

УДК 78.01/.07/.09::781.6::785

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2026-3-3>**Наталія ГОРЕЦЬКА**

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0003-3320-8628**Тетяна ШЕВЧЕНКО**

Заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія музики імені А.В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0009-0003-7701-1197

Бібліографічний опис статті: Горєцька, Н., Шевченко, Т. (2026). Андраш Шифф: «Музика народжується з тиші». *Fine Art and Culture Studies*, 3, 16–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-3-3>

АНДРАШ ШИФФ: «МУЗИКА НАРОДЖУЄТЬСЯ З ТИШІ»

Андраш Шифф – один з найвидатніших піаністів сучасності, багатократний лауреат престижних міжнародних конкурсів, визнаний інтерпретатор творів Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших. Уродженець Угорщини він є євреєм за національністю, наразі має три громадянства – угорське, австрійське та британське. Випускник Будапештської музичної академії, А. Шифф вчився у П. Кадоси, Ф. Радоша та Д. Куртага. Виступає не лише як соліст, але і як камерний музикант, диригент, директор фестивалів.

Мета статті – увести в науковий обіг українського музикознавства відомості про творчу особистість видатного піаніста сучасності Андраша Шиффа, зокрема, інформацію про формування його індивідуальності, репертуар, особливості піаністичної техніки та виконавського процесу, ставлення до інструменту, принципи, цінності, погляди, професійний досвід, спираючись на факти, описані піаністом у його книзі «Музика народжується з тиші. Розмови з Мартіном Мейєром», що вийшла німецькою мовою в Касселі у видавництві Bärenreiter у 2024 році. **Методологія.** У роботі використано методи описовий, критично-аналітичний, порівняльний, інтерпретаційний, систематичний, культурно-історичний. **Наукова новизна** дослідження визначається його абсолютно новітньою, хоча й водночас дуже актуальною проблематикою (вивчення зазначеної проблеми ніколи не проводилося, хоча воно має велике значення для українського фортепіанного виконавства).

Висновки. А. Шифф – яскравий представник угорської фортепіанної школи, чий творчі принципи було сформовано під керівництвом П. Кадоси, Д. Куртага, Ф. Радоша, а також таких музикантів як Дж. Малкольм, А. Фішер, Р. Серкін. Репертуар А. Шиффа включає твори Й.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, Ф. Бузона, Б. Бартока та інших. Основні виконавські рекомендації А. Шиффа полягають у необхідності слухового самоконтролю, який він називає «третім вухом», в т.ч. за якістю звуковидобування, а також – поліфонічного слухання, що представляє собою досягнення збалансованого звучання всіх голосів фактури, дотриманні принципів ефективного та економного тренування, врахування жанрової природи тематизму під час виконання твору, сміливого використання педалі, з почуттям міри та художнього смаку. У питаннях інтерпретації А. Шифф обстоює необхідність обдуманого підходу до темпових, артикуляційних позначень, радить залучати інтуїцію, вивчати рукописи, що можуть підказати виконавцю, як якомога більш природно промовляти музикою до слухача, виконувати твір так, щоб він ніс певну естетичну інформацію, а не був сумою механічно виконаних прийомів і штрихів. А. Шифф – противник музичної «глобалізації» і вважає, що далеко не вся музика ідеально може бути виконана на роялі Steinway, зокрема, для виконання творів класицизму та раннього романтизму значно більш прийнятними, на його думку, є інструменти XIX та початку XX століття. Фундаментальні педагогічні принципи А. Шиффа в цілому зводяться до посадки за інструментом і дихання. На його думку, технічні та механічні аспекти гри ніколи не бувають головними, хоча ними також не можна нехтувати.

Ключові слова: А. Шифф, піанізм, репертуар, інтерпретація, виконавські рекомендації.

Nataliia GORETSKA

PhD in Pedagogics, Professor, Head of Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0003-3320-8628

Tetiana SHEVCHENKO

Honored Artist of Ukraine, Professor, Professor of Special Piano Department, A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Novoselsky str., 63, Odesa, Ukraine, 65023

ORCID: 0009-0003-7701-1197

To cite this article: Goretska, N., Shevchenko, T. (2026). Andrash Shyff: «Muzyka narodzhuietsia z tyshi» [Andras Schiff: “Music is born from silence”]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 16–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-3-3>

ANDRAS SCHIFF: “MUSIC IS BORN FROM SILENCE”

András Schiff is one of the most outstanding pianists of our time, a multiple laureate of prestigious international competitions, a recognized interpreter of the works by J.S. Bach, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann and others. A native of Hungary, he is Jewish by nationality, and currently has three citizenships – Hungarian, Austrian and British. A graduate of the Budapest Academy of Music, A. Schiff studied with P. Kadosa, F. Radosz and D. Kurtág. Currently, he performs not only as a soloist, but also as a chamber musician, conductor and festival director.

***The main objective(s) of the study** is to introduce into the scientific circulation of Ukrainian musicology information about the creative personality of the outstanding pianist of our time, András Schiff, in particular, information about the formation of his personality, repertoire, features of piano technique and performance process, attitude to the instrument, principles, values, views, professional experience in general, based on the facts described by the pianist himself in his book “Music is born from silence. Conversations with Martin Meyer”, published in German in Kassel by the Bärenreiter publishing house in 2024. **Methodology.** The work uses descriptive, critical-analytical, comparative, interpretative, systematic, and cultural-historical methods. **Scientific novelty** of the research is determined by absolutely new problem, although at the same time it is very relevant (the research of the specified problem has never been conducted, although it has the great importance for Ukrainian piano performance).*

***Conclusions.** A. Schiff is a prominent representative of the Hungarian piano school, whose creative principles were formed under the guidance of P. Kadosa, D. Kurtág, F. Radosz, as well as such musicians as J. Malcolm, A. Fischer, R. Serkin. A. Schiff's repertoire includes works by J. S. Bach, J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Chopin, J. Brahms, F. Busoni, B. Bartók and others. A. Schiff's main performance recommendations are the need for auditory self-control, which he calls the “third ear”, including by the quality of sound production, as well as by polyphonic listening, which is the achievement of a balanced sound of all voices, adherence to the principles of effective and economical training, taking into account the genre nature of thematics during the performance of the work, bold use of the pedal with a sense of proportion and artistic taste. In matters of interpretation, A. Schiff advocates the need to thoughtfully approach tempo and articulation markings, advises to involve intuition, study manuscripts that can tell the performer how to speak music to the listener as naturally as possible, to perform the work so that it carries certain aesthetic information, and is not the sum of mechanically performed techniques and strokes. A. Schiff is an opponent of musical “globalization” and believes that not all music sounds ideal on a Steinway piano, in particular, for the performance of works of classicism and early romanticism, in his opinion, instruments of the 19th and early 20th centuries are much more acceptable. A. Schiff's fundamental pedagogical principles generally boil down to sitting at the instrument and breathing. In his opinion, the technical and mechanical aspects of playing are never the main ones, although they should not be neglected either.*

***Key words:** A. Schiff, pianism, repertoire, interpretation, performance recommendations.*

Актуальність проблеми. Андраш Шифф – один з найвидатніших піаністів сучасності, багатократний лавреат престижних міжнародних конкурсів, визнаний інтерпретатор творів Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших. Уроженець Угорщини він є євреєм за національністю, а наразі має аж три громадянства – угорське, австрійське та британське. Випускник

Будапештської музичної академії, А. Шифф вчився у П. Кадоси, Ф. Радоса та Д. Куртага. Нині виступає не лише як соліст, але і як камерний музикант, диригент та директор фестивалів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві постаті А. Шиффа досі не приділено належної уваги. В низці статей прізвище піаніста просто згадується мимохідь (Варданян, 2023; Назарій, 2025;

Оболенська, 2025; Скопич, Толпиго-Русіна, 2004; Цюрик, 2025), в деяких – його постаті присвячено по абзацу або він згадується кілька разів поряд з іншими виконавцями (Адлуцький, 2021; Іванова, 2023; Муляр, 2024). Зарубіжна музикологія теж не може похвалитися особливими успіхами у дослідженні творчого внеску майстра у світове фортепіанне мистецтво. Проте тут варто згадати дисертацію бразильського вченого Йосіаса Мачуката «Порівняння двох записів «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха у виконанні Андраша Шиффа» (2015), присвячену, на жаль, дуже вузькій проблематиці (Matschukat, 2015), та дуже цікаву художнього плану рецензію угорського критика Болдісара Феєрварі на збірку есе А. Шиффа «Про музику, композиторів та самого себе», датовану 2003 роком (Fejérvári, 2004). Тож, необхідно ствердити, що нині як в світовому, так і тим більше в українському науковому просторі творчість Андраша Шиффа, його оригінальна творча особистість досі залишаються *terra incognita*, незважаючи на масштаби творчого внеску піаніста в музичне мистецтво сучасності.

Мета дослідження – увести в науковий обіг українського музикознавства відомості про творчу особистість видатного піаніста сучасності Андраша Шиффа, зокрема, інформацію про формування його особистості, репертуар, особливості піаністичної техніки та виконавського процесу, ставлення до інструменту, принципи, цінності, погляди, професійний досвід в цілому, спираючись на факти, описані самим піаністом у його книзі «Музика народжується з тиші. Розмови з Мартіном Мейєром», що вийшла німецькою мовою в Касселі у видавництві Bärenreiter у 2024 році.

Виклад основного матеріалу дослідження. А. Шифф вступив до Музичної академії імені Ф. Ліста в Будапешті в клас Пала Кадоси у віці 14-ти років. За його словами, в процесі навчання зауваження Кадоси звучали так: «Не так палко», «Тут не потрібно вагатися», «Там трохи рішучіше» (Schiff, Meyer, 2024: 200). Важку, багатогодинну, нещадну роботу Пал Кадоса залишав своїм асистентам, Дьордю Куртагу та Ференцу Радошу. Вони відповідали за аналітичну частину навчального процесу, тоді як Пал Кадоса піклувався про інтеграцію та узагальнення, наданих ними інструкцій. Разом з тим,

на думку А. Шиффа, Кадоса можна вважати однією з найвиразніших постатей свого покоління, чий вплив мав би поширитися далеко за межі Угорщини.

В академії заняття проводилися раз на тиждень з Кадосою та двічі на тиждень з Куртагом. «Я ніколи не забуду свій перший урок з останнім – він докорінно змінив моє життя» (Schiff, Meyer, 2024: 201), – ділиться спогадами А. Шифф. Так само з глибоким пієтетом відгукується А. Шифф про Ференца Радоша. Коли молоді піаністи запитують Шиффа, чи може він порекомендувати їм доброго вчителя, він радить Ференца Радоша. На думку А. Шиффа, професор Радош підходить не всім; той, хто очікує лише похвал, – буде розчарованим. Проте, як добрий лікар, правильно виявляє причини хвороб, так професор Радош ставить безпомилкові діагнози молодим піаністам. «Я не зрозумів, що ти грав», – це найчастіша критика професора Радоша. Або: «Тепер я розумію, але мені це зовсім не сподобалося». «Я зрозумів» – це найвища похвала, яку можна було від нього отримати (Schiff, Meyer, 2024: 205).

Знаковою, за словами А. Шиффа, стала в його житті зустріч з Джорджем Малкольмом. Вони познайомилися під час концерту останнього в Будапешті. Джорджу потрібен був перегортач сторінок, що зголосився робити тоді ще зовсім юний Андраш Шифф. Згодом вони зустрічалися в Англії. За словами А. Шиффа, Джордж безжально критикував його гру, але не грубо. Він ставився до Андраша як дорослий, який дає поради трохи молодшому однолітку. За словами А. Шиффа, він навчився від Джорджа, передусім, виконавської стилістики давньої музики і, зокрема, творів Й.С. Баха, якого на той час в Угорщині виконували в постромантичному стилі, *sempre legato*. Джордж показав Андрашу Шиффу різноманітні форми артикуляції, орнаментику, навчив його мистецтва імпровізації, гри *continuo*, познайомив із клавикордом та клавесином.

Репертуар А. Шиффа – різноманітний. Важливе місце в ньому займають твори Й.С. Баха. Як не парадоксально, на думку А. Шиффа, – піаністи, з усіх інструменталістів, мають найменший досвід роботи з Бахом: зігравши «Інвенції» в дитинстві та, ймовірно, деякі прелюдії та фуґи в консерваторії, вони після складання дипломних іспитів відкладають твори Баха в далекі закутки.

На думку А. Шиффа, причиною такого може бути брак сміливості виконувати ці твори. Частково рішення цієї проблеми криється у неправильному розумінні терміна «автентичність». Піаністи бояться грати Баха на сучасному фортепіано, стверджуючи, що для правильного виконання потрібно реконструювати умови та обставини, які були за життя композитора. Однак, як відомо, лише три твори Й.С. Баха – «Італійський концерт», «Французька увертюра» та «Варіації Гольдберга» – були написані спеціально для двомануального клавесина, тоді як більшість своїх клавірних композицій він призначав для клавикорда. Як противник такого вузького розуміння автентичності А. Шифф запитує, які ж тоді твори дозволено грати на Steinway, побудованому в 1990 році? Елліотта Картера? (Schiff, Meyer, 2024: 133).

Ще одна важлива складова частина репертуару А. Шиффа – сонати Л. ван Бетовена. На думку піаніста, бетовенські сонати – це гігантський гірський хребет, могутні Гімалаї, які утворюють логічну єдність, всеохопне ціле. Виконання сонат Бетовена циклами постає справжнім викликом для піаністів не стільки через фізичні труднощі та потребу витривалості, скільки через їхні складні завдання інтелектуального, емоційного та духовного плану. Фортепіанні сонати Бетовена, на думку А. Шиффа, вражають слухача безкінечним розмаїттям, настільки вони неоднорідні та несхожі між собою, тоді як, наприклад, прелюдії і фуги Й.С. Баха, порівняно є дуже однорідними. Кожна бетовенська соната має свій неповторний характер. Звичайно, є між ними й спільні риси та грані, але відмінності – набагато важливіші. Тому важливим завданням у виконанні бетовенських сонат є виявлення унікальних, неповторних та специфічних якостей у кожній з них. За словами А. Шиффа, важливим для нього у розумінні, як виконувати сонати Бетовена, був приклад Анні Фішер, у чиєму виконанні він двічі переслухав всі ці сонати, а також приклад Рудольфа Серкіна, що суворо дотримувався всіх вказівок Бетовена, і високі етичні стандарти якого назавжди залишилися для А. Шиффа взірцем.

Говорячи про звучання творів Ф. Шуберта, А. Шифф підмічає дуже тонкі інтонаційні моменти. Він каже: «Коли я уявляю, як говорив Шуберт – то бачу, що ми маємо справу

з лінгвістичною артикуляцією. Я чую німецьку з австрійським акцентом» (Schiff, Meyer, 2024: 30). Таке єднання різної вимови впливає і на уявлення про музичне мовлення композитора.

Щодо Ф. Мендельсона А. Шифф говорить: «Я можу відкрито зізнатися, що Мендельсон для мене означає більше, ніж просто великий композитор; він є ключовою фігурою в культурному ландшафті XIX століття» (Schiff, Meyer, 2024: 188).

На думку А. Шиффа, Р. Шуман – це квінтесенція композитора-романтика. Тоді як Ф. Шопен не є для А. Шиффа справжнім романтиком. Багато піаністів, як зауважує він, дають концерти, присвячені винятково Ф. Шопену. Це має давню традицію, якщо згадати, наприклад, Альфреда Корто чи Артура Рубінштейна. Тим не менш, А. Шифф вважає, що Ф. Шопен «нещадно висмоктує з піаніста всю життєву силу» (Schiff, Meyer, 2024: 34), тому що темп, динаміка, педаль – все в нього дуже точно позначено. Разом з тим, ці позначення досить часто ігноруються піаністами, і твори Ф. Шопена неправильно інтерпретують набагато частіше, ніж твори інших композиторів. «Клішоване «дамське» рубато практично в кожному такті Шопена є для А. Шиффа «кошмаром» (Schiff, Meyer, 2024: 35), адже у Ф. Шопена завжди є фіксований темп, який диктується лівою рукою.

Особливе місце в репертуарі А. Шиффа належить творам Ф. Бузона. Він із захопленням відгукується про Токату, Сонатину, Елегію, Другу сонату для скрипки і фортепіано, Контрапунктичну фантазію, однак зазначає, що Фортепіанний концерт Ф. Бузона є незбалансованим.

Улюбленим у А. Шиффа є камерний репертуар. Він зазначає, що почав грати в ансамблях ще восьмирічним, грав з однолітками, іноді дома, іноді – у друзів. Звісно, діти виконували нескладні твори – тріо Й. Гайдна та В.А. Моцарта. В Будапешті таке ставлення до музики тоді буквально витало в повітрі. Вважалося, що камерна музика є основною частиною музичної освіти. Пізніше любов до ансамблевої гри у А. Шиффа продовжилася і відобразилася у виконанні фортепіанних концертів В.А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Р. Шумана, Й. Брамса та Б. Бартока, які також побудовані на постійній взаємодії виконавців.

Камерний музикант, переконаний А. Шифф, повинен вміти не лише уважно слухати інших,

а й себе. Він повинен мати добре відчуття звуку, уміти знаходити той тон фортепіано, який за потреби добре поєднується зі струнними або ж з духовими інструментами, з людським голосом, тобто вчитися бути рівноправним партнером.

У своїй книзі А. Шифф чимало уваги приділяє питанням виконавського процесу. Він зазначає, що впродовж гри виконавець має постійно стежити за характером звуку, який він видобуває. Музикант це робить, зазвичай, за допомогою «третього вуха». Чим краще, на думку піаніста, розвинене це «третє вухо», тим кращим є музикант. А. Шифф зізнається, що вчителі всіляко заохочували його до слухання внутрішнім слухом. Він переконаний, що голосно підспівувати під час гри на фортепіано – шкідливо, тому що це шкодить роботі внутрішнього слуху, навіть якщо піаністу здається, що він все добре чує, однак це ілюзія. За словами А. Шиффа, «співати має фортепіано, а не піаніст» (Schiff, Meyer, 2024: 9).

Щодо тренування на інструменті, то А. Шифф зазначає, що воно має бути максимально свідомим, ефективним, економним та сконцентрованим (зізнається, що навчився такого у Ференца Радоша). Піаніст розповідає, що в консерваторії часто можна чути жакливі в цьому відношенні речі, коли складні фрагменти, наприклад, з етюдів Ф. Шопена, або fuga з Сонати «Гаммерклавір» (№29) Л. ван Бетовена граються підряд 250 разів фортіссімо. А. Шифф переконаний, що спочатку потрібно грати повільно, контролювати гучність; мотиви, фрази, речення мають бути правильно сформованими одразу. Також від самого початку потрібно враховувати якість звучання, тобто характер звукової атаки, навіть під час гри гам важливою є не лише аплікатура, але сама якість звучання. Це досить складно зробити на фортепіано, ділиться досвідом А. Шифф, де, зазвичай, визвучується більше, ніж один звук, тож справжнє мистецтво гри на фортепіано полягає в досягненні збалансованості голосів фактури. А. Шифф зазначає, що у шести- чи восьмизвучному акорді немає двох з однаковою силою і якістю зіграних звуків. Це зробити надзвичайно складно, однак маестро переконаний, що саме тому поліфонічне слухання піаніста є вкрай важливим.

Як приклад вироблення навички активного поліфонічного слухання А. Шифф приводить

початок Четвертого фортепіанного концерту Л. ван Бетовена. Перший його акорд – восьмизвучний. Він має звучати збалансовано. Якщо цей акорд форсувати, як зазначає піаніст, – він звучатиме жакливо. Тож основним принципом, на думку А. Шиффа, має бути вибудовування акорду знизу вгору, рухаючись від основ. Ось чому, на думку піаніста, ліва рука абсолютно виправдано має грати цей акорд на малесеньку частку секунди раніше, ніж права, як це робили великі піаністи минулого.

Що стосується творів Й. Гайдна, то піаніст зауважує, що музика великого віденця набагато більше говорить, ніж співає. В творах Й. Гайдна немає грандіозних, розлогих мелодій, натомість – чимало дрібних мотивів та невеличких зворотів. Виходячи з цього, піаніст вважає Й. Гайдна великим майстром риторики, зазначаючи, що коли, наприклад, в тексті виписана фермата, то Й. Гайдн не очікує від виконавця самої лише паузи, тобто суто мовчання, а радше – короткої імпровізації.

Щодо поведінки слухачів в залі під час концерту А. Шифф зауважує, що будь-який шум є неприпустимим: він звертається до слухачів з проханням не кашляти, не сякати, не розмовляти, не розгортати цукерки, не читати концертну програму під час гри, не виходити з аудиторії, не стукати дверима, не фотографувати, тому що слухач, на його думку, є активним партнером виконавця у виконавському процесі (Schiff, Meyer, 2024: 243).

Важливими для сучасних піаністів є проблеми, пов'язані з виконанням давньої музики, творів, що були написані для клавешних – попередників сучасного фортепіано. Відповіді на такого роду фундаментальні питання, на думку А. Шиффа, потребують сміливих рішень. Так, усю першу частину «Місячної сонати» Л. ван Бетовена, на його думку, потрібно грати *senza sordini*, тобто без глухих звуків (і робити це за допомогою педалі).

Одна з найбільших проблем такого плану, на думку А. Шиффа, полягає у використанні педалі, і не лише у творах Й.С. Баха. Педаль, цей геніальний винахід, дає змогу піднімати демпфери, щоб струни могли вільно вібрувати з усіма зіграними звуками. Л. ван Бетовен був першим великим композитором, що використав цю особливість свідомо та творчо. Рішення ж сучасних піаністів щодо використання чи не

використання педалі мають бути прийняті ними особисто, виходячи з відчуття доброго смаку та достатньої сміливості, для того щоб ствердити: «Ось як я хочу зіграти цей твір, знаючи, що це сподобається далеко не всім» (Schiff, Meyer, 2024: 140).

99 відсотків піаністів, за словами А. Шиффа, ігнорують вказівки Л. ван Бетовена та старанно перемикають педалі в його творах з кожною новою гармонією. Вони аргументують це тим, що на молотковому клавирі Бетовена це звучало б інакше, але парадокс полягає якраз в тому, що ці піаністи ніколи не грали на інструментах Бетовена і не мають уявлення, як насправді він звучав. І це підкреслює А. Шифф, піаніст, який неодноразово грав та робив записи на інструменті бетовенської доби – фортепіано фірми Бродвуд. Тон, гучність, механіка, на думку А. Шиффа, можуть бути різними, але все це не змінює самої музичної ідеї. Дисонанс залишається дисонансом на всіх інструментах. Між іншим, як зауважує А. Шифф, в часи Бетовена проблеми «правильної» педалі взагалі не існувало. Це означає, що композитор виконував свої фортепіанні п'єси на інструментах і без педальної панелі (Schiff, Meyer, 2024: 141).

А. Шифф зазначає, що педаль можна розумно та непомітно використовувати як допоміжний засіб під час гри в залі з гіршою акустикою. Однак, не варто недооцінювати шкоду, яку може завдати необережне поводження з нею. На думку А. Шиффа, музиканти-струнники та співаки, які використовують вібрато в кожному звукові, – нестерпні. А чим є вібрато для струнників, тим самим є педаль для піаністів.

А. Шифф переконаний, що до питань, як саме виконувати твір, наскільки воля композитора має бути є незаперечною, варто ставитися не надто упереджено, адже це дуже складні питання. Наприклад, Б. Барток, за його словами, був досить толерантним в плані різних імовірних варіантів інтерпретації його творів, тоді як Д. Куртаг – набагато більш строгим в цьому питанні і був готовий працювати з виконавцями своїх творів годинами.

Л. Бетовен, за словами А. Шиффа, нотував з надзвичайною точністю, тим не менше його твори досить часто звучать у поганому виконанні, те ж саме стосується сонат та балад Ф. Шопена. Такі випадки, на думку піаніста, нерідко трапляються тому, що виконавці іноді

вперто покладаються на метроном чи артикуляційні позначення. Але все це не так просто, адже потрібно враховувати і рубато, і композиційні особливості, і переходи від розділу до розділу, інтерлюдії та багато чого іншого.

У цьому плані помічним може бути вивчення рукописів творів, оскільки завдяки їм можна зрозуміти, як виконувати цілий ряд тем мовленнєвого походження, які не можуть бути точно нотованими – декламаційних, риторичних. Ми всі говоримо по-різному, то подовжуємо, то скорочуємо склади, ставимо акценти в різних місцях, підвищуємо чи понижуємо інтонацію. Це все впливає і на особливості музичного мовлення. Тому для сприйняття і правильної, органічної передачі записаного нотного тексту музиканту необхідно володіти інтуїцією.

Нині А. Шифф має в своєму розпорядженні кілька інструментів – Steinway, Bösendorfer, Blüthner, Brodmann, Bechstein. Але він зазначає, що не всі Steinway звучать чудово. Тут важливим є майстер, який налаштовує інструмент, доглядає за ним, настраює. У А. Шиффа є також клавикорд, на якому він має можливість належно виконувати твори англійських верджиналістів.

А. Шифф вважає, що коли виконувати весь фортепіанний репертуар – від Вільяма Берда до П'єра Булеза на роялі Steinway, то це невдало «глобалізує» фортепіанну музику. Усі композиції в такому випадку звучать тривожно схоже. Добрий Steinway – у правильних руках, на думку А. Шиффа, – безумовно, чудовий інструмент, але він аж ніяк не підходить для виконання всього фортепіанного репертуару. Твори В.А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта вимагають набагато більшого, ніж потужність, блиск та холодна об'єктивність. Натомість рояль Bechstein 1921 року уособлює давно забутий світ. Вільгельм Бакхауз часто грав на ньому, цей інструмент був улюбленою маркою Артура Шнабеля. А фортепіанний тон Шнабеля – особливо у творах Бетовена та Шуберта – завжди був, за словами А. Шиффа, взірцем для нього як піаніста. Тож рояль Bechstein допомагає А. Шиффу наблизитися до цього ідеалу.

На думку А. Шиффа, якісне виконання творів Ф. Шуберта можливо навіть більше, ніж інших композиторів, дуже залежить від інструменту. У час Шуберта, як відомо, у Відні працювали фабрики фортепіано Конрада Графа,

братів Франца та Йозефа Бродманів, інструменти яких вплинули згодом на інструменти Бьозендорфера. У А. Шиффа є рояль Франца Бродмана 1820 року випуску, яким він дуже задоволений, і який є абсолютно відповідним для виконання творів Ф. Шуберта, а також Л. ван Бетовена. Цей інструмент оснащений педаллю модерато, яка натягує тонку тканину між струнами та молоточками, призводячи до неймовірно м'якого, ніжнього та тихого звучання. Тільки на таких інструментах, на думку А. Шиффа, можна повною мірою відчувати те, що чув Ф. Шуберт, коли прописував потрібне піаніссімо. І навпаки, сучасний Steinway може бути досить проблематичним, особливо для «тихих» творів Ф. Шуберта. Разом з тим, як зауважує піаніст, рояль Бродмана ефективний лише в невеликому залі з чудовою акустикою. Наприклад, Лондонський Вігмор-хол для цього підходить ідеально. Крім того, такий інструмент потребує справжньої взаємодії слухача з ним.

Інтерпретація на старовинному фортепіано, на думку А. Шиффа, суттєво відрізняється від інтерпретації на сучасному інструменті. Сучасні фортепіано звучать збалансовано уздовж всього діапазону. Нині це вважають перевагою. Однак це зовсім не те, що уявляв собі Бетовен. Фортепіано не обов'язково має звучати рівномірно. Воно має чітко виражені верхній, середній та нижній регістри. Високі звуки – виточені та чисті, середні – природно повні, тоді як баси – стрункі та прозорі. Інструменти, настроєні на $a_1 = 430$ Гц (тоді як сучасні інструменти настроюють на 442 Гц або вище), звучать набагато приємніше та багатші на обертони. Динаміка в таких старовинних інструментах – більш нюансована: хоча гучність значно знижується. Само собою зрозуміло, зазначає А. Шифф, що якості інструменту можна повною мірою оцінити лише за оптимальних умов, тобто в умовах чудової акустики та у відносно невеликому просторі, такому, наприклад, як Камерний музичний зал у Будинку Бетовена в Бонні.

А. Шифф також зауважує, що коли піаністи нерідко помиляються у виборі темпу (рухливі темпи виконують надто швидко, а стримані – надто повільно), то практика гри на старовинних інструментах допомагає виправляти такі помилки. Вони немов диктують правильний темп. Таким чином, за словами А. Шиффа,

гра на сучасних фортепіано значно виграє від досвіду виконавця в грі на старовинних інструментах.

А. Шифф почав викладати в університеті Будапешта у віці 19-ти років, але він вважає, що на той час був недостатньо підготовленим для цього, тож припинив свою викладацьку діяльність через два роки. Маєстро зізнається, що в нього не дуже склалося з викладанням, і тому, що в нього не було часу, і тому що він завжди ненавидів усі форми бюрократії. За його словами, А. Шиффа цікавлять талановиті молоді люди, йому цікаво, яким чином на них можна вплинути, він зустрічає музикантів, які не просто одержимі «кар'єризмом», а хочуть і навіть мусять створювати музику з внутрішньої потреби. Проте він не здатен займатися адміністративними питаннями, відвідувати іспити, обговорювати їх з іншими викладачами, виставляти оцінки тощо.

Фундаментальні педагогічні принципи А. Шиффа в цілому зводяться до посадки за інструментом і дихання. На думку А. Шиффа, все починається з того, як людина сидить за фортепіано: у багатьох – неможлива постава, її видно ще до того, як починаєш чути гру, гарного тону від такої постави ніколи не вийде, все тіло виконавця надто скуте. Також можна швидко помітити, коли хтось неправильно дихає. Однак цьому відносно легко навчитися. А. Шифф просить учнів щось заспівати. Тоді вони починають відчувати, як потрібно дихати та фразувати, і цей досвід вони переносять на фортепіано. Таким чином, на думку А. Шиффа, технічні та механічні аспекти гри ніколи не бувають головними, хоча ними також не треба нехтувати.

Загалом маєстро вважає, що лише індивідуальне навчання є ідеальним. Майстер-класи – це краще, ніж нічого, але індивідуальне навчання – більш ефективне, бо навчання – це дуже особиста справа, адже вчитель у певному сенсі є лікарем. «Пацієнти» приходять до нього зі своїми проблемами, як фізичними, так і з емоційними. Добрий вчитель – як і добрий лікар – швидко розпізнає, в чому полягають труднощі.

А. Шифф з жалем зізнається, що не вписується в сучасну музичну сцену. Він не вважає однак, що в минулому все було краще, проте сумує за багатьма, кого вже немає – Анні Фішер, Рудольфом Серкіним, Клаудіо Аррау,

Святославом Ріхтером, Артуро Мікеланджелі. Також, на його думку, публіка вже не чує так добре, як раніше. Слухачі минулого багатого частіше самі грали на інструменті, знали нотну грамоту, писали музику, що впливало на розвиток їхнього слуху та художнього смаку. Нині ж це все вже не є обов'язковою частиною соціалізації.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже проведене дослідження привело до таких висновків. А. Шифф – яскравий представник угорської фортепіанної школи, чий творчі принципи було сформовано під керівництвом П. Кадоси, Д. Куртага, Ф. Радоша, а також таких музикантів як Дж. Малкольм, А. Фішер, Р. Серкін. Репертуар А. Шиффа включає твори Й.С.Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, Ф. Бузони, Б. Бартока та інших. Основні виконавські рекомендації А. Шиффа полягають у необхідності слухового самоконтролю, який він називає «третім вухом», в т.ч. за якістю звуковидобування, а також – поліфонічного слухання, що представляє собою досягнення збалансованого

звучання всіх голосів, дотриманні принципів ефективного та економного тренування, врахування жанрової природи тематизму під час виконання твору, сміливого використання педалі, з почуттям міри та художнього смаку. У питаннях інтерпретації А. Шифф обстоює необхідність обдуманого підходу до темпових, артикуляційних позначень, радить залучати інтуїцію, вивчати рукописи, що можуть підказати виконавцю, як якомога більш природно промовляти музикою до слухача, виконувати твір так, щоб він ніс певну естетичну інформацію, а не був сумою механічно виконаних прийомів і штрихів. А. Шифф – противник музичної «глобалізації» і вважає, що далеко не вся музика ідеально звучить на роялі Steinway, зокрема, для виконання творів класицизму та раннього романтизму значно більш прийнятними, на його думку, є інструменти XIX та початку XX століття. Фундаментальні педагогічні принципи А. Шиффа в цілому зводяться до посадки за інструментом і дихання. На його думку, технічні та механічні аспекти гри ніколи не бувають головними, хоча ними також не треба нехтувати.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адлуцький Г. В. Проблематика сучасного стильового підходу піаніста до вибору темпів в уртексті 1 тома «Добре темперованого клавіру» Й.С.Баха. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2021. С. 255–265. DOI:10.33287/222142
2. Варданян О. І. Нові комунікаційні стратегії сучасних виконавців класичної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 138. С. 50059. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294691>
3. Іванова Ю. В. Роль жанрової форми у сучасному фортепіанному виконавському мистецтві. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 36 (2). С. 222–234. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-17>
4. Муляр А. П. Актуальні підходи до виконавських інтерпретацій варіаційних циклів Л. Бетховена: порівняльний аналіз та музикознавчі перспективи. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 40. С. 39–51. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-3>
5. Назарій М. С. Просвітництво як стратегія формування виконавського репертуару сучасного кларнетиста-соліста: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ... д-ра мистецтва за спец. 025 «Музичне мистецтво». Львів, 2025. 84 с.
6. Оболенська М. М. Індивідуальний виконавський стиль піаніста-концертмейстера: теоретичне осмислення, типологія та вплив на музичну інтерпретацію. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 76. С. 29–48. DOI 10.34064/khnum1-76.02
7. Скопич А. В., Толпиго-Русіна Н. К. Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій Сонати Й. Брамса №2 для кларнета (або альту) з фортепіано. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2004. Вип. 32. С. 143–150. DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.18>
8. Цюряк І. Фортепіанне виконавство XXI століття: традиції та новації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. Т. 3. С. 130–134. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18>
9. Fejérvári B. Schiff András: A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról. *Elektronikus Periodika Adatbázis Archivum. Figyelő. Művészet*. 2004. №2. S. 136-137. Retrieved from https://epa.oszk.hu/01400/01433/00013/pdf/04-2-045-Schiff_Fejervari.pdf

10. Matschukat J. Uma comparação entre as duas gravações do Cravo Bem-Temperado de J.S.Bach por András Schiff: Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre. 2015. 118 f. Retrieved from <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/128031/000974646.pdf>

11. Schiff A., Meyer M. Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer. Essays. Bärenreiter Kassel, Germany, 2024. 253 s. DOI <https://doi.org/10.1007/978-3-7618-7305-2>

REFERENCES:

1. Adlutskyi, H. V. (2021). Problematyka suchasnoho stylovoho pidkhodu pianista do vyboru tempiv v urteksti 1 toma «Dobre temperovanoho klaviru» Y.S.Bakha [The issue of the pianist's modern stylistic approach to the choice of tempos in the original text of Volume 1 of J.S. Bach's "The Well-Tempered Clavier"]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 255–265. DOI:10.33287/222142 [In Ukrainian].

2. Vardanian, O. I. (2023). Novi komunikatsiini stratehii suchasnykh vykonavtsiv klasychnoi muzyky [New communication strategies of contemporary classical music performers]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 138, 50–59 DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294691> [In Ukrainian].

3. Ivanova, Yu. V. (2023). Rol zhanrovoi formy u suchasnomu fortepiannomu vykonavskomu mystetstvi [The role of genre form in modern piano performance]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 36 (2), 222–234. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-17> [In Ukrainian].

4. Muliar, A. P. (2024). Aktualni pidkhody do vykonavskykh interpretatsii variatsiinykh tsykliv L. Betkhovena: porivnialnyi analiz ta muzykoznavchi perspektyvy [Current approaches to performance interpretations of L. Beethoven's variation cycles: comparative analysis and musicological perspectives]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 40, 39–51. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-3> [In Ukrainian].

5. Nazarii, M. S. (2025). Prosvitnytstvo yak stratehiia formuvannia vykonavskoho repertuaru suchasnoho klarnetysta-solista [Education as a strategy for forming the performing repertoire of a modern clarinet soloist]: naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu na zdobuttia ... d-ra mystetstva za spets. 025 «Muzychne mystetstvo». Lviv [In Ukrainian].

6. Obolenska, M. M. (2025). Indyvidualnyi vykonavskyi styl pianista-kontsertmeistera: teoretychne osmyslennia, typolohiia ta vplyv na muzychnu interpretatsiiu [Individual performance style of a pianist-concertmaster: theoretical understanding, typology and influence on musical interpretation]. *Problemy vzaємодii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 76, 29–48. DOI 10.34064/khnum1-76.02 [In Ukrainian].

7. Skopych, A. V. & Tolpyho-Rusina, N. K. (2004). Porivnialnyi analiz vykonavskykh interpretatsii Sonaty Y. Bramsa № 2 dlia klarneta (abo alta) z fortepiano [Comparative analysis of performance interpretations of J. Brahms' Sonata No. 2 for clarinet (or viola) with piano]. *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Serii 14 : Teoriia i metodyka mystetskoi osvity*, 32, 143–150. DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.18> [In Ukrainian].

8. Tsiuriak, I. (2025). Forteplane vykonavstvo KhKhI stolittia: tradytsii ta novatsii [Piano performance in the 21st century: traditions and innovations]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85(3), 130–134. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18> [In Ukrainian].

9. Fejérvári, B. (2004). Schiff András: A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról [András Schiff: About music, composers, and himself]. *Elektronikus Periodika Adatbázis Archivum. Figyelő. Művészet*, 2, 136–137. Retrieved from https://epa.oszk.hu/01400/01433/00013/pdf/04-2-045-Schiff_Fejervari.pdf [In Hungarian].

10. Matschukat, J. (2015). Uma comparação entre as duas gravações do Cravo Bem-Temperado de J.S.Bach por András Schiff [A comparison between the two recordings of J.S. Bach's Well-Tempered Clavier by András Schiff]: Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre. Retrieved from <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/128031/000974646.pdf> [In Portuguese].

11. Schiff A., Meyer M. (2024). Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer. Essays [Music comes from silence. Conversations with Martin Meyer. Essays]. Bärenreiter Kassel, Germany DOI <https://doi.org/10.1007/978-3-7618-7305-2> [In German].

Дата першого надходження статті до видання: 20.07.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.08.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

