

Міністерство культури та інформаційної політики України

**Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського**

**МАРІАННА ЧЕРНЯВСЬКА
КІРА ТИМОФЕЄВА**

***НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
З ДИСЦИПЛІНИ***

**НАУКОВІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО
ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА**

для студентів

**вищих навчальних закладів культури і мистецтв
(Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)**

Харків – 2022

УДК

ISBN

Розроблено і внесено: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Укладачі: Чернявська Маріанна Станіславівна, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи ; Тимофєєва Кіра Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім.І.П.Котляревського.

Рецензенти:

Рябуха Н.О., доктор мистецтвознавства, доцент, декан факультету аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії культури,.

Горецька Н.В., кандидат педагогічних наук, Заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім.І.П.Котляревського

Обговорено та рекомендовано до друку на засіданні кафедри спеціального фортепіано (протокол № 12 від 18 червня 2022 року) та Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 10 від 30 червня 2022 року).

Навчально-методичний посібник з дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства» для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; укладачі: Чернявська М.С., Тимофєєва К.В. Харків: ХНУМ, 2022, 115 с.

Навчально-методичний посібник призначений для студентів, які вивчають курс «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства». Видання включає виклад основного змісту навчальної дисципліни, перелік необхідної для вивчення дисципліни наукової та науково-методичної літератури, завдань до різних видів навчальної діяльності студентів та рекомендацій щодо її здійснення.

©Чернявська М.С., Тимофєєва К.В. 2022

ЗМІСТ

- Вступ**.....
- Тема 1.** „Головні завдання та проблеми сучасного фортепіанного мистецтва”.
- Тема 2.** „Періодизація фортепіанного виконавства. Еволюція клавірного та фортепіанного інструментарію”.
- Тема 3.** „Клавірне мистецтво та традиції клавірного виконавства як об’єкт музикознавчої науки.”
- Тема 4.** „Класицизм у фортепіанній музиці в музикознавчих дослідженнях”.
- Тема 5.** „Фортепіанний романтизм як об’єкт сучасного музикознавства”
- Тема 6.** „Проблеми вивчення фортепіанної музики ХХ- початку ХХІ ст.”.
- Тема 7.** „Історичні етапи розвитку фортепіанного виконавського мистецтва”.
- Тема 8.** „Музична інтерпретація”.
- Тема 9.** „Індивідуальний виконавський стиль”.
- Тема 10.** „Категорія інтонування в фортепіанному виконавському мистецтві”.
- Тема 11.** „Музичний твір як об’єкт інтерпретації. Форми та рівні існування музичного твору”.
- Тема 12.** „Особливості сучасної фортепіанної виконавської культури. Міжнародні конкурси. Проблеми відео- та звукозапису”.

ВСТУП

Серед головних завдань, що стоять перед фортепіанними кафедрами музичних вузів – це підготовка студентів як до професійної виконавської так і до педагогічної діяльності у галузі фортепіанного мистецтва. Реалізації цих завдань і служить вивчення курсу „Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства”, в рамках якого повинні бути засвоєні знання та уміння, що дозволяють *науково обґрунтовано* здійснювати фортепіанно-педагогічну діяльність майбутніх фахівців. Тому цій дисципліні відводиться ключова роль у формуванні логічного мислення студентів, умінні оперувати одержаними знаннями при підготовці студентів до майбутньої роботи в науковій сфері та у галузі виконавської практики та педагогіки.

Навчальна дисципліна „Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства” є фундаментальною та професійно-орієнтовною у вивченні фахового циклу дисциплін студентами 5 року навчання виконавсько-музикознавчого факультету кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського спеціалізації 8.020205 „Фортепіано, орган”. Кафедра спеціального фортепіано готує фахівців, які отримують по закінченні навчання освітньо - кваліфікаційний рівень „магістр музичного мистецтва” з кваліфікацією „концертний виконавець, соліст камерного ансамблю, концертмейстер, викладач (фортепіано)”. Цей конкретний авторський курс розроблено для студентів за фахом „Фортепіано, орган”.

Предметом курсу є – фортепіанне виконавство в системі сучасного музичного мистецтва.

Ідея курсу полягає в спробі поєднання існуючої системи наукових пізнань та формування практичних умінь та навичок в єдиний навчальний курс через висвітлення етапів історичного розвитку фортепіанного

виконавства в системі музичного мистецтва та викладення теоретико - методичних основ фортепіанної гри.

Мета курсу – вивчення загальних та спеціалізованих проявів фортепіанного виконавства, різноманітних аспектів історії та практики фортепіанного виконавства як актуальної проблеми виконавського музикознавства для обґрунтування комплексної теорії та методики викладання, які базуються на поєднанні складових компонентів фортепіанного мистецтва.

Навчально - методичні завдання курсу обумовлені розкриттям основної мети: надати слухачам ґрунтовні знання щодо історичного розвитку, умов становлення та формування фортепіанного мистецтва в культурному просторі вітчизняної та світової культури; розкрити компоненти специфіки фортепіанного виконавства в системі музичного мистецтва в історико-теоретичному та практичному аспектах; викласти методологічні принципи навчання професійних піаністів з позицій специфіки виконавства, методику виховання професіональних піаністів в системі вищої музичної освіти України; з'ясувати роль технічних звукозаписуючих компонентів в концертно-виконавській діяльності піаніст в історико-теоретичному та практичному аспектах.

Робота передбачає як спільне опанування теоретичного та практичного матеріалу в системі викладач – студент, так і самостійну роботу студентів. Для ефективного засвоєння теоретичного матеріалу пропонується використання фортепіанно-теоретичної та методичної літератури, перелік якої подано в кінці програми.

Вивчення курсу передбачає застосування кредитно-модульного підходу та самостійної пошукової роботи студентів-випускників музичних ВНЗ. У викладанні курсу застосовано форму лекцій та семінарів.

У зв'язку з науково-практичним обґрунтуванням специфіки фортепіанного виконавського мистецтва матеріалом курсу слугують наступні джерела:

1) науково-дослідницька література з питань історії та теорії фортепіанного виконавства;

2) практика виховання піаністів, відображена в відповідних методиках спеціалістів різних країн (у тому числі власний виконавсько-педагогічний досвід авторів);

3) творчість видатних піаністів-виконавців вітчизняної і світової музичної культури.

Міждисциплінарні зв'язки навчальної дисципліни: Курс „Проблеми сучасного фортепіанного виконавства” є однією з головних складових у комплексному формуванні творчої виконавської особистості та професійному становленні майбутнього фахівця, який тісно пов'язано у педагогічному процесі з профільюючими предметами та дисциплінами музично-теоретичного циклу: „Історія фортепіанного виконавського мистецтва, „Історія світової музичної культури”, „Історія української музики”, „Музична педагогіка”, „Музична психологія”, „Методика викладання гри на фортепіано” тощо.

У результаті вивчення дисципліни студент повинен:

Знати:

- етапи історичного розвитку фортепіанного виконавського мистецтва;
- термінологічну систему, що склалися в мистецтвознавстві та музичній естетиці в різних теоріях фортепіанного мистецтва;
- історико-культурологічне обґрунтування сутності фортепіанного виконавства в контексті розвитку музичної культури ХХ–ХХІ ст.;
- сутність найвагоміших теорій та провідних наукових досягнень у галузі фортепіанного виконавства;

- основні сучасні наукові дані та наукові результати у галузі фортепіанного мистецтва;
- сучасний стан фортепіанної методології в галузі виконавського мистецтва;
- сутність передових методик виховання професіональних піаністів, що застосовуються в різних країнах;
- методика викладання фортепіанної гри;
- компоненти специфіки фортепіанного виконавства в музичного мистецтва;

Вміти:

- орієнтуватися в етапах історичного розвитку фортепіанного мистецтва, в сутності взаємодії музичного мистецтва естради і масової культури;
- аналізувати дійсні протиріччя соціокультурного розвитку фортепіанного виконавського мистецтва на сучасному етапі розвитку;
- виконати історико-критичний аналіз термінологічної системи, що склалися в мистецтвознавстві та музичній естетиці стосовно виконавського мистецтва;
- обґрунтувати сутність фортепіанного виконавства в контексті розвитку музичної культури ХХ–ХХІ ст. історико-культурологічному аспекті;
- охарактеризувати особливості історичної періодизації фортепіанного мистецтва;
- проаналізувати найважливіші компоненти індивідуального виконавського стилю на прикладах творчих особистостей видатних піаністів з використанням запропонованого алгоритму ;
- на підставі передового досвіду формування духовності майбутнього покоління фортепіанних виконавців усвідомити роль педагогічної майстерності в розвитку сучасного фортепіанного виконавства в Україні;
- протистояти низькопробним явищам поп-культури;
- зберігати зв'язок з національними традиціями;

- обґрунтовувати власну думку щодо дискусійних проблем теоретико-методологічних засад в галузі фортепіанного виконавства;
- самостійно та вільно орієнтуватися в методико-теоретичних положеннях фортепіанного виконавського мистецтва;
- застосовувати базові знання з теоретичних основ фортепіанного мистецтва щодо провідних питань виконавської практики піаніста.

Мати навички:

- вивчення та накопичення провідного досвіду провідних фортепіанних педагогів, передових методик виховання професіональних піаністів-виконавців, що використовуються фахівцями в різних країнах на практиці;
- проводити дослідницьку роботу вивчення творчості видатних фортепіанних виконавців, яка має бути спрямована на пошук свого індивідуального виконавського стилю;
- фізіологічного аналізу роботи ігрового апарату при грі на фортепіано;
 - застосування базової термінології методико-теоретичної сфери фортепіанного виконавського мистецтва.

Запропонований навчально-методичний посібник складається з 12 тем, які присвячені періодизації клавірного та фортепіанного мистецтва з XVI століття по XXI століття, проблемам музичної інтерпретації, формам та рівням існування музичного твору як об'єкту інтерпретації, індивідуальному виконавському стилю, категорії інтонування в виконавському мистецтві, особливостям сучасної виконавської фортепіанної культури. Основу роботи складають висвітлення головних завдань та проблем сучасного фортепіанного мистецтва.

Тема 1

„Головні завдання та проблеми сучасного фортепіанного мистецтва” – вступна лекція. Розглядаються такі завдання та проблеми сучасного фортепіанного мистецтва: 1) про рівень професійної підготовки; системність та якість класичного виховання талантів; 2) розширення та збагачення репертуару; творчі зв'язки виконавців та композиторів; 3) проблеми аудіовізуальної техніки; 4) творчі конкурси як стимул до роботи, підвищення професійної майстерності та творчої активності.

У сучасному музикознавстві фортепіанне мистецтво розглядається як процес і результат практичного осягнення духовного змісту музичних явищ. Педагог-музикант повинен не тільки досконало володіти музичним інструментом, бути добре обізнаним з головними принципами та засобами методики навчання гри на ньому, але й мати ґрунтовні знання у галузі музичних стилів і жанрів та розвинуті навички художньо-педагогічного аналізу. Саме у поєднанні безпосередньої технічної виконавської майстерності та умінь самотійно аналізувати та інтерпретувати музику народжується справжній художній інтерпретатор зразків музичного мистецтва. У процесі фахової підготовки майбутніх виконавців (зокрема, піаністів) і викладачів особливо актуальною постає проблема їх підготовки до самотійної інтерпретації музики різних жанрів і стильових епох.

У наукових дослідженнях Л. Баренбойма, А.Бірмак, Н.Голубовської, О.Гольденвейзера, Г.Когана, С.Савшинського всебічно висвітлюються проблеми розвитку виконавської майстерності, розглядаються питання єдності художнього і технічного аспектів у процесі підготовки музиканта-виконавця (Зінська Т., Чернова І.); досліджуються особливості інтерпретації музичного твору (Москаленко В., Рябуха Н.); визначаються шляхи формування музично-виконавського мислення, концепції та виконавської драматургії твору(Катрич О., Москаленко В., Самойленко О.,

Сирятська Т., Сухленко І., Тимофеева К., Фекете О.); аналізуються властивості виконавського інтонування (, Т.Веркіна, Н.О.Рябуха,).

Реалії сучасної фортепіанної підготовки зумовлені інтеграцією вітчизняної освіти в європейський та світовий освітній простір, що визначило нові вимоги до якості вищої освіти, і передовсім до особистості сучасного фахівця, який має володіти широким колом практичних умінь, здатністю до активної, ініціативної професійної діяльності. В умовах розгалуження сучасної фортепіанної освіти на окремі напрямки відповідно навчальної мети (підготовка концертного виконавця, піаніста-педагога, науковця-дослідника) стає актуальним вирішення проблеми відбору змісту і методів фортепіанного навчання, винайдення ефективних фортепіанних методик, здатних, з одного боку, сформувати творче мислення піаніста-виконавця, забезпечити повноцінне оволодіння фортепіанною майстерністю, з іншого — сприяти формуванню логічного мислення студентів, умінню оперувати одержаними знаннями при підготовці до майбутньої роботи в науковій сфері.

У сучасному виконавському репертуарі піаніста мають бути твори різних епох, стилів та напрямів, а саме, композиторів-класиків, романтиків, композиторів ХХ століття та сучасних. Репертуарні тенденції знаходяться у процесі постійних змін та перетворень, що обумовлено культурним рівнем як слухачів, так і виконавців. У сучасний фортепіанний репертуар, як філармонічний так і навчальний, у більшості включені твори загальноновизнаних корифеїв академічного класичного мистецтва. Спостерігається репертуарна консервативність поглядів, обмеженість, вузькість інтересів як серед слухацької аудиторії, так і серед виконавців. Проте, назріла необхідність оновлення концертного репертуару, завдяки зверненню до невідомих, або недооцінених сторінок творчої спадщини композиторів минулого та сучасності, що сприяє збагаченню та розширенню виконавського кругозору та майстерності.

Надзвичайно актуальним є використання виховного потенціалу конкурсних змагань як продуктивної форми сучасної мистецької освіти, спрямованої на забезпечення творчої самореалізації особистості, залучення її до художньо-культурних цінностей та участі у культурному житті. Ставши невід'ємним компонентом навчально-виховного процесу, музичні конкурси відкривають широкі можливості для реалізації численних цілей, поставлених перед сучасною мистецькою освітою: розвиток музично-виконавської культури музиканта; популяризація кращих творів українських та зарубіжних композиторів; продовження традицій національної виконавської школи; обмін науково-методичним досвідом з питань викладання мистецьких дисциплін.

Окреслення контурів розвитку сучасного фортепіанного виконавства є дуже складним завданням: фортепіанне мистецтво має внутрішні протиріччя, тенденції розвитку - позитивні і негативні (за словами І. Єугеніуса) - рідко існують окремо, найчастіше одна крайність переходить в іншу.

Позитивний вплив на розвиток фортепіанного виконавства надають:

1) прогресивні досягнення педагогіки і методики викладання фортепіано, ретельно вивчені основні аспекти підготовки молодого піаніста, теоретично узагальнений практичний досвід, окреслені функції та визначені завдання, що спрямовані на навчання досвідченим професійним педагогом особливо обдарованого молодого піаніста і виведення його на рівень лауреата престижних конкурсів, а студента із середніми здібностями - на відносно високий рівень професійної майстерності. Молодому піаністу в таких умовах більше не потрібно поспішати: шлях до професіоналізму йому показує викладач;

2) розширення географії поширення фортепіанної музики до такої міри, що сьогодні можна з упевненістю сказати, що вона вже підкорила весь світ;

3) вдосконалення техніки та якості звукозаписів, підвищення професійного рівня та вимог до фахівців. Піаністи співпрацюють у цій галузі з відомими майстрами звукозапису, вказуючи їх імена як співавторів своєї роботи. З часів Г. Гульда дискусія про роль звукозапису у фортепіанному виконавстві не припинялася;

4) широке використання засобів зв'язку, за допомогою яких фортепіанне мистецтво стає власністю всіх, хто в ньому зацікавлений. У тихій домашній обстановці (як і в епоху Й.С. Баха) можна дізнатися останні новини, почути «фондові рекорди», а також побачити концерт з найпрестижнішого залу не тільки вашого міста, країни, але і світу;

5) відомі піаністи зазвичай грають і записують твори класиків. Неодноразово виконувалися сонати та концерти В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта та інших композиторів. Кожен, будь то професіонал або аматор, може наблизитися до скарбниці фортепіанного мистецтва, послідовно вивчати класичну спадщину і створювати для себе неповторний образ її цілісності;

б) піаністи заслужено користуються повагою і визнанням публіки і, як окрема і значна частина світової культури, можуть особливо впливати на світогляд підростаючого покоління.

До *негативних тенденцій* розвитку фортепіанного виконання можна віднести:

1) відсутність або недостатність філософського погляду на класичне виконавське мистецтво. Піаністи все частіше в своїй роботі використовують лише технічні засоби, минаючи проблемну складність і недосяжні висоти артистизму. Виняткова професійна майстерність видатних піаністів минулого, великих майстрів - А. Корто, А. Шнабеля, В.Софроніцького, М. Юдіної, В.Горовиця, С.Ріхтера, Е.Гілельса, А.Мікеланджело, Г.Гульда, на жаль, ще не має продовження;

2) творче суперництво на міжнародних конкурсах не завжди супроводжує виявлення великих талантів (можливо, їх поява в усі часи була вкрай рідкісним явищем). Крім того, негласні регламенти конкурсів вимагають виконавців з певними якостями - сильних, технічно оснащених точних, що грають за встановленими правилами. Наприклад, китайський піаніст Ланг Ланг наочно демонструє славу переможця конкурсу і бідність мистецтва, а міжнародно визнаний М. Перайа, який піднявся на найвищий рівень виконавської майстерності, не може похвалитися створенням власного індивідуального стилю;

3) журналісти, які висвітлюють конкурси, наукова і популярна преса, можливо, підсвідомо, а може, навмисно спотворюють творчі величини, перебільшують заслуги виконавців, які цього не заслуговують, і мовчать про таланти нових знаменитостей. Можливо, через це, а можливо, і з інших причин І. Погорелич, Г. Соколов та інші провідні піаністи сучасності мало концертують та записуються;

4) піаністичне мистецтво також відображає соціальні зміни. Всім відомо, що мистецтво процвітало в період найсуворішої диктатури, яка не змогла зламати людські ідеали, а так зване «хороше життя» часто супроводжує занепад сил творчих пошуків. Постійне зниження рівню «вільної демократії» і безперервні заяви про необхідність повернення «твердої руки» негативно впливають на артистизм і спотворюють сприйняття. Знову ж таки, глибока самотність з'являється на передньому плані – від глобальних соціальних причин до глибокого особистого досвіду і відчуженості від універсальних проблем. Яскравим прикладом цього є глибоко трагічне мистецтво І. Погорелича, виражене в його концертах останніх років;

5) існує постійна різка відмінність між класичною музикою і розважальною творчістю. Поп, рок та інші «дешеві» жанри, які стали особливо популярними, все частіше впроваджуються в радіо- і телевізійні

програми, соціальні заходи і навіть в дитячі музичні школи. Міф про мирне співіснування цих двох світів суперечить істині сучасності, а «легкі» жанри стають найнебезпечнішим ворогом для класичного мистецтва. Наприклад, в Литві щорічно організовуються десятки фестивалів джазової музики, при цьому фортепіанна музика залишається єдиною;

б) роль піаніста і його визнання в житті суспільства постійно нівелюються. Як приклад можна взяти американський довідник «1000 років знаменитих людей», в якому не було місця представнику цієї професії.

Запитання для самоперевірки:

1. Надайте характеристику стану сучасної фортепіанної професійної підготовки.
2. В чому вбачаються протиріччя сучасного класичного виховання піаністів-виконавців?
3. Назвіть форми сучасного фортепіанного виконавства.
4. Визначте позитивні та негативні тенденції розвитку сучасного фортепіанного виконавства.

Література:

1. Зінська Т.В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ — початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : К., 2011. 18 с.
2. Романенко А.Р. Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетенції майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі No 1, 2016., с.126-129.*
3. Рудницька О. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. К., 1998. 248 с.

4. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодерну: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / І. Чернова; Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка — Львів, 2007. — 16 с.
5. Щербініна О. Актуальні проблеми сучасної фортепіанної освіти / Наукові записки. Серія: педагогіка. — 2006. — по 9. , с. 248-251.
6. Еугеніус І. Деякі тенденції розвитку сучасного фортепіанного виконавства. Вільнюс, Литва. Інтернет-ресурс.
7. Cline Eileen T. Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications. — Dissertation Thesis (D.Mus.Ed.). — Indiana University, 1985.
8. Elder D. 15000 Pianists and their Results in International Piano Competitions (1890–1990). — Alink G.A. Clavier, 32 (7), 1993.

Тема 2

„Періодизація фортепіанного виконавства. Еволюція клавiрного та фортепіанного iнструментарiю”

Тема містить досвід аналізу періодів розвитку виконавства на струнно-клавiшних iнструментах. Розглядаються такі етапи еволюції клавiрного та фортепіанного iнструментарiю: початковий етап розвитку клавiрного мистецтва; розподіл органного та клавiрного мистецтва; еволюція клавiрних iнструментів до появи фортепіано; винахід Б.Кристофорi; вiденське та лондонське фортепіано; французька модель фортепіано. Подається їх характеристика та порiвняльний аналіз з посиланням на музикознавчі праці вiтчизняних та закордонних дослідників.

Исторію клавiрно-фортепіанної культури, що займає більш ніж п'ятсот років, можна розділити на декілька періодів. Перший *клавiрний перiод*, передісторія для фортепіанного виконавства, є дуже важливим, саме в цей час були створені геніальні опуси композиторів епохи бароко - І.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Д. Скарлатті, що стали згодом

невід'ємною частиною репертуару піаністів. Відмінними ознаками творів клавирного періоду є поліфонічний склад, «єдність афекту», «терасообразна» динаміка, що обумовлено особливостями будови інструментів того часу. Основна фігура епохи - «універсальний музикант», що виконує велике коло обов'язків (композиція, виконавство на різних інструментах, викладання). Тому виховання музиканта передбачало комплексність: одночасне навчання навичкам імпровізації, композиції, виконавства і освоєння теоретичних знань.

Період переходу від клавіру до фортепіано зайняв 60-80-і рр. XVIII століття. Хронологічно він частково збігається з «століттям Просвітництва», художньою течією сентименталізму і з формуванням віденської класичної школи. У цей період переважає гомофонно-гармонічне мислення, чітке розмежування фактурних планів; статус виконавця і трактування інструменту носять перехідний характер, що не передбачає повного відокремлення виконавської діяльності. Конструкція фортепіано в цей час ще не стабілізувалася. У фактурі творів відзначаються прийоми, запозичені з клавирної практики (ручна педаль), переважає тісне розташування гармонійних фігураций. Демпферний механізм (права педаль) використовується в якості додаткового виразного засобу.

Період музичного класицизму, що займає рубіж XVIII-XIX ст., пов'язаний з остаточним затвердженням у музичній практиці фортепіано, що витіснив старовинні клавішні інструменти. Його художні особливості визначаються зрілими зразками віденського класицизму, що характеризується гуманістичною спрямованістю, широким охопленням життєвих явищ, рівновагою емоційного та раціонального, стрункістю і ясністю формальних рішень. Триває відокремлення виконавської діяльності. Найбільш типовою для цього періоду є постать виконавця-композитора, у творчості якого переважає виконавська складова. У великих музичних центрах (Відень, Париж, Лондон) продовжується вдосконалення

конструкції інструмента. Фортепіанна фактура набуває більшу масштабність, концертність, хоча і залишається в рамках «мануального» піанізму.

Період романтизму займає практично повністю ХІХ сторіччя і характеризується потужним розквітом фортепіанного виконавства. Романтичній ліриці властива найтонша передача емоційних нюансів, глибоко особистісне начало, що призводить до індивідуалізації музичної мови і фортепіанної фактури. Педаль стає фактурно-необхідним засобом, організуючим фактурний простір всього діапазону фортепіано. Інтерпретатор музичного твору стає майже рівноправним з композитором. Формуються національні виконавські школи. Наростає тенденція до історичності, свідченням чого є «історичні концерти» А.Г. Рубінштейна, поширення редакцій творів «старих майстрів», відродження виконавства на старовинних інструментах (Ф. Ж. Фетіс, Л. Дьємер). Фортепіанна педагогіка цього періоду так само різноманітна, як і виконавська практика. Для ряду викладачів головною метою було виховання в учня віртуозної техніки (Ф. Калькбреннер, І. Б. Ложье). У педагогічній діяльності Ф. Шопена, Ф. Ліста, братів Рубінштейнів панувала ідея єдності художніх і технічних рис, розуміння високої місії виконавця.

Період постромантизму починається на рубежі ХІХ-ХХ століть і характеризується надзвичайною різноманітністю художніх напрямків, стилів, способів трактування інструменту. Цей період неможливо розглядати в рамках будь-якої окремої художньої епохи. Тут спостерігаються тенденції, пов'язані з естетикою пізнього романтизму (імпресіонізм, експресіонізм), і антиромантичні установки, які можна зіставити з урбанізмом і конструктивізмом. Різноманіття композиторських стилів знаходить відображення у відмінності творчих манер виконавців. Історичність мислення стає невід'ємною ознакою професіоналізму. У фортепіанній педагогіці спостерігається активна взаємодія національних

шкіл, пов'язане з процесами глобалізації. Найважливішим фактором, що відрізняє даний період від усіх попередніх, є поширення та вдосконалення звукозапису. Тому при його вивченні у викладача є можливість перенести центр ваги безпосередньо на виконавство шляхом активного використання аудіо-та відеоматеріалів.

До сучасного фортепіанного виконавства може бути застосована наступна періодизація (на думку І. Еугеніуса):

- 1) відповідно до часу початку творчого шляху,
- 2) за національною ідентичністю,
- 3) за стилем виконання,
- 4) згідно з виконаною музикою.

I. Сучасних виконавців до моменту початку їх творчого шляху можна розділити на три покоління:

а) найстаріше, починаючи від Е.Уальда (1915 р.) і закінчуючи Д.Башкировим (1931). До цього покоління належать А. Чиколіні (1925), А. Брендель (1931), І. Моравец (1930), А. де Ларроча (1923) та інші піаністи, які мовби пов'язують минуле та сьогодення;

б) гранди сучасності - піаністи з найвищим інструменталістом та оригінальним інтерпретаційним почерком. Це М. Аргеріх (1941), М. Полліні (1942), Д. Баренбойм (1942), Н. Фрейре (1944), В. Афанасьєв (1947), Е. Корольов (1948), Г. Соколов (1950);

в) старше нове покоління, що диктує свої ідеали та сучасний світогляд – А. Гаврилов (1955), П.-Л. Аймар (1957), М. Плетньов (1957), І. Погорелич (1958), С. Бунін (1966), П. Андершевський (1969), Й.-І. Тібода (1971), А. Володось (1972);

II. Поняття «національна школа фортепіанного виконавства» з різних причин (місце проживання, навчання, викладацький склад, національність) поступово нівелюється.

III. Найбільш складною є класифікація за стилем інтерпретації: три основні види фортепіанного виконавства – класичне, романтичне та експресіоністичне – залишаються зразком донині.

З сучасних піаністів, мабуть, М. Полліні найкраще відповідає вимогам класичного піанізму. До нього також можна зарахувати П.Андершевського, але в його виконанні яскраво проявляються також інші якості - романтичний вплив на публику, підкреслювання багатотембрового звучання.

Справжніх романтиків дуже мало, хоча багато піаністів по-різному зберігають та втілюють романтичні традиції, продовжуючи відповідати вимогам публіки. Серед романтиків можна перелічити Н.Фрейре, С. Буніна, Е. Судьбіна.

Саме виконавець диктує конкретні межі класифікації, що проявляється в фортепіанному виконанні XX століття. С.Ріхтера можна назвати справжнім охоронцем традицій композитора, який точно виконує всі вказівки та побажання автора; В. Горовіц і Е. Гілельс - представники найвищого (з кульмінацією) інструменталізму з вичерпаними до кінця фортепіанними можливостями; Г.Гульд був вільним художником, борцем з рутинною і кліше в мистецтві, який сміливо відкидав виконавські традиції.

У нашому столітті три виконавських типи з'являються все рідше, а тому прираховувати видатних виконавців певній групі стає складно. Знижується інтерес до науково-історичного і суто національного підходу у вивченні класичної спадщини. П. Бадура-Шкода та інші віденські піаністи не можуть бути представлені як видатні інтерпретатори віденської класики, а твори Ф. Шопена знайшли своїх виконавців в інших країнах. В інтерпретації творів А. Скребіна вагоме слово сказали бразилець Роберто Сидон (Roberto Szidon) та японка Хитозе Окаширо (Chitoze Okashiro). Таких прикладів багато.

Визначити стиль виконавця можна під час слухання виконуваних ним творів, або по записах, де можна виявити різні сторони його інтерпретації, і легше це зробити, чим більше творів одного автора він грає. Так, В.А.Моцарт має романтичні риси в інтерпретації А. де Ларрочі, класичні - в інтерпретації А. Бренделя і М. Ушада, віртуозні - у виконанні М. Перайя, сучасні - у П.Андершевського, у якого саме твори В. А. Моцарта відрізняються особливим глибоким проникненням в зміст музики.

Л. Бетховен та Ф. Шопен, як і раніше, є найпопулярнішими композиторами серед виконавців. Сонати Л.Бетховена записуються як в цілому, так і окремо. Особливо творчою і оригінальною по відношенню до інтерпретації можна назвати 31-у сонату В. Афанасьєва, 32-ю В. Маргуліса, Варіації на тему Діабеллі П. Андершевського.

Виконання Полом Льюїсом «32 сонати» Л. Бетховена демонструє новий, сучасний підхід до інтерпретації класики. Можна не погодитися з піаністом в питанні трактування повільних частин творів, трагізму і драматизму мінорних частин, навіть бути трохи шокованим своєю легкістю і юнацьким запалом, але не можна не визнати оригінальність піаніста, його індивідуальний світ і чудові деталі, життєстверджуючий оптимізм, особливо яскраво проявлений в «Аврорі».

Серед виконавців концертів Л. Бетховена виділяється інтерпретація П. Л. Аймара (П'єр-Лоран Аймар) і Н.Арнокура (Ніколаус Арнокур). Очевидно, що відбулася плідна зустріч піаніста і диригента: зустрілися виконавці високого рівня, яких поєднує глибокі знання і яскрава артистичність, проникнення в глибини змісту та філософію Л.Бетховена, крім того, сучасний світогляд.

Надані приклади є лише обов'язковою умовою великого дослідження, бажанням спровокувати початок і закликати до продовження. Кожен композитор, як і його музика, включає в себе широкий спектр дуже різних інтерпретацій.

Запитання для самоперевірки:

1. Назвіть періоди розвитку фортепіанного виконавського мистецтва.
2. Як еволюція клавішно-струнних інструментів вплинула на розвиток виконавського мистецтва?
3. Назвіть моделі клавірних інструментів, дайте їх порівняльний аналіз.
4. Дайте характеристику віденського та лондонського фортепіано.
5. Назвіть критерії періодизації сучасного фортепіанного виконавства.

Література:

1. Геника Р. История фортепиано в связи с историей виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов. Ч1. Эпоха до Бетховена. М., 1896. 216 с.
2. История развития фортепиано. Фрагменты из книги М.Зильберквита «Рождение фортепиано» с фотографиями инструментов И.Берова
3. <https://www.youtube.com/watch?v=2FG-DrJjT-M>
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч.посібник.- Тернопіль: СМП “АСТОН”, 1998. 300 с., нот.
5. Чернявська М. Навчально-методичний посібник з дисципліни «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Харків: ХНУМ, 2021. 110 с.
6. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків, 2015. 208 с.
7. Еугеніус І. Деякі тенденції розвитку сучасного фортепіанного виконавства. Вільнюс, Литва. Інтернет-ресурс.
8. From the Clavichord to the Modern Piano
https://www.youtube.com/watch?v=4uCCw_hmILA

Тема 3.

„Клавірне мистецтво та традиції клавірного виконавства як об’єкт музикознавчої науки” розглядає стан музикознавчої думки щодо проблем клавірного мистецтва та традицій клавірного виконавства. Аналізуються фундаментальні наукові праці XIX-XXI ст., присвячені питанням історії, теорії та практики клавірного виконавства. Вивчаються педагогічні та методичні трактати видатних клавірістів. Розглядається досвід та проблеми виховання сучасного виконавця клавірної музики.

З середини XVII до початку XVIII ст. в країнах Західної Європи відбувалося інтенсивне формування національної свідомості, яке призвело до створення національних інструментальних шкіл (англійської, італійської, іспанської, німецької, чеської, польської, французької та ін.). Однією з найсильніших і найвпливовіших в постренесансний період стає англійська школа гри на клавірі, найвидатнішим представником якої слід вважати *Генрі Перселла* (1658-1695) – композитора, органіста та в’орджінеліста. Його спадщина нараховує величезну кількість жанрових творів, які відзначені неймовірним багатством мелодики, невичерпною фантазією, великою кількістю мелізматика, технічною свободою, зв’язком з народно-пісенними інтонаціями. Перселл був одним із перших англійських музикантів, які почали визначати в своїх творах темпи італійською мовою: «allegro», «largo» тощо.

З середини XVII ст. першість в розвитку клавірного мистецтва перейшла від англійських в’орджінелістів до французьких клавесиністів і була представлена творчістю *Жака Шамбоньера* (1601-1672) *Жана Франсуа Дандріє* (1668-1738), *Франсуа Даженкура* (1684-1758), *Луї-Клода Дакена* (1694-1772), *Луї Куперена* (1626-1661). Французька клавірна школа розвивалась під впливом естетики рококо. Для стилю рококо в музиці характерні ті ж самі риси, що і для живопису та архітектури: велика кількість мелізмів, дрібних прикрас і завитків; переважно маленькі камерні

форми; відсутність протиставлень і драматичних ефектів; грайливі, кокетливі та галантні сюжети. Естетика рококо сприяла збільшенню уваги до зовнішніх сторін клавірного мистецтва. Правила світського етикету вимагали від клавесиніста елегантної посадки за інструментом: обличчя повинно було виявляти люб'язність і не виказувати ознак зусиль, сидіти треба було впівоберта до слухачів. В музиці для клавесина цінувались витонченість, вишуканість, легкість.

Найбільшої своєї вершини французька клавесинна школа досягла в творчості двох геніїв – *Франсуа Куперена* (1668-1733) та його молодшого сучасника *Жана-Філіпа Рамо* (1685-1764). Окрім великої кількості написаних ними п'єс для клавесина, їм належали клавірні трактати «Мистецтво гри на клавесині» (Ф.Куперен) та «Метод пальцевої механіки» (Ж.-Ф. Рамо). В цих трактатах підведені підсумки багаторічного розвитку французького клавірного мистецтва. Сюди ввійшли безліч цінних методичних вказівок щодо виконання орнаментики, звуковидобування, динаміки, артикуляції, зовнішнього вигляду виконавця. Підіймались серйозні питання про виховання всебічно освіченого музиканта, формування в нього любові до музики та цілеспрямованої усвідомленої роботи з розвитку майстерності. Сучасники називали Ф.Куперена «Франсуа Великий» за видатну композиторську та виконавську майстерність. Він написав для клавесина понад 250 п'єс різного характеру, яким дав програмні назви: «Таємничі барикади», «Метелики», «Женці», «Вірність», «Вітряки» та ін. Улюбленою формою мініатюр Куперена була форма рондо. Стиль його творів відрізнявся легкістю, витонченістю, найрізноманітнішою рясною орнаментикою, яка невід'ємна від його мелодій та надає їм особливу примхливість.

Якщо творчість Ф.Куперена була кульмінацією французької клавесинної школи, то блискучим закінченням цієї епохи стала творчість Ж.-Ф.Рамо. Його спадщина становить всього шістьдесят дві п'єси для

клавесина, які багато в чому нагадують твори попередників: та ж поетична образність – «Перегук птахів», «Курка», «Ніжні скарги»; ті ж музичні портрети – «Венеціанка», «Бесіди муз»; такі ж форми – двочастинні, варіації, рондо; таке ж мереживо мелізмів.

Одним з основоположників віртуозного клавесинного стилю слід вважати *Джузеппе Доменіко Скарлатті* (1685 - 1757) – італійського композитора та клавесиніста епохи бароко. Музика Д.Скарлатті відрізняється яскравою образною індивідуальністю. У його творах знайшли своєрідне відображення народні танцювальні форми, інтонації фольклору, традиції гітарного мистецтва Італії та Іспанії. Це дозволило Д.Скарлатті стати засновником інструментальної школи, яка підняла італійську та іспанську музику на якісно новий рівень. З великої спадщини композитора найбільше художнє значення набули клавірні твори. Найповніше зібрання його одночастинних сонат містить 555 творів. Жанри сонат у Д.Скарлатті різноманітні: сонати танці – швидкі хоти, сальтарели, жиги, форлани; пісенні та меланхолійні сонати-елегії; витончені та пікантні сонати-бурлески, які нагадують комічні театральні сценки, сонати-капричіо – ідилічні пасторальні маленькі драми; сонати-фуги, насичені тематичним розвитком, сонати-токати. До числа поліфонічних п'єс концертного репертуару, які виконувались чи не всіма віртуозами світу, належить так звана «Котяча фуга».

Сьогодні сонати Скарлатті приваблюють видатних музикантів і вважаються одними з найоригінальніших творів, які були коли-небудь написані для клавірних інструментів. На клавесині записи сонат Скарлатті здійснили В.Ландовська, Г.Леонгардт та Р.Кіркпатрік – відомий дослідник творчості композитора. На фортепіано сонати Скарлатті виконували В.Горовиць, М.Аргеріх, А.Б.Мікеланджелі, Д.Ліпатті, М.Плетньов, Е.Гілельс, К.Хаскіл, М.Перайя. Ряд сонат записав також відомий угорський композитор Б.Барток.

Творчість *Йоганна Себастьяна Баха* (1685-1750), німецького композитора, органіста, скрипаля, клавесиніста відрізняється великим охопленням жанрів, узагальнила досягнення музичного мистецтва епохи бароко. Великий національний митець, Бах поєднав традиції німецького протестантського хоралу з традиціями та надбаннями музичних шкіл Австрії, Італії, Франції. Вивчення спадщини Баха потребує глибокого розуміння музичного змісту та художнього задуму його творів. Щоб розібратися в суті музики композитора, треба зрозуміти символічне значення мотивів (фігур, інтонацій), які він застосовував у своїх творах. Витоки знаходяться в споріднених мотивах з вокальної музики, хоральних кантат, тих творів, що тісно стикаються з поезією, промовою. Порівнюючи схожі мотиви у вокальних та інструментальних творах, можна простежити зміст та драматургію будь-якої фуґи, інвенції тощо. Цілий ряд інтонацій, динамічних і штрихових засобів виразності допомагають розкрити даний зміст.

Наприклад:

- - фігури, які імітували інтонації людської мови: висхідна секунда - питання, висхідна секста - вигук;
- - фігури, які передавали афекти, виражали скорботу, страждання - хроматичні ходи (частіше низхідні);
- - фігури, які характеризували певні почуття або ситуації: низхідні мелодії вживались для символіки печалі, згасання; висхідні звукоряди міцно пов'язані з символікою воскресіння;
- - фігури, які використовувались для «зображення» смерті – паузи у всіх голосах;
- - фігури, які передавали почуття жаху - паузи, що «розсікали» мелодію.

Більш детально з образно-символічною мовою Баха можна ознайомитися в книзі А.Швейцера «Йоганн Себастьян Бах» [11].

Більшість клавірних творів І.С.Баха, виданих за його життя, зобов'язані своєю появою його глибокому інтересу до музичної освіти. Написані вони в основному як вправи для навчання власних синів та інших обдарованих учнів. Під рукою Баха ці вправи перетворились в музичні перлини. Відомо, що автор прагнув продемонструвати учням поліфонічну техніку і прийоми співучого виконання мелодійних голосів. У цьому сенсі справжній шедевр винахідливості є його 15 двоголосних інвенцій і стільки ж триголосних інвенцій-симфоній.

Монументальний двотомний цикл, відомий під назвою «Добре темперований клавір», містить 48 прелюдій і фуг, розташованих попарно «малими циклами» (прелюдія і fuga в одній тональності) в висхідній послідовності по хроматичній гамі для кожної мажорної та мінорної тональності. Цикл, написаний у 1722 та 1744 рр., справедливо вважається одним з вищих досягнень музичного мистецтва. Створюючи його, Бах ставив перед собою мету – ознайомити виконавців, що грають на клавірі, з усіма 24 мажорними та мінорними тональностями (багато тональностей з великою кількістю ключових знаків в ті часи не вживалися). Вираз «добре темперований» відноситься до нового принципу настроювання клавірних інструментів, при якому октава стала поділятися на 12 рівних частин - півтонів. Бах показав безсумнівні переваги нових рівномірно темперованих клавірних інструментів.

Протягом майже всієї своєї композиторської діяльності Бах невпинно працював над жанром сюїти, поглиблюючи її зміст та удосконалюючи її форму. Баху належать три збірки клавірних сюїт, по шість в кожній: 6 «Французьких сюїт», 6 «Англійських сюїт», 6 «Партит».

У другій половині XVIII ст. виконавство все більше виділяється в самостійну область музичної діяльності, відповідно в ньому поглиблюється інтерпретаторська спрямованість. Це істотно змінює і психологічну, і естетичну орієнтацію виконавця, стає головним приводом для появи та

поширення редакцій нотного тексту. Редакції клавірних творів Баха залишили видатні музиканти: К.Черні, Б.Муджелліні, Ф.Бузоні, Б.Барток, Г.Бішоф, Г.Келлер, А.Кройц, Л.Ройцман, Е.Петрі, І.Браудо, М.Копчевський, М.Кувшинніков, Л.Ландсгоф, С.Діденко, В.Мержанов, Л.Хернаді та багато ін. Вони розглядають інтерпретаційні проблеми з самих різних аспектів музичної творчості Баха, допомагають учням розкрити зміст творів композитора. Ступінь поглиблення в авторський текст у редакторів різна. Зразком інтерпретаційно-педагогічних редакцій є редакції «Добре темперованого клавіру» К.Черні, Ф.Бузоні, Б.Муджелліні, Б.Бартока. Схожі риси цих редакцій - велика кількість редакторських вказівок, що відображують інтерпретаційну сторону виконання і роз'яснюють багато технологічних прийомів. Першим редактором «Добре темперованого клавіру» був К.Черні, але оскільки він трактував твори Баха з позиції салонно-віртуозного напрямку початку ХІХ ст., його редакція стала піддаватися серйозній критиці. Видання «Добре темперованого клавіру» під редакцією Ф.Бузоні – незамінний посібник для молодих викладачів, справжня школа в оволодінні поліфонічним мистецтвом І.С.Баха. Редактор першим звернув увагу на значення контрастної артикуляції при виконанні творів І.С.Баха. Саме він відкрив широку дорогу грі *non legato*, *staccato*, їх порівнянню з *legato*. Твори Баха під редакцією Б.Муджелліні стали невід'ємною частиною навчального фортепіанного репертуару. Романтичне трактування клавірних творів Баха знаходить своє історичне пояснення – редакція відповідала духу свого часу, художнім смакам епохи, завданням розвитку фортепіанного мистецтва.

Виконавська практика останніх десятиліть, як правило, характеризується збільшенням історичності інтерпретацій, зростаючим використанням історично точних, історично обумовлених виконавських засобів. Виконавці ХХ–ХХІ ст. проявляють стійкий зростаючий інтерес до величезного масиву музики Середньовіччя, Відродження, Бароко.

В рамках барокової музики повсюдно співіснують протилежні, взаємовиключні тенденції та явища: багатовікові традиції та сміливе новаторство, духовні одкровення та яскраві звукові ефекти концертуючого стилю, прагнення досягти граничну виразність та демонстрація блискучої віри. Відродження виконавського, слухачького та музикознавчого інтересу до старовинної, у тому числі барочної, музики, що почалося в нашій країні в останній третині ХХ століття, триває й донині. Проблема інтерпретації клавірної музики особливо гостро була поставлена музичним виконавством ХХ ст. та знайшла відображення в теоретичних дослідженнях музикантів-практиків (Н.Арнокур, І.Браудо, Н.Голубовська, В. Ландовска, Н.Копчевський, А.Меркулов, Я.Мільштейн, Л.Ройзман, А. Швейцер та інші). Про це свідчать і публікації українських піаністів-дослідників, присвячені історії виконавства на клавішно-струнних інструментах – монографії Н. Кашкадамової (1998), Н. Свириденко (2017).

ХХ століття принесло багато нового в розуміння та виконання музики минулого: змінилися звукові критерії, розширився репертуар, у концертні зали широко увійшло звучання клавесину (ретельно відреставровані оригінали, або історично достовірні копії).

Серед музикантів-виконавців клавірної музики виникло кілька напрямків:

- 1) С. Ріхтер, В. Горовіц, А. Мікеланджелі, Г. Гульд - грають клавірну музику практично виключно на сучасному роялі і переконані в звукових перевагах інструменту перед його попередниками.
- 2) Г. Леонхард, С. Ружічкова, Р. Керкпатрік, Б. ван Асперен - виконують і записують стару музику тільки на клавесині.
- 3) Е. Бодки, Й. Демус, П. Бадура-Скода, А. Любімов – артисти-дослідники, які грають старовинну музику на тих музичних інструментах, для яких вона була написана (сучасний рояль, клавесин, фортепіано И. Г. Вальтера або И. А. Штейна кінця ХVIII століття).

Однією серед найвидатніших інтерпретацій творів І.С.Баха слід вважати інтерпретацію Г.Гульда, що підкорили світ своїми дивовижними музичними емоціями. І.С.Бах у виконанні Г.Гульда - це найбільша вершина виконавського мистецтва другої половини ХХ ст. Клавесинна палітра його піанізму, мелізматика, артикуляція свідчать про високий інтелект і глибоке проникнення в культуру бароко. Інтерпретації інвенцій, партит, «Гольдберг-варіацій» та інших творів Баха стали художнім надбанням, справжніми шедеврами сучасного виконавського мистецтва. Гра Г.Гульда вражає оригінальною та надзвичайно виразною мелізматикою, яка індивідуальна за своїм місцем розташування. Дуже деталізована, різноманітна, вишукана штрихова палітра збагачує виразне інтонування всіх голосів. Голосоведіння вражає досконалістю та виразністю.

Загалом, незважаючи на різноманітність напрямів та думок, виконавська практика останніх десятиліть характеризується посиленням історичності трактувань, все більшим використанням історично точних, історично обумовлених виконавських засобів.

Однією з особливостей автентичного напрямку є принципово новий підхід до виконаного матеріалу: без «модернізації» авторських текстів, дизайну інструментів, способів виконання. Автентисти змогли подолати романтичні уявлення про музичне бароко, сформоване в ХІХ-ХХ століттях.

Автентичність - це виконавський стиль, що характеризується тріадою складових принципів:

- робота з уртекстами або факсиміле;
- реконструкція принципів гри на історичних клавесинах;
- робота з історичними інструментами: оригіналом або копіями.

Автентичність органічно увійшла в виконавське мистецтво нашого часу і стала його важливою складовою.

Ключовою проблемою у виконанні клавірної музики стає проблема стилю, у середині ХVІІІ ст. вимальовується концепція

загальноєвропейського стилю (стилю епохи, за М. Михайловим), який має величезне значення для становлення наступних поколінь музикантів. У статті Н.Горецької надані практичні рекомендації щодо стилістики виконання старовинної інструментальної музики та підходів до її інтерпретації піаністом на інструменті сучасної конструкції [2]. Зв'язок барокової музики з ораторським мистецтвом зумовив вплив риторичних фігур на семантику її мови, і, як наслідок – на способи артикуляції музичного тексту. Останні багато в чому визначалися і конструктивними особливостями старовинних інструментів. Перенесення їх в область фортепіанної техніки, вимагаючи від піаніста пошуку еквівалентів, сприяє переконливості інтерпретації барочного твору, при цьому, особливого значення у виконанні інструментальної музики набуває *усвідомлене інтонування*. В процесі вдосконалення інтонування величезну роль грає *музикування в ансамблі* з різними інструментами нетемперованого строю. Граючи з інструментом, що дозволяє збагатити інтонацію більшою динамікою, експресією, піаніст сягає нової якості слухання інтерваліки і відчуває велику інтенсивність «натягу» у відстанях між звуками. Одним з головних засобів виразності, що сприяють збагаченню інтонаційного змісту музики є *артикуляція*, яка «сприяє конкретизації музичного змісту і має виразну функцію у виконанні старовинних поліфонічних творів і сполучну – в ансамблі різних інструментів» [2].

Розглядаючи структуру музичної мови бароко, не можна не згадати і про те, що значне місце в її складі займають так звані «загальні форми руху» – гамоподібні пасажі, арпеджіо, акорди. Ці елементи не містять ніяких сторонніх смислів, не несуть слухачеві жодної інформації, оскільки не мають конкретних прообразів у реальному світі. Такі елементи музичної тканини розглядаються як невід'ємний атрибут барочного «концертуєчого стилю» як засіб демонстрації виконавцями своїх технічних можливостей.

Однією з виконавських проблем в інтерпретації композицій епохи бароко відіграє питання орнаментики. Приступаючи до вивчення проблем, які висуває орнаментика бахівської доби, кожен інтерпретатор стикається з розмаїттям різних думок та тлумачень. Точне виконання прикрас в клавірній творчості Й.С. Баха завжди викликало численні суперечності, що було пов'язано з вибором інструмента, на якому виконувалась музика. Існує більше 200 книг та таблиць з питань виконання орнаментики, які були написані в XVII–XVIII ст.; серед них вагомого значення набувають трактати і таблиці в працях Й. Агриколи, К.Ф.Е. Баха та Ф. Марпурга, І.Х.Ф. Баха, Г. Бема, Ж. Берара, Й. Гіллера, Ж. д'Англебера, Ш. Д'юпара, І. Кванца, Ф. Куперена та Г. Муфата, Г. Льоляйна, Л. Моцарта, Й. Петрі, Й. Рейхарда, Д. Тюрка, К. Фішера тощо. Як відомо, до середини XVIII ст. відбувалася деталізація способів розшифрування прикрас, закріплення принципів їх виконання, класифікація за видами та поява нових форм; в той же час відбувалися прогресивні тенденції, які в 1780-90-ті рр. призвели до рушійної зміни виконавських закономірностей орнаментики.

У сучасному виконавському мистецтві культура виконання орнаментики базується на вмінні інтерпретаторів виконувати поліфонічні твори на різних клавірно-струнних інструментах (клавір, клавесин та сучасне фортепіано). Адже під час виконання клавірних творів епохи бахіанства важливу роль відіграє стилістично вірне розуміння стилю.

Запитання для самоперевірки:

1. Дайте характеристику стану музикознавчої думки щодо проблем клавірного мистецтва та традицій клавірного виконавства..
2. Проаналізуйте педагогічні та методичні трактати видатних клавірістів.
3. Дайте характеристику найважливіших стильових рис клавірної музики.

Література:

1. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры: [Фрагмент

- из 1 кн. знаменитого трактата "Versuch uber die Wahre Art das Klavier zu spielen" нем. композитора и клавириста, посвящен., проблемам сольной клавирной игры/ Предисл., пер. и коммент. Е. Юшкевич]. Муз. академия.- 1995.-№ 2. с.155 -160.
2. Горещька Н. В. Стилiстичнi особливостi виконання старовинної iнструментальної музики / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогiки та теорiї i практики освiти : зб. наук. ст. Вип. 57 / Харкiв. нац. ун-т мистецтв iменi I. П. Котляревського ; упоряд. Л. В. Шаповалова. Харкiв : ХНУМ, 2020. 316 с.
 3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавiшно-струнних iнструментах: Навч.посiбник.- Тернопiль: СМП "АСТОН", 1998.- 300 с., нот.
 4. Копчевский Н. И.С.Бах (Исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических принципах) // Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1979. – Вып.1 . – С. 85-107.
 5. Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине. Сост. ред. пер. Д.М.Серова.- М., Музыка, 1973.- 152 с., нот., ил.
 6. Курковський Г. Питання фортепiанного виконавства. - К., 1983. - С. 89-100.
 7. Курковський Г. Сонати Д.Скарлатті (деякi аспекти виконання). // Курковський Г. Питання фортепiанного виконавства. -К., 1983.
 8. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха и особенности его исполнения. – М., Музыка, 1967.
 9. Свириденко, Н. (2014) *Клавесинное исполнительство в музыкальной культуре современности* Academia de Muz., Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice / Acad. de Muz., Teatru și Arte Plastice ; col. red.: Victoria Melnic (red.-șef) [et al.]. – Chișinău : Grafema Libris, 2014 (2(22)). С. 26-31. ISSN 978-9975-9925-4-1

10. Сікорська Н. В. Клавирна музика бароко в редакціях другої половини XIX століття: становлення історично інформованого виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 287 с.
11. А. Швейцер «Йоганн Себастьян Бах»: Пер с нем. – М., 1964.
12. Dolmetsch A. The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Mineola ; New York : Dover publications, 2005. 518 p.

Тема 4

„Виконавські традиції класицизму у фортепіанному мистецтві” - розглядається стан музикознавчої думки щодо проблем виконання фортепіанної класичної музики. Аналізуються фундаментальні наукові дослідження XIX-XXI ст., присвячені питанням історії, теорії та практики класичного виконавства. Вивчаються педагогічні та методичні праці видатних піаністів-класиків. Розглядаються інтерпретації фортепіанних класичних творів у виконанні видатних піаністів різних країн. Обговорюються проблеми розширення репертуару фортепіанної класичної музики.

Принципи та ідеї класицизму в музиці проявилися в увазі до збалансованості частин твору, ретельній обробці деталей, створенні основних канонів музичної форми. Саме в цей період остаточно сформувалася сонатна форма, заснована на розробці і протиставленні двох контрастних тем, визначився класичний склад частин сонати і симфонії. Вивчення музики класичної епохи досі залишається одним з головних факторів, що визначають формування індивідуального виконавського стилю. Саме класичний репертуар, що базується на вивченні творів представників віденської класичної школи XVIII ст. – Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена, є основною складовою процесу формування виконавського стилю піаніста та вважається основним показником рівня технічного,

музичного, духовного розвитку виконавця. Ці великі майстри узагальнили досягнення різних національних музичних шкіл, синтезували передові творчі тенденції своїх попередників, які готували народження нового стилю протягом багатьох десятиліть. Віденські класики прагнули до оновлення мелодики, що пов'язане з посиленням виконавської тенденції «співу на клавiрі».

Найхарактернішою музичною формою віденських класиків стає сонатне *allegro*. Становлення цієї форми почалося значно раніше, але саме композитори віденської класичної школи зробили вирішальний внесок в формування сонатного *allegro* і створили насправді класичний тип цієї форми.

Поява нових класицистських стильових тенденцій увійшла в протиріччя з існуючим клавiшним інструментарієм. Ні клавесин, ні клавiкорд не могли більш задовольняти потребам часу. Вони були витиснуті до кінця XVIII ст. новим інструментом – фортепіано (1709 р. італієць Бартоломео Крістофорі, що займався музичними інструментами сімейства Медічі, винайшов перше фортепіано, назвавши свій винахід «*gravicembalo col piano e forte*», що означає "клавiшний інструмент, який грає ніжно і голосно". Ця назва потім була скорочена і з'явилося слово «фортепіано»).

Наразі існує величезний вибір різних марок фортепіано. Найбільш відомі виробники роялів: Бехштейн (C. Bechstein), Стейнвей і сини (Steinway & Sons), Безендорфер (Bosendorfer), Зайлер (Seiler), Блютнер (Bluthner), Ямаха (Yamaha), Аугуст Ферстер (August Forster), Саміка (Samick), Каваї (Kawai), Петроф (Petrof), Естонія (Estonia) тощо.

Класичний підхід до інтерпретації музичного твору характеризується бажанням звести до мінімуму роль виконавця, підкреслюючи намір автора, найбільш адекватне відтворення задуму композитора. Цілісне розуміння стилю віденського класицизму передбачає пошук історично точних засобів

виконавської виразності (артикуляція, динаміка, темпо-ритм, педалізація, мелізматика та ін.). У XVIII ст. артикуляція вважалась одним з найважливіших засобів виразності (пластична виразність штрихів, артикуляційне інструментування, схожість з штрихами струнно-смічкових та дерев'яно-духових інструментів). У виконанні творів віденських класиків велика увага приділяється темпо-ритмічній організації, пластиці рухів, цілності мелодичних ліній що є найголовнішою умовою художності виконання.

Для мистецтва представників віденської класичної школи характерні універсальність художнього мислення, логічність, ясність художньої форми. У їх творах органічно поєднуються почуття і інтелект, трагічне і комічне, точний розрахунок і природність, невимушеність висловлювання.

У творчості віденських класиків виражене динамічне розуміння життєвих процесів, що знайшло найбільш повне втілення в сонатній формі і зумовило симфонізм багатьох їх творів. З симфонізмом, в широкому сенсі, пов'язані розквіт провідних інструментальних жанрів епохи – симфонії, сонати, концерту і камерного ансамблю, остаточне формування 4-х частинного сонатно-симфонічного циклу.

Кожен з майстрів віденської класичної школи мав неповторною індивідуальністю. Клавірна музика Й.Гайдна – сонати, рондо, варіації, капричіо, танцювальні п'єси - важлива частина його величезної творчої спадщини. Сонати є найважливішою частиною його клавірної музики, які досі входять до концертного та педагогічного репертуару піаністів. Повне видання сонат було здійснено фірмою Брейткопф і Гертель в Лейпцігу (1800-1806). З пізніших видань фортепіанних творів Гайдна можна назвати французьке під редакцією А.Дьорфеля (1840) та видання А.Лемуана (1863). У 1960-1966 рр. видавництво «Музика» опублікувало три тома вибраних сонат під редакцією Л.Ройзмана. Приблизно в цей же час публікації

клавірних уртекстів Гайдна були здійснені в США (1959), Угорщині (1961), ФРН (1963- 1965), Австрії (1964-1966). Повний каталог творів Гайдна був складений лише у середині ХХ ст. нідерландським музикознавцем Антоні ван Хобокеном. Згідно з цим каталогом, твори Гайдна класифікують як «Хобокен номер» (зазвичай скорочено «Ноб» або просто «Н»).

Розглядаючи сонати Гайдна в різні періоди його творчості, ми бачимо еволюцію його стилістики та музичної мови. Сонатну творчість композитора прийнято ділити на *чотири періоди*:

- *ранній* - до 1766 р., включає найбільшу кількість сонатних циклів;
- *період 1766-1773рр.*, включає 13 сонат;
- *період 1776-1781 (82) рр.*, включає 12 сонат;
- *період 1784-1794рр.*, включає 9 сонат.

Перші цикли сонат Гайдна, відомі під жанровим позначенням «Партита» або «Дивертисмент для клавіру», виникли з області домашнього музикування. Вони мініатюрні за масштабами, обмежені першою - другою октавами, прозорі за фактурою. Разом з тим, вже ці юнацькі роботи містять стійкі типові стильові риси композитора: інтенсивність мотивного розвитку, перевагу мажорних ладів, насиченість енергійними ритмами.

Другий період сонатної творчості відрізняється яскравою образною насиченістю кожного циклу, відчуваються пошуки нового, більш виразного тематизму. Розширюється загальний масштаб циклу, збільшується діапазон звучання, вводяться невеликі пасажні каденції.

Сонати третього періоду відрізняються яскравою драматургічною насиченістю, пов'язаною з законами театральної драми (зіткнення та внутрішній конфлікт героїв). Посилюється драматургічна насиченість повільних частин. Використовуються нові види сонатних форм:

- двочастинні з двома сонатними *allegro* в циклі;
- варіації в якості фіналу.

В останній період творчості Й.Гайдн створює ряд виключно важливих циклів. Спільними рисами сонат є панування лірики, домінування мажорних тональностей, прозора гомофонна фактура, підкреслена увага до варіаційного принципу розвитку тематизму. Перевага віддається двочастинним циклам. Важливим відкриттям композитора в цей період вважається форма рондо- сонати, в якій принципи сонатної форми зливаються з принципами рондо.

Виконавське мистецтво В.Моцарта гармонічно поєднувало блискучу техніку з виразним *cantabile*, прекрасне почуття форми з витонченістю фактури, благородну орнаментику з віртуозними мелодійними пасажами. Його мелодика поєднує риси австрійської, німецької народної пісенності та співучої італійської кантилени. Важливу частину його творчої спадщини складають фортепіанні сонати, в яких відобразилась еволюція всього творчого шляху композитора. В багатогранній образній сфері сонат відчувається вплив оперної естетики композитора: сюжетні лінії, характери, психологічні стани.

Можна виділити кілька основних напрямків у сучасних інтерпретаціях В.Моцарта:

- перший напрямок поєднує в собі романтичні уявлення про творчість Моцарта, для яких характерні довгі фрази, *legato*, використання тих чи інших форм *tempo rubato* та насичена педалізація (В. Ландовська, Е. Фішер);
- другий напрямок - стиль більш сухого «нового класицизму» (А.Шиффа, В.Гізекінг, В.Кліберн);
- третій напрямок - авангардний з рисами бароко (Г.Гульд); - четвертий напрямок – автентичний.

На сьогоднішня найбільшої уваги заслуговує німецьке видання сонат

Моцарта під редакцією К.Мартінсена та В.Вайсмана, що ставить собі за мету «створення автентичного нотного тексту, яке відновлює з усією ясністю стиль Моцарта». По суті, це *Urtext* з мінімальними та обумовленими редакторськими доповненнями інтерпретаційного характеру.

Л.Бетховен – найвеличніше явище світової культури. За філософською глибиною, демократичною спрямованістю, сміливістю думки Бетховен не має собі рівних в музичному мистецтві Європи минулих століть. Його музиці незмінно характерні ясність та раціональність мислення, монументальність та гармонійність форми, рівновага між частинами цілої побудови, що є характерними ознаками класицизму. Майстерність геніального музиканта можна порівняти з мистецтвом фрески. Л.Бетховен дав зразки фортепіанної гри величезного динамічного напору, різких контрастів, виразно-речових драматичних ефектів. У його виконанні вражаюча сила та монументальність поєднувалися з філігранною технікою та м'яким туше. Твори Бетховена висувають перед інтерпретатором надзвичайно різноманітні завдання. Чи не найскладніші з них - втілення емоційного багатства музики композитора у властивих їй логічних формах вираження, поєднання напруги, ліричної безпосередності почуття.

Першим великим пропагандистом творів Л.Бетховена був Ф.Ліст. Прагнучи показати всі переваги художньої спадщини Л.Бетховена, він наважився на сміливий крок – почав грати на фортепіано його симфонії, які рідко виконувались у концертах. Також Ф.Ліст проклав шлях до розуміння пізніх сонат, які здавалися загадковими. Шедевром його виконавського мистецтва була Соната №14.

Велике значення для поширення творчості Л.Бетховена та розкриття великої цінності його спадщини мала виконавська діяльність А.Рубінштейна. До своєї програми піаніст включив вісім сонат, у курс

лекцій – всі тридцять дві. Спогади сучасників свідчать про натхненне, надзвичайно яскраве виконання А.Рубінштейном всіх сонат Л.Бетховена. Популяризації фортепіанних творів Л.Бетховена сприяв Бюлов, чудовий інтерпретатор глибоких, філософських творів композитора.

З другої половини ХІХ ст. твори Л.Бетховена входять у репертуар практично всіх піаністів. Видатними інтерпретаторами творів композитора були д'Альбер, Ламонд.

Значний інтерес серед трактувань творів Л.Бетховена піаністами ХХ ст. представляє виконання австрійського музиканта А.Шнабеля. Ним зроблено запис тридцяти двох сонат та п'ять фортепіанних концертів. А.Шнабелю був близький внутрішній світ музики Л.Бетховена. Він володів справжнім ліричним даром, грав повільні частини у незвично протяжних темпах, не втрачаючи сили впливу на аудиторію. І якщо у повільних частинах він любив стримувати темп, то у швидких, навпаки, грав нерідко скоріше, ніж треба.

Питання актуалізації класичної музики на сьогоднішній день є надзвичайно важливим. В Україні необхідні соціально-політичні зміни, без яких ми не зможемо вийти на новий якісний рівень життя. Підвищення рівня освіченості і культури суспільства є одним з ключових шляхів виходу нашої країни з важкої духовної та моральної кризи. Необхідно підкреслити, що саме класична музика є важливою складовою збалансованої та різнобічної освіти людини в сучасному світі.

Як відомо, музика відіграє ключову роль у гармонійному розвитку особистості, є невід'ємною складовою її духовного становлення. Вже в епоху античності філософ-енциклопедист Аристотель розробив цілісну систему музично-естетичного виховання дітей, приділяючи особливу увагу музиці, висунув своєрідне обґрунтування морального впливу музики на психіку. У даний історичний період були досягнуті суттєві кроки в розробці основ музичної освіти і виховання:

- вперше були сформовані основи музичної теорії;
- намічені критерії художньої змістовності музичних творів;
- музичне виховання стало розумітися як один з найбільш важливих факторів становлення та розвитку особистості¹.

Необхідно зауважити, що і відомі композитори різних епох міркували про значущість музики як способу соціального та духовного становлення людини. У цьому контексті Г. Ф. Гендель підкреслював: «Я дуже шкодував би, якби моя музика тільки розважала моїх слухачів, оскільки я намагався зробити їх більш духовними»².

Останнє десятиліття вісімнадцятого століття було перехідним періодом як у політичній, так і в культурній історії Європи. Естетичні цінності скрізь зазнали далекосяжних змін: сфера клавірної музики та виконання на клавірних інструментах не стали винятком. Фортепіанні твори тогочасних піаністів-композиторів відрізнялися своїм стилем і рівнем майстерності, більшою вимогливістю до виконання.

Величезною проблемою нашої країни в ХХІ столітті стало небажання, або скоріше, невміння сучасного українського суспільства звертатися до класичного мистецтва як до способу духовного захисту, підтримки. Внаслідок чого замість гармонізації суспільних відносин, ми все більше занурюємося в хаос. Роль музично-естетичного виховання обґрунтовували не тільки мистецтвознавці, психологи, музиканти, а й педагоги. Музика відкриває красу природи, моральних відносин і праці. Завдяки музиці в людині пробуджується уявлення про високе, духовне, прекрасне не тільки в навколишньому світі, але і в самому собі.

¹ Бодіна Е.А. Історія музичного виховання школярів. Навчальний посібник / Е.А. Бодіна. - Куйбишев МГЗП, 1989.- С.41.

² Губер Л. Г. Гендель / Л. Губер. - Л., 1936. - С. 31.

Музичне мистецтво є необхідною умовою для повноцінного і гармонійного формування особистості. На прикладі своєї багатогранної діяльності Т.Б. Веркіна визначила принципи актуалізації музичної класики, необхідні сьогодні українцям. Одним з найважливіших принципів стала потреба формування в сучасній суспільній свідомості уявлень про художній канони у світовому музичному мистецтві крізь призму творчості його центральних авторів. На її переконання, «такий формат дозволяє "персоніфікувати" класичну художню традицію, представити її різноманіття в "авторизованому" вигляді як втілену в творчості видатних композиторів минулого і сучасності, які у фестивальній практиці беруться "крупним планом"»³. Слухач має переконатися, що класичний і сучасний репертуар повинні співіснувати в одних концертних програмах, не дискредитуючи один одного.

На думку Т.Б. Веркіної, українське музичне мистецтво, повинно бути гідно представлене в престижному загальносвітовому мистецькому контексті; в українській культурі важливо подолати розділення мистецтва на «своє» і «чуже» як ознака провінціалізму. Піаністка впевнена, що харківська публіка здатна зрозуміти й оцінити творчість видатних виконавців – «не просто зірок, а тих, які здатні розкрити в живому безпосередньому інтонуванні актуальний зміст високого мистецтва»⁴. Важливим завданням є виховання гарного смаку у молоді, підтримка молодих талантів, а також надання їм можливості «розкрити своє обдарування поряд з визнаними музикантами»⁵

³ Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: дис. ... канд. мистецтвознавець. Одеса, 2008. С. 170.

⁴ Там само, с. 170

⁵ Там само, с. 170

Запитання для самоперевірки:

1. Дайте характеристику стану музикознавчої думки щодо проблем виконання фортепіанної класичної музики.
2. Проаналізуйте педагогічні та методичні праці видатних піаністів-класиків.
3. Дайте характеристику найважливіших стильових рис класичної фортепіанної музики.

Література:

1. Аберт Г. В.А.Моцарт. В 2-х ч.Ч.1. Кн.2 :1775-1782 /Пер. с нем., вст. и ком. К.К.Саквы. изд.2.-М.:Музыка,1988. 608 с., нот.
2. Бадура-Скода Ева и Бадура-Скода Пауль. Интерпретация Моцарта. М.: “Музыка”, 1972.- 376 с., нот., ил.
3. Беккер П. Бетховен. В 3-х кн. Авториз. пер. с нем. Г.А.Ангерт. Под ред. Д.С.Шор. Кн. 3. Фортепианные произведения. М., “Бетховенская студия”, 1913. 106 с., ил.
4. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. Пер. с нем. В.В.Микошо. Под.ред. М.В.Иванова-Борецкого. М., Музгиз, 1934.- 271 с., ил., нот.
5. Конен В.Дж. История зарубежной музыки. Вып.3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: Уч.пособие. изд. 3-е, доп. М.: Музыка, 1972. 528 с.
6. Сагалова Г.В. Деякі шляхи актуалізації музичної класики у сучасній культурі України. Українське музикознавство, Київ, 2016. С.
7. Чернявська М.С. Муціо Клементі:“Прогрес фортепіано – імітація оркестру...” // Культура України. Вип. 6. Мистецтвознавство: Зб.наук.пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О.Г.Стахевич. – Х.: ХДАК, 2000.-С.149-158.

8. Kramer G. History of music - "Viennese Piano music up until 1815".
Published in [Österreichische Musikzeitschrift](#), 2004.

Тема 5.

„Фортепіанний романтизм як об’єкт сучасного музикознавства”.

Розглядається стан музикознавчої думки щодо проблем виконання фортепіанної романтичної музики. Аналізуються фундаментальні наукові дослідження XIX-XXI ст., присвячені питанням історії, теорії та практики романтичного виконавства.

Дається історико-культурний аналіз напряму, який став кульмінаційним етапом розвитку фортепіанного виконавства. Розглядаються інтерпретації фортепіанних романтичних творів у виконанні видатних піаністів різних країн. Обговорюються проблеми розширення репертуару фортепіанної музики епохи романтизму.

Епоха романтизму - одна з чарівних і найскладніших у світовій культурі. Багато хто з видатних діячів мистецтва називав її золотим віком фортепіанної музики. Г. Гейне писав, що, “у літописах мистецтва час наш буде відзначено, головним чином, як століття музики”, яка “піднялася зі споконвічною самобутньою силою”⁶, і фортепіанна музика складає її вагомому частину.

Грунтовні дослідження про видатних представників романтизму в фортепіанній музиці не спроможні надати цілісний погляд на грандіозну епоху блискучого злету і розквіту піанізму, яка об’єднала стільки різних і несхожих один на одного музикантів. Романтизм як художнє явище надзвичайно різноманітний і багатогранний, він ніколи не був “ясно

⁶ Гейне Г. Собрание сочинений в десяти томах./ Под общей редакцией Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. Т. 8. - М., “Художественная литература”, 1957.- 392 с.

обкресленою програмою або стилем, це широке коло ідейно-естетичних тенденцій, у якому історична ситуація, країна, інтереси художника створювали ті чи інші акценти, визначали різну мету і засоби”⁷. Саме тому проблема розуміння творів романтичного напрямку висуває перед виконавцем завдання особливої складності.

У сучасному музикознавстві надається незначне місце музично-історичній цінності мистецтва багатьох видатних піаністів-виконавців. Між тим, саме виконавство було тим середовищем “з якого можна черпати багато чого, знайденого в практиці, і використовувати в новому якісному поєднанні при створенні шедеврів мистецтва”⁸.

Блискучий розквіт фортепіанного виконавства, що відбувся в першій половині ХІХ століття, відзначився в історії піанізму співіснуванням знаменитих віртуозів “блискучого стилю” і віртуозів-романтиків, які нещадно боролися з раціоналістичними канонами класицизму. Захоплюючись творчою спадщиною видатних композиторів класичної доби, романтики стверджували, що їх музиці властиві інші форми вираження. Деякий час різні “школи” існували паралельно, критикуючи одна одну, як зазвичай буває між “батьками і дітьми”. Але, незважаючи на всі протиріччя, старше покоління піаністів відіграло значну роль у формуванні романтичної фортепіанної школи. Детальніше висвітлення взаємин представників двох різних музичних епох може бути корисним для розуміння багатьох особливостей романтичної музики, усвідомлення процесів естетичного відновлення піанізму в ХІХ столітті.

Музичний романтизм був історично підготовлений попередниками. Його прообрази відчували в піднесеному пафосі І. С. Баха, у стихії почуттів

⁷ Музыкальная энциклопедия./ Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.4. Окунев-Симович.- М.: “Советская энциклопедия”, 1978.-976 с., ил.

⁸ Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины ХІХ века. /Е.Зингер.-М.:”Музыка”,1976.- 112 с., нот., ил.

Ф. Е. Баха, у поглибленому драматизмі і кантиленній ліриці В. А. Моцарта. Творчість Л. Бетховена, пов'язану з рухом “Бурі та натиску”, вважають безпосереднім передбаченням романтизму. Значно вплинула на музичну мову композиторів-романтиків також діяльність піаністів-віртуозів бетховенської епохи.

У свій час І. Гуммель значно розвинув фортепіанну техніку та музичну мову романтизму. Мало кому відомі його цикли прелюдій і багатель. Пристосування видатним віртуозом жанрів XVIII століття до можливостей фортепіано визначило їх розвиток у XIX столітті і процес еволюції і трансформації в наступну епоху. Важливим кроком до нового стилю стали ноктюрни Дж. Фільда, які випромінювали особливу поетичну ауру. І. Крамер значно розширив образну сферу фортепіанної музики, використовуючи у своїй творчості нові романтичні жанри - програмну фортепіанну фантазію і художній етюд. Відгомоном шуманівської музики стали програмні художні етюди І. Мошелеса, наповнені таємничою фантастикою.

Протистояння новаторської фортепіанної творчості Л. Бетховена його строкатому піаністичному оточенню призвело до небувалого розквіту класичного піанізму. Пошуки нових виразних засобів у сфері фортепіанного виконавства цього періоду визначили два напрямки піанізму, пов'язані з різним трактуванням інструмента. Перше - власне фортепіанне, базувалося на сформованій техніці фортепіанної гри; друге, бетховенське, відбивало нове трактування інструмента з привнесенням у фортепіанну техніку синтетичних прийомів, пов'язаних з оркестральністю і оркестральною повнозвучністю. Синтез і взаємозбагачення цих двох напрямків піанізму багато в чому сприяли розквіту романтичної музики.

Відень, який був колискою класичної школи піанізму, поступово втрачав своїх корифеїв: у 1809 році вмер І. Гайдн, у 1827- му – Л. Бетховен, у 1828 - му – Ф. Шуберт. Однак австрійська столиця залишається центром

фортепіанного мистецтва в Європі і багато в чому зберігає стійкі традиції віденської класики. Тут формує свою піаністичну школу видатний продовжувач традицій Л. Бетховена та І. Гуммеля К. Черні. Художнє життя міста складають музичні товариства, консерваторія, численні академії й асамблеї. У 30-і роки ХІХ століття Відень з центра композиторських досягнень перетворюється на престижну концертну площадку Європи. Тут з успіхом виступають З. Тальберг, Ф. Ліст, К. Плейель, А. Гензельт, К. Вік та інші відомі піаністи. Ф. Ліст відзначав надзвичайну освіченість віденської публіки, перед якою можна було грати будь-які, самі серйозні твори⁹.

Яскравим спалахом романтизму відзначається музичне життя Лейпцігу 30 - х – 40 - х років ХІХ століття. На думку А. Рубінштейна, “з появою творів Ф. Мендельсона ...починається відродження музики”¹⁰. Засновник Лейпцігської консерваторії приклав чимало зусиль для залучення в неї талановитих музикантів. Дослідники згодом назвали цей період “золотим часом Лейпцігської консерваторії”¹¹. Лейпціг стає законодавцем музичних смаків і центром музичної Німеччини, а Гевандхауз - найбільшим концертним залом Європи. Р. Геніка відзначав, що визнання в музичному світі визначалося в той час успіхом у Лейпцігу [Там само]. Тут проходять самі плідні (з кінця 1830 до 1844 -го) роки творчості Р. Шумана, який відкриває у 1834-му році “Новий музичний журнал”. Сюди переїжджає І. Мошелес на запропоновану посаду професора консерваторії. Піаніст цікавиться творчістю композиторів мендельсонівсько-шуманівсько напрямку, багато в чому симпатизує новій музиці, відчуваючи її вплив.

⁹ Лист Ф. Избранные статьи.- М., Гос.муз.изд., 1959.- 466 с., ил.

¹⁰ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3-х т./ Сост., текст., подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. Т.Ш. Письма. 1872-1894 ; Лекции по истории фортепианной литературы.- М.: Музыка, 1986.- 276 с., 1 л. портр.

¹¹ Геника Р. Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки // РМГ, 1905. - NoNo 1-10.

Однак він залишається прихильником своєї школи і попередніх естетичних переконань, вважаючи, що його стилю “були незнайомі прояви сили такого ступеня”¹². Пізніше, коли І. Мошелес був вже в похилому віці, а провідними професорами Лейпцігської консерваторії стали Ф. Венцель і К. Рейнеке, слава цього навчального закладу поступово вгасає, його починають вважати оплотом музичного консерватизму в Європі.

Найбільшим загальноєвропейським художнім і музичним центром у 30-і роки ХІХ століття стає Париж. Розвиток фортепіанного мистецтва у Франції, де клавесин довго не поступався своїми позиціями, трохи запізнився порівняно з Лондоном і Віднем. Однак демократизація суспільства сприяла бурхливому розвитку відкритої концертної культури. Саме французькі майстри удосконалили фортепіано, яке об'єднало кращі властивості лондонських, віденських інструментів і подвійну репетицію С. Ерара. Завдяки цьому нове фортепіано, збагачене виразовими можливостями, посідає провідне місце на концертній естраді. Г. Гейне згадує про величезну кількість піаністів, які заповнили в той час Париж. Серед них Т. Дьолер, А. Дрейшок, І. Піксіс і А. Герц характеризуються Г. Гейне як “посередні піаністи”¹³. Трохи вище оцінюються Ф. Калькбреннер і З. Тальберг; і, нарешті, найкращими визнані Ф. Ліст і Ф. Шопен.

Фортепіано здобуває надзвичайну популярність у побуті. Майже весь Париж навчається гри на модному інструменті. Є. Зінгер відзначає, що крім консерваторії “у Парижі виникають численні приватні курси і школи. Їх очолюють відомі педагоги Штепель, Лекуппе, Лекарпантьє, Боден,

¹² Геника Р. Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки // РМГ, 1905. - NoNo 1-10.

¹³ Гейне Г. Собрание сочинений в десяти томах./ Под общей редакцией Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. Т. 8. - М., “Художественная литература”, 1957.-392 с.

Ебнер, Мішана (учениця Калькбреннера), Лакомб, Ван-Нуффель, Брессон та ін. Навчальні заклади братів Анрі та Жака Герців, Калькбреннера мають статус приватних консерваторій, в них навчаються найбільш посунені і матеріально забезпечені учні”¹⁴. Дуже престижними і найбільш відвідуваними були курси знаменитого Ф. Калькбреннера.

Для кожного, хто займався музичним мистецтвом, перевага технічності стала обов'язковою нормою. Віртуозність була однією з головних прикмет музичного життя того часу і заповнила майже всі галузі виконавства. Це стосується повною мірою і оперного жанру, який стає на той час одним з найпопулярніших (опери Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті) і починає впливати на фортепіанну музику. Влада “оперного бельканто й оперної віртуозності з непереможною силою втручається й у фортепіанне мистецтво, до якого слухач висуває всі ті ж вимоги квітчастої, колоратурної витонченості, але і співучої, плавної кантилени, що прямо нагадує знайомі оперні мелодії”¹⁵.

До репертуару піаністів міцно входять фантазії і парафрази на оперні теми. Практично всі піаністи того часу невпинно працювали над удосконаленням цих жанрів. Віртуози намагалися бути винахідливими в галузі фортепіанної фактури та прикрашати свої твори “у блискуче піаністичне вбрання, варіюючи й орнаментуючи їх”¹⁶. Зустрічалися випадки спільної творчості: співпраця Ф. Ліста і Т. Дьолера; виконання Ф. Шопеном, Д. Осборном, К. Стаматі, І. Піксісом п'єси Ф. Калькбреннера; знамениті концертні варіації “Гексамерон” на тему з опери В. Белліні

¹⁴ Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века. /Е.Зингер.-М.:”Музыка”,1976.- 112 с., нот., ил.

¹⁵ Левашева О. Ференц Лист: Молодые годы.- М.: Музыка, 1998.- 334 с., нот., ил.

¹⁶Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века. /Е.Зингер.-М.:”Музыка”,1976.- 112 с., нот., ил.

“Пуритане” Ф. Ліста, З. Тальберга, А. Герца, Ф. Шопена, І. Піксіса і К. Черні¹⁷ [Там само].

Розвиток інструментального виконавства сприяв “розквіту естрадної культури..., яка підняла на незвичайно високий рівень техніку виконання, віртуозність, барвистість”¹⁸. Блискуча віртуозність, що панує протягом багатьох років на концертних естрадах Європи, поступово набуває нових форм. Строгі класичні традиції в сфері фортепіанного виконавства, канони вічної гармонії, стрункості і порядку поступово змінюються новими критеріями епохи романтизму. Ними стали жага до звільнення, що виражалася в більш розкутій манері гри: це відбивалося у вільному трактуванні темпу (“у чуттєвих *tempo rubato* чи, навпаки, у запаморочливих вибухах стрімкої, “агресивної” у своєму розвитку техніки”¹⁹), у зовсім новій манері педалізації, що дозволяло використовувати співучі і колористичні можливості інструмента. Образ романтичного піаніста був пов'язаний також з “трансцендентною”, вищою піаністичною віртуозністю [Там само]. Ф.Ліст вперше письмово об'єктивно наголошує призначення віртуозності як необхідного елемента музики, вважаючи, що “віртуозність, так само, як і живопис, не нижче інших мистецтв: вони обидва вимагають творчої здатності, що утворить їх форми, відповідно до ідеї, збагненої душею художника, відповідно до єдиного прообразу, без чого надбання художника не може піднятися над рівнем промислової продукції до ступеня художнього твору...”²⁰.

¹⁷ У Лондоні в 1833 році подібний спільний твір - Варіації для двох фортепіано з оркестром ор.87 b за мотивом циганського маршу з опери “Преціози” К. Вебера написали разом І. Мошелес і Ф. Мендельсон та блискуче його виконали

¹⁸ Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып.3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: Уч. Пособие.- изд. 3-е, доп.- М.: Музыка, 1972.- 528 с.

¹⁹ Левашева О. Ференц Лист: Молодые годы.- М.: Музыка, 1998.- 334 с., нот., ил.

²⁰ Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа.- Л.: Музыка, 1986.- 88 с., нот., ил.

Багато музикознавців пов'язують розвиток романтизму в музиці також з подальшим розвитком мистецтва імпровізації, яке тепер здобуває “особливий ракурс усе тієї ж “надлюдяності”, божої благодаті, що опромінює “голову безумця” – обранця, який піднімається над своїм оточенням, над захопленою, здивованою юрбою”. Образ артиста-романтика, який повставав “проти усього, що обмежувало його художню індивідуальність, перешкоджало вільному прояву стихії почуттів”²¹, служив святому полум'ю мистецтва, яке вело слухача у чарівний світ поезії.

Новий тип творця художніх добутоків прагнув “повного розкріпачення духовних сил людини, до вищих законів справедливості”²². З'являються статті К. Вебера, Р. Шумана, Ф. Ліста, які виражають протест проти принизливої ролі діячів мистецтва в суспільстві. У 1834 році музичний видавець М. Шлезингер засновує “Паризьку музичну газету”, до редакції якої входили Ф. Ліст, Г. Берліоз, Ф. Фетіс, Е. Делакруа, О. Бальзак, Г. Гейне та інші.

У Парижі вирує культурне життя. Г. Гейне називає це місто букетом, у якому зірвані всі кращі квіти Франції²³. Париж, поглинений “бурхливим суспільним й інтелектуальним життям, ...асимілював і реалізував художні досягнення різних національних культур”²⁴. Крім видатних музикантів Європи, таких як Ф. Обер, Л. Галеві, Д. Мейєрбер, Д. Россіні, Г. Берліоз, Н. Паганіні, М. Малібран, А. Нуррі, М. Тальоні та інших, у Парижі жили художник Е. Делякруа, поети і письменники В. Гюго, О. Бальзак,

²¹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3 - х ч. Ч.1 и 2. - второе изд., доп. - М.:Музыка, 1988.- 415с., нот.

²² Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып.3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: Уч. Пособие.- изд. 3-е, доп.- М.: Музыка, 1972.- 528 с.

²³ Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века. /Е.Зингер.-М.:”Музыка”,1976.- 112 с., нот., ил.

²⁴ Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып.3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: Уч. Пособие.- изд. 3-е, доп.- М.: Музыка, 1972.- 528 с.

Ф. Шатобріан, А. Ламартін, Т. Готьє, П. Беранже, Г. Гейне, Жорж Санд, А. Стендаль, А. Мюссе, А. Віньї, П. Меріме, А. Міцкевич та інші. Провідні мислителі, художники і музиканти багато спілкувалися між собою, утворюючи ту інтелектуальну і художню еліту, яка сприяла розквіту французького романтизму. На художні смаки видатних діячів мистецтва надзвичайно впливає культура паризьких салонів. Літературні, художні і музичні салони Парижа були тим середовищем, де формувалася нова естетика романтизму. “Маленьку публіку” салонів Ф. Ліст протиставляв “великому світлу” фінансової буржуазії.

Стверджуючи, що “естетика одного мистецтва є естетикою іншого; тільки матеріал різний”²⁵, романтики проголошували взаємовплив різних сфер мистецтва, що визначило їх взаємопроникнення та взаємозбагачення. Синтез мистецтв сприяв народженню нових жанрів, появі нових тем. Музика зазнає величезного впливу літератури та поезії. Це посилює враження від художнього цілого, приводить до відновлення образної сфери. Саме музика, яка найточніше здатна передавати різноманітні почуття й емоції, “була оголошена романтиками ідеальним видом мистецтва”²⁶.

Діячі романтизму вважали, що музика не може говорити про звичайні предмети. По своїй суті, вона покликана виразити дива світу, протилежні повсякденності. Письменник-романтик Е. Т. А. Гофман визначив предметом музики “нескінченне”[9; 21]. Саме ця “нескінченність” дозволила піаністам-композиторам романтичної епохи найбільш індивідуально виразити в музиці свої почуття і емоції. Це стало приводом для багатства і розмаїтості стилів усередині самого романтизму.

²⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т.1/ Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой.-М.: Музыка, 1975.- 407 с., ил., нот.

²⁶ Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып.3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: Уч. Пособие.- изд. 3-е, доп.- М.: Музыка, 1972.- 528 с.

Індивідуальний виконавський стиль, складаючи частину стилю музичної епохи, містить у собі “і свідомі, теоретично обґрунтовані тенденції, і всі спонтанно-індивідуальні особливості. Багато невловимих рис у грі артиста, що не піддаються аналізу, проте з особою силою відрізняють його гру”²⁷.

Перший композитор-романтик Ф. Шуберт багато в чому продовжував класичні традиції. Додавши мелодійному голосу своїх фортепіанних творів поетичну виразність і гнучкість, він одразу ж якісно змінив стиль і “суб'єктивно-ліричний настрій романтичної музики неминуче вступив у протиріччя з завершеністю і визначеністю класичних ліній”²⁸. У Ф. Мендельсона “класичний склад мислення поєднується ... з романтичними рисами”²⁹ його чарівних мелодій. Фортепіанні твори К. Вебера, також написані на основі класичних традицій, від музики “віденських класиків відрізняються своєю барвистістю, яскравим зіставленням тем, модуляційною свободою, блискучою концертністю”³⁰.

Як відрізняються від них яскраві, несхожі один на одного індивідуальності, психологічно протилежні натури Ф. Ліст, З. Тальберг і Ф. Шопен! Творче протиборство Ф. Ліста і З. Тальберга нагадує змагання Л. Бетховена і І. Гуммеля на новому етапі розвитку піанізму! Геніальний Ф. Ліст, відрізняючись величезним темпераментом і вулканічною силою пристрасті, “досяг можливості з приголомшливою силою передавати глибину і розмаїтість людських емоцій”³¹. Його головного суперника у виконавській діяльності З. Тальберга вважали в музичних колах “королем піаністів”, тому що його гра, за спогадами сучасників, була “так багата, так

²⁷ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Изд. 2-е доп.- М., Музыка, 1969.-599 с.

²⁸ Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып.3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: Уч. Пособие.- изд. 3-е, доп.- М.: Музыка, 1972.- 528 с.

²⁹ Там само

³⁰ Там само

³¹ Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа.- Л.: Музыка, 1986.- 88 с., нот., ил.

благопристойна, так далека всіляких гримас...”³². Гра зовні хворобливого і погано почувавшого себе на концертній естраді Ф. Шопена мала таку величезну силу психологічного й емоційного впливу, що “при добірності і витонченості, салонності форм вираження” зворушувала слухачів.

Зіставлення виконавських стилів діючих осіб епохи романтизму в фортепіанній музиці сьогодні вимагає додаткового аналізу. Усвідомлення стилістичних меж у музиці романтиків, на думку С. Скребкова є питанням “ювелірної” складності³³. Багатство інтонаційно-стилістичної природи тематизму містить у собі всю ту розмаїтість типів попередніх епох і “відкриває могутню можливість вільних взаємопереходів, безупинного переростання одного типу в інший”³⁴.

Лаконічні розрізнені відомості про представників романтизму в підручнику з історії фортепіанного мистецтва О. Алексеєва складають лише “вершину айсберга”. “Підводна частина айсберга”- погляд на епоху, зіставлення художньо-естетичних, психологічних особливостей, різних ступенів “романтичності” і “класичності” її представників.

Видатний піаніст і композитор епохи романтизму Ф. Ліст один з перших в історії піанізму висунув перед виконавцем обов’язкову вимогу постійного удосконалювання інтелекту, бо “людина, щоб стати музикантом, повинна насамперед утворити свій розум, учитися мислити і судити, одним словом – вона повинна мати ідеї”³⁵.

Запитання для самоперевірки:

1. Дайте характеристику стану музикознавчої думки щодо проблем

³² Гейне Г. Собрание сочинений в десяти томах./ Под общей редакцией Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. Т. 8. - М., “Художественная литература”, 1957.-392 с.

³³ Там само

³⁴ Там само

³⁵ Лист Ф. Избранные статьи.- М., Гос.муз.изд., 1959.- 466 с., ил.

виконання фортепіанної романтичної музики.

2. Обґрунтуйте поняття фортепіанного романтизму як напрямку.

2. Проаналізуйте романтичні засоби виразності у фортепіанному виконавстві.

3. Дайте характеристику стану фортепіанного виконавства в епоху романтизму.

4. Проблеми виконання фортепіанної романтичної музики.

Література:

1. Рощенко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблема энциклопедического анализа музыки). Харьков, ХНУРЭ, 2004. 288 с.
2. Рощенко Е.Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки). Харьков, ХНУРЭ, 2007.
3. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеню доктора мистецтвознавства. Харків, 2017 р.
4. Чернявська М.С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 20 / За загальною редакцією академіка АПН України Євтуха М.Б., укладач О.В.Михайличенко. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С.186-191.
5. Чернявська М.С. Композиторська творчість К.Вік-Шуман. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 19. Харків, 2007. С. 176-188.
6. Чернявська М.С. “Мистецтво співу, застосоване до фортепіано” Зігізмунда Тальберга. Культура України: Зб. наук. пр. Вип..11.

Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. М.В.Дяченко. Х.: ХДАК, 2003. С. 86-95.

7. Чернявська М.С. “Муза натхненного фортепіано... ” (Марі Мок-Плейель). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 13. Харків, 2004. С. 205-215.
8. Чернявська М.С. Піаністичні новації З.Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику ХІХ століття. Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 23 / За загальною редакцією академіка АПН України Євтуха М.Б., укладач – О.В.Михайличенко. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С.194-198.
9. Чернявська М.С. “Симфонічні етюди” Р.Шумана. Методичні рекомендації для студентів фортепіанних факультетів вищих музичних учбових закладів. Х., 2000. 22 с.
10. Чернявська М.С. Три Прелюди и фуги для фортепіано ор. 16 Клары Вик. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 22. Харків, 2008. С. 118-123.
11. Чернявська М.С. Ф.Шуберт у контексті фортепіанної культури бетховенської епохи. Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 22 / За загальною редакцією академіка АПН України Євтуха М.Б., укладач О.В.Михайличенко. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С.202-206.
12. Чернявська М.С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 20. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С.186-191.

Тема 6

„Проблеми виконання фортепіанної музики ХХ-початку ХХІ ст.”. Розглядається стан музикознавчої думки щодо проблем виконання фортепіанної музики ХХ-початку ХХІ ст. Визначаються основні стилістичні напрямки фортепіанної музики ХХ-початку ХХІ ст., особливості трактування фортепіано. Обговорюються проблеми розуміння виконавцем змісту сучасних фортепіанних творів: відтворення атональної музики, принципи розвитку музичного матеріалу серійної фортепіанної музики, політональне мислення, виконання авангардної музики, тощо. Аналізуються основні підходи до вирішення проблем інтерпретації сучасної фортепіанної музики. Визначаються питання про необхідність творчого спілкування виконавця і композитора.

Мистецтво ХХ століття, що відрізняється різноманіттям взаємодіючих стильових напрямків, течій, тенденцій, принесло багато нового в фортепіанне мистецтво - в творчість композиторів, в репертуар, манеру виконання піаністів, характер викладання гри на інструменті. У ХХ столітті настав переломний момент у музичному мисленні – змінюються основи музичної мови (переважання гри тембрових і гармонічних кольорів, фонового тематизму, мелодія як головний носій музичного образу була віднесена на другий план, чуттєво-колеристичний елемент, звучність, стали найважливішими засобами художнього впливу). У перші десятиліття ХХ століття була знайдена і науково сформульована нова система звукових відносин – додекафонія, відбувся процес відчуження музики від організації на основі класичної тональної системи.

Виконання сучасної музики має безліч інтерпретацій з урахуванням відсутності усталених історичних традицій. Первісна робота піаніста над сучасним фортепіанним твором включає поглиблене візуальне вивчення тексту, що є необхідним для складання цілісної образної уяви та головних

творчих завдань. Для адекватної інтерпретації музичного твору велике значення має виконавський смак піаніста, що формується постійною роботою над розумінням музики різних стилів та напрямів, велике значення в осягненні змісту сучасної музики має творче спілкування композитора та виконавця.

Мистецтво другої половини ХХ століття відрізняється різноманітністю взаємодіючих стильових напрямків, течій, тенденцій. Виконавство, будучи частиною музично-художньої культури, видом художньої та творчої діяльності, природньо відображає стилістичну «поліфонію» історичного часу.

На думку Н.О.Рябухи «у кожному епоху природна звучність інструмента, його тембральні властивості та семантичне амплуа змінюються разом із трансформацією звукоідеалу культури. Звукоідеал як сукупне уявлення про якість звучання (комплекс артикуляційно-інтонаційних, слухових, тембрових, ритмічних, ладово-гармонічних утворень) залежить від соціокультурних, історико-стильових, семіотичних, психоакустичних, національно-ментальних настанов сприйняття й творіння, а також музичного інструментарію епохи, техніко-виконавських та індивідуально-стильових особливостей» [4, с.13]. У музиці ХХ ст. у зв'язку з усвідомленням новітніх стилів та композиторських технік (додекафонії, сонорики, сонористики, пуантилізму, мінімалізму) посилюється предметно-звукове значення фонічних елементів на найвищих рівнях музичного цілого. Оскільки темброво-акустична складова (сполучення темброво-фактурних, регістрових, артикуляційних параметрів) є засадничою для смислотворення, відбувається переорієнтація з перцептивно-інтонаційного модусу, пов'язаного з психологією душі («живим» диханням, тоново-експресивним звуковідчуттям), на онто-сонологічний спосіб моделювання світу (за Н.Рябухою).

У другій половині ХХ століття поява саме синтезуючих процесів вважається найважливішою тенденцією формування стилю. У фортепіанному мистецтві, як і в творчості композитора, також спостерігається взаємопроникнення, в деяких випадках об'єднання різних стильових тенденцій.

Виконавський синтезстиль тільки зароджується, але взаємопроникнення різних напрямків в піанізмі слід відзначити як нову важливу якість в розвитку стилістичних процесів у фортепіанному виконавстві. Так, в інтерпретації творів композиторів-романтиків часто використовується класична модель виконавського стилю, а віденських класиків - романтична. Іншими словами, необхідно відзначити появу специфічних виконавських полістилістичних тенденцій.

На фортепіанно-виконавський стиль впливають «нові мови» творчості композитора. Темброва палітра помітно збагачується, звучання фактури набуває барвистість, просторовість. Піаніст, який спирається при створенні виконавської інтерпретації на темброві та кольорові засоби виконавської виразності як активні, об'єднуючі та підкорюючі інші, вибирає шлях виконавського імпресіонізму (виконавської сонористики).

В трактуванні метроритмічної сторони музики виникає особливий вид свободи, «переступаючий» межі звичайної агогіки, що дозволяє дослідникам констатувати появу виконавської алеаторики.

У виконавському стилі другої половини ХХ століття виділяється інтелектуалізм у виконавстві, прагнення більшості піаністів до єдності емоційних та інтелектуальних принципів, психологізм. Виконавський стиль другої половини ХХ століття можна назвати інтелектуальним та психологічним.

У творчості піаніста є вільний вибір стильового напрямку в інтерпретації твору і відповідної системи засобів виконавської виразності.

У концертній практиці можуть успішно співіснувати різні, не менш переконливі варіанти стилістичного читання одного й того ж твору.

В статті Н.Рябухи зазначено, що сучасна картина світу й стиль композиторського письма зумовили виникнення нового типу виконавця — інтерпретатор-універсал, який чудово опанував різностильовий репертуар, має виразну артистичну харизму, сильну волю й енергетику, вміє «зачарувати» і зацікавити масову аудиторію. Музикант-виконавець ХХІ ст., на думку дослідниці, — це, передусім, творець, котрий гармонійно поєднує різнохарактерні й різнопланові риси, що виводять його за межі однопланового поняття чи то романтичного, чи класичного спрямувань. Для виконавця-співавтора пріоритетною є можливість подати власну інтерпретацію твору і надати йому неповторного звукового оформлення, опираючись на сформованому художньому смаку та досвіді. Власний досвід, вибір засобів виконавської виразності, їх доцільне використання, творча обдарованість і професійна майстерність надають змоги інтерпретаторові виконати твір на найвищому художньому рівні. Але немала доля в інтерпретуванні сучасних творів полягає в «інтуїтивному баченні» виконавця, що передбачає спонтанну, позасвідому участь у композиторсько-виконавській творчості [4, с.14].

У музично-виконавській педагогіці другої половині ХХ століття сформувалися різні методологічні системи, в основі яких лежать виконавське необароко, неокласицизм, неоромантизм, неофолклоризм. Стилiстична неоднорiднiсть, вiдзначена в фортепiаннiй педагогiцi, також пiдтверджує наявнiсть стилiстичного плуралiзму.

Запитання для самоперевірки:

1. Дайте характеристику стану музикознавчої думки щодо проблем виконання фортепiанної музики ХХ-початку ХХІ ст.
2. Визначте основні стилістичні напрямки фортепiанної музики ХХ-початку ХХІ ст.

3. Визначте проблеми розуміння виконавцем змісту сучасних фортепіанних творів.
3. Дайте характеристику новітнім засобам виразності у фортепіанній музиці. Як вони впливають на зміст музичного твору?
4. Основні стильові орієнтири виконання сучасної фортепіанної музики.

Література:

1. Драч Н. Основні стилеві тенденції в отечественном фортепианном искусстве второй половине XX века: автореф. Канд.дис. Саратов, 2006. 27 с.
2. Лонг М. В класе за роялем с М.Равелем. В класе за роялемсз К.Дебюссі.// В зб. Виконавське мистецтво зарубіжних країн. Вип.9.
3. Кияновська Л. О. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. Українська музика: Науковий часопис. Ч. 3 (13). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2014. С.
4. Н.О.Рябуха Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму / Культура України. Випуск 43. 2013.
5. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодерну: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / І. Чернова; Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка — Львів, 2007. — 16 с.

Тема 7

„Етапи розвитку клавірно-фортепіанного виконавського мистецтва” на підґрунті історико-культурного аналізу розвитку фортепіанного виконавського мистецтва висвітлені чотири етапи його розвитку, які віддзеркалюють еволюцію ролі виконавця в контексті

клавірної та фортепіанної культури. Це: 1) «ремісник виконання правил колективного музикування» у церковній музиці (до. XVI ст.); «універсальний художник: композитор, що грає» (XVII- початок XVIII ст.); «віртуоз, що створює музику» (кін. XVIII ст.); виконавець-інтерпретатор (з сер. XIX ст. – до нині).

На підставі аналізу літератури, присвяченої проблемам історії та теорії фортепіанного виконавства та існуючих в західному та вітчизняному музикознавстві базових термінів, визначено, що фортепіанне виконавство має власне трактування не лише в музикознавчій, але й в культурологічній площині як специфічна форма мистецтва, що корелюється етапами виникнення та розвитку виконавського мистецтва.

Шляхи розвитку професії виконавця на клавірних інструментах та визначення деяких її векторів можна знайти в статті М.Ямпольського (Ямп., с.583-587), де проаналізований історичний процес відтворення музичного твору засобами виконавської майстерності. Так, в початковий період (епоха Середньовіччя) професії виконавця взагалі не існувало, бо всі види музичної діяльності були уособлені в одній людині – *універсальному музиканті*. Ті, хто намагався відтворити чужий нотний текст, називалися *ремісниками* – вони тільки виконували текст за правилами.

У XVIII столітті розпочався стрімкий злет інструментального виконавства. Цьому сприяли вимоги естетики Відродження щодо розкриття в мистецтві внутрішнього світу окремої особистості в усій індивідуальній своєрідності. Новий тип музиканта-практика, за М.Ямпольським, вже був *універсальним художником*, який мав багатогранні знання і навички (с.585). Процес виконавської майстерності *композитора, що виконує музику*, ґрунтувався здебільшого на творчій імпровізації, яка звучала в камерних рамках салону перед вузьким колом знавців та любителів мистецтва.

З початку ХІХ століття нарешті починається відокремлення професії виконавця від композиторської діяльності. Цьому сприяли поодинокі сумні випадки з життя геніальних композиторів – втрата слуху Л.Бетховеном, хвороба рук Р.Шумана тощо. Але ж основною причиною стали об’єктивні історичні обставини. З одного боку, розвиток сонатно-симфонічного мислення, що привів до появи багатьох симфонічних і оперних оркестрів, вимагав появи численних кадрів професійних музикантів. З іншого боку, поява нової форми музичного спілкування – публічний концерт для широкого кола слухачів – вимагала народження виконавця-оратора, що мав надто високий професійний рівень майстерності.

Відокремлення професії виконавця відбувалося поступово. Першим етапом стала поява *віртуоза, що створює музику*. Однак він, маючи можливість виступати перед великою аудиторією слухачів, не міг взяти на себе організацію своєї концертної діяльності. Це вимагало від нього звернення до інших осіб і появи професії *імпресаріо*, які повинні організувати його діяльність як *концертуючого артиста* (М.Ямпольський). З середини ХІХ століття відбулася криза романтичних традицій у виконавстві, що висунула нові вимоги до піаніста. З часом сформувався новий тип виконавця – інтерпретатор чужих творів, головним завданням якого стало розкриття художнього змісту і задуму автора.

Наприкінці ХХ століття з еволюцією композиторської діяльності та появою новітніх фортепіанних творів епохи постмодерну роль виконавця значно зростає. Н.Рябуха у дисертації «Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ століть)» зазначає, що переорієнтація ціннісно-сміслових координат виконавського мистецтва в контексті трансформації культурних парадигм постмодерну впливає на систему принципів музичного мислення виконавця-інтерпретатора, який стає «не простим посередником, а співтворцем звукового образу світу, втіленого безпосередньо в процесі

музичної комунікації» [2, с. 382). Дослідниця підкреслює, що значні зміни в комунікативному діалозі співучасників творчо-виконавського процесу свідчать про те, що композитор перестає бути єдиним творцем, оскільки «музичний зміст розкривається безпосередньо в акті його відтворення й сприйняття. На зростання ролі та функції виконавця-інтерпретатора у виконанні сучасних опусів впливає концепція “відкритої форми”. Мобільність тексту, що виникає завдяки новим принципам і методам композиції, техніці письма (алеаториці, сонористиці, пуантилізму, серійності), надає виконавцеві-співавтовору необмеженої творчої свободи у пошуку засобів виразності, що іноді спричиняють суттєву трансформацію авторського тексту» [2, с. 383].

Таким чином, ми можемо спостерігати, що професія фортепіанного виконавця в європейській культурі пройшла низку етапів і перебуває в постійному розвитку. Ця галузь є частиною музичного виконавства, яка, згідно з концепцією Т.Зінської, є творчою практикою, що «забезпечує звукообразну реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу» [1, с.8]. Відповідно, *музично-творча діяльність* виконавця «характеризується єдністю цілей, змісту, принципів, засобів, методів і організаційних форм творчої самоактуалізації та самовираження музиканта як суб'єкта художньої культури і соціального середовища. Одним з ключових важелів такого процесу є поняття творчих орієнтацій виконавця, які формує навколишня дійсність, особистий досвід і безпосередньо світ музичного мистецтва зі всіма властивими йому традиціями, художніми образами, сукупністю жанрів, стилів, форм і специфіки музичної мови. Творчі орієнтації за допомогою уяви виконавця вільно трансформуються, видозмінюються, упорядковуються і закріплюються в конкретній цілісній формі звучання» (там само).

Запитання для самоперевірки:

1. Наукові спостереження історико-культурного аналізу розвитку фортепіанного виконавського мистецтва.
2. Визначити етапи розвитку клавірно-фортепіанного виконавського мистецтва та надати їх характеристику.

Література:

1. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 18 с.
2. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 201 с.
3. Ямпольский М. Исполнение музыкальное. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 583–587.
4. Портний Ю.Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі: дисертація канд. мист. Харків, ХНУМ, 2020. 297 с.

Тема 8

„Музична інтерпретація”

Тема присвячена найважливішому компоненту фортепіанного виконавського мистецтва. Визначення музичної інтерпретації (від латинського *interpretatio* – роз'яснення, тлумачення) як фундаментальної операції мислення, надання сенсу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим в знаковій чи чуттєво-наочній формі (у широкому сенсі). Виявляється специфіка музичної інтерпретації у фортепіанному виконавському мистецтві. Розглядаються найбільш загальні, філософські питання, які пов'язані з сутністю інтерпретації, методологією її аналізу, типами, стилями, напрямками, закономірностями виконавської творчості.

Аналізуються різні види інтерпретації: композиторська, виконавська, музикознавча (наукова і художня), слухацька, редакторська.

До проблеми інтерпретації зверталися в різні часи багато науковців, і розглядали її в різних аспектах. Серед основних проблем слід визначити вивчення механізму інтерпретації музичного твору, структури інтерпретаційного процесу виконавської діяльності, його змісту (Катрич О., Москаленко В., Самойленко О., Сирятська Т., Сухленко І., Тимофєєва К., Фекете О. та ін.). Автори, що досліджують специфічні художні (Ф.Бузоні, Г. Коган, С. Фейнберг, Г. Нейгауз, О. Лисенко), конкретно-технологічні (М. Михайлов, О. Ніколаєв, Л. Рабінович та ін.) процеси, в рамках яких виконавець відтворює задум композитора, активно вивчаються питання культурно-естетичного плану (О. Котляревська, Г. Рижова, О. Францева та ін.).

Представники західноєвропейських філософських шкіл (Ж. Бреле, І.Інгарден, С. Лісси, Д. Лукач, М. Черни та ін.) також досліджують продукт авторської діяльності (твір мистецтва), процес відтворення продукту первинної творчості, визначаючи при цьому об'єктивну й суб'єктивну сторони інтерпретації, їхнє співвідношення в цьому процесі, різні концепції сучасних трактувань творів, починаючи від епохи Відродження до ХХ століття включно.

Процес виконавської інтерпретації спрямований на вивчення та розкриття авторського задуму музичного твору. Виконавське трактування як результат виконавської інтерпретації може мати безліч варіантів, що обумовлено такими факторами:

- Індивідуальність виконавця (його світогляд, інтелектуальність, емоційний досвід, приналежність до певного художнього типу, психофізіологічні особливості особистості, професійна обдарованість та майстерність);

- Об'єктивні умови, пов'язані з історичною мінливістю, еволюцією музичних стилів, удосконаленням інструментів, зміною техніки гри, розбудовою інтонаційного мислення.

У дослідження В.Москаленко розглядаються теоретичні та методичні питання виконавського мистецтва, а саме, творча діяльність музиканта-виконавця, її «інтерпретуючий напрямок» [7] Автор досліджує основні категорії музикознавства: класифікує види музичної інтерпретації, розглядає визначення та поняття «музичний твір» (композиторський задум та ідея), «музичне мислення» (у поєднанні з інтонаційною звуковою природою), «авторський текст», «музичний жанр», «індивідуальний музичний стиль. Становлення творчої думки композитора, націленої на створення музичного твору, може первісно відштовхуватися або від його інтонаційного передвісника, або від подумки уявлюваного композиційно-драматургічного проекту. На відміну від композитора, музикант-інтерпретатор працює із вже сформованим композитором художнім цілим. Тому реконструкцію *семантичною ідеї* твору доцільно проводити після реконструкції композиційно-драматургічної ідеї. Так ми одержуємо можливість зберегти у процесі інтерпретації відчуття художнього цілого. Подальша робота інтерпретатора з *музичним задумом* і *музичною ідеєю* полягатиме в інтонаційному втіленні цих творчих прогнозів за програмою «твору композитора [7]».

У дослідженні І. Полусмяк запропоновано схематизацію типів інтерпретації у музикознавстві [8]. Одним із завдань дослідження є уточнення можливостей методу *наукової інтерпретації* у музикознавстві. Наукова інтерпретація ділиться на типи: 1/ теоретичний, що конкретизує положення інтерпретованої теорії до рівня вихідної; 2/ аналітичний, що продовжує теоретичний рівень аналізу художнього твору з метою впровадження у музикознавство певної інтерпретаційної теорії.

Є. Маркова систематизує та виявляє три основні розділи теорії виконавства: онтологію, психологію та естетику виконавчої творчості [4]. Розглядаючи поняття «виконання», автор виявляє його духовну сутність, висуваючи рівень музичної універсалії.

Авторська методика порівняльного аналізу виконавської драматургії, що розроблена у дисертації К.Тимофєєвої, пропонує системний виклад результатів наукового пізнання виконавцем своєї професійної творчості та сприяє розвитку його аналітичного мислення [10]. 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 виконавця порівняльний аналіз є методом, напрямком та механізмом дослідження артефактів фортепіанного мистецтва.

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 метроритмічними 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-сміслового 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 стильових 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 елементу 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 невдалих 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 мислення³⁶;

³⁶ Диригентський метод дозволяє учневі-виконавцю організувати тимчасові та темпоритмічні співвідношення між розділами музичної композиції, відчувати живе виконавське дихання, заповнити та осмислити паузи, відчувати 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 (наприклад, 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 [12]

У дисертації Н.О.Рябухи проаналізовано «звуковий образ світу» як категорію виконавської інтерпретації. Інтонаційно-контонційне відтворення звукового образу світу в процесі виконання є актом інтелектуально-духовного воління піаніста, що передбачає уможливлення осягнення авторського (нотного) тексту, концентрацію уваги на тоново-процесуальній енергетиці звукодобування (артикуляції, тембровому інтонуванні, «живому диханні») та інструментальному контонуванні (резонуванні тембросфери) як відображення особистісного звуковідчуття інструмента [9]. Роль виконавця-інтерпретатора полягає у відтворенні звукообразних ідей композитора, які безпосередньо залежать від здатності музиканта виявити прихований глибинний зміст твору. Тому інтерпретаційний процес у контексті постмодернізму, що передбачає плюралізм ідей та смислів, характеризується множинністю звукообразних концепцій, які відбивають власну картину світу. Отже, сучасне музичне мистецтво — це співтворчість композитора й виконавця. У такому разі перспективами подальшого дослідження є виявлення специфіки індивідуальних трактувань звукообразних концепцій творів сучасних авторів на прикладі виконавської діяльності видатних виконавців-інтерпретаторів [10].

Запитання для самоперевірки:

1. Інтерпретація в різних видах музичної діяльності.
2. Визначити специфіку виконавської інтерпретації в фортепіанному мистецтві.
3. Значення різних видів музичної інтерпретації для розвитку сучасного фортепіанного виконавства.
4. Сутність методики порівняльного аналізу виконавської драматургії.

Література:

1. Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: Дис. канд. искусствоведения. К., 1998. 180с.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л, 1979. 207 с.
3. Ляшенко О.Д. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу. Неперервна музична освіта: теорія і методика. 2011, №2. С.58-63.
4. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. О. : Астропринт, 2002. 128 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст. Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Зб. Статей. Вип. 7. К., 2001. С.
6. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Монография. К., 1994. 157 с.
7. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
8. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1989. 25 с.
9. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеню доктора мистецтвознавства. Харків, 2017 р.
10. Н.О.Рябуха Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму / Культура України. Випуск 43. 2013.

11. 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.
12. Тимофеева К. В. Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії / Методичні рекомендації до курсу спеціального фортепіано для студентів-магістрів. Спеціальність 8.02020401 Музичне мистецтво; спеціалізація фортепіано, орган.

Тема 9

„Індивідуальний виконавський стиль” розглянуто одну найважливіших категорій виконавського мистецтва. Аналізуються найбільш розповсюджені системи класифікації виконавських типів. Історія їх виникнення.

Виконавське мистецтво займає важливе місце в історії світової художньої культури. Історією трансформації виконавського мистецтва в окрему область музичної творчості, де немає вимоги до обов'язкового навчання композиції - це історія створення і вдосконалення власне музичних інструментів, розвиток музичної педагогіки, виникнення і формування понять про інтерпретацію музичних творів і індивідуальність виконавського стилю.

У сучасній музичній культурі виконавець, без перебільшення, стає рівноцінною фігурою з композитором. Саме тому, теоретичні питання, так чи інакше пов'язані з індивідуальним виконавським стилем, особливо актуальні і сьогодні.

Проблема визначення індивідуального виконавського стилю складна і неоднозначна з багатьох причин. По-перше, кожен виконавець є

індивідуальністю, і якщо «Стиль - це особистість» (за влучним визначенням Дж.Бюффона), тоді така множинність особистостей не може бути класифікована через складність і двозначність структури. Крім того, часто «мирські» і творчі особистості художника не є ідентичними. Тому аналіз, в основі якого лежать, в основному, особистісні якості виконавця, як правило, не дає повного пояснення творчих рішень, прийнятих цим виконавцем.

Щоб стати хорошим виконавцем потрібно, перш за все, добре володіти своїм інструментом. У докласичну епоху музиканти вільно володіли кількома інструментами, а композитори складали музику, яку могла виконувати практично будь-який інструментальний склад музикантів. При цьому, семантичне поле роботи не піддавалося істотним змінам.

Поступово розвиток інструментальної музики призводив до появи стилів виконання на тому чи іншому інструменті, пов'язаних з особливостями ігрової моторики. У 18 столітті стилі органного і клавішного мистецтва вже були повністю визначені і розділені (хоча вони продовжували впливати один на одного). Методи гри на цих інструментах в очах сучасників контрастували один з одним настільки різко, що деякі клавесиністи (Дюфлі) уникали гри на органі, побоюючись «зіпсувати» руки»³⁷.

З впровадженням фортепіано у музичне життя Європи проблема виконавського стилю набула нового ракурсу. Поняття «стиль виконання» відбивало естетичні погляди певного кола музикантів щодо виразних можливостей звучання інструменту. Так виникли Віденська та Лондонська фортепіанні школи. Інструменти віденської системи мали яскравий, але

³⁷ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник. Ч.1 и 2: учеб. Для студ. муз. вузов / А. Д. Алексеев – 2–е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – 414 с.

швидко згасаючий звук. Англійські фортепіано, навпаки, вимагали сильного глибокого удару, та їх звук був повнішим і співучим.

Фортепіанна школа, що продовжувала традиції клавірного виконавства початку ХІХ ст. культивувала максимальний розвиток пальцевої техніки. Тому перший виконавський стиль у фортепіанному мистецтві - "блискучий" або "діамантовий" - був відображенням не індивідуального бачення музики, а розвитку фортепіанної техніки.

М. Кашкадамова зазначає: «Своєрідність блискучого стилю виявилася в тих його сторонах, що стосувалися віртуозного фортепіанного виконання: певному колі настроїв – бравурних чи сентиментальних; прийоми розвитку музичного матеріалу засобами орнаментування чи варіювання; а головне, у наборі нових, ефективних фактурних приймів. Центральним поняттям блискучого стилю було не музичне твір, а віртуозне виконавство» [2, с. 11].

Захоплення віртуозним виконавством призвело до того що, що музичні педагоги переключилися з підготовки різнобічно розвинених музикантів до підготовки виконавців. Нове покоління піаністів переважно грало не свою музику. І хоча парафрази все ще становили основу репертуару виконавців, проблема інтерпретації чужої музики ставала все більш актуальною.

З цього часу в літературі, присвяченій проблемам клавірного мистецтва, відбуваються якісні зміни: на зміну школам гри, що займаються технікою виконання, приходять праці, в яких важливе місце займають проблеми інтерпретації музики. Так, Карл Черні – один із найвідоміших фортепіанних педагогів дев'ятнадцятого століття – вважав за необхідне ввести у свою «Повну теоретичну та практичну фортепіанну школу», опубліковану в 1846 р., розділи «Про особливості виконання творів різних композиторів» та «Мистецтво виконання старих та нових фортепіанних творів».

Перша спроба теоретично осмислити індивідуальний виконавський стиль була зроблена майже сто років після видання Школи К. Черні в працях відомого фортепіанного педагога Карла Адольфа Мартінсена. У 1930 р. була опублікована книга "Die individuelle Klaviertechnik" (російською мовою книга була видана в 1966 р. під назвою "Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі"). А в 1954 р. вийшло у світ її своєрідне продовження - "Schöpferischer Klavierunterricht" (російською мовою книга видана в 1977 р. під назвою "Методика індивідуального викладання гри на фортепіано"). У цих працях К. Мартінсен виклав концепцію, в якій проблема індивідуального виконавського стилю розглядається із двох позицій – філософсько-культурологічної та фізіолого-психологічної.

Визначаючи індивідуальний виконавський стиль як філософсько-культурологічну категорію, музиканти різних країн зверталися до теорії двоїстості культури Фрідріха Вільгельма Ніцше. Згідно з останньою, еволюція мистецтва є результатом взаємодії двох протилежних естетичних рушійних центрів у природі – діонісійського та аполлонічного. Аполлон символізує собою порядок і гармонію, а Діоніс, навпаки, - темряву, хаос і надлишок сили. При цьому, результат взаємної боротьби визначено: Діоніс породжує Аполлона, сила викликає порядок.

Відображення теорії Ф. Ніцше ми бачимо у запропонованих на початку ХХ ст. концепціях музичного стилю. Так, учень Сезара Франка, французький композитор, органіст та диригент Венсан д'Енді, виділяв «музику настрою» та «музику архітектурну»: «Одна музика конструктивна і тому об'єктивна, вона була зайнята створенням струнких музичних форм; інша – суб'єктивна та лірична, вона відзначає всякі висловлювання і навіть

grimаси окремої душі. І.С. Баха д'Енді висуває як найбільшого архітектора, Шопена – як типового виразника музики настроїв»³⁸.

Очевидно, думки Ф. Ніцше вплинули і на К. Мартінсена, який, прагнучи показати зв'язок між художніми намірами виконавця та його технікою, виділив два головні типи звукотворчої волі – класичний та романтичний, керуючись тим діленням, «<...> яке історія музики застосовує як низка стилів творчості, що змінюють один одного в часі останнього століття» [4, с. 91].

Як і Венсан д'Енді, К. Мартінсен вказує, що класичній волі властива «Гранична ясність у всіх і в кожній найменшій складовій частині художнього твору» [94, с. 96] - *конструкція*. Особливості романтичної волі «<...> демонія її власного переживання – вищий закон щодо того, що підлягає втіленню» [94, з. 106], те, про що пише в даному випадку К. Мартінсен, Венсан д'Енді називав *настроєм*.

К. Мартінсен виділив ще один виконавський тип – рівновіддалений від класичного та романтичного мистецтва – *експресивний*. Згідно з «Словником іноземних слів», експресія (від лат. *expression*) розуміється як «виразність, сила прояву почуттів, переживань». Проте «сила переживання» – саме те, що характеризує романтичне мистецтво. Отже, експресивний виконавський стиль апріорі є частиною романтичного. Навіщо ж треба було виділяти їх у «окрему графу»?

Ми припускаємо, що свою систему виконавських типів К. Мартінсен, подібно до К. Черні, будував індуктивно – від опису виконавського стилю знаменитого виконавця до визначення виконавського типу (у К. Черні – способу гри). Ганс фон Бюлов – класичний тип; Антон Рубінштейн – романтичний. Ще один визначний піаніст початку ХХ століття, не згадати

³⁸ Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. – М.: Советский композитор, 1958 – 546 с.

якого було неможливо – Феруччо Бузоні. Але беззастережно віднести великого італійця, ні до класиків, ні до романтиків К. Мартінсен не зміг.

Творчої натурі Ф. Бузоні була властива якась двоїстість. З одного боку – Ф. Бузоні продовжувач листівської гілки романтичного піанізму. Подібно до романтиків, Ф. Бузоні відстоює творчу свободу інтерпретатора. На думку Ф. Бузоні - вищий закон для художника - він сам: «Художник, що творить, повинен був би не приймати на віру жодних традиційних законів і *a priori* розглядати свою творчість як виняток із загального правила. Йому слід би шукати і формулювати для свого особистого випадку відповідний власний закон, а потім, після першого ж повного застосування закону – знову знищувати його, щоб самому не впасти у повторення за найближчої наступної роботи. Завдання художника – встановлювати закони, а не слідувати їм. Хто дотримується даних йому законів, той перестає бути творцем»³⁹.

З іншого боку, Ф. Бузоні вважають «провісником однієї з найвпливовіших тенденцій сучасної західної музики – неокласицизму» та засновником нового «лірико-інтелектуального» фортепіанного стилю. Протириччя власним постулатам, «Бузоні вивчає текст і “біографію” творів, що виконуються, з ґрунтовністю, безприкладною в тодішній піаністичній практиці; з "педантичною сумлінністю" ученого-текстолога копається він у рукописах і різних виданнях, звіряє редакції, зіставляє варіанти, виловлює різночитання, поки не зупинить свій вибір ...»⁴⁰.

Сьогодні Ф. Бузоні відомий насамперед як редактор бахівських творів. Завдяки романтику Ф. Бузоні, музика І. Баха стала позбавлятися романтичного нальоту дрібної динаміки та крупного фразування. Багато в

³⁹ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства // *Зарубежная музыка XX века*. Материалы и документы. М., 1975. – С. 28 – 32.

⁴⁰ Коган Г. Ферруччо Бузони. М.: Музыка, 1964. – 192 с.

чому, ґрунтуючись на принципах виконання бахівської музики, Ф. Бузоні виробив нову фортепіанну техніку, що відобразила новий рівень виразності, та передбачила звуковий образ фортепіано конструктивного ХХ століття.

Зазначені протиріччя не дозволили К. Мартінсену помістити Ф. Бузоні в прокрустове ложе класико-романтичної концепції виконавських типів. І для нього був виділений ще один виконавський тип – експресивний, для визначення відмінності якого К. Мартінсен визначив «<...> оголошення війни зовнішній, чуттєвій стороні мистецтв» [4, с. 115]. Експресивний тип поєднує риси класичного та романтичного мистецтва. Важливим у ньому «<...> виявляється відхід від будь-якої надмірності та неприборканості екстатика до суворості, до об'єктивного духу» [4, с. 115].

Незважаючи на те, що зарахування Ф. Бузоні до експресивного виконавського типу є спірним⁴¹, виконавська типологія К. Мартінсена заслуговує на найпильнішу увагу.

На наш погляд, у ній є два опорні моменти, які роблять її актуальною і сьогодні:

1. Закріплення за виконавською творчістю статусу духовно-практичної діяльності: «<...> духовний початок, слух та фізична сторона (у вигляді тілесних передчуттів) стуляються у виявленні звукотворчої волі в єдине ціле, замкнуту систему. Ніколи душевний порив не з'явиться сам собою елементом творчості, так само, як ніколи їм не буде і музичний слух або м'язова система, що розглядаються окремо. Ці доданки стають справді творчими елементами, лише склавши єдине ціле, злившись до купи у своїй нероздільності» [4, с. 27].

⁴¹ На этот факт, в частности, указывает Г. Коган: «Стремление втиснуть Бузони в рамки экспрессионизма привело Мартинсена к необходимости затушевать некоторые существенные особенности бузониевского искусства: для примера укажем характерную красочность бузониевского пианизма, которая отличается от так называемой красочности пианистов-романтиков так же, как отказ от моделировки и “чистые краски” импрессионистов – от “смешанных” красок (“тон”) и переходных оттенков (“полутона”) доимпрессионистских живописцев» [Коган, с. 64].

2. Визначення техніки виконання як вторинного елемента виконавчої творчості, що розвивається індивідуально та пов'язаного з «демонією її власного переживання»: «Техніка є і має бути вірною зовнішньою формою виявлення того, чого хоче душа» [4, с. 31].

Антиномія «класичне – романтичне» у виконавському мистецтві виявилася затребуваною. До неї зверталось багато хто. Наприклад, А. Копленд наводить приклад виконавців класичного типу: «Ще одна, зовсім інша категорія – виконавці, чий підхід до інтерпретації менш індивідуальний, можливо, більш класичний. Їхня мета – абсолютна “проявленість” тексту, милозвучність ансамблю, непогрішність почуття темпу і, над усе, безперервність течії, спрямованість поступального руху, що властиво природі та характеру музики...<...>...надає виконанню відчуття логічної неминучості. Інтерпретатор подібного типу здатний краще за інших виявити в композиції масштабність ліній та скульптурність форми ⁴².

Осмислення індивідуального виконавського стилю з позиції протиставлення класичного та романтичного типів – лише один із можливих методів вирішення проблеми. Німецький піаніст Едвін Фішер у побудові своєї типології у прямому значенні цього слова "відштовхнувся" від людини - особливостей будови людського тіла - соматичної конституції. Соматотип (від грец. soma, рід.п. sómatos), в антропології тип статури людини. При виділенні Соматотипу враховують ступінь розвитку скелета, мускулатури та жировідкладення, форму грудної клітки, живота та спини.

Першим класифікувати людей за будовою тіла запропонував Гіппократ. На основі спостережень за хворими Гіппократ виявив, що люди невисокого зросту, щільні схильні до апоплексичного удару, а люди високі

⁴² Копленд А. Музыка и воображение / А. Копленд // Музыка и время. – М., 1970. – С. 52

і худі - до туберкульозу. Таким же шляхом – обстеження хворих, але вже психічних – пішов німецький психопатолог Ернст Кречмер, який стверджував, що психічні особливості людей пов'язані з їхньою статурою. У своїй роботі «Будова тіла і характер»⁴³, що вийшла 1921 р. Кречмер запропонував таку типологію:

- астеник – (від грец. – слабкий) відрізняється слабким зростанням «в товщину» за більшого зростання «в довжину»; худий, тонкий, з бідною соками та кров'ю шкірою, вузькими плечима, довгою та плоскою грудною клітиною. Має тендітну статуру, високий зріст, витягнуте обличчя, довгий тонкий ніс. Нижні кінцівки довгі та худі.

Пікнік – (від грецьк. – товстий, щільний) середнього або малого зросту, з багатою жировою тканиною, тулубом, що розплився, круглою головою на короткій шиї, з дрібним широким обличчям. Виявляє тенденцію до ожиріння.

Атлетик – (від грец. – боротьба, сутичка) має хорошу мускулатуру, міцну статуру, високий або середній зріст, широкий плечовий пояс та вузькі стегна, опуклі лицьові кістки.

Крім названих типів, Е. Кречмер виділяв ще диспластичний тип, що характеризується безформною будовою та різними деформаціями статури.

Ймовірно, Е. Фішер був знайомий з роботою Е. Кречмера, зазначаючи: «Якщо людина складена атлетично, це позначиться і на його внутрішніх органах; у нього буде сильне, міцне серце. Якщо ж він астеник, високого зросту, кволий, худий, то й серце у нього буде витягнутої форми, так зване серце у формі краплі. Хочеться сказати: можливо, і його душевна структура того ж складу – хіба зрештою все створено не одним творцем? Корто недавно конкретно висловив цю думку таким чином: багато хто може

⁴³ Альшванг А. Советские школы пианизма. Очерк второй. Генрих Нейгауз и его школа. — «Советская музыка», 1938, №12, С. 70

навчитися добре грати на роялі, але їхня можливість стати великим піаністом – питання конституції»⁴⁴.

Е. Фішер докладно описав два виконавські/композиторські типи – пікнік і астеник, акцентуючи: «Люди певної конституції складають хіба що для себе, тобто вони – несвідомо – користуються своїми перевагами, і тому виконання їхніх творів необхідні родинні натури»⁴⁵.

Відповідно до Е. Фішеру Пікнік – «<...> тучна людина, ширококістяна, міцна, кремезна, з короткими пальцями, з пухкими подушечками <...>»⁴⁶. До пікніків Е. Фішер відніс Л. Бетховена, І. Брамса, А. Рубінштейна, М. Регера, Д'Альбера. Астеник, навпаки – худий, довгопалий, високий, жилистий чоловік «<...> з жилистою, довгою кистю, загостреними пальцями»⁴⁷ - В. Моцарт, Ф. Ліст, Ф. Шопен, А. Гензельт, Ф. Бузоні, А. Корто.

Психологічна лінія найповніше представлена праці Д. Рабиновича «Виконавець і стиль». За визнанням самого автора, робота стала своєрідним продовженням книги «Портрети піаністів». Спостерігаючи за творчістю великих піаністів, автор зазначав «<...> специфічні особливості їх “виконавчих характерів”, їх стильової забарвленості та репертуарних устремлінь, їхньої творчої еволюції»⁴⁸. На основі цих спостережень, вчення І.П. Павлова про темпераменти та теорію К. Мартінсена, Д. Рабинович створив свою класифікацію виконавських типів. Ключові поняття концепції Д. Рабиновича – виконавський стиль, виконавський тип, стильова домінанта та нитка стильової спадкоємності.

⁴⁴ Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена. Музыкальные наблюдения. Иоганн Себастьян Бах. // Исполнительское искусство зарубежных стран, Вып 8. М.: Музыка, 1977 – С. 164–231.

⁴⁵ Там само

⁴⁶ Там само

⁴⁷ Там само

⁴⁸ Рабинович Д. Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция / Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль: Избр. статьи, вып. 2. М., 1981

Визначення категорії «виконавський стиль» Д.Рабінович не пропонує, зазначаючи: «Категорія “виконавський стиль” є дуже об'ємною. Історично обумовлений у своєму громадському бутті, всякий справжній виконавський стиль різноманітно пов'язаний з сучасною йому (і навіть попередньою!) культурою. Він має свою естетику, нехай іноді не документовану, але завжди лежачу в його фундаменті. З урахуванням індивідуальної варіантності широкого діапазону, він на свій лад вирішує проблеми виразності, охоплює підвладних йому концертантів більш-менш стійкою єдністю репертуарних тяжінь. У нього є своє трактування віртуозності, своя техніка...»⁴⁹

Вважаючи, що «<...> чистих епох, у які існував би який знає жодних сусідств, один-єдиний, безпримесний художній стиль, немає», Д. Рабінович так представляв хронологію фортепіанних виконавських стилів:

- «справжній піаністичний класицизм» – кінець XVIII – початок XIX ст. ;
- «віртуозний стиль» – з 30-40-х років XIX ст.;
- «романтичний стиль» – із середини XIX ст.;
- співіснування віртуозного та романтичного стилів – з кінця XIX ст. до - 30-40-х років XX ст.;
- «новий високий віртуозний стиль» – 30-40-ті роки XX ст.;
- поступове зародження та становлення нового «великого стилю» – «ліричний інтелектуалізм» – з початку XX ст.

Незважаючи на те, що робота Д. Рабіновича називається «Виконавець і стиль», в авторській класифікації базова категорія, не стиль,

⁴⁹ Рабінович Д. Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция / Рабінович Д.А. Исполнитель и стиль: Избр. статьи, вып. 2. М., 1981

а тип: «Стиль є мінлива, аж ніяк не стабільна, форма існування типу, що трансформується згодом»⁵⁰.

У результаті Д. Рабинович виділяє чотири виконавські типи, вказуючи, що типи, що становлять його класифікацію «<...> не одвічні, а історично обумовлені. Але й епоха існування розвиненого сучасного виконавського мистецтва повідомляє їм якості початковості, вони лише стають можливими...»⁵¹. Кожен із запропонованих Д.Рабиновичем виконавських типів характеризується певною виконавською метою.

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| - Віртуозний тип | мета - вражати; |
| - емоційний тип | мета – висловлювати; |
| - раціональний тип | мета – переконувати; |
| - Інтелектуальний тип | мета - осягати. |

Визначаючи цілі виконавських типів, Д. Рабинович наголосив на тих змінах у дихотомії «виконавець-слухач», які відбулися у фортепіанному мистецтві. Адже, якщо сформульовані автором цілі перших трьох виконавських типів свідчать про спрямованість виконання на публіку, то ціль останнього, інтелектуального типу – «осягати», вказує на характерний для ХХ ст. поворот виконавця від слухача до музичного твору.

Важливо, що кожен із запропонованих Д. Рабиновичем виконавських типів знаходить відгук у аудиторії, що складається з аналогічного типу слухачів. Деякі слухачі вражаються віртуозністю виконання твору. Інші – знаходять джерело емоційного переживання. Треті – отримують глибоке задоволення від розуміння та згоди з переконливими аргументами «співрозмовника» – виконавця. Четверті – самостверджуються, осягаючи глибини трактування музичного твору, якого вдалося досягти інтелектуальному виконавцю.

⁵⁰ Рабинович Д. Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция / Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль: Избр. статьи, вып. 2. М., 1981

⁵¹ Там само

Намагаючись розмежувати поняття «стиль» та «тип» Д. Рабінович зауважує: «Ставлення між типами та стилями не можна звести ні до односторонньої обумовленості одних першими, ні до їхньої ідентифікації. Виконавські типи є опосередкованими, але все ж таки модифікаціями психофізіологічних типів-характерів і тому більш природними, стабільними та причинними, ніж виникаючі на їх основі виконавські стилі, що належать до розряду естетичних феноменів з безпосередньою залежністю від суспільно-історичних процесів»⁵².

Оскільки «<...> художні явища, зазвичай, несуть у собі різні, найчастіше також множинні стильові і типові начала», Д. Рабінович вводить поняття «стильова домінанта», що фіксує сутність стильової специфіки конкретного виконавського стилю.

Поняття «виконавчий тип» Д. Рабінович також застосовує для обґрунтування висунутого ним постулату про існування у виконавському мистецтві «постійних факторів»: «<...> з якою б силою не впливали “чинники моменту”, хоч би якою була неминуча і самоочевидна варіантність навіть суміжних одного й того ж твору з одним і тим самим концертантом, – потужнішими, ніж тимчасові, виявляються чинники постійні...»⁵³.

До таких Д. Рабінович відносить:

- індивідуальність артиста;
- його творчу особистість;
- стильову спрямованість;
- властиву йому манеру;
- особливу «виконавчу інтонацію»⁵⁴.

⁵² Рабінович Д. Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция / Рабінович Д.А. Исполнитель и стиль: Избр. статьи, вып. 2. М., 1981

⁵³ Там само.

⁵⁴ Поняття «виконавська інтонація» Д. Рабінович розшифровує у статті «Володимир Горовиць і російська піаністична традиція»: «Я розумію під терміном “виконавська

Значне місце у комплексі постійних факторів виконавця займають, на думку Д. Рабиновича, «нитки стильової наступності» – «<...> суть злиття та впливу, що відбуваються в послідовності – від епохи до епохи, від стилю до стилю, від зачинателів до продовжувачів, від вчителів до учнів...» [Раб, с. 244]. На прикладі розвитку романтичної традиції фортепіанного виконавства Д. Рабінович простежує нитки, що пов'язують виконавців, які не тільки стоять на різних естетичних позиціях, але й у різний час (наприклад, Ф. Ліста та Г. Гульда).

Незважаючи на неминучий наліт радянської ідеології (найяскравіший приклад – найменування Антона Рубінштейна «вождем світового шопенізму»!), книга Д. Рабиновича безсумнівно цікава, та запропонована ним типологія активно застосовується дослідниками виконавського стилю і сьогодні.

У сучасному українському музикознавстві найбільш повне та ємне втілення проблема індивідуального виконавського стилю здобула у дисертації О. Катрич «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» (2000) [К]. Спираючись на теорію Ф. Ніцше про двоїстість культури та вчення Г. Юнга про архетипи, О. Катрич виділила лише два виконавські архетипи: аполлонічний та діонісійський.

На думку О. Катрич, основна відмінність виконавських архетипів полягає у способі викладу музичного матеріалу. Для аполлонічного виконавського типу характерні «<...>розповідний спосіб викладання музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності у сфері музичної форми» [1, с.74]. Для діонісійського – «<...>

інтонація” лише даному (кожному даному) концертанту властиву специфічність самовираження, що становить його особливість, , музиканта, творчої особистості, і є невід’ємною частиною його індивідуальної особливості, як людської особистості, як живої істоти, пов'язаної зі світом, що відчуває його, на свій лад відгукується на його вплив» [138, с. 209].
[137, с. 287]

подієвий спосіб викладання музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності у сфері музичної форми» [1, с.74].

Для визначення специфічності самовираження конкретного виконавця О. Катрич застосовує поняття, запропоновані Д. Рабіновичем – «інтонаційна ідея» та «стильова домінанта» (у О. Катрич – естетична). У роботі Д. Рабіновича взаємозв'язок цих понять не прояснена. О. Катрич наголошує, що стильова/естетична домінанта виконавця проявляється через інтонаційну ідею: «Вважаємо доцільним застосування поняття “інтонаційної ідеї” для характеристики категорії особливого та індивідуального в музичному стилі. Пропонуємо таке визначення даного поняття: інтонаційна ідея індивідуального музичного стилю – це певна естетична домінанта, що має музично-звукову природу і фіксує найістотніші індивідуальні риси даного стилю» [1, с. 29].

Концепція О. Катрич – ще одна спроба поєднати філософсько-культурологічний та психологічний підходи у розгляді індивідуального виконавського стилю, що вже мало місце у роботах К. Мартінсена. Обидва автори трактують індивідуальний виконавський стиль як самовираження особистості в мистецтві. Саме тому, визначаючи виконавський архетип, О. Катрич використовує категорію музичного мислення: «Музично-виконавський архетип – це найбільш узагальнений тип музичного мислення виконавця – інтерпретатора, що фіксує такі основоположні моменти, які стосуються способів викладання музичного матеріалу твору та принципів побудови музичної форми [1, с. 74].

Однак виклад музичного матеріалу твору та побудова його форми завжди вважалися сферою впливу композитора. Щоб уникнути неясностей О.Катрич пропонує поділ засобів виразності композитора та виконавця: «Диференціюється значення термінів “засоби виразності” та “виражальні засоби”. Поняття “виразність” трактується як більш загальне, яке включає поняття і “виразовості”, і “виражальності”. Виразальність передбачає

конкретність результату дії. Іменник “виражальність”, як і прикметник “виражальні”, мислитися автором як похідні від дієслова “виражати”. У той час як прикметник “виразові” є похідним від іменника “вираз”, що передбачає загальну форму образного змісту. Відповідно, щодо засобів виразності композитора пропонується вживати термін “виразові засоби”, а щодо музично-виконавських засобів виразності – термін “виражальні засоби”» [автореф. З. 7].

Відмежувавши виразні виконавські засоби від того, що ці засоби виражають, тобто від понятійної сфери музичного твору, О. Катрич розвиває тезу О. Гуренко про вторинну природу виконавського мистецтва: «<...> виконавське мистецтво є вторинною відносно самостійною художньою діяльністю, що полягає в собі процес конкретизації первинної мистецької діяльності» [1, с. 39].

Зазначений поділ О. Катрич фіксує і у запропонованому нею визначенні індивідуального виконавського стилю: «<...> індивідуальний стиль музиканта виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує як опорний фактор переінтонування різних композиторських стилів» [1, с. 60]. Однак, у цьому визначенні є деяке розширення меж впливу виконавця. Адже, виконавський стиль, хоч і є лише «системою виразних засобів», все ж таки виявляється незалежним від композиторського, оскільки зберігає цілісність при переінтонуванні «різних композиторських стилів».

Інтерпретуючи музичний твір, виконавець «прочитує» музичний текст-код (термін В. Москаленко), привласнюючи його та перетворюючи на власний – «музичний текст» (термін В. Москаленко). Але є і «зустрічний рух». При зверненні до кожного нового твору, стилю, епосі відбувається своєрідна взаємодія двох музичних «діалектів» композиторського та виконавського.

Проте виконавцям вдається зберегти індивідуальність не тільки музичної мови. Сформована виконавцем система музично-мовленнєвих ресурсів є здійснення творчої особистості артиста у виконавському мистецтві і тому виявляється досить стабільною та відомою. По суті, народжується ще одна шукана дефініція - індивідуальний виконавський стиль, що багато в чому продовжує пошук специфіки виконавчого мислення в сучасному музикознавстві. Зокрема, пропоноване вище визначення похідне від визначення стилю музичної творчості, даного в роботах В. Москаленка. Порівняємо: «Під стилем музичної творчості розуміємо специфіку світовідчуття та музичного мислення, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів твору, інтерпретування та виконання музичного твору» [5].

Саме на це визначення ми й спиратимемося на подальше виклад концепції дисертації з метою виявлення базових параметрів романічного виконавського стилю.

Проте виконавцям вдається зберегти індивідуальність як музичної промови. Сформована виконавцем система музично-мовленнєвих ресурсів є здійснення творчої особистості артиста у виконавському мистецтві і тому виявляється досить стабільною та відомою. По суті, народжується ще одна шукана дефініція - індивідуальний виконавський стиль, що багато в чому продовжує пошук специфіки виконавчого мислення в сучасному музикознавстві. Зокрема, пропоноване вище визначення похідне від визначення стилю музичної творчості, даного в роботах В. Москаленка. Порівняємо: «Під стилем музичної творчості розуміємо специфіку світовідчуття та музичного мислення, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів твору, інтерпретування та виконання музичного твору» [5].

Класифікація типів за К.Мартінсенем. Це розподіл за співвідношеннями цілого та деталей, об'єктивного та суб'єктивного, емоційного та інтелектуального, інтуїтивного та раціонального. За цими співвідношеннями виділяються: статичний (класичний) тип, що найбільш яскраво виражений в мистецтві Ганса фон Бюлова; екстатичний (романтичний) тип, безсумнівним прикладом якого є мистецтво Антона Рубінштейна; експансивний (експресіоністичний) тип, відзнака якого сильніше, ніж будь-кого іншого, відрізняє Ферруччо Бузоні. Визначаються особливості звукоутворюючої волі та піаністичної техніки, що відповідають кожному з цих типів. Недоліки класифікації К.Мартінсена, яка базується переважно на зовнішніх проявах виконавської творчості.

Доповнення методології К.Мартінсена аналізом репертуару виконавців, їх формування як особистостей, їх ставлення до „букви” нотного тексту, взаємодії акторського та режисерського початку в їхньому мистецтві, що здійснили Г.Коган, Л.Баренбойм, Я.Мільштейн, Й.Кайзер.

Вдосконалення методології класифікації, що здійснені Д.Рабіновичем. Розподіл типів за творчими цілями, що несвідомо або напівсвідомо ставлять перед собою виконавці. Таких типів, за думкою Д.Рабіновича, чотири: віртуозний, емоційний, раціональний, інтелектуальний.

Намагання віртуозного типу, перш за все, приголомшити слухача нечуваною віртуозністю. Проява віртуозності в грі (у всілякого роду пасажах, каденціях, фарбах, динаміці, агогіці, артикуляції), а також в натурі, психіці (в характері мислення, в думках та почуттях) виконавця.

Непомітність техніки гри у вулканічних трактовках виконавців емоційного типу. Привернення уваги до себе цими виконавцями насамперед через енергетику своїх стихійних почуттів. Гіпнотуюча сила емоцій як домінуюча риса їх мистецтва.

Мета раціонального типу - не приголомшувати публіку, не захоплювати її чаруючим потоком почуттів, а переконувати кожного слухача в об'єктивній досконалості, розумній гармонії твору, що виконується. Саме з цією обставиною пов'язані такі характерні для даного типу відзнаки, як легкість техніки, прозорість колориту, помірність темпів, розсудлива динаміка. Логічність, точність, яснота - головні якості, що забезпечують насолоду від гри раціоналістів.

Спрямованість творчих зусиль інтелектуального типу головним чином на осягнення таких глибин твору, що виконується, про які до того часу ніхто навіть не здогадувався. Подати давно знайомий твір таким, яким його ще ніхто ніколи не чув, грати не на публіку, навіть не для неї, а нібито разом з нею, залучати слухача до процесів нового тлумачення твору, що відтворюється домінуюча виконавська мета інтелектуалів. Головний здобуток останніх - проникнення почуттів у роздуми. Цей сплав надає виконанню специфічну відзнаку.

Запитання для самоперевірки:

1. Надайте визначення категорії індивідуального виконавського стилю.
2. Проаналізуйте існуючі концепції індивідуального виконавського стилю у музикознавстві.
3. Виконавська типологія за К.Мартінсенем.
4. Виконавська типологія за Д.Рабіновичем.

Література:

1. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). – дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2000.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч.посібник.- Тернопіль: СМП “АСТОН”,

1998.- 300 с., нот.

3. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Сов. Композитор, 1968. 463 с.
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен / [пер. с нем. Михелес В. Л., ред. прим. и вступ. ст. Коган Г. М.]. М. : Музыка, 1966. – 220 с.
5. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
6. Рабинович Д. Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция. Исполнитель и стиль: Избр. статьи, вып. 2. М., 1981.
7. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избр. статьи. Вып. I. Проблемы пианистической стилистики. М.: “Сов. композитор”, 1979. 320 с.
8. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції: дисертація кан. Мист... 17.00.03. Харків, 2011. 182 с.

Тема 10

„Категорія інтонування в фортепіанному виконавському мистецтві” Проблема інтонування на фортепіано — одна з найскладніших у теорії піанізму. Музична інтонація позначає осмислений елемент цілісного музичного образу, що несе в матеріальній (звуковий) формі соціальний, і історично конкретний, індивідуально-неповторний духовний зміст. Музичне інтонування розуміється як специфічний прояв естетичної діяльності індивіда (суспільства) в музичному мистецтві, як своєрідна функція суспільної свідомості, що відображає об'єктивну реальність у музичній творчості, виконавстві, сприйнятті.

Таке розуміння інтонації і інтонування, що сходиться багато в чому до концепції Б.В.Асаф'єва («Музична форма як процес»), є гранично широким, що охоплює різні форми музичного інтонування, що історично

виникали, еволюціонували і відмирили, фіксуючи те спільне, що їм притаманне.

Інтонація – це специфічний засіб художнього спілкування, вираження і передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос і голоси музичних інструментів) і зоровій (жест, міміка, пантоміміка) формі.

Відомо, що уявлення про інтонування формувалося у сфері професійної музики, а саме у вокально-хоровій практиці та у грі на музичних інструментах з нефіксованою висотою звуку. Спочатку інтонування пов'язувалося переважно з акустичною чистотою, точністю відтворення тону, що було необхідною умовою естетично повноцінного звучання. Фортепіано, як і інші музичні інструменти з фіксованою висотою звуку, здавалося, завдяки технічному прогресу, дозволило музикантові виключити з-поміж своїх виконавських завдань проблему «чистого інтонування». Чи це знімало для виконавця-піаніста проблему інтонування? Як показала історія – ні. Акустично якісна сторона звучання (чистота, точність) в активному процесі звуковидобування перебуває у тісному зв'язку з прагненням до виразності... інтонація, є саме тим процесом, в якому «знімаються» акустична і фізіологічна сторони звуковидобування, і музика стає соціальним фактором, могутнім засобом спілкування людей через інтелектуальні емоції, що викликаються нею (за Б.Асаф'євим).

У світі інтонації можна простежити певні типи. Такий шлях дуже істотний для дослідження явища інтонаційно. Однак інтонація (в оптичному або акустичному, побутовому або художньому проявах), як будь-яке переживання нашого одномоментного світовідчуття, завжди виступає в значенні одиничного, неповторного смислового акту. І цей акт здійснюється нашою власною тілесно напруженою психічною енергетикою кожен раз заново, «як в перший раз».

Першим естетику «виразного інтонування» у сфері клавірного мистецтва конкретизував у своєму знаменитому трактаті «Досвід про справжнє мистецтво гри на клавирі» (1 год. — 1753; 2 год. — 1762) Ф. Е. Бах. Виразне «істинне» виконання, на його думку, полягає у здатності передати слуху грою або співом музичні думки за допомогою відповідних їх змісту афектів. Саме завдяки різним характеристикам виконання одна й та сама думка може бути донесена до слуху настільки по-різному, що навіть не віриться, що це та сама думка». Як бачимо, Ф. Е. Бах був одним із перших, хто спробував осмислити виконавство як мистецтво інтерпретації.

Музична інтонація є результатом складного процесу художнього пізнання. Музичне інтонування, таким чином, діалектично поєднує опору на природну основу, яка відкриває йому можливість бути суспільно-значущим, що йде від серця до серця мовою, і в той же час - творче перетворення життєвих форм, художній відбір для сприйняття музичної інтонації, тому, вже недостатнє коло життєвих асоціацій; як художня структура, що володіє специфічним змістом і формою, вона вимагає присвоєння суб'єктом певного художнього досвіду і в тому числі художніх асоціацій, що співвідносять даний музичний матеріал з реальністю людського духовного життя.

Теорія інтонації Б. В. Асаф'єва стала основою для українського музикознавства. Як відомо, йому також належить визначення музики як «мистецтва інтонованого сенсу», а також визначення музичної інтонації, «інтонаційного словника епохи», «інтонаційної кризи». Б. В. Асаф'єв розглядав походження і розвиток музичної інтонації, її зв'язок з мовою. За Б. Асаф'євим, інтонація є «проявом думки». Думка, щоб стати міцно вираженою, стає інтонацією і перетворюється в єдність, в ритмічну інтонацію слова-тону, в нову якість, багату виразними можливостями.

В.Москаленко в своєму дослідженні розглядає категорії «музичне мислення», «музичне інтонування», «музична інтонація», «музична

інтонаційність». Найширша категорія - «музична інтонація». Дослідник виокремлює наступну триаду, що функціонує в діалектичній залежності: «інтонаційний еталон» - «інтонування», «інтонація».

Досліджуючи взаємодію понять «інтонування» та «інтонація», автор використовує термін «музично-інтонаційний еталон», що являє «узагальнені слухові уявлення, закріплені в пам'яті - результат досвіду сприйняття музичного та інтонаційного матеріалу, об'єднаного загальними ознаками».

Таким чином, на основі концепції Б. Асаф'єва В. Москаленко розкриває інтонаційний характер музичного мислення. В авторській інтерпретації ця категорія представляє «взаємодію еталонних музичних та інтонаційних уявлень, призначених для вирішення конкретного творчого завдання» [3].

В дисертації Т.Б.Веркіної [1] музично-виконавське мистецтво розглядається як особлива творча практика, тобто особливий спосіб закріплення, відтворення та розвитку музичного досвіду людини. Під його впливом накопичений досвід відтворюється за допомогою музичної інтонації.

На думку дослідниці, основною виконавською проблемою є «актуальна інтонація», яка дозволяє не тільки озвучувати музичний текст як «вимовлений» конкретною людиною тут і зараз, але і представляти конкретній аудиторії звучання, наповнене реальним змістом, значуще для сьогодення, а тому гідне бути в майбутньому. Творча практика музиканта-виконавця, з одного боку, орієнтована на спілкування з особистістю композитора, розуміння музичного тексту і пошук способів представити його в справжньому звучанні. З іншого боку, виконавець не просто відтворює твір композитора, а створює його звуковий еквівалент, граючи з ознаками і значеннями культури, звертаючись до своїх сучасників, розповідаючи про себе. Це свого роду робота в заданих умовах, яка вимагає

пошуку власного рішення, власного шляху. У музично-виконавчій практиці точність інтонування визначається наявністю добре розвиненого звуковисотного слуху. Ця точність важлива не тільки для скрипаля чи вокаліста, а й для піаніста. На що спрямовано волю музиканта-виконавця? Що, власне, має він контролювати слухом? А. Шнабель дає просту та конкретну відповідь: інтервали. Саме музичний інтервал є «носієм інтонаційної напруги». Контроль інтервалів відбувається як у горизонталі в лінійному розгортанні звучання, і по вертикалі у тому гармонійному узгодженні. Музичний слух піаніста також повинен мати багато властивостей, які культивуються при співі, диригуванні або грі на інших музичних інструментах.

Запитання для самоперевірки:

- 1.Надайте визначення категорії інтонування у виконавській діяльності піаніста.
2. Проаналізуйте існуючі інтонаційні у музикознавстві.
3. Що таке актуальне інтонування?

Література:

1. Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 – Муз. Мистецтво. Одеса, 2008. 20 с.
2. Інтонія, музика, слово. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Слово, інтонація, музичний твір. Вип. 27. К., 2003.
3. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
4. Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A., Timofeyeva, K. The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Journal of History*

Culture and Art Research, 2020. 9(3), 17- 28.

<https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2656> (Web of Science).

5. Timofeyeva, K. «The comparative interpretology as a cognitive discourse of modern piano practice» / «Порівняльна інтерпретологія як когнітивний дискурс сучасної фортепіанної практики». ASR JOURNAL. 24, р. 510-515 . Doi: 10.31569/ASRJOURNAL.218.

Тема 11

„Музичний твір як об’єкт інтерпретації. Форми та рівні існування музичного твору”. Музичний твір як явище суто європейської культури. Композитор - автор твору. Справедливість цього ствердження до того моменту, поки твір не буде виконаний вперше. Подальше незалежне від композитора життя твору. Змістовність твору, яка з часом змінюється, іноді суттєво. Зв'язок змістовних метаморфоз не тільки з виконавцями, але й зі слухачами. Варіантна множина тлумачення музичного твору, її обумовленість багатьма обставинами, найперша з яких - система фіксації твору, що зветься нотним текстом.

Нотний текст, як об’єкт інтерпретації. Категорія нотного тексту. Історичні причини, що призвели до виникнення нотного запису музики. Становлення системи нотного письма. Визначення нотного тексту, як нехудожньої матеріальної знакової системи другого порядку. Нотний текст - своєрідний генетичний код, який, зафіксувавши в собі конкретну послідовність інтонаційно пов'язаних в часі і просторі звуків з їхніми ладо-гармонійними напругами, тембральними, артикуляційними та динамічними характеристиками, робить всі інтерпретації одного твору спорідненими, і слухач в кожній з них в решті решт пізнає твір і його автора.

Семирівнева структура існування музичного твору (за В.Сирятським):

1) Фізичний рівень існування твору (нотний текст). Це мертва судина, яка оживає лише під впливом енергії виконавця.

2) Ефірний рівень, і що утворюється життєвою енергією виконавця. Розбіжності в інтерпретаціях зумовлені саме цією енергією, котра в кожній інтерпретації інша. Відмінності тим більш великі, чим менше схожі один з одним виконавці. Енергія не тільки повертає до життя фізичне тіло твору, але й змінює його. Під її впливом воно може стискатися або поширюватися, сильніше або слабкіше вібрувати. Воно також може бути зруйноване або несподівано придбати нові елементи.

3) Астральний рівень I - це емоції виконавця. Залежність від них інтенсивності і характеру впливу інтерпретації на публіку.

4) Ментальний рівень або „усвідомлене сприймання" - думки, які логічно організуючі переживання виконавця, утворюють з них форму, котра або полегшує, або ускладнює слухачу завдання щодо сприйняття твору.

5) Казуальний рівень - правила та традиції, що успадковані виконавцем від близького та далекого минулого в період навчання під впливом вчителів та колег і знайшли місце в його подальшій творчій практиці. Казуальний рівень надає специфічну відзнаку кожному з перелічених вище рівнів.

6) Рівень, який зветься путах („верховний розум", „душа, що виробляє сенс") - це спроможність свідомості виконавця спостерігати за течією своїх думок, давати їм критичну оцінку, усувати недоліки, корегувати їх спрямування, і Чим більш обдарований виконавці, тим в більшій мірі він спроможний керувати власною творчою думкою, що дає йому можливість вдосконалювати всі тілесні прояви свого духу.

7) Вищий рівень існування музичного твору - атман („чистий дух" або "частка абсолюту"). В рідкі хвилини натхнення, коли внаслідок крайньої концентрації духовних сил досягається злиття найвищих вібрацій

свідомості з всесвітом, виконавцю відкриваються частки фундаментальних законів божественної краси і він торкається до таємниць досконалості. Тільки тоді виконавець стає здібним у геніальних відвертостях своїх інтерпретацій розповісти про ці таємниці слухачам.

Форми існування музичного твору:

Потенційна форма існування твору - це авторський задум, зашифрований в нотному тексті, а також в легендах довкола композитора.

Актуальна форма - це конкретне виконавське втілення твору, яке зараз звучить.

Віртуальна форма - відбитки, що залишаються від твору у свідомості слухачів в перервах між інтерпретаціями. Завдяки цим відбиткам слухач в будь-якій інтерпретації пізнає конкретний твір.

У навчальному посібнику В.Москаленко музичний твір розглядається як об'єкт інтерпретації, де основою інтерпретації є авторський текст. В. Москаленко пропонує визначення «тексту» музичного твору: «джерело інформації, здатної до відтворення, що репрезентує його (твору) унікальність в системі художньої творчості. При цьому, музичний текст має три різновиди: нотний запис (текстовий код, що передає виконавцю програму твору, створеного композитором), ментальна уява звучання музичного твору (живий текст, звукові фрагменти твору, записані пам'яттю) та текст-звучання (в аудіо- або відеозаписах, яка отримує оцінку від слухача).

Нотним записом передається створена композитором художня програма даного музичного твору. На практиці саме цей різновид найчастіше ототожнюється з текстом музичного твору. Нотний запис відноситься до групи *текстів-кодів*. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування. Сам спосіб фіксації музичної думки композитора як «застиглої» у нотній графіці побуджує включення творчої ініціативи музиканта-інтерпретатора.

Музичне звучання виступає у якості тексту, якщо воно стає об'єктом інтерпретації. Дана форма відноситься до групи *реальних текстів*. Розрізняються «реальні тексти» у живому звучанні і у механічному записі.

Текст-звучання, на думку дослідника, передає найповнішу інформацію про музичний твір. Автор приходять до висновку, що взаємодія трьох різновидів тексту при їх інтерпретації формує музичний твір як художнє ціле, тобто «самостійне музично-інтонаційне явище».

Авторський рукопис музичного твору (автограф) є письмовим документом, користуючись яким, ми найбільш безпосередньо стикаємося з рухом композиторської думки. Роль нотного автографу може зіграти замітник рукопису – *факсиміле*. Факсиміле є вторинним відтворенням рукопису засобами фотографії, сканування, принту тощо

Музичним уртекстом є авторський рукопис, перевтілений у друкований стиль.

Редакторські зміни, що вносяться у нотний запис (так звана *редакція*), часто-густо формуються відповідним виконавським прочитанням музичного твору. Вони переслідують різну мету: уточнення авторського нотного запису і ремарок, рекомендації, що стосуються художніх і технічних особливостей виконання, вирішення завдань педагогічного характеру.

Запитання для самоперевірки:

1. Назвіть рівні існування музичного твору.
2. Назвіть форми існування музичного твору.

Література:

1. Сирятський В. Містичні технології дослідження в мистецтвознавстві та проблеми їх використання в сучасній музично-виконавській освіті. Матеріали науково-методичної конференції: зб. Статей. Х., 1998.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. 300 с.

3. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

Тема 12

Особливості сучасної фортепіанної виконавської культури. Міжнародні конкурси. Проблеми відео- та звукозапису. Підсумки вивчення курсу

Надзвичайне розповсюдження, якого набули міжнародні виконавські конкурси в другій половині XIX ст. Майже кожне крупне місто, де є хоча б невеличкі музичні досягнення, прагне мати свій конкурс. Престижність лауреатства сьогодні, незважаючи на неспроможність багатьох лауреатів стати більш-менш помітними музикантами.

Поширення зв'язків між виконавськими академіями усіх континентів за допомогою міжнародних конкурсів. Зростання плідного обміну виконавсько-педагогічним досвідом, внаслідок чого сьогодні навіть у віддалених від великих музичних центрів куточках світу ми стикаємося з досить високим рівнем виконавської майстерності. Збільшення темпів росту майстерності, в чому слід бачити позитивний вплив конкурсів на розвиток світової виконавської культури.

Негативне, що приносять конкурси у виконавську культуру. Перемоги на конкурсах лише тих виконавців, гра котрих відповідає певним академічним стандартам. Численні сучасні конкурси стали об'єктивним фактом музичної культури. Виник і розвинувся так званий «конкурсний» стиль виконання музичного твору. Неймовірність підтримки конкурсанта з боку журі, якщо він має дуже яскраву творчу особистість і порушує прийняті стандарти (А.Бенедетті Мікельанджелі, Г.Гульд та ін.). Широке розповсюдження на сучасній естраді піаністів, гра яких при усій її безперечній майстерності, майже не відрізняється нічим неповторним, нечуваним. Мета всіх слухачів, що йдуть до зали насолоджуватися

концертом. Інтерпретація, котра прозвучить в залі, більш ніколи не повториться. І тому публіка готова пробачити майстру всі „дрібні шорсткуватості", без яких не обходиться жодний концерт. Така магія дії безпосереднього контакту зі знаменитістю.

Умови сприйняття інтерпретації в запису зовсім інші (платівку, лазерний диск чи плівку можна прокручувати скільки завгодно разів; при цьому у виконанні жодного разу нічого не зміниться; вдома увага слухача часто відвертається від звучання; сприйняття стає фрагментарним). Різниця у сприйманні виконавських особливостей між звукозаписуючим обладнанням та вухом людини (мікрофон може „не помітити" певні тонкі деталі, зблизити полярні контрасти). Недопущенність в запису суто піаністичних недоліків та непевних відтінків. Кожна деталь повинна бути яскравою, досконалою, щоб її роль в цілому ставала зрозумілою без напруги.

Обов'язковість оригінальної виконавської концепції для успіху платівки або диску. Монтаж як засіб для усування недоліків, що знаходять режисер та виконавець у варіантах запису. Можливість монтажу лише при умові, коли варіанти малопомітно відрізнятися один від одного темпом, характером, динамікою тощо. Одна з головних вимог запису до виконавця - вміння грати декілька разів одне й те ж місце майже однаково і, окремо виконуючи кожний фрагмент, досягати цілісності тлумачення твору. Неоднакові можливості реалізувати себе на сцені та в запису у різних типів виконавців. Найбільші втрати в запису серед виконавців – у емоціоналістів, бо емоція – дуже мінливе явище. Платівки та диски як тінь, що переслідує виконавця - під впливом записів слухач очікує від артиста такої ж самої інтерпретації і на сцені. Записи сьогодні як найбільш доступний, демократичний спосіб розповсюдження музики. Формування за їхньою допомогою громадської думки про творчість виконавця. Назвемо це громадське уявлення про виконавця „віртуальним виконавцем".

Необхідність відрізнити від „віртуального виконавця" „актуального", під яким треба розуміти той образ майстра, що виникає у свідомості окремого слухача під час конкретного концерту. Поруч із категоріями „актуальний" та „віртуальний виконавець" слід виділити ще одну, як-то „власне виконавець". Це – творча особистість без усяких суб'єктивних оцінок та настанов, яка саме і спілкується зі своїм слухачем.

Виокремимо відмінні риси існування чотирьох форм виконавського мистецтва (концерт, конкурс, фестиваль, студійній аудіо- відеозапис), загальною основою яких є одиничний акт виконання музичного твору:

- ідея концерту визначається його програмою, репертуаром цього сезону і традиціями конкретного концертного залу;
- виконання конкурсної програми має бути бездоганим, відповідати ідеалам перфекціонізму сучасної культури;
- програма фестивалю більш спеціалізована, підпорядкована заданій темі;
- у запису немає неякісного звучання або музичних виступів з технічними помилками.

На сьогоднішній день багато конкурсів були організовані в світовий конкурсний рух. Для будь-якого конкурсу є престижним бути членом Федерації міжнародних музичних конкурсів.

Є 3 значні фонди, в яких збираються найбільші музичні конкурси:

- Alink-Argerich Foundation - найбільша організація, що об'єднує фортепіанні конкурси з усього світу, заснована в 1980 році. Асоціація була заснована Густавом Алінком, математиком, скрипалем-аматором і визнаним експертом в організації музичних конкурсів - і Мартою Аргеріх - видатною аргентинською піаністкою.
- ЕМСУ - європейський союз музичних конкурсів для молоді: мережа національних та міжнародних музичних конкурсів для молоді по всій Європі. Велика організація, яка об'єднує близько п'ятдесяти

національних і міжнародних музичних молодіжних конкурсів Європи.

- Всесвітня федерація міжнародних конкурсів (WFIMC) була створена в 1957 році і орієнтована на створення глобальної мережі офіційно визнаних конкурсів і організацій, спрямованих на відкриття яскравих і талановитих молодих музикантів, щоб допомогти їм у майбутній професійній кар'єрі. WFIMC займається презентацією музикантів, організацією інтерв'ю для них на провідних світових телеканалах, в пресі, радіо.

Інтернет-конкурси – нове явище у світі музичної практики, з'явилися в XXI столітті. Їх поширення пов'язане, з одного боку, з удосконаленням інформаційних і комп'ютерних технологій, з іншого боку, з наявністю цих технологій для широкого кола користувачів. Інтернет-конкурси - це заочні та дистанційні змагання, де журі знайомиться з виступами учасників на спеціально підготовлених і розміщених у віртуальному просторі відеозаписів. Їх походженням, мабуть, можна вважати практику ведення аудіо- або відеозаписів перших турів на багатьох «живих» конкурсах. Записи в таких випадках використовувалися як засіб визначення професійного рівня претендентів на відбір на наступному етапі конкурсу.

Основними перевагами інтернет-конкурсів є:

- 1) пом'якшення сценічного стресу та можливість вибору конкурсантом кращого запису;
- 2) мінімізація матеріальних витрат та незалежність від географії місця організації конкурсу;
- 3) відкритість роботи журі;
- 4) можливість порівняння вчителів з різних регіонів рівня підготовки своїх учнів з досягненнями переможців конкурсу;

5) можливість прослуховування відеозаписів всіма зацікавленими сторонами у зручний для них час, що є, за великим рахунком, однією з форм популяризації класичного музичного мистецтва.

Запитання для самоперевірки:

1. Визначити основні тенденції розвитку сучасної фортепіанної виконавської культури.
2. Надати оцінку міжнародним конкурсам піаністів як явищу сучасної виконавської культури.
3. Позитивні та негативні риси відео- та звукозапису для фортепіанного виконавства.

Література:

1. Волков, С. (2018). Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. *Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur)*: зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму. Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ: ІК НАМ України. С. 63–65.
2. Давидовський, К. (2010). Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища. *Матеріали науково-практичної конференції «Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри»*. Київ: НАКККіМ. С. 209–211.
3. Зінська, Т. (2012). Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Вип. 27. С. 68–75.
4. Зінська, Т. (2016). Музичні конкурси та фестивалі в контексті соціокультурного проектування в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття*. (2016). Матер. Міжнарод. наук.-практ. конф. 14–15 квіт. 2016 р. С. 384–395.

5. Пухлякко, М. (2014). *Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору*. Дис... канд.мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. 160 с.
6. Романенко, А. (2016). Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 1. С. 126–129.
7. Рябов, І. (2017). *Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)*. Дис...канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. 288 с.
8. *Alink-Argerich Foundation*. (No date). Офіційний веб-сайт. Відновлено з www.alink-argerich.org
9. Berehova, O., & Volkov, S. (2019). Piano Competitions in the Socio-Cultural Reality of Globalization. *Journal of History Art and Culture Research*. Vol. 8, No 4, p. 329–346.
10. Checka, A. (2018). The competition as an “exchange” of values: An aesthetic and existential perspective. *The Chopin Review*. Issue 1. Відновлено з <http://chopinreview.com/pages/issue/3/1> (дата звернення: 31.03.2021).
11. *European Union of Music Competitions for Youth*. (No date). Офіційний веб-сайт. Відновлено з www.emcy.org (дата звернення: 31.03.2021).
12. Косюан, W. (2018). The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. *The Chopin Review*. Issue 1. Відновлено з <http://chopinreview.com/pages/issue/4#3> (дата звернення: 31.03.2021).
13. *World Federation of International Music Competitions*. (No date). Офіційний веб-сайт. Відновлено з www.wfimc-fmcim.org

Система оцінювання

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для диференційованого заліку	для заліку
90–100	A	відмінно	зараховано
82–89	B	Добре	
75–81	C		
64–74	D		
60–63	E	задовільно	
35–59	FX	незадовільно можливістю повторного складання	не зараховано з можливістю повторного складання
0–34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни	не зараховано з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

Критерії оцінювання знань здобувачів вищої освіти.

90–100–A– відмінно, повно розкрив зміст матеріалу в обсязі, передбаченому програмою; виклав матеріал грамотною мовою, точно використовуючи педагогічну термінологію, в певній логічній послідовності; показав вміння ілюструвати теорію конкретними прикладами, застосовувати її в новій ситуації при виконанні практичного завдання; продемонстрував знання теорії раніше вивчених суміжних тем, сформованість і стійкість використовуваних при відповіді умінь і навичок;

82–89–B– добре, відповідав самостійно, без запитань викладача; може бути одна - дві неточності при висвітленні другорядних питань або в випадках, коли студент легко виправив їх після зауваження викладача.

75–81–C– добре у викладі допущено невеликі прогалини, які не змінили зміст відповіді; один - два недоліки при висвітленні основного змісту відповіді, виправлені після зауваження викладача.

64–74–D– задовільно неповно розкрито зміст матеріалу (зміст викладено фрагментарно, не завжди послідовно), але показано загальне розуміння питання і продемонстровані вміння, достатні для засвоєння програмного матеріалу.

60–63–E– задовільно допущені помилки у визначенні педагогічної термінології, виправлені після кількох запитань викладача; студент не впорався із застосуванням теорії в новій ситуації при виконанні практичного завдання, але виконав завдання обов'язкового рівня складності з даної теми; при достатньому знанні теоретичного матеріалу виявлена недостатня сформованість основних умінь і навичок.

35–59–FX– незадовільно (з можливістю повторного складання) не розкрито основний зміст навчального матеріалу.

0–34–F– незадовільно (з обов'язковим повторним вивченням дисципліни) виявлено незнання студентом більшою або найбільш важливою частини навчального матеріалу; невміння робити висновки і узагальнення; незнання визначення основних понять, законів, правил, основних положень теорії.

Інклюзивне навчання

Навчальна дисципліна може викладатися для більшості здобувачів вищої освіти з особливими освітніми потребами.

Неформальна освіта.

У межах вивчення навчальної дисципліни передбачається участь здобувачів вищої освіти у міжнародних та вітчизняних наукових конференціях, конкурсах творчих робіт, круглих столах, відвідування культурно-мистецьких заходів тощо.

Політика навчальної дисципліни.

Викладання дисципліни відповідає вимогам «Положення ХНУМ імені І. П. Котляревського про академічну доброчесність» <http://num.kharkiv.ua/share/docs/normat1%8C.pdf> та «Кодексу академічної доброчесності ХНУМ імені І. П. Котляревського» <http://num.kharkiv.ua/share/docs/normat/%96.pdf>)

Рекомендовані джерела

9. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) – автореф. канд. іскусств. – К., 2000.
10. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: Підручник. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с., нот.
11. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. – Тернопіль: СМП “АСТОН”, 1998. – 300 с., нот.
12. Інтонія, музика, слово // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Слово, інтонація, музичний твір. – Вип. 27. – К., 2003.
13. Мільштейн Я. І. Про деякі тенденції розвитку виконавського мистецтва, виконавської критики та виховання виконавця // У зб. Майстерність музиканта-виконавця; М., 1972, вип. І.
14. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Зб. Статей. – Вип. 7. – К., 2001.
15. Чернявська М.С. Л. Ван Бетховен і фортеп'янна культура кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття (проблема формування фортеп'янної фактури) : автореферат дис. канд. мист. – К., 2001.
16. Чернявська М.С. Епоха романтизму в фортеп'янній музиці (до проблеми різноманіття фортеп'янних стилів ХІХ століття) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 20 / За загальною редакцією академіка АПН

України Євтуха М.Б., укладач – О.В.Михайличенко. - Київ:

Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. – С.186-191.

17.Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема :

автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец.

17.00.03 – Муз. мистецтво / Веркіна Тетяна Борисівна – Одеса, 2008.

– 20 с.

18.Нариси з історії радянського фортепіанного мистецтва. Під ред. О.О.

Ніколаєва та В.П. Чінаєва. М.,1979.

19.Сирятський В. Містичні технології дослідження в мистецтвознавстві

та проблеми їх використання в сучасній музично-виконавській освіті

// Матеріали науково-методичної конференції: зб. Статей. – Х., 1998.

Додаткова література

1. Історія української музики. – Том 1. – К.: Наукова думка, 1989.

2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч.посібник.- Тернопіль: СМП “АСТОН”, 1998.- 300 с., нот.

3. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977) / В.Л. Клин. – К. : Наук. думка, 1980. – 313, [2] с. – Бібліогр.: с. 307-310.

4. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. К.: Музична Україна, 1973. – 172 с.

5. Левашова О. Эдуард Григ. – Изд. Второе. – М.: Музыка, 1975.

6. Лисенко Микола. Листи / Авт.- упоряд. Р.М.Скорульська. – К.: Муз.Укр., 2004. – 680 с.

7. Медведєва И. Франсис Пуленк. – М., 1969.

8. Тимофєєва К.В. (2009). Порівняльний аналіз як метод (на прикладі фортепіанного виконавства). Автореферат дисертації на здобуття наукового степеню кандидата мистецтвознавства . Харьков, 2009.

9. Чернявська М.С. Композиторська творчість К.Вік-Шуман // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 19. Харків, 2007. – С. 176-188.

10. Чернявська М.С. “Мистецтво співу, застосоване до фортепіано” Зігізмунда Тальберга // Культура України: Зб. наук. пр. Вип.11. Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. М.В.Дяченко. -Х.: ХДАК, 2003. – С. 86-95.

11. Чернявська М.С. Муціо Клементі:“Прогрес фортепіано – імітація оркестру...” // Культура України. Вип. 6. Мистецтвознавство: Зб.наук.пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О.Г.Стахевич. – Х.: ХДАК, 2000.-С.149-158.

12. Чернявська М.С. “Муза натхненного фортепіано... ” (Марі Мок-Плейсль) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 13. Харків, 2004. – С. 205-215.

13. Чернявська М.С. Піаністичні новації З.Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику ХІХ століття // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 23 / За загальною редакцією академіка АПН України Євтуха М.Б., укладач – О.В.Михайличенко. - Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. – С.194-198.

14. Чернявська М.С. “Симфонічні етюд” Р.Шумана. Методичні рекомендації для студентів фортепіанних факультетів вищих музичних учбових закладів. -Х., 2000.- 22 с.

15. Чернявська М.С. Три Прелюди и фуґи для фортепіано ор. 16 Клары Вік // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 22. Харків, 2008. – С. 118-123.

16. Чернявська М.С. Ф.Шуберт у контексті фортепіанної культури бетховенської епохи // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 22 / За загальною редакцією академіка

АПН України Євтуха М.Б., укладач – О.В.Михайличенко. - Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. – С.202-206.

17. Чернявська М.С. Якби Гуммель не був сучасником Бетховена...
// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Вип.4-5: Зб. наук. праць / Харк. художньо-промисловий інститут; Відп. ред. Н.Є.Трегуб. – Х.: ХХІІІ, 1999.- С.44-48.

