

**Міністерство культури та інформаційної політики України  
Харківський національний університет  
мистецтв імені І. П. Котляревського**

**КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО**

**ТЕТЯНА СИРЯТСЬКА**

*Методичні рекомендації до дисципліни  
«Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства»*

**ПРЕДМЕТ І МАТЕРІАЛ ВИКОНАВСЬКОЇ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ В НИХ  
ІСТОРИЧНИХ ВІДЗНАК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

**для самостійної роботи студентів  
вищих навчальних закладів культури і мистецтв  
(Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)**

**Харків – 2022**

УДК 78.071.2:781.65(07)

П-71

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

**Автор-укладач:** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Сирятська Тетяна Олександрівна.

**Рецензенти:**

**Тимофєєва Кіра Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського;

**Рябуха Наталя Олександрівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри фортепіано Харківської Державної Академії культури.

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).

Методичні рекомендації до дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства» для самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського; укладач: Сирятська Т.О., Харків: ХНУМ, 2022. 16 с.

Методичні рекомендації призначені для самостійної роботи студентів, які вивчають дисципліну «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства». Рекомендації включають матеріал до основних програмних тем курсу; перелік необхідної для вивчення дисципліни наукової та науково-методичної літератури.

© Сирятська Т.О., 2022

© Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського

## ВСТУП

Метою даних методичних рекомендацій є допомога студентам в освоєнні дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства».

Самостійна робота студентів є невід'ємною частиною навчального процесу, вона є обов'язковою для підготовки студента до аудиторних, семінарських занять, складання реферату, підготовки до заліку та іспиту.

Самостійна робота студентів включає такі форми:

- вивчення лекційного матеріалу, навчальної та додаткової літератури;
- опрацювання матеріалу, винесеного для самостійного вивчення;
- складання конспекту тематичного матеріалу;
- підготовка до написання письмової контрольної роботи;
- підготовка до доповіді на семінарському занятті;
- складання реферату;
- прослуховування музики;
- опрацювання інтернет матеріалів по темі вивчення;
- підготовка до складання заліку та іспиту.

У результаті вивчення навчальної дисципліни здобувачі вищої освіти повинні **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;
- - методику викладання фортепіанної гри;
- - компоненти специфіки фортепіанного виконавства в музичного мистецтва;

У результаті вивчення навчальної дисципліни здобувачі вищої освіти повинні **уміти**:

- - 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.

**Сформувати навички:** .

- застосовування теоретичних знань у виконавській практиці;
- використання інформаційних і комунікаційних технологій;
- розуміння базових теоретичних та практичних закономірностей музичного мистецтва, усвідомлювання його художньо-естетичну природу;

- усвідомлювання взаємозв'язків та взаємозалежностей між усіма елементами теоретичних та практичних знань музичного мистецтва;
- використання знань про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології музичного мистецтва;
- володіння знаннями базової музикознавчої, музично-педагогічної, методичної літератури та нотного репертуару.

Запропоновані Методичні рекомендації можуть принести реальну користь виконавцям-інструменталістам різних спеціалізацій в їх концертній діяльності, а також педагогам-музикантам в процесі академічного навчання майбутніх професіоналів. Рекомендації можуть виявитися корисними для педагогів, виконавців та студентів, які виконують і вивчають фортепіанні твори, використовуватися в навчальних курсах історії та теорії фортепіанного мистецтва та методики навчання гри на фортепіано.

Результати дослідження знаходять застосування в роботі над виконавською інтерпретацією в класі спеціального фортепіано; при відборі художньо-виправданих виконавських засобів і прийомів; подоланні технічних труднощів; в практиці викладання, в курсах – «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства», «Методика виконавського мистецтва».

## **ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ**

Сьогодні спостерігається неабияке зростання інтересу до виконавської інтерпретації з боку музикознавців. Цей інтерес на нашу думку обумовлений переважно намаганнями вдосконалити методологію цілісного аналізу музичного твору. Серед наукових досягнень в цьому напрямку своєю глибиною і масштабністю виділяються насамперед праці І. Котляревського і В. Москаленка. Це – безперечно, видатні зусилля наблизитися до вирішення проблеми, прямуючи від постулатів загальною теорії музики. Авторка запропонованого дослідження прагне досягти тієї ж мети дещо іншим шляхом. Вона – виконавець за фахом, і тому воліє здолати цей шлях, виходячи саме з виконавської практики. Її намір – стежею індукції,

спираючись на відомі теоретичні завоювання, досягти нових наукових узагальнень, які б безпосередньо несли у собі відсвіт виконавської творчості.

Перш ніж говорити про предмет і матеріал виконавської інтерпретації, слід сказати декілька слів про об'єкт виконавської інтерпретації.

У переважній частині дисертаційних авторефератів останніх років об'єкт виступає як категорія ширша за предмет. Предмет же в них, як правило, складає серцевину об'єкту дослідження. Це те в об'єкті, що вступає у співвідношення. Стосовно терміну «матеріал», обмежемося в нашому випадку зауваженням про його подвійний об'єктивно-суб'єктивний характер. З одного боку, в ньому є складові, які існують незалежно від виконавської свідомості, з другого, ці складові наповнюються життям лише завдяки енергії виконавця.

Слід сказати, що об'єкт виконавської інтерпретації складається із шести органічно зв'язаних елементів:

- звукових структур, що «видобуває» виконавець з нотного запису;
- традицій інтонування, що передаються з вуст у уста, від покоління до покоління, і на які спирається слух інтерпретатора при декодуванні графічного запису твору;
- наукових знань про музику й музичні твори;
- внутрішніх, пережитих власним «Я» артиста уявлень про твір;
- об'єктивно існуючих виразових можливостей інструменту;
- умов побутування музики.

Однак об'єкт виконавської інтерпретації ніколи не потрапляє в поле зору артиста повністю. Наприклад, щоб витягти, скажімо, звукові структури з нотного тексту, далеко не усі виконавці удаються до історичних методів його прочитання. Найчастіше питання про автентичне тлумачення нотних знаків узагалі не ставиться. Ніхто не може зобов'язати артиста, крім його смаку, художніх поглядів і внутрішніх устремлінь, вибрати ту чи іншу редакцію твору, внести в неї певні корективи, звернутися до автографів,

познайомитися з науковими працями з проблем читання нотної графіки. Звичайно, історичні підходи до інтерпретації поширені в сучасній виконавській практиці. Але вони не бувають ні всеосяжними, ні всебічними. Найчастіше виконавець прагне відновити лише деякі виразові засоби часів, що пішли. Так, Г. Гульд відроджує переважно агогічні, орнаментальні і динамічні прийоми Й. С. Баха, А. Шнабель – колористичні, темпоритмічні й аплікатурні ідеї Л. Бетховена і т.д.

Серед традицій, розповсюджених у вітчизняному виконавстві сьогоdnішнього дня, ключові позиції належать академічним<sup>1</sup>. Це обумовлено щонайперше численними міжнародними конкурсами, у яких вважають за необхідне брати участь майже всі мало-мальськи здібні молоді (до 35 років) музиканти (особливо вихідці з республік колишнього СРСР). У програму більшої частини конкурсів входять твори різних стилів, напрямків, епох. Зрозуміло, кожен член журі має свій погляд на інтерпретацію всього цього музичного різноманіття. У таких умовах журі дуже важко виносити обґрунтований вирок майстерності того чи іншого конкурсанта. Тому, як правило, оцінюється не масштаб артистичної індивідуальності останнього, не художнє враження від його гри, а те, наскільки вона відповідає загальноприйнятим академічним нормам. Тільки на такій основі в членів журі з'являється шанс домовитись між собою про прийнятну для більшості оцінку. Даний підхід до оцінки мистецтва конкурсантів не може не позначатися на тій ролі, яку відіграють міжнародні конкурси в сучасній виконавській культурі. З одного боку, вони, звичайно, сприяють якісному росту академічної майстерності артистичної молоді, з іншого, культивуючи академічні штампи, кліширують виконавське мистецтво, у чималій мірі перешкоджають появі нових яскравих артистичних імен, що приваблювали б публіку неповторністю своєї гри, оригінальністю підходів до прочитання

---

<sup>1</sup> Академічними ми називаємо традиції живого інтонаційного фону, що склалися у навчальних закладах. Їх усіляко охороняють і плекають, перетворюючи на своєрідний еталон вірності автору, хоча до останнього вони часом не мають майже ніякого відношення.

відомих творів. Хоча сучасна наука про виконавство і виконавська критика багато сторінок присвячує автентичним традиціям минулого, у реаліях нині домінуюче положення усе активніше захоплюють, поряд з академічними, салонні традиції<sup>2</sup>, котрі зв'язані з автором хіба що за легендою.

Отже, нинішнього артиста приваблюють переважно мнимі по відношенню до автора традиції. І вони займають свою нішу в предметі його виконавської інтерпретації. Правда, серед старшого покоління ще є чимало виконавців, що намагаються виходити у своїх творчих пошуках із традицій, що підіймаються до авторів творів (Й. Демус, П. Бадура-Скода, П. Міс і ін.). Такі виконавці й самі, як правило, часом беруться за дослідницьку роботу<sup>3</sup>, активно впроваджуючи в практику як свої, так і чужі наукові добутки. Крім того, вони на сцені часто грають твори на автентичних інструментах. Коли ж доводиться використовувати інструментарій сьогодення, ці артисти прагнуть на ньому передати найважливіші особливості звукових ідей, що відповідають епохам написання тих чи інших шедеврів. Та й у наукових працях виконавці даної тенденції докладно зупиняються на питаннях автентичності звучання. Так, П. Бадура-Скода присвячує їм велику главу в монографії «Інтерпретація Моцарта»[1]. У своїх спостереженнях він спирається на статті Р. Штегліха «Про Моцартову звучність» [7] і «Експресія і смак у виконавстві Моцарта» [8]. П. Бадура-Скода підкреслює, що лише у винятково рідких випадках удається з відомою точністю відтворити звучність, характерну для епохи, коли вперше виконувались твори В. А. Моцарта. Однак якщо навіть виявлялося можливим відновити акустичні умови – скажімо, використовуючи стародавній інструмент у залі стилю рококо, – цим ще не буде досягнута історично вірна передача. Для цього й естетичні погляди й суспільні відносини повинні були б бути такими ж, як і тоді. Але естетика і

---

<sup>2</sup> Салонними тут іменуються традиції сьогоденного інтонаційного середовища, що осіли у смаках публіки.

<sup>3</sup> Статті і монографії перелічених піаністів широко відомі.



світогляд музикантів і публіки – не говорячи вже про структуру суспільства часів В. А. Моцарта – з XVIII сторіччя, як відомо, значно змінилися.

Ми не можемо відтворити дух музики минулих століть, якщо не почуємо цю музику так, як вона звучала в минулому, якщо не спробуємо передати її по можливості в тім же стилі і тих же засобах, які існували при її виникненні. Уживання ж стародавніх інструментів у відповідних акустичних умовах зв'язано з безліччю труднощів. Насамперед, дійсно гарні стародавні інструменти потрапляють у наше розпорядження надзвичайно рідко. Інструменти ж, виготовлені по їх зразку, майже ніколи не можуть зрівнятися зі справжніми по чистоті і красі звуку, хоча їхня механіка і надійніша. Ті ж стародавні інструменти, що збереглися настільки, що на них можна грати, мають – якщо мова йде про клавіри – деякі недоліки, викликані старінням матеріалу, з якого вони виготовлені. Дерев'яна рама, наприклад, звичайно так висихає, що інструменти не тримають строю. Сучасний піаніст, що дає сольний концерт на моцартівському роялі, стоїть перед альтернативою: або вимагати, щоб інструмент настроювали після кожної виконаної п'єси, або мучити публіку недостатньо чистим строєм.

У зв'язку з питанням про використання стародавніх інструментів, ми часто згадуємо зауваження відомого інструментознавця Курта Закса про те, що чим довше й інтенсивніше він займався стародавніми інструментами, тим менше йому хотілося їх чути. К. Закс вважає доведеним той факт, що органи в кірхах Лейпцигу в часи Й. С. Баха дуже сильно відрізнялися один від одного за строєм. Виконавці на духових інструментах, що брали участь у виступах разом з Й. С. Бахом, не могли щоразу перестоювати свої інструменти відповідно до строю органа. Тому в тих випадках, коли Й. С. Баху доводилося переносити виступи з однієї церкви в іншу (а це траплялося часто), нечистий стрій виявлявся неминучим. З іншого боку, навряд чи справедливо поширилася думка, начебто в XVIII столітті музичне виконання завжди страждало через незадовільну інтонацію. Деякі збережені духові інструменти тієї епохи, хоча з часу їх створення пройшли століття,

відрізняються досить чистим строем і на них можна грати, не побоюючись за чистоту інтонації.

Інша проблема, зв'язана з використанням стародавніх інструментів, полягає в тому, що тепер ми вже не можемо на них грати так, як грали колись. Змінилася не тільки техніка гри, але й наше сприйняття звучності; воно відповідає сучасним звуковим засобам. Потрібно було б ґрунтовно переучитися для того, щоб зуміти грати на стародавніх інструментах приблизно так, як на них грали в часи В. А. Моцарта. Якщо іншому музиканту й вдасться домогтися такого уміння, завдяки довголітнім заняттям на стародавньому інструменті, то публіці, що звикла до звучності сучасних інструментів, естетичний ідеал минулих епох покажеться, імовірно, далеким і може навіть викликати негативне до себе ставлення. Музикант-практик не може, не прирікаючи себе на певну ізоляцію, пройти повз змін, що сталися за останні 200 років у звучності і техніці, хоча ці зміни й змушували часом жертвувати звучністю, що відрізнялася красою специфічного характеру. Для історика ж відродження стародавніх інструментів становить надзвичайний інтерес і чревате відкриттями.

І все-таки в наш час є виконавці, що домагаються на сучасних інструментах звукових ефектів, дуже близьких до тих, що приносила, скажімо, гра Моцарта (Д. Баренбойм, Р. Кіркпатрік, Й. Демус та ін.). Фарби фортепіано, його розкріпачена динаміка не стали ще в пору віденських класиків чимось звичним. Вони мали для тодішніх людей і для самого Моцарта дивовижну свіжість, містили в собі животворний фермент новизни. Цією обставиною і користаються окремі сучасні піаністи, що прагнуть до автентичного прочитання В. А. Моцарта. Вони силою своєї уяви хоч на мить намагаються поставити себе на місце тодішніх музикантів і співпережити «разом із ними» простодушний подив перед новою «вільною» звучності молоточкового клавіру, дуже відмінної від клавесинової і клавікордної й разом з тим чимось до неї подібної. Цей прийом відсторонення серед багатьох інших, як підкреслюють П. Бадур-Скода і Л. Баренбойм, допомагає

й на нинішніх роялях знайти стильну моцартівську звучність. У нових фортепіанних фарбах зазвучали у В. А. Моцарта не тільки його геніальні мелодії, але й, здавалося б, затерті старі клавірні формули (скажімо, барабанні, маркізові й альбертієві баси), що він широко застосовував. А. Ейнштейн писав, що ці формули, загальне надбання його часу, належать і його стилю, і його особистості. Але тривіальні формули придбали свіжість не тільки тому, що були використані «у потрібному місці», але й тому, що зазвучали на новому молоточковом клавірі.

Зрозуміло, у науковій літературі обговорювалися проблеми звучності не тільки у В. А. Моцарта, але й майже у всіх великих композиторів. А хіба менше робіт, присвячених артикуляції, агогіці й усім іншим виконавським засобам виразовості? Та наукові здобутки в артистичній практиці використовуються лише вибірково і лише обмеженою кількістю виконавців, що тяжіють до стильної інтерпретації. Причому інтерес до наукових висновків, як правило, зростає в періоди «інтонаційних криз»<sup>4</sup>, коли виконувати і сприймати той чи інший стиль «по-старому» стає немислимим (як це було, наприклад, із сильно романтизованими прочитаннями Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Й. С. Баха, В. А. Моцарта в 50 – 60-і роки ХХ століття).

По-різному втілюється в предметі і та складова об'єкта, що визнанена нами як умови побутування музичних творів. Скажімо, одні виконавці другої половини ХХ століття немов би й не помітили істотних змін, що відбулися на той час у цих умовах (Г. Нейгауз, А. Корто, Ар. Рубинштейн, В. Софроніцький). Їхня гра в зв'язку з поширенням звукозапису ніяк не трансформувалася, залишившись через відомі артистичні якості «незаписегенічною». Інші, навпроти, навіть на сцені стали грати начебто з урахуванням усіх вимог мікрофона (А. Бенедетті-Мікельанжелі, М. Поліні, В. Перльмютер і т.д.). Треті віддали перевагу запису перед концертом,

---

<sup>4</sup> Термін Б.Асаф'єва.

знаходячи в ній величезні переваги й невичерпні можливості для реалізації своїх задумів (Г. Гульд<sup>5</sup>, К. Захаріас<sup>6</sup>).

Нарешті, звернімо увагу на внутрішні виконавські уявлення й переживання драматургії твору. Під час перетворення з елемента об'єкта в складову предмета інтерпретації вони, імовірно, більше інших складових відповідають за її своєрідність. Проте, й їхнє використання в предметі також неповне, як і всіх інших. Неповнота, як правило, визначається індивідуальними артистичними настановами. Зокрема, виконавці, що тяжіють до об'єктивованої подачі художнього матеріалу, звичайно уникають оголеного втілення своїх особистих почуттів і пристрастей. У результаті далеко не всі відчуття і переживання артиста, що зв'язані з художніми образами твору, виявляються доступними слухачеві. При цьому подача, як правило, виходить стриманою, без крайніх емоцій, як, наприклад у Г. Бюлова, Г. Гінзбурга, М. Грінберг і т.д. Виклад ведеться ніби від третьої особи. Інші виконавці, навпаки, говорять головним чином про себе, акцентують переважно особисте, наболіле, відсуваючи інше на другий план. Вони розповідають завжди від першої особи, насичуючи свою музичну мову відвертою, часом неврівноваженою пристрасстю. Емоційний початок у їхніх прочитаннях панує над раціональним. Саме він при артистичному успіху додає цим прочитанням нерозкладну цілісність, як у Р. Серкіна, В. Софроніцького, Ар. Рубінштейна і т.д. Для третіх головним в інтерпретації є досягнення органічного злиття власних переживань з тим, що потенційно існує в тексті<sup>7</sup> конкретного музичного твору. Ціль таких виконавців (М. Юдина, С. Ріхтер, В. Кемпф і т.д.) – музикувати спільно зі слухачем, осягаючи разом з ним красу твору.

---

<sup>5</sup> В процесі створення своїх „суперінтерпретацій” Г.Гульд, як відомо, вперше у практиці класичного музичного мистецтва, використовував прийоми реверберації та багатоканальної фіксації звуку.

<sup>6</sup> К.Захаріас для посилення експресії першим із виконавців при монтажі став перемежовувати фрагменти, записані в різних приміщеннях.

<sup>7</sup> Термін „текст” тут трактується в тому значенні, котре надає йому В.Москаленко [10].

Отже, всі елементи об'єкта виконавської інтерпретації у певній мірі виявляються представленими в її предметі. Але жоден з них не використовується артистом повно, у всіх своїх проявах. Вибір тієї чи іншої частини елемента, а також засіб її вживання цілком залежить від артистичних настанов.

Будь-яка музична інтерпретація виникає в процесі взаємодії звукових структур і енергії, що несуть у собі почуття й думки виконавця. Це і є два головних компоненти матеріалу інтерпретації. Таким чином, він має амбівалентне об'єктивно-суб'єктивне походження. Звичайно, вказані компоненти стають матеріалом разом із існуючими на них слідами обставин свого буття, від яких залежить їхній музичний зміст. Під обставинами розуміємо насамперед традиції, знання, особливості художнього мислення, інструментарію й виконавської практики.

Якщо звукові структури як категорія раніше досить докладно були розглянуті авторкою в уже згадуваній статті «Об'єкт виконавської інтерпретації», то про виконавську енергію там майже нічого не говорилося. Зосередимося на ній, тому що саме під її впливом звукові структури перетворюються в живе звучання. Без неї вони лише мертва судина.

Цікавляча нас енергія має шарувату структуру. Виходячи з висновків В. Сирятського, що містить його публікація «Містичні технології в мистецтвознавстві і проблеми їх використання в сучасній музичній освіті»[6], в цій енергії чітко розпізнаються принаймні п'ять рівнів. Перший з них слідом за древніми філософами назвемо астральним. Він несе в собі виконавські емоції і є таким чином їх матеріальним корелятом. Від нього залежить інтенсивність і характер впливу інтерпретації на публіку. Другий рівень найменуємо ментальним, тому що він – відображення тих думок, що організують переживання виконавця за законами логіки і створюють з них необхідну форму, яка полегшує або, навпаки, ускладнює сприйняття художніх образів. Третій, казуальний рівень – це правила і традиції, які успадковані виконавцем від близького й далекого минулого в період

творчого формування і стали невід'ємною ознакою його художнього мислення. Відзначимо, що вплив казуального рівня позначається на всіх названих раніше шарах. Ім'я четвертого рівня в давньоєгипетських письменах – пуга, у давньоіндійських – будха, що означає «верховний розум» чи «душу, що робить зміст». Мова йде про здатність свідомості спостерігати за плином мислення, у результаті чого по ходу справи людина може критично оцінювати свою думку, звільняти її від недоліків, коректувати її спрямованість, свідомо створюючи сприятливі умови для прояву сильних сторін своєї індивідуальності. Отже, чим сильніший талант у артиста, тим могутніша його здібність керувати власною творчою думкою й удосконалювати всі її матеріальні прояви в процесі виконавського акту. Старовинна назва п'ятого рівня – атман, що в перекладі з давньоєгипетського означає «чистий дух, частка Абсолюту». Тільки на цьому енергетичному рівні, як записано в «Ізумрудній скрижалі» («Tabula Smaragdina»), автором якої вважається Гермес Трисмегіст, людина стає здатною заглянути в затаєну суть світобудови. У рідкі моменти найвищого натхнення внаслідок граничної напруги й повної концентрації духовних сил досягається злиття енергій свідомості й космосу завдяки резонуванню частот їхніх інформаційно-енергетичних полів (у такому контексті інформаційно-енергетичне поле академік В. Вернадський називав Ноосферою). Тільки тоді людині відкриваються фундаментальні закони Всесвіту, і вона доторкається до секретів його краси і досконалості. Саме в такі миті артист підіймається до геніальних одкровень, у яких розкриває слухачеві збагнені їм таємниці прекрасного. І вони стають доступними простій людині.

Отже, звукові структури, що утворюють фізичне тіло музичного твору, поза виконавською енергією – усього лише бездуховна ємність. Тільки енергія артиста може задіяти закладену в них естетичну програму. Але в ємність попадає кожного разу інша енергія. Розходження тим значніші, чим більше відрізняються один від одного виконавці. Енергія не тільки повертає до життя фізичне тіло, але й спроможна перетворювати його. Під її впливом

воно може стискуватися або розширюватися в просторі й часі, сильніше або слабкіше вібрувати. Воно також може бути зруйноване або несподівано збагачене новими елементами. Але навіть в одного й того ж виконавця не буває двох однакових інтерпретацій, бо він не може два рази використати однакову енергію. Ось чому усі інтерпретації існують тільки один раз і більше ніколи не повторюються. Зрозуміло, що виконавська енергія несе на собі не тільки ознаки індивідуальності актора, але й національної культури. Тому, безумовно, правий Г. Коган, говорячи, що у більшості польських піаністів ритм хитний, мінливий, примхливий, у французів – танцюючий, граціозний, невимушений, у італійців – гострий, кілкий, підкреслений, з підстрибуванням, у німців – мірний, з умисно відчekanеними кроками.

**Висновки.** Предмет виконавської інтерпретації виявився істотно вужчим за об'єкт. З об'єкта в ньому майже повно представлені лише звукові структури п'єси, що грається. Інші елементи використовуються частково, а іноді й зовсім ігноруються виконавцем, як у випадку з деякими науковими добутками. Артист вибирає тільки те, що йому здається важливим і органічно зв'язаним з конкретним твором. Даний вибір залежить від особливостей індивідуальності, смаку виконавця, а також успадкованих їм культурних традицій.

Матеріалом виконавської інтерпретації служать знов-таки звукові структури і взаємодіюча з ними артистична енергія. Тому характер його визначається авторкою як амбівалентний, об'єктивно-суб'єктивний. У самій же виконавській енергії розрізняються п'ять рівнів: астральний, ментальний, казуальний, «путах» і «атман», від яких залежать усі її стильові риси – від впливу на слухача до процесу формування.

## Список використаних джерел

1. Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М.: 1972. – 375 с.
2. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство. – Вип.7 – К.: 2001. – С. 3-10.
3. Сирятська Т. Об'єкт виконавської інтерпретації // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах: Зб. наук. пр. / Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Харків: Принт дизайн, 2003. – С.45-55.
4. Сирятський В. Містичні технології дослідження в музикознавстві та їх використання в сучасній музичній освіті. // Музична і театральна освіта в Україні: історичний та методологічний аспекти. – Харків: 1998. – С. 42-46.
5. Сирятський В. Г.Гульд і його виконавське світовідчуття. – Харків: 2003. – 56 с.
6. Enstein A. Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. – Pan Verlag, Zürich – Stuttgart: 1953. – S. 307.
7. Poullin J. Disques et haute fidelite. – «Polyphonie», 1950, cah. 6.
8. Steglich R. Über den Mozart-Klang. - Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg, 1951. - S. 66-67.
9. Steglich R. Ausdruckskraft und Geschmack in Mozart-interpretation. - Zeitschrift fur Musik, Jg. 112.