

Розділ 2. | Section 2.

**ЧАС – ОСОБИСТІСТЬ – КОНЦЕПЦІЯ – ІНТЕРПРЕТАЦІЯ:
СУЧАСНІСТЬ ТА РЕТРОСПЕКЦІЇ
TIME – PERSONALITY – CONCEPT – INTERPRETATION:
MODERNITY AND RETROSPECTIONS**

УДК 78.01/.07/.09.: 781.6: 785.7

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-43.05>

Горецька Наталія Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри спеціального фортепіано
e-mail: gorezn@ukr.net; ORCID iD: 0000-003-3320-8628

Шевченко Тетяна Іванівна

Одеська національна музична академія музики імені А. В. Нежданової,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук, професор, кафедра спеціального фортепіано
e-mail: onma.piano@gmail.com; ORCID iD: 0009-0003-7701-1197

**Постать Андраша Шиффа в сучасному музичному мистецтві:
від ідеї до інтерпретації**

Андраш Шифф – яскравий представник угорської фортепіанної школи, чії творчі принципи формувалися під впливом П. Кадоси, Д. Куртага, Ф. Радоша, й таких музикантів, як Дж. Малкольм, А. Фішер, Р. Серкін. У науковий обіг українського музикознавства вперше вводяться відомості про творчу особистість А. Шиффа – видатного піаніста сучасності, зокрема, інформація щодо формування його індивідуальності, його репертуару, особливостей піаністичної техніки та виконавського процесу, ставлення до інструмента, принципів, цінностей, поглядів, професійного досвіду. Мета статті – на основі систематизації даних про митця визначити його роль у сучасному музичному мистецтві,



зокрема фортепіанному виконавстві і педагогіці. Розглядаються фундаментальні виконавські принципи А. Шиффа, його рекомендації, зокрема щодо посадки за інструментом і дихання, важливі питання інтерпретації фортепіанних творів.

Ключові слова: Андраш Шифф; піанізм; репертуар; інтерпретація; виконавські рекомендації.

Постановка проблеми.

Андраш Шифф (нар. 1953) – один із найвидатніших піаністів сучасності, багатократний лауреат престижних міжнародних конкурсів, визнаний інтерпретатор творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона та інших композиторів. Уродженець 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. Радоша та Д. Куртага. Нині він виступає не лише як соліст, але й як камерний музикант, диригент і директор фестивалів.

Останні дослідження і публікації за темою статті. В українському музикознавстві постаті А. Шиффа досі не приділено належної уваги. У низці статей прізвище піаніста згадується лише мимохідь (Варданян, 2023; Назарій, 2025; Оболенська, 2025; Скопич, Толпиго-Русіна, 2004; Цюряк, 2025), у деяких публікаціях йому присвячено кілька абзаців поряд з іншими виконавцями (Адлуцький, 2021; Іванова, 2023; Муляр, 2024). Зарубіжна музикологія теж не може похвалитися особливими успіхами в дослідженні творчого внеску майстра у світове фортепіанне мистецтво. Утім варто згадати дисертацію бразильського вченого Йосіаса Мачуката «Порівняння двох записів “Добре темперованого клавіра” Й. С. Баха у виконанні Андраша Шиффа» (2015), присвячену, на жаль, дуже вузькій проблематиці (Matschukat, 2015), та дуже цікаву рецензію художнього плану, що належить угорському критикові Болдізсару Феєрварі,

на збірку есе А. Шиффа «Про музику, композиторів та самого себе», датовану 2003 роком (Fejérvári, 2004). Отже, можна констатувати, що, як у світовому, так і, тим більше, в українському науковому просторі мистецтво Андраша Шиффа, його оригінальна творча особистість досі залишаються *terra incognita*, незважаючи на масштаби творчого внеску піаніста в музичне мистецтво сучасності.

Наукова новизна запропонованого дослідження полягає в уведенні в науковий обіг українського музикознавства відомостей про творчу особистість видатного піаніста сучасності Андраша Шиффа, зокрема, інформацію про формування його індивідуальності, репертуар, особливості піаністичної техніки та виконавського процесу, ставлення до інструмента, принципи, цінності, погляди, професійний досвід у цілому, спираючись на факти, описані самим піаністом у його книзі «Музика народжується з тиші. Розмови з Мартіном Мейєром» (Schiff & Meyer, 2024), що вийшла німецькою мовою в Касселі у видавництві «Bärenreiter».

Мета дослідження – на основі систематизації даних про митця визначити його роль у сучасному музичному мистецтві, зокрема фортепіанному виконавстві і педагогіці.

Методологія дослідження. Задіяні описовий, стильовий, критично-аналітичний, порівняльний, інтерпретаційний наукові методи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Андраш Шифф вступив до Музичної академії імені Ф. Ліста в Будапешті в клас Пала Кадоси у віці 14-ти років. За його словами, у 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, Кадосу можна вважати

однією з найвиразніших постатей свого покоління, чий вплив мав би поширитися далеко за межі Угорщини.

Заняття в Академії відбувалися таким чином: 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», – ділиться спогадами А. Шифф (Schiff & Meyer, 2024: 201). Так само, з глибоким пієтетом, відгукується він про Ференца Радоша. Коли молоді піаністи запитують А. Шиффа, чи може він порекомендувати їм доброго гарного вчителя, той радить їм Ференца Радоша. На думку А. Шиффа, професор Радош підходить не всім; той, хто очікує лише похвал, – буде розчарованим. Проте, так само як добрий лікар правильно виявляє причини хвороб, так і 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 спогадами Андраша Шиффа, у його житті стала зустріч із Джорджем Малкольмом. Вони познайомилися під час концерту останнього в Будапешті. Малкольму потрібен був перегортач сторінок, що зголосився робити тоді ще зовсім юний Шифф. Згодом вони зустрічалися в Англії. За згадками А. Шиффа, Джордж безжально критикував його гру, але не грубо. Він ставився до Андраша як дорослий, який дає поради трохи молодшому однолітку. Шифф навчився від Малкольма передусім виконавської стилістики давньої музики і, зокрема, творів Й. С. Баха, якого на той час в Угорщині виконували в постромантичному стилі, *sempre legato*. Джордж Малкольм показав різноманітні форми артикуляції, орнаментику, навчив Андраша Шиффа мистецтва імпровізації, гри *continuo*, познайомив його із клавикордом та клавесином.

Репертуар А. Шиффа – різноманітний. Важливе місце в ньому посідають твори Й. С. Баха. Як не парадоксально, на думку музиканта, з усіх інструменталістів саме піаністи 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 переконання А. Шиффа, причиною такого може бути брак сміливості виконувати ці твори. Частково рішення цієї проблеми криється у неправильному розумінні терміна «автентичність». Піаністи побоюються грати Баха на сучасному фортепіано, стверджуючи, що для правильного виконання потрібно реконструювати умови та обставини, які були за життя композитора. Однак лише три твори Й. С. Баха – «Італійський концерт», «Французька увертюра» та «Гольдберг-варіації» – 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, наприклад, американського композитора-модерніста Елліота Картера (Elliott Cook Carter Jr.)¹ дозволено грати на *Steinway*, побудованому в 1990 році?

Ще одна важлива складова частина репертуару А. Шиффа – сонати Л. ван Бетховена. Піаніст порівнює їх із гігантським гірським хребтом, могутніми Гімалаями, які утворюють логічну єдність, всеохопне ціле. Виконання сонат Бетховена циклами є справжнім викликом для піаністів, не стільки через фізичні труднощі та потребу витривалості, скільки через складні завдання інтелектуального, емоційного та духовного плану, які висувають ці твори. Фортепіанні сонати Бетховена, на думку А. Шиффа, вражають слухача безкінечним розмаїттям, настільки вони неоднорідні та несхожі між собою, тоді як, наприклад, прелюдії і фуґи Й. С. Баха, порівняно з ними, є дуже однорідними. Кожна соната має свій неповторний характер. Звичайно, є між ними й спільні риси, але відмінності – набагато значніші. Тому важливим завданням у виконанні цих сонат є виявлення унікальних,

¹ Американський композитор оркестрової і камерної музики, а також творів для сольного інструментального та вокального виконання. Його вважають патріархом сучасної академічної музики США (Schiff & Meyer, 2024: 133).

неповторних та специфічних якостей у кожній з них. З погляду розуміння того, як грати сонати Бетховена, для А. Шиффа був важливим приклад Анні Фішер, у чиєму виконанні він двічі переслухав всі ці сонати, а також приклад Рудольфа Серкіна, який суворо дотримувався всіх вказівок Бетховена, і високі етичні стандарти якого назавжди залишилися для А. Шиффа взірцем.

Цікавим є ставлення А. Шиффа до романтичного фортепіанного репертуару. Характеризуючи звучання творів Ф. Шуберта, він підмічає дуже тонкі інтонаційні моменти: «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), – і це, безумовно, впливає і на його уявлення про музичне мовлення композитора. Ф. Мендельсона він вважає не просто великим композитором, а «ключовою фігурою в культурному ландшафті XIX століття» (там само: 188). Р. Шуман, на думку А. Шиффа, – 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, Ф. Шопен «нещадно висмоктує з піаніста всю життєву силу» (там само: 34), тому що темп, динаміка, педаль – усе в нього дуже точно позначено. Водночас це досить часто ігнорується піаністами, і тому твори Ф. Шопена неправильно інтерпретують набагато частіше, ніж твори інших композиторів. «Клішоване “дамське” *rubato* практично в кожному такті Шопена є для А. Шиффа кошмаром» (Schiff & Meyer, 2024: 35), адже у Ф. Шопена завжди є фіксований темп, який визначається партією лівої руки.

Особливе місце в репертуарі А. Шиффа належить творам Ф. Бузоні. Він у захваті від Токати, Сонатини, Елегії, Другої сонати для скрипки і фортепіано, «Контрапунктичної фантазії», однак зазначає, що Фортепіанний концерт Ф. Бузоні є незбалансованим.

Приваблює А. Шиффа і камерний репертуар. Піаніст почав грати в ансамблях ще восьмирічним, грав з однолітками, іноді вдома, іноді – у друзів. Звісно, діти виконували нескладні твори – тріо Й. Гайдна та В. А. Моцарта. У 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 Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса та Б. Бартока, які також побудовані на постійній взаємодії виконавців.

Камерний музикант, переконаний А. Шифф, має вміти уважно слухати не лише інших, а й себе. Він повинен мати добре відчуття звуку, уміти знаходити такий тон фортепіано, який, за потреби, добре поєднується зі струнними або з духовими інструментами, із людським голосом, тобто вчитися бути рівноправним чуйним 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. За спогадами А. Шиффа, вчителі всіляко заохочували його до слухання внутрішнім слухом. Він переконаний, що голосно підспівувати під час гри на фортепіано – шкідливо, тому що це заважає 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» (там само: 9).

Щодо тренування на інструменті 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 жахливі в цьому відношенні речі, коли складні фрагменти, наприклад, з етюдів Ф. Шопена, або fuga із *Hammerklaviersonate* (Соната № 29) Л. ван Бетховена граються підряд 250 разів *fortissimo*. А. Шифф

переконалий, 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, отже, 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 маєстро переконалий, що саме тому поліфонічне слухання піаніста є вкрай важливим.

Як приклад вироблення навички активного поліфонічного слухання А. Шифф наводить початок Четвертого фортепіанного концерту Л. ван Бетховена. Перший його акорд – восьмизвучний. Він має звучати збалансовано. Якщо цей акорд форсувати, як зазначає піаніст, – він звучатиме жахливо. Тому основним принципом 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 виконавці минулого.

Що стосується творів Й. Гайдна, то А. Шифф зауважує, що музика великого віденця набагато більше говорить, ніж співає. У 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, у 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 із проханням не кашляти, не сякатися, 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 (там само: 243).

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

Одна з найбільших проблем такого плану, як вважає А. Шифф, 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 Бетховен був першим великим композитором, що використав цю особливість свідомо та творчо. Рішення ж сучасних піаністів щодо використання чи невикористання педалі мають бути прийняті ними особисто, з огляду на відчуття доброго смаку та достатньої сміливості, для того щоб стверджувати: «Ось як я хочу зіграти цей твір, знаючи, що це сподобається далеко не всім» (там само: 140).

Дев'яносто дев'ять відсотків піаністів, за словами А. Шиффа, ігнорують вказівки Л. ван Бетховена та старанно перемикають педалі в його творах з кожною новою гармонією. Вони аргументують це тим, що на молотчковому клавірі Бетховена це звучало б інакше; але парадокс полягає якраз у тому, що ці піаністи ніколи не грали на інструментах доби Бетховена і не мають уявлення, як насправді вони звучали. І це підкреслює А. Шифф, піаніст, який неодноразово грав та робив аудіозаписи на інструменті бетховенської 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, у часи Бетховена проблеми «правильної» педалі взагалі не існувало. Це означає, що композитор виконував свої фортепіанні п'єси на інструментах і без педальної панелі (там само: 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, якої може завдати необережне поводження з нею. А. Шифф вважає, що музиканти-струнники та співаки, які використовують *vibrato* в кожному звуці, – нестерпні. А чим є *vibrato* для струнників, тим самим є педаль для піаністів.

А. Шифф переконаний, що до питань, як саме виконувати твір, наскільки воля композитора має бути незаперечною, варто ставитися не надто упереджено, адже це дуже складні питання. Наприклад, Б. Барток був досить толерантним у плані різних імовірних варіантів інтерпретації його творів, тоді як Д. Куртаг – набагато більш строгим у цьому питанні і був готовий працювати з виконавцями своїх творів годинами. Л. Бетховен нотував з надзвичайною точністю, тим не менш, 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 *rubato*, 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 фрази, підвищуємо чи понижуємо інтонацію. Це все впливає і на особливості музичного мовлення. Тому для сприйняття і правильної, органічної передачі записаного нотного тексту музиканту необхідна інтуїція.

Нині А. Шифф має в своєму розпорядженні кілька інструментів – *Steinway*, *Bösendorfer*, *Blüthner*, *Brodmann*, *Bechstein*. Проте піаніст

зазначає, що не всі *Steinway* звучать однаково чудово. Тут вкрай важливою є роль майстра, який налаштовує інструмент, доглядає за ним. У А. Шиффа є також клавикорд, на якому він має можливість належно виконувати твори англійських верджиналістів.

А. Шифф вважає, що, якщо грати весь фортепіанний доробок – від Вільяма Берда до П'єра Булеза – на роялі *Steinway*, то це невдало «глобалізує» фортепіанну музику. Усі композиції в такому випадку звучать тривожно схоже. Гарний *Steinway* – у вправних руках, – безумовно, чудовий інструмент, але він аж ніяк не підходить для виконання *всього* фортепіанного репертуару. Твори В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, 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 Бетховена та Шуберта – завжди був, за словами А. Шиффа, взірцем для нього як піаніста. Отже, рояль *Bechstein* допомагає музикантові наблизитися до цього ідеалу.

На його думку, якісне виконання творів Ф. Шуберта (можливо, навіть більше, ніж інших композиторів) дуже залежить від інструмента. У часи композитора 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 Бетховена. Цей інструмент оснащений педаллю модерато, яка натягує тонку тканину між струнами та молоточками, приводячи до неймовірно м'якого, ніжнього та тихого звучання. Тільки на таких інструментах, на думку піаніста, можна повною мірою відчувати те, що чув Ф. Шуберт, коли прописував потрійне піанісимо. І навпаки, сучасний *Steinway* може бути досить проблематичним, особливо для «тихих» творів цього композитора. Разом із тим, як зауважує угорський 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 протягом всього діапазону. Нині це вважають перевагою. Однак це зовсім не те, що уявляв собі Бетховен. Фортепіано не обов'язково має звучати рівномірно. Воно має чітко виражені верхній, середній та нижній регістри. Високі звуки – витончені 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, вони багатші на обертони. Динаміка в таких старовинних інструментах – більш нюансована, хоча гучність значно знижується. Само собою зрозуміло, зазначає А. Шифф, що якості інструмента можна повною мірою оцінити лише за оптимальних умов, тобто за наявності чудової акустики та у відносно невеликому просторі, такому, наприклад, як Камерний музичний зал у Будинку Бетховена в Бонні. А. Шифф також зауважує, що, коли піаністи помиляються у виборі темпу, а це трапляється нерідко (рухливі темпи виконують надто швидко, а стримані – надто повільно), то практика гри на старовинних інструментах допомагає виправляти такі помилки. Вони немов диктують правильний темп.

А. Шифф почав викладати в університеті Будапешта у віці 19 років, але він вважає, що на той час був недостатньо підготовленим для цього, тому припинив свою викладацьку діяльність через два роки. Маєстро зізнається, що в нього не дуже склалося з викладанням – і тому, що бракувало часу, і тому, що він завжди ненавидів усі форми бюрократії. А. Шиффа захоплюють 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. Усе починається з того, як людина-музикант сидить за фортепіано: у багатьох – неможлива постава, її видно ще до того, як починається гра, 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 переносять на фортепіано. Таким чином, технічні та механічні аспекти гри ніколи не бувають головними, проте ними не треба нехтувати.

Загалом маестро 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 зі своїми проблемами, як фізичними, так і емоційними. Добрий вчитель – як і добрий лікар – швидко розпізнає, у чому полягають труднощі.

Андраш Шифф із 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 набагато 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.

Отже, підсумуємо викладене.

Творчі принципи А. Шиффа – яскравого представника угорської фортепіанної школи – сформувалися під керівництвом П. Кадоси, Д. Куртага, Ф. Радоша, а також таких музикантів, як Дж. Малкольм,

А. Фішер, Р. Серкін. Репертуар піаніста включає твори Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, Ф. Бузоні, Б. Бартока та інших композиторів. Основні виконавські рекомендації музиканта полягають у необхідності слухового самоконтролю, який він називає «третім вухом», тобто контролю якості звуковидобування, розвитку поліфонічного слухання, спрямованого на досягнення збалансованого звучання всіх голосів, а також дотримання принципів ефективного та економного тренування, врахування жанрової природи тематизму під час виконання твору, сміливості у використанні педалі, але 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 доби Класицизму та раннього Романтизму значно більш прийнятними є інструменти XIX та початку XX століття.

Перспективи дослідження. Ця стаття є лише першим в українському музикознавстві наближенням до безумовно цікавого і глибокого світу мистецтва Андраша Шиффа, який заслуговує на подальший розгляд і вивчення, насамперед, в плані аналізу конкретних прикладів виконавської творчості цього яскравого музиканта.

ЛІТЕРАТУРА

- Адлущкий, Г. В. (2021). Проблематика сучасного стильового підходу піаніста до вибору темпів в уртексті І тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (21), 255–265. <https://doi.org/10.33287/222142>

- Варданян, О. І. (2023). Нові комунікаційні стратегії сучасних виконавців класичної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 138, 50–59. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294691>
- Іванова, Ю. В. (2023). Роль жанрової форми у сучасному фортепіанному виконавському мистецтві. *Музичне мистецтво і культура*, 36(2), 222–234. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-17>
- Муляр, А. П. (2024). Актуальні підходи до виконавських інтерпретацій варіаційних циклів Л. Бетховена: порівняльний аналіз та музикознавчі перспективи. *Музичне мистецтво і культура*, 40, 39–51. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-3>
- Назарій, М. С. (2025). *Просвітництво як стратегія формування виконавського репертуару сучасного кларнетиста-соліста* [Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту ... д-ра мистецтва, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Оболєнська, М. М. (2025). Індивідуальний виконавський стиль піаніста-концертмейстера: теоретичне осмислення, типологія та вплив на музичну інтерпретацію. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 29–48. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.02>
- Скопич, А. В., Толпиго-Русіна, Н. К. (2004). 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*, 32, 143–150. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.18>
- Цюряк, І. (2025). Фортепіанне виконавство ХХІ століття: традиції та новації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85(3), 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18>
- Fejérvári, B. (2004). Schiff András: A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról. *Elektronikus Periodika Adatbázis Arhívum. Figyelő. Művészet*, 2, 136–137. https://epa.oszk.hu/01400/01433/00013/pdf/04-2-045-Schiff_Fejervari.pdf
- Matschukat, J. (2015). *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]. <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/128031/000974646.pdf>
- Schiff, A. & Meyer, M. (2024). *Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer: Essays*. Kassel: Bärenreiter. <https://doi.org/10.1007/978-3-7618-7305-2>

REFERENCES

- Adlutskyi, H. V. (2021). The problems of the pianist's modern style approach to choosing the pace in urtext of "Well-Tempered Clavier" (Book 1) by J. S. Bach. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, (21), 255–265. <https://doi.org/10.33287/222142> [in Ukrainian].
- Fejérvári, B. (2004). Schiff András: A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról [András Schiff: About music, composers, and himself]. *Elektronikus Periodika Adatbázis Arhívum. Figyelő. Művészet*, 2, 136–137. https://epa.oszk.hu/01400/01433/00013/pdf/04-2-045-Schiff_Fejervari.pdf [in Hungarian].
- Ivanova, Yu. V. (2023). The role of genre form in contemporary piano performance. *Music Art and Culture*, 36(2), 222–234. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-17> [in Ukrainian].
- 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]* [Doctoral thesis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre]. <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/128031/000974646.pdf> [in Portuguese].
- Muliar, A. P. (2024). Current approaches to performance interpretations of L. Beethoven's variation cycles: a comparative analysis and musicological perspectives. *Music Art and Culture*, (40), 39–51. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-3> [in Ukrainian].
- Nazarii, M. S. (2025). *Education as a strategy for forming the performing repertoire of a modern clarinet soloist* [D.M.A. project, Lviv M. V. Lysenko National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Obolenska, M. M. (2025). Individual performance style of the pianist-accompanist: theoretical understanding, typology, and influence on musical interpretation. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 76, 29–48. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.02> [in Ukrainian].
- Schiff A., & Meyer, M. (2024). *Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer: Essays [Music comes from silence. Conversations with Martin Meyer: Essays]*. Kassel: Bärenreiter. <https://doi.org/10.1007/978-3-7618-7305-2> [in German].
- Skopych, A. V., & Tolpygo-Rusina, N. K. (2004). Comparative analysis of performing interpretations of J. Brahms's Sonata No. 2 for clarinet (for alto) with piano. *The Scientific Journal of Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University*,

Series 14: Theory and Methods of Art Education, 32, 143–150.
<https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.18> [in Ukrainian].

Tsiuriak, I. (2025). Piano performance in the 21st century: traditions and innovations. *Current issues of the humanities*, 85(3), 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18> [in Ukrainian].

Vardanian, O. I. (2023). New communication strategies of modern classical artists. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 138, 50–59. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294691> [in Ukrainian].

Nataliia Horetska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
PhD in Pedagogics, Professor, Head of the Special Piano Department
e-mail: gorezn@ukr.net; ORCID iD: 0000-003-3320-8628

Tetiana Shevchenko

A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music,
Honored Artist of Ukraine, Professor,
Special Piano Department
e-mail: onma.piano@gmail.com; ORCID iD: 0009-0003-7701-1197

The figure of András Schiff in contemporary musical art: from idea to interpretation

Statement of the problem. *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 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. However, in Ukrainian musicology, the figure of A. Schiff has not yet been given due attention.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The scientific novelty of the article lies in the introduction into the scientific circulation of Ukrainian musicology of information about the creative personality of the outstanding pianist of our time, András Schiff, in particular, information about the formation of his individuality, repertoire, features of piano technique and performance process,*

attitude to the instrument, principles, values, views, professional experience. The purpose of the article is to determine, based on the systematization of data about the artist, his role in modern musical art, in particular piano performance and pedagogy. The work uses a number of methods: descriptive, stylistic, critical-analytical, comparative, interpretative.

Research results and conclusion. *András 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. So, 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.*

*Стаття надійшла до редакції 30.04.2026,
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*
