

Розділ 2. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 780.616.432.071.2(73)(092)"19"
DOI 10.34064/khnum1-71.02

Ушакова Маргарита Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: margo1998abc@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-2593-5182

Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності Розалін Тюрєк

Від початку ХХ століття питання включення до концертної практики творів сучасних композиторів є одним з найважливіших. Адже значна кількість виконавців і, головне, слухачів віддає перевагу «добре знайомому». У цьому аспекті на особливу увагу заслуговує Р. Тюрєк, у стратегіях творчості якої «нова» музика посідала особливе місце. Вона сміливо експериментувала з новими інструментами, умовами музикування, форматами спілкування з публікою. Дискографія Р. Тюрєк містить багато опусів її сучасників, у тому числі й присвячених їй. У представленому дослідженні проаналізовано прем'єрні виконання творів Л. Даллапікколи, В. Шумана та Д. Даймонда, що у вітчизняній музикознавчій практиці було зроблено вперше. Окреслено базові стратегії Р. Тюрєк щодо актуалізації доробку сучасних композиторів: музика має звучати та розглядатися у проєкції на більш ранні періоди розвитку мистецтва; слід завжди використовувати можливість кооперації з митцями.

Ключові слова: діяльність Р. Тюрєк; фортепіанне виконавство; музичне мистецтво ХХ століття; творчість американських композиторів; твори-присвяти.

Постановка проблеми.

Розалін Тюрєк – одна зі знакових фігур в історії фортепіанного мистецтва ХХ століття, чия багатогранна діяльність мала помітний

вплив не тільки на виконавство, але й на композиторську творчість. Її досягнення щодо актуалізації бахівського доробку неможливо переоцінити (достатньо згадати лише фундаментальну працю «Вступ до виконання Баха» та заснування Інституту, метою створення якого була підтримка дослідників життєтворчості величного митця). Водночас, саме Р. Тюрєк зробила дуже багато для популяризації сучасного мистецтва, сміливо експериментуючи з новими інструментами та звучаннями, новими умовами музикування (записи на телебаченні, у студіях звукозапису тощо), новими форматами спілкування з публікою, новими творами. Саме тому дискографія піаністки містить багато опусів її сучасників, у тому числі й присвячених Р. Тюрєк. Отже, можна впевнено стверджувати, що базовою стратегією творчості мисткині була актуалізуюча, що, за Ю. Ніколаєвською, «формує для слухачів звуковий образ твору, який часто залишається еталонним на довгі роки» (Ніколаєвська, 2020: 341).

Підкреслимо, що багато творів сучасних композиторів, які були в репертуарі Р. Тюрєк, й досі залишаються маловідомими, принаймні для українського слухача, що зумовлює актуальність теми дослідження. Також додамо, що спроба структурного та виконавського аналізу деяких з них (а саме, творів, представлених на платівці «Première Performances», – «Двох етюдів» для скрипки та фортепіано Л. Даллапикколи, Концерту для фортепіано та малого оркестру В. Шумана і Сонати № 1 для фортепіано Д. Даймонда), яку здійснено у цій статті, є на сьогодні єдиною на теренах вітчизняного музикознавства, що надає новизни результатам пропонованого дослідження.

Зауважимо, що від початку ХХ століття все більш наочним стає розрив комунікаційного ланцюга «композитор – виконавець – слухач», шляхи подолання якого шукали багато митців. Отже, **метою нашої статті** є окреслення напрямів творчої діяльності Р. Тюрєк як яскравого прикладу послідовної й успішної реалізації стратегії популяризації сучасного мистецтва.

Останні дослідження і публікації. Ураховуючи специфіку нашого дослідження, у процесі роботи ми використали праці, які можна розділити на три групи. До *першої* слід віднести автобіографію Р. Тюрєк (Tureck, 2019), на сторінках якої знаходимо не тільки факти

про гастрольні графіки та репертуарні списки піаністки, а й її власні враження від процесу організації концертів та проєктів, коментарі, навіяні зустрічами з відомими представниками культурного та наукового світу, які безпосередньо вплинули на формування творчої особистості Р. Тюрєк. Усе це допомагає збагнути, у чому полягає ідея одного з базових напрямів її діяльності, що розглядається у статті.

Друга група представлена дослідженнями, присвяченими творчості американських композиторів, а також митців, які відіграли певну роль у розвитку музичного мистецтва країни, маючи за плечима періоди активної діяльності у Сполучених Штатах Америки. Акцент було зроблено на видатних фігурах, прем'єрні виконання опусів яких розміщено на платівці Р. Тюрєк «Première Performances». Так, Д. Кемпер (Kämper, 1984) проливає світло на творчий шлях італійського композитора Луїджі Даллапикколи, який у 50 роках ХХ століття викладав композицію на теренах американського континенту та був частим гостем музичних заходів, присвячених репрезентації сучасної музики.

Е. Позел (Posell, 1963), перебуваючи у вирі культурних подій першої половини ХХ століття, надає ретроспективу діяльності визначних американських митців, серед яких знаходимо і Вільяма Шумана, складаючи свою книгу з коротких характеристик їхньої творчості. С. Суєйн (Swayne, 2011) та Дж. В. Полісі (Polisi, 2008), у свою чергу, розглядають доробок цього композитора в загальному контексті політичних та музично-історичних обставин у країні. Тоді як В. Сіммонс (Simmons, 2011) досліджує творчість В. Шумана, у контексті роботи Джульєрдської школи та Лінколь-центру, як одного з тих композиторів, надбання яких було незаслужено забуто після їх смерті. В. Дж. Тон (Ton, 2023) у дисертації, присвяченій стилістичній еволюції Дейвіда Даймонда, багато в чому орієнтується на ґрунтовну монографію студентки композитора В. Кімберлінг (Kimberling, 1987), зокрема, спираючись на запропоновану нею періодизацію його творчості. Остання праця надає повну музичну біографію Д. Даймонда та вичерпну бібліографію щодо його мистецької постаті, з каталогом його творів і прем'єрних виступів до 1986 року.

Третю групу складають коментарі до диску Р. Тюрєк «Première Performances» (Tureck, 1995), які мають неабияку цінність, адже сама виконавиця та композитор Д. Даймонд (його коментар розміщено на окремій сторінці брошури) надають цікаву інформацію щодо процесу роботи над творами та їх виконання. Вищезазначене, у свою чергу, допомагає досягнути істинні інтенції піаністки та митців, чії твори було розміщено на диску.

Наше дослідження спирається на традиційні (*історичний, жанрово-стильовий, системний*) **методи музикознавства**, що допомагають презентувати творчу діяльність Р. Тюрєк як важливу складову музичного мистецтва ХХ століття, та на метод *інтерпретаційного аналізу*, спрямованого на виявлення базових параметрів авторського задуму твору та шляхів його виконавської реалізації.

Виклад основного матеріалу.

Перш за все, зауважимо, що життя Р. Тюрєк (1913–2003) припало на дуже цікавий період розвитку музичного мистецтва: час появи, трансформації та переосмислення багатьох напрямів, течій та художніх концепцій. Так, уже на межі ХІХ–ХХ століття пізній романтизм, яскраво представлений у творчості Р. Штрауса, Дж. Пуччіні, Е. Елгара та інших композиторів, поступається місцем відразу декільком стильовим течіям, що матимуть розвиток у наступні сто років. Тому можна сміливо стверджувати, що на момент початку активної виконавської діяльності Р. Тюрєк (відправною точкою тут визначимо дебют у Карнегі-Холі 1932 року, коли вона презентувала публіці твори Й. С. Баха, виконані на терменвоксі), музичне життя було перенасичено цікавими ідеями, відкриттями та новими іменами.

У цей час у Сполучених Штатах Америки, які є батьківщиною Р. Тюрєк та основним майданчиком її діяльності, музичне суспільство хоча й перебувало в постійному контакті з європейськими культурними традиціями, проте намагалось створити самобутній, неповторний стиль (як, наприклад, авангардні композитори, які увійшли до складу «Американської п'ятірки»: У. Ріггер (Wallingford Riegger), Г. Коуелл (Henry Cowell), К. Рагглз (Carl Ruggles), Дж. Беккер (John J. Becker) та Ч. Айвз (Charles Ives). Водночас багато композиторів працювали в напрямі синтезу музичних традицій Америки

та загальносвітових тенденцій, що унаочнено в доробку Дж. Гершвіна, С. Барбера, А. Копленда та багатьох інших. У той же час, американське мистецтво, розвиток якого на початку ХХ століття підштовхували події на політичній арені і технічний прогрес, значною мірою впливало на європейське. Звернемо увагу на зародження та поширення *джазу* (Л. Армстронг (Louis Armstrong), Б. Гудмен (Benjamin Goodman), Д. Еллінгтон (Duke Ellington) та інші), жанру *«мюзикл»* (Дж. Керн (Jerome Kern), Р. Роджерс (Richard Rodgers), К. Портер (Cole Porter), Ф. Лоу (Frederick Loewe), Л. Бернстайн (Leonard Bernstein) та інші) і зазначимо, що, на відміну від цих напрямів, авангардні пошуки американських композиторів доволі часто залишалися поза увагою сучасних академічних виконавців.

У цьому плані винятковою є творча діяльність Р. Тюрєк, яка, повернувшись до Нью-Йорку 1948 року зі щорічного фестивалю, організованого Бостонським філармонічним оркестром у Беркшир-Хілз, вирішила створити товариство для популяризації сучасної музики. Одним із поштовхів до цього рішення стала зустріч з композитором Луїджі Даллапикколою (Luigi Dallapiccola), який, будучи чудовим музикантом та вчителем, так і не зміг знайти постійної роботи в Америці. На сторінках автобіографії Р. Тюрєк пише: «Я була переконана, що виконавцям потрібно знайомитися з основними творами сучасних композиторів і виконувати їх, а не віддаватися миттєвому визнанню існування сучасного композитора в його найповерховішій формі. Так я створила програму “Композитори сьогодення”» (Tureck, 2019: 215). Розвиток цієї думки знаходимо у ремарці до диску «Прем'єрні виконання» («Première Performances»): «Моєю метою було наблизити активного виконавця до живого композитора в надії, що виконавець познайомиться зі значущим сучасним твором і надихнеться на його виконання; надто часто жест зустріч сучасній музиці полягав у тому, щоб включити до програми короткий і, як правило, досить тривіальний твір того чи іншого композитора. Весь мій інтерес до відбору композиторів і виконавців, а також до загальної презентації був зосереджений на тому, щоб об'єднати творчі і відтворюючі таланти нашого часу» (Tureck, 1995).

Творчі зустрічі товариства «Композитори сьогодення» («Composers of Today») проходили кожної весни з 1949 по 1953 роки, спочатку у власній квартирі піаністки у Нью-Йорку, а потім у Таун-Холлі, та були організовані за її ж кошти. Серед запрошених гостей були переважно композитори та виконавці, але іноді й видавці та менеджери компаній звукозапису. Проте й до моменту створення цих програм Р. Тюрек вже була виконавицею прем'єр творів Вільяма Шумана, Вітторіо Джіаніні (Vittorio Giannini), Уоллінгфорда Ріггера, Роджера Сейшнса (Roger Sessions), Аарона Копленда, Дейвіда Даймонда (David Diamond). Отже, вона була частиною «простору нової музики» та розуміла важливість представлення аудиторії та поширення новоствореного музичного матеріалу.

Для виконання програм Р. Тюрек запрошувала визнаних інтерпретаторів під час їх весняно-літніх гастролей у США, даючи змогу також деяким композиторам самим грати прем'єри власних творів. «За чотири сезони діяльності Composers of Today твори Мессіана, Кшенека та Хованесса вперше прозвучали в Нью-Йорку», – пише «The New York Times» (Kozinn, 1977: 19). Також до переліку виконаних творів входили твори Мільтона Баббітта (Milton Babbitt), Чарльза Айвза, Арнольда Шенберга, Леона Кірхнера (Leon Kirchner) та Стефана Вульпа (Stefan Wolpe). Одна з програм була присвячена використанню електронного звуку. Її було записано на плівку, що стало першою у Сполучених Штатах спробою фіксації виступу подібного формату на електронний носій.

Також додамо, що пізніше шлях популяризації композиторів-сучасників, будучи відомим інтерпретатором творів Й. С. Баха, продовжить Глен Гульд (Glenn Gould), який зробив записи творів Оскара Моравця (Oskar Morawetz, 1917–2007), Іштвана Ангальта (István Anhalt, 1919–2012), Жака Хету (Jacques Hétu, 1938–2010), Барбари Пентленд (Barbara Pentland, 1912–2000), а також Улафа Фартейна Валена (Olav Fartein Valen, 1887–1952), Ернста Кшенека (Ernst Křenek, 1900–1991), А. Берга (Alban Berg, 1885–1935), П. Гіндемита (Paul Hindemith, 1895–1963) та А. Шенберга (Arnold Schönberg, 1874–1951), у якого Р. Тюрек свого часу брала уроки композиції.

Єдину в дискографії Р. Тюрєк платівку з творами композиторів-сучасників було випущено у 1995 році компанією VAI Audio під назвою «Première Performances». Вона вміщує записи прем'єрних виконань опусів Дейвіда Даймонда, Луїджі Даллапїкколи та Вільяма Шумана.

У виконанні Р. Тюрєк та Руджеро Рїччі (Ruggiero Ricci) 2 травня 1952 року відбулася прем'єра у США «Двох етюдів» («Due Studi») для скрипки та фортепіано Л. Даллапїкколи. Не дивно, що цей запис було включено до названої добїрки, адже він мав безпосереднє вїдношення до ідеї піанїстки популяризувати музику сучасних її композиторів та став частиною одного з концертів її проекту «Композитори сьогodenня». Крім того, це був єдиний факт участі Р. Тюрєк у її щорїчних концертах сучасної музики як їнтерпретаторки, а не організаторки заходу. Не випадковим у цїй колаборацї можна вважати і запрошення вїдомого скрипаля та колеги-педагога Р. Тюрєк у Джульєрдськїй школі Р. Рїччі, який мав їталїйське корїння, оскїльки Л. Даллапїккола (1904–1975) є представником саме їталїйськїй додекафонної школи. Їого творчїсть значно вплинула на дїяльніснї орієнтири композиторів наступних поколїнь, таких як Лучано Берїо (Luciano Berio) та Луїджї Ноно (Luigi Nono). І хоча бїльшїсть їого творів написана для голосу, частина композиторськїй спадщини Л. Даллапїкколи присвячена камернїй музицї, у перелїку якїй «Етюдї» посїдають важливе мїсце. Так, у вїдгуку Арнольда Вїталєя (Arnold Whittall) для журналу «The Gramophone Newsletter» на випущений диск з камерними творами Л. Даллапїкколи знаходимо, що музика «Етюдів» «вїтримала вїпробування часом» та має «концентровану драматичнїсть» (Whittall, n. d.).

«Два етюдї» – цикл Л. Даллапїкколи, написаний у пїслявоєннї роки (1947). Їого створення пов'язане з запрошенням композитора восени 1946 року для роботи над документальним проектом про їталїйськїй живопис, присвячений творчостї вїдатного художника епохи Вїдродження П'єро делла Франческї (Piero della Francesca). Джерелом натхнення для Л. Даллапїкколи став цикл фресок зї сценами з легенди про хрест, який художник створив у базилїцї Сан-Франческо в Арєццо у другїй половинї XV столїття. Коли через декїлька тижнїв пїсля

початку роботи над музикою композитор дізнався, що проєкт не вдасться реалізувати, він вирішив продовжити розпочате, адже «плани композиції було вже сформовано» (Kämpfer, 1984: 86). Ця ідея була підтримана Базельською секцією Міжнародного товариства нової музики (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), яка затвердила «замовлення» «Етюдів» та організувала концерт у рамках туру композитора зі скрипалем Сандро Матерасці (Sandro Materassi) у Швейцарії, на якому 9 лютого 1947 року й відбулася світова прем'єра цього опусу.

Цикл «Два етюди», що складається із «Сарабанди» («Sarabande») і «Фанфари та Фуґи» («Fanfara e Fuga»), написано в серійній техніці композиції. За висновками німецького музикознавця Дітріха Кемпера (Dietrich Kämpfer), саме у «Фанфарі та Фузі» «...стає впізнаваною основна риса творчості Даллапікколи: переважно мелодійна оцінка дванадцятитонових рядів» (Kämpfer, 1984: 88). Цікавим фактом є також створення того ж 1947 року оркестрової версії опусу під назвою «Due Pezzi», прем'єра якого завершилася скандалом та невтішними відгуками глядачів. Проте це не завадило подальшій успішній долі цього циклу, який пізніше багато разів звучав у концертних залах Європи під орудою Еріха Кляйбера (Erich Kleiber), Пауля Гіндеміта та інших.

Авторський задум «Етюдів» будується на зіставленні різних стилєвих систем. Хоча твори написані в сучасній техніці композиції, у них відчутний вплив неокласичних тенденцій. Перш за все, це визначає архітектуру циклу, який складається із двох контрастних п'єс («Сарабанда» й «Фанфара та Фуґа»), що дозволяє провести паралелі з мистецтвом Бароко. Зазначимо, що фанфарність як специфічний інтонаційно-ритмічний елемент доволі часто використовувалася бароковими композиторами на початку інструментальних циклів, опер та балетів. По-друге, це відчувається в інтонаційній сфері, адже автор належав до тієї групи композиторів-авангардистів, які, працюючи в сучасних техніках письма, зверталися до витоків музичного мистецтва. Л. Даллапіккола, очевидно, намагається відтворити, чи, більш точно, створити ілюзію «барокового» звучання зі збереженням принципу контрастності циклу:

- «Сарабанда» – консонантна, вишукана, витончена, підкреслено «несучасна» за звуковим образом;
- «Фанфара та Фуга» – різка, динамічна, нарочито модерна, сприймається як вираз іншого світосприйняття.

Монолітність же циклу забезпечується чудово продуманим розподілом функцій в ансамблі: партії фортепіано та скрипки, з одного боку, розгортаються доволі самостійно, а з іншого – постійно перебувають у діалозі, що врешті-решт формує єдину лінію розвитку. Утім, необхідно зазначити, що в першій частині циклу, «Сарабанді», фортепіано виконує роль супроводу, поступаючись безпосередньому висловлюванню в партії скрипки. Також саме тут реалізується авторська вказівка на етюдний жанр, характерні формули якого (а саме – висхідні та низхідні пасажі) з'являються в партії фортепіано.

Щодо виконання Р. Річчі та Р. Тюрєк слід зазначити, що в їх інтерпретації перша частина остаточно втрачає ознаки танцювальності (тут доречно згадати, що відповідно до жанрового інваріанта сарабанда – це жалобна хода) й, фактично, модусу руху. Вона перетворюється на медитацію (отже, сучасну практику) з підкресленою речитацією в доволі вузькому діапазоні в партії скрипки, характерними низхідними та «підвисаючими» інтонаціями, що цілком відповідає авторському задуму. Водночас складається враження, що музиканти намагаються відтворити ефект церковного (антифонного) звучання, з протиставленням тембрально забарвленої, динамічної партії скрипки як утілення людського начала, та фортепіано – нарочито безтілесного, позбавленого кольорів.

У другій частині, «Фанфара та Фуга», Р. Річчі та Р. Тюрєк також слідує авторським вказівкам, створюючи урбаністичну, підкреслено віртуозну, контрастну щодо попередньої частини циклу звукову картину. Фанфарність як певна ритмо-інтонаційна формула (нагадаємо, що це висхідний рух по звуках тризвуку) проростає в партії фортепіано та скрипки, де вона втілена повторюваними октавними скачками тритонами вниз. Привертає увагу більш яскрава, самостійна партія фортепіано, якому доручено й невеликий вступ до частини. Цілком у дусі барокового мистецтва, «Фанфара»

поступається місцем «Фузі», проте фанфарні звороти проростають у ній, що забезпечує цілісність твору.

Ще одним твором, розміщеним на диску, є Концерт для фортепіано та малого оркестру американського композитора Вільяма Шумана (1910–1992). Світова прем'єра твору відбулася у нью-йоркському Town Hall 13 січня 1943 року на концерті, присвяченому творчості В. Шумана. Це був перший із чотирьох вечорів «Музичних форумів» («Music Forums»), організованих чоловіком Р. Тюрєк Кеннетом Кляйном, який на той час був концертним директором музичного комплексу. Ось що піаністка пише з цього приводу: «Мій безперервний зв'язок з нью-йоркським Town Hall привів до того, що у 1941 році я вийшла заміж за директора її музичних програм Кеннета Кляйна. Кілька років по тому я запропонувала йому представити серію концертів, які б привернули увагу до сучасних музичних концепцій, форм і структур. Для того, щоб вони сприймалися чіткіше, я запропонувала, щоб у програмі спочатку звучав твір композитора вісімнадцятого або дев'ятнадцятого століття, а потім – сучасний твір у тій самій формі» (Tureck, 2019: 180). Прем'єрне виконання фортепіанного концерту В. Шуману було замовлено спеціально для цієї події, хоча існувала ще попередня версія твору, яку в 1938 році було опубліковано, проте пізніше відізнано та переписано. «Дзеркалом з минулого» того вечора став Клавірний концерт Й. С. Баха BWV 1056 фа-мінор, який теж виконувала Р. Тюрєк. Партія оркестру прозвучала у виконанні колективу «Saidenberg Little Symphony» під управлінням Данієля Зайденберга (Daniel Saidenberg). Зазначимо, що саме цю програму Р. Тюрєк згадувала як одну з найяскравіших із цієї серії концертів.

Слід зауважити, що шляхи та інтереси Р. Тюрєк і В. Шумана постійно перетиналися. Від 1945 до 1962 року композитор обіймав посаду президента Джульярдської школи, де Р. Тюрєк навчалася, а згодом викладала. Ось що пише про В. Шумана як композитора-адміністратора авторка книги «Американські композитори» («American Composers») Ельза Позел (Elsa Z. Posell): «Він ввів сучасну музику в навчальну програму і практично здійснив революцію у викладанні історії, теорії та композиції музики»

(Posell, 1963: 164). З огляду на вищезгадане та на той факт, що просування сучасного музичного мистецтва було одним з напрямів творчої діяльності Р. Тюрєк, очевидно, що композитор і піаністка дійсно мали спільні інтереси, а в 1978 році Р. Тюрєк стала редактором Концерту В. Шумана для його публікації видавництвом «G. Schirmer, Inc».

Повертаючись до «Музичних форумів», зауважимо, що колишній президент Джульєрдської школи та автор книги про життя Вільяма Шумана Джозеф Вільям Полісі (Joseph William Polisi) згадував, що їх формат «передбачав не лише виконання творів композитора, але й після виступу – обговорення та аналіз музики, під час якого слухачі мали змогу коментувати та ставити запитання. Шуману потрібна була неабияка психологічна стійкість, щоб пережити цей захід» (Polisi, 2008: 73). Обговорення модерували Кеннет Кляйн та відомий американський композитор і музичний критик Вірджил Томсон (Virgil Thomson), результатом чого стало висвітлення основних моментів історичних трактувань концертної форми та сучасних композиторських підходів до неї.

Звертаючись безпосередньо до музики В. Шумана (а також, трохи забігаючи наперед, Д. Даймонда), згадаємо, що саме у 30–40 роках ХХ століття розпочався процес формування американської симфонічної композиторської школи, своєрідне балансування між пошуками суто «американського» звучання, збереженням традиційного та узгодженням протиріч між сталими і новітніми стандартами. Ось що пише про це американський музикознавець та критик Уолтер Сіммонс (Walter Simmons): «Інші, такі як Вільям Шуман і Девід Даймонд, намагалися примирити деякі з цих конкуруючих ідеалів, шукаючи впізнавану американську ідентичність, не вдаючись до народних джерел, створюючи “сучасне” звучання, зберігаючи зв’язок із тональністю і відкидаючи мову пізнього романтизму, не втрачаючи при цьому доступності для широкої аудиторії» (Simmons, 2011: 3). Він відносить обох композиторів до числа так званих «сучасних традиціоналістів», які, незважаючи на модерну мову, не відкидали тональність і традиційні музичні форми як динамічний виразовий параметр, хоча й значно

трансформували їх. На відміну від неоромантиків, традиціоналісти не розглядали музику як утілення власного досвіду, а віддавали перевагу так званій «абстрактній драмі», що була результатом їхнього трактування музичних елементів. Слід, однак, зазначити, що такі композитори доволі часто отримували негативні відгуки музичних критиків через зневажання додекафонії, що було в період приблизно з 1955 до 1975 років «мейнстрімом».

Також У. Сіммонс фокусує увагу на особливостях розробки ритмічного параметра у творчості В. Шумана: «Шуман розробив характерний підхід до ритму, особливо у швидких пасажах – нервовий, нерегулярний і сильно синкопований, із потягом до “балаканини”, часто в інтенсивній контрапунктовій взаємодії. Фрази часто починаються з тихої сильної долі, за якою йде акцентована слабка <...> саме цей елемент надає музиці Шумана американського відтінку» (Simmons, 2011: 50).

Про «американське» в музиці В. Шумана згадували у своїх працях також Аарон Копленд та британський музикознавець Ніл Баттерворт (Neil Butterworth), відзначаючи характерні блиск та різкість оркестрування творів, готовність експериментувати з фактурними рішеннями та продуману ритмічну складність, що вказують на приналежність творів без використання національних пісень та джазу. Узагальнюючи, звернемося до слів У. Сіммонса, який порівнював оркестрову фактуру В. Шумана з тектонічними плитами: «Мабуть, найпомітнішим елементом мови Шумана, який найчастіше коментують, є створення ним паралельних площин, які часто розрізняють за інструментальним принципом, причому музика кожної площини здається майже не пов'язаною з іншими» (Simmons, 2011: 51).

Ураховуючи факт існування двох авторських версій Концерту, цікаво уточнити відмінності між ними. Варіант 1938 року більш об'ємний і має такі назви частин: «Sinfonia», «Fantasia» та «Ostinato Variations». Варіант 1942 року – суттєво змінений у текстовому плані та відрізняється відмовою автора від назв частин, на заміну яким приходять темпові позначення на початку I та II частин («With Energy and Precision» та «Deliberately» відповідно). Сам В. Шуман про те, чим відрізняються версії Концерту, зазначав: «У мене є

абсолютно нові перша і друга частини, лише третя частина містить матеріал з відкинутого концерту 38-го року» (Swayne, 2011: 110).

Зазначимо, що композитор пізніше називав Концерт «юнацьким» та передбачав можливу його непопулярність, пояснюючи це таким чином: «Правда в тому, що я не думаю, що знаю достатньо про інструмент, щоб написати дійсно традиційну фортепіанну партію, якщо я не культивуватиму систему арпеджіо. Чи є хоч один фортепіанний концерт, в якому не було б хоча б одного арпеджіо? Мені здається, що у цьому моєму новому творі немає нічого, що, безумовно, допоможе йому стати популярним» (цит за Swayne, 2011: 152). Частково він виявився правий, причиною чого, за словами автора книги «Орфей у Манхеттені» («Orpheus in Manhattan»), Стіва Суейна, могло бути зменшення складу інструментів оркестру. А саме – скорочення групи дерев'яних духових (до одного інструмента в партії й без фагота), групи мідних (по дві валторни і труби), та відсутність ударних. Порівняно зі складами оркестрів у симфоніях В. Шумана, таке рішення має вигляд нетипового для автора.

Р. Тюрек, як виконавиця Концерту, у коментарі до диска «Première Performances» зазначає: «Хоча партитура твору багата на різноманітні оркестрові тембри та звучання, склад інструментів, розмір та розташування відповідають радше камерним пропорціям, ніж повним симфонічним величинам. Блиск і віртуозність фортепіанного соло задумано у зв'язку з цією установкою» (Tureck, 1995). Натомість С. Суейн пише про «двосторонність» такого зменшення, адже композитор у наступні роки скаржився на деякі виступи, для яких чисельність струнних інструментів було скорочено, після чого він змушений був рекомендувати їх «...мінімальну кількість та <...> пропонував більшу <...> “на розсуд диригента” для більших залів» (Swayne, 2011: 152).

Відгуки після прем'єри Концерту не були одностайними. Диригент прем'єри Даніель Зайденберг із захватом відгукувався про музику, написану В. Шуманом. Проте колеги-композитори не були настільки поблажливими, що навіть призвело до появи коментарів про провал твору. Дійсно, у концерті не відчувається тієї зрілості і грандіозності музичної мови, що відрізняє створену в той же період

Третю симфонію, яка вважається важливим етапом в історії американської музики. Мабуть, це пов'язано саме з тим, що композитор задумував Концерт ще в 1938 році, коли перебував у стані активних творчих пошуків та був під впливом інших визначних фігур тогочасного музичного світу (А. Копленда, Л. Бернстайна).

Крім того, звернемо увагу на оригінальне трактування партії фортепіано, яке використовується як інструмент ударний, який «...здебільшого грає одну лінію, хоча ця лінія часто підсилюється іншою лінією в паралельному русі» (Simmons, 2011: 71). Крайні частини Концерту – різкі й жорсткі, фактурно доволі бідні та неочікувано неокласичні, зокрема, перша, «With Energy and Precision» («З енергією та точністю»), основана на двох музичних ідеях. Одна з них – це синкопований мотив, що вперше з'являється в партії фортепіано. Друга – низхідний мотив у протилежному русі, що представлений у партії оркестру одразу після першого. Ці дві ідеї інтенсивно розробляються протягом частини, зокрема ритмічно.

Друга частина, «Deliberately» («Обережно, не поспішаючи»), – це кульмінація твору з елементами споглядання. Перший мотив першої частини проростає напочатку цієї. Тут партії фортепіано та оркестру протиставлені одна одній: у солюючого інструмента звучать переважно дисонанси, у той час як оркестр контрастує паралельно введеною прямою, діатонічною лінією. Матеріал частини постає в драматичному, а іноді й у романтичному ключі, що було доволі нетиповим для В. Шумана. Кульмінацією частини є досить масивний акордовий розділ, що згодом переходить у задумливу коду.

Друга частина *attacca* змінюється заключною. Вона швидка та нервова і, як пише У. Сіммонс, «...схожа на токатну частину, основу на двотактовому мотиві, який ритмічно дзеркально повертається назад, і ступінчастому мотиві з початку» (Simmons, 2011: 72). Ролі соліста й оркестру хоча і комплементарні, проте іноді здається, що вони не пов'язані одна з одною. Партія фортепіано звучить доволі жорстко.

Музика Концерту знайшла відгук лише в декількох солістів, проте однією з перших, хто зарахував себе до групи поціновувачів,

була Р. Тюрек. Тому прем'єрне виконання цього опусу слід проаналізувати окремо.

Перш за все, зазначимо, що технічно твір доволі складний; він вимагає від виконавців неабиякої майстерності. Музична складова являє собою спробу композитора переосмислити жанр концерту крізь призму сучасного звукового поля. Фактично це неостиль, ядром якого є «клаптикоподібний» спосіб розвитку музичного матеріалу. Це нагадує принцип побудови «Американця в Парижі» Дж. Гершвіна, де автор як основу п'єси використав окремі враження від прогулянки столицею Франції.

У першій частині з характерних параметрів традиційного жанру концерту наявні протиставлення виконавця та груп інструментів (принцип *concerto grosso*), із зіставленням фактурних пластів та чергуванням *solo-tutti*. Утім слід зазначити, що камерний склад оркестру вочевидь поступається динамічному звучанню фортепіано, що створює відчуття дисбалансу. Адже партія солюючого інструмента, що трактується як ударний, насичена стрімкими акордовими пасажами. В основі розвитку частини лежить принцип зіставлення, еклектичності, що, на наш погляд, було нав'язано урбаністичними настроями тих часів. Про географічну приналежність цієї музики «говорять» джазові алюзії та проростання елементів афроамериканського музичного фольклору (спірічуелс). Відсутність яскраво окреслених, протиставлених одна одній партій дещо розходиться з традиційним трактуванням сонатної форми, проте всі інші ознаки, зокрема активну мотивну розробку та контрапункт пластів, збережено. Звідси про структуру частини можна сказати, що вона є, скоріше, тричастинною. Експозиція дуже активна. Відмовляючись від почергового викладу тематичного матеріалу спочатку в партії оркестру, потім – фортепіано, композитор відразу занурює слухача у буденне життя великого міста. Середній розділ – повільний центр; його музична ідея більш індивідуалізована і, хоча не є ліричною, проте достатньо контрастує з першим розділом. Панівною тут є джазова гармонія; характерним елементом також є квартова інтонація, яка рухається в різних напрямках. Реприза динамізована й розвивається до яскравої кульмінації наприкінці, звучання якої

збалансоване активним залученням духових інструментів. Закінчує частину композитор ствердним Ре-мажорним акордом.

Друга частина виконує роль медитативного центру Концерту. Композитор знов протиставляє солюючий інструмент оркестру, при цьому фортепіано взагалі не наділене мелодійною складовою. Його партія – акордової будови та дисонантної природи, що створює відчуття статичності, стриманості, повторюваності. Водночас струнні інструменти в оркестрі виступають у ролі чуттєвого начала. Загальна картина звучання, що проступає у цьому музичному фрагменті, асоціюється з молитовним настроєм, зверненням до Бога та до себе.

Кожного разу, коли проривається оркестрова мелодична лінія, фортепіано нівелює її емоційність і пристрасність, зображуючи споглядально-стриману картину. Завершується частина в партії сольного інструмента почергово повторюваними Мі-бемоль-мажорним квартсектакордом у лінії баса та великою децимою «соль-сі» у лінії верхніх голосів, підсумовуючи тим самим результати антитези концертуючих полів другої частини та готуючи слухача до фіналу.

На відміну від попередньої частини, третя повертає класичне співвідношення оркестру та сольного інструмента, тобто домінування фортепіано. Тут автор застосовує елементи поліфонічного письма (модернова фортепіанна fuga у центральному розділі) та збагачує музичний текст артикуляційно, що вимагає неабиякої вправності при виконанні.

З одного боку, у частині панує принцип токатності, моментами автор ніби створює ретроспективу технічних елементів, що були задіяні в концерті, й це зумовлює високий рівень складності фактури (іноді протиставляються верхній та нижній голоси фортепіано). Проте, з другого боку, за рахунок удалого оркестрування та виваженого композиторського письма складається не враження перенасичення, а навіть навпаки – прозорості й тонкості. Обрамлення звучання частини доручено групі духових інструментів, яка начебто розставляє точки в системі координат. Заключні туттійні акорди концерту лунають знову в Ре-мажорі, будуючи таким чином тональний міст з фіналом першої частини.

Підсумовуючи, зауважимо, що Концерт – яскравий, дуже виграваний у виконавському плані й прикрасив би репертуар знаних інтерпретаторів. Тому дивно, що він залишається маловідомим, адже й сьогодні твір звучить достатньо сучасно. Він експериментальний, проте не виходить за межі класично орієнтованого сприйняття, що відрізняє його від численних творів, написаних сучасниками В. Шумана.

Підкреслимо, що, на наш погляд, саме робота Р. Тюрєк із бахівськими текстами допомогла їй втілити задум композитора Концерту. Як перша виконавиця твору, Р. Тюрєк демонструє концептуальність мислення, здатність презентувати складний музичний матеріал. Незважаючи на складність музичного тексту, завдяки технічності й віртуозності, перебуваючи в діалозі з оркестром, піаністка створює художнє ціле. Можна стверджувати, що у її виконавському стилі центральну роль відіграє раціональний параметр, важливий не тільки в роботі із творами Й. С. Баха, а й при інтерпретації спадщини сучасних композиторів.

Ще одним твором, представленим на диску «Première Performances», є Соната № 1 для фортепіано Дейвіда Даймонда, присвячена Р. Тюрєк. Зауважимо, що в історії музичного мистецтва є багато прикладів того, що композитори надихалися творчістю виконавців свого часу. Твори-присвяти іноді ставали своєрідною фіксацією виконавського стилю, адже писалися вони з урахуванням певних стильових особливостей. Доречно згадати піаністку Маргерит Лонг (Marguerite Long), якій М. Равель присвятив свій фортепіанний концерт, клавесиністку Ванду Ландовську (Wanda Landowska), яка була музою одразу двох композиторів-сучасників, Ф. Пуленка (F. Poulenc) та М. де Фалья (M. De Falla), гобоїста Гайнца Голлігера (Heinz Holliger), для якого писали Л. Беріо (L. Berio), Д. Лігеті (G. Ligeti), В. Лютославський (W. Lutoslawski), К. Штокгаузен (K. Stockhausen), К. Пендерєцький (K. Penderecki) та інші, а також піаніста Пауля Вітгенштейна (Paul Wittgenstein), талант якого захопив свого часу Р. Штрауса, М. Равеля, Б. Брітєна, С. Борткевича. Отже, повертаючись до Д. Даймонда, прочитаємо його вислів про фортепіанну Сонату, де знаходимо пояснення щодо поштовху для написання цього твору: «Моя Перша соната <...> була написана для пані Тюрєк. Її сольні концерти були

одними з моїх найулюбленіших концертів фортепіанної музики; її присутність, сила і контрастне подання матеріалу виокремлювали її чітко й голосно. Вона була справжнім музикантом» (цит. за: Tureck, 1995).

Сама піаністка на сторінках автобіографії неодноразово наголошувала, що вона ніколи не «замовляла» композиторам твори, і що Д. Даймонд написав Сонату повністю за власною ініціативою. Твір датується 1947 роком, а його світова прем'єра у виконанні Р. Тюрєк відбулася 8 грудня 1948 року в Town Hall.

Соната складається із трьох частин: *Andante, molto espressivo (tempo primo)* – *Allegro, molto appassionato (tempo secundo)* – *Fuga – Coda; Adagio – Allegretto scherzando – Adagio; Allegramente – Fuga (Double) – Coda*.

Хоча основні параметри класичного тричастинного сонатного циклу збережені композитором, серед розділів твору вирізняються дві фуґи, які розміщено у крайніх частинах. У 1937–1942 роках Д. Даймонд займався написанням циклів Прелюдій та фуґ для фортепіано (у підсумку було закінчено та пізніше видано 52 твори). Тому для нього було очевидним, що Соната, задумана для Р. Тюрєк з її концертами бахівської музики, які все більше захоплювали аудиторію, неодмінно має містити елементи барокового музичного мислення: «Оскільки її виконання Баха було таким чудовим <...> я знав, що Соната для Тюрєк буде включати в себе фуґований матеріал» (Tureck, 1995). Доцільним видається надати і коментар самої Р. Тюрєк: «Коли Девід Даймонд повідомив мені, що написав для мене сонату (незамовлену), він сказав, що написав її спеціально для розмаїття моїх штрихів і динаміки, а також моєї контрапунктичної гри. Переглянувши рукопис, я відразу відчула себе як вдома завдяки різноманітності контрапунктичних структур і моделюванню фуґованих форм і візерунків» (Tureck, 1995). Згодом, у 1954 році, Р. Тюрєк в якості редакторки підготувала Сонату для публікації.

Отже, повертаючись до структури твору, ще раз акцентуємо момент синтезу історичних епох, навівши роз'яснення композитора: «Фактично, перша і третя частини містять кульмінаційні епізоди у формі фуґи: у першій частині – декламаційну фуґовану тему,

у третій – подвійну фугу, оснований на фузі першої частини і головній темі останньої частини, які розвиваються разом, підводячи останню частину до потужного завершення. Центральна частина містить адажіо та легкий скерцозний середній розділ, який спирається на матеріал першої та останньої частин. Соната була задумана як циклічна структура, і, власне, вся архітектонічна музична опора ґрунтується на цій об'єднуючій силі елементів» (Tureck, 1995). Сучасники Д. Даймонда у своїх критичних зауваженнях зазначали, що при написанні Сонати № 1 він надихався пізньою творчістю Л. Бетховена, а конкретніше, опусами № 106, 110 та 111 (29, 31 та 32 Сонати видатного класика). Сам композитор, ухилиючись від конкретної відповіді, одказував, що вони не дуже помилялися.

Порівнюючи вищезгадані твори із Сонатою Д. Даймонда, дійсно помічаємо певні структурні схожості. Наприклад, у третій частині 31 Сонати Л. Бетховена знаходимо фугу, так само, як і перша частина 32-ї містить фугато. За розмірами твір американського композитора наближається до об'ємів Сонати № 29, більш відомої під назвою «Hammerklavier», адже час його виконання становить більш ніж пів години (у виконанні Р. Тюрк перша частина триває 15 хвилин 43 секунди; друга – 8 хвилин 29 секунд; третя – 7 хвилин 47 секунд). Піаністка називала Сонату Д. Даймонда «гігантською», або «мамонтовою» та не приховувала захвату від монументальності зразка, створеного для неї митцем: «Я була захоплена силою письма і неабияк вражена надзвичайним обсягом Сонати, яка в рукописі становила сімдесят сім сторінок, а у виконанні тривала понад пів години» (Tureck, 1995). Попри великий обсяг Сонати, Р. Тюрк грала її на прем'єрі напам'ять, що свідчить, у тому числі, про ясність і зрозумілість будови твору.

Спираючись на працю «Девід Даймонд: Біобібліографія» учениці Д. Даймонда Вікторії Кімберлінг (Kimberling, 1987), розуміємо, що написання Сонати (1947) припадає на час другого періоду творчості композитора, який визначають як «діатонічний та модальний», що тривав приблизно з 1941 по 1959 роки. Американський дослідник Вільям Джон Тон (William John Ton) у дисертації, присвяченій еволюції стилю Д. Даймонда, зауважує: «Другий період діатонізму,

безумовно, найбільш однорідний за стилем і найлегше впізнаваний за своєю популістською маскою та схожістю з іншими американськими симфоністами» (Топ, 2023: 9). Тут він має на увазі творчість Роя Гарріса (Roy Harris), Аарона Копленда, Вільяма Шумана та Говарда Гансона (Howard Hanson), які, безумовно, у той час панували у світі класичної американської музики.

Підготовка прем'єрного виконання Сонати відбувалася в постійній співпраці з її автором, що свідчить про ґрунтовність підходу Р. Тюрєк до цієї події та бажання якомога краще втілити всі ідеї, закладені композитором в нотному тексті. У коментарі до диска із записом твору знаходимо такі слова піаністки: «Звичайно, я консультувалася з Девідом протягом усього процесу вивчення нотного тексту та створення моєї інтерпретації складної структури сонати» (Tureck, 1995). Прем'єрний виступ Р. Тюрєк видався вдалим, і це ще раз доводить важливість безпосереднього контакту виконавців з митцями-сучасниками, адже в такий спосіб розширюються кордони розуміння ними музичного матеріалу, що стає підґрунтям для нових ідей.

Висновки.

Популяризація сучасної музики, завдяки якій багато американських композиторів ХХ століття отримали шанс «бути почутими», була невід'ємною частиною творчої діяльності Р. Тюрєк. Створюючи різноманітні проєкти, присвячені музичним здобуткам її часу, піаністка пропагувала «нову» музику серед виконавців-інтерпретаторів та заохочувала тогочасну публіку до її прослуховування. Багаторічний досвід виконання творів Й. С. Баха допомагав Р. Тюрєк втілювати складні контрапунктичні конструкції, які приваблювали багатьох сучасних її композиторів. Деякі з них довіряли піаністці прем'єри власних творів та навіть присвячували їх їй (Д. Даймонд). Слід зазначити, що Р. Тюрєк завжди безпосередньо контактувала з митцями, що, з одного боку, дозволяло точніше втілювати їхні задуми в інтерпретаціях, а з іншого – спонукало коло поціновувачів її виконавської майстерності звертати більшу увагу на персоналії композиторів.

Узагальнюючи, окреслимо стратегії творчості Р. Тюрєк, що пов'язані із сучасною музикою.

1. Системна робота щодо організації публічних презентацій новітніх творів.

2. Безпосередній контакт з композиторами для досягнення авторської концепції твору як підґрунтя інтерпретаційних пошуків.

3. Пошук історичних зв'язків між написаними кілька століть тому та сучасними творами (як це відбувалося на «Музичних форумах») для полегшення сприйняття останніх.

Підкреслимо, що проаналізовані у статті твори (а саме – «Два етюди» для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи, Концерт для фортепіано та малого оркестру В. Шумана та Соната № 1 для фортепіано Д. Даймонда), які увійшли до платівки Р. Тюрєк під назвою «Première Performances», досі залишаються маловідомими, маючи при цьому доволі дзвінко резонуюче сьогоденню звучання. Тому сподіваємося, що здійснена робота приверне увагу виконавців та стане поштовхом для подальших досліджень у вітчизняному музикознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Kämper, D. (1984). *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*. Köln: Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft.
- Kimberling, V. J. (1987). *David Diamond, a biobibliography*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.
- Kozinn, A. (1977, October 9). Rosalyn Tureck's 40 Year Search for Bach. *The New York Times*, Section D, p. 19.
- Polisi, J. W. (2008). *American Muse: The Life and Times of William Schuman*. New York: Amadeus Press.
- Posell, E. Z. (1963). *American Composers*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Simmons, W. (2011). *The music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Mennin: voices of stone and steel*. Lanham, MD: The Scarecrow Press.
- Swayne, S. (2011). *Orpheus in Manhattan: William Schuman and the Shaping of America's Musical Life*. New York: Oxford University Press.

- Ton, W. J. (2023). *The Post-Tonal Evolution of David Diamond: A Theoretic-Analytical Perspective*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC.
- Tureck, R. (1995). *Première Performances* [Album, CD]. VAI Audio, USA.
- Tureck, R. (2019). *A Life with Bach*. (R. Paller, ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Whittall, A. (n. d.). Dallapiccola Chamber Works. *The Gramophone Newsletter*.
<https://www.gramophone.co.uk/review/dallapiccola-chamber-works> [in English].

REFERENCES

- Kämper, D. (1984). *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola [Imprisonment and freedom. The life and work of the composer Luigi Dallapiccola]*. Köln: Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft [in German].
- Kimberling, V. J. (1987). *David Diamond, a biobibliography*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc. [in English].
- Kozinn, A. (1977, October 9). Rosalyn Tureck's 40 Year Search for Bach. *The New York Times*, Section D, p. 19 [in English].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st century*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Polisi, J. W. (2008). *American Muse: The Life and Times of William Schuman*. New York: Amadeus Press [in English].
- Posell, E. Z. (1963). *American Composers*. Boston: Houghton Mifflin Company [in English].
- Simmons, W. (2011). *The music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Mennin: voices of stone and steel*. Lanham, MD: The Scarecrow Press [in English].
- Swayne, S. (2011). *Orpheus in Manhattan: William Schuman and the Shaping of America's Musical Life*. New York: Oxford University Press [in English].
- Ton, W. J. (2023). *The Post-Tonal Evolution of David Diamond: A Theoretic-Analytical Perspective*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC [in English].
- Tureck, R. (1995). *Première Performances* [Album, CD]. VAI Audio, USA [in English].
- Tureck, R. (2019). *A Life with Bach*. (R. Paller, ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press [in English].
- Whittall, A. (n. d.). Dallapiccola Chamber Works. *The Gramophone Newsletter*.
<https://www.gramophone.co.uk/review/dallapiccola-chamber-works> [in English].

Marharyta Ushakova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student
the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: margo1998abc@gmail.com
ORCIDiD:0000-0002-2593-5182

**Contemporary music
in the strategies of R. Tureck's creative activity*****Statement of the problem.***

Rosalyn Tureck is a significant figure in the history of twentieth-century piano art, whose multifaceted activities had a significant impact on both performance and composing. Her achievements in actualizing Bach's music cannot be over estimated. At the same time, it was R. Tureck who did much to popularize contemporary art. The pianist's discography contains many opuses by composers of her time, including those dedicated to her.

Objectives, methods, and novelty of the study.

The purpose of the study is to outline the directions of R. Tureck's creative activity as a vivid example of the consistent and successful implementation of an actualizing performance strategy. The study is based on traditional methods of musicology (historical, genre-stylistic, systemic) as well as the method of interpretive analysis. In the research process, we used works that can be divided into 3 groups: R. Tureck's autobiography; books on the work of American composers and those who contributed to the development of the country's musical culture (D. Kämper, E. Z. Posell, J. W. Polisi, W. Simmons, S. Swayne, V. J. Kimberling), as well as W. J. Ton's thesis; and comments to the CD "Première Performances". The performance and structural analysis of the works on R. Tureck's CD "Première Performances" (Two Studies for Violin and Piano by L. Dallapiccola, Concerto for Piano and Small Orchestra by W. Schuman, and Sonata No. 1 for Piano by D. Diamond), is the first such attempt in Ukrainian musicology.

Results.

At the time of R. Tureck's active performing career, musical life was saturated with interesting ideas, discoveries, and new names. However, the avant-garde searches of American composers often remained unheeded by performers. In this regard, the creative activity of R. Tureck, who in 1948 created a society to popularize contemporary music, is exceptional. Her album "Première

Performances” with works by contemporary composers was released in 1995. It contains recordings of premiere performances of opuses by D. Diamond, L. Dallapiccola and W. Schuman, the analysis of which is presented in the article.

Conclusions. *The popularization of contemporary music was an integral part of R. Tureck’s creative activity, due to which many American composers of the twentieth century got a chance to be “heard”. The basic strategies of this vector of her activity are determined:*

- *mandatory performance of new works;*
- *rethinking of contemporary music through previous historical periods;*
- *direct cooperation with artists.*

Keywords: *R. Turek’s activity; piano performance; musical art of the 20th century; creativity of American composers; dedicatory works.*

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2024 року