

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,  
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

*Тимощева К. В., укл.*

**МЕТОДИКА ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ  
ВИКОНАВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

Методичні рекомендації  
до курсу спеціального фортепіано для студентів-магістрів.  
Спеціальність 8.02020401 Музичне мистецтво;  
спеціалізація фортепіано, орган

Харків-2013

УДК 786.2+786.61

ББК 85.315.42

Т 41

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 4 від 29 листопада 2012 року)

Рецензенти:

**Шановалова Людмила Володимирівна** – завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, професор

**Рябуха Наталія Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури

Автор-укладач:

**Тимофєєва Кіра Валеріївна** – доцент кафедри спеціального фортепіано, кандидат мистецтвознавства

**«Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії»:** Методичні рекомендації до курсу спеціального фортепіано для студентів-магістрів. Спеціальність 8.02020401 Музичне мистецтво; спеціалізація фортепіано, орган. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Автор: К. В. Тимофєєва. – Х.: ХНУМ, 2013. – 24 с.

Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії пропонує системний виклад результатів наукового пізнання виконавцем своєї професійної творчості та сприяє розвитку його аналітичного мислення. Структура порівняльного аналізу відбиває ієрархію музичного виконавства як мистецтва інтерпретації: від композиторського тексту і музичного твору як об'єкту виконавської інтерпретації до виконавського тексту та виконавської драматургії, на базі чого народжуються уявлення про виконавський стиль. Така ієрархія доводить, що для виконання порівняльний аналіз є методом, напрямком та механізмом дослідження артефактів фортепіанного мистецтва. Отже, порівняльний метод аналізу виконавської драматургії є не лише результатом взаємодії кількох підходів, але й завершальною стадією виконавського аналізу музичного твору.

УДК 786.2+786.61

ББК 85.315.42

Т 41

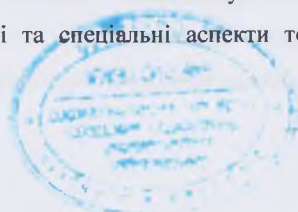
©Тимофєєва К. В. 2013

©Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

В системі сучасної вітчизняної музичної науки активно розвивається новий напрямок музикознавства – *виконавське музикознавство*, засновниками якого в Україні стали професора НМАУ ім. П. І. Чайковського І. Котляревський і В. Москаленко.

Актуальність проблеми формування виконавського мислення в певній мірі спирається на порівняльний аналіз як модель когнітивного процесу. Пропонована проблема обумовлена зростанням потреби виконавців до потенціалу порівняльного аналізу, що виявляється в різних площинах професійної діяльності піаніста. Наприклад, при вивченні музичного твору в класі спеціального фортепіано для розвитку слухового та аналітичного мислення молодого музиканта, коли в процесі інтерпретування класикоромантичного або сучасного твору стоїть завдання – залишаючись в межах стильового еталону, порівнюючи «своє» та «інше», віднайти власний підхід до його трактовки.

У провідних музичних вузах створюються спеціальні кафедри, що досліджують проблеми виконавської творчості: у Національній музичній академії України це кафедра теорії та історії музичного виконавства, яку очолює доктор мистецтвознавства, професор В. Москаленко; у Львівській національній академії музики виконавське музикознавство представлено дослідженнями О. Пилатюк [37], Л. Опарик [36], виконаними під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Л. Кияновської (кафедра історії музики). Традиції Харківської школи „виконавського музикознавства” презентують праці Ю. Вахраньова, Т. Веркіної, М. Єщенко, О. Кононової, Ю. Попова, В. Приходько, Н. Руденко, В. Сирятського, Т. Сирятської, К. Тимофєєвої, О. Фекете, В. Шукайло та ін. У 2004 році в Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського створено кафедру інтерпретології та аналізу музики (під орудою доктора мистецтвознавства, професора Л.В.Шаповалової), яка стала загальноунавським центром, де системно розробляються загальні та спеціальні аспекти теорії та практики музичного виконавства.



Запропоновані методичні рекомендації присвячені викладу методології порівняльного аналізу, що представляє системний взаємозв'язок та містить наступні рівні: **композиторський текст – виконавський текст – виконавська драматургія – виконавський стиль.**

## I

Музичний твір з погляду виконавського та теоретичного аналізу має різне тлумачення. Якщо музикознавчий аналіз розглядає музичний твір як семіотичний об'єкт, то для виконавця метою пізнання цього ж твору виявляється інтонаційно-драматургічна форма – звуковий текст як приналежність особистості музиканта. Для виконавця драматургічні функції домінують над композиційними.

**Виконавська драматургія** – це індивідуальний план вираження композиторської концепції, що становить цілісну систему художніх образів, на підставі чого виражаються творчі принципи виконавських інтерпретацій.

Глибину і змістовність виконавського тлумачення композиторської концепції твору становлять принципові відмінності особистісного прочитання, що являють мистецьку цілісність та цінність у кожного музиканта по-своєму. Прагнучи бути ближче до «духу і букви» авторського тексту, виконавець вибудовує своє трактування твору, ґрунтуючись на розшифровці композиторського тексту, закладеного в нотах. Драматургічні процеси, що містяться в музичному творі (жанрі, стилі), розкриваються у виконавській діяльності крізь творчу особистість інтерпретатора. Вивчаючи музичний твір, виконавець відтворює (кожен раз заново!) авторський текст, при цьому, кінцевий результат цього творчого процесу відображує *виконавський план вираження авторської концепції*. Так народжується новий вимір художнього сенсу музичного твору – «**виконавська інтерпретація**».

Виконавська драматургія являє собою систему рівнів смислових взаємозв'язків музичного твору:

- композиторська концепція твору (відображена в потному тексті автора);

– виконавський задум (втілення композиторської ідеї крізь призму виконавського Я);

– відображення часу і простору у виконавському процесі як його ціннісна характеристика (індивідуальне відчуття рухомої форми, залежне від психотипу та інтелекту конкретного виконавця).

При вивченні музичного твору студент, часто, приділяє багато уваги роботі над деталями, не усвідомлюючи важливості цілісного охоплення музичної драматургії. У результаті музичний твір втрачає єдність думки і форми, а в концертному виконанні «розпадається по частинах», що породжує фрагментарне сприйняття у слухача і спотворює авторський задум.

Зміст виконавської драматургії залежить від наступних установок:

– виконавське мислення (цілісна Я-концепція твору);

– емоційні і психофізіологічні особливості виконавця (тип темпераменту), що впливають на темпоритм і просторово-часову організацію виконавської форми;

– приналежність інтерпретатора до певної виконавської школи, національних традицій.

Отже, одним з основних завдань для студента при роботі над музичним твором є вміння вибудувати виконавську драматургію, визначивши роль і місце кожного елемента в системній організації. Особливо важливим для виконавця є осмисленість всіх рівнів музичного твору (тональний план, інтонаційна структура, темпоритм, фактурна організація).

Аналіз виконавської драматургії є невід'ємною стадією роботи учня над змістом і звуковим образом музичного твору. Музичний твір живе не тільки завдяки цінностям, укладеним в ньому, але і завдяки безлічі виконавських інтерпретацій. З точки зору фортепіанного виконавства композиторський текст є не стільки семіотичним об'єктом, скільки *установкою для індивідуально-особистісної розшифровки художнього сенсу, що міститься в ньому, у вираженні виконавського стилю.*

## II

Як відомо, музичний твір існує в якості художнього феномену лише в реальному звучанні. При цьому його повноцінне сприйняття можливе лише за участю посередника між композитором і слухачем – виконавця. Будучи самостійним творчим процесом, виконання містить особливі прикмети особистості інтерпретатора, серед яких є і риси його національної *стильової приналежності*.

Найвпливовішим чинником виконавського мистецтва є здатність вражати одухотвореністю, емоційною енергетикою, поетичністю вислову. У інтерпретології склалися наукові концепції, присвячені вивченню виконавського стилю як типологічної категорії (праці О. Алексеєва, І. Коханик, М. Лобанової, Л. Мазеля, В. Медушевського, М. Михайлова, К. Мартінсена, В. Москаленка, Л. Раабена, Д. Рабіновича, М. Смирнова, О. Катрич та ін.). Вивчаючи національні джерела та стильову семантику музичних творів, дослідники зосереджували свою увагу на дещо інших аспектах цього явища. Втім, проблема втілення *духовного змісту музики як критерію виконавського стилю* в них не порушена. Вивчення проблем духовності виконавського мистецтва неможливо без розуміння структури та змісту виконавських інтерпретацій.

З точки зору вираження духовної сили особистості виконавця особливо актуальним стає максима, що відображає повноту визначення: «стиль – це ім'я» (О.Лосєв). Кожен музикант-виконавець має власні слухові уявлення щодо стилю композитора, музика якого інтерпретується. Характерні ознаки виконавського стилю являють собою систему засобів виконавської виразності. До них відносять виконавську форму, виконавське інтонування, звук, артикуляцію, динаміку, темп і ритмічну виразність, що становить внутрішню, «мовну» частину виконавського стилю.

У дослідженні виконавського стилю слід спиратися як на власний слуховий досвід, так і на існуючі відомості про конкретного виконавця (історична епоха, час і умови запису, національна приналежність, біографія,

виконавська спадщина). Виконавський стиль при слуховому аналізі визначає манера виконання (використані засоби виразності, виконавська семантика), емоційно-образне наповнення (залежне від виконавського типу, психофізіологічних особливостей особистості та темпераменту).

Таким чином, при цілісному аналізі виконавської драматургії вивчення виконавського стилю того чи іншого музиканта стає особливо важливим. З одного боку, виконавський стиль безпосередньо впливає на зміст виконавської драматургії, вибудовану виконавську концепцію, з іншого – розуміння виконавської драматургії конкретного виконавця дозволяє вийти на більш високий рівень осягнення виконавського стилю.

### III

Метод порівняльного аналізу досить широко представлений в сучасному процесі наукового осмислення, проте в музичній науці він досі не був предметом особливого інтересу. Розроблена методика порівняльного аналізу виконавської драматургії спрямована на поетапне осмислення і науковий опис принципових відмінностей виконавської драматургії одного і того ж твору в різних виконавських версіях видатних піаністів. Їх порівняння з погляду художнього результату (артефакту як концертно-сценічне буття твору, що зафіксовано в суспільній музичній свідомості) дає можливість музикантові наблизитися до розкриття таємниць композиторської творчості та виробити відповідне виконавське трактування обраного твору.

Методика порівняльного аналізу переслідує наступні цілі:

- розвиває слухову увагу, спостережливість, вміння порівнювати, узагальнювати, розрізняти виконавські засоби виразності;
- стимулює емоційну сторону сприйняття;
- сприяє розвитку аналітичної та інтелектуальної діяльності виконавця (глибоке вивчення нотного тексту, історії написання твору, біографії композитора, виконавської практики);

– пропонує систематичний підхід в процесі відтворення виконавської драматургії.

Порівняння різних виконавських інтерпретацій може використовуватися на різних етапах вивчення музичного твору, як при знайомстві з твором, так і на завершальній стадії роботи – при остаточному формуванні виконавської концепції, побудові виконавської драматургії.

Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії передбачає чотири стадії вивчення музичного твору, що пов'язані одна з одною.

*Перша стадія ознайомлення з музичним твором* ставить перед виконавцем наступні завдання:

– формування виконавських установок щодо інтерпретації композиторського тексту, спрямованих на створення первісного художнього образу п'єси;

– збагачення інтелектуального та музичного кругозору учня в результаті вивчення спеціалізованої літератури.

Знайомство з музичним твором відбувається при прослуховуванні концертного виконання, аудіо- або відеозаписи, читання нот з листа (фрагментарне програвання), показі педагога на інструменті. На даному етапі включаються зорово-слухові, інтелектуальні та емоційні функції організму: виконавець формує певні принципи щодо інтерпретації композиторського тексту.

*Друга стадія* вивчення музичного твору пов'язана безпосередньо з виконавським аналізом та ґрунтується на осмисленні **інтонаційно-драматургічної структури** авторського тексту музичного твору.

Виконавський аналіз тексту музичного твору ґрунтується, насамперед, на ретельному вивченні фактурних компонентів – мелодико-інтонаційних, метро-ритмічних, гармонійних, ладових, формотворчих та ін. Кожен фактурний пласт потребує окремого вивчення.

Які існують етапи інтонаційно-драматургічного аналізу авторського тексту?

На початковому етапі виконавець визначає стильові характеристики та жанрово-композиційну основу твору: вивчення особливостей композиторського стилю, визначення композиційної структури та жанрової природи твору, виявлення типу драматургії, встановлення структурних взаємозв'язків між частинами та розділами форми, знаходження кульмінаційних зон, розкриття образно-драматургічних ліній, вивчення динамічної та агогічної організації музичного твору. Далі відбувається послідовний тематичний аналіз:

– визначається тип теми: її фактурне викладення, жанрова природа (інструментальне, вокальне, оркестрове мислення);

– виявляються інтонаційно-драматургічні зв'язки, які характеризуються певною мотивно-інтонаційною структурою та метро-ритмічними формулами, наявністю тонально-гармонічного розвитку, семантикою фактурних пластів;

– розкривається образний зміст теми.

На наступному етапі виконавець досліджує перетворення тематизму в розвиваючих розділах твору. Аналізуються й зіставляються внутрішньотематичні зв'язки (тотожність, відмінність, контраст, тематичний синтез), які визначають образно-сміслові характеристики виконавської драматургії.

Заключним етапом інтонаційно-драматургічного аналізу авторського тексту є виявлення образно-сміслових акцентів драматургії: визначення кульмінацій, проведення інтонаційно-тематичних та жанрово-сміслових паралелей (що згодом сформує виконавчу драматургію).

Таким чином, для виконавця інтонаційна драматургія музичного твору є базовою основою пошуків інтерпретації, на її об'єктивній основі виникає множинність виконавських концепцій.

**Третя стадія. Осмислення драматургії музичного твору крізь призму творчої особистості інтерпретатора** – передбачає аналіз власне виконавського тексту музичного твору. На основі вражень від емоційного слухового сприйняття виконавської версії і результатів проведеного інтонаційно-

драматургічного аналізу авторського тексту учень-виконавець аналізує виконавський текст музичного твору.

Спочатку слід повернутися до першої стадії аналізу – до прослуховування аудіо- чи відеозаписи задля порівняння установок, заснованих на емоційних сприйняттях і результатах інтонаційно-драматургічного аналізу.

Далі слідує детальний аналіз виконавських засобів виразності у відповідності з наступними критеріями:

- характер звуковидобування (якість звучання, артикуляція, темброво-регістрові барви, педалізація);

- інтонування (ступінь напруженості інтервалів, особливості голосоведіння, розподіл інтонаційно-сислового та тимчасового навантаження всередині мотивів, фраз та у великих музичних побудовах, переінтонування тематизму);

- фразування (прагнення до цілісності, об'єднання фраз у великі тематичні блоки або виокремлення тематичних елементів);

- фактурна організація (диференціація фактури, виявлення будь-якого фактурного пласта, фактурні нашарування);

- темпо-ритмічна організація (прагнення до об'єднуючого темпо-ритмічного стрижню, вільне виконання з використанням *rubato*);

- динамічна організація (використання контрастної, хвильової динаміки, рівень динамічного діапазону, динамічний баланс в фактурних пластах);

*Четверта стадія* – аналіз виконавської драматургії, що представляє певну систему структурних рівнів:

- особливості виконавського мислення (цілісне «бачення» виконавцем форми: мислення великими тематичними блоками (прагнення до тематичного єдності) або виявлення окремих тематичних елементів з метою укрупнення їх значущості в драматургії);

- емоційно-образне трактування залежить від стилєвих та типологічних особливостей виконавця (за концепцією Д. Рабиновича);

– виявлення образно-сміслових центрів в драматургії, розподіл кульмінацій (відповідно до авторського тексту або переосмислення змісту), використання пауз як формоутворювального елемента фактури (всередині та між розділами форми);

– особливості виконавського дихання (прагнення до масштабності виконання – використання наскрізного, безперервного дихання; укрупнення окремих розділів форми за рахунок розширення часових меж – використання більш частих цезур між фразами);

– виконавський напрямок визначається особливостями піанізму (властивості техніки в цілому), приналежністю до виконавської школи, національністю, психофізіологічними особливостями (внаслідок цього превалює емоційне, інтелектуальне чи раціональне трактування).

У завершальній стадії роботи над музичним твором, для цілісного охоплення виконавської драматургії можливі наступні методи роботи:

– програвання музичного твору цілком з наступним докладним аналізом невеликих фрагментів. Це сприяє виробленню логічності переходів між частинами, виявленню виконавського образу. Пробні програвання необхідно поєднувати з постійною ретельною обробкою деталей;

– робота учня по нотах без інструменту, внутрішнім слухом;

– співання музичного твору у думках під час ходьби в ритмі виконуваної п'єси;

– порівняння окремих фрагментів п'єси з метою вироблення єдиної темпо-ритмічної пульсації;

– диригування музичного твору по нотах без інструменту, що сприяє виробленню єдиної ритмічної пульсації, цілісного охоплення та горизонтального мислення<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> Диригентський метод дозволяє учневі-виконавцю організувати тимчасові та темпоритмічні співвідношення між розділами музичної композиції, відчуті живе виконавське дихання, заповнити та осмислити паузи, відчуті м'язову свободу при виконанні, почути внутрішнім слухом оркестровість його звучання (надати темброве забарвлення тематизму).

– рахування вголос по тактам, при цьому виконавець використовує довге об'єднуюче дихання. Такий метод дозволяє поєднати окремі фрагменти п'єси в ціле, виробити безперервний рух.

Таким чином, створення виконавської драматургії стає можливим за умови, якщо учень зможе перетворитися на «режисера», досягти інтелектуально-логічної та емоційно-образної рівноваги у виконанні музичного твору. На фундаменті описаної моделі аналізу виконавської драматургії виникає *методика порівняльного аналізу*, що передбачає двоетапний процес:

1 / аналітичне моделювання композиторського тексту;

2 / визначення рівнів подібності та відмінності обраних виконавських концепцій.

Порівняльний аналіз являє собою сформовану систему структурних рівнів, об'єднаних за наступними критеріями:

1) адекватність виконання, тобто максимальна наближеність виконавської драматургії до виконання самим композитором або композиторського стилю;

2) творче переосмислення, що означає створення виконавцем власної оригінальної концепції, відмінної від стилю композитора. У цьому випадку виконавська особистість настільки яскраво виражена, що стоїть на одному рівні з композитором (інтерпретації Г. Гульда, В. Горовиця). Такі інтерпретації містять у собі моменти художніх відкриттів;

3) приналежність виконавця до конкретної школи (спадкоємність національних традицій, культури), що впливає на манеру звуковидобування, особливості звукоінтонування, оригінальне тлумачення традиції в розкритті змісту виконуваної музики.

#### IV

Порівняльний аналіз виконавської драматургії музичного твору виявляє існування як загальних закономірностей, так і відмінностей, властивих інтерпретаціям різних майстрів. Одним притаманна емоційна наповненість

образів, темпераментність, яскраво виражена віртуозність, що почасти «затьмарює» композиторську індивідуальність та стиль. Виконання інших інтерпретаторів характеризується об'єктивністю, раціональною вивіреністю деталей, прагненням до максимальної відповідності вказівкам, що містяться у композиторському тексті. У першому випадку, в процесі виконання, інтерпретатор поринає в іманентний світ чуттєвого, інтуїтивного зв'язку з твором, у другому – піаніст втілює естетичний ідеал (концептуальні рівні) виконуваного твору. Виникає питання: як визначити ту межу, ту міру відмінності виконавських інтерпретацій, що веде до адекватних визначень виконавського стилю? Відповідей на це питання, досить непростого і актуального для сучасної теорії виконавства, може бути безліч. З позицій осмислення якісних відмінностей виконавської драматургії аналізованого твору ми пропонуємо позначити два вектори, що виявляються при слуховому сприйнятті записів видатних піаністів.

- *Романтична* спрямованість, при якій виконавець ототожнюється з автором і героєм твору (Я = Я). Своєрідність романтичного виконання відзначено індивідуальною свободою прочитання авторського тексту: піаніст-романтик активно вторгається в композиторську концепцію, вносячи власні корективи. Домінантними романтичної спрямованості виконавської концепції є критерії особистісного переживання: звідси емоційність, відкритість, енергійність, сповідальність інтерпретування.
- *Онтологічна* спрямованість виявляє якісну новизну прочитання композиторських концепцій, створюючи дистанцію між виконавцем і автором музики, завдяки чому слухачеві вдається відмежувати образ автора та інтерпретатора його музики. Виявлена у виконавських інтерпретаціях глибина пізнання сущого в музиці руських композиторів, обертається для слухача одкровенням духовного спілкування. Автор, залишаючись у лоні романтичної культури почуття, у виконавських концепціях музикантів духовної спрямованості постає як Бог, або Поет,

Артист, Художник. У той час як виконавець сповідує «букву і дух» творчості композитора, стає його духовним двійником (Я=Інший).

Виникає ситуація духовного осмислення психологічного переживання музики. Комунікативне спілкування утворює духовну вертикаль. У виконавстві *духовна вертикаль* виникає через дистанцію між об'єктивним та суб'єктивним світом завдяки різним засобам виконавської семантики (диференціації мелодійних ліній та фактурних пластів, раціональної вибудованості форми і «драматургічного профілю», просторово-часові співвідношення), що дозволяє відмежувати образ автора і коло інтерпретацій художнього світу його музики<sup>2</sup>.

Таким чином, проблема духовної сутності виконавського мистецтва є найвищою щаблем методології порівняльного аналізу виконавської драматургії.

Проведемо апробацію методики порівняльного аналізу виконавської драматургії на прикладі Другої фортепіанної сонати С. Рахманінова оп. 36 (у версіях В. Горовиця та В. Клайберна).

Унікальність виконавської інтерпретації В. Горовиця полягає у його ставленні до композиторського тексту. Виконавець грає свою власну редакцію, що відповідає масштабам його піанізму<sup>3</sup>. Йдеться про випадок, коли піаніст користується правом вільного компонування музичного матеріалу: це стосується фактурних перетворень, розширень структурних розділів (С.П., П.П. у експозиції, розширення розробки, П.П. в репризі, зміни у кодї першої частини, Г.П. фіналу). Так піаніст виступає у прямому сенсі співавтором тексту. Чим продиктована подібна вільність? Очевидно, знаючи й інші випадки такого ставлення до композиторського тексту, можна припустити, що потужна технічна і артистична натура виконавця викликала до життя певного роду композиторський потенціал, який і дозволив йому виявити, у межах художнього смаку, імпровізаційну свободу.

Слід зауважити, що манера виконання при всьому зовнішньому віртуозному блиску відрізняється багатством внутрішнього інтонування тексту.

<sup>2</sup> «Духовна вертикаль» – метафора (запозичена з богословських праць), що вказує на міру відмінності між виконавськими інтерпретаціями, та свідчить про характер комунікації (горизонтальної, або вертикальної).

<sup>3</sup> С. Рахманінов Друга соната для фортепіано оп. 36 [звукозапис] / виконує В. Горовиць. - І ГРП. - Запис 1977.

Так, у Г.П. І частини, домінують мовні та декламаційні принципи, а у П.П. замість танцювальної пластики відчуваємо приховану кантілену, що «вуалює» жанрову природу сициліани.

Розвиваючи тезу про мовну манеру виголошення фортепіанної фактури, ми відносимо її до числа головних принципів виконавської драматургії В. Горовиця. Завдяки високій слуховій культурі піаніста, кожен фактурний пласт уявляється добре прослуханим та збудованим у звуковому відношенні; вражає темброво-артикуляційна культура диференціації найскладнішої музичної тканини. На фоні віртуозного блиску та розмаху виникає трансцендентний образ виконання – неможливість наслідування, що пояснюється завищеними темпами.

Отже, виконавський стиль В. Горовиця являє собою феноменальний синтез принципів:

- трансцендентальну ступінь втілення технічної сторони виконання;
- органічний синтез граничної віртуозності, мовної гнучкості й пластичності фортепіанного інтонування;
- об'ємність та стереофонічність фортепіанного звучання при тонкій диференціації окремих пластів фактури;
- здатність цілісного охоплення та динамічність розвитку форми.

Таким чином, В. Горовіц репрезентує романтичний віртуозний стиль, у якому Автор ідентифікований з Виконавцем (Я = Я). Суб'єктивний чинник обумовлює високий градус психологічного проживання музики, сповідальність, сугестивність.

Виконавська драматургія В. Клайберна Другої сонати С.Рахманінова ор. 36 приваблює глибокою свідомістю, технічною досконалістю, духовною наповненістю у передачі національної сутності музики, її поетичного багатства. Піаністу вдалося створити оригінальну версію: це пояснюється властивою йому імпровізаційністю, створюється враження миттєвого народження музики безпосередньо на естраді, під впливом натхнення. Американські рецензенти називали В. Клайберна «природженим романтиком, народженим для стилю

російської музики» [57]. Учень Розіни Левіної, яскравого представника російської фортепіанної школи, В. Клайберн передає неповторний національний колорит, виражений через інтонування музичної фрази, тонке слухання гармонійних інтонаційних зрушень, характерних для музики С. Рахманінова. Відмітна властивість виконавської манери В. Клайберна – це рельєфне виконання підголосків, акценти, ритмічні відтяжки, що додають виконанню випуклість та допомагають зрозуміти і виявити типові властивості образу.

Насичена фактура вражає багатоплановістю звучання: гучна основа басів, глибоке звучання верхніх звуків акордів, різноманітне туше в поліфонії. В. Клайберн «долає» спокусу віртуозності, підпорядковуючи свою феноменальну техніку втіленню поетичного задуму: кожен етап виконавської драматургії має особистісне наповнений сенс. Піаніст досягає надзвичайної цілісності форми: виконання захоплює увагу від першої до останньої ноти. Соната сприймається як драма гострих конфліктів і подолання страждання. Аналіз особливостей виконавської драматургії Другої сонати С. Рахманінова ор. 36 В. Клайберна дозволяє віднести його виконавський стиль до онтологічного напрямку на ґрунті таких принципів виконавського мислення, як:

- імпровізаційна манера гри, що підтверджується відступом від авторського тексту, створенням власної редакції (співавторством);
- надмірна виразність, музикальність виконання. Піаніст наділяє кожен фразу, кожен звук експресією в інтонуванні музичних фраз, рельєфному виконанні підголосків, слуханні гармонійних пластів;
- переважання емоційної сторони виконання над технічною: піаніст уникає «показної» віртуозності, бравурності, занадто швидких темпів, підпорядковуючи свою феноменальну техніку втіленню авторського задуму;
- найбільше наближення до національного колориту музики (російський стиль мислення в умовах сонатного жанру).

В. Клайберн увиразнив власне прочитання композиторської концепції Сонати онтологічним виміром (наближена до духовної вертикалі). Виявлена в

його виконавської інтерпретації глибина музики С. Рахманінова обертається для слухача одкровенням духовного спілкування. Зовні залишаючись у царині романтичної культури почуття, композитор постає у виконавській концепції В. Клайберна як взірець духовного спілкування з Богом (=Художник, Поет); в той час як виконавець, сповідуючи «букву й дух» творчості, – його духовним двійником (Я = Інший).

Таким чином, порівнюючи виконавські драматургії Другої фортепіанної сонати С. Рахманінова оп. 36, що належать видатним піаністам В. Горовицю та В. Клайберну, вчуваєш відмінності трактування авторського тексту. Очевидно, це пов'язано з такими моментами, як, по-перше, приналежність до різних типів виконавської індивідуальності; по-друге, співвіднесеність типу особистості піаніста з індивідуальним стилем композитора (на підставі відтворення композиторського тексту).

Виконання одного й того ж твору різними музикантами виявляють варіативну множинність композиторського тексту.

## V

Як допоміжний етап дослідження (додатковий інструмент порівняння) пропонується методика виконавського аналізу з використанням комп'ютерних технологій, мета якої – аргументоване обґрунтування результатів інтонаційно-драматургічного аналізу виконавських концепцій за критеріями точності, об'єктивності, що увиразнено в кількісних величинах і унаочнено у вигляді графіків, схем, діаграм, цифрових даних.

Очевидно, що тільки слуховий аналіз перевершує всі відомі досі акустичні та електроакустичні прилади по широті смислового осягнення мистецтва – він здатний давати цілісну художню оцінку, виявляти глибокі багатогранні шари звучання і узагальнювати естетичне сприйняття всього комплексу музичних та виконавських засобів виразності.

За допомогою комп'ютерної програми Wavelab був проведений спектральний аналіз звукового фрагмента – елемента Г.П. Великої сонати для

ф-но ор. 37 П. Чайковського в трьох виконавських інтерпретаціях (К. Ігумнова, С. Ріхтера, А. Севідова) за наступними критеріями: виявлення гучності, висоти і протяжності звучання. Ці звукові характеристики дають змогу аналізувати виконавську семантику: динамічний профіль, виражений на спектрограмі звуковими хвилями. По одній осі відкладено час (в мілісекундах), по іншій частота (у герцах), відповідна висоті певного звуку. Зіставляючи дані показники, на діаграмі можна побачити гармонічну вертикаль, розкладену на обертони, і виявити окремі звуки акордів (див. Додатки).

Відзначимо рівні виконавської семантики:

– **артикуляція** – виражена рельєфністю звукових хвиль: найбільш гострі кути вказують на акцентування певних звуків, і навпаки, згладжені, плавні лінії – на *legato*;

– **тембр**, заснований на трактуванні виконавцем фактури (у відповідності до частоти звукових коливань, можна розділити гармонічний пласт на регістри і виявити особливості виконавського трактування;

– **темпоритм** надає можливість простежити агогічні зміни як ознаку в виконавській драматургії твору.

Якщо концепція К. Ігумнова піддається впливу загального емоційного тону (це виражається в трактуванні фактури і темпо-ритмічної організації твору), то виконання С. Ріхтера відрізняється чіткою диференціацією фактурних пластів, динамічною збалансованістю регістрів. Концепції А. Севідова притаманна суб'єктивність прочитання авторського тексту (зокрема, на спектрограмі це виражено в інтонаційному переосмисленні фразування).

**ВИСНОВКИ.** Порівняльний аналіз виконавської драматургії (на прикладі одного і того ж твору) дозволяє вийти на максимально високий рівень вираження особистісного *Я* музиканта. Завдяки порівняльному аналізу процес осмислення жанрово-стильових особливостей музичного твору структурується у свідомості музиканта, знаходячи системний характер. У процесі інтерпретації виконавська драматургія слугує фундаментом стосовно до виконавського

стилю. Іншими словами, порівняльний аналіз виконавської драматургії одного і того ж музичного твору, відтвореного різними інтерпретаторами, допомагає усвідомити відмінності їх виконавських концепцій (ширше – стилів).

Методологія порівняльного аналізу не тільки унаочнює проблеми виконавської практики, але і пропонує шляхи їх вирішення.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. *Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): учеб. пособие по курсу «История фортепианного исполнительства для студентов муз. вузов / А. Д. Алексеев.* – М., 1984. – 91 с.
2. Арановский М. *Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский.* – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
3. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев.* – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.: нот. ш.
4. Бадура-Скода П. *Интерпретация Моцарта / П. Бадура-Скода.* – М.: Музыка, 1972. – 375 с.
5. Бобровский В. П. *Функциональные основы музыкальной формы: исследование / В. П. Бобровский.* – М., 1978. – 332 с.
6. Бондаренко М. В. *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.* – Х., 2008. – 17 с.
7. Браудо И. А. *Артикуляция (О произношении мелодии) / И. А. Браудо; под ред. Х. С. Кушнарева.* – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1973. – 198 с.
8. Вахранев Ю. *Исполнение музыки (поэтика) / Ю. Вахранев.* – Харьков, 1994. – 335 с.
9. Веркина Т. *Музыкальное исполнительство: «В поисках утраченного настоящего» / Т. Веркина // Проблемы взаимодействия педагогика та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.* – Х., 2007. – Вип. 20. – С. 145-152.
10. Веркина Т. Б. *Актуальное интонирование как исполнительская проблема: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Веркина Т. Б.* – Киев, 2008. – 188 с.
11. Вечер Д. В. *Исполнительский анализ в системе научного знания / Д. В. Вечер // Київ. музикознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського.* – К., 2000. – Вип. 3. – С. 234-240.
12. Волков И. Ф. *Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков.* – 2-е изд., дополн. – М.: Искусство, 1988. – 253 с.
13. Володимир Горовиць та піаністична культура XX століття / зб. ст. та матеріалів. – Харків: Основа, 1996. – 98 с.
14. Выготский Л. *Психология искусства / Л. Выготский.* – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
15. Гофман И. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман.* – М.: Музгиз, 1961. – 223 с.
16. Григорьев Л. Г. *Современные пианисты: сб. кратких биографий / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек.* – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Сов. композитор, 1990. – 463 с.
17. Ещенко М. А. *Этюды Шопена и некоторые вопросы их интерпретации / Мария Александровна Ещенко.* – К.: Каравелла, 2003 – 109 с.
18. Кандинский-Рыбников А. *Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова / А. Кандинский-Рыбников // Сов. музыка.* – 1984. – № 5. – С. 43-49.

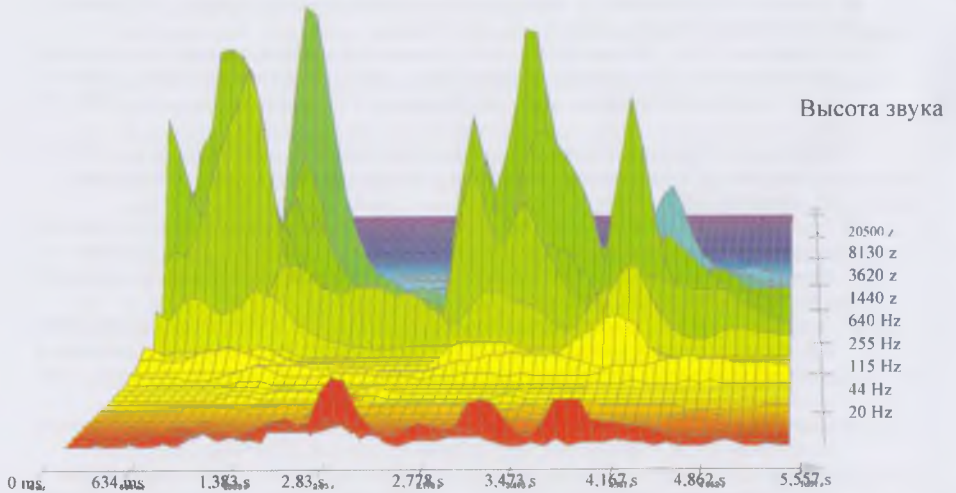
19. Касьяненко Л. Исполнительская интерпретация фактуры прелюдий Шопена : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. – Муз. искусство / Л. Касьяненко ; НМАУ им. П. И. Чайковского. – К., 2000. – 176 с.
20. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Дрогобич, 2000. – 100 с.
21. Коган Г. М. Вопросы пианизма / Г. Коган. – М., 1968. – 463 с.
22. Коган Г. М. Воспоминания о Рахманинове-пианисте / Г. Коган // Как исполнять Рахманинова. – М. : Классика XXI, 2003. – С.10-15.
23. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве / Г. М. Коган // О музыке. Проблемы анализа / В. А. Цуккерман. – М. : Сов. композитор, 1974. – С. 344 – 365.
24. Коган Г. М. Странные вещи в серьезных исследованиях / Коган Г. // Сов. музыка. – 1974. – № 11. – С. 109 – 144.
25. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста / Коган Г. – М., 1969. – 342 с.
26. Кононова Е. В. Пианистическая культура Харькова последней трети XIX – начала XX ст. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – К., 1984. – 21 с.
27. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с. : нот.
28. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Н. Маркова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 183 с.
29. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів / О. М. Маркова. – Одеса : Астропринт, 2002. – 128 с.
30. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли / К. А. Мартинсен [пер. с нем. Михелис В.Л. ; ред., прим. и вступ. ст. Коган Г.М.]. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
31. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 266 с.
32. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации [Электронный ресурс].
33. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – Киев : Мистецтво, 1980. – 288 с.
34. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 238 с.
35. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз. – М. : Сов. композитор, 1975. – 182 с.
36. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Опарик Лариса Миколаївна ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2007. – 17 с.
37. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Олена Борисівна Пилатюк; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Л., 2006. – 17 с.
38. Підпорінова К. В. Соната у творчості Н. К. Метнера як відзеркалення ідейно-художньої концепції композитора: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Катерина Вікторівна Підпорінова / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. – 19 с.
39. Попов Ю. К. Артистична спадщина С. Рахманінова та її вплив на фортепіанне мистецтво ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. – 20 с.
40. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / В. И. Приходько. – Харьков : Фолио, 1997. – 208 с.
41. Раабен Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней / Л. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. – М.-Л., 1965. – Вып. 4. – С. 69-87.

42. Рабинович Д. Горовиц и русская пианистическая традиция / Д. Рабинович. – Сов. музыка. – 1978. – № 2 – С. 119–130.
43. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – 320 с.
44. Рабинович Д. Портреты пианистов / Д. Рабинович. – Изд. 2-е. – М., 1970. – 280 с.
45. Руденко Н. І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки / Н.І.Руденко. – К., 2001. – 255 с.
46. Сирятский В. А. Новаторская трактовка выразительных возможностей фортепиано в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского и ее влияние на пианистическую культуру XX в. / В. А. Сирятский. – Х., 1980. – 47 с.
47. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Т. О. Сирятська; Харк. держ.ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. 16 с.
48. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
49. Смирнов М. К вопросу о национальном исполнительском стиле / М.Смирнов // Эстетические очерки. – Вып. 4. – С. 165–166.
50. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / К. В. Тимофеева; Харк. держ.ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. –16 с.
51. Тищенко К. Исполнительская драматургия как предмет сравнительного анализа / К. Тищенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Н. Новгород, 2007. – Вып. 8. – С. 55-60.
52. Тищенко К. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере исполнений Большой сонаты П. И. Чайковского ор. 37) / К. Тищенко // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. – К., 2008. – Вып. 72. – С. 201- 207.
53. Тищенко К. К методологии сравнительного анализа исполнительской интерпретации (на примере фортепианных сонат С. Рахманинова) / К. Тищенко // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании / Харьк. гос. акад. дизайна и искусств. – Харьков, 2006. – № 1/3. – С. 97-102.
54. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова : монография. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.
55. Фекете О.В. Формування виконавської концепції музичного твору: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О.В.Фекете; Харк. держ.ун-т мистецтв ім.І. П. Котляревського. – Х., 2009. – 16 с.
56. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 99 – 135.
57. Хентова С. Вэн Клайберн / С. Хентова [3-е изд., дополн.]. – М., 1966. – 108 с.
58. Шукайло В.Ф. Педализация в процессе воспитания и обучения учащихся пианистов: метод. рек.-ции по курсу методики обучения игры на фортепиано для студентов музыкальных вузов и училищ /В.Ф.Шукайло. – Х., 1982. – 60 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

- Рис. 1. Спектрограмма звукового фрагмента Большой сонаты П. Чайковского оп. 37. Исполнительская драматургия К. Игумнова

Громкость  
(динамические градации)



Протяженность  
(темпо-ритм)

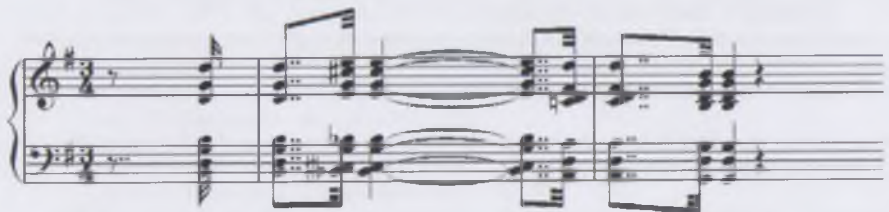
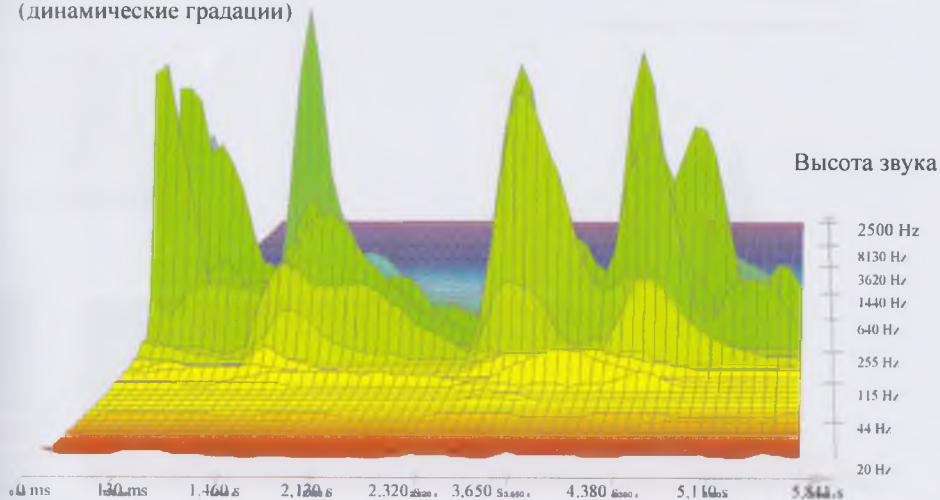


Рис. 2. Спектрограмма звукового фрагмента Большой сонаты П. Чайковского ор. 37. Исполнительская драматургия С. Рихтера

Громкость  
(динамические градации)



Протяженность  
(темпо-ритм)

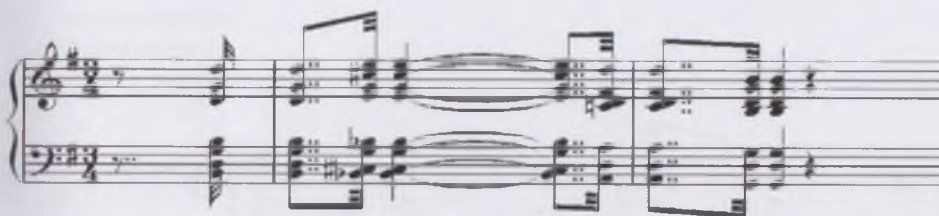
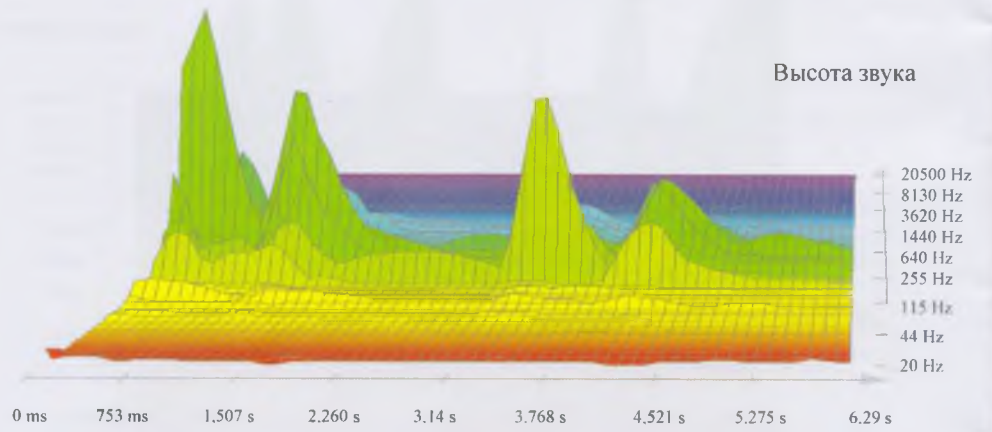


Рис. 3. Спектрограмма звукового фрагмента Большой сонаты П. Чайковского ор. 37. Исполнительская драматургия А. Севидова

Громкость  
(динамические градации)



Протяженность  
(темпо-ритм)

