**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ**

**ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

**КУЧМА НАТАЛІЯ АНДРІЇВНА**

УДК 780.616.432.071.2:781.22.049]:78.071.1“18/19”

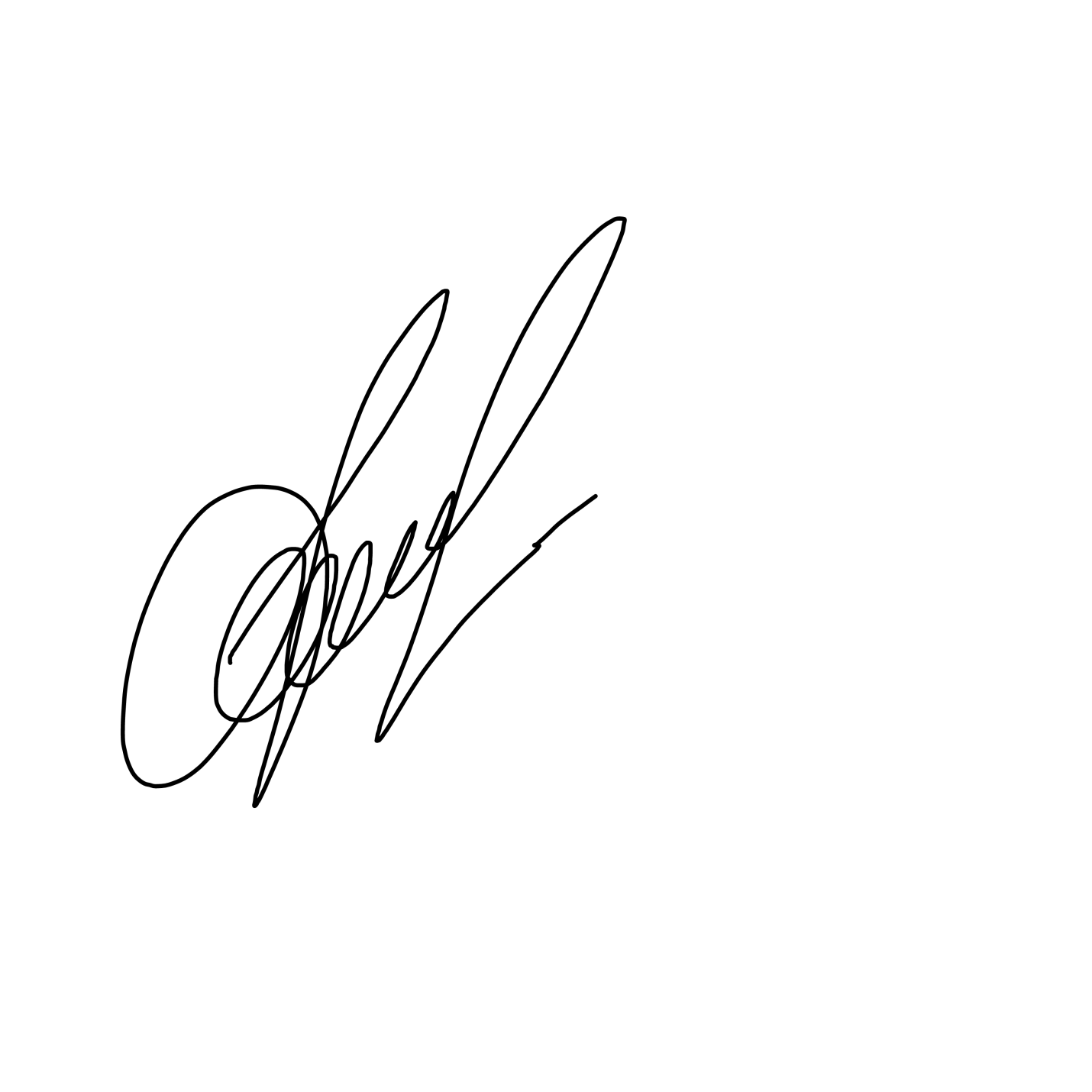
**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ВТІЛЕННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В ЦИКЛАХ ЕТЮДІВ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ**

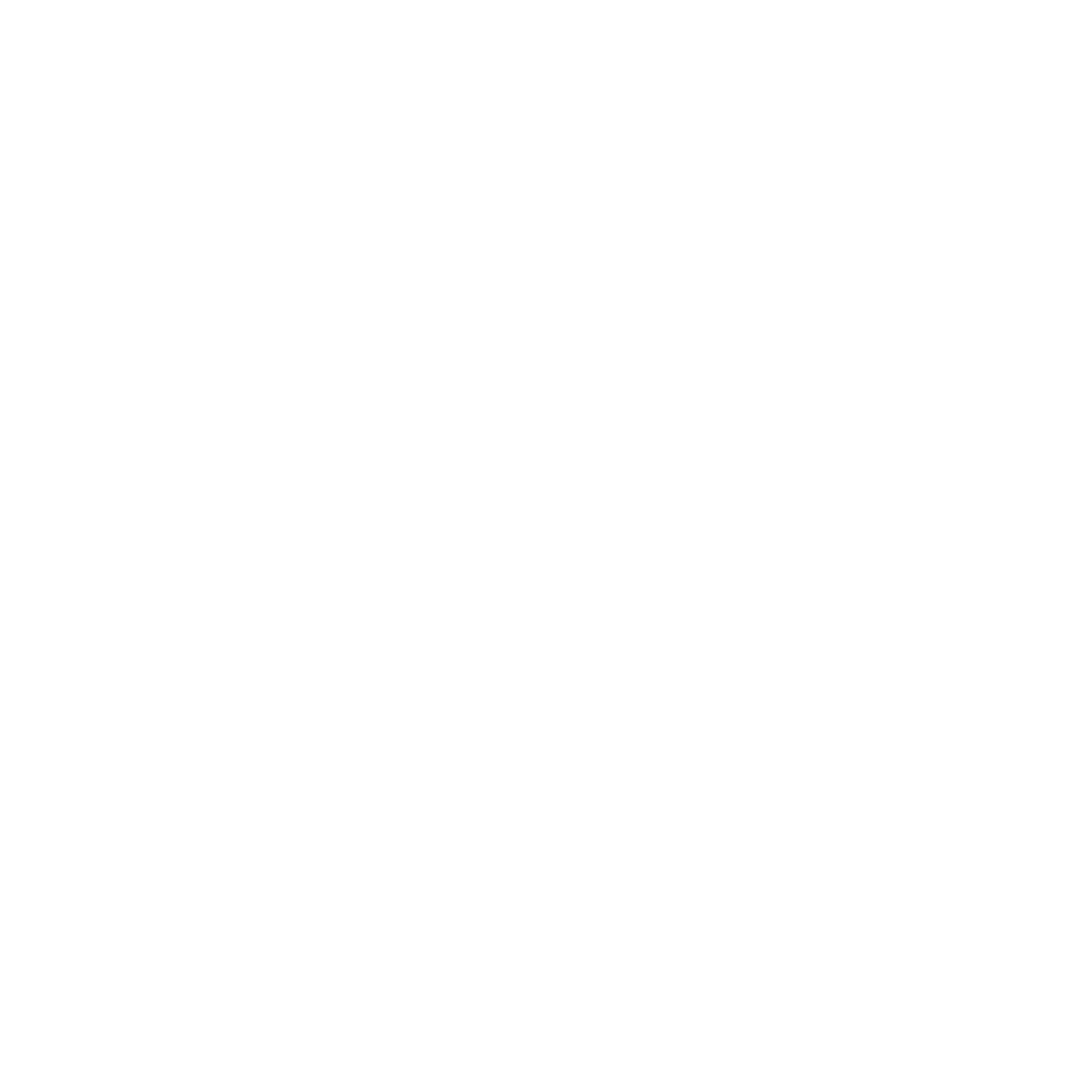
025 − Музичне мистецтво

02 − Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Кучма Н. А.

**Науковий керівник:**

**Сухленко Ірина Юріївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

**АНОТАЦІЯ**

**Кучма Н. А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ – ХХ століть.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2021.

Наукова концепція дослідження базується на осмисленні звукового образу інструмента як параметра, що визначає індивідуальний стиль музичної творчості. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ – ХХ ст. представлена як еволюція звукових образів інструмента, що уособлюють розвиток музично-виконавських стилів та жанрів, зокрема жанру етюду.

**Актуальність теми** дослідження обумовлена назрілими обставинами сучасної виконавської практики та музичної науки, зокрема: 1) усталеним жанровим статусом фортепіанного етюду як «точки перетину» звукових світів композитора та виконавця; 2) потребою обґрунтування співтворчості композитора та виконавця через взаємодію індивідуальних стилів музичної творчості; 3) вимогами навчального процесу музичних закладів вищої освіти України до теоретичних засад підготовки сучасних піаністів.

**Об’єкт дослідження** – звуковий образ інструмента в еволюції фортепіанної культури ХIХ – ХХ ст.; **предмет** – виконавське трактування звукового образу фортепіано в етюдних циклах композиторів XIX – ХХ ст.

**Мета дослідження** – простежити еволюцію звукового образу фортепіано у його впливах на формування композиторської концепції музичного твору та її виконавської реалізації.

**Наукова новизна отриманих результатів.** Дисертація є першим досвідом дослідження еволюції фортепіанної музики європейської традиції XIX – XX ст. крізь призму жанру етюду, який постає як уособлення звукового образу фортепіано. У вітчизняному музикознавстві **вперше**: «звуковий образ фортепіано» презентовано як базовий параметр стильової взаємодії виконавця та композитора; запропоновано поняття «фортепіанний образ світу» та обґрунтовано на матеріалі жанру етюду; розкрито взаємозв’язок звукового образу фортепіано та етапів розвитку жанру фортепіанного етюду.

На ґрунті аналізу авторських визначень поняття «звуковий образ інструмента» систематизовано сучасні його дефініції. З’ясовано, що воно є досить поширеним у виконавському музикознавстві, як таке, що дозволяє виявити: специфіку взаємодії інтерпретатора/композитора та інструмента; параметри організації музичної фактури; особливості музичного мовлення музиканта.

Феномен звукового образу інструмента може бути досліджено на макро- та мікрорівнях. При цьому, мікрорівень включає більш практичні поняття та завдання (органологію інструмента, техніку гри тощо), а макрорівень дозволяє представити звуковий образ інструмента як складову звукового образу світу. Крім цього, звуковий образ інструмента може бути представлено як естетичний або технологічний феномен. Перший розкриває специфіку мислення епохи чи конкретного виконавця, є відображенням феномену звукового образу світу, другий – дає змогу дослідити та виявити механізми реалізації поставлених виконавцем художніх завдань. Фактично мова йде про техніку як засіб опанування інструментом для втілення виконавського задуму. Запропоновано поняття «фортепіанний образ світу», що окреслює специфіку мислення піаніста, його слуховий досвід, естетичні настанови, виконавську техніку.

Зазначено, що техніка як складова мистецтва гри на інструменті завжди була у полі зору музикантів-практиків, що привело до кристалізації специфічних жанрів і, врешті-решт, виокремлення концепту техніки у творчості композиторів класицизму. З того часу жанр етюду – найбільш показовий у дослідженні еволюції «фортепіанного образу світу». Адже як для композиторів, так і для виконавців він є «лабораторією» роботи над звуком та відповідних прийомів організації й відтворення фактури.

Зазначено, що найчастіше до етюдного жанру зверталися музиканти, які поєднували композиторську та виконавську діяльність (Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Рахманінов, С. Прокоф’єв, В. Косенко, М. Капустін), і що у процесі навчання кожен музикант певним чином повторює всі етапи розвитку фортепіанного мистецтва й має опанувати відповідні техніки гри, які втілюють специфіку звукового образу фортепіано. Водночас техніка гри – це вияв індивідуального світовідчуття. Саме тому може виникати конфліктна ситуація, коли техніка, передбачена в певному опусі, та індивідуальна виконавська техніка суперечать одна одній.

У роботі проаналізовано виконавські версії таких етюдних циклів: «Три етюди» ор. 104 b Ф. Мендельсона у виконанні К. Кін та Д. Адні; «Етюди за Паганіні» Р. Шумана та Ф. Ліста (Г. Ґінзбурґ, Й. Демус); «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 В. Косенка (версії Н. Шкоди, М. Крушельницької, оркестрова версія «Eclectic Sound Orchestra», оркестрування Є. Жаку, диригент С. Лихоманенко); «Вісім концертних етюдів» ор. 40 М. Капустіна (авторська інтерпретація та виконання М. Амлена). Вибір інтерпретацій зумовлений намаганням відтворити еволюцію жанру крізь призму індивідуально-стильових трактувань звукового образу фортепіано.

Етюдна спадщина українських композиторів досліджена у декількох напрямах. Перший (педагогічний) презентує шлях професіоналізації музичної освіти України, що, крім іншого, відображається у поступовому накопиченні національного педагогічного репертуару та цілеспрямованій діяльності музикантів-виконавців щодо відтворення відповідних зразків фортепіанного етюду. Другий (історико-стильовий) – розкриває механізми запозичення та оновлення жанрового інваріанту етюду європейської традиції в творчості українських композиторів. Третій –виявляє впливи вітчизняних композиторів-виконавців на розвиток світового фортепіанного мистецтва.

Визначено, що образ інструмента, як складова фортепіанного образу світу є параметром, який впливає на формування концепції композиторського твору та визначає механізми його виконавської реалізації. Базисом цього процесу слугує виконавська техніка, як інструмент втілення естетичних настанов творчості особистості. Таким чином, дослідження еволюції жанру фортепіанного етюду унаочнило процес формування епохальних образів інструмента та осмислення взаємодії індивідуальної творчості виконавця і композитора.

**Ключові слова**: виконавська техніка, жанр етюду, звуковий образ світу, звуковий образ фортепіано, індивідуальний виконавський стиль, композиторський стиль, музичний стиль, фортепіанний образ світу.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кучма Н. А. Актуализация «классического образа фортепиано» в творчестве современных пианистов // *The European Journal of Arts*. – Vienna, 2020. № 1. p. 36–42.
2. Кучма Н. А. Жанр фортепианного этюда в творчестве харьковских композиторов // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. – Харків, 2019. Вип. 1. С. 76–81.
3. Кучма Н. А. Жанр этюда в творчестве В. Косенко // *Когнітивне музикознавство* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. Вип. 12. С. 412–420.
4. Кучма Н. А Звуковой образ фортепиано Ф. Мендельсона (на примере этюдов ор. 104 b) // *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. Вип. 10. С. 93–105.
5. Кучма Н. А. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації // *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2018. Вип. 11. С. 71–87.

**ANNOTATION**

**Kuchma N. The embodiment of the sound image of the piano in the cycles of etudes by composers of the XIX – XX centuries.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on obtaining of a scientific degree of the candidate of art history (Doctor of Philosophy) on a specialty 025 – “Musical art”. – Kharkiv National University of Arts named after I. Kotliarevsky, Kharkiv, 2021. – Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko, Lviv, 2021.

The scientific concept of the study is based on the understanding of the sound image of the instrument as a parameter that determines the individual style of musical creativity. History of piano art of the XIX – XX centuries is presented as the evolution of sound images of the instrument that embodying the development of musical performance styles and genres, especially the genre of etude.

**The relevance of the topic of the research** is due to the current circumstances of modern performing practice and music science, particularly: 1) the established genre status of the piano etude as a “point of intersection” of the sound worlds of the composer and performer; 2) the need to justify the co-creation of the composer and performer through the interaction of individual styles of musical creativity; 3) the requirements of the educational process of music higher educational institutions in Ukraine to the theoretical foundations of training of modern pianists.

**The object of the study** – sound image of the instrument in the evolution of piano culture of the XIX – XX centuries; **the subject** – performing interpretation of the sound image of the piano in the etude cycles of composers of the XIX – XX centuries.

**The aim of the study** is to trace the evolution of the sound image of the piano in its influences on the formation of the composer’s concept of a musical work and its performance.

**Scientific novelty of the obtained results.** The dissertation is the first research of evolution of piano music of the European tradition of XIX – XX centuries through the prism of the etude genre, which appears as a personification of the sound image of the piano. In Ukrainian musicology **for the first time**: “sound image of the piano” is presented as a basic parameter of stylistic interaction of performer and composer; the concept of “piano image of the world” is proposed and substantiated on the material of the etude genre; the relationship between the sound image of the piano and the stages of development of the genre of piano etude is revealed.

Based on the analysis of the author’s definitions of the concept of “sound image of the instrument”, its modern definitions are systematized. It was found that it is quite common thing in performing musicology, as such, which allows to identify: the specifics of the interaction of the performer/composer and the instrument; parameters of the organization of the musical texture; features of the musician’s musical speech.

The phenomenon of the sound image of the instrument can be studied at the macro and micro levels. At the same time, the microlevel includes more practical concepts and tasks (organology of the instrument, performing technique, etc.), and the macrolevel allows to present the sound image of the instrument as a component of the sound image of the world. In addition, the sound image of the instrument can be represented as an aesthetic or technological phenomenon. The first, reveals the specifics of the thinking of the era or a particular artist, reflects the phenomenon of the sound image of the world, the second, allows you to explore and identify mechanisms for the implementation of artistic tasks set by the artist. We are, in fact, talking about techniques as a means of mastering the instrument for the implementation of the performer’s plan. The concept of “piano image of the world” is proposed, which outlines the specifics of the pianist’s thinking, his auditory experience, aesthetic guidelines, performing technique.

It is underlined that technique as a component of the art of playing on the instrument has always been in the field of view of practicing musicians, which led to the crystallization of specific genres, and finally to the separation of the concept of technique in the works of Classicists. Since then, the genre of etude is the most significant in the study of the evolution of the “piano image of the world”. After all, for both composers and performers, it is a “laboratory” of work on sound and the appropriate techniques of organization and reproduction of the texture.

It is noted that most often the etude genre was used by musicians who combined composition and performance (F. Chopin, F. Liszt, S. Rachmaninoff, S. Prokofiev, V. Kosenko, M. Kapustin) and that in the process of learning each musician in a certain way repeats all stages of development of piano art and has to master the appropriate performing techniques which embody specificity of a sound image of a piano. At the same time, performing technique is a manifestation of individual worldview. That is why there may be a conflict situation when the technique provided in a particular opus and individual performing technique contradict each other.

The work analyzes the performance versions of the following etude cycles: “Three Etudes” op. 104 b by F. Mendelssohn performed by K. Keane and D. Adney; “Etudes after Paganini Caprices” by R. Schumann and F. Liszt (G. Ginzburg, J. Demus); “11 Etudes in the Form of Old Dances” op. 19 by V. Kosenko (versions by N. Skoda, M. Krushelnytska, orchestral version by “Eclectic Sound Orchestra”, orchestration by E. Jacques, conductor S. Likhomanenko); “Eight Concert Etudes” op. 40 by M. Kapustin (author’s performance and by M. Amlen). The choice of interpretations is due to the attempt to reproduce the evolution of the genre through the prism of individual stylistic interpretations of the sound image of the piano.

The etude heritage of Ukrainian composers has been studied in several directions. The first direction (pedagogical) presents the way of professionalization of the music education in Ukraine, which, among other things, is reflected in the gradual accumulation of national pedagogical repertoire and purposeful activities of musicians-performers to reproduce the relevant samples of piano etude. The second (historical and stylistic) reveals the mechanisms of borrowing and updating the genre invariant of the etude of the European tradition in the works of Ukrainian composers. The third one reveals the influences of domestic composers-performers on the development of world piano art.

It is determined that the image of the instrument as a component of the piano image of the world is a parameter that affects the formation of the concept of the composer’s work and determines the mechanisms of its performance. The basis of this process is the performing technique as a tool for the implementation of aesthetic guidelines of the individual’s creativity. Thus, the study of the evolution of the genre of piano etude illustrated the forming process of epoch-making images of the instrument and understanding the interaction of individual creativity of performer and composer.

**Key words:** performing technique, genre of etude, sound image of the world, sound image of the piano, individual performing style, composition style, musical style, piano image of the world.

LIST OF PUBLISHED ARTICLES ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

1. Kutchma N. Genre of etude in the works of V. Kosenko // *Cognitive musicology* / Kharkiv National University of Arts named after I. Kotlyarevskiy. – Kharkiv, 2016. – № 12. – P. 412–420.
2. Kutchma N. Genre of piano etude in the works of Kharkiv composers // *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education* / Kharkiv State Academy of Design and Art. – Kharkiv, 2019. – № 1. – P. 76–81.
3. Kutchma N. Mainstreaming of the «classical image of the piano» in the сreative work of contemporary pianists // *The European Journal of Arts*. – Vienna, 2020. – №1. – P. 36–42.
4. Kutchma N. Sound image of F. Mendelson’s piano (on the example of etudes op.104b) // *Aspects of historical musicology* / Kharkiv National University of Arts named after I. Kotlyarevskiy. – Kharkiv, 2017. – № 10. – P. 93–105.
5. Kutchma N. Sound image of the instrument as a problem of performing interpretation // *Aspects of historical musicology* / Kharkiv National University of Arts named after I. Kotlyarevskiy. – Kharkiv, 2018. – № 11. – P. 71–87.

**ЗМІСТ**

**ВСТУП**……………………….…………………………………………………..12

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО ВИКОНАВЦЯ**..…………………..18

* 1. Дефініція звуковий образ інструмента в науковому дискурсі…………..18
  2. Звуковий образ світу як основа музичного мислення…………………....30
  3. Естетичні та технологічні параметри звукового образу фортепіано виконавця…………………………………………………………………...38

**Висновки до Розділу 1**………………………………………………………….52

**РОЗДІЛ 2. ЕТЮД У СИСТЕМІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ХІХ –ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**……………….…………………….54

2.1. Кристалізація концепту «виконавська техніка» в етюдних опусах композиторів доби класицизму.....................................................................55

2.2. Романтичний звуковий образ фортепіано в індивідуальних трактуваннях………………………………..................................................68

2.3. Фортепіанний образ світу в етюдних циклах ХХ століття………...…….91

**Висновки до Розділу 2**…….…………………………………………………..106

**РОЗДІЛ 3. АВТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В ЕТЮДНИХ ЦИКЛАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА ВИКОНАВСЬКІ РІШЕННЯ**…………………………………………….109

3.1. Етюди харківських композиторів першої половини ХХ століття……...109

3.2.«11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 В. Косенка

як калейдоскоп звукових образів фортепіано…………….......................119

3.3.Трансформація жанру етюду в творчості М. Капустіна………..………146

**Висновки до Розділу 3**………………………………………………………...161

**ВИСНОВКИ**……………………………………………………………………164

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**………………………………...…173

**ДОДАТОК**………………………………………………………………………203

**ВСТУП**

**Обґрунтування вибору теми дослідження**. Мислення музиканта-виконавця багато в чому визначається специфікою його інструмента. Так, слухові уявлення піаніста безпосередньо пов’язані з механізмом звуковидобування, який у свою чергу залежить від двох основних моментів: художніх настанов конкретного виконавця (що певною мірою відображають й більш загальні настанови, зокрема, принципи виконавської школи) та від тих можливостей трактування інструмента, що закладені в авторському нотному тексті.

Звичайно, авторський текст у цьому сенсі первинний, саме в ньому зафіксовано розуміння звукового образу інструмента, що втілює і стильові аспекти, і техніку, необхідну для досягнення бажаного ефекту. Таким чином, уся історія фортепіанного мистецтва може бути представлена як зміна звукових образів інструмента: від класичного образу до сучасного плюралізму. Природно, що наявність широкого спектра звукових образів знаходить відображення у фактурі музичних творів, а це впливає на розвиток та трансформацію фортепіанних жанрів.

Так, етюд, що вперше з’явився на початку XIX ст., втілив зміну кількох звукових образів фортепіано, еволюціонувавши від інструктивної п’єси до концертної, віртуозної музичної картини, що репрезентує не так техніку гри, як специфіку музичного світосприйняття композитора. Таким чином, проблемне поле роботи інтерпретатора при зверненні до етюдів становлять питання не стільки досконалості технічної майстерності, скільки взаємодії звукових образів композитора та виконавця. Враховуючи, що жанр фортепіанного етюду супроводжує піаніста на всіх етапах його навчання та концертної діяльності, можна стверджувати, що саме він стає одним з переконливих маркерів розвитку індивідуального виконавського стилю у взаємодії з іншими гілками стильової ієрархії.

Тож **актуальність** дослідження обумовлена назрілими обставинами сучасної виконавської практики та музичної науки, зокрема:

1) усталеним жанровим статусом фортепіанного етюду як «точки перетину» звукових світів композитора та виконавця;

2) потребою обґрунтування співтворчості композитора та виконавця через взаємодію індивідуальних стилів музичної творчості;

3) вимогами навчального процесу музичних закладів вищої освіти України до теоретичних засад підготовки сучасних піаністів.

**Зв’язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Гіпертекст сучасного музикознавства» перспективного плану підготовки науково-дослідних та методичних робіт Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на 2015 – 2020 рр. (протокол № 2 засідання вченої ради університету від 23.09.2015 р.). Тема дисертації була затверджена на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 24.11.2016 р.), уточнена на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 10 від 25.06.2020 р.).

**Мета дослідження** – простежити еволюцію звукового образу фортепіано у його впливах на формування композиторської концепції музичного твору та її виконавської реалізації.

Відповідно до зазначеної мети в дослідженні поставлені такі **завдання**:

* систематизувати існуючі в науковій літературі трактування поняття звуковий образ інструмента;
* представити звуковий образ світу як базову складову музичного мислення музиканта-виконавця;
* виявити естетичні та технологічні параметри звукового образу інструмента;
* дослідити процес кристалізації концепту «виконавська техніка» в творчості композиторів епохи класицизму;
* вивчити стильові трансформації жанру етюду в європейській фортепіанній культурі ХІХ – ХХ ст. в аспекті звукового образу фортепіано;
* представити «фортепіанний образ світу» як синергію музичних текстів;
* проаналізувати виконавські версії фортепіанних етюдів XIX – XX ст.;
* дослідити історію розвитку вітчизняного фортепіанного етюду.

**Об’єкт дослідження** – звуковий образ інструмента в еволюції фортепіанної культури ХIХ – ХХ ст.; **предмет** – виконавське трактування звукового образу фортепіано в етюдних циклах композиторів XIX – ХХ ст.

**Матеріал дослідження:** «Три етюди» ор. 104 b Ф. Мендельсона; «Етюди за Н. Паганіні» Р. Шумана ор. 3 та Ф. Ліста; «12 етюдів-новел» С. Борткевича, «Concert-etude» ор. 20 А. Бенша, «Етюд» В. Барабашова, «Три етюди» В. Сєчкіна, «Етюди оптимізму» В. Борисова; «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 В. Косенка; «Вісім концертних етюдів» ор. 40 М. Капустіна. Виконавські версії Д. Адні, М. Амлена, Г. Ґінзбурга, Й. Демуса, К. Кін, М. Крушельницької, Ж.-Ф. Нюбурже, Н. Шкоди.

**Методи дослідження**.

–– *історичний* – виявляє динаміку становлення фортепіанного етюду в аспекті трансформацій звукового образу фортепіано;

–– *системний* – надає необхідну повноту пізнання фортепіанного мистецтва як цілісності, що складається через взаємодію композиторського та виконавського світогляду, втіленого в психофізичних та технологічних аспектах їхньої творчої діяльності;

–– *жанровий* – розкриває параметри взаємодії у комунікаційній системі «виконавець-композитор»;

–– *органологічний* – окреслює особливості конструкції інструмента;

–– *стильовий* – визначає механізми стильової взаємодії виконавців та композиторів;

–– *інтерпретаційний* – забезпечує необхідну множинність індивідуальних версій фортепіанних етюдів, що стає основою наукового осягнення;

**Т**еоретична база. У дослідженні використані наукові джерела за такими напрямками:

* історичне та теоретичне музикознавство (М. Арановський [8 –11], Б. Асаф’єв [12 – 14], О. Берегова [19], К. Зєнкін [58 – 60], А. Кудряшов [105], Л. Мазель [126 – 129], В. Медушевський [137 – 140], Є. Назайкінський [158 – 164], В. Цуккерман [234 – 237]);
* теорії музичного стилю (О. Катрич [74], М. Міхайлов [148, 149], В. Москаленко [151 – 157], Д. Рабінович [177, 178], С. Скрєбков [195], В. Чинаєв [242, 243]);
* теорії, історії фортепіанного мистецтва (О. Алексєєв [3 – 5], Л. Гаккель [34], Й. Гофман [40], Н. Кашкадамова [75 – 77], Л. Кияновська [81 – 83], Г. Коган [90 – 92], А. Малінковська [131 – 134], К. Мартінсен [135], Д. Рабінович [177, 178]);
* теорії музичної інтерпретації (О. Алексєєв [3 – 5], Г. Ігнатченко [62], Н. Корихалова [97, 98], А. Малінковська [131 – 134], В. Москаленко [151 – 157], І. Полусмяк [175], Л. Шаповалова [244, 245];
* дослідження феномену звукового образу інструмента (Л. Гаккель [34], А. Малінковська [131 – 134]), Є. Назайкінський [158 – 164], І. Романюк [185], Н. Рябуха [188 – 191], І. Сухленко [205 – 207], Ю. Чекан [239, 240].

**Наукова новизна отриманих результатів.** Дисертація є першим досвідом дослідження еволюції фортепіанної музики європейської традиції XIX – XX ст. крізь призму жанру етюду, який постає як уособлення звукового образу фортепіано.

У науковій практиці ***вперше***:

― «звуковий образ фортепіано» презентовано як базовий параметр стильової взаємодії виконавця та композитора;

― запропоновано поняття «фортепіанний образ світу» та обґрунтовано на матеріалі жанру етюду;

― розкрито взаємозв’язок звукового образу фортепіано та етапів розвитку жанру фортепіанного етюду.

Отримали подальшу розробку наукові концепції Л. Гаккеля, О. Катрич, К. Мартінсена, В. Москаленка, Н. Рябухи, Ю. Чекана.

**Практичне значення отриманих результатів**. Матеріали дисертації можуть бути використані в лекційних курсах вищих музичних закладів: Історія української музики, Історія фортепіанного мистецтва, Методика викладання фортепіано, Музична інтерпретація, Музична педагогіка та психологія тощо.

**Апробація результатів дисертації.** Робота обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; її положення викладені у виступах на п’ятнадцяти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

«Ф. Мендельсон-Бартольді: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 2016); «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2017); «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Харків, 2017); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2018); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2018); «Жінка за межами звичайного: К. Шуман, Ф. Мендельсон, М. Шимановська» (Харків, 2018); «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2019); «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2019); «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 2019); «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, 2019); «Modern music workshop reflections» (Київ, 2019); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2020); «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (Харків, 2020).

**Публікації**. За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних статей, з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття – у фаховому періодичному зарубіжному виданні «The European Journal of Arts» (Відень, Австрія).

**Структура дисертації**. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (354 найменування) і додатку. Загальний обсяг дисертації становить 201 аркуш, з них основного тексту – 169 аркушів.

**РОЗДІЛ 1**

**ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО ВИКОНАВЦЯ**

* 1. **Дефініція звуковий образ інструмента в науковому дискурсі**

Сучасне вітчизняне музикознавство велику увагу приділяє питанням виконавського мистецтва, його стильовій класифікації та визначенню параметрів, що обумовлюють принципи роботи конкретного виконавця з авторським нотним текстом. Зокрема, виявлено важливість таких чинників, як належність виконавця до епохального/національного стилю, вік музиканта та специфіка його особистості. Дослідники справедливо зазначають, що, як і в інших видах мистецтва, ці чинники безпосередньо впливають на репертуарну політику артиста та алгоритм його роботи. Однак, доволі часто не береться до уваги те, що музичне виконавство, яке є мистецтвом звуків, потребує наявності специфічних умінь і навичок, зокрема «pre-hеaren». Останнє допомагає музиканту-виконавцю розкодувати графіку нотного тексту, відтворити її внутрішнім слухом у всіх звуковисотних та метро-ритмічних параметрах ще до моменту безпосередньої звукової реалізації. Звісно, що, бувши втіленням музичного мислення конкретної особистості, це внутрішнє звучання багато в чому відображає не тільки те, що написано в нотах, а й світогляд конкретного виконавця. Останнє виступає підґрунтям формування індивідуального образу інструмента, що, у свою чергу, впливає на акустичні та драматургічні параметри інтерпретаційної концепції твору композитора.

Разом з тим, поняття звукового образу інструмента, вочевидь, має не тільки одиничне, а й загальне вимірювання, що яскраво репрезентує історія фортепіанного мистецтва. Сформована в ХІХ ст., фортепіанна культура сьогодні − це художній феномен, у якому історичні та національні стилі, особистісний досвід музикантів професіоналів і аматорів, величезна слухацька аудиторія об’єднані навколо інструмента, чиї звукозображальні можливості трактуються в досить широкому діапазоні, аж до імітування тембру інших інструментів.

Саме тому фортепіанна література стала своєрідною точкою перетину звукових образів світу безлічі музикантів. Про це, зокрема, пише В. Сирятський: «Фортепіано в культурі Європи посідає особливе місце. Це головний музичний інструмент не тільки в побуті, а й у мисленні. Майже всі європейські музично-стильові новації зароджувалися в надрах саме фортепіанного мистецтва» [193, с. 5].

Звертаючись до творчості музикантів-виконавців, зазначимо, що специфіка їхньої діяльності зумовлює необхідність постійного контакту з «чужими» авторськими стилями. А з огляду на той факт, що фортепіанна література налічує величезну кількість опусів, які вже давно «на слуху», не дивно, що піаністи усвідомлено прагнуть до оновлення звучання певного кола творів.

Тому, попри те, що в академічному мистецтві, як і раніше, актуальною є тенденція, за якою виконавець повинен лише ретельно дотримуватися вказівок композитора, еталон звучання конкретних авторських стилів (а також окремих творів) постійно корегується. Підкреслимо, що на відміну від точних наук, у яких поняття еталон має абсолютне значення і містить об’єктивне обґрунтування, у музиці воно не має чітких критеріїв. Скоріше, це узагальнений образ, що утворюється в тому числі й за допомогою усних традицій, зокрема й тих, що єднають музикантів, пов’язаних однією виконавською школою. Зрозуміло, що цей узагальнений образ окреслює параметри звучання «живого тексту» (термін В. Москаленка) – темп, тембр, динаміку тощо. Таким чином, поняття «еталон» у застосуванні до виконавського мистецтва є досить умовним, але саме воно дає змогу порівняти виконавські версії одного твору та визначити ступінь їх відхилення від загальноприйнятих настанов щодо його трактування.

У сучасному музичному мистецтві слухове враження від еталонних зразків виконання певних творів (якщо не на рівні знайомства з твором, то хоча б на рівні розуміння вимог до стилю конкретного композитора) майже завжди передує виникненню власної концепції твору, а отже – впливає на неї. Про це, зокрема, пише М. Кононова: «Під час формування індивідуальних інтерпретаційних моделей виконання, окремих виконавських версій та традицій виконавського мистецтва важливу роль відіграють звуко-ідеали виконавства – образи досконалого виконання, що виникають в уяві музикантів як зразкові взірці» [93, с. 39]. Зрозуміло, що ці еталони є не тільки умовними, а ще й рухомими, адже вони безпосередньо пов’язані зі змінами естетичних уподобань. На це вказує В. Москаленко: «певна рухливість еталонних музично-інтонаційних уявлень є їх постійною, атрибутивною властивістю» [152, с. 47].

Загалом, питання еталонності у виконавському мистецтві тепер дуже активно досліджується. Так, уваги заслуговує дисертація Ф. Берната, присвячена осмисленню процесів формування, розвитку та трансформації еталону гітарного виконавства, під яким розуміється «комплекс засобів виразності, що існують як система та слугують для презентації усталеного звукового образу інструмента у європейській музичній культурі окремих періодів» [20, с. 13]. У цій роботі для нас важливими є два моменти. Перший – це підкреслення факту, що еталони звучання відображають естетичні вподобання історичних епох, тож вони змінюються з плином часу. Другий – авторська класифікація параметрів, що впливають на такий еталон, серед них (за Ф. Бернатом):

― фізико-технологічний (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструмента);

― техніко-віртуозний (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання);

― художньо-естетичний (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції);

― акустичний (звуковий образ інструмента) [20, с. 7].

Як бачимо, усі ці параметри так чи інакше пов’язані з моментом виконавської реалізації, де звуковий образ інструмента займає, на нашу думку, стрижневу позицію, що визначає всі етапи праці музиканта-виконавця. Пригадаймо вислів Й. Гофмана: «У нашій уяві вимальовується звукова картина. Вона діє на відповідні частки мозку, збуджуючи їх відповідно до яскравості. Досягніть того, щоб уявна картина стала виразною, і пальці повинні будуть їй підкоритися» [40, с. 126].

Зрозуміло, що видатний піаніст невипадково пов’язує звукову картину та технічну вправність, адже інтонаційні моделі кожного виконавця формуються і розвиваються в єдності з його технікою гри. Більше того, багато дослідників вважають, що образ інструмента в цій парі первинний: бажання досягнути певного звучання формує виконавську техніку, а потім уже ця техніка впливає на художні наміри виконавця.

На цей факт вказує, зокрема, О. Шульпяков у книзі «Робота над художнім твором і формування музичного мислення виконавця»: «Справжня техніка ніколи не виробляється у відриві від художніх намірів (за А. Мартінсеном − звукотворча воля), але однаковою мірою правильне й інше − самі художні наміри не можуть складатися відокремлено від техніки» [252, с. 88].

Так чи інакше, але поняття звукового образу фортепіано в цьому сенсі може бути визначене як базове при осягненні специфіки індивідуального виконавського стилю. Саме тому ця дефініція вже міцно увійшла у музикознавчий апарат. Однак цьому передувала довга історія, пов’язана зі спостереженнями піаністів, у методичній і літературній спадщині яких завжди простежувався зв’язок між можливостями конкретного клавішно-струнного інструмента, художнім задумом та потрібною для його досягнення ігровою технікою.

Подібного роду сентенції можна виявити вже в трактатах, присвячених клавірному мистецтву, автори яких (зокрема Дж. Дірута, Ф. Е. Бах, Д. Тюрк, І. Гуммель, К. Черні та ін.) вказують на відмінності в будові клавішно-струнних інструментів і на те, як це відображається у прийомах гри. Так, Дж. Дірута пише: «...органісти ніколи не зможуть добре грати танці на інструментах, у яких звук видобувається за допомогою пір’їн, тому що спосіб гри на них <…> цілком відмінний від способу гри на органі...» [3, с. 16].

З огляду на роль, яку клавірне мистецтво відіграло в становленні європейських фортепіанних шкіл, не дивно, що пункт про важливість розуміння звукових можливостей інструмента міститься в більшості методичних праць XVIII – XIX ст. Так, Ф. Е. Бах наголошував на відмінності в навчанні гри на клавішних інструментах: «Новітні фортепіано, якщо вони зроблені добре і міцно, мають багато переваг, хоча гра на них потребує спеціального навчання, яке дається не без зусиль. <…> Той, хто добре грає на клавікорді, зможе зіграти і на клавесині, але не навпаки» [3, с. 51].

Ніби погоджуючись із ним, Д. Тюрк рекомендував розпочинати ігрову практику з клавікорда: «Для навчання клавікорди, принаймні на початку, безперечно найкращі; бо на жодному іншому клавіатурному інструменті не можна так добре досягти тонкощів у грі, як на ньому» [3, с. 62].

Один з фундаторів класичної техніки гри на фортепіано Й. Гуммель також багато уваги приділив саме питанню осягнення звукових можливостей конкретного інструмента: «На віденському легко можуть грати найніжніші пальці. <…> Вони не виносять ані стрімких ударів і стукотні по клавішах усією вагою руки, ані важкого удару: сили звука на них слід добиватися тільки пружністю пальців. Англійській механіці також треба віддати належне за її міцність і повноту звука. Ці інструменти не припускають, однак, такої закінченості виконання, як віденські, тому що вимагають значно сильнішого удару і клавіші занурюються в них набагато глибше, внаслідок чого і вивільнення молоточка під час повторного удару не може відбутися так швидко» [3, с. 80].

У ХХ ст. про важливість інструмента в системі музичного задуму виконавця також писали багато видатних музикантів. Так, відомий вислів М. Метнера: «Не намагатися приборкати Стейнвея! Кожен акцент чи удар з темпераментом робить цю грубу тварину шалено-непокірною. Чим більше байдужості − тим краще працює ця скотина… <…> …Ніколи не засмучуватися поганим інструментом. На всі погані роялі не наплачешся. Намагатися давати найкраще, що можна видобути з кожного цього інструмента, і не рипатися! Берегти пальці. Стейнвея не здолати, тож грати переважно piano. Стримувати ліву руку! Цього вимагає Стейнвей! Без цього нічого не може звучати» [3, с 91]. У книзі «Нариси про Шопена» Я. Мільштейн так само зазначає, що треба звертати увагу на особливості інструментарію: «Не слід забувати про особливості інструментів, на яких грав Ф. Шопен (їхня клавіатура була легшою, ніж клавіатура сучасних роялів), й акустичних умов залів, у яких він виступав» [145, с. 34].

Тож цілком закономірно, що у базовій для фортепіанної педагогіки ХХ – ХХІ ст. книзі К. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі», що вийшла 1930 року, ми знаходимо поняття «звуковий світ рояля», яке у розумінні автора визначається художніми інтенціями виконавця і рівнем розвитку його техніки, сформованої на основі індивідуальної звукотворчої волі: «Основоположною психологічною істиною для художньої фортепіанної педагогіки є настанова на те, як ніби звук рояля сам по собі міг усіляко видозмінюватися залежно від способу туше» [135, с. 170].

Підкреслимо, що над питанням дозвукової реалізації твору міркували не тільки піаністи. Як приклад наведемо висловлювання Б. Вальтера (який, до речі, був не тільки оперним і симфонічним диригентом, а ще й піаністом) про «подвійний слух»: «Вивчаючи твір шляхом музикування або читання, ми отримуємо слухове уявлення про те, як він має звучати. Однією з найважливіших цілей навчального процесу є поступове вироблення внутрішнього звукового образу, чи, точніше, звукового ідеалу, настільки чіткого, щоб він міг, утвердившись у свідомості інтерпретатора, визначати характер виконання» [257, с. 48].

Отже, спираючись на визначення музики як мистецтва, «що відображає дійсність у художньо-звукових образах» [2], можна стверджувати, що поняття звукового образу є фундаментальним для музичної культури в цілому. Складовими цього загального образу музики є звучання окремих інструментів, епохальних та авторських стилів тощо. Саме таке розуміння знаходимо в енциклопедичному словнику, де під терміном звуковий образ розуміється: «сукупність звукових (мовних, музичних, шумових) елементів, що створюють за допомогою асоціацій в узагальненому вигляді уявлення про матеріальний об’єкт, явище, історичну подію, характер людини» [88].

Якщо проаналізувати хронологію впровадження поняття звуковий образ саме як втілення особистісного світу людини у музикознавчий дискурс, то серед перших вчених, у чиїх працях можна знайти міркування про взаємозв’язок енергії митця та результатів його творчості, потрібно назвати швейцарського теоретика й музичного психолога Е. Курта. У праці «Основи лінеарного контрапункту» («Grundlagen des linearen Kontrapunkts»), яка вийшла у світ 1917 року, Е. Курт досліджує психологічну природу діючих у музиці енергій. Автор висловлює думку про те, що музика розкриває недоступну зовнішньому слуху реальність особистих відчуттів, знаходячи опертя у психологічних абстракціях – «внутрішній динаміці замкнутого процесу руху»: «Відчуття руху в мелосі саме тому таке безпосереднє і елементарне, що найбільш значна частина будь-якого психологічного процесу відбувається зазвичай у царині несвідомого» [108, с. 36]. Е. Курт підкреслює, що до моменту звукової реалізації нотного тексту (під час «читання очима»), у свідомості музиканта виникає певний образ звучання, інтерпретатор інтенсивніше занурюється в «чутне» (das Hörbare), осягаючи таким чином істинний музичний зміст. Реалізацією таких внутрішніх відчуттів автор називає – «комплекс звукових явищ», за допомогою яких психологічні процеси набувають іншої форми існування – звукової. «Збудження передує втіленню. Сили, що діють у мелодиці, ще не чутні як звучання, наявні в напруженому стані вже там, де у звичайному сенсі ще не можна говорити про музичний феномен» [108, с. 45] − саме так автор розуміє алгоритм звукового втілення інтерпретатором музичного матеріалу.

Продовжуючи зазначену вище думку, наведемо вислів німецького фізика, фізіолога та психолога Г. Гельмгольца: «основна мета полягає в дослідженні чуттєвого матеріалу і саме тих його сторін, які істотні для одержуваних з нього образів сприйняття» [292, с. 35].

Немов наслідуючи думки видатних німецьких вчених, до поняття звуковий образ інструмента звернувся і радянський музикознавець М. Друскін. У дослідженні «Нова фортепіанна музика», яка вийшла друком 1928 року, всі зміни, які відбувалися в розвитку піанізму, автор вивчає крізь призму «сучасного звукового світогляду» [52, с. 3]. Дослідник звертає увагу на новітні моделі композиторського мислення, що орієнтуються на зміни світовідчуття й реалізуються за допомогою специфічних прийомів організації фактури, які розширюють акустичні та виражальні можливості фортепіано [52, с. 10]. Ці зміни, на думку М. Друскіна, у свою чергу впливають на виконавську техніку, що має пристосовуватися до вимог іншого звучання фортепіано, адже «кожна музична епоха по-своєму перетворює (“регіструє”) природну милозвучність інструмента» [52, с. 13].

Ще одне осмислення звукового образу, як втілення специфіки музичного мислення певної художньої епохи (що, крім іншого, впливає і на трактування музичних інструментів), знаходимо у книзі «Музична форма як процес» Б. Асаф’єва. Розуміючи музику як одну з форм пізнавальної діяльності свідомості, що є «образно-звуковим відображенням дійсності» [13, с. 15], музикознавець визначає звуковий образ як: «інтонаційний подібний комплекс, що виростає на основі інтонацій попередніх епох (“інтонаційний словник” епохи)» [13, с. 76]. Цікаво, що процес змін цих «інтонаційних словників» автор пов’язує з типами мислення (вокальним та/або інструментальним), зазначаючи, що «мистецтво піанізму є однією з найвищих інтелектуальних культур інтонаційно-тембрового виконавства і вимагає, попри “акустичну обмеженість” фактури інструмента, найтоншої слухової уваги» [13, с. 256]. Тож, спираючись на вислів ученого про те, що «поза інтонацією немає звукообразу» [13, с. 274], можна стверджувати, що поняття «звукового образу інструмента» та «інтонації» є взаємопов’язаними і взаємообумовленими.

Таке ж розуміння проблеми знаходимо і в концепції американського композитора, піаніста, диригента й педагога А. Копленда, який у циклі лекцій у Гарвардському університеті використовував терміни «sonorous image», що українською можна перекласти як «образ, що звучить» або «звуковий образ», не акцентуючи увагу на розбіжностях трактування цих понять [271, с. 98]. При цьому більшу увагу автор приділяє саме поняттю «образ, що звучить», розуміючи під ним: «слухове уявлення, що зароджується у підсвідомості виконавця або композитора, мислена картина (попереднє осмислення) саме “природи” звуків, що будуть ними покликані до життя» [95, с. 51]. А. Копленд зазначає: «...“образ, що звучить” − це першорядний клопіт будь-якого музиканта. Під цими словами я розумію красу й округлість звука, його теплоту і глибину, його “відточеність”, його баланс з іншими тонами, його акустичні властивості в будь-якому заданому середовищі» [95, с. 22].

Запропонований А. Коплендом термін «образ, що звучить» дістав ґрунтовну розробку у праці Л. Гаккеля «Фортепіанна музика ХХ століття» (1976) як такий, що допомагає розкрити сутність змін уявлень про акустичні та виражальні можливості цього інструмента. У примітках до книги Л. Гаккель пише: «Містке визначення “образу, що звучить” запозичуємо у А. Копленда; мається на увазі як “звучання музики”, так і враження, які музика створює на слухача» [34, с. 6]. На прикладі творчості композиторів, які працювали у першій половині ХХ ст. – К. Дебюссі, О. Скрябіна, А. Шенберґа, М. Равеля, Б. Бартока, І. Стравінського, П. Гіндеміта, Д. Шостаковича, – автор розмірковує про звукову природу фортепіано та механізми оновлення інтонаційного словника музики ХХ ст. На думку Л. Гаккеля, палітра фортепіанного мистецтва першої половини ХХ ст. складається з таких «образів, що звучать»:

― тембрально-колористичний;

― ударно-неокласичний;

― джазовий ударно-безпедальний.

Саме після виходу книги Л. Гаккеля поняття образу інструмента міцно увійшло у вітчизняне музикознавство, зокрема у дослідження, предметом яких є фортепіанне мистецтво.

Паралельно з цим, теоретики музичного мистецтва починають розробку поняття звуковий образ. Так, у книзі «Звуковий світ музики» (1988 р.) Є. Назайкінський звертає увагу на те, що: «музика вбирає в себе звуковий світ та коло звукових асоціацій, а свідомість, змістовність музичних звуків відбиває й розкриває інформаційні особливості природних і штучних немузичних звуків» [159, с. 11]. Отже, за допомогою звукового образу композитора чи виконавця відображається особистісна картина світу, адже «звук – це <…> “суб’єктивно-психологічне явище”, що сприймається слухом та відбивається у свідомості як психічний образ або “суб’єктивний звуковий образ”» [159, с. 16]. Важливо, що, аналізуючи процеси слухової діяльності, автор акцентує увагу на понятті суб’єктивного тезаурусу, під яким розуміє «своєрідний словник – набір закріплених в пам’яті у тієї чи іншої людини слідів її минулих вражень, дій і різноманітних зв’язків» [159, с. 75].

Наступним етапом у розробці поняття звуковий образ інструмента можна вважати концепцію А. Малінковської, яка у книзі «Мистецтво фортепіанного інтонування» [131] висвітлює проблеми художнього інтонування на фортепіано в теоретичному та практичному аспектах. Особливу увагу авторка звертає на органологію фортепіано, прийоми гри та засоби виразності. Звуковий образ фортепіано у праці А. Малінковської вивчається крізь призму параметрів музичного звука (сила, частота, тембр тощо) та можливостей його корегування на фортепіано. Підкреслимо, що необхідність та змістовне наповнення такої корекції зумовлюється індивідуальними та епохальними стильовими пошуками, що, на думку Б. Братіщева, формують нові образи інструментів, які, у свою чергу, впливають на зміни їх акустичних параметрів та зовнішнього вигляду. Врешті-решт, цей ланцюг змін приводить до появи чи корекції стилю певного інструмента, що у творчості композиторів та виконавців втілюється через комплекс музично-мовленнєвих ресурсів. Підкреслимо, що вагомий внесок у дослідження проблеми «інструментального стилю» зробили представники харківських виконавських шкіл: фортепіанної − О. Кріпак, гітарної − О. Жерздєв, В. Ткаченко, струнно-смичкової − І. Гребнєва та Е. Купріяненко.

Усі ці автори доходять важливого висновку, що кожен музичний інструмент має характерний стиль, який формується шляхом синтезу художніх настанов композиторів та виконавців, чия творчість з ним пов’язана. Так, О. Жерздєв пише: «стиль інструмента − це особливий різновид видового стилю, обумовлений способом його (інструмента) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими і виконавськими стилями, що в сукупності зберігаються в пам’яті інструмента як артефакту культури і відроджуються в конкретних композиціях та їх інтерпретаціях» [55, с. 7].

На наш погляд, чинник «інструментального стилю» особливо важливий саме у дослідженнях виконавської творчості, як такий, що яскраво презентує множинність образів конкретного інструмента та механізми їх утворення. Тут йдеться про розширення темброво-акустичних можливостей того чи іншого інструмента завдяки техніці виконання на ньому, зокрема й через використання нетрадиційних прийомів гри. Цьому присвячено дисертацію А. Тимошенко, яка досліджує уявлення про звук та концепцію інструмента на матеріалі творчості американських композиторів першої половини XX ст. [214, с. 254]. Перш за все, авторку цікавлять нетрадиційні прийоми звуковидобування на роялі, які трактуються як відображення певної художньої системи з особливою естетикою звука та уявленням про природу інструмента. А. Тимошенко вводить поняття «художньо-акустичний образ інструмента», під яким розуміє «прийняті тією чи іншою традицією музично-акустичні якості інструмента і вироблені виконавські прийоми гри на ньому, а також уявлення про межі можливостей цього інструмента» [214, с. 16]. Аналізуючи музичні концепції Г. Кауела, Дж. Кейджа, Л. Геррісона дослідниця зазначає: «об’єктом уваги є не музичний текст, а скоріше звуковий матеріал − каталог звучань, які отримують на інструменті» [214, с. 10]. Це ставить перед нами питання щодо параметрів, котрі у свідомості учасників музичного процесу (композитора-виконавця-слухача) формують певне узагальнене уявлення про звуковий образ інструмента. Так, дослідниця цієї царини С. Іванова вважає, що найважливішими з цих чинників є такі:

― виконавські традиції;

― нотний текст композитора;

― результати вдосконалення конструкцій інструмента з метою виявлення нових виражальних прийомів і розширення технічних можливостей [61].

Дійсно, зазначені чинники мають велике значення, але, на наш погляд, поза увагою авторки залишилося два важливих моменти: епохальний стиль та притаманний йому інтонаційний словник. Адже «у кожного часу і кожної культури своє звучання − свій звуковий зміст, звуковий образ, звукова реалізація» [61, с. 76]. Тому влучним видається визначення звукового образу інструмента, запропоноване О. Щербатовою: «це звуковий матеріал, відібраний з усього спектра акустичних можливостей інструмента й організований певним чином» [255, с. 115]. Але що визначає критерії цього відбору? Є. Назайкінський вважає, що це «дві протиборчі сили, закладені в бажанні музикантів опанувати інструмент: прагнення до універсальності, до безмежного розширення виражальних можливостей улюбленого інструмента − і прагнення посилити, підкреслити яскравість, індивідуальність, специфічність звучання, його своєрідність» [159, c. 91].

Зрозуміло, що ці пошуки специфіки звучання інструмента є одним з утілень індивідуального музичного стилю. На це вказує І. Сухленко, яка під поняттям звуковий образ розуміє: «своєрідний стильовий ракурс комплексного сприйняття виражальних можливостей музичного інструмента: тембральних, динамічних, регістрових характеристик і пов’язаної з ними художньої семантики» [205, с. 229]. Обираючи це визначення як базове у подальшому дослідженні, також приймаємо і думку музикознавчині про те, що «“звуковий образ” інструмента є обов’язковою складовою інтонаційної моделі» [206, с. 16]. І хоча цитовану працю присвячено виконавському стилю, потрібно визнати: інтонаційна модель – основа будь-якої музичної творчості та процесу музичного мислення, що ґрунтується на світосприйнятті й певному звуковому образі світу, який має символічне і семантичне значення.

* 1. **Звуковий образ світу як основа музичного мислення**

Категорія образ світу активно використовується в сучасному міждисциплінарному просторі, але кожна сфера гуманітаристики надає їй свої значення, функції та параметри. Утім, є й дещо спільне, а саме – розуміння того, що певний образ світу формується лише у процесі діяльності, тож зрозуміло, що у сфері музичного мистецтва специфіка світосприйняття зумовлює формування звукового образу світу, який, у свою чергу, виступає як підґрунтя подальшої діяльності.

Наше дослідження ґрунтується на вченнях про образ світу, сформованих у різних сферах науки. При цьому основна увага приділялася працям, присвяченим дослідженням цієї категорії в царині психології (С. Смірнова [197–199], В. Мазлумяна [130], Д. Медвєдєва [136], В. Сєркіна [192]) та філософії (О. Кускової [109]).

У процесі роботи ми виявили, що поняття образу світу переважно використовується у науках, об’єктом яких є пізнання феномену людської особистості. З плином століть шляхом індивідуального осмислення та активної наукової дискусії воно поступово набуло статусу категорії, що застосовується для окреслення сутності відношення людини і світу. Категорія образ світу розкриває певні особливості духовного буття людини крізь призму культури, ментальності тощо. Ці особливості є результатом синтезу уявлення людини про навколишній світ і водночас базою, що обумовлює формування поведінки та мотивацію вчинків. Так, О. Кускова пише, що філософія визначає термін картина світу в загальному сенсі, як «цілісний образ предмета дослідження в його головних системно-структурних характеристиках, що формується за допомогою фундаментальних понять у рамках вихідних світоглядних настанов певного історичного етапу» [109, с. 22]. Важливо, що образ світу хоча і формується з окремих явищ або вражень, але функціонує як єдине ціле: «Будь-який образ − елемент цілісного образу світу, і сутність його не в ньому самому, а в тому місці, в тій функції, яку він виконує в цілісному відображенні реальності» [199, с. 144].

Природно, що поступово виокремилися різні підходи до розуміння цієї категорії, розбіжності яких обумовлені впливом різноманітних чинників, але, перш за все, з суб’єктивно-об’єктивними складовими компонентами самого образу світу. Адже відомо, що динаміка процесів змін людського буття впливає не лише на загальні умови існування та духовного розвитку суспільства, але й на їх адаптацію та відображення у свідомості кожної конкретної людини. Тобто на формування як суспільного, так і індивідуального образу світу.

Саме на це вказує швейцарський психіатр К. Юнґ у книзі «Проблеми душі нашого часу»: «Те, що світ має не тільки зовнішнє, а й внутрішнє, те, що він є видимим не тільки ззовні, але завжди владно впливає на нас із найглибшого і, вочевидь, найбільш суб’єктивного підґрунтя душі, я вважаю науковим фактом» [258, с. 140].

Як ми вже зазначали, у зв’язку з широким змістовним полем, дефініцією образ світу користуються представники різних сфер гуманітаристики – філософи, лінгвісти, культурологи, психологи, музикознавці тощо. Відповідно, сьогодні ми стикаємося з цілою низкою понять, що є похідними від образу світу та близькими до нього за сенсом і змістом – картина світу, модуль універсуму, когнітивна карта та ін. При цьому галузева специфіка розуміння поняття образ світу визначається відповідним ресурсом пізнавальної діяльності. Так, наприклад, перші спроби формування загальної картини світу можна знайти вже у міфології, котра виступала як засіб осмислення та прийняття навколишнього світу. З плином часу крізь призму етнічних та культурних змін міфологічний світогляд трансформувався в історичний. Було усвідомлено, що образ світу перебуває під безпосереднім впливом історичних явищ. Саме тому кожна епоха формує власні концепції образу світу, що згодом починають сприйматися як її репрезенти. При цьому найважливішими чинниками, що зумовлюють зміну суспільного образу світу, є релігійні вчення, економіко-правовий устрій та наукові відкриття. Найбільш показовим прикладом цього, безумовно, є часи наукових революцій, коли уявлення про світ змінювалися докорінно, що ставало причиною змін у підходах до розуміння навколишнього світу в усіх сферах людського знання: філософії, науці, мистецтві тощо.

Усі ці численні трансформації осмислення категорії образ світу поступово привели до розуміння його функцій, перелік яких знаходимо у статті В. Сєркіна:

* «пізнання реального світу через побудову особистих моделей світовідчуття;
* становлення індивідуального “образу світу” через взаємодію з навколишнім середовищем, але важливо наголосити, що сформований “образ світу” впливає на подальшу взаємодію суб’єкта зі світом, визначає його типові форми інтерпретації подій;
* систематизування ієрархії набутих знань та вмінь;
* створення загальної стратегії формування оцінки своїх можливостей та специфіки поведінки;
* рефлексія та контроль» [192, с. 16].

Враховуючи специфіку дослідження, проаналізуємо детальніше основні концепції образу світу в психології. Звернемося до праць видатного психолога, автора теорії діяльності О. Леонтьєва, який, власне, і увів це поняття в науковий обіг. Введення дефініції було зумовлено необхідністю окреслення та наукового визначення величезної сукупності даних, що їх кожна людина накопичує у процесі сприйняття світу та власної пізнавальної діяльності. При цьому один з найважливіших висновків, який робить О. Леонтьєв, – це твердження про те, що знання про світ (образ світу, сформований через діяльність) формує «певну сукупність чи впорядковану систему знань людини про себе, про інших людей і т. ін., яка опосередковує, переломлює через себе будь-який зовнішній вплив» [116, с. 142]. Цей практичний аспект категорії образ світу, його обумовленість природними та соціальними чинниками життя особистості, розкриває таємницю того, чому в процесі діяльності різні люди отримують різні результати. На думку О. Леонтьєва причиною такої розбіжності є попередньо сформований індивідуальний образ світу. Так, С. Смірнов наголошував, що останній «є тим постійним фоном, який ніколи не зникає, який передує будь-якому чуттєвому враженню» [199, с. 79].

Отже, у розумінні С. Смірнова образ світу виступає як механізм організації діяльності людини та знань, що є результатами цієї діяльності. Ця настанова спонукає вченого до виявлення певних характеристик образу світу. Наведемо кілька з них:

* цілісний, системний характер образу світу, тобто неможливість зведення до сукупності окремих образів;
* емоційно-особистісний сенс образу світу;
* вторинність образу світу щодо зовнішнього світу.

Детальний аналіз характеристик образу світу та розвитку уявлень про сутність феномену ми знаходимо і в працях В. Сєркіна, який окреслив такі характеристики поняття:

1. Образ світу, побудований на основі виділення досвіду, визначає світосприйняття.

2. Створення образу світу стає можливим у процесі трансформації чуттєвої тканини свідомості в значення.

3. Образ світу – план внутрішньої діяльності суб’єкта, тобто інтегральна індивідуальна система значень людини.

4. Образ світу – індивідуалізована культурно-історична основа сприйняття.

5. Образ світу – суб’єктивна прогностична модель майбутнього [192, с. 11].

Спираючись на зазначене вище, акцентуємо увагу на тому, що індивідуальний, або внутрішній, образ світу є похідним від загального зовнішнього образу світу. Під цим ми розуміємо два важливі моменти, перший з яких – це той факт, що світ музичної культури є дійсно вторинним щодо світу як такого і для його утворення потрібно було багато часу та синергія творчих інтенцій представників різних народів і культур. Безумовно, у цьому сенсі потрібно визнати, що професійна музична культура є штучно утвореною системою, яка, з одного боку, має сталі форми комунікації, а з другого, потребує попередньої підготовки учасників комунікативного процесу. Адже тільки через музичну діяльність особистість може отримати необхідні ресурси для адекватного розшифрування інформації, що міститься у музичних творах. Другий, не менш важливий чинник – це те, що звуковий образ світу конкретної людини завжди є вторинним щодо загальнолюдського або суспільного. На це вказують багато вчених. Так, В. Мазлумян, аналізуючи співвідношення понять образ світу і картина світу, зазначає, що образ світу – це «індивідуальне емоційно-змістовне відображення соціальної “картини світу” в свідомості окремої людини» [130, с. 101]. Д. Медвєдєв у поняття образ світу вкладає три нерозривні компоненти: «образ Я, образ Іншого, узагальнений образ предметного світу, де всі складові містяться в свідомості людини на логічному та образно-емоційному рівнях і регулюють сприйняття суб’єктом навколишньої дійсності, а також його поведінку і діяльність» [136, с. 56].

Зазначимо, що змістовні інтерпретації дефініції образ світу в музикознавстві можна умовно поділити на дві категорії. До першої віднесемо ширші за значенням чинники впливу на дійсність (культурна ситуація, історичні реалії, у яких формується особистість), а до другої – здатність сприйняття згаданого вище (спосіб, стиль та специфіка формування людиною цілісного світу). Отже, як і в інших галузях науки, у музичному мистецтві поступово формується специфічний образ світу, основою якого є звук у всіх його фізичних/психологічних/енергетичних вимірах. Адже, як стверджується у психологічному словнику, «образ позначає чуттєву форму відображення (об’єктивного світу) за допомогою абстрактного мислення. Розум людини оперує сенсорними та розумовими конструктами, використовуючи пізнавальні форми для глибокого проникнення в сутність речей та явищ» [169].

Спираючись на це, можна зробити висновок: у сфері музичного мистецтва визначення образу світу безпосередньо пов’язане з відповідним видом мислення. Тож буде доцільно навести кілька визначень цього поняття, пам’ятаючи твердження М. Арановського, який уважав, що з’ясувати сутність музичного мислення можна лише виходячи з тих функцій, які воно виконує як розумовий апарат, що забезпечує різновиди музичної діяльності. Цих різновидів три: створення музики, її сприйняття та виконання [10, с. 44]. Також слід зауважити, що поняття музичного мислення з’явилося не так давно, а саме у першій половині XIX ст. у працях німецького філософа, психолога і педагога І. Гербарта. На його думку, музичне мислення це не просто здібність до сприйняття та відтворення певної послідовності звуків, але й здатність розпізнавати той зміст, що ця послідовність передає. Яскравим прикладом такого розуміння поняття є гра по нотах нового і незнайомого музичного твору. Музикант не просто розшифровує нотну графіку, а ще й намагається відтворити той чи інший образ, запропонований композитором, передчуваючи внутрішнім слухом звучання музики. Зазначене вище підтверджує влучна думка Є. Назайкінського: «музикант постійно порівнює свої уявлення з результатом, озвучування може навіть випереджати уявлення і направляти їх» [159, с. 9].

Подальші дослідження в галузі музичного мислення можна поділити за двома напрямами: частина дослідників висувала на перший план емоційну складову, як рушійну в діяльності музиканта, а інші віддавали першість раціональному аспекту. Однак, більшість учених все ж таки вважала ці напрями рівнозначними, які доповнюють один одного.

На початку ХХ ст. активно почали розвиватися нові концепції феномену музичного мислення. Провідне місце серед них посідають праці Б. Асаф’єва. Автор наголошує на тому, що музична думка виражається через музичну інтонацію: «Думка, інтонація, форми музики − все в постійному зв’язку: думка, щоб стати звуковим вираженням, стає інтонацією, інтонується» [13, с. 211].

Ця концепція є фундаментом значної частини наукових розробок. Так, хоча поняття музичне мислення не було центральним у наукових працях Л. Мазеля, автор багато зробив для подальшого аналізу та трансформації дефініції, вважаючи образ основною структурною її одиницею. На межі ХХ –ХХІ ст. цю ідею підхопила і розвинула харківська піаністка та музикознавчиня Н. Рябуха: «Звукообраз як художньо-акустичний і психологічний феномен є також категорією музичного мислення, яка увиразнює загальні та специфічні риси культури певного періоду» [189, с. 187]. У наведеній цитаті очевидним є той факт, що Н. Рябуха в наукових пошуках спирається також і на праці В. Москаленка, за визначенням якого «музичне мислення – це оперування еталонними музично-інтонаційними моделями, призначеними для вирішення конкретного творчого завдання» [152, с. 69]. Під музично-інтонаційними моделями В. Москаленко має на увазі загальні слухові образи, які не тільки формуються через сприйняття, обробку та накопичення музичного матеріалу, а ще й взаємодіють та навіть видозмінюють один одного. Також цінною є думка про те, що саме через інтонування відбувається відображення музичного мислення музиканта: «В інтерпретуванні музичного твору ми спираємося на ланкову структуру, що складається з трьох пунктів: інтонаційна модель – інтонування – інтонація» [152, с. 180]. Фактично, йдеться про певний образ світу, що є основою індивідуальної (або, за В. Медушевським, генеральної) інтонації, яка втілює світосприйняття кожної людини. Саме про це пише Ю. Чекан, автор поняття «інтонаційний образ світу»: «осмислене в індивідуальному досвіді, який конкретизує суспільно-культурну норму, аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму» [239, с. 45].

Важливо, що цей інтонаційний образ світу автор вбачає складовою ширшого поняття – образ світу, який Ю. Чекан уявляє як «певне поле, в центрі якого містяться більш строгі визначення-поняття – такі, як “інтонаційний образ світу” та синонімічні до нього “інтонаційно-художній образ світу” (О. Сокол), “інтонаційний хронотоп” (В. Бобровський), “художній світ музичного твору” (Є. Назайкінський, Т. Чернова)» [239, с. 167].

Аналіз структури інтонаційного образу світу Ю. Чекан здійснює за принципом виокремлення різних рівнів та об’єктів дослідження, орієнтуючись на категорію образ світу в психології (образ світу тієї чи іншої доби; культурне, етнічне, хронологічне або географічне відношення). Також автор акцентує увагу на тому, що матеріал, який підлягає аналізу, має бути зафіксований (графічно чи аудіально), адже саме від цього залежить точність дослідження параметрів образу світу.

Цей момент обов’язкової фіксації знов повертає нас до роздумів про еталонне звучання, що у свідомості музиканта (чи певної спільноти музикантів) поступово кристалізується у звукову модель (яка, за твердженням В. Москаленка, передує будь-якій музичній діяльності). В індивідуальній творчості ця модель є втіленням естетичних настанов і, таким чином, звукового образу світу. При цьому одним з найважливіших чинників, що формують естетичну свідомість музиканта є навчання як процес засвоєння (або присвоєння) творчого доробку попередніх епох, властивих їм образів світу, які відтепер виступатимуть як підґрунтя формування персональних інтенцій.

**1.3. Естетичні та технологічні параметри звукового образу фортепіано виконавця**

Спираючись на викладені у підрозділах 1.1 та 1.2 наукові концепції, проаналізуємо феномен звукового образу фортепіано виконавця з двох позицій – як втілення індивідуального світовідчуття, сформованого шляхом синтезу власного життєвого/професійного досвіду й певних зовнішніх художніх настанов (епохального стилю, виконавської школи тощо) та як чинник, що визначає «генеральну інтонацію» (за В. Медушевським) виконавця і таким способом впливає на формування техніки гри й ширше – інтерпретаційних концепцій.

Почнемо з припущення, що саме звуковий образ фортепіано є підґрунтям формування тієї художньої цілісності, що у працях багатьох музикознавців визначається як «твір виконавця», унікальні параметри якого є наслідком використання специфічного комплексу прийомів звуковидобування, які є ознакою та властивістю індивідуального виконавського стилю. Зрозуміло, що виконавець не є автором твору в звичайному розумінні, він радше виконує функції перекладача, на що, зокрема, вказував Р. Інґарден: «Музикант створює свій твір у процесі творчої праці, яка триває протягом деякого часу. В результаті створюється щось (музичний твір), чого до цього зовсім не існувало, але що з моменту свого виникнення якимось чином існує, причому незалежно від того, чи грає його хтось, слухає чи взагалі якось ним займається» [63, с. 404]. Але все ж таки потрібно визнати, що єдиний спосіб існування твору композитора – це його постійна актуалізація у виконавських інтерпретаціях. Більше того, на практиці часто трапляються ситуації, коли той чи інший виконавець до певної міри «привласнює» авторські твори. У цей момент відбувається діалог двох особистостей, двох образів світу, збіг чи несумісність яких зумовлює оригінальність кінцевого результату інтерпретації. Іноді це приводить до того, що ім’я музиканта-виконавця починає асоціюватися з конкретним твором, творчістю певного композитора або епохальним стилем, а його музичні концепції стають еталонними і впливають на творчість наступних поколінь музикантів. Саме так виникає ілюзія подвійного авторства, коли під час прослуховування ми можемо назвати не тільки автора твору, але й особу виконавця, чий звуковий образ світу (та як його частина – образ інструмента) зумовив корекцію всіх складових структури твору композитора.

У практиці дослідження творчості композиторів музикознавці звертаються до аналізу нотного тексту, що дає змогу зробити узагальнюючі висновки про авторський стиль. Такий шлях є доречним і під час вивчення виконавської творчості. Особливо з огляду на той факт, що умови фіксації останньої змінилися з моменту появи пристроїв для аудіо- та відеозапису. Тож ми отримали дієві інструменти для доказового вивчення збігу або протилежності звукового образу фортепіано виконавця та композитора.

Підкреслимо, що, на нашу думку, кожен музикант (і композитор, і виконавець) у процесі навчання та професійного зростання формує певний звуковий образ світу, котрий, так чи інакше, пов’язаний з конкретним музичним інструментом й притаманною йому образно-семантичною сферою. Тому твердження Є. Назайкінського про те, що світогляд музиканта-виконавця нерозривно пов’язаний з інструментом – виконавець «мислить на інструменті», «мислить інструментом», цілком може бути поширене і на композитора чи принаймні на велику кількість композиторів, творчість яких була тісно пов’язана з конкретним музичним інструментом. Усі вони в намаганнях адекватно відобразити власне світовідчуття долають дві протиборчі сили: «прагнення до універсальності, до безмежного розширення виражальних можливостей улюбленого інструмента − і прагнення посилити, підкреслити яскравість, індивідуальність, специфічність звучання, його своєрідність» [162, с. 128]. Саме ці намагання й визначають самобутність трактування звукового образу інструмента у творчості як композиторів, так і виконавців.

Зазначимо, що у порівнянні з іншими музичними інструментами фортепіано вирізняється більш різноманітним потенціалом художньої організації звукової тканини. Завдяки цьому та під впливом природної зміни художньо-естетичних настанов поступово сформувалося кілька звукових образів фортепіано: класичний, романтичний, імпресіоністичний, неокласичний, авангардний тощо. Кожен з цих образів є втіленням специфіки світосприйняття певної епохи і разом з цим – індивідуальних образів світу, що відбиваються, крім іншого, у композиторській або виконавській техніці, тобто у фактурі конкретного твору. Спираючись на визначення фактури, запропоноване В. Москаленком: «Музична фактура є художньою цілісністю в побудові звучання музичної тканини, утворюється взаємодією її елементів» [152, с. 169], можна стверджувати, що звуковий образ фортепіано це не уявний феномен, а художня цілісність, окремі елементи якої можуть бути проаналізовані за допомогою традиційних музикознавчих інструментів.

Згадаємо, що за Є. Назайкінським фактура музичного твору має такі параметри: висота, глибина, хронотоп. У процесі виконавської реалізації кожен з них може частково (чи повністю) корегуватися у відповідності до задуму інтерпретатора. Це відображається (й відповідно, може бути зафіксовано дослідником) в агогіці, динаміці, тембрі звучання, які створюють новий образ твору композитора. Тут, на нашу думку, доцільно звернутися до поняття «фактурного абрису», запропонованого Л. Касьяненко, під яким дослідниця розуміє узагальнення слухових, моторно-рухових і зорових уявлень конкретної музичної фактури: «У музично-виконавській творчості фактурний абрис є проміжною ланкою між нотним текстом твору та його виконавчим втіленням» [73, с. 96]. Дійсно, під час первинного ознайомлення з нотною графікою у виконавця виникає певний звуковий проєкт фактури, у формуванні якого беруть участь м’язово-рухові процеси, слухове уявлення і сприйняття. Останнє спирається на звуковий образ світу виконавця, котрий опосередковано впливає на зміни фактури виконуваного твору.

Очевидно, що накопичені за останнє сторіччя аудіо- та відеозаписи містять багато інформації для досліджень виконавського трактування фактури. Сьогодні, завдячуючи різноманітним сучасним технічним пристроям ми маємо можливість графічно зафіксувати зображення музичного звука та прослідкувати його фізичні якості, які, безумовно, є відображенням індивідуального звукового образу інструмента виконавця, його образу світу. Завдяки такому підходу до дослідження виконавської інтерпретації, що спирається на фіксацію всіх параметрів звукової реалізації твору композитора, сьогодні поняття звукового образу фортепіано змінює свій статус з абстрактного на експериментально підтверджене.

Зазначимо, що існує певна розбіжність у музикознавчому та виконавському аналізі композиторського нотного тексту. Ця розбіжність зумовлена специфікою діяльності представників різних музичних професій і, відповідно, різницею сприйняття ними так званих звукових структур, аж до випадків, коли окремі теоретики аналізують виключно нотний текст творів. Саме тому, на наш погляд, вітчизняне музикознавство сьогодні дуже активно використовує інтерпретаційні моделі аналізу артефактів, що синтезують аналітичні, історичні, герменевтичні та навіть публіцистичні підходи. У цьому процесі важливе місце займає так зване виконавське музикознавство, предметом якого є вивчення творчості музикантів-інтерпретаторів, адже можливість графічної фіксації виконання твору композитора (майже всіх фізичних параметрів музичного звука) надає нові інструменти для розвитку цієї сфери музичної науки. Можливість поєднання традиційних методів дослідження продуктів композиторської творчості та інтерпретаційного підходу, що є втіленням практичного досвіду музиканта-виконавця, врешті-решт, розширює наше розуміння музичного твору як художнього феномену.

У цьому плані показовими є численні закордонні дослідження, що презентують експериментальне музикознавство. Коротко проаналізуємо основні напрямки роботи в цій сфері, почавши з того, що, на думку британського музикознавця, професора Кембриджського університету, автора численних праць з теорії-історії музики та музичної соціології Н. Кука, «аналіз інтерпретації» вже давно став самостійною сферою науки про музику. У книзі «Beyond the Score: Music as Performance» [323], автор ставить під сумнів традиційні музикознавчі підходи до вивчення творів та стверджує, що музику люблять, розуміють і споживають саме у момент її виконання. Це дозволяє говорити про музику як про мистецтво створювати сенси в режимі реального часу. Цікаво, що науковець досліджує виконавські версії творів композитора як за допомогою слухового аналізу, так і з застосуванням спеціальних комп’ютерних програм. Окрему увагу у книзі Н. Кука приділено осягненню виконавських стилів ХХ ст. та їх обумовленості загальним культурним контекстом. Дослідник висвітлює взаємозв’язок між студійним записом та безпосереднім виконанням, стверджуючи, що сьогодні ми сприймаємо записи саме як концертні виступи через те, що змінюється ситуація прослуховування – місце, час, підготовленість до певного твору тощо.

Зазначимо, що закордонні науковці пропонують розрізняти два напрямки «аналізу інтерпретації»: аналіз власне твору композитора та аналіз фактичного виконання (зазначимо, що такий розподіл відповідає алгоритму, запропонованому В. Москаленком). Зокрема, професор кафедри музичного виконавства у Кембриджському університеті Дж. Рінк, автор книг «Практика виконання: дослідження в музичній інтерпретації» (1995) та «Музичне виконання: Посібник із розуміння» (2002) [320] вважає, що попереднє ознайомлення з твором, його теоретичний аналіз, вивчення попередніх інтерпретацій можуть допомогти виконавцю знайти свій індивідуальний варіант трактування твору композитора. Його праці розкривають питання виконання музики, навчання, гри і реагування на музику. Особливу увагу автор приділяє «перекладу» – переведенню нотної партитури в звук.

Не дивно, що значну частку таких досліджень сконцентровано на вивченні індивідуальної виконавської техніки, адже саме вона є запорукою втілення задуму інтерпретатора, інструментом реалізації певних звукових образів, параметри яких можуть бути описані за допомогою понять час, динаміка, тембр, артикуляція тощо. Разом з цим, з погляду механіки, ці звукові феномени можуть бути охарактеризовані через поняття швидкості, сили, вектора руху, ваги тощо. Дійсно, у прагненні відтворення власного світовідчуття піаністи мають подолати «спротив» інструмента, навчитися контролювати рухи, що запускають механізм звукотворення. Контролюючи рівень сили, прикладеної кінчиками пальців до поверхонь клавіш фортепіано, піаністи змінюють час і швидкість, з якою молоточки б’ють по струнах (звичайно ж, є ще багато інших способів створення звука на клавіатурі фортепіано, таких, як гра глісандо, не кажучи про можливості препарованого інструмента чи гри просто на струнах). Тому навіть найдрібніший елемент виконавської техніки – такий, наприклад, як особливості туше – може бути трактований як частка складної системи музично-мовленнєвих ресурсів, що втілюють притаманний конкретному музикантові звуковий образ інструмента (й ширше – світу). Тож, просте торкання до клавіатури вже характеризує художні наміри виконавця, впливає на базові параметри музичного звука (тембр, довжину, динаміку) та слугує стильовим індикатором як для слухача, так і для музикознавця.

Окремо скажемо про співвідношення кількості та швидкості виконавських рухів, адже часом воно є свідченням надзвичайних людських можливостей. Швидкість виконання завжди була предметом обговорення як у професійних колах, так і серед поціновувачів музичного мистецтва. Здатність вправно та інтонаційно наповнено виконувати складні технічні елементи фактури є одним з вирішальних чинників визнання професійної майстерності піаніста. Разом з тим, необхідно пам’ятати, що семантика музичного твору та рухи виконавця взаємообумовлені, адже останні є частиною інтонаційного процесу, до якого відносимо не тільки безпосереднє доторкання до клавіатури, а й моменти зняття звука, диригування (у деяких піаністів) − того, що мистецтвознавці класифікують як невербальну комунікацію: «Позамузичні засоби невербальної комунікації виступають як значущі візуальні стимули у процесі виконання і сприйняття музики, вони не є самоціллю. Як компонент виконавського акту позамузичні засоби невербальної комунікації стають частиною процесу художнього впливу музичного твору на глядача/слухача. Міміка, погляд, жести, пластика, поза, просторова організація обумовлені змістом музики і логікою розгортання художнього образу твору» [84, с. 14].

У цьому розумінні виконавська техніка постає одним з найважливіших параметрів стилю музиканта-інтерпретатора. Вона, з одного боку, є логічним продовженням індивідуального звукового образу інструмента, а з другого – тим, що визначає всі нюанси виконавського задуму. Фактично ланцюжком, що поєднує концепцію музичного твору та її реалізацію. Зрозуміло, що коли йдеться про творчість видатних музикантів-виконавців, цей зв’язок між уявним музичним образом та необхідним для його реалізації комплексом рухів майже рефлекторний. Він є одним з найважливіших елементів художньої установки – того, що впливає на розуміння/сприйняття/інтерпретацію твору композитора. Тому, практикуючи певні технічні навички, музиканти-виконавці спрямовують увагу саме на звук.

Дослідження руху людини під час виконання на фортепіано є головним для піаністів, викладачів, студентів та музикознавців. Їх насамперед цікавить, як цей рух можна тренувати та оптимізувати для набуття необмеженої віртуозної техніки. Саме тому відомі піаністи і викладачі фортепіано створили безліч методичної та нотної літератури, де систематизовано підходи до розвитку фортепіанної техніки (від словесних настанов до малюнків із зображенням певних рухів). Перші з таких посібників з’явилися ще у XVIII ст. (Ф. Куперен, 1716; Й. С. Бах, 1753), але найбільшого поширення вони набули у XIX ст., що було зумовлено потужним розвитком віртуозного виконавства.

Підкреслимо, що на той час більшість педагогів ще не усвідомлювала зв’язок між технологією гри та її змістовністю. Тому в багатьох посібниках ХІХ ст. можна знайти поради, сконцентровані саме на механіці руху. Можливо, це й призвело до горезвісного використання механістичних пристроїв у підготовці піаністів-початківців. Відомо, що результати такого, відірваного від художніх завдань, навчання були невтішними. Наслідком цього стало те, що довгі роки потому віртуозність асоціювалась із чимось суто технічним, поверхневим, позбавленим художнього сенсу.

Протилежна тенденція, що спиралася на взаємозв’язок технології та естетики виконання, набула популярності лише наприкінці XIX ст., але впливає на розвиток піанізму до наших днів. Хоча й сьогодні існують наукові праці, в яких увагу дослідників сконцентровано виключно на техніці виконання. Їхні автори стверджують: те, що піаністи називають туше (доторкання до фортепіано), насправді не має значення в процесі експериментального дослідження звучання, йдеться лише про фізичні параметри ігрових рухів, що визначають швидкість удару молоточків, коливання струн тощо, тобто все залежить від специфіки механіки інструмента. Це породило дискусію між піаністами-практиками та теоретиками музичного мистецтва. Зрозуміло, що досліджувати роботу механізму простіше, ніж вивчати людський організм. Хоча перші спроби вивчення роботи піаністичного апарату під час гри відбулися ще наприкінці XIX ст. Відомості про це знаходимо у статтях французьких психологів А. Біне і Дж. Кортьє, які використовували графічний циліндр для запису градацій стиснення повітря всередині гумової трубки, розташованої під клавішами фортепіано. Таким чином вони намагалися виміряти силу, з якою піаніст натискає на клавіші.

На початку ХХ ст. цей напрям досліджень виконавського мистецтва продовжив американський професор музики, піаніст та композитор О. Ортманн. Предметом зацікавлення вченого були анатомічні та фізіологічні основи піаністичної майстерності. Результати дослідження О. Ортманна відображено в книгах «Фізичні основи фортепіанного туше і звучання» (англ. The Physical Basisof Piano Touchand Tone, 1925) [325] та «Фізіологічна механіка фортепіанної техніки» (англ. Physiological Mechanicsof Piano Technique; 1929, перевидання 1962) [326]. Під час роботи О. Ортманн прикріпляв камертон на клавіші інструмента. Вібраційний кінець камертона «писав» коливання струни, а розміщений шматок спеціально підготовленого скла допомагав фіксувати профілі швидкості натиску клавіші під час гри. За допомогою цієї установки О. Ортманн зміг проаналізувати різні техніки гри на фортепіано.

Практично у той самий час проходили дослідження радянських фізіологів М. Бернштейна та Т. Попової у Москві [266]. Вони використовували активні світло-випромінюючі маркери, встановлені на голові, плечах, ліктях, зап’ястках піаніста, котрий грав октавні репетиції в різній динаміці й темпі. М. Бернштейн і Т. Попова користувалися при цьому оптичною двовимірною системою зйомки руху, здатною записувати до 600 кадрів на секунду (кіноциклографічний метод).

Сьогодні точну інформацію про те, як відбувається процес звукотворення, можна отримати за допомогою електронних інструментів (різного роду клавішних), сумісність яких з комп’ютерною технікою дає змогу зафіксувати тип доторкання конкретного піаніста, швидкісні та динамічні параметри його гри. Але детальний аналіз рухів піаніста під час гри на акустичному фортепіано з обладнанням, яке б суттєво не впливало на комфортність виконання і при цьому було б здатне зняти інформацію про весь ланцюг руху від корпуса, плеча і до кінчика пальців, усе ще залишається відкритим викликом. Адже має бути компроміс між прагненням до максимальної деталізації наукових даних й відповідною складністю обладнання та вторгненням в особистий простір виконавця.

Це більш-менш успішно вирішується у численних працях сучасних вчених, які продовжують роботи у сфері вивчення механіки руху піаністів. Згадаємо тут про дослідження представників Софійського університету (Японія) С. Вінгс та Ш. Фуруйя [278 – 281], присвячені вивченню моделей рухів професійних піаністів та аматорів. Науковці використовували рукавички для передачі даних (рукавичка з відкритими кінчиками пальців, оснащена датчиками, що збирають інформацію про позицію руки та роботу суглобів).

Інтерес до такого роду досліджень є й у представників інших гуманітарних наук. Так, наприклад, у працях психологів Р. Крампе та Е. Еріксона відображено результати досліджень щодо впливу процесу старіння на піаністичну техніку. Було встановлено, що піаністам потрібно мінімум 10 000 годин або близько 10 років практики для досягнення середнього рівня професійності, який, за умови постійного вдосконалення, з віком тільки посилюється.

Дослідженням рухів музиканта було присвячено і наукові розробки професорів у царині психології Університету Невади (США) Г. Вульф та А. Морнелл, які запропонували два поняття – «внутрішній» та «зовнішній фокус», під якими маються на увазі способи роботи з музичним текстом (самостійний контроль та вплив зовнішніх чинників) [352, с. 304]. Важливо, що Г. Вульф та А. Морнелл наголошують на тому, що у процесі пошуку адекватного власному задуму звучання певного твору виконавець скоріше приходить до результату, коли рушійним є саме «внутрішній фокус». Отже, сьогодні доторкання до фортепіано як частка виконавської техніки піаніста вчені розглядають як мультимодальне явище, що містить слуховий, візуальний і тактильний компоненти. Відтак гіпотеза щодо того, ніби техніка гри на інструменті пов’язана виключно з технологією, застаріла.

Підсумовуючи, зазначимо, що такого роду дослідження із застосуванням різноманітних приладів є важливим підґрунтям вивчення феномену звукового образу інструмента виконавця. Більше того, на нашу думку, у подальшому такий експериментальний підхід стане ключовим у вивченні взаємодії звукових образів інструмента виконавця і композитора. До того ж основним маркером збігу звукових образів або їх різниці виступатиме фактура музичного твору, як об’єктивна даність, цілісність, що відображає музичне мислення й відповідну техніку і композитора, і виконавця.

Зазначимо, що у порівнянні з іншими музичними інструментами фортепіано відрізняється більш різноманітним потенціалом художньої організації фактури. Остання, втілюючи художньо-естетичні настанови, що закріплені в композиторській та виконавській техніці, стає своєрідною точкою перетину інтонаційних образів світу окремих митців, мистецьких шкіл, історичних періодів. Водночас, саме фактура твору композитора є базою для побудови виконавської концепції. Можливо, саме цим пояснюється пильна увага музикознавців до фактури, що підтверджується, крім іншого, й величезною кількістю її визначень (згадаймо праці Є. Назайкінського, В. Москаленка, Л. Касьяненко, В. Приходько та багатьох інших). Але у сучасних музикознавчих дослідженнях існує певний розподіл на теоретичний і виконавський підходи до аналізу фактури. Перший з них спрямований на осягнення типологічних властивостей фактури, що фіксують певні аспекти музичного мислення композитора, а другий − на вивчення механізмів актуалізації нотного тексту, що зумовлюють унікальність звучання твору виконавця.

Відомо, що вже під час першого ознайомлення з твором «на око» (внутрішнім слухом) у свідомості виконавця виникає конкретний проєкт фактури, у формуванні якого беруть участь не тільки м’язово-рухові процеси, слухове уявлення, а й її графічний образ, який представлено нотним текстом. Утім, необхідно уточнити, що зорове сприйняття фактури є лише базовою інформацією для формування загальної картини. Слухове сприйняття багато в чому спирається на звуковий образ інструмента виконавця, що й призводить до значних змін фактури виконуваного твору, корегуючи окремі або всі її параметри: висотно-регістровий, часовий, глибинний. Очевидно, що кожен із зазначених вимірів фактури виконавець може відтворити буквально або з частковими/глобальними змінами. Наприклад, піаніст, чий звуковий образ фортепіано дотичний романтичному, у класичних творах змінюватиме висотно-регістровий параметр фактури за рахунок посилення ролі нижнього голосу, порушуватиме характерну для класичного мистецтва відповідність метро-ритмічної структури тощо. Згадаймо тут про виконавські версії моцартівських сонат В. Горовиця або М. Плетньова, які трактують ці твори у романтичній естетиці.

Необхідно зазначити, що на те чи інше виконавське рішення впливають чинники, які містять різний динамічний зміст, зазначені елементи яких можна представити у вигляді двох великих груп. До першої належать чинники, що впливають на виконавську інтерпретацію опосередковано, та не можуть діяти на конкретне виконавське рішення прямолінійно. Вплив цієї групи багато в чому пов’язаний з підсвідомістю. До таких можна віднести: характеристику людської подоби композитора, особливості його творчої індивідуальності, духовний світ його епохи тощо. До другої групи належать чинники, які безпосередньо пов’язані з виконавськими рішеннями. Перш за все, це музичний текст твору, та чи інша програмність, вказівки композитора щодо характеру виконання музики, темп, динамічні відтінки, агогіка, педаль, фразування, штрихи, акценти тощо. У складному синтезі цих елементів і виникає та чи інша виконавська інтерпретація.

До нашого часу існувало кілька стильових епох: бароко, класицизм, романтизм, пізній романтизм, модернізм, постмодернізм тощо. Кожна стильова епоха відобразилася в особливостях трактування будь-якого твору. Сучасні виконавці не можуть бути байдужі до пізнання того, як виконувався досліджуваний твір від часу його створення через наступні стильові періоди аж до наших днів. Найбільш цікавим для слухачів став той період, коли внаслідок технічного прогресу з’явилися звукозаписні пристрої. В епоху відсутності звукозапису про зміст інтерпретації музичних творів виконавцями можна дізнатися тільки зі спогадів сучасників. Можливість почути музичний твір у запису безпосередньо впливає на виконавця і, за нашою класифікацією, належить до другої групи чинників.

Звернемо увагу на те, що ступінь такого впливу на формування виконавської концепції твору все ж не варто перебільшувати. Первинна тут особистість виконавця, у зв’язку з цим звернемося до класифікації виконавських типів. Їх безліч, але ми будемо спиратися на три – О. Катрич, К. Мартінсена та Д. Рабіновича. Так, К. Мартінсен називає три типи виконавців, базуючись на різниці їх звукотворчої волі:

1. Статична (класична) звукотворча воля – воля до граничного приборкання, до граничного панування, до граничної концентрації, до ясності в усьому. Така воля культивує найтоншу диференціацію сили звучності.

2. Ексстатична (романтична) звукотворча воля – «тяжіє до розпливчастого, переливчастого і туманного» [135, с. 105]. Власна воля, її власне переживання – вищий закон, що підлягає втіленню. Творення ексстатичного типу – це сп’яніння, буття у нестямі, мрії і хвилювання.

3. Експансивна (експресіоністична) звукотворча воля – заперечення об’єктивного і суб’єктивного. Експресіонізм оголошує війну зовнішній, чуттєвій стороні мистецтва [135, с. 105].

Д. Рабінович розглядає чотири піаністичних типи: віртуозний, емоційний, раціоналістичний та інтелектуальний.

1. Віртуозний тип включає в себе і «справжніх віртуозів, і чемпіонів віртуозності»; у ньому співіснують піаністи романтичного стилю (Ф. Ліст, А. Рубінштейн), і псевдоромантики (від І. Я. Падеревського до М. Розенталя), і неоромантики (Ф. Бузоні), і антиромантики.

2. Емоційний тип включає два підтипи – емоційно-збуджений (Г. Нейгауз, С. Фейнберг, А. Корто, Арт. Рубінштейн) і тип, схильний до ліризму, медитації (К. Ігумнов). У концертантів емоційного типу «віртуозність емоційна».

3. Раціоналістичний тип пов’язаний з іменами Г. Бюлова і А. Куллака, К. Таузіга, Л. Годовського, Е. Перта, Г. Ґінзбурґа. Девізом цього мистецтва є об’єктивізм, а головною рушійною силою – розум.

4. Інтелектуальний тип. Його представники – А. Шнабель, Г. Гульд, В. Горовіц (у пізній період творчості), С. Ріхтер і А. Мікеланджелі. Інтелектуальний тип видається більш монолітним [178].

Класифікація О. Катрич базується на архитипах музично-виконавського мислення:

1. Аполонічний.
2. Діонісійський.

Такий розподіл О. Катрич обґрунтовувався її поняттям: «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це система виразових засобів, що відповідає специфічності його світогляду, яка зберігає цілісність та функціонує як опорний чинник переінтонування різноманітних композиторських стилів» [74, с. 9].

Усі перелічені типи є категоріями відносними, позаяк можна зазначити взаємозв’язок одних з іншими. Як правило, той чи інший виконавець характеризується не одним виконавчим типом, а складним змішуванням різних показників, які варто розглядати не як строго відмежовані один від одного, а як певні тенденції творчих рішень.

Підсумовуючи, скажемо: на нашу думку, звуковий образ фортепіано виконавця – це художній феномен, що відображає специфіку мислення конкретного музиканта. Цей феномен може бути дослідженим з двох точок зору. Перша – це виявлення механізмів його формування під впливом внутрішніх (особистість музиканта, його вік, національність тощо) і зовнішніх чинників (виконавська школа, епоха, репертуар, умови музикування) та вивчення того, як уже сформований образ інструмента (тобто відповідна техніка гри на ньому) впливає на роботу інтерпретатора з твором композитора. Друга – це визнання нерозривного зв’язку між технологією гри на інструменті та художніми завданнями, що їх виконавець ставить перед собою, спираючись на власний образ світу. Саме це, інше, у порівнянні з композиторським, світовідчуття стає основою появи так званого твору виконавця.

**Висновки до Розділу 1**

У сучасному музикознавстві активно використовується поняття звукового образу інструмента, під яким дослідники розуміють як особливості звуковидобування, так і характерний для конкретного інструмента образно-семантичний ряд. Виявлено, що в методичних працях, присвячених мистецтву гри на клавішно-струнних інструментах, виконавська техніка здавна пов’язувалася із досягненням певного художнього ефекту. Видатні педагоги підкреслювали, що звучання інструмента, перш за все, залежить від психологічної настанови, що формує індивідуальний виконавський стиль і відповідний йому тип техніки.

Разом з тим, звуковий образ фортепіано має й епохальний вимір, адже людська культура є складною системою, що на кожному етапі свого розвитку відображає певну картину світу, частиною якої є й музичні інструменти. Як наслідок, сьогодні співіснує кілька звукових образів фортепіано, які, з одного боку, презентують творчі пошуки музикантів різних епох, а з другого – впливають на виконавські рішення композиторських творів. Саме тому сучасне музикознавство приділяє багато уваги вивченню феномену звукового образу інструмента. Аналіз наукових концепцій дозволив зробити висновок про те, що більшість дослідників трактують поняття звуковий образ інструмента як дотичне більш глобальним – образ світу або інтонаційний образ світу.

Тож, підрозділ 1.2 було присвячено систематизації наукових джерел, предметом дослідження у яких є образ світу. Виявлено, що це поняття використовується у багатьох сферах гуманітаристики як інструмент, що дає змогу виявити сутнісні складові структури особистості та алгоритми її взаємодії з навколишнім світом. Для нашої роботи корисною є теза про те, що сформований образ світу виступає підґрунтям творчої діяльності, зумовлює художні вподобання та настанови й, таким чином, визначає алгоритми роботи виконавця з авторським нотним текстом.

У підрозділі 1.3 звуковий образ інструмента виконавця подано як підґрунтя виконавської техніки, що синтезує технологічні та естетичні параметри. Перші спроби вивчення технологічного аспекту було здійснено ще на початку ХХ ст., і вони до сьогодні залишаються в центрі уваги науковців. Про це свідчать, зокрема, праці мистецтвознавців О. Ортманна, Н. Кука та Дж. Рінка, психологів А. Біне, Дж. Кортьє, Р. Крампе та Е. Еріксона; фізіологів С. Вінгс та Ш. Фуруйя. Втім, увага цих авторів усе ж таки спрямована на ті аспекти діяльності музиканта-виконавця, що можуть бути досліджені за допомогою технічного обладнання – швидкість гри, кількість ударів у певний проміжок часу, динамічна шкала тощо. Тобто, на технологію гри, яка, на нашу думку, є менш значущою порівняно з естетикою – художніми намірами виконавця. Важливо, що ці наміри спираються, у тому числі, й на образ фортепіано, який у такому контексті стає чинником, що змінює звукові структури твору композитора.

**РОЗДІЛ 2**

**ЕТЮД У СИСТЕМІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА**

**ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Значення етюду в навчальній і концертній діяльності піаніста важко переоцінити. Історія цього музичного жанру своїм корінням сягає у «позазвукову» сферу. Перші етюди, які дійшли до нас, датуються ХІІІ ст. і є каталогами шахових комбінацій. В епоху Ренесансу етюд як ескіз до створення великого полотна проникає в царину образотворчого мистецтва. Музичне ж утілення жанр дістає в ХVIII ст., зберігаючи на цьому етапі утилітарне значення, яке визначається функцією вправи, націленої на освоєння виконавцем певних технічних формул.

На початку ХІХ ст. з’явилася величезна кількість творів-вправ з інструкціями як для аматорів, так і для професійних піаністів. Нерідко вже сама назва збірників указувала на тренування (К. Черні «Oktavenstudien»/«Октавні етюди» оp. 553, 1838 р., і «Praktische Fingerübungen»/«Практичні пальцеві вправи» оp. 802). 6 лютого 1836 року було опубліковано статтю Р. Шумана «Die Pianoforte Étuden, ihren Zwecken nach geordnet»/«Етюди для фортепіано, розташовані за призначенням», у якій різні етюди були класифіковані відповідно до їхніх технічних цілей. Список супроводжувався коментарями Р. Шумана, який наголошував на важливості «вправ» (маються на увазі етюди) Ф. Шопена, Й. С. Баха, М. Клементі, Й. Крамера та І. Мошелеса [336]. Отож, 6 лютого 1836 року розпочалася історія наукового осягнення жанру етюду, який швидко еволюціонував, пристосовуючись до змін художніх настанов і, відповідно, інструментарію та техніки гри.

Так, у творчості композиторів другої половини ХІХ ст. проявляється і художній потенціал жанру, який з плином часу все більше виступає на перший план. На сьогодні варіантів трактування жанру етюду стільки, що паралельно співіснують кілька його типологій, а це призводить, у тому числі, і до різного розуміння техніки ігрових рухів. Адже етюд уже давно став не просто елементом «щоденних вправ піаніста», а й важливим кроком на шляху до виконавського втілення образу світу. Тож, якщо всю історію фортепіанного мистецтва уявити як зміну звукових образів інструмента: від класичного до сучасного плюралізму можливостей, то еволюція жанру етюду, на нашу думку, може стати кращою ілюстрацією того, як техніка виконання пристосовувалася до вимоги досягнення певного звукового результату.

**2.1. Кристалізація концепту «виконавська техніка» в етюдних опусах композиторів доби класицизму**

У музикознавчій літературі появу жанру етюду, як правило, датують початком ХІХ ст., однак твори, базовим призначенням яких було вирішення певних виконавських завдань, що підтверджувалося авторськими ремарками на кшталт «вправа» (з фр. «exercice», з нім. «Übung», з італ. «essercize»), «навчання» (з фр. «etude», з нім. «Studie», з італ. «studio») або «урок» (із фр. «leçon», з італ. «lezione»), з’явилися набагато раніше. Тож іще до появи фортепіано наприкінці ХVIII ст. було написано багато дидактичних творів для клавесина та клавікорда. Тут варто згадати:

― «Вибрані уроки гри на клавесині та спінеті» Г. Перселла, що включають танцювальні сюїти та різноманітні твори;

― «П’єси для клавесина з методом пальцевої техніки», що містять кілька п’єс, п’ять рондо та менует, Ж.-Ф. Рамо;

― «Клавірні вправи» Й. С. Баха, що відображають усі етапи підготовки музиканта: від відносно легких, побутових п’єс до творів, призначених для професійного виконавця;

― понад 550 навчальних творів, що їх створив для своєї учениці Марії Барбари Д. Скарлатті (нагадаємо, що тридцять з них було зібрано та опубліковано однією збіркою під назвою «Вправи для клавесина» у 1738 р.).

Підкреслимо, що в усіх згаданих збірках (та багатьох подібних) майже кожен твір містить технічно складні фактурні формули (перехрещування рук, репетиції, арпеджіо, трелі тощо). Важливо також, що ці дидактичні твори охоплювали найрізноманітніші музичні жанри, зокрема прелюдії, танці, токати тощо. Тому увага авторів цих збірок приділялася не стільки технології гри, скільки більш змістовним аспектам підготовки майбутніх музикантів. Так, у передмові до збірки «Вправи для клавесина» Д. Скарлатті пише: «Читачу, аматор ти чи професіонал, не шукай у цих творах глибшого сенсу, радше − винахідливу забаву Мистецтва (le scherzo ingegnoso dell’Arte), щоб привчити тебе до вільного володіння клавічембало. Опублікувати їх мене спонукала не користь і не честолюбство, а покірність. Може, вони тобі сподобаються, і тоді я підкорюся новим велінням догодити тобі у ще легшому і різноманітнішому стилі. Отже, будь радше доброзичливим, аніж суворим, і тим ти примножиш власні задоволення» [170, с. 22]. Але ж Д. Скарлатті був новатором у царині клавірної техніки, він застосовував прийоми, які дістали розвиток набагато пізніше − у мистецтві романтиків (репетиції, глісандо, перехрещення рук). Тож і в нього, і в інших композиторів бароко можна знайти поради, що й сьогодні важливі у роботі фортепіанних педагогів. Зокрема, йдеться про численні вказівки щодо аплікатури, система нумерації якої відрізняється від сучасної: цифри зростають зліва, при цьому мізинець лівої руки є першим, а великий − п’ятим. Позначення ж аплікатури правої руки таке, як і в нашій сучасній практиці: великий палець називається «1», а мізинець «5». Так, 1717 року Ф. Куперен написав і досі актуальний трактат «Мистецтво гри на клавесині», в якому наведено пропозиції щодо аплікатури, орнаменту та інших аспектів виконавської техніки.

Тож в історії жанру фортепіанного етюду епоха бароко може сприйматися як підготовчий етап, коли було сформовано й апробовано певні фактурні формули, окреслено педагогічні підходи щодо розв’язання виконавських проблем та напрацьовано корпус дидактичної (або, за сучасним висловом, педагогічної) музичної літератури.

Наступний етап у становленні жанру – кінець ХVІІІ − початок ХІХ ст. – час появи фортепіано. Відомо, що через зміну естетичних парадигм, які вплинули на пошуки нової звучності багатьох інструментів, майстри суттєво змінили конструкцію клавішно-струнних, унаслідок чого значно розширилися їхні виражальні (зокрема динамічні) можливості. Утім, фортепіанне мистецтво, яке прийшло на зміну епохи клавесиністів, багато перейняло від попередників. Цьому сприяло те, що процес трансформації клавішних інструментів ішов досить повільно і до середини ХIX ст., тож фортепіано було ближче до звучання клавіру, ніж до нашого сучасного сприйняття можливостей цього інструмента. Відповідно, так званий класичний образ фортепіано багато в чому спирався на клавірні школи гри.

Потрібно зазначити, що різниця конструкцій існуючих на той час інструментів вплинула на той факт, що цілісний (як нам сьогодні здається) класичний образ фортепіано насправді був дуже неоднорідним, а це давало змогу митцям із різними художніми вподобаннями адекватно втілювати власне світовідчуття. Так, віденське фортепіано, для якого писав В. Моцарт, мало легку механіку і прозоре звучання: «...на відміну від деки сучасного фортепіано, що дає тривалий, гучний звук, віденська дека дає відразу яскравий звук, який однак швидко гасне; це одна з головних особливостей віденського фортепіано, що дозволяє виконувати дрібну артикуляцію і справжні сфорцандо» [75, с. 174]. Але ця легкість відповідала вимогам не всіх музикантів, багато хто надавав перевагу інструмента лондонської конструкції, наділеному не тільки потужним, співучим звучанням, а й тугішою механікою звуковидобування: «Оскільки в Англії раніше за інших поширилися публічні концерти, на яких піаністам доводилося виступати у великих залах, саме тут виникла потреба в інструментах з міцною конструкцією. <…> Англійський інструмент характеризувався повним, співучим, довгим звуком і тугою клавіатурою, яка потребувала глибокого удару» [75, с. 175].

Незважаючи на різницю звучання (і, відповідно, певну різницю звуковидобування) цих інструментів, у них було й дещо спільне, а саме класичні настанови на ясний, прозорий звук та чіткий розподіл функцій фактурних пластів. Як зазначає В. Чінаєв, фортепіанне мистецтво того часу: «<...> ґрунтувалося на принципах музичного класицизму, які проявлялися в ясності, логічності виконання, відточеності найдрібніших деталей, карбованості ритміки» [242, с. 115]. Це зумовило прийоми гри (зосередженість на розвитку пальцевої техніки) та формування «класичних» фактурних формул, своєрідним каталогом яких є фортепіанні етюди тієї доби, котрі й сьогодні широко використовуються у підготовці піаністів. Тож можна стверджувати, що саме у добу класицизму «виконавську техніку» вперше було осягнуто як концепт саме в такому значенні, яке ми знаходимо у праці видатного фортепіанного педагога Г. Нейгауза: «Слово “техніка” (від грец. “техне” − мистецтво). Будь-яке вдосконалення техніки – вдосконалення самого мистецтва, а отже, допомагає виявленню змісту, “потайного сенсу”, іншими словами, становить матерію, реальну плоть мистецтва. Техніка – це щось вагоміше, ніж просто швидкість, рівність, спритність, що є окремими елементами техніки» [165, с. 55].

Разом з тим, говорячи про виконавську техніку, неможливо не торкнутися поняття віртуозності, що, як ми вже загадували, у радянському музикознавстві довгий час мало негативну конотацію. Хоча, у Г. Когана знаходимо: «До поняття віртуозності (від лат. «Virtus» – відвага) входять не тільки швидкість, чіткість і точність гри, а й відвага, сміливість, захоплююча спритність. Віртуозно зігране місце – це не обережна й байдужа біганина, а стрімкий “пасаж за адресою”, запущений як камінь у визначену ціль» [92, с. 234].

Зазначимо, що в епоху бароко віртуозність виконання в першу чергу пов’язувалася з вокальною музикою, але згодом уся так звана колоратурна техніка поширилася майже на всі сфери музикування і в інструментальній музиці тлумачилася ще й як винахідливість, втілення мистецтва імпровізації. На подальших етапах розвитку музичного мистецтва явище віртуозності трактувалося по-різному: іноді перевага віддавалася блиску виконання (технічності та її артистичному поданню), іноді – підпорядкованості технології гри художнім завданням. Про це пише, зокрема, С. Шип: «Будь-який виконавський стиль характеризується певною технікою. Але міра і якість технічності в різних стилях можуть бути дуже різними. Одні стилі культивують техніку атлетичного типу (швидкість, сила, спритність моторних дій піаніста). Інші стилі базуються на техніці пластичного “управління” звуком, максимально розвивають можливості варіювання типових характеристик заради досягнення багатого інтонаційного нюансування (техніка артикуляції, фразування, педалі)» [248, с. 48].

Підкреслимо, що найвідоміші віртуози минулого одночасно були і великими композиторами (наприклад Н. Паганіні, Ф. Ліст). Тобто їхня технічна майстерність була втіленням звукового образу світу. Саме про це пише К. Мартінсен: «Хто такий піаніст? Він піаніст тому, що він володіє технікою? Ні, звичайно, він володіє технікою тому, що він піаніст, тому що він у звуках відкриває сенс, поетичний зміст музики, її закономірності й гармонію. Ось для чого потрібна техніка, адекватна силі, висоті та ясності уяви духовного образу, ось для чого великі піаністи до кінця своїх днів працюють над нею і постійно ставлять собі нові цілі, виконують нові завдання» [135, с. 60].

Саме такою метою, що на початку ХІХ ст. суттєво вплинула на переосмислення значущості технологічного аспекту гри, став потужний розвиток виконавства, як окремого елемента музичного мистецтва, та розвиток концертного життя. Разом це спричинило захоплення всілякими технічними складностями – подвійними нотами, октавами, арпеджіо тощо. Причому це стосувалося не тільки професійних музикантів, а й аматорів. Відтак потреба у відповідному навчальному матеріалі зростала. Перші зразки етюдів складалися з певних технічних малюнків (гами, арпеджіо тощо), проте згодом жанр розвивався, змінювався і ставав цікавішим у музичному та художньому планах. Етюди почали використовувати як для навчання, так і для виступів.

Готуючи етюди до друку, композитори групували їх за виконавськими завданнями, при цьому найчастіше кожен твір фокусувався на певній технічній формулі. Одним з перших таку добірку навчальних фортепіанних творів випустив англійський композитор і піаніст Й. Крамер «Studio per il pianoforte» op. 50 (84 етюди). Вправи, призначені для розв’язання конкретної технічної проблеми (включаючи подвійні ноти, арпеджіо, повторювані ноти, прикраси тощо), знаходимо і у «Gradus ad Parnassum» М. Клементі.

Найбільш фундаментальна праця того періоду належить Й. Гуммелю, який написав op. 125 із 24 етюдів 1833 року. Етюди розміщені по кварто-квінтовому колу мажорних тональностей, при цьому за кожним мажорним стоїть наступний у паралельному мінорному ключі. Вони охоплюють не тільки багато видів техніки, таких як схрещування рук, трелі, швидкі гами, ламані октави та повторювані ноти, а й несуть певні стильові завдання (наслідування стилю французької увертюри в етюді № 4, з характерним для неї дводольним метром, повільним темпом та урочисто-піднесеним характером, або стилю Й. С. Баха в етюдах № 6 «Фугета» та № 24, з характерним принципом поліфонічної роботи з музичним матеріалом).

До важливих етюдних добірок доби класицизму належать твори композиторів Д. Штейбелта, Й. Вольфа, Л. Берґера, Ф. Калькбренера, І. Мошелеса. Ці збірки, вочевидь, є методиками гри на фортепіано, що спрямовані не тільки на поступове підвищення рівня виконавської майстерності, а й на виховання естетичних засад творчості. Саме тому, намагаючись позбутися одноманітності механічних вправ, композитори використовували яскраві мелодії, гармонії, формотворчі та драматургічні ознаки певних жанрів, що, врешті-решт, привело до кристалізації жанру етюду.

Найбільшого поширення набули твори К. Черні, чиї знані в усьому світі вправи дають багатий матеріал для оволодіння всіма видами класичної фортепіанної техніки: різні типи гам, арпеджіо, морденти, форшлаги, трелі тощо. Серед найвідоміших збірок автора: «Школа спритності пальців», op. 299; «Попередня школа спритності пальців», op. 636; «Етюди для лівої руки», op. 718; «Мистецтво спритності пальців», ор. 740; «Вправи з п’ятьма пальцями», op. 777; «Маленький піаніст», op. 823. Ці ефектні п’єси чудово підходять для розвитку виконавської техніки в широкому розумінні цього слова (не тільки безпосередньо прийомів гри, а й роботи зі звуковими структурами творів інших жанрів). Тому й сьогодні їх обирають для підготовки до виконання більш віртуозних концертних номерів. І хоча автор також приділив увагу й найбільш характерним формулам фортепіанної фактури другої половини XIX ст. (тим, що трапляються в творах Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста), етюди К. Черні є квінтесенцією саме класичного уявлення про звуковий образ фортепіано.

На жаль, більшість музикантів сприймає ці етюди лише як інструктивні, спрямовані на вдосконалення пальцевої техніки, забуваючи про те, що кінцевою метою навчання К. Черні вважав опанування високою музичною майстерністю, а це передбачає вправне використання всього арсеналу виражальних виконавських засобів, адже на його думку, виконавець повинен володіти «повною закінченістю виконання (віртуозністю), тобто найбільшою натренованістю пальців у всіх труднощах, у всіх тональностях і взагалі у всьому, що потрібно для гарного, приємного і витонченого виконання, бо кращі наші задуми залишаються безплідними, якщо пальці не в змозі передати їх з легкістю і впевненістю справжнього художника» [3, с. 83].

Підкреслимо, що винахід фортепіано – це переломний момент в історії музичної культури Європи. Адже саме цьому інструменту було призначено стати своєрідною точкою перетину професійної та аматорської практик музикування (забезпечивши музикантам-аматорам можливості виконання популярних творів різних жанрів) та творчою лабораторією багатьох композиторів. Так, музиканти-романтики вважали опанування класичною виконавською технікою обов’язковою умовою подальшого розвитку піаніста. Такої думки, наприклад, дотримувався учень К. Черні Ф. Ліст, який розпочинав заняття з класичної постановки рук і навіть рекомендував тим своїм вихованцям, пальцева техніка яких потребувала вдосконалення, навчатися у «Школі найвищої фортепіанної гри» в Берліні. Засновником цієї школи був чеський музикант, учень Ф. Ліста, але все ж таки прихильник класичної освіти піаніста – К. Таузіг. Як і багато інших музикантів-педагогів того часу, він на шляху формування фортепіанної майстерності звертався до опусів К. Черні. Таким чином етюди цього видатного музиканта стали основою фортепіанних шкіл ХІХ – ХХ ст., навіть у випадках, коли художні ідеали їх представників були спрямовані на втілення іншого звукового образу фортепіано, адже в їхньому розумінні класичне було аналогом застарілого, обов’язкового лише в рамках навчання.

Переломним етапом переходу від класичного до романтичного образу фортепіано можна вважати першу половину ХІХ ст., коли уявлення про музичне мистецтво і, відповідно, про звукову природу багатьох інструментів кардинально змінилося, спричинивши переосмислення їхніх виражальних, смислових та образних можливостей. Парадоксально, але саме в надрах цього процесу намітилися тенденції, які, врешті-решт, зумовили актуалізацію класичної естетики у першій половині ХХ ст. Одним із проявів цікавості до творчих надбань класицизму стало «повернення» класичного звукового образу фортепіано, з властивою йому безпедальністю, ясністю туше і важливістю чинника пальцевої активності. Результатом цього К. Мартінсен вважав «посилення волі до лінеарної ясності, до ритмічної жвавості й розчленованості» [135, с. 128]. Цікава також думка ісландського композитора й диригента Й. Лейфса, який серед ознак «неокласичної» інтерпретації називав: «чітку зміну форте і піано, активне стакато, вміння передати поліфонічність музичної тканини, строге, невібратне звучання, яскраві акценти, чіткий ритм» [54, с. 33].

Звісно, що зміна естетичних парадигм вплинула й на репертуарні вподобання виконавців. У програмах видатних піаністів з’являються до цього майже не виконувані в концертах сонати Й. Гайдна, твори М. Клементі, Д. Скарлатті і, нарешті, опуси К. Черні. Навіть «останній романтик фортепіано» В. Горовиць поступово «…практично виключив з репертуару віртуозні “хіти” з творів Ф. Ліста та жанр транскрипції. На зміну їм прийшли твори ранніх романтиків (Ф. Шуберта й Р. Шумана) і композиторів докласичної епохи (Д. Скарлатті та М. Клементі)» [206, с. 167]. Зазначимо, що репертуарний список В. Горовиця включав також і твори К. Черні ([Варіації для фортепіано на тему Роде «La Ricordanza» op. 33](https://classic-online.ru/ru/production/4825)).

З плином часу ця тенденція тільки посилюється. Тож, коли Марк-Андре Амлен – усесвітньо визнаний майстер сучасного фортепіанного мистецтва (інтерпретації піаніста як класичних творів, так і маловідомих творів XIX – XXI ст. вражають свободою і глибиною прочитання, новизною і неймовірним використанням усіх ресурсів фортепіано), виконує на біс етюд № 4 з «Мистецтва спритності пальців» К. Черні, це не викликає подиву. Навпаки, дає багатий матеріал для міркувань щодо механізмів культурного діалогу, що пов’язує М. Амлена з В. Горовицем, який завершував виступи «Іскорками» М. Мошковського.

Підкреслимо, що в руках майстрів сцени хрестоматійні п’єси з учнівського репертуару отримують «друге життя», звучать несподівано цікаво, а відродження, популяризація та надання нового ціннісного значення так званим «інструктивним» творам митців ХІХ – ХХ ст. впливають на наше сприйняття, зокрема, М. Амлена як продовжувача просвітницьких традицій, що мають витоки у діяльності К. Черні, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та інших.

Разом з цим зазначимо й те, що залучення до сучасної концертної практики великого прошарку творів, які презентують класичні моделі звукового образу фортепіано, впливає на наше сприйняття цього інструмента. Фактично, можна казати про те, що ми опинилися в ситуації, що нагадує початок ХХ ст., коли вимоги прозорості та чіткого розшарування фактурних пластів значно змінили всю структуру фортепіанного мистецтва. Зрозуміло, що це спонукає композиторів наново переосмислювати «класичний» жанр етюду.

У цьому розумінні вартий уваги цикл М. Амлена «12 етюдів у всіх мінорних тональностях», який виник як наслідування «12 етюдам у мінорних тональностях» французького композитора Ш. Алькана, опублікованих 1857 року. Канадський музикант підкреслює: «Ш. Алькан – далеко не прохідна фігура в історії музики, <…> фігура, яка заслуговує на те, щоб ставилися до неї з більшою увагою» [212]. Така увага М. Амлена до постаті композитора є своєрідним підтвердженням широко відомого висловлювання Ф. Ліста, що саме Ш. Алькан володіє найкращою фортепіанною технікою серед усіх піаністів-сучасників. Уже в двадцятип’ятирічному віці композитор прославився як віртуоз, здатний змагатися з Ф. Шопеном та Ф. Лістом. Ймовірно, саме цей компонент стилю музиканта зумовив його увагу до досконалості виконавської техніки, що у творчому спадку композитора реалізувалося через жанр етюду. Вступаючи у своєрідний діалог з Ш. Альканом, М. Амлен пропонує власний погляд на мистецтво фортепіанної гри, комбінуючи фактурні формули класичного та романтичного періоду. Цю тенденцію яскраво презентовано в етюдах, у яких композитор реалізує ідеї: контрапунктичного об’єднання тем засобами прийому цитування (№ 4, «Етюд у русі, що постійно повторюється», за Ш. Альканом, у якому цитуються альканівські етюди № 7 ор. 39 і № 3 ор. 76, а також фрагменти етюду «Свято Езопа» № 12 ор. 39); звернення до принципу тематичної трансформації, що дає змогу створити етюд-перевертень – № 10, «За Шопеном» (із посиланням на вправу Г. Гальстона, призначену для опрацювання шопенівського етюду № 5); використання прийому стилізації першоджерельного авторського почерку в умовах інакшої манери вираження (№ 6, «Екзерсис для фортепіано»; оммаж до сонат Д. Скарлатті).

Цікаво, що подібне співставлення ми зустрічаємо у творчості ще одного яскравого представника «класичних» тенденцій сучасного фортепіанного виконавства, молодого французького піаніста Жана-Фредеріка Нюбурже. Нашу увагу привернув той факт, що піаніст зробив запис усіх 50 етюдів для фортепіано «Мистецтво спритності пальців» ор. 740 К. Черні, а також етюдів Ф. Шопена ор. 10 та ор. 25.

Порівняймо виконання піаністом етюдів № 21 ор. 740 К. Черні та № 12 ор. 25 Ф. Шопена. Підкреслимо, що ці приклади було обрано не випадково. Проаналізувавши нотний текст, бачимо: етюди мають подібний фактурний виклад, що вимагає співучої манери мови арпеджованих пасажів, які рухаються через усі регістри інструмента, та характерної техніки звуковидобування. Фактично, перед нами точка перетину двох звукових образів фортепіано, розбіжність яких сприймається лише на слух, що дає інтерпретатору підстави для зміни стильових домінант.

Виконання Ж.-Ф. Нюбурже захоплює технічністю, легкістю та чіткістю. Незважаючи на сухість мови, характерну для інструктивних опусів, в обох етюдах піаніст підкреслює приховану поліфонію, начебто притримуючи першу ноту пасажів (цей ефект досягається завдяки пальцевій педалі та майстерності нюансування). Попри те, що в усіх етюдах Ф. Шопена направленість техніки спирається на романтичні канони (піаністична віртуозність, розтягнуті акорди, стрибки, розгорнуті арпеджіо, широке охоплення регістрів), Ж.-Ф. Нюбурже намагається не відкинути, а, навпаки, зберегти всі кращі риси класичної школи – дрібну пальцеву техніку, логічну деталізацію звука, реальне (а не педальне) легато, ніколи не жертвуючи цими рисами заради сумарних декоративних ефектів. Тож можна припустити: за задумом виконавця, обидва етюдні цикли трактуються як належні до однієї художньої естетики, що, втім, відповідає загальноєвропейській тенденції переосмислення творчості Ф. Шопена у бік інтелектуалізації та відмови від зайвої сентиментальності.

Доказом останньої тези можуть стати записи прослуховувань конкурсу Ф. Шопена у Варшаві, а саме виконання переможця Чо Сон Чжина (2015 р.), який демонструє характерну легкість звучання, досконалість піаністичного апарату і його ювелірне застосування. Зважаючи на те, що шопенівський конкурс проходить кожні п’ять років з 1927 року, його можна вважати індикатором тенденцій трактування творчості Ф. Шопена. Так, переможець першого конкурсу Л. Оборін (1927 р.) презентував «класичний» підхід до виконання шопенівських творів, його версія вирізняється простотою і ясністю, що поєднуються з віртуозною свободою гри й співучістю звучання інструмента. Більш монументальне, але класично ясне, гармонійне виконання було властиве переможцю ІІІ конкурсу (1937 р.) Я. Заку. За характеристикою Г. Нейгауза, шопенівська концепція Я. Зака поєднувала в собі «ясність інтелекту зі стрункою організованістю великого темпераменту, музичну чутливість з досконалою фортепіанною майстерністю» [166, с. 140].

Зв’язки з традиціями раннього класицизму, найбільше з В. Моцартом, відчувалися в ясному, витонченому інтонуванні польської піаністки Г. Черні-Стефанської (1949 р.) та у виконанні наймолодшого переможця конкурсу К. Цимермана (1975 р.), якому дорікали за зайвий інтелектуалізм та аналітичну сухість деяких трактувань. Підсумовуючи, можна сказати, що класичні тенденції завжди були притаманні виконавцям шопенівського конкурсу. Своєрідним ключем до класичного розуміння музики Ф. Шопена може бути вислів Д. Рабіновича: «…“розумність” виконавського задуму, що трактується нами <…> в сенсі наполегливого прагнення піаніста проникнути в інтелектуальність самої шопенівської творчості, виявити в ній не тільки “емоційне ”, а й “розумне”» [177, с. 49].

На наш погляд, найбільш яскраво класичні тенденції виконання музики Ф. Шопена репрезентовано у творчості В. Софроницького, який, за його власним визнанням, прийшов «до зібраності, прагнення розкрити в шопенівській музиці її рідкісну гармонійність і ясність» [143, с. 9]. Піаніст використовував різко контрастні зіставлення образів, різні манери інтонування, відтворення динаміки, ритму, звукових барв. Наведемо ще одне висловлювання відомого «шопеніста» ХХ ст., польського піаніста А. Рубінштейна: «Щоб зрозуміти Ф. Шопена, потрібно знати, що композитор був учнем Й. C. Баха і В. Моцарта, учнем точності та гармонії» [209, с 67]. Незважаючи на те, що всі зазначені вище версії дещо суперечили загальній практиці, у якій панувало захоплення динамічними та віртуозними складовими мистецтва Ф. Шопена, вони набули популярності та визнання і, врешті-решт, почали впливати на навчальний процес.

Отож можемо зробити висновок, що класичний звуковий образ суттєво впливав на розвиток фортепіанного мистецтва майже на всіх його етапах, що найбільш наочно сприймається під час дослідження рубіжних епох: меж ХІХ – ХХ та ХХ – ХХІ ст. І кожного разу актуалізація класичного образу впливає на зміну як виконавського репертуару, так і стильових засад його трактування. Тому сучасні піаністи вражають слухачів несподіваними акустичними та семантичними знахідками, зокрема і в інструктивній фортепіанній літературі.

Так, в інтерпретації Ж.-Ф. Нюбурже етюди К. Черні перетворюються на невеличкі новели, кожна з яких відкриває розмаїтий світ звукових можливостей фортепіано. Варто звернути увагу й на те, що піаніст не просто обирає кілька етюдів К. Черні як «легкий» матеріал для розважання публіки своєю блискучою технікою, а презентує опус саме як цикл, про що свідчить студійний запис 2006 року. Разом з тим, художній світ етюдів Ф. Шопена у версії Ж.-Ф. Нюбурже втрачає романтичну, динамічну та емоційну перевантаженість. Це досягається завдяки скупій педалізації та ясності артикулювання, що дає ефект графічного відтворення всіх фактурних пластів.

Вплив класичного образу на сучасне фортепіанне мистецтво підтверджується ще й тим, що, незважаючи на розбіжність стильових домінант творчості, майже всі піаністи сьогодні мають у репертуарному списку твори XVIII − першої половини XIX ст. і, відповідно, володіють корпусом специфічних виконавських прийомів, каталогом яких є збірки етюдів класичної доби.

Як бачимо, звуковий образ інструмента не відходить разом з епохою, яка його породила. Навпаки, ці образи накопичуються, що ставить перед музикантами (і композиторами, і виконавцями) проблему вибору. Зокрема, І. Сухленко зазначає, що «...слухові уявлення виконавця-інструменталіста апріорі орієнтовані на його інструмент, можна стверджувати, що “звуковий образ інструмента” є обов’язковою складовою інтонаційної моделі» [206, с. 228]. Тому сьогодні, коли наново актуалізується класичний спадок (і відповідний образ фортепіано), ми знову спостерігаємо поступову зміну інтонаційного словника епохи (Б. Асаф’єв) та корекцію засобів музичної виразності.

**2.2. Романтичний звуковий образ фортепіано в індивідуальних трактуваннях**

Естетика романтизму з її акцентуванням особистісного начала та намаганням розширити образно-змістовне поле художніх творів зумовила поступову трансформацію всієї структури музичного мистецтва: зміну жанрової системи, корекцію принципів формоутворення і, врешті-решт, кристалізацію нового образу фортепіано. Образу, завдяки якому й сьогодні цей інструмент асоціюється саме з романтичним мистецтвом. На це вказує, зокрема, К. Зєнкін: «“Фортепіанність” – такий само прямий наслідок романтичного світовідчуття, як тематизм або композиційні структури» [59, с. 9].

Зрозуміло, що наше уявлення про виконавську майстерність того часу базується лише на спогадах сучасників, котрі занотували свої враження від виступів видатних музикантів-виконавців. У наш час, коли потужно розвивається автентичний рух і на сцені знову з’являються інструменти, на яких грали у ХІХ ст., ми розуміємо що ці нотатки у деяких моментах (наприклад, там, де йдеться про надміру гучність виконання) містять певні перебільшення або, скажемо обережніше, – художні метафори. Але навіть якщо так, ці спогади дають нам змогу відчути неповторну атмосферу того часу, коли виконавець уперше привернув увагу до своєї творчості. З огляду на це показовим є міркування В. Чінаєва, котрий, вважаючи Л. Бетховена першим романтиком, так характеризує його виконавське мистецтво: «Його гра не лише передбачала майбутнє – вона була майбутнім. Виражальне інтонування як загострення музичного сенсу, надзвичайна на ті часи гнучкість темпових переходів, експресивне легато, педаль, що її Бетховен розуміє як найважливіший колористичний засіб, нарешті, саме трактування фортепіано, як інструмента, здатного передати і пристрасть, і ніжність, здатного бути і потужним і позамежно піднесеним, – як інструмента універсального – хіба не про це був високий романтичний піанізм?» [243, с. 80].

Новий образ фортепіано не міг не вплинути на переосмислення базових засад гри на інструменті, але основною рушійною силою цього процесу було суспільне захоплення мистецтвом віртуозів, чия майстерність чи не вперше в історії музичного мистецтва сконцентрувала увагу слухачів саме на техніці виконання. І. Сухленко зазначає, що «романтичний стиль розвивав як техніку атлетичного типу, так і техніку роботи зі звуком. І рівень розвитку цієї техніки був таким, що віртуозність, яка розуміється як майстерне володіння своїм інструментом, була обов’язковим атрибутом виконавця-концертанта. Це позначилося на всій системі підготовки музикантів і стало основою шкіл гри на клавішно-струнних інструментах, побудованих на принципах романтичного мистецтва» [206, с. 38]. Саме тому видатні музиканти-виконавці ХІХ ст. створювали збірки етюдів, у яких безпрецедентну за складністю техніку спрямовано на відтворення романтичного світовідчуття. До того ж, на відміну від композиторів класичної доби, тепер автори етюдів підкреслюють їхнє музичне значення (згадаймо хоча б збірку С. Геллера «25 мелодичних етюдів»).

Підкреслимо, що як і у випадку з класичним образом фортепіано, романтичне сприйняття інструмента теж не було однорідним. Дійсно, фортепіано Ф. Ліста, Ф. Шопена, Й. Брамса, Р. Шумана − це «різні інструменти». По-перше, вони різної конструкції (наприклад, Ф. Шопен вважав кращими фортепіано фірми «Плеєль», а Ф. Ліст – фірми «Бехштейн»). Але головне все ж таки не конструкція, а той звуковий ефект, що його кожен композитор намагався втілити на фортепіано, дотримуючись особистих художніх настанов.

Відомо, що в романтичному фортепіанному мистецтві вчені розрізнюють дві потужні тенденції, які викарбувалися у протиборстві Лейпцизької та Веймарської студій. «Помірні романтики» обстоювали збереження класичних норм, що позначилося і на їхньому розумінні фортепіано, яке зберігало ясність звучання. Музиканти ж, які підтримували веймарські романтичні традиції, навпаки, тяжіли до розмитості будь-яких меж, що стосувалося і звукового плану. Так, О. Алексєєв пише: «Ліст надзвичайно сильно розвинув “фрескову” манеру фортепіанного викладу. Він використав не тільки насичену акордову фактуру, а й усілякі швидкі послідовності звуків, розраховані на сприйняття в цілому. Це могли бути і гами, і різні пасажі, що проносяться через усю клавіатуру, виконувані на одній педалі» [3, с. 149].

А проте представники обох гілок романтичного фортепіанного мистецтва були представниками одного виконавського стилю, до базових параметрів якого І. Сухленко віднесла:

1. Самобутність особистості виконавця, котрий усвідомлює себе «стрижневою» постаттю музично-інтерпретаційного процесу.
2. Віртуозність володіння інструментом і широке застосування його виражальних фонічних (колористичних) можливостей.
3. Вільне трактування авторського нотного тексту і відданість романтичному репертуару.
4. Інтерес до композиції та імпровізації, що простежується як у створенні власних творів, так і в «поліпшенні» творів інших композиторів.
5. Спрямованість виконавського процесу на публіку та створення ситуації підпорядкування слухача власній волі [206, с. 42].

Повертаючись до проблеми романтичного звукового образу фортепіано, зазначимо, що він, безумовно, вимагав суттєвого оновлення виконавських прийомів. Це втілилося у: відмові від ізольованої пальцевої техніки на користь вагової гри та гнучкості зап’ястка; розподілі тематичного матеріалу між партіями обох рук; значному розширенні «географії» музичних творів, фактура яких відтепер займала практично весь обсяг клавіатури. Особлива увага приділялась педалі, без використання якої більшість романтичних опусів просто неможливо зіграти. Педальні ефекти дозволяли досягти і грандіозного, і найлегшого звучання, змішання регістрів і гармоній, небувалої раніше колористичної забарвленості.

І. Сухленко пише, що «нові звукові можливості вимагали від виконавців вироблення нових підходів до техніки фортепіанної гри. Одним з улюблених жанрів стає етюд. У романтиків він втрачає схоластичне значення, стаючи засобом досягнення стилю через оволодіння технікою. <…> Вона передбачала оволодіння динамічними і тембральними можливостями фортепіано й фонічним потенціалом, який давало використання педалей. Нові завдання зумовили формування такого піаністичного апарату, який давав можливість здолати фактурні труднощі творів» [206, с. 38]. Найбільш показовою щодо цього, на наш погляд, є творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста та Р. Шумана, в етюдах яких художнє затьмарює інструктивне.

Для апробації теоретичних викладок проаналізуємо цикли етюдів «за Паганіні» Ф. Ліста та Р. Шумана: 1) як втілення композиторських звукових образів фортепіано; 2) як простір перетину світобачення композитора та виконавця. Підкреслимо, що вибір матеріалу обумовлений ще й тим, що творчість Н. Паганіні – це, мабуть, найяскравіший та найпоказовіший приклад романтичного світовідчуття, що відбився в образі інструмента. Гра Н. Паганіні вражала сучасників небувалою віртуозністю, яскравістю образів та драматизмом. Одним з перших він застосував розтяжку пальців, скоки, різноманітну техніку подвійних нот, флажолети, ударні штрихи, гру на одній струні. Фантастична майстерність цього скрипаля є відображенням глибокого розуміння звукозображальних можливостей інструмента. Постать Н. Паганіні знакова в історії музичного мистецтва та його романтичної гілки, тож не дивно, що композитори різних епох писали твори на його теми. Але розпочалася ця традиція завдяки Ф. Лісту і Р. Шуману, чиї «Етюди за Паганіні» наочно презентують відмінності звукових образів цих композиторів, життя і творчість яких нерозривно пов’язані з мистецтвом гри на фортепіано.

Найяскравіші твори Р. Шумана, що їх полюбляють виконавці й публіка, були створені для фортепіано, яке в творчості цього композитора постає як інструмент поетичний, що відображає найтонші хвилі людської душі. Можливо, тому жанрова палітра фортепіанної творчості Р. Шумана представлена циклами мініатюр, варіаціями, сюїтами. При цьому, немов ідучи за власним висловом: «Мелодія − бойовий клич дилетантів» [253, с. 21], – Р. Шуман уникає прозорості фактури, музичний розвиток його творів рясніє поліфонічними прийомами і міжпластовими нашаруваннями, прихованими голосами, що наділені значною інтонаційною та ритмічною самостійністю. Не випадково, Я. Фейнберг у книзі «Піанізм як мистецтво» писав, що «ритм шуманівської музичної фактури досягає такої тонкості й безтілесності, що поява епізодів зі звичайними прийомами метро-ритмічної фактури справляє враження порушення єдності стилю» [223, c. 126]. Також дослідники зазначають, що музичному мисленню композитора властива певна «калейдоскопічність», яка показує різноманіття вражень і асоціацій людини: «...Шуман великий у ліриці суб’єктивних настроїв, у стислих записах, свого роду експресіоністських нотатках і нарисах-реакціях на тиск навколишнього життя» [223, с. 3].

Але, говорячи про звуковий образ шуманівського фортепіано, потрібно згадати і про те, що композитор починав свою творчу кар’єру як виконавець. Тільки обставини не дозволили йому реалізуватися в цьому напрямку, тож як музикант-практик Р. Шуман розумів важливість удосконалення фортепіанної техніки для реалізації нового, романтичного звучання фортепіано: «усі твори <….> вимагали нових форм піанізму і незвичайного трактування інструмента» [223, с. 123]. У зв’язку з цим 1832 року після відвідин концертів Н. Паганіні в Парижі Р. Шуман двічі звертається до творчості видатного віртуоза, створивши два зошити «Етюдів за Паганіні» ор. 3 (1832) і ор. 10 (1833). Композитор поставив перед собою нелегке завдання – не просто гармонізувати каприси Н. Паганіні, а здійснити їх «переклад» на «мову» фортепіанної техніки. Результатом цього стало створення двох зошитів етюдів, згрупованих по шість у кожному. При цьому, перший зошит став радше своєрідною «пробою пера», про що писав і сам Р. Шуман, зазначаючи, що в ньому він «копіював точно, нота в ноту» текст Н. Паганіні. І тільки в другому зошиті Р. Шуману вдалося «відмовитися від педантизму буквальної передачі» на користь створення п’єс, які «не втрачали поетичної ідеї, справляли враження самостійних фортепіанних творів» [254, с. 344]. Попри те, що зошити мають різний опус, видається, що разом вони утворюють єдиний мета-цикл.

У шуманівському трактуванні фактура етюдів Н. Паганіні значно ускладнюється, що зумовлено не тільки органологією фортепіано, а й характерним для авторського стилю прагненням до поліфонізації. Так, у другому етюді з першого зошита, заснованому на каприсі № 9, середній голос підкреслюється не тільки інтонаційно, а й за рахунок ритму, а в етюді № 6 з другого зошита фактура має переважно поліфонічний характер. У деяких випадках композитор вводить нові голоси, що їх немає в оригіналі. В етюді № 2 з другого зошита з’являється виразний мелодизований бас, а в середньому розділі етюду № 4 того ж зошита, заснованому на каприсі № 4, нова мелодійна лінія навіть відтісняє на другий план музичний матеріал оригіналу. Композитор підкреслював, що особлива складність цього капрису полягає в потребі гострого, «колючого» виконання одних звуків у поєднанні зі зв’язністю інших, і цю диференціацію фактури він підкреслив у своїй фортепіанній транскрипції. Така ж багатоплановість спостерігається в п’ятому етюді з першого зошита, написаному на основі капрису № 19: один з елементів фактури, що викладається в правій руці, виконується в динаміці р, інший − ff, а партія лівої руки − рр.

У цілому, Р. Шуман зберіг усі характерні риси творчого обличчя Н. Паганіні − бурхливий темперамент, віртуозний блиск, сувору патетику і проникливу ліричність. Усе це було притаманне і самому Р. Шуману − невипадково твори великого італійця знайшли такий жвавий відгук у його душі. Творчо підійшовши до каприсів Н. Паганіні, він перетворив їх у живе явище вже не скрипкового, а фортепіанного виконавства.

Переходячи до аналізу лістівської спадщини транскрипцій каприсів «за Паганіні», зазначимо, що цикли Р. Шумана і Ф. Ліста, незважаючи на демонстрацію різного підходу композиторів до розуміння фортепіано й технік гри на ньому, мають чимало спільних рис. Обидва композитори двічі зверталися до матеріалів каприсів, допрацьовуючи їх, що підкреслює, на наш погляд, той факт, що транскрибований матеріал був для них дуже привабливим і в якихось параметрах збігався з індивідуальним творчим пошуком кожного з композиторів. Також цікаво, що і Р. Шуман, і Ф. Ліст не вдовольнилися одним чи кількома етюдами, їхньою метою було створення саме циклу, що відповідає загальній романтичній традиції. Разом з тим, кількість номерів у обох циклах посилається на барокову традицію, де п’єси поєднувалися по 6 (при цьому цифра шість могла трактуватися по-різному – як потрійне повторення мініциклу з двох п’єс, як подвоєння числа три і, нарешті, шістка, що символізує дні Творіння).

Також цікаво, що, маючи широкий вибір з 24 каприсів, Р. Шуман і Ф. Ліст не тільки частково вибрали однаковий музичний матеріал, а й розпочали цикл тим самим каприсом. Щоправда, на цьому драматургічна подібність завершується. Якщо Ф. Ліст вибудовує «Великі етюди за Паганіні» за принципом нагнітання до фіналу (фактично тут можна говорити про симфонічний принцип розвитку), то Р. Шуман, вочевидь, тяжіє до характерного для його творчості сюїтного типу мислення. При цьому звертає на себе увагу той факт, що обидва композитори не змінювали оригінальної тональності і темпу паганінівських каприсів. Композиційна структура циклу Р. Шумана відображена так:

**І ЗОШИТ (1832)**

1. *Каприс № 5, Agitato*

2*. Каприс № 9, Allegretto*

3. Каприс № 11, Andante

4. Каприс № 13, Allegro

5. Каприс № 19, Lento-Allegro assai

6. Каприс № 16, Allegro molto

**ІІ ЗОШИТ (1833)**

1. Каприс № 12, Allegromolto

2. *Каприс № 6, Lento*

3. Каприс № 10, Vivace

4. Каприс № 4, Maestoso

5. Каприс № 2, Moderato

6. Каприс № 3, Sostenuto

Для порівняння наведемо структуру циклу Ф. Ліста (1-а ред. 1838 р., 2-а ред. 1851 р.):

1. *Каприс № 6 (інтродукція та кода каприс № 5), Andante-Non troppo lento*

2. Каприс № 17, Andante capriccioso

3. Концерт № 2 in h-moll, Allegretto

4. Каприс № 1, Vivo

5. *Каприс № 9, Allegretto*

6. Каприс № 24, Quasi presto

Проаналізувавши структури циклів, бачимо точки взаємодій двох композиторських світів, підтверджених вибором однакових каприсів. Для наочності ми виділили їх курсивом.

Тепер розглянемо детальніше те, як каприси Н. Паганіні трансформувалися під впливом звукового образу фортепіано Ф. Ліста, у розумінні якого фортепіано – це інструмент з динамічного і тембрового погляду рівний симфонічному оркестру. В одному з листів Ф. Ліст зазначав, що його мета «...долучити дух піаніста-виконавця до оркестрових ефектів і в певних межах фортепіано зробити чутливими різноманітні інструментальні звукові ефекти і відтінки» [146, с. 246]. Виконання цих завдань дозволило Ф. Лісту значно розширити виражальні ресурси піанізму, висунувши міць, блиск і тембр звучання на перший план. У цьому композитор дорівнявся душею до Н. Паганіні як ніхто інший з численних представників фортепіанного романтизму. Їх зближували пристрасний романтичний пафос висловлювання, вражаюча віртуозність і новизна образних контрастів.

Уперше до творчості Н. Паганіні Ф. Ліст звернувся на початку 1830-х років. Підкорений виступами скрипкового віртуоза в Парижі, він створив Велику бравурну фантазію на тему «Кампанелли». А через кілька років він починає працювати над циклом етюдів за каприсами. Перша редакція датується 1838-м, а друга – 1851-м роком. Різниця концепцій Р. Шумана і Ф. Ліста у трактуванні спадщини Н. Паганіні стає очевидною вже на рівні жанрового визначення. На відміну від Р. Шумана, який створив етюди для вдосконалення техніки, Ф. Ліст визначає свої твори як «Бравурні етюди вищої виконавської майстерності за Н. Паганіні» в першій редакції та «Великі етюди за Н. Паганіні» – у другій. Вказавши, таким чином, не тільки на сценічне, концертне призначення циклу, а й на його безпрецедентну технічну складність. Із цього приводу Р. Шуман писав: «збірка Ф. Ліста, може, найважче з того, що написано для фортепіано, так само, як оригінал − найважче з написаного для скрипки. Н. Паганіні хотів це висловити в своєму прекрасному короткому посвяченні agli artisti, що означає “Я доступний лише для артистів”. Таким є і фортепіанний переклад Ф. Ліста, який призначено тільки для справжніх великих віртуозів» [146, с. 259]. Дійсно, виконання цих етюдів (особливо якщо йдеться про весь цикл) потребує від музиканта не тільки технічної майстерності, а й осягнення секретів відтворення на фортепіано оркестрової міці й усього багатства його звукових можливостей.

У цілому, в порівнянні з шуманівським, цикл Ф. Ліста масштабніший навіть кількісно. Дванадцять етюдів Р. Шумана − це 38 сторінок нотного тексту проти 52 сторінок шести етюдів Ф. Ліста. Також згадаймо і про технічні завдання, поставлені Ф. Лістом, − це чимала кількість великої техніки, репетицій, задіяння усіх регістрів інструмента, техніка подвійних нот та багато іншого. Невипадково основою одного з номерів циклу став не каприс, а концерт № 2 Н. Паганіні (відома «Кампанелла»).

Проведений аналіз дає змогу стверджувати, що на музичну ідею транскрипцій Р. Шумана і Ф. Ліста, крім спільного захоплення творчістю Н. Паганіні, вплинув індивідуальний звуковий образ фортепіано, різниця якого багато в чому визначає ті сутнісні риси кінцевого музичного твору, які дозволяють нам на слух розрізняти авторство виконуваного етюду. Втім, як ми зазначали раніше, коли музика з потенційної форми буття переходить в актуальну – звучить, композиторський задум зазнає змін під впливом іншого, виконавського образу світу та інструмента.

Прослідкуємо цей процес на прикладі записів Г. Ґінзбурґа, який записав кілька етюдів із циклів «за Паганіні» Р. Шумана і Ф. Ліста. Зазначимо, що, на відміну від багатьох музикантів, Г. Ґінзбурґ жваво цікавився тими можливостями, які дає якісний звукозапис: «Майбутнє нашого мистецтва багато в чому пов’язане зі звукозаписом» [43, с. 96]. Нам вдалося знайти записи етюдів №№ 1–2 з першого зошита Р. Шумана та етюдів №№ 1, 4, 5 із циклу Ф. Ліста. При цьому «збігаються» два етюди, що відкривають цикли і написані на матеріалі капрису № 5 Н. Паганіні.

Насамперед скажемо про те, що індивідуальний виконавський стиль Г. Ґінзбурґа був заснований на класичному розумінні фортепіано, його концепції вирізнялися логікою побудови, ясністю прочитання фактури, але при цьому дослідники зазначали віртуозність володіння звуковою палітрою фортепіано як одну з головних ознак індивідуальності піаніста. Так, Г. Коган наголошував: «Я зовсім не знаю, хто ще з наших піаністів може похвалитися таким досконалим легато, такою пластичною та прозорою педалізацією, такою сріблястою звучністю кантилени, хто з них може зрівнятися з Ґінзбурґом у візерунковій рельєфності кожної лінії, кожної деталі, кожного штриха, у тій точності, легкості, прозорості, яку такий майстер, як Ф. Бузоні, розглядав як найвище досягнення піаністичної віртуозності» [43, с. 94].

Спираючись на власний образ фортепіано, Г. Ґінзбурґ зазвичай нівелює бравурність, динамічність, віртуозність, традиційні в трактуваннях спадщини композиторів-романтиків. Сам музикант так відгукувався про свою гру: «Метою всього мого життя було – зробити твори великих майстрів музики доступними і зрозумілими найширшим верствам слухачів. <...> Ці твори я намагаюся, в міру своїх сил і можливостей, трактувати з граничною ясністю, не затемнюючи їхнього сенсу зовнішніми ефектами і надуманістю індивідуального підходу» [43, с. 95].

Саме цей підхід – «трактувати з граничною ясністю» – сприймається як базовий під час аналізу ґінзбурґівської версії першого номера першого зошита циклу Р. Шумана «Етюди за Паганіні». Як ми згадували вище, матеріалом етюду обрано п’ятий каприс Н. Паганіні, який відкриває опуси як Р. Шумана, так і Ф. Ліста. На відміну від Р. Шумана лістівське трактування потребує підключення іншого мелодичного матеріалу (капрису № 6). У бравурному епізоді вступу експонується функція етюду, так само як і його очевидна технічна складність провокує виконавця на прояв віртуозного начала в його романтичному розумінні – міць звучання і орієнтації на гранично швидкий темп. Однак Г. Ґінзбурґ інтерпретує етюд, не вступаючи в суперечку з шуманівським звуковим образом інструмента і скрипковим генезисом твору.

Майстерно володіючи мистецтвом агогіки і нюансування, Г. Ґінзбурґ створює складне звукове полотно, в якому провідна тема (власне каприс) начебто підсвічується контрапунктичними прихованими голосами і підголосками, ходами в басу, що відзначаються ритмічною незалежністю. Створюється вельми суперечлива картина, яка об’єднує барокові та романтичні традиції.

Для порівняння виконавських концепцій звернемося до інтерпретації австрійського піаніста, володаря премії Р. Шумана Йорґа Демусa. З першої ж ноти звертає на себе увагу масштабність звучання інструмента, підкреслення ролі нижнього регістру, значне використання педалі. Усе це наближено до концертної віртуозності, але, на наш погляд, не повною мірою відповідає шуманівському задуму, зводячи музичний матеріал тільки до інструктивних завдань. На відміну від виконання Г. Ґінзбурґа, інтерпретація Й. Демуса не має навіть натяку на скрипкове звучання. Надмірна педалізація пасажів стирає ясність скрипкового штриха, породжуючи пластові нашарування звучання, що не відповідає звуковому образу скрипки.

Ще цікавіший, на наш погляд, порівняльний аналіз етюдів під назвою «Полювання», кожен з яких є переконливим прикладом для опису звукового образу фортепіано автора транскрипції. З назви стає зрозуміло, що головна тема твору – полювання. Але що це за полювання? Наприклад, у книзі «Ніколо Паганіні. Стильові витоки творчості» Т. Берфорд висловлює припущення про те, що ця п’єса може бути трактована в дусі часів Людовика ХV, де сцена палацового полювання відігравала роль метафори куртуазних відносин між чоловіками і жінками (чергування валторн і флейт). У трактуваннях Ф. Ліста та Р. Шумана такої сюжетної лінії ми не виявляємо, але різниця в розумінні істотна.

«Полювання» Р. Шумана радше відображає картину «сільського життя», подібно до п’єси «Веселий селянин» з «Альбому для юнацтва». У зв’язку з цим музичний матеріал етюду побудовано на наслідуванні звуків мисливського рогa, що нагадує, проте, скоріше мальовничі замальовки «з життя» мисливців, аніж сам процес полювання (у дусі генделівської традиції «Музики на воді»).

«Полювання» Ф. Ліста – це блискуча концертна п’єса, в якій чути не тільки перекликання (за принципом близько-далеко) мисливських ріжків, а й відображено динаміку переслідування, емоційної напруги. Тому фактура лістівського етюду набагато щільніша (особливо в першій редакції), оркестрова, а динамічний план, у цілому, набагато яскравіший. Це дає можливість виконавцю проявити віртуозні якості індивідуального стилю. Саме так трактує «Полювання» Ф. Ліста Є. Кісін, насичуючи етюд концертним блиском і бравурністю за рахунок більш швидких темпів, динамічних контрастів, застосування педальних ефектів. Однак, при цьому зникає ілюзія звучання духових інструментів.

Г. Ґінзбурґ і «Полювання» Ф. Ліста, і «Полювання» Р. Шумана виконує неспішно і докладно, трактуючи як мальовничу замальовку «з життя». У його концепції художні задуми таких різних за настановами в мистецтві композиторів урівноважуються. Центром рівноваги при цьому стає знак романтичного в фортепіанному мистецтві, з характерним співучим началом, інтересом до народного мистецтва, вільною агогікою, якісним «виробленням» найдрібніших елементів фактури. Однак усе це не стає для Г. Ґінзбурґа самоціллю, усі прийоми подано дуже коректно, без перебільшень і надмірностей. Згадаймо досить точне висловлювання Д. Благого: «“Звуковий букет” у Г. Ґінзбурґа завжди ідеальний: ані найменшої строкатості попри всю різноманітність і багатство барв» [43, с. 94].

Далі звернемося до жіночого виміру звукового образу фортепіано, а саме до постаті Клари Шуман, твори якої знову повертаються на концертну сцену. «Швидше чоловік народить дитину, ніж жінка напише гарну музику» [52, с. 67], – заявив якось німецький композитор Й. Брамс, але через півтора століття жінки-композитори збирають найбільші світові концертні зали, пишуть музику для кіно і виступають з важливими соціальними ініціативами. К. Шуман – одна з багатьох жінок-піаністок та композиторок, творчість і діяльність яких залишилися в тіні мистецтва їхніх великих родичів. Тут варто було б ще згадати про талановиту Марію Анну Моцарт, молодшу сестру В. Моцарта; Анну Маґдалену Бах, матір тринадцятьох дітей Й. С. Баха, яка допомагала чоловікові писати деякі твори; Фанні Мендельсон, старшу сестру Ф. Мендельсона, авторство творів якої довгі роки приписувалися її братові.

Протягом довгого часу К. Шуман не визнавали як композиторку, віддаючи належне їй лише як талановитій піаністці, яка вплинула на розвиток концертних форм фортепіанного сольного виступу. Вона була однією з перших, хто виконував твори по пам’яті, що зараз є загальноприйнятою вимогою. Навчена своїм батьком грати на слух і запам’ятовувати, вона вже в тринадцять років виступала без нот і партитур, і це на той момент зазначали як щось виняткове.

К. Шуман відіграла істотну роль у зміні репертуару програм піаністів-концертантів. У своїй ранній кар’єрі, до заміжжя з Р. Шуманом, вона грала загальноприйнятий репертуар, переважно твори, створені спеціально для демонстрації виконавської техніки, зазвичай у формі аранжувань або варіацій на популярні теми з опер, написаних такими композиторами, як С. Тальберґ, А. Герц і А. Гензельт. І, як було заведено, виконувала власні композиції, наприклад, «Варіації на тему Белліні» (ор. 8) та популярне Скерцо № 1 ре-мінор (ор. 10). Однак після заміжжя, можливо, під впливом Р. Шумана, її виступи стали зосереджуватися на більш серйозній музиці, творах Й. С. Баха, Л. Бетховена, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена і Р. Шумана. Її приклад наслідували багато провідних піаністів того часу.

Сьогодні композиції К. Шуман усе частіше виконуються і записуються. Її роботи включають пісні, п’єси для фортепіано, фортепіанний концерт, фортепіанне тріо, хорові твори та три романси для скрипки і фортепіано. Всього близько ста творів, деякі з них були знайдені й опубліковані після її смерті.

Все ж, незважаючи на визнання заслуг піаністки, її значення в історії фортепіанного мистецтва найчастіше применшується, а внесок до сьогодні не розкрито належною мірою, притому, що своєю виконавською творчістю К. Шуман передбачила багато тенденцій, які стали типовими для нашого часу.

Висвітлення творчої діяльності чудової піаністки неможливе без звернення до методу її батька і єдиного вчителя − німецького педагога XIX ст. Ф. Віка (1785–1873). Його діяльність – одне із самобутніх явищ у музичній культурі XIX ст., а виконавські й педагогічні принципи стали основою виконавської майстерності його дочки.

Ф. Вік був представником Лейпцизької школи, представники якої намагалися уникнути радикальних проявів романтичного новаторства, а саме: оновлення музичних форм на основі програмності; захоплення віртуозністю; нових відкриттів у царині гармонії, мелодики, форми і фактури; пропаганди синтезу мистецтв. Принципи і характер творчої діяльності представників Лейпцизької школи склалися в руслі помірного романтизму, що спирався на класичні традиції та національні побутові жанри.

Композиторську творчість К. Шуман неможливо відокремити від виконавського стилю, адже саме для власного концертного виконання написано більшість її творів. Висока віртуозна майстерність підтверджується безліччю технічних труднощів, але водночас у них залишається межа, яка відокремлює яскравий концертний піанізм від зайвої ефектності й показної бравури.

У творах композиторки початку 1830-х років (Чотири полонези ор. 1, Каприси в формі вальсів ор. 2, Романс ор. 3) відчувається вплив І. Мошелеса, А. Герца, Ф. Калькбреннера та інших композиторів-віртуозів, чиї твори були в її концертному репертуарі того періоду. Твори середини 30-х років (П’єси ор. 5 і ор. 6, Концерт ор. 7, Варіації ор. 8, Експромт ор. 9, Скерцо ор. 10) поєднують драматизм і споглядальність, концертне начало і камерне музикування, при цьому віртуозні засоби виразності завжди підпорядковані художньому задуму і композиційній логіці.

Майстерне використання танцювальних жанрів (вальсу, полонезу, мазурки, болеро), малих форм (романсу, ноктюрну, капрису), програмних назв деяких творів того періоду («Танець відьом», «Балет привидів»), поліфонізованої фактури, співучої протяжної мелодії – дозволяє нам говорити про К. Шуман як про представницю романтичної школи, що свого часу було справедливо зазначено сучасниками молодої композиторки.

Варто зазначити, що її твори дуже піаністичні та, незважаючи на технічні складності, зручні. Тут можна сказати про жіночий вимір техніки і розуміння віртуозності. Вона пропонує свій погляд на техніку, яка, на її думку, не є атлетичною, переосмислюючи жанр етюду, який композиторка трактує як романтичну мініатюру, що синтезує більш побутові музичні жанри (вальс, мазурку). Спираючись на це, проаналізуємо «Каприси в формі вальсів» ор. 2 К. Шуман.

Якщо звернутися до визначення жанру «каприс», то варто згадати А. Фюретьєра, який визначав каприс (у будь-якому виді мистецтва) як «твір, у якому сила уяви має більшу вагу, ніж дотримання правил мистецтва» [72]. Це дає нам можливість трактувати жанр капричіо як продукт салонності й домашнього музикування, який став майже тотожним етюду (на меті він мав показати віртуозну техніку виконавця). Каприси К. Шуман були написані протягом року в період з 1831 – 32 рр. Цікавим є той факт, що робота над каприсами проходила паралельно з Р. Шуманом, який у цей самий період писав «Етюди на теми каприсів Н. Паганіні для фортепіано». Можливо, ще у тринадцятирічному віці юна композиторка надихнулася роботою великого майстра, що не могло не позначитися на її музичній свідомості. Так само як і Р. Шуман, вона об’єднує п’єси в одну збірку. Однак вивчення тонального і драматургічного плану не дає нам підстав розглядати її як єдиний цикл, скоріше, тут діє альбомний принцип зіставлення мініатюр.

Каприси присвячувалися Генрієтті Фойґт, яка відіграла важливу роль у житті Р. Шумана: «...У колах аматорів мистецтва, що виникли в нашому місті на початку 1834 року, Генрієтта Фойґт, наша приятелька, яка рано померла, посідала особливе місце. <...> Аматору мистецтва досить було вступити до її оселі, щоб відчути себе там як у галереї. Над роялем висіли портрети композиторів; до послуг охочих була добірна музична бібліотека. Усе мало такий вигляд, немов господарем у домі був музикант, а музика − верховною богинею» [3, с. 128].

Фактура каприсів орієнтована на класичний образ фортепіано з характерною для нього прозорістю та розділенням функцій партій рук, їх присвячення визначає призначення цієї музики конкретному музиканту і місцю виконання. Нашу увагу привернули каприси в формі вальсів № 1 і 2 у виконанні бельгійського піаніста Йозефа де Бенхувера, який уперше здійснив запис повного зібрання творів для фортепіано соло К. Шуман [337]. Важливо зазначити, що музикант у 1993 р. був удостоєний Премії Роберта Шумана. Виконання піаніста підкреслює задум композиторки, про що свідчить детальне й точне відтворення нотного тексту, темпових та агогічних вказівок, що є доказовою базою стильової єдності та збігу звукових образів інструмента як композиторки, так і виконавця.

Ще раз підкреслимо: у зв’язку з тим, що специфіка інструмента істотно впливає на художні наміри композитора, задум майбутнього твору (особливо, якщо автор грає сам) залежить від акустичних характеристик конкретного інструмента. Як зазначає Є. Назайкінський, смислова складова «звукового світу музики» безпосередньо пов’язана з природою музичного інструмента. У цьому аспекті особливо цікавими є перехідні етапи, коли одна епоха приходить на зміну іншій і відбувається своєрідне нашарування стилів, звукових образів інструментів і відповідних їм типів техніки. Такі межі періодів характеризуються співіснуванням двох різноспрямованих тенденцій. Як ми вже зазначали вище, одна частина музикантів націлена на створення чогось нового, відмовляючись від звичних норм, а їхні колеги в той самий час займають помірковану позицію. Але навіть останні відгукуються на щось нове, що відбувається в мистецтві.

Так, німецький композитор, піаніст, диригент, педагог, засновник Лейпцизької консерваторії Ф. Мендельсон-Бартольді, чия інтенсивна концертна діяльність сприяла піднесенню німецької музичної культури, належав до табору академістів і гостро відчував свою «несучасність». Пропагуючи творчість великих майстрів минулого, Ф. Мендельсон писав після концертів у Відні: «Навіть найкращі піаністи не виконують тут жодної сонати Л. Бетховена, а коли я висловив свою думку, що він і В. Моцарт усе ж чогось варті, мене здивовано запитали: “Ах, то ви прихильник класичної музики?”» [5, с. 163].

Разом з тим, образне мислення Ф. Мендельсона, зміст його музики, жанри, в яких він творив, безумовно, були породжені естетикою романтизму, яку композитор трактував досить помірковано. Ф. Мендельсон далекий і від поривчастості Р. Шумана, і від трансцендентальних пошуків Ф. Ліста, і від екзальтації Г. Берліоза. Сильним емоціям та пошукам нових форм Ф. Мендельсон протиставляє теплоту людського почуття і ясність формоутворення. Основний напрямок художніх пошуків Ф. Мендельсона – сфера лірики, яка багато в чому визначила захопленість композитора мініатюрою і пісенним жанром.

У цілому, фортепіанний стиль Ф. Мендельсона протистояв загальним тенденціям мистецтва того часу, які культивували технічну досконалість на шкоду художнім завданням: «Навіщо я буду по тридцять разів слухати варіації Герца? – говорив Мендельсон. – Вони дають мені так само мало задоволення, як канатні танцюристи і стрибуни; дивлячись на останніх, відчуваєш задоволення від того, що, хоча і боїшся весь час, хоч би вони не звернули собі шию, з ними цього все-таки не трапляється, фортепіанні ж стрибуни навіть не ризикують своїм життям, а лише нашими вухами, у чому я не хочу брати ніякої участі» [5, с. 105].

Таке ж неприйняття згубного впливу віртуозного стилю знаходимо і в творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена та Р. Шумана. Кожен із згаданих композиторів розв’язував проблему надмірної захопленості технічною складовою музичного мистецтва по-своєму, пропонуючи в етюдних опусах власне розуміння фортепіанної техніки. Вибір Ф. Мендельсона – проста поетична манера: «Інструмент забувався, сприймалася лише інтерпретація твору. <...> Це було музичне одкровення, звернення духу до духу» [5, с. 104].

Загалом, фортепіанна спадщина композитора включає концерти, сонати, варіації, фантазії, капричіо, прелюдії, фуги, етюди, ліричні п’єси та інші твори. У них Ф. Мендельсон поєднав два підходи до трактування інструмента: камерний і концертний, у якому чітко простежується оркестрове мислення композитора. У концертних творах Ф. Мендельсон використовує різноманітні види дрібної й великої техніки. Серед найбільш характерних для його прийомів письма зазначимо різні типи скерцозності руху. Своїм походженням вони зобов’язані оркестровим творам самого композитора. Фортепіанні скерцо Ф. Мендельсона, як і оркестрові, вирізняються витонченістю, «легкістю» колориту, тонкою барвистістю.

Однак найяскравішим втіленням фортепіанного мислення Ф. Мендельсона все ж є «домашній», камерний стиль «Пісень без слів», які проростають практично в усю решту жанрів. Зазначимо, що «48 пісень без слів» – це цикл п’єс, досить різноманітних за характером. У деяких переважає споглядальна лірика, інші наповнені рисами скерцозності. При цьому звертає на себе увагу байдужість Ф. Мендельсона до улюбленої романтиками сфери героїки і бунтарства. П’ять п’єс мають авторську назву – це «Дует», «Народна пісня» і три «Пісні венеціанського гондольєра», а кілька інших «Мисливська пісня», «Траурний марш», «Весняна пісня», «Пряля» наділені такими яскравими рисами програмності, що незабаром після опублікування також знайшли всім на сьогодні відомі імена.

І хоча «Пісні без слів» є квінтесенцією художнього мислення Ф. Мендельсона, для розуміння основ його трактування фортепіано, на наш погляд, більш показовими є етюди композитора. Тим більше, що початок XIX ст. якраз окреслено величезним інтересом до етюдного жанру, в якому відобразилися як інструктивний, так і творчий компоненти музичного мистецтва того часу. Як зазначає А. Малінковська: «...немає іншого такого жанру, де б у руслі пошуків способів синтезу нових ресурсів віртуозності, шукань поетико-технологічного, художньо-рефлективного, аналітично-узагальнюючого спрямувань об’єднувалися так глибоко і взаємозумовлено композиторська, виконавська та педагогічна сфери діяльності. Тоді ж, коли ці сфери поєднуються в творчій практиці одного геніального музиканта, як це було у Ф. Мендельсона, названі єдність і взаємозумовленість постають в особливо наочній, концентрованій формі» [132, с. 95].

Як відомо, музична кар’єра Ф. Мендельсона почалася з його виступів у ролі піаніста, і він залишався вірним фортепіано протягом усього творчого життя. Почавши навчатися досить рано, Ф. Мендельсон брав уроки у піаніста-віртуоза Л. Берґера, який був учнем М. Клементі. До числа вихованців Л. Берґера належали також знамениті свого часу піаністи В. Тауберт і А. Гензельт. Цікаво, що всі представники цієї школи приділяли велику увагу питанням формування та розвитку виконавської техніки, що втілилося у створенні ними численних етюдів.

Ця традиція продовжилася і в творчості Ф. Мендельсона, який уперше звернувся до жанру етюду у віці дванадцяти років, створивши незабаром три зразки (до мажор, ля мінор, ре мінор), складні у виконанні і для дорослого музиканта. Попри те, що ці етюди були написані в такому юному віці, вони звучать досить «по-дорослому». Наступне звернення до етюдів Ф. Мендельсона відбудеться майже через 15 років, коли він напише «Три прелюдії та три етюди», об’єднавши їх в один опус № 104 b. Інтонаційний лад цих етюдів відображає не тільки технічну, а й пісенну основу композиторського стилю, втілюючи одразу два звукові образи фортепіано: класичний і романтичний.

Історія створення циклу ор. 104 b досить цікава. Спочатку було написано етюд № 2 фа мажор (1834). Через два роки створено перший етюд сі-бемоль мінор, і тільки в 1838-му з’явився третій етюд ля мінор. Таким чином, в опус етюди склалися лише в міру написання. Етюди ор. 104 b поєднують у собі як класичні риси, так і романтичні. А саме прозорість фактури, розподіл функцій рук, переважання дрібної техніки і більш вузького діапазону – такими є основні риси класичного типу техніки. Однак пісенний тематизм, салонність культури, прихована поліфонія, перехід тем з руки в руку вказують на романтичність.

Отже, розглянемо етюди ор. 104 b докладніше. Перший етюд сі-бемоль мінор має прелюдійний характер, він начебто готує слухача, налаштовує на потрібний лад. Фактура прозора, візуально нагадує етюди К. Черні та М. Клементі. Однак звертає на себе увагу істотна деталь – характерна для романтиків тенденція «вокалізації» інструментальної музики, надання їй пісенної виразності. Мелодія першого етюду викладена в середньому регістрі і переходить з однієї руки в іншу, що створює для виконавця певні труднощі. Форма етюду тричастинна з невеликою серединою.

Другий етюд фа мажор занурює нас у домінантову тональність. Його образ схожий зі світлими образами експромтів Ф. Шуберта. Про це свідчить і легкий рух тріолями, і розмитість граней форми. Також звертає на себе увагу наявність прихованого двoголосся. У цілому, етюд є ліричним центром усього циклу, що підтверджується і його масштабною перевагою.

Третій етюд ля мінор – це драматична кульмінація циклу, що виконує функцію фіналу. Завдяки мелодичній синкопованій лінії, яка проходить у правій руці, створюється відчуття нестійкості, якоїсь невпевненості, схвильованості. Неймовірно швидкий темп, завуалювання мелодії в акордовій фактурі правої руки, фоновий вируючий супровід шістнадцятими в лівій руці – усе це створює напруженість і очікування фінальної крапки.

Як бачимо з аналізу, етюди ор. 104 b Ф. Мендельсона можуть сприйматися як цілісний цикл, проте в такому вигляді виконуються досить рідко. Найчастіше можна почути перший і третій етюди. Цікаво, що знайдені нами записи етюдів становлять часом діаметрально протилежні виконавські концепції. На наш погляд, таке значне розходження в інтерпретації нотного тексту може бути зумовлено кількома чинниками, серед яких один з найважливіших – трактування звукового образу фортепіано. Адже робота виконавця з музичним твором виникає в декілька етапів, серед яких – первинний аналіз тексту, складання виконавського плану, подолання технічних складнощів, підготовка до виступу тощо. Однак, результат цієї роботи визначається не тільки власне текстом, а й художнім мисленням виконавця, його індивідуальним стилем, технікою, звуковим образом інструмента.

З невеликої кількості знайдених записів циклу етюдів Ф. Мендельсона ми обрали два, які найбільш яскраво показують відмінності трактування інструмента. Це записи маловідомих у нас піаністів: Констанс Кін [313] та Даніеля Адні [314].

Вельми цікава і незвичайна доля піаністки К. Кін. Вона ніколи не відвідувала коледжу чи консерваторії, з 1934 до 1949 року навчалася під керівництвом піаніста і педагога А. Чейзінса. 1943 року стала переможницею музичного конкурсу, а в роки Другої світової війни давала концерти для військових у багатьох містах Європи та США. Варто зазначити, що піаністка мала великий досвід камерного музикування. Її партнерами по сцені були визначні музиканти, такі як І. Мєнухін та Б. Ґудмен. Усе це вказує на високий професійний рівень піаністки. Серед записів К. Кін найбільше визнання мали прелюдії С. Рахманінова (про які чудово відгукнувся А. Рубінштейн) і записи всіх сонат І. Гуммеля.

На нашу думку, її виконання етюдів Ф. Мендельсона є яскравим втіленням класичного розуміння фортепіано. Це виражено в мінімальному використанні педалі, застосуванні палацової техніки, яка обумовлює прозоре, іноді навіть сухе звучання інструмента. У виконанні К. Кін чіткіше проступає класична складова творчості Ф. Мендельсона, те, що пов’язувало композитора з попередниками, зокрема з М. Клементі.

Зовсім іншою є інтерпретація етюдів Ф. Мендельсона ізраїльським піаністом Д. Адні. Він народився 6 грудня 1951 року, почав своє навчання в Хайфі, де дебютував у віці дванадцяти років. Подальшу освіту продовжив у Паризькій консерваторії, а потім – у Цюріху (1970). Музикант гастролював по всьому світу і грав з провідними оркестрами та диригентами.

Виконання Д. Адні насичене романтичними барвами: вільніші темпи, м’яке туше, повне занурення в клавішу, сміливе застосування педалі та агогічних відхилень, яскрава і пристрасна поривчастість. Усе це є в авторському нотному тексті, але відкрите тільки тим виконавцям, чий індивідуальний стиль близький до романтичної традиції фортепіанного мистецтва.

Підсумовуючи, зазначимо, що етюди Ф. Мендельсона ор. 104 b є прекрасним зразком творчості перехідного періоду. У них втілилися, здавалося б, цілком протилежні за художніми настановами і технічними рішеннями напрямки музичного мистецтва: класицизм і романтизм. Це поєднання класичних основ фортепіанної техніки і романтичних образів дає виконавцю можливість творчого пошуку концепції твору.

У фортепіанних етюдах, написаних до початку ХХ ст., відбилися два звукових образи фортепіано (класичний і романтичний), кожен з яких мав безліч градацій, пов’язаних з національними та епохальними стилями, типами техніки, особистими уподобаннями. Отже, сучасні піаністи, звертаючись до цих етюдів, опрацьовують не просто виконавську техніку, а техніку, що втілює конкретний образ інструмента, а в разі розбіжності художніх настанов композитора та виконавця корегується і впливає на іноді суттєві зміни авторського задуму.

**2.3. Фортепіанний образ світу в етюдних циклах ХХ століття**

Розпочинаючи аналіз еволюції жанру фортепіанного етюду у ХХ ст., перш за все, вкажемо на декілька важливих чинників, що обумовили, з одноко боку, збереження інтересу композиторів до нього, а з другого – актуалізацію подібних творів попередніх епох у виконавській (а часом, і композиторській) творчості.

Одним з найважливіших серед таких чинників, на які ми вже вказували, є, безумовно, система музичної освіти, адже вона побудована таким чином, що кожен музикант у навчанні начебто повторює всю історію розвитку фортепіанного мистецтва: з притаманними певним етапам інструктивними творами, типами виконавської техніки й, відповідно, звуковими образами фортепіано. Більше того, саме музична освіта, що спирається переважно на класико-романтичний репертуар, часом стає певною перепоною для осягнення молодими музикантами сучасної музичної мови. Виховане на класичних зразках композиторської творчості, їхнє музичне мислення, що є підґрунтям виконавського стилю, оперує іншими художніми настановами. Підкреслимо, що ще Л. Мазель указував, що «Музичний стиль – це те, що виникає на певному соціально-історичному ґрунті та пов’язане з певним світоглядом системою музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення…» [128, с. 335]. Тож можна сміливо стверджувати, що завдяки сучасній системі музичної освіти етюдні опуси класико-романтичної доби навряд коли-небудь вийдуть з ужитку.

Втім, маємо визнати, що на кожному етапі їх виконавського осмислення вони будуть змінюватися під впливом загальних тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва. Серед таких особливе місце, на наш погляд, займає органологія інструмента та зміна його звукового образу. Говорячи про останній, згадаємо, що вже у першій третині ХХ ст. сформувалося кілька нових підходів до трактування звукозображальних можливостей фортепіано. Назвемо лише декілька з них, що втілилися в етюдних циклах, зазначивши, що, як і в ХІХ ст., до жанру етюду найчастіше звертаються музиканти, які поєднують композиторську та виконавську діяльність.

Як приклад наведемо фортепіанну спадщину С. Рахманінова, який був не тільки композитором, а й блискучим піаністом, що пояснює його інтерес до жанру етюду. Він є автором двох циклів «Етюдів – картин» ор. 33 (1911) та ор. 39 (1917), відповідно по 8 та 9 етюдів. Було написано ще два етюди, але композитор за власним бажанням залишив їх «у столі». Цікаво, що великий репертуар С. Рахманінова-піаніста включав твори інших композиторів, серед яких були й етюди Ф. Мендельсона (Етюд фа мажор № 2 та ля мінор № 3 ор. 104 b), Е. Донаньї («Етюд-каприс» фа мінор ор. 28), Ф. Шопена (Етюд соль-бемоль мажор ор. 10 № 5, Етюд фа мінор ор. 25 № 2, Етюд фа мажор ор. 25 № 3, Етюд соль-бемоль мажор ор. 25 № 9) та Н. Паганіні – Ф. Ліста («Кампанелла»). Деякі з них композитор навіть записав на платівку, тож ми маємо змогу осягнути рахманіновське розуміння концепту фортепіанної техніки.

Що ж стосується авторської інтерпретації жанру етюду, то, на наш погляд, рішення С. Рахманінова були багато в чому обумовлені самобутністю його звукового образу фортепіано, про який Л. Гаккель пише так: «Здається іноді, що Рахманінову досить було дотику до рояля, щоб народився символ стилю, щоб випав якийсь кристал, який містить у собі всю повноту рахманіновської творчості» [34, с. 86]. Звуковий образ фортепіано композитора багатьма дослідниками трактується як дзвонний: «Звучний образ російського церковного співу різноманітно впливав на рахманіновський образ фортепіано» [34, с. 86]. Дзвонність для С. Рахманінова − це не тільки хронометр людського життя, а й символ просторів рідної країни, широти народної душі, епічного начала. Але це не єдина грань рахманіновського фортепіано, поруч знаходимо імпресіоністичне, а іноді джазове відчуття інструмента. Основою ж композиторського розуміння фортепіано, напевно, потрібно вважати романтичну традицію з її багаторівневою фактурою, що має відтворити партитуру людського буття. Це можна простежити на прикладі «Етюдів-картин» С. Рахманінова, який створив оригінальний варіант цього жанру. Як відомо, незважаючи на відсутність назв, в усній музичній традиції ці твори наділені певним програмним змістом, іноді навіть назвами, одна частина яких відома зі слів композитора, а інша – є втіленням вдалих знахідок виконавців або музичних педагогів. У всякому разі, сам факт пошуку та прийняття прихованої програми етюдів-картин, як нам здається, є доказом їх художньої цінності та комунікаційного потенціалу цих творів.

Очевидно, що С. Рахманінов не мав на меті написання етюдів конструктивного плану. Його задум був значно ширшим – створення своєрідної колекції звукових образів, що дає музикантові уявлення про безмежні можливості трактування інструмента. Це було актуально для сучасників композитора і досі актуально для музикантів, що вперше звертаються до музики видатного митця: «З точки зору цінності Рахманінова як піаністичного композитора це остання вершина віртуозного піанізму на стику минаючого та грядущого століть перед хвилею музики, що належить в чистому вигляді ХХ століттю» [213].

Романтична гілка фортепіанного мистецтва дістала розвиток також і в композиторському доробку ще одного видатного музиканта першої половини ХХ ст. – О. Скрябіна. Зазначимо, що етюди, написані композитором до 1900 року, які, як відомо, створені за зразком опусів Ф. Шопена, є дуже цікавим прикладом того, як музикант (композитор-виконавець) працює зі звуковим образом фортепіано Іншого, намагаючись виробити власну техніку, яка б відобразила його власне світовідчуття.

Характерним прикладом такого дотикання двох композиторських звукових образів світу є «Етюд до-дієз мінор» № 1 оp. 2, написаний 1887 р. в період учнівства О. Скрябіна, коли йому було п’ятнадцять років. Захопленість музикою Ф. Шопена тут простежується в мелодійній лінії, в акордовому супроводі, частому використанні плагальних зворотів.

Пізніше, у зв’язку із пошкодженням правої руки через надмірну практику в 1891 р., композитор звертається до інших музичних ідей. Найвідоміші твори цього періоду, що написані для лівої руки, і сьогодні через технічні труднощі кидають виклик молодим виконавцям. Зазначимо, що партія лівої руки у творах цього періоду теж містить дуже схожі з шопенівськими принципами викладення музичного матеріалу. Проте в них вже можна побачити проростання самобутнього скрябінівського стилю, властивістю якого є багата хроматика та метрична складність, хоча етюди цього періоду все ще відповідають класико-романтичним настановам щодо гармонічного плану.

Репрезентативними для дослідження середнього періоду творчості О. Скрябіна та розуміння процесу кристалізації індивідуального звукового образу фортепіано є Вісім етюдів оp. 42 (1903). Підкреслена емоційність ліричного висловлювання та вокальний тип мелодики цих творів стали відображенням композиторського захоплення поезією та оперою. На відміну від попередніх етюдів, у яких простежується диференціація функцій рук, мелодія в етюдах ор. 42 повністю інтегрована в гармонічні фігурації. Цікаво, що митець іноді запозичував етюдні фактурні формули у композиторів-фундаторів цього жанру, з тією лише відмінністю, що він розвивав їх у нових гармонічних фарбах. Етюди ж О. Скрябіна, написані після 1903 р. (наприклад оp. 65), презентують специфіку пізнього стилю творчості композитора. Для них характерні ускладнення гармонічного плану, у тому числі через використання незвичних гармоній, зокрема, знаменитого містичного акорду.

Зазначимо, що композитор сам виконував свої твори, у тому числі й етюди. Існуючі записи дають матеріал для порівняльного аналізу задуму творів та їх виконавського втілення. Так, І. Сухленко пише: «Запис етюду, здійснений самим О. Скрябіним, незважаючи на його технічну недосконалість, дає уявлення про задум композитора. Вибудовуючи форму як динамічну, О. Скрябін починає етюд ніби розгойдуючись, чому значною мірою сприяє фактура ноктюрнового плану в лівій руці. <...> М’якість погойдуваних басів замінена акордовими репетиціями, що нагнітає експресивну міць звучання. До коди напруження збільшується до трьох форте і останнє піднесення мелодії обривається звучаннями акордів, що різко змінюють теситуру» [206, с. 150]. Особливе відчуття композитором інструмента та його звукових можливостей дивувало та приваблювало не тільки слухачів, а й іменитих музикантів. Так, В. Сафонов зазначав, що у О. Скрябіна: «Було особливе різноманіття звука, особливе ідеально тонке вживання педалі; він володів рідкісним винятковим даром: інструмент у нього дихав» [228, с. 39]. Цікавий також вислів К. Ігумнова щодо виконавської практики композитора, адже він одночасно з О. Скрябіним брав уроки гри на фортепіано у М. Звєрєва і мав нагоду особисто слухати заняття майбутнього композитора. К. Ігумнов зазначав, що у О. Скрябіна: «Був чудовий за м’якістю та якимось особливим vibrato звук, легка рухливість пальців, надзвичайно жваве фразування. Він незрівнянно педалізував, і я цілком солідарний з тими, хто говорив, що на його ноги треба було дивитися не менше, ніж на руки» [144, с. 86]. Ці спостереження дуже важливі сьогодні для тих, хто намагається осягнути задум композитора та відтворити властивий його творам звуковий образ фортепіано.

Інший вектор еволюції жанру етюду знаходимо у творчості композиторів-імпресіоністів, чиє бажання зафіксувати миттєвості людського буття, передати найтонші відтінки почуттів і максимально урізноманітнити звукову палітру істотно змінило сприйняття звучності фортепіано. Тепер цей інструмент трактувався не як аналог потужного оркестру. Вимоги були іншими – ясність і прозорість звучання у поєднанні з багатоплановістю фактури та одночасне використання крайніх регістрів. Але найважливіше – це ті ефекти, що дає використання педальної техніки, без якої твори імпресіоністів просто не можливо виконати: найдрібніші градації – чверть і пів-педаль, вібруюча педаль, що створює ефект звукового фону тощо. Н. Голубовська зазначає: «…у так званих імпресіоністів з їх переливчастою гамою звучання можна не звернути особливої уваги на чуйність управління демпферами. І ослаблення натискання, і поступове зняття – все вносить свою лепту у створення нового, своєрідного барвистого світу. Позначення педалі часто замінюється лігами, що йдуть від акорду “в нікуди”, в простір, в наступний такт» [38, с. 95].

На наш погляд, найбільш показовим для виявлення специфіки імпресіоністичного звукового образу фортепіано є цикл етюдів К. Дебюссі (який, до речі, за першої музичною спеціальністю був піаністом). Як зазначає Н. Леонтьєва, етюди К. Дебюссі − явище поліжанрове: «1) композитор зберігає генетичний код жанру з його настановою на вдосконалення віртуозно-технічного виконавства на фортепіано; 2) разом з тим, етюд стає частиною нової настанови − на твір, що створюється композитором-імпресіоністом з натури, “чутний пейзаж”...» [118, c. 14].

Цікаво, що, як і у випадку звернення до етюдного жанру О. Скрябіна, поштовхом до зародження композиторського задуму стали етюди Ф. Шопена, які К. Дебюссі редагував на прохання видавничої фірми Дюрана. Натхненний цією роботою, композитор не тільки написав власний етюдний цикл, а й присвятив його видатному польському музиканту. Біографи, щоправда, пишуть про те, що К. Дебюссі не відразу визначився з адресатом присвяти, він думав про ще одного видатного музиканта − Ф. Куперена, але все ж на титульному аркуші етюдів стоїть ім’я Ф. Шопена. Така невизначеність звернення до митців бароко чи романтизму, як нам здається, спровокована стильовою дуальністю цього опусу.

Говорячи про той звуковий образ фортепіано, що виконавець може осягнути, звернувшись до етюдів К. Дебюссі, зазначимо кілька важливих, на наш погляд, моментів. Перш за все, вкажемо на певну розбіжність звукового ефекту та техніки, фактурний абрис якої цілком відповідає класичним моделям. Також звертає на себе увагу не характерне для більш ранніх творів композитора лінійне мислення, використання специфічних видів техніки (кварти, протиставлення звучностей) і прийомів гри (техніка двох клавіатур). Таким чином, етюди К. Дебюссі − це поєднання неокласичного та ілюзорного образів фортепіано. Кожен етюд втілює конкретну музичну ідею, побудовану на опануванні певної технічної формули (паралельні терції, кварти, сексти, октави, хроматичні інтервали, орнаменти, повторювані ноти, протилежні звучності, арпеджіо та акорди).

Етюди К. Дебюссі – технічно складні твори, які різняться різноманітними змінами темпу та метру, динамічної шкали, зміщеннями тональних центрів: «Тканина фортепіанних творів Дебюссі в цілому прозора. Використовуються найрізноманітніші види техніки ХІХ − початку ХХ століття, але майже не застосовуються октавні послідовності та масивні великовагові акорди. Виклад у більшості творів специфічно фортепіанний, що не піддається перекладенню на інші інструменти. Але часто виникають і всілякі оркестрові ефекти, що надає звучанню більшої барвистості» [5, c. 31].

Наголосимо, що авторське виконання твору завжди викликає цікавість не лише у публіки, а й у знавців музичного мистецтва. Французький музикант, письменник та критик Е. Вюйермоз так описав гру композитора: «Гра Дебюссі являла собою безперервний урок гармонії... Ніхто краще за нього не вмів перетворити дисонуючий акорд у маленький дзвін, бронзовий або сріблястий, що випромінював би свої гармонійні звуки на всі чотири сторони світу» [5, с. 36].

Протилежний образ інструмента презентують етюди композиторів-піаністів С. Прокоф’єва та Б. Бартока. Підкреслимо, що на формування музичного мислення останнього вплинула школа його консерваторського педагога по класу фортепіано – Т. Іштвана (випускника Ф. Ліста), заснована на романтичній традиції, що чітко простежується у виконавських прочитаннях, але майже непомітно у композиторській творчості. Адже саме Б. Бартока вважають одним з тих небагатьох музикантів, діяльність яких на початку минулого століття змінила долю європейської музики.

Перш за все, йдеться тут про ту роль, яку композитор відіграв у відродженні національної музики своєї країни. Захоплення фольклором, прагнення максимально точно відобразити природу звучання народних інструментів, істотно вплинуло на звуковий образ фортепіано композитора. Він майже повністю відмовляється від основ романтичного трактування інструмента – у фортепіанній музиці Б. Бартока звучить тільки те, що в даний момент взято пальцями. Педальні вказівки настільки мінімальні, що навіть композитор іноді порушує їх. Також слід сказати про музичну мову Б. Бартока, яка орієнтована на народні лади, що, особливо в середньому періоді творчості композитора, обумовило пошуки в напрямку переосмислення ролі класичної мажоро-мінорної системи. Таким чином, етюди ор. 18 Б. Бартока – це прекрасний зразок експерименту в галузі жанру, мови і звукового образу інструмента.

Так, інтерваліка першого етюду (Allegro molto) презентована горизонтальною проєкцією, пануванням лінеарного начала, октавним паралелізмом. Попри це, у першому етюді можна виявити і стилістичні відхилення в бік барвисто-колористичного трактування інструмента. Другий етюд (Andante sostenuto), на перший погляд, побудований на звичних принципах розподілу функції між фактурними пластами (мелодія та акомпанемент), але під впливом бартоківської гармонії та відчутті ладу ця фактура набуває зовсім інших барв, тим самим створюючи новий образ фортепіано. Третій етюд (Rubato) рясніє розмаїттям метроритмічних фігур і динамічних градацій. Безпедальна техніка несе за собою появу «ручної педалі» (вертикальна і горизонтальна проєкції теми).

Ще один приклад ударно-безпедального розуміння фортепіано знаходимо в творчості С. Прокоф’єва, проте основи трактування інструмента композитора інші, ніж у Б. Бартока. Тут мова йде про неокласичну тенденцію, що вплинула на інтерес композитора до барокових жанрів, форм і звукових ідеалів. Приводом для звернення композитора до жанру етюду стало навчання в консерваторії, яку, як відомо, С. Прокоф’єв закінчив спочатку як композитор, а вже потім як піаніст. Він мав на меті створити звучну, контрастну та ритмічну музику «для великого залу». Кожен номер опусу ставить перед виконавцем певне технічне завдання: перший і третій написані для розвитку великої техніки, другий − швидкість і рівність пальців, четвертий – потрапляння і влучність при скоках. Незважаючи на свою так звану конструктивність, прокоф’євські етюди посідають провідне місце у сучасному концертному репертуарі. Так, наприклад, Етюд № 4 довгі роки входив до репертуару самого композитора.

Незважаючи на фіксовану тональність, композитор майстерно поєднує відмінності ладів, тим самим підкреслюючи динамізм розвитку музичного матеріалу. Важливо також зазначити, що педаль у С. Прокоф’єва не є засобом поєднання барв і гармонії, а скоріше слугує для розшарування голосів. Отже, Чотири етюди ор. 2 С. Прокоф’єва – це перший приклад того унікального авторського стилю, який згодом стане відомий усьому світові.

Одним з композиторів, які сприяли розвитку серіалізму та відповідного до нього образу інструмента, є О. Мессіан, який між 1949 і 1950 рр. створив «Quatre Études de rythme»/«Чотири ритмічні етюди» («Вогняний острів 1», «Лад тривалостей та інтенсивностей», «Ритмічні невми», «Вогняний острів 2»), які не просто презентують різноманітні складні ритмічні комбінації, а транслюють нові естетичні та технологічні ідеї гри на фортепіано.

Узагальнюючи, скажемо, що у першій половині ХХ ст. можна окреслити дві основні тенденції композиторських пошуків: представники першої розвивали досягнення класико-романтичної доби, а другої – навпаки, рухалися шляхом експериментів з тональністю, жанрами, стилями, технікою письма, звуковими образами інструментів. Серед композиторів, які ці пошуки відобразили в жанрі фортепіанного етюду до 1950 р., назвемо: Е. Донаньї «Шість концертних етюдів» ор. 28; М. Метнер «Етюд соль-дієз мінор ор. 4 №1; І. Стравінський «Чотири етюди» ор. 7; К. Шимановський «Чотири етюди» ор. 4 та «12 етюдів» ор. 33; Е. Шульгоф «5 джазових етюдів для фортепіано»; В. Томсон «10 етюдів для фортепіано»; Г. Хайс «12-титонові етюди для фортепіано»; О. Черепнін «10 етюдів для фортепіано» ор. 18, «5 концертних етюдів» ор. 52, «7 етюдів для фортепіано» ор. 56, «Етюди у пентатонній гамі» ор. 51. Навіть якщо спиратися просто на назви наведених етюдних циклів, можна сміливо стверджувати, що пошук адекватних фактурних формул для втілення нових образів фортепіано тривав.

Отже, бачимо, що на середину ХХ ст. фортепіанна культура стає художнім феноменом, у якому індивідуальні, історичні, національні композиторські/виконавські стилі та величезна слухацька аудиторія об’єднані навколо музичного інструмента, чиї звукові можливості можуть трактуватися в досить широкому діапазоні. Крім того, було накопичено велику кількість популярних творів, що склали ядро концертного репертуару. Їх повторюваність у програмах різних виконавців провокувала останніх до пошуку нових інтерпретаційних концепції, що спиралися, у тому числі, й на корегування звукового образу інструмента, втіленого у певному творі. Тож, хоча все потужнішою ставала академічна тенденція, згідно з якою виконавець повинен ретельно дотримуватися авторських вказівок, кількість інтерпретаторських версій популярних опусів постійно зростала. До того ж, завдяки звукозапису ми маємо слухове уявлення про особливості трактування звукового образу фортепіано композиторами ХХ ст., які виконували власні твори. Таке виконання може сприйматися як еталонне, але потрібно пам’ятати, що інтонаційна модель виконавця базується не на еталонних зразках, а на власному образі світу, самобутність якого він втілює за допомогою індивідуалізованої техніки гри.

Зазначимо, що як частка людської культури, музичне мистецтво перебуває під впливом географічних, історичних, національних та інших чинників, залежно від яких воно корегує параметри відображення дійсності, тобто систему музично-мовленнєвих ресурсів. Таким чином утворюється те, що Б. Асаф’єв визначав як «інтонаційний словник епохи». Разом з цим, мова здатна відображати не тільки загальне, а й особливе, що наділяє її функцією генератора особистісних смислів, засобу концептуалізації. У музичному мистецтві одним з таких засобів, на наш погляд, є фортепіанна культура, що сформувала власну систему взаємодії людини зі світом. Це дозволило В. Сирятському запропонувати дефініцію «фортепіанна культура», під якою він розумів фортепіанну музику «разом з її найближчим спеціальним контекстом, сукупністю суспільних форм музикування, певним конкретно-історичним рівнем розвитку композиторського та виконавського мислення в сфері фортепіанної музики, а також уявленнями та ідеалами щодо використання виражальних можливостей фортепіано <…> фортепіанною освітою і вихованням» [193, с. 26].

Ще раз підкреслимо, що «образ світу», в нашому випадку – звуковий образ − це результат «залученості» (термін В. Петухова) особистості у соціальне життя та її практичного досвіду. Кожен митець сприймає світ виключно «через себе», що унеможливлює отримання різними людьми однакових результатів у процесі творчості. Частиною і суспільного, і індивідуального образу світу є мова. За тлумачним словником, мова – це:

― «сукупність довільно відтворюваних загальноприйнятих у межах даного суспільства звукових знаків для об’єктивно існуючих явищ і понять, а також загальноприйнятих правил їх комбінування у процесі вираження думок» [2];

― «система знаків, в якій єдино істотним є поєднання сенсу і акустичного образу» [2].

Спираючись на ці визначення, скажемо, що кожна мова відображає певний спосіб концептуалізації світу: вербальний, науковий, художній тощо. На наш погляд, фортепіанна культура теж має власну мову, що у процесі музичної діяльності (композиції-виконавства-слухання), з одного боку, забезпечує процес міжлюдської комунікації, а з другого, дозволяє особистості втілити індивідуальні моделі світосприйняття. Причому система мовлення композитора та виконавця включає звуковий образ певного інструмента, засвоєний під час навчання або кристалізований у процесі еволюції індивідуального стилю музичної творчості. Але все ж таки у діяльності музиканта-виконавця це має більш суттєве значення. Отже, звуковий образ інструмента маємо сприймати як той параметр, визначення впливу якого на індивідуальний виконавський стиль може визначити точність досліджень фортепіанного мистецтва як продукту творчої діяльності багатьох поколінь музикантів.

Звісно, значна частка піаністів концентрує увагу більше на подоланні технічних завдань, займаючись удосконаленням власної майстерності, що обумовлює кількість «стандартних» інтерпретаторських версій творів композиторів. Проте сьогодні, коли ми маємо доступ до величезного корпусу записів видатних виконавців, технічна бездоганність уже не може задовольнити слухача, якого приваблює самобутність інтерпретації. У цьому сенсі на допомогу прийдуть архіви звукозапису. Безумовно, як і всі технічні засоби, звукозапис розвивається та вдосконалюється від грамплатівок до сучасних форматів звуко- та відеозапису, з майже ідеальним звучанням навіть не студійних записів. Так, О. Берегова підкреслює, що концертні записи часто стають основою для композиторів та виконавців: «Академічне музичне мистецтво, основною умовою існування якого, як і існування музики як виду мистецтва, є виконання в концертному залі, у добу сучасних інформаційно-комунікаційних технологій виходить за межі традиційного концертного виконавства, пристосовується до віртуального звукового та візуального простору, створюваного електронними засобами музичної комунікації та Інтернетом, зазнає на собі впливу технічних засобів звукозапису та еволюціонує разом з ними, відчуває наслідки трансформації ролей учасників музичної комунікації» [19].

Тобто, накопичені записи виконавських версій творів композиторів сьогодні є однією зі складових фортепіанного мистецтва, що впливає на становлення індивідуального виконавського стилю. Поєднання чужого та власного досвіду – основа феномену творчості, і нерідко митці не можуть чітко розмежувати, де закінчується інтелектуальний аналіз і починається інтерпретація. Це підтверджують слова французького філософа М. Мерло-Понті: «Що б я не думав і не вирішував, це завжди базується на тому, у що я раніше вірив чи робив» [315, с. 216]. І хоча алгоритм роботи інтерпретатора − відтворення композиторського тексту для актуалізації його музичної ідеї, у тому числі й через утілення власного світовідчуття (а отже, і звукового образу інструмента) – на перший погляд, не відрізняється від того, що було у ХІХ ст., все ж таки різниця є. Вона виникає у зв’язку з появою нових методів роботи з текстами творів (зокрема, й за допомогою звукооператорів) та завдяки співіснуванню композиторських творів та їх виконавських версій, що вже теж отримують статус твору.

Така унікальність виконавства підтверджує його особливий статус у системі мистецтв. Так, наприклад, відтворення картини іншим художником є лише імітацією творчості, але у виконавських мистецтвах все по-іншому. Будь-яка звукова реалізація твору композитора ніколи не буде тотожна авторському задуму. Вона буде новим варіантом художньої цілісності, у процесі творення якої музикант-аматор керується питанням «Як?» (як зіграти, яку аплікатуру обрати тощо), а професіонал − «Чому?» (чому такий темп, чому таке туше, чому така динаміка).

Вирішальну роль у цьому процесі відіграє трактування звукового образу інструмента, спільний вимір якого сьогодні є продуктом синтезу: виконавських та композиторських традицій трактування його виражальних можливостей; різноманітних технічних прийомів гри, частка з яких є надбанням епох з іншими художніми настановами. Для окреслення цього феномену пропонуємо введення поняття «фортепіанний образ світу», під яким розуміємо «певний тип світосприйняття, що формується у музичній діяльності суб’єкта та обумовлений, крім іншого, специфічним розумінням звукового образу фортепіано». Зрозуміло, що такий образ світу включає багато компонентів: безпосередньо інструменти та уявлення про їх звукозображальні можливості, нотну та науково-методичну літературу, усну традицію, що містить інформацію щодо особливостей трактування певних композиторських творів, звукозаписи, що презентують індивідуальні виконавські стилі, тощо. Центральним елементом цієї системи, на наш погляд, витупають «тексти-коди», що фіксують фортепіанний образ світу композитора, та «живі тексти», що дають змогу дослідити специфіку світосприйняття певного інтерпретатора.

Підкреслимо, що нотний текст твору композитора є лише можливістю відтворення авторського звукового образу фортепіано у процесі інтерпретації. Невипадково багато дослідників стверджують, що виконавський стиль є формою існування композиторської творчості: «Музичний твір за онтологічним статусом є інваріантом, зі свідомо варіативними текстовими межами. <...> Інваріантно-варіантні співвідношення поширюються не тільки зовні − у бік виконавської інтерпретації твору, але і всередину – у бік витоку твору у внутрішньому поданні автора» [232, с. 108]. Тож композиторський стиль можна трактувати як відносну величину, конкретні втілення якої в тій чи іншій виконавській традиції стають величиною абсолютною. Водночас саме варіативний потенціал твору композитора (який, на жаль, в умовах академічної традиції досі визначають, користуючись поняттями «правильного» і «неправильного» виконання) лежить в основі існування феномену виконавства, як одного з важливих параметрів системи «фортепіанного образу світу».

Зазначимо, що, на нашу думку, такий «образ світу» людини базується на всьому обсязі власного творчого досвіду знайомства із фортепіанним мистецтвом. Цей досвід містить уявлення про акустичні особливості різних інструментів, улюблений репертуар, особистий досвід (за наявності) гри на фортепіано і, найголовніше, досвід сприйняття індивідуальних стилів творчості митців (як композиторів, так і виконавців), які працювали у сфері фортепіанного мистецтва. Цікаво, що останній чинник не передбачає особистісного знайомства, адже сьогодні кожний музикант має своє бачення щодо виконання музики. Тож можна стверджувати, що цей фортепіанний світ є результатом накопичення не тільки особистих вражень, але й історичних стилів та авторських підходів до трактування фортепіано.

За влучним висловом Є. Назайкінського, музичний інструмент – це «особливе знаряддя виробництва» і разом з цим це «особливий світ, що представляє в своїх формах істину відображення реального світу» [159, с. 203]. Виходячи з цього звуковий образ музичного інструмента є відображенням дійсності, яка не просто синтезує музичні світи композитора та виконавця, а й, за влучним висловом Н. Харнонкурта, є «інструментальною подобою макрокосмосу» [227, с. 166].

Обумовлений новими парадигмами пізнання світу і людини, «фортепіанний образ світу» відображає весь індивідуальний творчий спектр музиканта. Також це поняття віддзеркалює не тільки особливості мислення конкретної епохи, а й культурну свідомість того часу. Все це, у свою чергу, представляє звукообразну концепцію загального поняття – образ світу.

Отже, досліджуючи індивідуальність та своєрідність трактування «фортепіанного образу світу» за допомогою аналізу фактурної, композиційної та колористичної організації звукового матеріалу, ми можемо виявити особливості взаємодії виконавця з інструментом (та навіть з композитором), проаналізувати виконавську концепцію, яка відображатиме індивідуальний стиль. Завдяки введенню нового поняття до наукового кола сучасного музикознавства ми можемо детальніше дослідити синергетичні процеси взаємодії звукових образів інструмента композитора та виконавця. Таким чином, проводячи аналіз виконавських версій, можна апелювати не просто суб’єктивною думкою, а й мати доказову базу.

Тут необхідно сказати про те, що значення фортепіанного мистецтва в історії музичного мистецтва обумовило той факт, що для його визначення та вивчення навіть використовують окреме поняття – піанізм, яке не має аналогу в інших сферах інструментальної творчості. Це поняття відображає специфіку відносин у системі виконавець − інструмент, включаючи в себе як технологічний та педагогічний, так і естетичний аспекти. Фактично, мова йде про образ інструмента: «Піанізм постає як метасистема, що складається з багатьох взаємопов’язаних підсистем (їх утворюють прийоми; техніка гри на фортепіано; стиль; типи виконавства; види музичної культури; школи; майстерність; артистизм; мистецтво)» [203, с. 4]. Важливо, що саме поняття піанізму дослідники вважають таким, що може стати «критерієм типології фортепіанного виконавства <…> шляхом дослідження взаємодії історико-національного, типологічного та авторського, індивідуально-особистісного начал у стильовому змісті фортепіанної музики…» [260, с. 3]. Тобто настанови кожної епохи знаходять відображення у піанізмі того історичного періоду, синтезуючи попередні надбання та актуальні тенденції.

Як ми вже зазначали, з плином часу фортепіано посіло провідне місце у світі музичної культури. Це підкреслює унікальність самого інструмента та його особливість: «Фортепіано – найбільш важливий зі всіх музичних інструментів: його винахід означав для музики те ж саме, що й винахід книгодрукарства для поезії» [3, с. 51]. Зміни інструмента були пов’язані з пошуками нового звучання, засобів виразності та удосконаленням конструкції інструмента, системою мислення та музичних концепцій. Важливо розуміти, що всі ці зміни стали результатом синергії зусиль композиторів та виконавців, особливо, якщо врахувати, що багато музикантів успішно поєднували ці дві іпостасі. Така синергія індивідуальних звукових образів фортепіано, з одного боку, значно розширила уявлення про акустичні, темброві та динамічні можливості цього інструмента, а з другого – стала фундаментом множинності варіантів інтерпретації фортепіанних творів. Адже саме свідома орієнтація на певний образ інструмента визначає всю сукупність виконавських рішень – від обрання твору до найдрібніших особливостей його трактування.

**Висновки до Розділу 2**

Сьогодні музикознавство активно використовує поняття суміжних гуманітарних наук, серед яких одне з найбільш уживаних – поняття «образ світу», що сформувалося у надрах психології для визначення специфіки пізнавальної діяльності людини та засобів її комунікації зі світом. Вчені вказують на співіснування декількох різновидів таких образів, серед яких: міфологічний, релігійний, науковий, художній. Кожен з них формує певний алгоритм взаємодії індивіда зі світом та передбачає оволодіння специфічною мовою. Це цілком правильно і для музичного мистецтва, оригінальність мовленнєвих ресурсів якого провокує виникнення музичної картини світу, що є складовою метасистеми людської культури.

Музичне мислення людини є результатом її діяльності, що (за концепцією О. Леонтьєва) обумовлює утворення певного звукового образу світу, який виступає підґрунтям подальшої творчої діяльності. Звісно, попри абсолютну індивідуальність цих процесів, є зовнішні чинники впливу: історичний період, особистий досвід (музикант-професіонал або аматор, композитор або виконавець тощо), художні настанови та ін. Але все ж таки можливо виявити і спільні параметри, на підставі яких відбувається продуктивний діалог, що передбачає узгодженість певних позицій. Це, у свою чергу, приводить до створення та функціонування мистецьких шкіл, кола шанувальників певного композитора або виконавця.

У контексті фортепіанної культури звуковий образ світу є відображенням художніх настанов митця, його творчого потенціалу і водночас втіленням Часу та історичного типу культури. Зокрема, він містить уявлення щодо звукових можливостей музичних інструментів. Так, історія фортепіанного мистецтва свідчить про поступове накопичення музичних моделей світосприйняття та притаманних їм звукових образів інструмента, кожен з яких характеризується специфічною технікою гри.

Наголошено, що етюд – важливий жанр в історії піанізму, адже крім того, що ці твори є матеріалом для вдосконалення техніки, вони слугують своєрідним каталогом звукових образів фортепіано і, таким чином, впливають на становлення індивідуального стилю музичної творчості. Еволюцію жанру фортепіанного етюду досліджено в контексті стильових парадигм різних художніх епох – бароко, класицизму, романтизму, початку першої половини ХХ ст.

Виявлено, що виконавська техніка як окремий концепт музичної практики сформувалася у творчості композиторів епохи Просвітництва, етюди яких досі є обов’язковою складовою не тільки педагогічної, а й концертної практики.

Проаналізовано нотні тексти та виконавські версії етюдних циклів композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст., що дозволило дійти висновку про накопичення та співіснування у сучасній культурі декількох образів фортепіано, множинність яких обумовлює самобутність виконавських концепцій творів композиторів.

**РОЗДІЛ 3**

**АВТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО**

**В ЕТЮДНИХ ЦИКЛАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА**

**ВИКОНАВСЬКІ РІШЕННЯ**

**3.1. Етюди харківських композиторів першої половини ХХ століття**

На початку скажемо кілька слів про історію вітчизняного фортепіанного мистецтва, що, як і в Західній Європі, починається з побутового музикування. Саме тому першими зразками творів для клавішно-струнних інструментів в Україні стали перекладення народних пісень і танців, перші з яких датовано другою половиною ХVIII – початком XIX ст. Цей етап пов’язаний з іменами Н. Маркевича, І. Безуглого, В. Пащенка, Д. Бортнянського, у творчості яких намітилися тенденції до синтезу національних та західноєвропейських традиції. Але практично до другої половини XIX ст. розвиток музичної культури України пов’язаний переважно з аматорами, як правило – аристократами, що пояснює рівень вимог до виконавської майстерності: «На сторінках друкованих видань, крім постановки загальних питань про сутність музики та її місця у системі мистецтв, її впливу на людину, постійно обговорюються “естетичні вимоги” до виконання. Вищої оцінки музичних критиків заслуговує граційна, душевна гра» [234, с. 68]. Причому вчителями музики були переважно іноземці, які зробили значний внесок у розвиток української фортепіанної культури. Серед них син В. Моцарта Ф. Ксавер, учень Й. Гайдна скрипаль І. Вітковський, піаністи А. Барцицький, Й. Витвицький, А. Ванко та багато інших. Поступово інтерес до професійного навчання зростав, чому сприяли, у тому числі, гастролі видатних європейських музикантів того часу: Ф. Ліста, Ф. Калькбренера, Й. Гуммеля, А. Ганзельта, Ю. Венявського. По всій Україні почали виникати музичні спілки, метою яких була популяризація академічного мистецтва. Саме вони з часом стали центрами музичної освіти, в яких викладали вже не тільки іноземці, а й українські музиканти, які навчалися за кордоном.

Серед них – М. Лисенко, чия творчість ознаменувала якісно новий етап розвитку української музики, пов’язаний з її професіоналізацією. У спадщині композитора ми знаходимо перші національні зразки жанрів європейської музики – сюїти, токати, опери тощо. Громадську діяльність композитора було сконцентровано на формуванні вітчизняної виконавської школи. Стараннями М. Лисенка було відкрито музично-драматичний інститут, випускники якого визначили становлення професійної музичної освіти в Україні. Крім того, блискуче закінчивши Лейпцизьку консерваторію по класу фортепіано, М. Лисенко багато й охоче викладав. Тому, вочевидь, його можна вважати одним із засновників вітчизняної фортепіанної школи.

Загалом можна сказати, що межа ХІХ – ХХ ст. стала дуже продуктивною для музичного мистецтва України. Саме в цей період на запрошення очільників Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ) сюди приїжджають на роботу випускники знаних європейських консерваторій. У Харкові це: І. Слатін, В. Горовіц, А. Бенш, в Одесі – В. Малішевський, Г. Столяров, у Києві – Ф. Блуменфельд, В. Пухальський, Г. Беклемішев, Р. Глієр. Усі ці музиканти, крім педагогічної, вели активну концертну та просвітницьку діяльність. Досить згадати знамениті концерти-лекції харківського музиканта Р. Геніки, який представив у них еволюцію фортепіанного мистецтва від барокової культури до творчості сучасників.

У 20–30-х роках ХХ ст. у фортепіанному мистецтві України співіснують дві тенденції. З одного боку, етап формування національної виконавської школи не можна вважати завершеним. Розширюється система освітніх установ, формується національний репертуар. Разом з тим, є і успіхи, завдяки яким українські музиканти стають відомі в усьому світі: «В історію фортепіанного мистецтва увійшов молодий, талановитий піаніст О. Брайловський (1896–1976), який закінчив клас В. Пухальського і став продовжувачем школи Т. Лешетицького та Ф. Бузоні. Він вважався кращим виконавцем музики Ф. Шопена, відзначився організацією циклу концертів, у яких виконав усі твори польського композитора. На честь його видатних заслуг у Бельгії 1936 року було засновано премію імені О. Брайловського, яку вручали кращому піаністові року» [90, с. 22].

Наявність музикантів, здатних відтворити технічно складний текст, спонукала українських композиторів початку ХХ ст. звернутися до створення концертних фортепіанних творів. Їхня основна характеристика – це об’єднання національних і європейських традицій. Відповідно до тогочасних тенденцій, українські композитори цікавляться такими художніми течіями, як романтизм, імпресіонізм, фольклоризм, уникаючи, втім, різко модерністських експериментів. Таке стримане ставлення до нового в музичному мистецтві може бути пояснено тим фактом, що етап професіоналізації вимагає дбайливого ставлення до канонів мистецтва. Щодо цього нашу увагу привернула спадщина представників харківської композиторської школи, де з’явилися одні з перших зразків українського фортепіанного етюду.

Сьогодні українські музикознавці все більше концентруються на дослідженні національної культури, її витоків та творчості видатних діячів мистецтва. До таких, без сумніву, належать представники харківської композиторської школи, історія якої охоплює понад 100 років. Географічне положення і адміністративний статус Харкова визначили не тільки його значення в економічному розвитку країни, а й характерну для культурного ландшафту міста відкритість новим ідеям. Підкреслимо, що саме Харків став одним з перших осередків формування професійної музичної освіти в Україні.

Цей час характеризується привнесенням у вітчизняну культуру західноєвропейських музичних традицій, у тому числі й жанрової системи академічної музики. У процесі художньої адаптації ця система зазнала певних змін під впливом багатьох чинників, серед яких і активний розвиток професійного виконавства. Зазначена тенденція може бути наочно представлена на прикладі еволюції жанру фортепіанного етюду в творчості харківських композиторів.

Осмисленню феномену харківської композиторської школи присвячено значну кількість наукових досліджень, які можна умовно розбити на три групи. Перша група – роботи узагальнюючого плану, що дають змогу простежити процес формування школи як такої, зокрема, публікації О. Рощенко [186, 187], О. Кононової [94], Б. Сінченка [194], Ю. Грицун [44–45]. До другої групи належать дисертації, монографії та статті, присвячені вивченню творчості окремих представників школи – Т. Кравцова [101], І. Ковача [89], О. Щетинського [100], В. Борисова [16–18]. Третю групу формують дослідження, орієнтовані на галузь регіоналістики, адже «місто багато в чому обумовлює специфіку школи» [49]. З цих позицій харківська композиторська школа є цікавою для вчених щодо її впливу на становлення регіональної виконавської школи.

Власну сторінку в розвиток жанру етюду вписали багато представників харківської композиторської школи. Слід зазначити, що, хоча перші професори харківських музичних класів і консерваторій були видатними музикантами, які здобули високопрофесійну освіту, загальний рівень музичної підготовки городян на межі ХІХ – ХХ ст. швидше відповідав рівню музиканта-аматора, що змушувало композиторів-педагогів орієнтуватися передусім на власні технічні можливості, підхоплюючи жанрові пошуки епохи романтизму.

Відповідно до цього історія фортепіанного етюду в Харкові парадоксально починається з його найкращих, піаністично найбільш складних опусів, що реалізують романтичну модель жанру. Як приклад, наведемо один з перших зразків – етюд, написаний А. Беншем (1861–1915), який після навчання в Придворній співацькій капелі в Петербурзі навчався у Ф. Ліста у Ваймарі. Переїхавши до Харкова 1885 року, А. Бенш викладав у Харківському музичному училищі й продовжував концертно-виконавську діяльність. З метою збагачення концертного репертуару, ймовірно, і було створено «Concert-etude» ор. 20, що втілює традиції салонного піанізму. Етюд написано у тричастинній формі. Перша частина за стилем, образним строєм і фактурою нагадує «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, проте вже в середині відбувається зміна звукового образу інструмента. Щільність фортепіанного викладу і авторські динамічні вказівки викликають асоціації з творами Ф. Ліста. За задумом А. Бенша, середній розділ форми повторюється, що дозволяє досягти симетричності композиції.

Творчі пошуки композитора в жанрі фортепіанного етюду продовжив його учень – С. Борткевич (1877–1952), який прославив харківську композиторську школу в усьому світі. Зазначимо, що фортепіанний стиль цього композитора являє собою органічний сплав романтичних традицій, перегукуючись із творчістю Ф. Ліста, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова. Поява 1924 року циклу «12 етюдів-новел» стала логічним продовженням роботи композитора над удосконаленням власної фортепіанної техніки. На наш погляд, саме тому цей цикл є своєрідним каталогом, який представляє всю стилістичну палітру романтичного образу фортепіано – від пісенності Ф. Мендельсона через героїчну патетику Ф. Ліста до ефемерно-хитких звукових конструкцій К. Дебюссі. Цікаво, що кожен етюд циклу має програмну назву, що дає змогу не просто ясніше зрозуміти бажаний характер твору, а й візуально його уявити.

Трохи пізніше щодо концертних етюдів, що є найвищою відправною точкою в історії харківського фортепіанного мистецтва, розвивається лінія інструктивних опусів, як дидактичного матеріалу, адресованого учням музичних творів. Одним з перших зразків такого роду є етюд В. Барабашова (1901–1979), випускника С. Богатирьова. У трактуванні В. Барабашова, етюд стає однією з частин циклічної композиції «Легенда. Етюд. Скерцо» (видання 1967 року). Однаковий принцип побудови музичного матеріалу й особливості тематизму (мелодія в партії лівої руки, поділений бас, гармонійні фігурації в партії правої руки), задіяння граничного для інструмента діапазону, потужної сили звукового напору, підкресленою масивністю фактури, вали арпеджіо в широкому розташуванні, які підтримує горда та впевнена хода басів, що формує яскравий образ, висуваючи до виконавця вимоги серйозної піаністичної підготовки та відсилаючи до музики Ф. Шопена, а саме – до Першого етюду ор. 10, підкреслюючи вкоріненість романтичної традиції.

Подібного типу етюди (інструктивні, які все ж передбачають і вирішення певних художніх завдань) можна виявити у творчості багатьох харківських композиторів другої половини ХХ ст. Назвемо лише деякі з них: «3 концертних етюди» А. Жука (1961), «Вічний рух» Н. Сільванського (1961), «Етюд в Тріольних ритмах» І. Ковача (1937).

Особливий інтерес у цьому контексті становить творчість Віталія Сєчкіна (1927–1988) – композитора, піаніста, лауреата престижних міжнародних конкурсів. У його доробку фігурують три етюди (видані 1978 року), які презентують новий образ фортепіано, що перегукується з пошуками західноєвропейських композиторів першої половини ХХ ст. У першому етюді (b-moll) панує мелодія інструментального типу, обплетена хроматичними пасажами в середньому голосі. Однак, за задумом автора, це не романтична мелодія, а характерний для початку ХХ ст. глузливо-гротескний образ, незграбність якого підкреслюється відсутністю педалі, авторськими ремарками seccо. Окреслена палітра виражальних засобів свідчить про те, що в цьому етюді відтворюється ударно-безпедальний образ фортепіано.

Другий етюд (gis-moll) за фактурним рішенням нагадує етюд-картину «Море» С. Рахманінова, втілюючи базові характеристики пізньоромантичного образу фортепіано, з його потужним звучанням, широкою динамічною шкалою і педальними ефектами.

Третій етюд (D-dur) виконує фіналізуючу функцію. Основний тематичний матеріал постає у вигляді мелодії-поспівки, що нагадує етюдну фігурацію в збільшенні. Середній епізод фактурно перегукується з Другим етюдом, що дозволяє сприймати всі три п’єси як цикл, попри відсутність авторського припису.

Одним з найяскравіших прикладів, що відображають пошуки харківської композиторської школи, на наш погляд, є «Етюди оптимізму» В. Борисова (1901–1988). Фортепіанна творчість композитора постає як унікальне явище української музичної культури, що становить самобутню сторінку європейського музичного мистецтва ХХ ст. Останнім твором видатного харківського композитора В. Борисова стали «Етюди оптимізму» для фортепіано та струнного оркестру. Їх жанр автор визначив як «Варіації», але взявши це слово в дужки. Дослідниця творчості композитора, М. Бевз відзначає неможливість однозначної атрибуції твору, вказуючи на ознаки таких жанрів, як концерт, подвійний концерт, рондо, прелюдія та фуга [16, c. 14] – проте провідними є варіації та цикл етюдів, подібно до «Симфонічних етюдів» Р. Шумана. Паралелі між цими творами виникають на багатьох рівнях. Так, «Етюди» В. Борисова написані для фортепіано в супроводі оркестру, а Р. Шумана апелюють до симфонічного начала в назві – хоча на увазі мається інтенсивність розвитку (яка характерна для обох циклів). Крім того, інтонаційний стрій теми «Етюдів оптимізму» нагадує типовий для музики доби романтизму тон висловлювання, з великою кількістю експресивних хроматичних ходів та зменшених терцій – «емблем» романтичної інтонаційності. Нарешті, драматургія руху від скорботного та напруженого початку до радісного, «оптимістичного» завершення встановлює зв’язок між творами, хоча не є досить рідкісною.

Відмінності цих «Етюдів» полягають у структурній організації творів, у самому трактуванні етюдності, у місці твору в творчому доробку автора та ідеях, закладених у ньому. В «Етюдах оптимізму» автор виділяє тему та 8 варіацій, позначаючи початок кожної з них. Тема чітко поділяється на дві головні частини: струнну та фортепіанну. В першій панує тужливий образ внаслідок чотириразового повтору ходу на зменшену терцію та відсутності стійкої тональності, потім конструктивною ідеєю є хроматичне «спадання». Вступ фортепіанної партії має виражений жалобний характер (початкові інтонації та ритм перших двох тактів точно співпадають з Прелюдією Ф. Шопена № 20, c-moll) – похмурий колорит мінорної тональності особливо відчутний за контрастом з невизначеністю теми до того.

Вже в першій варіації очевидною стає структурна нестабільність: попри збереження формальної кількості тактів (20) їх розподіл між солістом та оркестром, між темами є іншим. Оркестровий виклад першої частини теми залишається досить схожим, з несуттєвими передачами мотивів між партіями. Проте, тут з’являється новий звуковий пласт – рівномірні акорди фортепіано, що втілюють ідею дзвонів не лише повільним монотонним чергуванням у двох регістрах, а й своєю структурою з опорою на кластери. Цим пентатонічним кластером протиставляється більш тонально визначене звучання септакорду (малого зі зменшеним тризвуком). З паузуванням оркестрової партії тип фортепіанної фактури не змінюється, проте поступово драматизується пунктирним ритмом та ідеєю хроматичного низхідного ходу (відсутньою в оркестровій партії цієї варіації). Структурною зміною є поява патетичної кульмінації оркестру з використанням типових ритмо-інтонаційних зворотів доби Бароко.

Друга варіація скорочує будову до одинадцяти тактів та повертає бінарну структуру: спочатку в оркестру звучить звичне коло інтонацій (щоправда, з остинатними акордами staccato альтів та віолончелей і токатним фоном фортепіано), потім солістом проводиться нова тема, у потужній акордовій фактурі, з активними синкопами – її поява підкреслюється зміною темпу (poco piu animato). Ця тема побудована виключно на початковій інтонації середньовічної секвенції Dies irae, що повторюється п’ять разів та має символічне значення. У третій варіації розширення структури зумовлене, по-перше, вільним розвитком тем, а по-друге – появою сольного «декламаційного» висловлювання. Крім того, в цій варіації партія фортепіано є домінуючою: у ній звучать і початкові інтонації теми (що до того були виключно оркестровими), і яскраві висхідні пасажі, і остинатний акордовий фон, і повторення токатних пасажів та «дзвонних» пар акордів. Похідна від Dies irae тема повторюється в більш активному звучанні завдяки репетиціям акордів. У розділі Lento e rubato, що за обсягом міг би стати окремою варіацією, встановлюється момент заспокоєння після бурхливого розвитку, ідея своєрідного «стоп-кадру» (аналогії до прийомів кіномистецтва є типовими для музики ІІ половини ХХ ст.). Однакова речитативна тема повторюється у фортепіано, віолончелі та контрабаса – драматургічним результатом цього «роздуму» стає повторення фортепіанної частини теми тоном нижче, у f-moll.

У четвертій варіації вперше з’являється недвозначна вказівка на швидкий темп Allegro. У першій її частині домінує токатна фактура фортепіано на тлі поступового нарощування звучності струнних; у другій – в оркестрі проводиться фортепіанна частина теми на фоні рішучих форшлагів соліста, вибудуваних у єдину лінію, які потім змінюються на багаторазові повтори секундової інтонації. У партії фортепіано з’являються два важливих елементи: токатний низхідний пасаж, що набуває значення усталеного образу, та політональне арпеджіо H-dur/F-dur, у тритоновому співвідношенні. Складну будову має і п’ята варіація, з рисами дво- та тричастинності. У початковому її розділі грає виключно оркестр, із типовими рисами мелодики С. Прокоф’єва (повторювані акорди супроводу, широкі трибки, активність ритму); лише з 19 такту (що приблизно дорівнює тривалості теми варіацій) у соліста з’являються акомпануючі пасажі, серед яких політональні тритонові арпеджіо. Проведення цієї ж теми солістом супроводжується новою лінією у солюючої скрипки, що надає рис камерного музикування. Наприкінці варіації вміщено коду-заспокоєння, важливу для подальшої драматургії. Шоста варіація виконує роль скерцо, про що свідчить і авторське позначення Allegro scherzando, і віртуозно-блискучий тип фортепіанної фактури, й ігрова логіка чергування соліста та струнних. Для створення скерцозного образу композитор застосовує тривалі гамоподібні пасажі (що вперше звучать у партії скрипки соло), підкреслено спрощену басо-акордову фактуру фортепіано з синкопами, багаторазові повтори звука у контрабаса. Із «серйозним», концептуальним контекстом твору це скерцо пов’язують проведення інтонацій зменшеної терції струнними.

Сьома варіація (Lento) є ліричним центром, драматургічною стадією накопичення сил перед розгорнутим фіналом. Тут з’являються інтонаційні ідеї хроматичного спуску, а в другій частині – фортепіанна «тема» у струнних, у кульмінаційному звучанні. Не зраджуючи засадам свого стилю, видатний поліфоніст В. Борисов завершує «Етюди оптимізму» розгорнутим фугато, що становить кульмінацію всього твору. Характерним є те, що у соліста тема фугато не проводиться жодного разу – йому доручається лише «віртуозний фон» із пасажів та парних акордів, що нагадують дзвони. Після раптового «зриву» (типовий прийом композиторів-романтиків) на темі фугато вибудовується триголосний канон, що готує повернення «барокових» інтонацій І частини. У заключному розділі (Lento) створюється ефект «розшарування часу»: хроматичні низхідні інтонації виписані цілими нотами (при настільки повільному темпі це створює ефект зупинки часу), а пульсуючий фон фортепіано втілює інший вимір сталості – пов’язаний з повтором одного звука. «Етюди оптимізму» завершуються розкладеним тонічним акордом з використанням колористичних можливостей флажолетів струнних (усіх, окрім контрабасу).

Втілення жанру етюду в даному випадку є специфічним. Попри наявність технічно складних фрагментів, твір не спрямований на розвиток техніки виконавця. Більше того, ідеї «етюдності» суперечить виконання з оркестром, якому доручена надзвичайно важлива роль і який у багатьох випадках домінує над фортепіанною партією. Характерною рисою фортепіанної фактури в «Етюдах оптимізму» є неподільність партій правої та лівої рук – лише у кількох фрагментах є типове для інструмента розшарування фактури.

У даному випадку настільки ж важливим, як і етюдність, для твору стали два позамузичні чинники: феномен «останнього твору» в межах пізнього періоду та програмна назва, що дублює назву книги І. Мечникова, земляка В. Борисова, де «етюд» розуміється як вивчення певної проблеми, надзвичайно важливої для композитора, геронтології.

Проаналізовані вище етюди сьогодні майже не виконуються, що зумовлено, на наш погляд, не стільки їх художньою значимістю, скільки характерним для піаністичної школи академізмом, що межує з консерватизмом. З цього погляду щасливий виняток становлять «Етюди оптимізму» В. Борисова, які входять до репертуару камерного оркестру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського і неодноразово виконувалися під керівництвом заслуженого діяча України, професора С. Кочаряна та заслуженого діяча мистецтв України, професора Л. Холоденка; солістка − відома харківська піаністка, заслужена діячка мистецтв України, професорка М. Бевз, авторка фундаментального дослідження творчості В. Борисова.

Отже, етюдно-жанровий репертуар, створений харківськими творцями, містить багатий матеріал для підготовки вітчизняних музикантів, презентуючи безліч трактувань звукового образу фортепіано і відповідних йому видів техніки.

**3.2. «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 В. Косенка як калейдоскоп звукових образів фортепіано**

Перше десятиріччя XX ст. пов’язане з іменами видатних українських композиторів – Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича, М. Ревуцького. В їхній творчості триває процес формування жанрової системи фортепіанного національного мистецтва. Поряд із жанрами, побудованими на розвитку музичного матеріалу народної творчості (варіаціями, обробками тощо), поступово виникають національні зразки «академічних» творів, що продовжують західноєвропейські традиції – балади, фантазії, сонати. Проте звертання до фортепіанного етюду трапляється дуже рідко. Із зазначених вище композиторів – лише у творчості В. Косенка та Л. Ревуцького. При цьому етюди останнього орієнтовані на музикантів-початківців. Тому, щоб осягнути процес становлення жанру художнього етюду в українському фортепіанному мистецтві першої половини ХХ ст., сфокусуємо увагу на постаті В. Косенка.

Творчий шлях композитора є найяскравішим прикладом свідомого слідування високим ідеалам класичного мистецтва. Це відбилося вже у перших опусах композитора, побудованих на синтезі класичних жанрів/форм та національних ритмо-інтонаційних формул. Музичні здібності майбутнього композитора виявилися досить рано. Згодом зацікавленість переросла в серйозне захоплення, що привело В. Косенка до вступу на два факультети (фортепіанний і теоретико-композиторський) Петроградської консерваторії. Керівником В. Косенка по класу фортепіано була відома піаністка та акомпаніатор, професор І. Міклашевська, яка так згадувала про свого учня: «Він як музикант був глибокий і проникливий, за обдарованістю дуже ліричний, а як студент допитливий і відповідальний. Він завжди був привітний і дуже добре вихований» [48, с. 28].

На теоретико-композиторському факультеті заняття В. Косенка йшли так само успішно, хоча і менш інтенсивно. Класом композиції керував тоді відомий педагог, теоретик музики, учень М. Римського-Корсакова професор М. Соколов. Приблизно раз на місяць М. Соколов показував роботи своїх учнів директору консерваторії О. Глазунову, який настільки високо оцінив перші опуси В. Косенка, що вирішив звільнити останнього від плати за навчання. Інструментування В. Косенко слухав у класі М. Штейнберга, також відвідував клас диригування у М. Черепніна, але найбільше молодий композитор захоплювався вивченням музичних форм. Роки навчання в Петроградській консерваторії – це час формування авторського стилю композитора, становлення його як музиканта-творця.

Після успішного складання випускних іспитів В. Косенко повернувся до рідного Житомира. Поєднання викладацької діяльності з активною концертною практикою потребувало від нього удосконалення піанізму. Можливо, саме тому композитор створив ряд вправ для розвитку палацової, акордової, октавної технік, обов’язкових для роботи над якістю звуковидобування. Адже, як згадували сучасники В. Косенка, його піанізм сформувався під впливом творчості Ф. Шопена, С. Рахманінова та раннього O. Скрябіна. М’яке туше, об’ємний тон, лірична округленість музичних фраз поєднувалися в його виконанні з пристрасною романтичною схвильованістю. А модерністське мистецтво з притаманним йому новим звуковим образом фортепіано, що відбилося у творчості С. Прокоф’єва, І. Стравінського та західноєвропейських «новаторів», сприймалося В. Косенком із настороженістю. Так, про С. Прокоф’єва він говорив: «Його творчість ніколи не привертала моєї уваги, а слухати його було не цікаво» [204, с. 32].

Творчість В. Косенка – яскрава сторінка в історії вітчизняної музичної культури. Композитор працював у жанрах камерно-інструментальної, вокальної та симфонічної музики, але, на наш погляд, найяскравіше талант музиканта розкрився саме у фортепіанній творчості. Адже глибоке розуміння специфіки цього інструмента, прекрасне володіння всією палітрою виконавських засобів виразності дозволяло В. Косенкові максимально адекватно втілювати художні наміри. Тож саме фортепіанна спадщина репрезентує найбільші композиторські удачі. Це підтверджується й тим, що вона є важливою складовою концертного та педагогічного вітчизняного репертуару.

Звертання композитора до жанру етюду, на наш погляд, пов’язане з кількома причинами: прагненням удосконалити власну техніку, педагогічною діяльністю, а також тим фактом, що в той час назріла потреба створення національних зразків жанру, які б відбивали сучасне трактування фортепіано. Тому етюди В. Косенка є відображенням не тільки його особистого виконавського стилю, а й тих традицій мистецтва, які він, вочевидь, вважав важливими на той момент. Ще раз закцентуємо на тому, що, говорячи про стилістичні вподобання митця, багато дослідників зазначають: для нього дуже важливим було збереження класичних канонів мистецтва та їх адаптація на національному українському ґрунті. Зрозуміло, що на час звертання В. Косенка до фортепіанного етюду історія цього жанру налічувала вже понад 200 років та безліч авторських рішень, кожне з яких відбивало індивідуальний погляд на звуковий образ інструмента. Такий самобутній підхід знаходимо і в етюдній спадщині В. Косенка, в якій техніка виконання міцно пов’язана з національною музичною стилістикою й таким чином виховує українського виконавця.

У доробку В. Косенка два зошити по одинадцять етюдів – ор. 8 і ор. 19. Створені протягом десяти років, етюди належать до періоду роботи в Житомирському музичному училищі. Цікаво, що за такий досить короткий термін ми бачимо суттєву зміну в трактуванні жанру. Якщо ор. 8 – це збірник, об’єднаний лише жанровим позначенням, то знамениті «11 етюдів у формі старовинних танців» – опус, що можна зіставити з етюдною спадщиною видатних композиторів-романтиків Ф. Ліста, Ф. Шопена, О. Скрябіна. Таким чином, можна говорити про еволюцію етюдного жанру в творчості В. Косенка.

11 етюдів ор. 8 були написані композитором у 1922 – 1923 рр. За образною та емоційною палітрою їх можна порівняти зі скрябінівськими етюдами, але з тією лише поправкою, що О. Скрябін (як і Ф. Шопен) застосовував в етюдах однопланову фактуру, а В. Косенко часто поєднує не просто кілька технічних формул, а й навіть стилів. Завдяки такій різноманітності та образності ці етюди можна порівняти з «Етюдами-картинами» С. Рахманінова та притаманними їм ліричними, драматичними й навіть трагічними образами.

Привертає увагу й те, що семантика етюдів визначає принципи їх формування: номери циклу, пов’язані з пейзажною лірикою, найчастіше викладено у тричастинній формі, а етюди з показовою та підкресленою інструктивністю поєднують кілька контрастних образів, що дозволяє нам порівняти їхню форму з сонатною, для якої характерне протиставлення різних за характером тем.

Як ми вже зазначали, в 11 етюдах ор. 8 В. Косенка майже не має номерів, які б від початку до кінця були викладені в одному типі руху. Навпаки, фактурні контрасти є одним з найважливіших механізмів реалізації драматургічного потенціалу та стильових ознак композитора.

Цікавим є той факт, що В. Косенко у своїх чернетках зазначив точну дату написання етюдів, однак, у зв’язку з роботою редакторів існує певна розбіжність розміщення окремих частин у циклі з хронологічною послідовністю їх написання. Можна припустити, що композитор мав своєрідну драматургічну концепцію та індивідуальне бачення єдності всього циклу, який підпорядковується особливим закономірностям розвитку.

Наступне звертання композитора до жанру фортепіанного етюду є своєрідним втіленням загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного мистецтва початку ХХ ст., а саме – актуалізації музичної спадщини бароко й класицизму та її співставлення з національними музичними мовами. Наголосимо, що ця тенденція проявлялася у вітчизняному мистецтві ще у другій половині ХІХ ст. у творчості М. Лисенка, який створив «Українську сюїту» (дата створення 1867 – 1869 рр.). Отже, В. Косенко підхопив та продовжив цю лінію, звернувшись до жанрів клавірного мистецтва XVIII ст., серед яких «Менует» ор. 3 № 2, «Класичне тріо» та «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19. Ритми старовинних танців також відчутні в фортепіанному концерті та інших творах В. Косенка 20 – 30-х років. Підкреслимо, що в «11 етюдах у формі старовинних танців» В. Косенко також наслідує і видатного віртуоза Л. Годовського, автора збірки «Ренесанс», де представлено авторські обробки творів Ж. Рамо, Ж.-Б. Люллі, Д. Скарлатті та інших.

На наш погляд, в «11 етюдах у формі старовинних танців» В. Косенко намагався не просто відродити, а саме актуалізувати старовинні танці, відтворити в них широкий спектр емоційних станів, змінивши їх статус від побутової музики на художньо ціннісну. «Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, який властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю» [204, с. 41] – саме так композитор пояснював свій жанровий вибір. Отже, не дивно, що кожен етюд циклу являє собою свого роду оповідання з індивідуальним драматургічним планом, концепцією й майже симфонічним типом розгортання. Однак, при цьому автор не порушує жанрових інваріантів танців старовинної сюїти, а, навпаки, свідомо зберігає їхні метро-ритмічні та фактурі властивості. На нашу думку, саме у фортепіанних творах композитора найбільше проявляється творчий стиль митця. І це не викликає подиву, адже, як відомо, В. Косенко був надзвичайно обдарованим піаністом, з міцною технікою та унікальним виконавським відчуттям інструмента: «Гра Косенка ґрунтувалася на життєстверджуючій основі і була сповнена поезії, ліризму та яскравої емоціональності» [99, с. 181]. Як відомо, фортепіано було улюбленим інструментом композитора, тож не випадковим є звертання до жанру етюду. Митець не тільки займався педагогічною діяльністю, а й сам постійно працював над удосконаленням виконавської техніки.

За багатоплановістю образного змісту косенківських етюдів їх можна поділити на дві групи. До першої належать моторні та технічні, з притаманною «класичною» пальцевою технікою гри, а до другої – спокійні й повільні, метою яких було досягнення співучої кантилени, глибини фортепіанного звучання. Однак у цих двох груп є дещо спільне – колоритність музичної мови та національна інтонаційна основа.

«11 етюдів у формі старовинних танців» мають багато спільних рис із попереднім циклом етюдів (ор. 8), адже в них крізь характерну для класичної музики стриманість почуттів проростають романтичні настрої. Це відчувається і в інших творах композитора («6 романсів» ор. 16, романси на слова П. Тичини), що були написані практично паралельно з новим фортепіанним циклом. Разом з тим, як і в «класичних» етюдах ор. 8, композитор неодноразово звертається до сонатної формі, зіставляючи в рамках однієї п’єси контрастні образи, прагне до цілісності циклу, а також до певної закономірності розташування п’єс.

Як уже зазначалося, будова циклу відповідає сюїтному принципу формотворення, з характерними для нього основними танцями: алемандою, курантою, сарабандою та жигою. Але для досягнення композиторського задуму автор вводить ще сім танців, що розширює грані форми та надає умовного симфонічного розмаху. Кожен етюд являє собою самостійну художньо-цілісну й завершену п’єсу, однак, якщо розглядати «11 етюдів у формі старовинних танців» як цикл, то ми знаходимо два кульмінаційних моменти, на відміну від барокової сюїти, для якої характерне одиничне драматургічне переломлення. Це дає право умовно поділити цикл на три групи, кожна з яких є завершеним мініциклом.

До першої групи можна віднести перші п’ять танців, які завершуються сарабандою (Adagio), яка відіграє роль першої драматургічної кульмінації та перериває стрімкий рух попередніх танців. Та вже у наступних номерах (буре, гавот, ригодон, менует) автор повертається до моторного музичного викладу та швидких темпів (Allegro, Allegromoderato, Vivace, Allegreto). Ці танці становлять другий мініцикл, який є своєрідною підготовкою до монументальної пасакалії, яка являє собою окремий самостійний завершений масштабний твір та є фактично другим драматургічним центром циклу. Музичний матеріал цього етюду представлено у формі теми, 38 варіацій та коди.

Завершується цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» жигою, що відповідає традиційній схемі клавірної сюїти. Завдяки тому, що кожний етюд має чітко окреслену форму, утворюється загальна архітектоніка циклу. Квадратна будова, варіаційна, рондоподібна і тричастинна форма з епізодом, поліфонічні (імітаційні та підголосочні) та варіантні методи розвитку (в основному рух паралельними терціями, секстами, децимами, тризвуками і їх зверненнями) – ось основні, характерні для старовинних жанрів, риси, які притаманні й етюдам В. Косенка.

Любов музикантів-виконавців «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка отримали завдяки виразності музичної мови, що рясніє розмаїттям народнопісенних інтонацій. Звуковому образу фортепіано митця не властиві токатність та «сухість», що вирізняє твори багатьох сучасних йому композиторів. Навпаки, вокальна природа звука, мелодійність, гармонічний/ладовий колорит та очевидна спрямованість на концертне виконання, масштабність дозволяють провести паралелі з романтичними зразками етюдних циклів.

Разом з тим, аналіз циклу В. Косенка провокує на припущення, що романтичний образ фортепіано є лише одним з елементів музичної ідеї композитора. Іншим, безумовно, є звуковий образ барокової культури, з властивим для неї технологією та естетикою гри на клавішно-струнному інструменті. Про це свідчать авторські штрихові та динамічні позначення, деякі вказівки на необхідність використання специфічних прийомів гри, терасоподібна динаміка, використання прийому «відлуння», бас, що виконує метро-ритмічну функцію. Тож відтворення звучання клавіру з характерною стислістю звука, чіткою артикуляцією і невеликою динамічною шкалою – це ще одне завдання, що постає перед виконавцем «11 етюдів у формі старовинних танців».

Враховуючи, що жанру етюду в епоху бароко не існувало, можна сказати, що задум В. Косенка побудований на синтезі двох художніх традицій. Образна сфера, будова форми і частково звуковий образ інструмента представляють барокову традицію, а фактурне, драматургічне та динамічне рішення репрезентують настанови романтичного мистецтва. Залишаючи поза увагою спадщину композиторів-класиків, які працювали в жанрі етюду, за еталон для В. Косенка править творчість Ф. Шопена та О. Скрябіна. Про це, на нашу думку, свідчать деякі концепційні збіги: багатошарова повнозвучна фактура, мелодійна значимість її найдрібніших елементів, рівноцінність партій рук. Таким чином, у семантичному плані етюди побудовані на конфлікті, породженому взаємодією принципів двох епох. Це ставить перед виконавцем проблему вибору і не меншу проблему його втілення, оскільки, обравши один з образів фортепіано, він постійно буде змушений долати, згладжувати другий. З цієї позиції розглянемо докладніше п’єси циклу.

Відкриває цикл етюд № 1 «Гавот» (Des-dur), написаний у чотиридольному метрі в манері французьких бранлів. Цікаво, що композитор не просто поєднав народний прообраз хороводного жанру з естетикою придворного танцю епохи клавесиністів, а майстерно сполучив його з національними інтонаційними моделями народної пісні, для якої притаманні мелодійність, співучість, широта висловлювання. На нашу думку, крайні розділи першого етюду відповідають класичним настановам фортепіанної техніки, що підтверджується відмовою від використання педалі, штрихами та контрастною динамікою, тут ми чуємо тільки те, що взято пальцями. Втім, у середньому розділі явно простежується вплив романтичного звукового образу фортепіано, що виражається через зміну характеру руху, співучість, авторським зазначенням педалі (витриманий бас у лівій руці), використанням романтичних забарвлень інструмента. Цікаво, що перший етюд має посвяту Ірині Едуардівні Канеп, яка була сестрою падчерки В. Косенка, що показує його як людину з глибокими сімейними цінностями. Після смерті композитора І. Канеп стала помічницею в організації меморіального музею митця.

Етюд № 2 «Алемандa» (b-moll), на відміну від попереднього: «Гавота» (який мав скоріше прелюдійний характер до всього циклу), можна вважати справжнім початком циклу. Всі основні риси алеманди епохи бароко, з притаманними для неї помірним темпом, чотиридольним метром, пластичністю музичної мови, що відповідає специфічним рухам танцю – все це властиве і косенківській алеманді. Однак, однією з розбіжностей є сонатна форма етюду, що нехарактерно для барокової алеманди. Аналізуючи фактуру другого етюду, можна припустити, що композитор наслідує техніку органного письма Й. С. Баха (алюзія мануальної клавіатури, використання ножної педалі, розмах органного звучання у поєднанні з традиціями романтичного піанізму).

Етюд № 3 «Менует» G-dur поєднує у собі як риси класичного барокового танцю, так і українські народні мелодичні звороти, серед яких вирізняється використання великої кількості мелізмів, які композитор трактує не як додаткову прикрасу, що ускладнює виконання, а як розмаїту звукову барву. Зберігаючи тридольний метр та використовуючи остинатну квінту у басу, характерні для танцювального жанру менуету, композитор не просто створює стилізацію клавірної барокової сюїти, а й дотримується основної мети – створення національного фортепіанного етюду. Підтвердженням цьому є середній епізод Allegro, який відсилає до творчості К. Черні з його класичною технікою етюду. В цьому розділі присутні віртуозні пасажі, а також використане додаткове ускладнення у вигляді дописаного третього рядка для лівої руки з паралельними шістнадцятими.

Четвертий етюд побудований на основі жанру італійської куранти з характерними для неї розміром 3/8, плавним рухом восьмих та шістнадцятих та поліфонічною фактурою. Схожий принцип побудови куранти знаходимо в сюїтах G-dur та e-moll Й. С. Баха, проте, на відміну від класичної імітаційної поліфонії, композитор використовує підголосочний тип поліфонії та більш характерні для української пісенної традиції елементи прихованого двоголосся. Мелодійна лінія куранти також заснована на зворотах, які часто використовуються в українській пісенності – хроматична ламана лінія з підвищеними IV, VI, і VII ступенями натурального мінору.

Цікавим є центральний розділ етюду, інтонаційно вибудуваний на основі головної мелодії. Багаторазове мелодійне варіювання теми за допомогою фактурно-гармонічних та ритмічних змін сприймається не стільки як варіативна розробка матеріалу, скільки як рефрен. Багаторазове варіювання основної теми та використання варіювання в епізодах вказує на приналежність до рондоподібної форми, проте зі змінами, до яких вдається В. Косенко під впливом народнопісенного жанру, на яких спирається увесь цикл. У коді автор використовує характерний для барокового жанру куранти прийом «прихованої» мелодії між остинатними голосами.

Прискорення темпу, яке ми можемо бачити наприкінці четвертого номеру сюїти – куранти, поступово готує слухачів до появи п’ятого етюду – Сарабанди a-moll. І хоча автор використовує наближені до органної манери остинатні педальні ходи. подвоєння голосів, зміну динаміки та регістрів, усе ж таки сарабанда не є ліричним центром сюїти, який поступово драматично посилюється ближче до фіналу циклу.

В. Косенко не тлумачить сарабанду як ліричний центр, віддаючи перевагу драматичному тяжінню до фінальних номерів. Мотиви сумніву і нестійкості у фінальних проведеннях набувають владного і більш твердого характеру. Всі варіації й тема витримані в органній манері: подвоєння голосів, зміна динаміки і регістрів, остинатні педальні ходи.

Шостий номер Буре A-dur своїм блискучим та віртуозним характером виступає на контрасті після мотивів сумніву сарабанди та побудовано на традиціях французьких бранлів. З часом фактура етюду поступово ускладнюється та набуває більш масштабного характеру, що поступово веде до кульмінації. Тут можемо відзначити не тільки активно використані композитором характерні стильові прийоми, а й значні технічні виконавські складнощі, такі як подвоєння і потроєння голосів, терасоподібну динаміку, органні пункти та зіставлення регістрів. П’єса складається з двох танців, які протиставляють один одному (дублі старовинної сюїти), другий з яких, при повторі першого, виконує роль середини складної тричастинної форми.

Перший танець написано у видозміненій сонатній формі, роль розробки в якому виконує модулюючий епізод. У ньому В. Косенко використовує своєрідне тематичне перекликання інтонацій з Менуету G-dur, що дозволяє композитору об’єднати весь цикл у єдине ціле. Друге Буре a-moll (центр тричастинної форми) вирізняється м’якістю мелодії, що побудована на використанні українських народних ладів та їхніх колоритних барв: фрігійські оберти, підвищення VI ступеня, дорійська секста. У цьому епізоді на ладових засади українського мелосу композитором втілені такі жанроутворюючі елементи старовинного танцю, як модулюючі секвенції інверсії тематичного матеріалу з епізоду першого Буре A-dur.

Сьома частина Гавот h-moll побудована за принципом продовження попереднього танцю. Не зважаючи на те, що образна сфера гавоту, у якому м’якість та елегійність теми контрастує з попередньо активним і жвавим буре, автором обрано не тільки схожі фактурні прийоми розвитку тематичного матеріалу, але і єдиний ритмічний малюнок для початку тем. Мелодія гавоту наближена до романсової лірики XIX ст. із характерним для цього жанру зосереджено-вдумливим характером, побудованим на використанні секстових ходів, затримань другого ступеня, підголосочної фактури середини.

Восьма частина Ригодон C-dur із своїм помпезним та урочистим закінченням вдається нам фіналом мініциклу – своєрідного триптиху в середині усього циклу, який складається з буре, гавоту та ригодону. Як і інші танці, що належать до різних видів французьких бранлів, ригодон починається затактом, що повторюється на сильну долю, а також спирається на остинатне повторення квінтового тону, підголосочність і діатонічність мелодики лише сильніше підкреслює українські оберти, характерні для всієї лінії народнопісенних взаємозв’язків у середньому розділі.

Дев’ятий Менует Es-dur складається із двох контрастних тем – поривчастої, легкої і граційної першої (Es-dur) та розмірено-спокійної другої (c-moll). Насичена складною піаністичною фактурою і віртуозиними «лістівськими» елементами, ускладненням мелодії за допомогою прохідних нот і великої кількості трелей в середніх голосах, терцовим і секстовим проведенням мелодії між остинатними голосами – музика Менуету Es-dur виходить за кордони класичного барокового танцю. Цей танець є своєрідним авторським відокремленням фінальних номерів від сфери «триптиху» (буре, гавоту та ригодону). Таким чином В. Косенко використовує класичний принцип уведення менуету на стиках «сфер впливу» для пом’якшення конфлікту між танцями.

У десятій Пасакалії g-moll можна побачити сильний вплив 32 варіацій Л. Бетховена, написаних у тій самій формі. Окрім формотворчої складової, пасакалія В. Косенко схожа на бетховенські варіації також за інтонаційною сферою, де особливо показовим видається нам хід мелодії на септиму донизу, який ми бачимо у своєрідному ядрі теми (перших чотирьох тактах). Уся тема написана в звичному для цього танцю тридольному метрі та складається із восьми тактів, розгортання яких вибудовано за рахунок пунктирного ритму і секундових інтонацій із заключним ходом на домінантовий тризвук. Бетховенський вплив відчувається також у життєстверджувальних образах контрастного середнього епізоду.

Завершує цикл етюдів номер одинадцятий – Жига d-moll, що відповідає класичним канонам побудови жанру сюїти. Підзаголовок Quasi Sonata, який бачимо в рукописах, повністю відповідає ознакам видозміненої та адоптованої сонатної форми, які знаходимо в етюді.

Музична фактура настільки насичена складними віртуозними елементами, а також використанням різних регістрів фортепіано, що звучання фортепіано акустично наближається до органної міці. Із самого початку щільна фактура ускладнюється поступово до самого кінця жиги (масивні акорди й пасажі, гамоподібні рухи і широкі скоки), що одразу надає усвідомлення фіналізуючого значення епізоду для всього циклу.

Підсумовуючи, скажемо, що задум композитора був визначений кількома параметрами:

* бажанням створити цикл етюдів, який, з одного боку, співвідноситься з роботами Ф. Шопена та С. Рахманінова, а з другого, транслює барокові музичні традиції;
* прагненням поповнити вітчизняну фортепіанну літературу;
* спробою поєднати в рамках одного твору традиції, які спираються на різне розуміння звукового образу клавішно-струнного інструмента.

Перейдемо до аналізу виконавських версій циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, ще раз підкресливши: осягнення стильових основ задуму композитора є одним з найважливіших чинників, що впливає на інтерпретаційну концепцію твору. І «звуковий образ фортепіано» стає своєрідною точкою перетину, предметом діалогу композитора та виконавця. Саме у процесі цього віртуального спілкування виконавець, спираючись на власний звуковий образ, поступово корегує авторський задум. З цього погляду проаналізуємо виконавські версії «11 етюдів у формі старовинних танців» М. Крушельницької [104] та Н. Шкоди [302]. Примітно, що два записи зроблені українськими піаністками вже у ХХІ ст.

Н. Шкода навчалася в Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського в класі педагога С. Полусмяка. Емігрувавши до США 1999 року, вона здобула там ступінь магістра, а пізніше і доктора наук, присвятивши свою наукову роботу (яку, на жаль, не вдалося знайти у відкритому доступі) творчості В. Косенка. Логічним продовженням наукових досліджень став випуск дебютного компакт-диска Н. Шкоди із записом «Одинадцяти етюдів у формі старих танців» оp. 19 В. Косенка 2006 року. У передмові до диска Н. Шкода пише: «Мій новий компакт-диск є другим кроком до відродження красивої, але дотепер практично невідомої фортепіанної музики Віктора Косенка. <...> Я знаю, що багато людей по всьому світу з нетерпінням чекали виходу цього запису протягом останніх кількох років» [319, с. 99].

Н. Шкода виступає як солістка та як артистка камерного ансамблю в Україні, Росії, Латвії, Литві, Чехії, Франції та Сполучених Штатах Америки. Також виконувала соло з оркестрами в Нью-Йорку, штатах Арізона і Каліфорнія. Незважаючи на те, що Н. Шкода дуже любить виступати на естраді, все ж її вельми захоплює і педагогічна діяльність. Вона каже, що охоче ділиться своїм досвідом і пристрастю до фортепіанної музики зі своїми учнями: «Мені подобається бачити прогрес у моїх студентів і бути в змозі допомогти їм рости як на музичному, так і на особистісному рівні. Я щаслива, коли мої студенти працюють добре. Якщо мої студенти працюють добре і отримують нагороду, я щаслива подвійно» [319].

Говорячи про виконавську концепцію «11 етюдів у формі старовинних танців» Н. Шкоди, зазначимо, що її основа – це романтичне розуміння звукових можливостей фортепіано. У трактуванні Н. Шкоди можна виділити такі моменти:

― прагнення вокального озвучування фактури, що виключає ілюзію звучання клавіру;

― використання педалі, яке виключає можливість ясної артикуляції та деталізованого фразування;

― вибір темпів, відірваних від жанрової природи танців, що призводить до втрат у змістовній та драматургічній сферах.

Щодо цілісності трактування Н. Шкоди також може викликати питання. Очевидно, вона орієнтується на сюїтний принцип у його романтичному розумінні. Внаслідок чого цикл із ланцюга контрастних епізодів перетворюється в романтичний вихор образів, об’єднаних наскрізною лінією розвитку.

Отож, можна зробити висновок про те, що в інтерпретації Н. Шкоди із запропонованих композитором векторів прочитання твору на перший план вийшла романтична складова. Результатом стало створення «красивого» твору, але, на наш погляд, за такого виконання родзинка цих етюдів втрачається, вони стають просто ще одним варіантом відтворення стилю Ф. Шопена.

Зовсім інший підхід до трактування циклу знаходимо у версії М. Крушельницької. Народившись у Харкові, піаністка навчалася в львівській спеціалізованій музичній школі (клас учениці В. Барвінського О. Процишин), а після цього – у Московській консерваторії (клас Г. Нейгауза). Повернувшись до Львова, М. Крушельницька почала педагогічну роботу в консерваторії імені М. Лисенка, з якою надалі пов’язане все її життя. Віддаючись з інтересом викладацькій справі, М. Крушельницька, однак, не полишала й самовдосконалення – стала лауреатом Республіканського конкурсу піаністів-виконавців імені М. Лисенка (1962), концертувала в Україні, Америці та Європі. У репертуарі піаністки серед творів Р. Шумана, Й. Брамса і Л. Бетховена особливе місце посідала спадщина українських композиторів: В. Косенка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, М. Колеси, В. Барвінського, М. Скорика та ін. Ці твори становили не менше половини кожної з її програм. Тому не дивно, що саме М. Крушельницька впровадила зміни у програмних вимогах фортепіанної кафедри ЛНМА ім. М. Лисенка, включивши до них твори українських композиторів як обов’язкову складову екзаменаційних програм: «Піаністка вбачала проблему в тому, що освітній процес не був налаштований на вивчення української музичної спадщини. Тому дуже часто виконання національної музики викликає певні запитання у інтерпретаторів, які транслюють крізь своє виконання композиторське світовідчуття. Все це знаходить відбивається через мелодику, інтонації, ритми, форми та жанри» [77]. Зазначимо, що таке професійне ставлення М. Крушельницької багато в чому сформувалося під впливом особистого спілкування з композиторами тієї доби, зокрема з В. Косенком. Можемо припустити, що перед безпосереднім виконанням того чи іншого твору піаністка спілкувалася з композитором, знаходила основні ідеї твору та шукала своє індивідуальне трактування.

Симфонічність, масштабність і драматизм – визначальні риси творчого стилю М. Крушельницької, який у цілому і за репертуарними уподобаннями, і за засобами виразності може бути трактований як романтичний. У її інтерпретації фортепіанних творів, попри всю різноплановість, завжди відчутна високість почуттів, неповторна мелодійність інтонації, схвильованість динамічних та агогічних відтінків.

Ще одним важливим чинником для розуміння стилю М. Крушельницької є її виконавська манера (національно-орієнтована) − піаністка говорить у своїх інтерпретаціях як українка. Розширенням темпу, різноманітною артикуляцією при опуклому і активному веденні фрази доносить вона до слухача пісенність музичного матеріалу. Своєрідність мелодійної вимови особливо відчутна у творах західноукраїнських композиторів. Піаністка розкриває в простих, навіть банальних, на перший погляд, темах глибинну семантику і таким чином виявляє психологізм. У виконанні М. Крушельницької чітко простежується не тільки специфіка української музики, а й навіть психологічна особливість національного мислення.

У виконавському стилі М. Крушельницької відчутна схильність до уповільнення темпів, що надає виконанню вагомості й певного обтяження. Складається враження, що виконавиця спочатку створює всередині себе певне звучання, а вже потім реалізує його на інструменті. І при загальмованості руху в цілому інтонація не втрачає своєї рушійності, тому розгортається направлено і різноманітно, з активним зростанням агогічних нюансів. Артистка дуже детально та прискіпливо працює з мелодією, звертаючи увагу та підкреслюючи архітектоніку нотного тексту. Піаністка кожний розділ наділяє своїм, індивідуальним настроєм та характером.

Звукова палітра М. Крушельницької багата й різноманітна. Основний тон звучання – альтовий, глибокий, співучий, який за тембром повністю відповідає романтичній традиції звуковидобування. Зауважимо, що М. Крушельницька, не змінюючи істотно цього тембру, любить і вміло використовує колористичні зіставлення. Вона підбирає спеціальний колорит для створення настрою в тій чи іншій п’єсі.

Записи М. Крушельницької є у фондах Українського радіо, а виконання творів були видані на платівках фірми «Мелодія». У 2000-х роках більшість звукозаписів піаністки були оцифровані й видані на компакт-дисках. Вийшли друком також здійснені М. Крушельницькою редакції творів Н. Нижанківського, М. Колеси, Б. Фільца, А. Кос-Анатольського, а також концерту В. Барвінського. Цими монографіями піаністка зробила величезний внесок у розвиток вітчизняної музичної культури.

Для М. Крушельницької занурення в стиль композитора означає розуміння, пошук, діалог, але аж ніяк не сліпе підпорядкування нормам. Нерідко піаністка знаходить у музиці те, чого автор явно не показав, таким чином «виправляючи» його, доповнюючи або підпорядковуючи своєму світогляду. Зазначимо, що М. Крушельницька відштовхується від цілісного сприйняття суті музики, а не від нотного тексту. Таке розуміння інтерпретаційного стилю як проблеми психологічно глибокої ріднить артистку з її вчителем Г. Нейгаузом. Глибока власна переконаність у творчому процесі дієво впливає на її слухацьку аудиторію. Ця рідкісна для нашого часу, цілісна, неповторна і значна творча індивідуальність у сфері фортепіанного мистецтва виокремлює постать М. Крушельницької як феномен виконавського стилю.

Запис «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка було здійснено в 2004 році на студії звукозапису UKRmusic. З огляду на величезний внесок М. Крушельницької у розвиток української музичної культури, її знання в цій галузі та неповторний виконавський досвід, можна розглядати її запис як еталонний – максимально наближений до авторського задуму. Однак у мистецтві не буває єдино можливого рішення. Тому версія М. Крушельницької – це ще одна, майстерна спроба поглянути на чудовий твір.

Як сутнісні моменти задуму піаністки зазначимо прагнення відтворити звучання клавіру, що обумовлює:

― пальцеву техніку;

― чітку артикуляцію;

― мінімальне використання педалі;

― явне прагнення зобразити мануальну клавіатуру.

З погляду архітектоніки звертає увагу вибір темпів, орієнтованих на жанровий інваріант кожного конкретного танцю. Прагнення зберегти темпову єдність окремих номерів циклу і протиставити номери в темповому відношенні. Разом з тим, можна зазначити, що піаністка все ж піддається чарівності мелодики і гармонійної терпкості фактури, а це свідчить про те, що образ фортепіано в її трактуванні є романтичним.

Зазначимо особливо виразні моменти трактування циклу М. Крушельницькою. Так, наприклад, у менуеті піаністка підкреслює танцювальність, саму природу цього танцю, кожний рух якого має бути вивірений з особливою точністю. Все це дається знати через вільну агогіку та увагу до деталей. Порівнюючи це виконання з трактуванням Н. Шкоди, зазначимо, що остання не звертає уваги на танцювальність і виконує менует більш сухо, рівно, строго, підкреслюючи технічну складову номера, а отже і належність до жанру етюду.

Четвертий номер циклу – куранта – у виконанні М. Крушельницької повертає нас до класичних звукових образів фортепіано та старовинного звучання інструмента. Піаністка не романтизує і так досить просту фактуру, а, навпаки, розріджує її сухим дотиком до клавіатури. Органна фактура у трактуванні М. Крушельницької розмежовується на окремі пласти, таким чином викликаючи певний дисонанс із нотною графікою та безпосереднім звучанням. Отже, саме тут ми можемо сказати, що романтичний звуковий образ інструмента, який ми простежуємо у фактурі номера, перетинається з класичним звуковим образом фортепіано виконавиці. У шостому номері циклу М. Крушельницька майстерно поєднує ці два звукових образи, використовуючи прийом протиставлення. Крайні частини номера за штрихами, агогікою, артикуляцією відповідають класичним канонам гри на інструменті, а середина твору виконана суто в романтичній виконавській традиції.

Розглянуті дві виконавські версії Н. Шкоди та М. Крушельницької свідчать, що для них звертання до музики В. Косенка було не випадковим, а продиктованим особистою позицією в мистецтві. Однак різні школи і стильові типи вплинули на різне прочитання музики. При цьому, попри різницю творчих устремлінь, піаністки спиралися все ж на романтичний звуковий образ фортепіано.

Зазначимо, що, оскільки фортепіанна музика В. Косенка має надзвичайно великий симфонічний потенціал, про що свідчать неодноразові спроби оркестрового аранжування творів великого композитора, сучасні музиканти дедалі частіше звертаються до його музичної спадщини. Так, наприклад, до «11 етюдів у формі старовинних танців» зі спробою оркестрування звертався Л. Колодуб, але першу закінчену редакцію для оркестру створив у 1980-ті роки звукорежисер, музикант, педагог Л. Бильчинський.

28 грудня 2020 року відбулася онлайн-прем’єра «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка у рамках проєкту «Код Косенка». Нова оркестрова версія циклу пролунала у виконанні експериментального оркестру «Eclectic Sound Orchestra» під керівництвом художнього керівника, диригента С. Лихоманенкa, який є також і продюсером проєкту [221]. Підкреслимо, що це не перше звертання диригента до циклу В. Косенка. 2018 року під його керівництвом у Харкові відбулася концертна прем’єра оркестрування «11 етюдів у формі старинних танців» Л. Бильчинського, яка пройшла з величезним успіхом. Діяльність С. Лихоманенка пов’язана з відродженням та пропагуванням української музики. Він – член Української кіноакадемії, президії Всеукраїнської асоціації джазу, підтримує молодих композиторів для створення музики до кінофільмів, очолює міжнародні музичні конкурси. Також веде активну диригентську діяльність з Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський» (м. Харків). Тісний взаємозв’язок С. Лихоманенка з кіномистецтвом вплинув і на шлях розвитку «Eclectic Sound Orchestra», який відомий своїми програмами концертів з використанням відеоматеріалу. Така ідея синергує творчість музикантів та режисерів і подає нам до уваги новий результат синтезу мистецтв. Подібну філософію трактування циклу можна поєднати з творчістю В. Косенка, який також створював музику до кінофільмів та нерідко підробляв ілюстратором до німих фільмів. Під час прем’єри на екрані йшла трансляція короткометражок українських режисерів:

1. Гавот – короткометражний фільм «Кров» (режисер В. Сочивець, 2016 р.)

2. Алеманда – художній фільм «Чунгул» (режисери О. Альошечкін та В. Альошечкін, 2016 р.)

3. Менует – короткометражній фільм «Цвях» (режисер Ф. Сотниченко, 2016 р.)

4. Куранта – короткометражній фільм «Київська історія» (режисер М. Маслобойщиков, 2017 р.)

5. Сарабанда – документальний фільм «Дім» (режисер А. Корж, 2015 р.)

6. Буре – короткометражний фільм «Син» (режисер Ф. Сотниченко, 2015 р.)

7. Гавот – документальні хроніки Києва. Рік смерті В. Косенка (режисер невідомий, 1938 р.)

8. Ригодон – музичний кліп «Eclectic Sound Orchestra» (режисер Ю. Катинський, 2018 р.)

9. Менует – короткометражній фільм «Віддалік» (режисер К. Горностай, 2018 р.)

10. Пасакалія – документальний фільм «Від Данила до Вітовта» (режисери О. Альошечкін та В. Альошечкін, 2020 р.)

11. Жига – коротка версія фільму «Тера» («Поза зоною») (режисер Н. Романченко, 2017 р.)

Порівняємо дві версії «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка: оригіналу для фортепіано та оркестрування Є. Жаку. Як ми вже зазначали, перше оркестрування циклу створив 1982 року Л. Бильчинський (1924–2011), а 2020 року в рамках проєкту «Код Косенка» Євген Жаку запропонував свою версію. Головна їх відмінність полягає у складі оркестрів: Л. Бильчинський використовує потрійний склад, із розширеною групою ударних, а Є. Жаку – оркестр, що тяжіє до ансамблю доби Бароко чи до малого подвійного: дві флейти, два гобоя, два кларнети, фагот, дві валторни, труба, литаври, струнні та орган (в іншій редакції – клавесин), у кожній частині свій набір інструментів. Саме цей варіант ми порівнюємо з оригінальним (у записі М. Крушельницької) – з огляду на доступність запису та на хоча б умовну зіставність виконавських складів. Автори проєкту «Код Косенка» зазначають, що «нове оригінальне оркестрування якнайповніше розкриває цей твір за допомогою насиченості звучання саме симфонічного оркестру, зі збереженням первинної особливості твору та принципом звучання мелодії на фортепіано» [221], що є справедливим твердженням: звуковий образ твору зазнає досить суттєвих змін.

Щоправда, уже в першому номері циклу, «Гавоті», зазначена «насиченість» менша, ніж у виконанні М. Крушельницької. Піаністка обирає досить жвавий темп, використовує максимально чітку атаку звука, «зібрані» акорди та веде тривалу лінію розвитку музичної думки. На противагу їй, оркестр під керівництвом С. Лихоманенка грає дещо повільніше, з притаманним для барокової музики акцентуванням кожної долі. Tutti використано лише в прикінцевій кульмінації – до того партитуру організовано методом фрагментарних дублювань (чи то мотивів, чи навіть окремих звуків) або перекличок між різними групами, що створює різноманітне звучання, проте унеможливлює темброву однорідність, природно притаманну фортепіано. У розділі, що починається імітаціями, початок у низьких струнних та відповідь альтів та перших скрипок не створюють того монументального звучання, що його досягає М. Крушельницька в потужному октавному унісоні.

У мінорному середньому розділі відмінності виявляються і в трактуванні ліричності: фортепіанна інтерпретація створює індивідуальне ліричне висловлювання, з такими його характерними рисами, як агогічна свобода, цілісність розгортання музичної фрази та підкреслення провідної ролі мелодії. Натомість оркестрова версія передає «загальну» лірику – більш об’єктивним та витриманим темпом, передачею мелодичної лінії між різними інструментами, «точковими» вставками окремих акордів та підголосків, використанням такого ж гострого staccato, як і в початковому розділі, тембровою неоднорідністю, включаючи звучання органа з дещо «ірреальним» характером. Повернення до репризи також різні: М. Крушельницька одразу застосовує темп та штрих основної теми, а в оркестровій редакції передбачено підкреслення «оптимістичного» переходу з мінору в однойменний мажор – за допомогою звучання труб та окремих «вигуків» флейт з різкими форшлагами перед ними. Відзначимо, що застосування цих засобів є принципово неможливим у фортепіанному виконані, адже вони спираються саме на можливості тембрової палітри оркестру. Найбільшою мірою звукові образи гавота в цих двох версіях наближуються у фіналі, адже там використано «повне» звучання кожного складу, і воно залишається незмінним протягом відносно тривалого часу.

Радикальна зміна характеру відбувається в п’ятій частині циклу, «Сарабанді». Попри те, що автори проєкту «Код Косенка» передбачали більшу «насиченість», саме неможливість відтворення оркестром «принципу звучання мелодії на фортепіано» призвела до втрати монументальності цієї сарабанди, на відміну від запису М. Крушельницької. У цій частині переважає декламаційна інтонація, з високим ступенем напруги та пафосу, що вже в перших тактах втілюється в типово «генделівських» пасажах-тиратах з трелями після них, а згодом виливається в потужні акорди в крайніх регістрах інструмента. Усвідомлюючи неможливість та недоцільність кантиленного інтонування, М. Крушельницька обирає підкреслено чіткий штрих: у всій частині важко знайти хоча б декілька звуків, поєднаних legato.

В оркеструванні Є. Жаку використано інший принцип, що суттєво змінює звуковий образ твору – вже перший мелодичний зворот (доручений флейті) виконується legato, лігами позначено широкі низхідні інтонації в амбітусі ундецими, які на фортепіано зіграти зв’язно майже неможливо фізично, і де піаністка підкреслено відділяє кожен звук. Окрім того, в оркеструванні не відбивається специфіка виконання трелей на педалі фортепіано, адже за цього прийому звучання незрівнянно потужніше, ніж просто тривала нота, більш того – має тенденцію до «нарощення»; на відміну від оркестрової трелі, яка не приводить до посилення гучності. Навіть у кульмінаційних акордах в оркестровій версії немає певної жорсткості, притаманної туше М. Крушельницької в таких моментах – у тому числі через те, що єдиний з оркестрових інструментів цього складу, що має таку ж потужну атаку звука, як і фортепіано – литаври, у цих фрагментах фактично не задіяні, взагалі в цій частині їхня роль зводиться виключно до кількох тремоло та окремих ударів. Бездоганно «рівне» звучання органа лише посилює сприйняття цієї інтерпретації як «гладкої», позбавленої гострого переживання – створюється загальна лінія, а не ряд окремих декламаційних вигуків.

Крім того, у фортепіанному варіанті досягається значно більший ступінь ритмічної свободи, природно притаманний саме декламаційному типу висловлювання та сольному виконавству як такому. В цій частині саме унікальність звукового образу фортепіано (що виявляється в таких особливостях звуковидобування, як потужна атака, здатність до багаторазового посилення динаміки за допомогою педалі, акцентованість трелей), майже неможливість його відтворення засобами оркестру (особливо малого складу, без тромбонів та туби і не звертаючись до литавр як до засобу акцентування кожного звука) і привела до суттєвого переосмислення звучання цієї частини циклу. Результатом став значно помірніший та стриманіший характер образу, скоріше бароковий, ніж позначений суттєвими впливами музики романтизму та ХХ ст. у версії М. Крушельницької.

Наймасштабнішим номером циклу є десятий, «Пасакалія», що триває близько 20 хвилин та включає 38 варіацій з кодою. Для цього дослідження «Пасакалія» цікава тим, що в оригінальному, фортепіанному варіанті, її звучання найбільш наближене до оркестрового завдяки різноманітним типам фактури. А в оркестровій версії виявляється своя специфіка, пов’язана з використанням інших інструментів, а також органа, що виконує роль «двійника» фортепіано, але в тембровій семантиці старовинної музики.

Початковий виклад теми може видатися майже ідентичним: басовому регістру фортепіано відповідають педальне звучання органа з дублюванням контрабасом. Але принципова різниця звукоутворення інструментів приводить до іншого сприйняття теми, що пов’язано, в тому числі, з особливостями мелодії. На досить довгих тривалостях після стрибка на септиму вниз звук фортепіано встигає згаснути, внаслідок чого виникає відчуття зупинки, завершення мотиву, що М. Крушельницька акцентує відхиленням від темпу, відтворюючи таким чином декламаційність висловлювання. На противагу цьому, і орган, і контрабас з «рівним» веденням звука створюють скоріше кантиленний образ. Є. Жаку майже не використовує прийому структурного оркестрування, за якого в кожній варіації була б провідна темброва група. Зазвичай різні групи інструментів зіставляються в одній варіації, яскравим прикладом чого слугує варіація № 7, де такт грають струнні, ще такт – орган, а потім звучать чотири акорди духових; тобто один тематичний елемент почергово дістає три тембрових втілення. Це незмінно збільшує кількість деталей твору, його «інформативність», проте порушує зосереджено-медитативний стан, що виникає внаслідок монотембрового звучання однієї теми протягом 20 хвилин. Більш того, саме від майстерності піаніста залежить, чи сприйматиметься «Пасакалія» одноманітною: М. Крушельницькій вдається досягти в третій варіації розшарування фактури на мелодію та підголоски не менш вираженого, ніж контраст, фону струнних та мелодії кларнета; у попередній варіації поява в баса звука «as», першого відхилення від гармонічної послідовності, висвітлена у фортепіанному варіанті більш наочно, ніж в оркестровому – велика септима в крайніх голосах виявляється важливою точкою розвитку для виконавиці, а в оркестровому варіанті в органа та контрабаса нижній звук був нечітким.

У яскравих, кульмінаційних варіаціях, що неодмінно пов’язані зі складною багатошаровою фактурою, досить схоже звучання оркестру та фортепіано досягається різними прийомами: в оркеструванні Є. Жаку це доручення мелодичної лінії інструментам з яскравим тембром та створення загальної звукової маси всіма іншими, у фортепіанному оригіналі – активне застосування фактуро-утворюючої функції педалі, завдяки чому численні пасажі створюють яскравіші акценти, адже не зникають у момент свого завершення, як в оркестровій версії, а залишають потужний «шлейф». Цей самий ефект вирізняє і фактуру, утворену з двох пластів акордів (наприклад, 18 та 38 варіації тощо). Через це звучання фортепіано суб’єктивно сприймається як потужніше, більш насичене, а також завдяки усвідомленню слухачем великої віртуозності твору створює ситуацію «переборення» складнощів.

Багато спільного виявляється в звуковому образі середнього, мажорного розділу «Пасакалії». Просвітленість та піднесеність музики, виражена в простоті гармонізації та витриманості акордової («хоральної») фактури, в оркестровій версії підкреслюється застосуванням тембрів, що традиційно використовуються на урочистих церемоніях, церковних службах тощо. Це орган (19 варіація), у виконанні якого тема звучить подібно до гімну чи церковного наспіву, та струнний нонет (20 варіація), що апелює до стійкої семантики цього складу, пов’язаної зі світлими, радісними образами. Зазначимо: ці дві варіації є монотембровими, що наближує їх до фортепіанного оригіналу та дає змогу слухачеві зануритися в однорідний звуковий простір протягом відносно тривалого часу, з огляду на досить повільний темп.

У деяких варіаціях оркестрування приводить до зміни семантичних та стильових асоціацій. Так, у 32 та 33 варіаціях досить активно використовується тембр мідних духових інструментів, що в поєднанні зі стандартними прийомами інструментування відсилає до звукового образу військового оркестру. Наступна, 34 варіація, виконується майже повністю прийомом staccato, внаслідок чого сприймається як твір жанру perpetuummobile, «вічного руху». Натомість пом’якшене педаллю звучання цих варіацій у фортепіанній версії цілком відповідає уявленню про звуковий образ фортепіано в романтичній музиці. У звучанні урочистого завершення принципових відмінностей немає, зокрема й через те, що в оркестрі використовується tutti, уникається чергування тембрів.

В останній частині циклу, «Жизі», особливості фортепіанного звукоутворення більшою мірою відповідають прийому, що передбачається жанром жиги – у виконанні М. Крушельницької (попри авторське позначення legato) кожна нота фігурації звучить досить активно, відділено від інших, таким чином втілюється «старовинна» складова образного змісту твору. В оркестровому варіанті авторське позначення legato витримано, що виливається в значно більш плавний та згладжений звук скрипок. І хоча виклад основної теми подібний (марковані звуки фортепіано та яскравий тембр труби), тип їх взаємодії з фоном різний: поєднання у фортепіанній версії та контраст – у оркестровій. Щоправда, у репризі Є. Жаку використовує у струнних прийом detache, що наближує звучання двох варіантів. У цьому виявляється переосмислення драматургії твору, адже в оригіналі реприза не має принципових фактурних відмінностей.

У другій, мажорній, темі зміни характеру стають ще очевиднішими – і знову вони продиктовані природою фортепіанного звука. В. Косенко написав досить швидкі пасажі в крайньому регістрі фортепіано (контроктава). Природно, це утворює досить потужний звуковий фон з особливим ефектом «рокоту», коли сильні звуки зливаються в одну звукову масу. Щоб мелодичні інтонації могли бути почутими крізь такий фон, М. Крушельницька обирає для них досить чіткий тембр. На противагу цьому, Є. Жаку вилучає ці пасажі з крайнього басового регістру, розподіляючи їх у середньому – відповідно, потреба в максимальній акцентуації мелодичних «вигуків» зникає, і вони доручаються не трубі, а валторнам, зі значно м’якшим тембром. Колосальна різниця між звучанням фортепіано в октаву в крайньому низькому регістрі та альтів, скрипок, органа й окремих духових є очевидною і не потребує додаткового обговорення. У цілому, «Жига» в оркестровій версії звучить значно прозоріше, стриманіше та спокійніше – внаслідок як повільнішого темпу, так і зміни інструментування.

Отож, аналіз чотирьох різнохарактерних частин сюїти В. Косенка показав, що звуковий образ фортепіано має певні властивості, які неможливо відтворити в оркеструванні. Це виявляється особливо яскраво через те, що Є. Жаку дотримується «букви» оригіналу – візуально оркестрування значно більш схоже на оригінал, ніж під час прослуховування. Внаслідок монотембровості та семантики «одноосібності» фортепіано більшою мірою відповідає образу індивідуального висловлювання ліричних та зосереджено-філософських варіацій «Пасакалії» та інших подібних фрагментів. З другого боку, кульмінаційні епізоди справляють враження більшої грандіозності, насиченості саме у фортепіанному виконанні – завдяки тому, що сюїта була створена В. Косенком з розрахунком на звуковий ефект конкретних прийомів фортепіанної техніки, на звуковий образ фортепіано, всі фактурні елементи обумовлені специфікою фортепіанного звучання. І для досягнення монументального звучання оркестру ця фактура непридатна без суттєвої переробки. Інша протилежність звукових образів оркестру та фортепіано, очевидна з цього порівняння, – контраст зосередженості фортепіано внаслідок монотембровості та різноманітного звучання оркестру, «цікавішого», але неоднорідного – внаслідок чого поява нових тембрів перебирає на себе увагу слухача, «відволікаючи» його від сприйняття суто тематичного розвитку. Застосування різних тембрів приводить до охоплення оркестровою версією Є. Жаку ширшої стильової палітри – навіть попри те, що оригінал позначений взаємодією романтизму та бароко.

**3.3. Трансформація жанру етюду в творчості М. Капустіна**

Незважаючи на те, що фортепіано – монотембровий інструмент, піаністи чудово знають, що в ньому міститься можливість об’ємного поєднання різних звучань. Для досягнення відповідного ефекту виконавці вдаються до численних комбінацій та своєрідних акустичних ілюзій – досягнення звука, який істотно відрізняється від того, що виникає на основі тільки фізики. У цьому разі важливішим виявляється образний зміст, закладений у твір композитором, що певним чином трактується виконавцем і сприймається або не сприймається слухачем.

У всіх цих випадках рушійним елементом є індивідуальне сприйняття звукових можливостей інструмента. У творчості багатьох композиторів/виконавців лабораторією подібних пошуків є етюд. У зв’язку з цим окреслимо деякі тенденції трансформації жанру, виникнення якого пов’язане з виконавською культурою епохи романтизму і породженою нею ідеєю трансцендентності, що розуміється як свідоме подолання кордонів – історичних, жанрових та навіть звукових. Під впливом соціокультурних особливостей часу етюд виконував різні функції, які трансформували внутрішні його властивості: форму втілення, зміст і виражальні засоби. Безумовно, у зв’язку з тим, що кожна епоха породжувала свій вид техніки, сьогодні існує не просто певне їх нашарування, а й навіть злиття одна з одною, що дає абсолютно нові методи композиторського і виконавського самовираження. У цьому сенсі музика ХХ ст. більш різноманітна, ніж композиції попередніх епох, та відображає зазначені вище процеси музичної еклектики, починаючи від імпресіонізму та експресіонізму, закінчуючи неокласицизмом, мінімалізмом, неоромантизмом, а також експериментальною та електронною музикою. Ці тенденції також знайшли своє відображення і в етюдах, що були написані після 1950 року. Зокрема, три книги «Етюди для фортепіано» Д. Ліґеті набули популярності й давно включені до репертуару піаністів. Книга № 1 (1985), Книга № 2 (1988–1994) та Книга № 3 (1995–2001) мають шість, вісім та чотири етюди відповідно. Під впливом і натхненням попередніх моделей жанру Д. Ліґеті в етюдах відобразив нові звукові можливості фортепіано, поєднуючи їх із традиційними технічними труднощами, такими як різні види поліритму та поліметру. Кожен етюд має заголовок, при цьому деякі вказують на основні музичні прийоми, а деякі створюють образ чи історію.

Якщо ж розділити етюди другої половині ХХ ст., то до першої групи належать транскрипції творів композиторів попередніх епох та запозичення «чужих» звукових образів. Серед таких – «Сім віртуозних етюдів за Гершвіном» (1989) Е. Вайлда (1915–2010), засновані на піснях Дж. Гершвіна; «Чотири етюди на пісні Брамса», op. 88 (2004) та «Чотири етюди на пісні Роберта Франца», op. 91 (2005), Л. Ліберманна (1961); «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» (1984) М. Амлена (1961).

Друга група сучасних етюдів включає: мінімалістичну музику (Ф. Ґласс «Етюд для фортепіано»); розширені технічні прийоми та незвичні позначення, нові нотаційні системи (Дж. Кейдж «Etudes Australes», «Etude Boreales»; В. Болком «Дванадцять етюдів» і «Дванадцять нових етюдів»); злиття класичної віртуозності та джазу (М. Капустін «Вісім концертних етюдів», op. 40, «Три етюди», ор. 67, «П’ять етюдів у різні інтервали», op. 68).

До третьої групи належать етюдні опуси, у яких представлено нові акустичні можливості фортепіано: М. Оана «12 етюдів з інтерпретаціями для фортепіано» [1982](https://ru.wikipedia.org/wiki/1982)–[1985](https://ru.wikipedia.org/wiki/1985) рр. (№ 1–10 для фортепіано соло, № 11–12 для фортепіано та перкусії); Дж. Перл «6 етюдів» та «6 нових етюдів»; Н. Лі «Чотири етюди для фортепіано» ч. 1 та ч. 2 («На ритми Б. Бартока», «З різноманітними тонами», «З високими звуками», «Для низьких нот»); Е. Раутаваара «6 етюдів» ор. 42; Л. Адамс «26 етюдів для фортепіано-соло»; Дж. Корільяно «Етюди-фантазії»; П. Дюсапен «7 етюдів для фортепіано»; Д. Раковські «100 фортепіанних етюдів»; И. Чін «12 етюдів для фортепіано».

Отже, підкреслимо, що у другій половині ХХ ст. композитори звертаються й далі до жанру етюду, сприймаючи його не як лабораторію нових технічних прийомів, а скоріше як простір для звукових експериментів, які б повною мірою відображали композиторське світовідчуття. У той самий час виконавці теж неминуче звертаються до опусів такого роду, опановуючи, у тому числі, прийоми, що втілюють сучасну картину світу.

Нагадаємо, що традиційно питання музичного стилю пов’язувалося в основному з композиторською творчістю, проте «спеціальне виділення виконавського стилю в науковій літературі визначилося в ХХ ст. у зв’язку з автономізацією в музикознавстві питань виконавської творчості в цілому» [63, с. 34]. Однак сьогодні питання стильової атрибуції як осягнення прояву індивідуальності у мистецтві взагалі ставиться під сумнів. На це вказує О. Берегова: «На цьому етапі змінюються функції самого музичного твору, який втрачає свій унікальний характер, а також ролі творців та виконавців цього виду мистецтва <…> диригент і соліст поступово відходять від музичного світу, виступаючи вже не як співтворці музичної композиції, а в ролі допоміжних ланок у процесі звукозапису» [19, с. 3].

Взявши до відома основні процеси трансформації етюдного жанру в другій половині ХХ ст. та зміну ролі композитора/виконавця у зв’язку з появою технічних пристроїв для фіксації інтерпретацій, проаналізуємо творчість М. Капустіна, який не тільки майстерно поєднував композиторську та виконавську практики, а й прорікав велике майбутнє звукозапису. Незважаючи на українське походження митця, його творчість недостатньо висвітлена у вітчизняному музикознавстві, на відміну від зарубіжних наукових робіт.

Щоб краще зрозуміти, що саме вплинуло на унікальність світогляду М. Капустіна, наведемо відомості про життя митця. Композитор народився 1937 р. в Горлівці в Україні. Фортепіанні уроки почав брати у віці семи років, а вже в чотирнадцять років переїхав до Москви, де продовжив заняття на фортепіано в класі А. Руббаха. Цікавий факт: А. Руббах – учень Ф. Блюменфельда, який, у свою чергу, був викладачем В. Горовиця та С. Барера, відіграв велику роль у музичному розвитку М. Капустіна та його подальшій кар’єрі. Саме А. Руббах познайомив М. Капустіна з легендарним професором Московської консерваторії О. Гольденвейзером, який на той час вважався головною фігурою у фортепіанній педагогіці та одним із засновників російської фортепіанної школи. Серед його найвідоміших учнів – Г. Ґінзбург, Л. Берман та Т. Ніколаєва. Вже на момент закінчення Московської консерваторії М. Капустін звернув на себе увагу публіки завдяки феноменальній віртуозній техніці, яка найбільш яскраво відображалася в його інтерпретаціях власних творів, серед яких: етюди, концерти для фортепіано з оркестром, мініатюри, концертна рапсодія, сонати для фортепіано, квінтет для фортепіано, струнні квартети тощо. В одному з інтерв’ю композитор зізнався, що у двадцять років він мріяв про виконавську кар’єру та захоплювався віртуозністю, але згодом зрозумів, що справжнє тяжіння відчуває до композиції, вважаючи її цікавішою: «Більш продуктивний період у моєму житті розпочався, коли я перестав грати з оркестрами. Тож я став повністю вільним як композитор лише 1984 року, хоча і раніше створив досить багато творів» [347, с. 53].

Отож, уже під час навчання М. Капустін виявляв активний інтерес до джазу та композиції. У той же період він організував джазовий квінтет, виступав у складі біг-бенду Ю. Саульського, який раз на місяць грав у ресторані для заможних американців. На одному з таких заходів були присутні представники фірми «Voice of America», які незабаром почали ставити записи музикантів на радіо. Цей момент знаменує перший «вихід» М. Капустіна в «музичний світ».

Аудіо- та відеозаписи виступів свідчать про блискучу техніку, професіоналізм та академічну школу митця. Можливо, останнє й визначило той факт, що джазові композиції М. Капустіна сприймаються шанувальниками цього мистецтва як досить консервативні, що, крім іншого, впливає і на його трактування звукових можливостей фортепіано. Про стиль митця сперечаються: багато музикантів класичного спрямування вважають, що це джаз; джазові музиканти стверджують, що його музика не має параметрів, властивих джазу, і більше нагадує класику. Деякі критики називають її словом crossover, але сам композитор для опису власного стилю використовує поняття fusion (суміш, сплав). У будь-якому разі, складність музичної мови композитора потребує гарної пам’яті, технічної та фізичної витривалості, високого рівня артистизму й володіння джазовими прийомами.

Зазначимо, що хоча музика М. Капустіна за останні кілька десятиліть здобуває все більшу популярність як у вітчизняних, так і в зарубіжних музичних колах, дискусії про творчість композитора недостатньо висвітлені в науковій літературі. Зрозуміло, що цікавість науковців до вивчення постаті митця зумовлюється унікальним стилем, у якому не тільки синтезуються здобутки попередніх композиторів, а й майстерно поєднуються цілковито протилежні музичні течії (класика й джаз).

Для введення до вітчизняного дослідницького кола нової інформації проведемо екскурс з цих іноземних розробок. Почнемо з робіт, автори яких намагаються визначити стильові домінанти творчості композитора, балансуючи, як ми зазначали раніше, між двома полюсами: академічним мистецтвом та джазом.

Канадський музикознавець Леслі Де-Ата певен, що творчість М. Капустіна перебуває в рамках академічної традиції, про що, на його думку, свідчить факт запису музичних творів: «Твір, записаний на папір, уже сам по собі є достатньою причиною, щоб відокремити М. Капустіна від основного русла джазової культури. Хай там як, ця музика могла бути складена лише автором, глибоко зануреним у досвід джазового виконання та імпровізації, і записана лише володарем ґрунтовної академічної підготовки» [276, с. 121].

У цьому ж руслі розвивається думка американського піаніста та дослідника Джонатана Едварда Манна, який у дисертації «Червоні, білі та сині ноти: симбіотична музика Миколи Капустіна» [311], розмірковуючи про механізми поєднання класичних форм і джазової фактури у творчості композитора, звертає увагу на той факт, що в них лише ілюзія імпровізаційності, якої, насправді, від виконавця не вимагається. Навпаки, вона виписана з використанням «класичної» музичної мови, позначених ритмів та синкопованостей, щоб забезпечити створення джазового ефекту.

Серед авторів, які присвячували дослідження стилю М. Капустіна, є й американська музикознавчиня російського походження Я. Тюлькова, яка крім класичної фортепіанної освіти здобула кваліфікацію джазової вокалістки та піаністки. Цікаво, що вона особисто зустрічалася з М. Капустіним для інтерв’ю. Її дисертація «Впливи класики та джазу в музиці Миколи Капустіна: Соната для фортепіано № 3, op. 55» [347], опублікована 2015 року, надає захопливу інформацію, що базується на основі її очного спілкування з композитором: «Микола Капустін зробив, на мій погляд, музичну революцію – поєднав два несумісних стилі − класику і джаз. На превеликий жаль, за все своє свідоме життя в Росії, я ніколи не чула ім’я Капустіна. Як сказав Микола Григорович: “Тобі потрібно було виїхати до Америки, щоб, урешті, мене знайти”» [347, с. 67].

Вплив соціальної, культурної та політичної атмосфери на творчість композитора освітлено в дисертації Т. Абрамової «Синтез джазу та класичних стилів у трьох фортепіанних творах Миколи Капустіна» [261]. Головна тема дослідження присвячена вивченню стильових особливостей композиторського письма митця.

Дуже цікавою, на наш погляд, є стаття у музичному журналі «American Record Guide (ARG)», який публікує аналізи записів класичної музики з 1935 р., із порівнянням виконавських версій «Восьми концертних етюдів» ор. 40 та «24 прелюдій у стилі джаз» німецькою піаністкою Катрін Горделадзе, канадським віртуозом М. Амленом та шотландським піаністом С. Осборном. [264]. Цікаво, що автор статті стверджує: єдина відмінність між інтерпретаціями полягає в тому, що виконання К. Горделадзе трохи повільніше та має ліричніший характер.

Стаття М. Андерсона, опублікована в журналі «Fanfare» під назвою «Микола Капустін, російський композитор класичного джазу», є фактично розшифруванням інтерв’ю композитора, яке він дав у Лондоні в травні 2000 року [262]. У статті подано відомості про освіту композитора, включаючи роль учителів фортепіано, які мали на нього найбільший вплив; композиторські пошуки щодо поєднання класичної музичної структури та джазових елементів; про авторські рефлексії щодо визначення власного стилю та ролі імпровізаційності у творчому процесі. Також цікаві міркування М. Капустіна щодо причин зростання популярності його музики та переваги звукозапису над живим виконанням.

Ще одна стаття Харрієтта Смітта «Подолання відстані: інтерв’ю з Капустіним», опублікована в журналі «Piano: International Piano Quarterly», також спиралася на матеріали бесіди, яку М. Капустін провів у Лондоні, куди приїжджав, щоб почути свою Другу сонату у виконанні М. Амлена в музичному залі «Blackheath» [290, с. 54]. Тут висвітлено роки навчання М. Капустіна та чинники, що визначали унікальність композиторського мислення та специфіку музично-мовленнєвих ресурсів митця. Також обговорюється прихильність митця саме до композиторської діяльності та його виконавська творчість.

Згідно з тематикою нашого дисертаційного дослідження, розглянемо етюдну спадщину композитора, а саме «Вісім концертних етюдів» op. 40. Вони були написані в 1984 р. разом з Варіаціями оp. 41. В обох цих роботах М. Капустін застосовує різноманітні стилі джазу, проте у Варіаціях оp. 41 такі постійні стильові зміни слугують для розвитку як теми, так і форми, а в етюдах демонструється складна фактура та вдосконалені технічні прийоми з відповідною джазовому стилю фортепіанною технікою. Зважаючи на особливість композиторського письма, цикл рясніє технічними труднощами, фактурне викладення яких, утім, є надзвичайно зручним та піаністичним. Мелодичність музичної мови та виразний характер кожного окремого етюду сприяли популяризації цього опусу.

Проаналізуємо «Вісім концертних етюдів» ор. 40 з погляду будови циклу, зазначивши, що його структура відповідає принципам формотворення старовинної сюїти, хоча не всі етюди наділені характерними танцювальними рисами. Навпаки, вони більш схожі на замальовки, що презентують характер або певний емоційний стан. Тож ми бачимо суміщення двох моделей фортепіанної сюїти: барокової (танцювальної) та романтичної, що презентує низку людських образів. Також можна сказати, що тут є вплив «Етюдів-картин» С. Рахманінова, але, на відмінну від останніх, кожна п’єса капустінського циклу має назву, жанрову або програмну. До того ж, вказівка на певний жанр не є свідченням того, що його ознаки будуть тут наочними.

Варто звернути увагу на те, що нотний текст має «класичний вигляд», без використання сучасних методів нотації. Прихильники джазу вважають, що це є ознакою порушення традиції, але, на наш погляд, у цьому принадність капустінських етюдів, адже вони дають змогу академічним музикантам доторкнутися до мистецтва третього пласту. Це підкреслює цінність опусу для музикантів-виконавців, які виховуються за класичними принципами і яким досить важко розуміти й опановувати мистецтво імпровізації.

Проаналізуємо етюди детальніше. Перший з них, «Прелюдія», чудово описав Д. Діслер у буклеті до диска М. Амлена: «№ 1 (Allegro assai) виривається зі стартових воріт з уведенням у дванадцять барів, який швидко переносить нас на переповнені вулиці Ріо-де-Жанейро в розпал сезону карнавалу» [353, с. 149]. Цікаво, що твір, названий прелюдією, за жанровими ознаками більш схожий на токату, де шістнадцяті ноти начебто підтримують лінії мелодії, а ритмічні формули, дійсно, викликають асоціації з латиноамериканською музикою. Як перший номер, що задає тон та тонус драматургії всього циклу, «Прелюдія» відразу зачаровує слухача барвистими гармоніями та екзотичними ритмами самби, де імпульсивна синкопованість, крім іншого, імітує звучання перкусії. Етюд написано у формі «квазі-рондо» на основі двох контрастних тем. Розділ, що поєднує матеріали цих тем, проводиться двічі, потім з’являється новий імпровізаційний фрагмент. Таким чином, Етюд № 1 містить п’ять частин з чотиритактним вступом та кодою.

Етюд № 2 «Мрія» – це дуже оригінальна джазова ремінісценція на етюди з використанням подвійних нот, подібних до тих, що писали Ф. Шопен, Ф. Ліст та О. Скрябін. Незважаючи на значну складність ігрових прийомів, під час прослуховування віртуозність не затьмарює красу та ліричність. М. Капустін начебто вписує мелодію у пластові нашарування подвійних нот, виконання яких є одним з найскладніших випробувань для піаніста. Саме тому у фортепіанній літературі є багато етюдів з подібним завданням, коли вся фактура має прозвучати легко і рівномірно, при висвітленні плавного розгортання мелодії в одному з голосів. Тож музичний матеріал першого розділу сприймається як згадування минулого, вияв поваги романтизму. Характер середнього розділу тричастинної форми етюду – контрастний до головної теми. Трактований у джазовій стилістиці жанр вальсу «спрощує» романтичність висловлювання.

Етюд № 3 «Токатіна» вносить драматичну ноту в музичну драматургію циклу, насамперед завдяки напруженому ритму. Піаністи вважають цей номер оригінальним, екзотичним і нерідко включають його до концертних програм. Ритмічно-інтонаційний комплекс етюду сприймається як авторське трактування романтичного звукового образу фортепіано, що яскраво представлено в Етюді оp. 10 № 12 Ф. Шопена та Етюді ор. 42 № 5 О. Скрябіна. Разом з тим, основна тема, подібно до першого номера циклу «Прелюдії», спирається на латиноамериканські ритми. Цікаво, що використання подібних засобів виразності приводить усе ж таки до різних результатів. У той час, як «Прелюдія» експонує здебільшого піднесений настрій, «Toкатіна» є її протилежністю, вона бурхлива та драматична.

Етюд № 4 «Ремінісценція» побудовано на синтезі трьох різних стилів: романтизму, імпресіонізму та джазу, у кожному з яких специфічно трактовано музично-мовленнєві ресурси фортепіано, що втілюється як у технічних особливостях, так і в звучанні. До того ж барвисто-колористична ефектність цього етюду, вочевидь, затьмарює його технічність. Перший розділ етюду складається з пасажів у партії правої руки та супроводу у партії лівої руки. Але вже у наступному розділі функції рук протилежно змінюються: тепер ліва рука грає пасажі, а права рука – акорди. Відповідно до канонів побудови тричастинної форми, у наступному розділі все повертається до початкової конфігурації.

Етюд № 4 – єдиний серед восьми етюдів, що його написано з чергуванням розміру (3/4 та 4/4). Музичний матеріал базується на пентатоніці, перша нота якої – фа-дієз, а чергування розмірів відтворює дуальність характеру твору, в якому медитативність та імпровізаційність втіленні через різні ладові барви, колористичні модуляції та джазові гармонії. Підкреслимо, що стилістика твору й трактування звукового образу фортепіано в ньому нагадують про творчість К. Дебюссі.

Наступний етюд має програмну назву «Жарт». Перший його розділ написано у стилістиці бугі-вугі, коли правій руці доручено виконання серії імпровізаційних пасажів, а лівій – повторювана 12-тактова блюзова формула. У контрастному середньому розділі, більш яскравому та енергійному за характером, використовуються різноманітні ритмічні візерунки та фактурні принципи. Повернення початкового тематизму знов занурює нас до вже презентованого та впізнаваного стилю бугі-вугі. Етюд закінчується чотиритактовою кодою, що базується на матеріалі другого розділу. Ексцентричні акценти, постійні зміни настроїв (мажорних та мінорних) і повторювання 12-тактових блюзових формул створюють єдиний саркастичний характер твору. Водночас енергійний вступ на фортисимо та поривчастий характер нагадують музику С. Прокоф’єва. З подальшим тематичним розвитком музичний матеріал етюду поступово втрачає свою серйозність, але й далі дивує виразністю.

Етюд № 6 «Пастораль» написано у сі-бемоль мажорі. Грайливий та ліричний характер музики втілюється через просту гармонічну мову з сильним тональним центром і «класичними» гармонічними структурами. Порівняно з попереднім етюдом, у «Пасторалі» більш прозорий тип фактури. Автор наголошує на використанні темпу Allegro moderato, чим підкреслює необхідність вдумливого виконання, що дозволить реалізувати всі колористичні задумки композитора. Ця музика потребує делікатності та точності. Основа тематичного матеріалу – ритмомелодичний комплекс регтайму. За формою етюд наближується до відкритої, коли архітектоніка спирається на варіаційність. Кожний розділ – це восьмитактові структури, розмаїття фактурних барв та витончених ритмів яких створює ілюзію імпровізаційності, безпосередності творення.

На відміну від попередньо досліджуваних етюдів, у яких спостерігається складне поєднання класики та джазу, створюється враження, що Етюд № 7 «Інтермецо» композитор задумував виключно у джазовій манері, з характерним рисами бродвейського стилю. Форма етюду складна тричастинна, у якій кожен із перших розділів має два повторювані підрозділи. Етюд відкривається чотиритактним вступом, а розділи з’єднується чотиритактовою інтермедією. Однак уже третя частина етюду репрезентована у вільній формі, на відміну від двох попередніх. Додаткова фраза, яка складається з восьми тактів, міксує матеріал основних тем, використовуючи ритмічний малюнок з першої, а інтерваліку – з другої.

Останній Восьмий етюд («Фінал») – найшвидший у всьому циклі (Prestissimo) та репрезентує пристрасний характер музики шуманівського типу. У ньому знаходимо ознаки токатності, як і в Етюді № 1 та № 3. Функція цього номера в циклі – фінал, який не просто завершує опус, а є його кульмінацією, ефектним шоу демонстрації технічних можливостей виконавця. Окрім класичних джазових прийомів та методів формотворення композитор використовує традиційні елементи романтичного висловлювання. Цікаво, що підвищення технічної складності відбувається у кожному розділі за принципом нагнітання та створює відчуття динамізації до фіналу.

Як зазначалося вище, цей цикл побудовано на співставленні класичних та джазових традицій. Від перших тут переважно техніка роботи з музичним матеріалом, подібна до тієї, що трапляється в етюдних опусах класико-романтичної доби (зауважимо, що це, безумовно, впливає і на звучання етюдів М. Капустіна, можливість їх виконання у «класичному стилі»). Серед таких характерних прийомів відзначимо:

― чітка диференціація функції рук (наприклад, мелодія – партія правої, супровід – лівої), що змінюється на протилежну в наступному розділі форми (як у багатьох етюдах К. Черні);

― поступове потовщення фактури та повтор одних фактурних формул у різних гармонічних та звуковисотних координатах;

* спрямованість на вдосконалення «традиційних» видів техніки: подвійні ноти (Етюд № 2 «Мрія», Етюд № 7 «Інтермецо»); репетиції (Етюд № 3 «Токатіна»); арпеджіо (Етюд № 4 «Спогад»).

Утім, є етюди, вирішені переважно у джазовій стилістці − № 3 («Токатіна»), № 6 («Пастораль») та № 8 («Фінал»). У цих та інших опусах циклу знаходимо такі ознаки джазового мистецтва:

― характерні ритмічні формули;

― специфічні інтонаційні та гармонічні звороти;

― імпровізаційність як основний прийом розгортання музичної думки;

― авторські вказівки щодо необхідності використання притаманних джазовому образу фортепіано прийомів гри.

Втім, потрібно визнати, що дослідження «Восьми концертних етюдів» ор. 40 М. Капустіна виключно через опозицію класичних та джазових традицій є дещо спрощеним. Адже цей цикл – чудовий приклад того, як працює феномен «фортепіанного образу світу» – простору взаємодії історичних та індивідуальних стилів музичної творчості. Саме тому, у капустінських етюдах можна виявити вплив багатьох митців, які, намагаючись знайти адекватні механізми звукової реалізації власного світовідчуття, сприяли розвитку етюдного жанру.

Так, виклад партії правої руки в Етюді № 2 «Мрія» навіть візуально схожий на фактуру рахманіновських етюдів-картин; рясна фактура з масивними акордовими фігураціями Етюду № 3 «Токата» подібна до лістівського стилю; Етюд № 4 «Ремінісценція» нагадує про звуковий образ фортепіано К. Дебюссі з притаманним використанням ладових співставлень, паралельним рухом та широким охопленням клавіатури. Деякі етюди потребують прийомів гри, характерних для реально-безпедального стилю С. Прокоф’єва, а інші – плавності та м’якості туше, як в етюдах Ф. Шопена.

Проаналізуємо, як це багатство можливостей трактування звукового образу фортепіано М. Капустіна реалізується у виконавських версіях. Зазначимо, що чимало відомих піаністів, здобувши академічну освіту, згодом опановують мистецтво джазу: М. Петров, Ж. Лусьє, Ф. Гульда та багато інших. Але для «звичайного» випускника консерваторії, сконцентрованого на класичному репертуарі, без навичок імпровізації та розуміння специфіки джазового піанізму, твори М. Капустіна можуть становити неабияку складність. Утім, хоча музика М. Капустіна й побудована на джазових елементах, як ми показали вище, всі етюди мають логічну структуру, що вкладається у класичні форми. Крім того, точна нотна фіксація імпровізаційно викладеного музичного матеріалу теж дещо спрощує знайомство із джазової стилістикою для непідготовленого виконавця. Запам’ятовування виписаних імпровізацій – тільки одна з проблем, що постають перед такими виконавцями у процесі вивчення музики М. Капустіна. Успіху можна досягти шляхом аналізу уривків, визначення їх співвідношення звучання та запам’ятовування коротких фрагментів. Усі зазначені вище виклики дають змогу оцінити етюди М. Капустіна як важливу складову процесу підготовки сучасного піаніста, що підтверджується як педагогічною, так і концертною практикою.

Сьогодні фортепіанна спадщина М. Капустіна набирає все більшої популярності як серед вітчизняних, так і серед зарубіжних виконавців. Одним з перших виконавців творів М. Капустіна був М. Петров, але визнання музики композитора здебільшого зобов’язане творчості західних музикантів: М. Амлена, С. Осборна, Д. Салмона та інших.

Проаналізуємо дві виконавські версії циклу «Вісім концертних етюдів» ор. 40, а саме авторське виконання [297] та канадського піаніста М. Амлена [289]. Узагальнюючи, можна сказати, що різниця трактувань зумовлюється різним розумінням звуково-виражальних можливостей інструмента. Якщо М. Капустін, вочевидь, орієнтований саме на джазовий образ фортепіано, з характерною ударністю звуковидобування та сухістю звучання, то М. Амлен репрезентує інший звуковий світ, що походить від класико-романтичної традиції, коли ліричність висловлювання не затьмарює логіки викладення. З цієї принципової розбіжності у трактування звукового образу фортепіано проростають дрібніші деталі, що привертають увагу як значні для виявлення специфіки виконавської інтерпретації конкретного твору та циклу в цілому. При цьому обидва виконавці надзвичайною точно відтворюють нотний текст з усіма динамічними та агогічними позначеннями.

Крім того, очевидною є різниця темпо-ритмічної організації. Так, версії М. Капустіна, яку вирізняє неймовірна ритмічна пружність, водночас притаманні повільніші темпи, що дає змогу композитору-виконавцю показати колористичне багатство звучання етюдів. Максимально ж швидкі темпи М. Амлена надають звучанню легкості, невимушеності і вражають блискучою віртуозністю. З цього погляду найбільш показовими є етюди № 3 і № 4.

В етюдах № 2 та № 4 бачимо протилежну тенденцію, коли для розкриття ліричного образу М. Амлен дозволяє собі більшу свободу і грає повільніше, ніж М. Капустін. Версія ліричних етюдів у виконанні автора ритмічно стриманіша і не надто виявляє сентиментальну глибину емоцій, як це робить М. Амлен. Щодо цього виконання М. Капустіна нагадує прокоф’євську манеру гри.

Підкреслимо, що наявність авторського запису циклу «Вісім концертних етюдів» ор. 40 може допомогти краще зрозуміти музичну ідею цього твору і сформувати власну його концепцію. Тож цей запис виконавець обов’язково має дослідити у процесі роботи над опусом.

Підсумовуючи, скажемо, що М. Капустін збагатив фортепіанний репертуар сучасного піаніста творами, де класичні та джазові композиційні прийоми співіснують, а унікальна техніка письма, побудована на синтезі кількох фортепіанних стилів та звукових образів інструмента, є втіленням специфіки музичного мислення композитора. Можливо, саме тому, М. Капустін – один із небагатьох сучасних вітчизняних композиторів, чия фортепіанна музика викликає справжню цікавість у виконавців, слухачів та мистецтвознавців.

**Висновки до Розділу 3**

На матеріалі фортепіанних етюдів українських композиторів ХІХ –ХХІ ст. апробовано теоретичні викладки розділів 1 та 2. Виявлено, що перші зразки українських фортепіанних етюдів з’являються лише на межі ХІХ − ХХ ст., коли починає формуватися професійне інструментальне виконавство. Таким чином, етюдна спадщина вітчизняних композиторів може бути досліджена у декількох напрямах.

Перший з них (педагогічний) презентує шлях професіоналізації музичної освіти України, що, крім іншого, відображається у поступовому накопичені національного педагогічного репертуару та цілеспрямованій діяльності музикантів-виконавців щодо створення відповідних зразків, зокрема, фортепіанного етюду. Другий (історико-стильовий) – розкриває механізми запозичення та оновлення жанрового інваріанту етюду європейської традиції в творчості українських композиторів. Третій – виявляє впливи вітчизняних композиторів-виконавців на розвиток світового фортепіанного мистецтва.

Так, у підрозділі 3.1. особливу увагу приділено становленню жанру етюду в творчості харківських композиторів, зокрема, залучено твори В. Барабашова, А. Бенша, В. Борисова, С. Борткевича, В. Сєчкіна. Встановлено, що звернення представників харківської композиторської школи до етюдного жанру було зумовлено їхньої концертною, композиторською та педагогічною діяльністю. Проаналізовано нотні тексти етюдів, створених у першій половині ХХ ст. Виявлено, що частина з них може бути віднесена до так званого інструктивного типу етюдів, який, вочевидь, наслідує базові засади класичної техніки гри, яскраво презентованої в творчості К. Черні, І. Мошелеса та інших. Разом з цим, уже на початку минулого століття композитори-виконавці, які працювали/навчалися у Харкові, створили зразки концертних етюдів, образний лад та технічна складність яких дозволяє провести паралелі з творчим доробком видатних представників романтичної течії фортепіанного мистецтва Європи.

Цікаво, що саме у творчості харківських композиторів знаходимо оригінальні трактування етюдного жанру, а саме – «Етюди оптимізму» В. Борисова для фортепіано з оркестром.

У підрозділі 3.2 два етюдних цикли В. Косенка: «11 етюдів» ор. 8 та «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 представлено як відображення процесу професіоналізації вітчизняного фортепіанного виконавства та присвоєння/синтезу європейських традицій, у тому числі й поглядів на звукову природу інструмента.

Підкреслено, що створення національних зразків класичних жанрів фортепіанного мистецтва та синергія європейської та української культури сприймалися В. Косенком як творча та життєва місія. Тож етюдні цикли композитора відображають не тільки еволюцію авторського стилю, а й кропітку роботу митця, спрямовану на формування вітчизняного фортепіанного виконавства. У цьому сенсі цікавість В. Косенка до етюдного жанру є цілком виправданою, адже виконавська техніка – це не просто основа майстерності, але й можливість адекватно втілювати художні наміри композиторів різних епох. Особливо коли йдеться про цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19, що є унікальним прикладом нашарування кількох звукових образів фортепіано: барокового, класичного, романтичного.

Проаналізовано дві виконавські версії, записані українськими піаністками Н. Шкодою і М. Крушельницькою. Зазначено, що їх звернення до музики В. Косенка було зумовлено особистою позицією в мистецтві. Однак різні школи і стильові типи вплинули на різницю прочитання музики. При цьому піаністки, попри всю різність музичних стилів, спиралися все ж на романтичний звуковий образ фортепіано. А от оркестрові версії твору презентують увагу авторів перекладань саме до барокової складової художнього світу цього циклу.

У підрозділі 3.3 проведено аналіз етюдної спадщини М. Капустіна, у якій втілено джазовий образ фортепіано. Підкреслено, що, здобувши класичну музичну освіту, М. Капустін був занурений у джаз протягом усієї музичної кар’єри, виступав як джазовий піаніст та використовував елементи джазу у композиторській творчості. Проаналізовано структурні, технічні та стилістичні аспекти «Восьми концертних етюдів», op. 40 М. Капустіна в аспекті поєднання класичної та джазової традицій фортепіанного мистецтва. Підкреслено, що крім цього, в опусі можна знайти впливи романтичної (зокрема, етюдних циклів Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна) та імпресіоністичної (К. Дебюссі) традиції. Проте етюди М. Капустіна – це сучасний погляд на звуковий образ фортепіано та відповідну техніку гри.

Представлено аналіз композиційно-драматургійної структури «Восьми концертних етюдів» ор. 40 М. Капустіна. Проаналізовано виконавські версії циклу у виконанні самого автора та сучасного канадського піаніста М. Амлена. Виокремлено індивідуальні стильові особливості кожної інтерпретації та вплив класичного та романтичного звукового образу фортепіано на виконавські версії етюдів ор. 40.

**ВИСНОВКИ**

**І**

На ґрунті аналізу авторських визначень поняття «звуковий образ інструмента» систематизовано сучасні його дефініції. З’ясовано, що воно є досить поширеним у виконавському музикознавстві, як таке, що дозволяє виявити: специфіку взаємодії інтерпретатора/композитора та інструмента; параметри задуму щодо організації музичної фактури; особливості музичного мовлення певного музиканта чи епохи.

Підкреслено, що вказівки на взаємообумовленість виконавської практики/творчості та особливостей органології інструмента (що визначає його акустичні характеристики та виражальні можливості) можна знайти у методичних працях музикантів, починаючи з часів бароко. Поступово в роботах такого плану формується думка про те, що техніка виконання має враховувати специфіку звуковидобування, з одного боку, а з другого – бути спрямована на реалізацію художнього задуму, часткою якого є звуковий образ.

Виявлено, що феномен звукового образу інструмента може бути досліджено на макро- та мікрорівнях. При цьому мікрорівень включає більш практичні поняття та завдання (органологію інструмента, техніку гри на ньому тощо), а макрорівень дозволяє представити звуковий образ інструмента як складову звукового образу світу.

**ІІ**

З’ясовано, що образ світу − це фундаментальна категорія, яка використовується в багатьох галузях гуманітаристики для розкриття специфіки мислення та діяльності як окремої особистості, так і певних соціальних груп. У застосуванні до музичного мистецтва ця категорія може використовуватися у більш вузькому розумінні: звуковому.

Проаналізовано авторські концепції дослідження питання, пов’язаних зі звуковим образом світу, зокрема, робіт Є. Назайкінського, Н. Рябухи, Ю. Чекана. Їх узагальнення дає підстави для твердження, що кожна особистість існує у певному звуковому ландшафті, який обумовлює формування її естетичних настанов, музичних вподобань та еталонів, того, що Б. Асаф’єв називав «словником епохи». Ці враження згодом стають основою музичного мислення музиканта, підключаючи його до складної системи музичного стилю, що містить стиль епохи, школи тощо.

**ІІІ**

Виявлено, що звуковий образ інструмента може бути представлено як естетичний та технологічний феномен. Перший розкриває специфіку мислення епохи чи конкретного виконавця, є відображенням феномену звукового образу світу, другий – дозволяє дослідити та виявити механізми реалізації поставлених виконавцем художніх завдань. Фактично, мова йде про техніку як засіб опанування інструментом для втілення виконавського задуму.

Підкреслено, що заявлений поділ на естетичний та технологічний вимір є умовним, адже неможливо розділити техніку виконання та художні завдання. Разом з цим, такий поділ може бути дуже корисним, коли йдеться про аналіз виконавської інтерпретації авторського нотного тексту, що у багатьох своїх параметрах обумовлений композиторським образом конкретного інструмента.

**IV**

Зазначено, що техніка як складова мистецтва гри на інструменті завжди була у полі зору музикантів-практиків, але як проблема, над вирішенням якої необхідно працювати окремо, вона вперше була осягнена лише на межі XVIII – XIX ст. Це, на наш погляд, було зумовлено двома чинниками: активізацією музичного життя й розвитком концертного типу комунікації зі слухацькою аудиторією та, як логічне продовження попереднього тезису, формуванням віртуозної гілки виконавського мистецтва. Врешті-решт, цей процес привів до зміни статусу музиканта-виконавця, який сприймався відтепер не як універсальний музикант, а як людина, яка володіє трансцендентною технікою, що начебто дозволяє вийти за межі звукових можливостей (тобто образу) інструмента (як приклад, це робили Н. Паганіні та Ф. Ліст).

І хоча збільшення уваги до техніки гри все ж таки припадає вже на часи романтизму, цей процес розпочинається ще за часів Бароко, коли кристалізуються певні фактурні формули, які пов’язані не із змістовним висловлюванням, а безпосередньо з моторним початком. Йдеться про формування певного кола специфічних жанрів, де образ руху стає тим, що обумовлює всю концепцію твору – прелюдії, токати, окремі сонати тощо. З поширенням культури домашнього музикування та зростанням інтересу до музичного мистецтва, що відбулося в епоху Просвітництва, музичні викладачі поступово зосередилися саме на підготовці музиканта-віртуоза. Саме тому ці часи ознаменовані появою жанру етюду. Найяскравіший приклад цього – доробок К. Черні, твори якого є своєрідною енциклопедією технічних формул того часу. Таким чином, саме у творчості композиторів класицизму концепт техніки набуває самостійного значення.

**V**

За останні 300 років було написано декілька тисяч етюдів, що презентують історію змін звукового образу фортепіано та притаманних виконавських технік. Таким чином, на наш погляд, жанр етюду є найбільш показовим у дослідженні еволюції «фортепіанного образу світу». Адже як для композиторів, так і для виконавців він є лабораторією роботи над звуком та відповідних прийомів організації фактури. Сьогодні можна констатувати співіснування великої кількості звукових образів фортепіано, що пов’язано з двома чинниками, перший з яких − сама природа інструмента, а другий − той факт, що ці образи «переживають» епоху, яка їх породила.

Наголошено, що загальноприйнятий розподіл на інструктивні та художні етюди є умовним, адже удосконалення технічної майстерності є не ціллю, а лише засобом досягнення художньої мети, що наочно представлена у більшості етюдних опусів. Разом з цим необхідно визнати, що еволюція жанру фортепіанного етюду дійсно демонструє поступове ускладнення фактури цих творів, спровоковане змінами звукового образу фортепіано та переосмисленням їх як концертного твору. Тому трансформації жанру етюду в європейській фортепіанній культурі ХІХ − ХХ століть пов’язані із творчістю композиторів-виконавців, зусиллями яких етюд у наші дні знову стає п’єсою, технічні складнощі якої не є винятковою її характеристикою.

**VІ**

На основі систематизації інформації щодо значення та ореолу використання понять звуковий образ світу, звуковий образ інструмента, звуковий образ фортепіано запропоновано нове поняття «фортепіанний образ світу», під яким мається на увазі «певний тип світосприйняття, що формується у музичній діяльності суб’єкта та обумовлений, крім іншого, специфічним розумінням звукового образу фортепіано». Підставою для цього стали міркування про те, що фортепіано має унікальний статус в історії розвитку європейської музичної культури. Завдяки своїй здібності реалізовувати фактуру не тільки інших інструментів та людського голосу, а навіть оркестру, воно є своєрідною точкою, де перетинаються творчі пошуки композиторів останніх 300 років. Цей факт, у поєднанні з тим, що фортепіано є одним з найпоширеніших у світі інструментів для домашнього музикування, обумовило те, що велика кількість людей сприймає звуковий світ музики саме через фортепіанне звучання.

Зрозуміло, що у кожної людини, особливо сьогодні, коли ми всі маємо доступ до великої кількості так званих «живих текстів» (за В. Москаленком) цей образ світу індивідуальний, він складається з багатьох параметрів: наявності чи відсутності власного виконавського досвіду, приналежності до певної виконавської школи, акустичних параметрів інструмента, репертуарних стильових вподобань тощо. Окреме місце в цій системі має слуховий досвід людини: усі виконавські версії, що збагатили її сприйняття конкретних композиторських стилів; усі ті враження, що вплинули на вдосконалення власної виконавської техніки. Все це разом формує «фортепіанний образ світу» кожного музиканта-виконавця, як результат його взаємодії зі світом і вражень, що визначатимуть цю взаємодію у подальшому.

**VІІ**

У роботі проаналізовано виконавські версії таких етюдних циклів: «Три етюди» ор. 104 b Ф. Мендельсона у виконанні К. Кін та Д. Адні; «Етюди за Паганіні» Р. Шумана та Ф. Ліста (Г. Ґінзбурґ, Й. Демус); «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 В. Косенко (версії Н. Шкоди, М. Крушельницької, оркестрова версія «Eclectic Sound Orchestra», оркестрування Є. Жаку, диригент С. Лихоманенко); «Вісім концертних етюдів» ор. 40 М. Капустіна (авторське виконання та М. Амлена). Вибір інтерпретацій обумовлений намаганням відтворити еволюцію жанру крізь призму індивідуально-стильових трактувань звукового образу фортепіано.

Виявлено, що, з’явившись в епоху класицизму, фортепіанний етюд зафіксував відповідний образ інструмента та класичну техніку гри на ньому. Важливо, що ця техніка, яку К. Мартінсен називає «малим колом техніки», і досі є основою навчання піаністів, формуючи їх «фортепіанний образ світу». У процесі подальшого розвитку піаністи переходять до більш складних у фактурному та змістовному відношенні етюдів, у яких відображено специфіку мислення доби романтизму. Композитори наступних епох також зверталися до жанру етюду, намагаючись віднайти техніку, яка б відповідала новим естетичним ідеалам. Важливо зазначити, що найчастіше до етюдного жанру зверталися музиканти, які поєднували композиторську та виконавську діяльність (як, наприклад, Ф. Ліст, С. Рахманінов, С. Прокоф’єв, В. Косенко, М. Капустін).

Отож, у процесі навчання кожен музикант певним чином повторює всі етапи розвитку фортепіанного мистецтва й має опанувати відповідні техніки гри, що втілюють специфіку розуміння звукового образу фортепіано. У той самий час техніка гри – це прояв індивідуального світовідчуття. Саме тому може виникати конфліктна ситуація, коли техніка, що передбачена в певному опусі, та індивідуальна виконавська техніка суперечать одна одній.

Виявлено, що ці протиріччя є найважливішою складовою виконавської концепції твору, що обумовлює її унікальність.

**VІІІ**

У третьому розділі роботи представлено історію становлення та розвитку жанру фортепіанного етюду в українському мистецтві. Підкреслено, що внаслідок низки причин фортепіанні школи в Україні склалися дещо із запізненням щодо європейських. Фактично, йдеться про кінець ХІХ – першу половину ХХ ст. Цей період характеризується професіоналізацією навчання: відкриттям музичних училищ і консерваторій, формуванням композиторських та виконавських шкіл. Це обумовило необхідність створення національних зразків усіх складових навчального та концертного репертуару (зокрема, ця тенденція простежується у творчості В. Косенка та C. Борткевича). Зрозуміло, що при цьому композитори, які часто були й виконавцями, спиралися на європейський досвід у розробці конкретних жанрів, зокрема жанру фортепіанного етюду, і, відповідно, на усталені звукові образи фортепіано.

Окрему увагу приділено історії розвитку фортепіанного етюду в творчості представників харківської фортепіанної школи: А. Бенша, В. Борисова, С. Борткевича, В. Сєчкіна. Виявлено, що специфіка розвитку музичної професійної освіти в Харкові визначила тісний взаємозв’язок композиторської та фортепіанної шкіл, що зумовило появу значного корпусу творів етюдного жанру: від інструктивних, призначених для учнів дитячих музичних шкіл, до опусів, масштабність задуму яких ставить їх в один ряд з кращими світовими зразками.

Зазначено, що вже перші зразки харківського фортепіанного етюду відображають прагнення композиторів не просто заповнити прогалини в національному педагогічному репертуарі, а реалізувати концертний потенціал жанру.

Показовим для осягнення процесу взаємодії національних та європейських традицій фортепіанної творчості (зокрема, й щодо трактування звукових образів фортепіано) є цикл В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19, що поєднує класичний, бароковий та романтичний способи організації музичної тканини.

Задум композитора був визначений кількома параметрами:

* бажанням створити цикл етюдів, що співвідноситься з роботами Ф. Шопена та С. Рахманінова;
* прагненням поповнити вітчизняну фортепіанну літературу;
* спробою поєднати в рамках одного твору традиції, які спираються на різне розуміння звукового образу клавішно-струнного інструмента.

Це дає виконавцям можливість різних підходів до інтерпретації. У роботі розглянуто виконавські версії етюдів В. Косенка, записані українськими піаністками Н. Шкодою і М. Крушельницькою. Зазначено, що для них звернення до музики В. Косенка було не випадковим, продиктованим особистісною позицією в мистецтві. Так, Н. Шкода не тільки записала цикл «11 етюдів у форму старовинних танців», а й присвятила дисертацію творчості В. Косенка. Діяльність М. Крушельницької завжди була пов’язана з популяризацією національної музичної спадщини. Її особисте спілкування з композитором сформувало унікальне трактування циклу ор. 19. Безумовно, різниця шкіл вплинула на прочитання музичного матеріалу. Однак є і загальні риси, які ґрунтуються на виборі романтичного звукового образу фортепіано. Проте найбільш показовим в аспекті нашого дослідження є запис оркестрової версії «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 В. Косенка у виконанні експериментального оркестру «Eclectic Sound Orchestra» (оркестровка Є. Жаку, диригент С. Лихоманенко). Парний склад оркестру та використання органа (у другій редакції клавесину) розкриває бароковий потенціал звучання твору.

Ще один цікавий приклад композиторської інтерпретації жанру етюду – це опус «Вісім концертних етюдів» ор. 40 М. Капустіна, в якому відображено специфіку музичного мислення автора, що синтезує стильові системи класики та джазу. Автор поєднує традиційні фортепіанні техніки (гами, арпеджіо, подвійні ноти, октави, репетиції тощо) з джазовими акордами, гармоніями, ритмами. Класичний та джазовий впливи переплітаються між собою і важко визначити, що важливіше за інше.

Це обумовлює специфіку як технічних, так і естетичних завдань, що постають перед виконавцями циклу, які, спираючись на класичні засади фортепіанної гри, мають втілити джазовий образ фортепіано. Проаналізовано виконавські версії «Восьми концертних етюдів» в інтерпретації автора та канадського піаніста М. Амлена.

Наголошено, що етюдна спадщина українських композиторів досліджена у декількох напрямах. Перший (педагогічний) презентує шлях професіоналізації музичної освіти України, що, крім іншого, відображається у поступовому накопиченні національного педагогічного репертуару та цілеспрямованій діяльності музикантів-виконавців щодо відтворення відповідних зразків фортепіанного етюду. Другий (історико-стильовий) – розкриває механізми запозичення та оновлення жанрового інваріанту етюду європейської традиції в творчості українських композиторів. Третій – виявляє впливи вітчизняних композиторів-виконавців на розвиток світового фортепіанного мистецтва.

Підсумовуючи, скажемо, що образ інструмента, як складова фортепіанного образу світу, є чинником, що впливає на формування виконавських концепцій творів композитора та визначає механізми реалізації цих концепцій. Базисом цього процесу слугує виконавська техніка, як інструмент втілення естетичних настанов творчості особистості. Таким чином, дослідження еволюції жанру фортепіанного етюду унаочнило процес формування епохальних образів інструмента та осмислення взаємодії індивідуальної творчості виконавця і композитора.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Адорно Т. Философия новой музыки / [пер. с нем. Б. Скуратова; вст. ст. К. Чухрукидзе]. Москва : Логос, 2001. 352 с.
2. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/>
3. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики : руководство по игре на клавирно-струнных инструментах / пер. В. Нимана. Киев : Муз. Украина, 1974. 163 с.
4. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на материале

выдающихся пианистов ХХ века) : учеб. пособ. Москва : Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. 92 с.

1. Алексеев А. История фортепианного искусства : в 3-х ч. Ч.1 и 2. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеева И. Роль инструментальной лексики в формировании текста

Барокко. *Проблемы музыкальной науки* : зб. ст. Москва, 2012. № 1 (10).

С. 93–97.

1. Андреева Е. Звуковой ландшафт как реальный объект и исследовательская проблема. *Экология культуры* : альманах ин-та наследия «Территория». Москва, 2000. С. 76–85.
2. Арановский М. Музыка и мышление. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности* / ред.-сост. М. Арановский. Изд. 3-е. Москва : ЛИБРОКОМ, 2014. С. 10–43.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / ред., сост. М. Арановский. Москва, 1974. С. 90–127.
5. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-

пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления :* сб. ст. Москва, 1974. С. 25–272.

1. Асафьев Б. Видение мира в духе музыки. *Блок и музыка*. Москва; Ленинград, 1972. С. 8–57.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. / [ред., вст. ст. икоммент. Е. Орловой]. Ленинграл : Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. Предисловие. *Собрание песен* / Р. Шуман; под ред. П. А. Ламма. Москва, 1933. С 3–4.
4. Башарова И. Образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной. *Вестник Башкирского университета.* Уфа, 2008. № 3. С. 595–598.
5. Бевз М. В. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості В. Борисова : автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2009. 18 с.
6. Бевз М. В. Сочинения В. Т. Борисова в классе общего и специализированного фортепиано. Київ, 1992. 22 с.
7. Бевз М. В. Творча постать В. Борисова у соціокультурному контексті України 30-х років XX ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 22. С. 168–175.
8. Берегова О. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр.* / Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 8. С. 24–35. URL: file:///C:/Users/user\_/Downloads/asismy\_2016\_8\_5.pdf
9. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 20 с.
10. Бернштейн Н. А., Попова Л. Н. Исследования биомеханики нажатия клавиш при игре на фортепиано. Труды фортепианно-методической секции Государственного института музыки. Москва, 1930. С. 5–47.
11. Бирмак А. О. О художественной технике пианиста. Опыт психофизического анализа и метода работы. Москва : Музыка, 1973. 143 с.
12. Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста (Заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначений). Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи / [сост. и общ.ред. М. Г. Соколова]. Москва, 1973. Вып. 3. С. 188–216.
13. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 270 с.
14. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
15. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2004. 195 с.
16. Братищев Б. Образ инструмента. *Музык. академия*. 1993. № 2. С. 87–91.
17. Браудо И. Артикуляция: о произношении мелодии. Ленинград : Гос. музык. изд-во,1961. 196 с.
18. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: избр. высказывания / предисл., примеч. и перевод с нем. Г. Когана. *Исполнительское искусство зарубежных стран* : сб. ст. / сост. и ред. Г. Эдельмана. Москва, 1962. Вып. 1. С. 141–175.
19. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1869. 402 с.
20. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков, 1994. 336 с.
21. Вахраньов Ю. Ф. Фортепіанні етюди Косенко. Київ : Муз. Україна, 1970. 60 с.
22. Вопросы музыкальной педагогики : сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. В. Натансон. Москва : Музыка, 1979. 159 с.
23. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. Ленинград; Москва : Совет. композитор, 1976. С. 26–56.
24. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / [сост. и ред. М. Г. Арановского. Москва, 1974. С. 129–152.
25. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* / [сост. Л. Дыс]. Киев, 1989. С. 54–64.
26. Голубовская Н. Искусство исполнителя. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 488 с.
27. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние,1974. 96 с.
28. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве / [сост. Е. Ф. Бронфин]. Ленинград : Музыка, 1985. 141 с.
29. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 224 с.
30. Гребнєва І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі : автореф. дис … канд. мист-ва. Харків, 2014. 16 с
31. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Киев : Муз. Україна, 2012. 226 с.
32. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Совет. композитор, 1990. 416 с.
33. Грицун Ю. Н. В классе Игоря Ковача: уроки композиторского мастерства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 316–323.
34. Грицун Ю. М. Жанрово-стилістичні особливості композиторської творчості Ігоря Ковача : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014.200 с.
35. Гуральник Н. П. Развитие украинской фортепианной школы в ХХ ст. *Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры. Ars inter Culturas* : [сб. науч. ст.] Киев, 2013. № 2. С. 43–59. URL: http://aic.apsl.edu.pl/aicnr2/Goralnik%2043–60.pdf
36. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / [пер. с фр. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева]. Москва; Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.
37. Довженко В. В. С. Косенко. Київ : Мистецтво, 1951. 139 с.
38. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: <http://jgreenlamp>. narod.ru/charc.htm (дата звернення: 19.10.2020).
39. Друскин М. Зарубежная музыка первой половины XIX века. Москва : Совет. композитор, 1967. 108 с.
40. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции,Италии, Германии XVI–XVIII веков. Л. : Гос. музык. изд-во, 1960. 282 с.
41. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Ленинград : Тритон, 1928.112 с.
42. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. / [сост. Л. Дыс]. Київ : Муз. Україна, 1989. С. 35–44.
43. Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. Санкт-Петербург : Деан, 2007. 240 с.
44. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.
45. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Москва : Музыка, 1964. 880 с.
46. Житомирский Д. Романтизм. *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4. Стб. 697–704.
47. Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры. *Джон Кейдж. К 90летию со дня рождения* : материалы науч. конф. / Моск. гос. консерватория, 2002. Москва, 2004. С. 67–78. (Науч. труды Моск. гос. консерватории; сб. 46).
48. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : МГК, 1997. 415 с.
49. Зенкин В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва : Моск. консерватория, 1995. 151 с.
50. Иванова С. Эволюция звукового образ балалайки в ее историческом

развитии : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 24 с.

1. Игнатченко Г. И. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры (фактура и форма-структура). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике / [пер с польск. А. Ермилова, Б. Федорова]. Москва : Иностр. лит., 1962. 570 с.
3. Исакофф С. Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза / пер. с англ. Л. Ганкина. Москва : АСТ CORРUS, 2014. 480 с.
4. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. О музыке и музицировании / Бруно Вальтер. Из автобиографии / Мариан Андерсон. О пианистическом мастерстве / Ферруччо Бузони. Москва : Гос. музык. изд-во, 1962. 176 с.
5. Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург : Ut, 1996. 232 с.
6. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов 20 века. Харьков : ФОРТ, 1994. 208 с.
7. Калашник П. П. Народно-песенные основы творчества В. Т. Борисова : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Київ, 1973. 23 с.
8. Калашник П. П. Валентин Тихонович Борисов. *Музична Харківщина* : зб. наук. ст. / упоряд. П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська. Харків, 1992. С. 77–86.
9. Калашник П. П. Риси стилю творчості В. Борисова. Київ : Муз. Україна, 1979. 112 с.
10. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. *Музыкальное исполнительство и педагогика : история и современность* : сб. ст. / сост. Т. А. Гайдамович. Москва, 1991. С. 189–212.
11. Каприччио. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1514847> (дата звернення: 12.03.2020).
12. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.
13. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. … канд. мистецтвознав. Киев, 2000. 173 с.
14. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп’янного мистецтва ХІХ сторіччя : [підручник]. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
15. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано), ХIV–ХVIII ст. : [навч. посібник]. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.
16. [Кашкадамова Н.](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9A%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D$) Б. Стильові особливості виконання у фортепіанних творах Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича та Анатолія Кос-Анатольського (на прикладі інтерпретацій Марії Крушельницької). [*Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUU_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9668639). 2015. Вип. 15. С. 152–162. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst\_2015\_15\_23](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Ukrmyst_2015_15_23)
17. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США. *Музык. академия*. 1997. № 2. С. 205–211.
18. Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 2. Проблеми музичної інтерпретації / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. 154 с.
19. Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 7. Текст музичного твору: практика і теорія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. Київ : КДВУ ім. Р. М. Глієра, 2001. 284 с.
20. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній

Музиці. *Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2010. Вип.11. С. 202–212.

1. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культурі ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
2. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів : Тріада плюс, 2009. 335 с.
3. Ким Т. А. Исполнительская деятельность музыканта (пианиста) как невербальная коммуникация : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Минск, 2020. 25 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. 1. Самосознание эпохи и муз. практика. Москва : Моск. гос. консерваторияим. П. И. Чайковского, 1996. 224 с.
5. Клин В. О музыке. Київ : Муз. Україна, 1985. 351 с.
6. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наук. думка, 1980. 315 с.
7. Князев А. А. Энциклопедический словарь СМИ. Москва : КРСУ, 2002. 159 с. URL: [http://find-info.ru/doc/dictionary/mass-media/fc/slovar–199.htm#zag–90](http://find-info.ru/doc/dictionary/mass-media/fc/slovar-199.htm#zag-90) (дата звернення: 19.10.2020).
8. Ковач И. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т./ гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1977. Т. 2. Стб. 849.
9. Коган Г. М. Вопросы пианизма: избр. статьи. Москва: Совет. композитор, 1968. 463 с.
10. Коган Г. Об исполнительстве. *Избранные статьи* / Г. Коган. Москва, 1972. Вып. 2. С. 239–249.
11. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва: Гос. музык. изд-во, 1963. 263 с.
12. Кононова М. В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 206 с.
13. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця ХVIII – початку ХХ ст. : монографія. Харків : Основа, 2004. 175 с.
14. Копленд А. Музыка и воображение / пер. А. Афониной. *Музыка и время: мысли о современной музыке*. Москва, 1970. С. 40–84.
15. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы / сост., перевод, ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. Москва : Музыка, 1965. 364 с.
16. Корыхалова Н. П. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительство. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / [ред. кол. К. Х. Аджемов и др.]. Москва, 1973. [Вып.]. 8. С. 102–137.
17. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
18. Косенко В. С. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 181.
19. Коханик И. Н. Стилевые ландшафты Александра Щетинского. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 108. С. 88–99.
20. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв’язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
21. Красникова Т. Фактура в музыке ХХ века : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Москва, 2009. 55 с.
22. Крипак О. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 20 с.
23. Крушельницька Марія. *Умка. Українська музика. Компакт-диски*. URL : <http://umka.com/ukr/singer/mariya-krushelnytska.html> (дата звернення: 12.09.2020).
24. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–ХХ вв. : [учеб. пособ.] Санкт-Петербург. : Лань, 2006. 429 с.
25. Куперен Ф. Искусство игры на клавессине / [пер. с франц.; вступ. очерк, ред., коммент. Я. Мильштейна]. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
26. Курт Э. Музыкальная психология / [пер. с нем. Л. Товалевой и О. Галкина; науч. ред. М. Старчеус]. Минск : БелГИПК, 2007. 496 с.
27. Курт Э. Основы линеарного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и вступ. ст. Б. В. Асафьева. Москва : Гос. музык. изд-во, 1931. 304 с.
28. Кускова О. Е. Проблема трактовки понятия «философская картина мира». *Философия и культурология*. 2013. № 2 (32). С. 20–24.
29. Кучма Н. А. Актуализация «классического образа фортепиано» в творчестве современных пианистов. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. p. 36–42.
30. Кучма Н. А. Жанр фортепианного этюда в творчестве харьковских композиторов. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 1. С. 76–81.
31. Кучма Н. А. Жанр этюда в творчестве В. Косенко. *Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 12. С. 412–420.
32. Кучма Н. А Звуковой образ фортепиано Ф. Мендельсона (на примере этюдов ор. 104 b). *Аспекти історичного музикознавства :* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 93–105.
33. Кучма Н. А. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства :* зб. наук. ст*.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 71–87.
34. Кушнірук О. П. Рецепція мінімалізму в творчому доробку Олександра Щетинського. URL: https: // [www.google.com.ua/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&](http://www.google.com.ua/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&) (дата звернення: 19.10.2020).
35. Леонтьев А. Образ мира. *Избранные психологические произведения* : в 2 т. Москва, 1983. Т. 2. С. 251–261.
36. Леонтьев А. Психология образа. *Вестник МГУ.* Сер. 14. Психология. Москва, 1972. № 2. С. 54–62.
37. Леонтьєва Н. І. Імпресіоністська мова етюдів К. Дебюссі : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2002. 20 с.
38. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Москва : Музыка, 1971. 144 с.
39. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
40. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. В 2 т.Т. 1. Отантичности к 18 веку / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 1986. 462 с.
41. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений* / А. Лосев. Москва : Правда, 1990. 655 с.
42. Лосев А. Музыкальная эстетика античного мира. Київ : Муз. Україна, 1974. 220 с.
43. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. Москва : Политиздат, 1991. 525 с.
44. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / [сост. А. Тахо Годи]. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
45. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Советская музыка*. 1976. № 4. С. 132–135.
46. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Советская музыка*. 1976. № 5. С. 19–31.
47. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
48. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Советская музыка*. 1996. № 12. С. 20–30.
49. Мазлумян В. С. Картина мира и Образ мира?! *Мир психологии*. 2009. № 4. С. 100–109.
50. Малінковська А. Мистецтво фортепіанного інтонування. Москва : Владос, 384 с.
51. Малинковская А. Две художественные концепции романтического пианизма (этюд в творчестве Шопена и Листа*). Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. 2012. Вып. 2. С. 85–92.
52. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС,2005. 381 с.
53. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX вв. : очерки. Москва : Музыка.1990. 191 с.
54. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
55. Медведев Д. А. Образ мира как внутренний фактор развития личности студента педагогического вуза: дис. … канд. психол. наук. Ставрополь, 1999.
56. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
57. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. / cост. Л. Дыс. Київ, 1989. С. 18–27.
58. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : cб. ст. / [cост. И. Котляревский, Д. Терентьев]. Київ : Муз. Україна, 1998. С. 5–18.
59. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
60. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Бибика : моногр. очерки. Харьков, 2006. 126 с.
61. Милич Б. Фортеп’янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва : учбовий посіб. Київ, 1961. 101 с.
62. Мильштейн Я. И. Воспоминания о Софроницком. Изд. 2-е, доп. Москва : Совет. композитор, 1982. 296 с.
63. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 471 с.
64. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва : Музыка, 1987. 176 с.
65. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. В 2 т. Т. 1. [2-е изд., расш. и доп.] Москва : Музыка, 1970. 864 с.
66. Михайлов Дж. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке. *Вопросы философии*. 1999. № 9. С. 109–120.
67. Михайлов М. О понятии стиля в музыке. *Вопросы теории и эстетики музыки*: [сб. ст.] Москва; Ленинград, 1965. Вып. 4. С. 16–29.
68. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. 287 с.
69. Мореин К. Лексикография акустических образов музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти. *Проблемы музыкальной науки :* сб. ст. 2011. № 2(9). С. 165–170.
70. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : (наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
71. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : навч. посіб. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
72. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст*. Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
73. Москаленко В. Г. Об организации темпоритма в исполнениях Владимира Горовица. *Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття* : [зб. наук. пр.] / Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Міжнар. благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця [та ін.]. Київ, 2006. С. 99–108.
74. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
75. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
76. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–64.
77. Назайкинский Е. В. Вопросы музыкального восприятия в музыкально-теоретических дисциплинах. *Музыкальное искусство* : [сб. ст. / сост. Т. Е. Соломонова]. Ташкент, 1982. С. 7–16.
78. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
79. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 320 с.
80. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1965. 96 с.
81. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
82. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения. *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. Москва, 1978. Вып. 3. С. 3–12.
83. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
84. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога. Изд. 5-е. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
85. Нейгауз Г. Г. Яков Зак. *Советская музыка*. 1959. № 4. С. 140–142.
86. Немировський Р. М. В. С. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1967. 180 с.
87. Николаевская Ю. Метафизическое пространство современной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 36–50.
88. Образ. *Психология* : словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. Москва, 1990. С. 140–141.
89. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. Москва : Музыка, 1994. 207 с.
90. Олійник О. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1989. 61с.
91. Олійник О. Фортепіанна творчість Косенко. Київ : Муз. Україна,1976. 98 с.
92. Очеретовська Н. Наукова концепція Т. С. Кравцова про багатомірність інтонаційного в музичному мисленні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39 С. 6–16.
93. Петухов В. Образ мира и психология изучения мышления. *Вестник Моск. ун-та*. Сер. 14 : Психология. Москва, 1984. № 4. С. 32–39.
94. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1989. 25 с.
95. Психология ощущений и восприятия / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтера, В. В. Любимова, М. Б. Михалевской. 2-е изд., испр. и доп. Москва : ЧеРо, 1999. 629 с.
96. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Москва : Совет. композитор, 1979. 320 с.
97. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 2. Критико-публицистические этюды. Москва : Совет. композитор, 1981. 230 с.
98. Радвилович А. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2007. 21 с.
99. Раденко Ю. В., Раденко Б. М. Синергія мовно-музичної інтонації актора та співака як шлях розкриття творчого задуму драматурга. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 155–158. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/36.pdf> (дата звернення: 12.08.2020).
100. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / [ред. кол. К. Х. Аджемов и др.]. Москва, 1972. [Вып.] 7. С. 3–46.
101. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки. *Эстетические очерки. Избранное*. Москва, 1980. С. 63–102.
102. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 20 с.
103. Розенов Э. К. Закон золотого сечения в музыке. *Статьи о музыке. Избранное* / Э. К. Розенов; [сост. и вступ. ст. и коммент. Н. Н. Соколова; общ. ред. Вл. Протопопова]. Москва, 1982. С. 119–157.
104. Романюк І. «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 209–213.
105. Рощенко-Аверьянова Е. История Харьковской композиторской школы в аспекте типологии творческих индивидуальностей. *Рахманінов на зламі століть* : зб. матеріалів міжнар. симпоз. «С. Рахманінов: на зламі століть» / під ред. Л. М. Трубнікової. Харків, 2007. Вип. 4. С. 55–65.
106. Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro domo mea* : нариси / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 148–170.
107. Рябуха Н. Відображення романтичного звуковідчуття світу у фортепіанних творах Ф. Шопена і Ф. Ліста. Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 18–28.
108. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
109. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і Сучасність* : альманах. Київ, 2014.№ 2. С. 112–119.
110. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичної інтерпретації. *Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи* : матеріали VII всеукр. наук.-практ. конф., 27–29 берез. 2013 р. / Луганск. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2013. С. 385–389.
111. Серкин В. П. Пять определений понятия «образ мира». *Вестник МГУ*. Сер. 14. Психология. 2006. №1. С. 11–19.
112. Cирятський В. А. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури : автореф. дис. … канд. мистецтвознавств. Київ, 2001. 19 с.
113. [Сінченко Б.](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%A1%D1%96%D0%BD%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%91$) Харківська композиторська школа на початку ХХІ століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини. [*Аспекти історичного музикознавства*](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUU_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9673975) : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 8. С. 225–235.
114. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
115. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
116. Смирнов С. Мир образов и образ мира. *Вестник МГУ*. Сер. 14. Психология. Москва, 1981. № 2. С. 15–29.
117. Смирнов С. Д. Образ мира как предмет психологии познания. *Тезисы научных сообщений советских психологов к VI Всесоюзному съезду психологов СССР. Категории, принципы и методы психологии. Психические процессы*. Москва, 1983. Ч. 1. С. 60–62.
118. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1985. 231 с.
119. Смирнова Н. Клавишно-инструментальные образы Моцарта.URL: <http://21israel-music/com/Mozart_Klavier.htm> (дата звернення: 19.07.2020).
120. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль : монографія. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
121. Сохор А. Музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва, 1976. Т. 3. Стб. 731.
122. Степанова О. Ю. Піанізм лондонської та віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2018. 228 с.
123. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.
124. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 1. С. 228−232.
125. Сухленко И. Ю. Исполнительский стиль Владимира Горовица в русле развития романтической традиции : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2011. 207 с.
126. Сухленко И. Ю. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362−373.
127. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального). *Методологические проблемы музыкознания* : сб. ст. Москва, 1978. С. 31–71.
128. Темченко И. Артур Рубинштейн. URL: <https://www.belcanto.ru/rubinstein_a.html> (дата звернення: 13.05.2019).
129. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва; Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.
130. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Санкт-Петербург : Композитор. 1999. 68 с.
131. Тимофеев Я. Марк-Андре Амлен: Период разрушения тональности – самый притягательный в истории музыки. Интервью. URL: [http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin–2016](http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016%20) (дата звернення: 17.05.2019).
132. Тимофеев Я. Почему мы любим Рахманинова? Об актуальности и красоте наследия композитора. *Музыкальная жизнь*. URL: [https://muzlifemagazine.ru/pochemu-my-lyubim-rakhmaninova/](https://muzlifemagazine.ru/pochemu-my-lyubim-rakhmaninova/%20) (дата звернення: 02.09.2020).
133. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. 254 c.
134. Тишко Н. Валентин Борисов. Київ : Муз. Україна, 1972. 44 с. (Творчі портрети українських композиторів).
135. Тишко Н. Ігор Ковач. Київ : Муз. Україна, 1980. 52 с. (Творчі портрети українських композиторів).
136. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис … канд. мистецтвознавства. Харків. 2013. 19 с.
137. Толковый словарь русского языка. В 4 т. Т. 1 [под. ред. Д. Ушакова; печ. поизд. 1935 г.] Москва : ТЕРРА. 1996. 824 с.
138. Тюлькова Я. Разговоры с Николаем Капустиным. URL: <https://ekskluziv-smi.ru/yana-tyulkova-razgovory-s-nikolaem-kapustinym/> (дата звернення: 20.03.2021).
139. Українська музична енциклопедія. [В 3 т.]. Т. 2 / [редкол.: Г. Скрипник (гол.) та ін.]. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. 664 с.
140. Український культурний фонд. *Код Косенка.* 11 етюдів у формі старовинних танців (оркестрова версія): онлайн-прем’єра 28.12.2020 20.30 / диригент Сергій Лихоманенко; оркестровка Є. Жаку. Український культурний фонд. Код Косенка. URL: <https://kosenko.in.ua/> (дата звернення: 24.11.2020).
141. Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / сост и ред. М. Арановский. Москва, 1976. С. 75–89.
142. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Классика-ХХI, 2001. 335 с.
143. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург; под общ. ред. Т. Б. Веркиной. Харьков: РА – Каравелла, 2002. 336 с.
144. Философская энциклопедия / гл. ред. Ф. Константинов. Москва : Совет.энцикл., 1967. Т. 4. 592 с.
145. Фільц Б. Фортепіанна творчість Косенко. Київ : Муз.Україна, 1965. 165 с.
146. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 183 c.
147. Хентова С. Заметки о Скрябине пианисте. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Москва, 1962. Вып. 3. С. 45.
148. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва : Изд-во Моск. консерватории, 2006. 432 с.
149. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление ХХ в. *Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения* : материалы науч. конф*.* Москва, 2004. С. 79–90. (Науч. труды МГК; сб. 46).
150. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики URL: http://www.kholopov.ru /prdgm.html (дата звернення: 19.10.2020).
151. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
152. Холопова В. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
153. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы : учебник / В. Цуккерман. − М. : Музыка, 1980. 296 с.
154. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке [Шопена](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BD).*Фридерик Шопен: статьи и исследования сов. музыковедов* / [сост. и общ. ред. Г. Эдельмана]. Москва, 1960. С. 44–181.
155. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва: Совет. композитор, 1970. 560 с.
156. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 160 с.
157. Цюлюпа Н. Л. Історичні аспекти становлення та розвитку національного фортепіанного виконавства (XVIII − XX ст.) Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура : [зб. наук. пр.]. Харків, 2011. № 7. С. 212–219. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_7_56>
158. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
159. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 17 с.
160. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів Х1Х ст.). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгв. ун-т, нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 186–191.
161. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: (На примере фортепианного исполнительского искусства) : автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1995. 48 с.
162. Чинаев В. Романтический мир в сумерках декаданса. *Проблемы романтизма в исполнительском искусстве :* сб. науч. тр. / ред.-сост. С. Тихонов. Москва, 1994. С. 108–142. (Труды Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковського; вып. 6).
163. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566.
164. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харків : Скорпион, 2007. 292 c.
165. Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX века. Москва : Вузовская книга, 2004. 186 с.
166. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : науч. моногр.Одесса : Изд-во Одес. гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
167. Шип С. Музыкальный звук как знак. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України им. П. И. Чайковского*. Київ, 2009. Вып. 88, ч. 1. С. 19–31.
168. Шип С. В. Музична форма від звука до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
169. Шулин В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании. *Вестник СПб ГУКИ*. 2011 (июнь). С. 155–160.
170. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 128 с.
171. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 36 с.
172. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / ред. О. Соколова. Москва: Гос. музык. изд-во, 1959. 40 с.
173. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 1. Москва : Музыка, 1970. 720 с.
174. Щербатова О. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2012. 23 с.
175. Щербініна О. М. Еволюція науково-методичних підходів у системі фортепіанного навчання. *Науковий часопис Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. пр. Київ, 2017. Вип. 22. С. 50–54. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/18738/1/Scherbinina%2C%20O..pdf>
176. Эдельман. Исполнительское искусство зарубежных стран [Текст]. – Москва : Музгиз, 1962-. Вып. 1: О музыке и музицировании / Бруно Вальтер. Из автобиографии / Мариан Андерсон. О пианистическом мастерстве / Ферруччо Бузони. – 1962. 176 с.
177. [Юнг К.](http://lib.mgppu.ru/opacunicode/app/webroot/index.php?url=/auteurs/view/6825/source:default) Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1994. 336 с.
178. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник для вищих навч. муз. закладів. Тернопіль : Астон, 1999. 208 с.
179. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества : дис. … канд. искусствоведения. : 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.
180. Abramova T. The Synthesis of Jazz and Classical Styles in Three Piano Works of Nikolai Kapustin. DMA diss., Temple University, 2014. Pro Quest Dissertations Publishing.
181. Anderson M. Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz. *Fanfare.* Sept/Oct. 2000.
182. Beauchamp R Curved fingers – and Tension? URL: [http://www.musicandhealth.co.uk/articles/tension.html. (аccessed: 16.02.2019](http://www.musicandhealth.co.uk/articles/tension.html.%20(аccessed:%2016.02.2019)).
183. Becker A. Guide to Records–Kapustin: 24 Preludes in Jazz Style. *American Record Guide 74*. 2011.№. 1.
184. Becker А. Guide to Records–Kapustin: 24 Preludes in Jazz Style. *American Record Guide*. 2015. Vol. 74, №. 1. Р. 147.
185. Bernstein N. A, Popova L. N. Investigations on the biomechanics of key strike during piano playing. Moscow, 1930. P. 5–47. (Proceedings of the piano-methodological section of the State Institute of Music Science).
186. Bernаrd G. L`Аrt de la musique. Paris : Seghers. 1961. 46 р.
187. Blaking J. How musical is Man? Seattle-USA : University of Washington Press, 1973. 116 p.
188. Bose Fr. Musikalische Volkerkunde. Freiburg, 1953. 197 р.
189. Choi J. An Eclectic Combination of Classical and Jazz Idioms: Nikolai Kapustin's Piano Works. PhD diss., University of Kansas, 2015.
190. Copland A. Music and imagination. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 116 p.
191. Cott J. Stokhausen. Conversation with the Composer. London, 1989. 235 p.
192. Cowell Y. New musical resources. New York; London : A. A. Knopf, 1930. 143 p.
193. Creighton R. J. A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, Op. 53. DMA diss., The University of Arizona, 2009.
194. Dalla B. S., Palmer C. Rate effects on timing, key velocity, and finger kinematics in piano performance. *PLoS ONE 6*. 2011. e20518.URL: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0020518>
195. De’Ath L. Nikolai Kapustin-A Performer’s Perspective. Music Web International (June 2002). URL: [http://www.musicweb-international.com/classRev/2002/Jun02/Kapustin.htm](http://www.musicweb-international.com/classRev/2002/Jun02/Kapustin.htm%20) (accessed June 20, 2019).
196. Ericsson K. A. Lehmann A. C. Expert and exceptional performance: Evidence of maximal adaptation to task constraints. *Annual Review of Psychology*, 1996. Vol. 47. Р. 273–305.URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/1f9b/31e0fc44e9cfce34b43ff681aea42e4c0d96.pdf> (дата звернення: 19.10.2020). doi:[10.1146/ANNUREV.PSYCH.47.1.273](https://doi.org/10.1146/ANNUREV.PSYCH.47.1.273).
197. Furuya S., Flanders M., Soechting J. F Hand kinematics of piano playing. *Journal of Neurophysiology. 2011.* 106: 2849–2864.
198. Furuya S., Kinoshita H. Expertise-dependent modulation of muscular and non-muscular torques in multi-joint arm movements during piano keystroke Neuroscience. 2008. Vol. 156. P. 390–402.
199. Furuya S., Soechting J. F Speed invariance of independent control of finger movements in pianists. *Journal of Neurophysiology*. 2012. Vol. 108. P. 2060–2068.
200. Furuya S., Goda T., Katayose H., Miwa H., Nagata N. Distinct inter-joint coordination during fast alternate keystrokes in pianists with superior skill. *Frontiers in Human Neuroscience.* 2011. Vol. 5.P. 1–13.
201. Gát J. The Technique of Piano Playing. London : Boosey & Hawkes. 1988.
202. Gerig R. R. Famous Pianists and their Technique. Washington, New York: Robert B. Luce, 1974.
203. Goebl W., Palmer C. Tactile feedback and timing accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research.* 2008*.* Vol. 186. P. 471–479.
204. Goebl W., Palmer C. Finger motion in piano performance: Touch and tempo. *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* 2009 (15–18 December 2009) / European Association of Conservatoires (AEC). Auckland; New Zealand. Utrecht; The Netherlands. 2009. Р. 65–70.
205. Goebl W., Palmer C. Synchronization of timing and motion among performing musicians. *Music Perception.* 2009.№ 26. Р. 427–438.
206. Gordon S. A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners by Stewart.New York : Schirmer Books, 1996.
207. Grigor’yeva A. V. Kapustin, Nikolay Girshevich. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2001. Accessed Nov. 10, 2018. URL: <http://www.nikolai-kapustin.info/> (accessed June 20, 2019).
208. Hamelin М. Eight Concert Etudes, Op 40. / performs Hamelin М. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e-msgFBtZbo> (дата звернення: 12.01.2019).
209. Harriet S. Bridging the Divide: [An Interview with Kapustin]. *International Piano Quarterly. 2000*. № 13. Р. 54–55.
210. Haydon G. On the meaning of music : a lecture delivered in the Coolidge Auditorium of the Library of Congress, November 28, 1947. Washington :[U.S. G.P.O.], 1948.26 p.
211. Helmholtz H. von Handbuch der Physiologischen Optik. Hamburg; Leipzig : Verlag von Leopold Voss, 1910, Bd. 3. S. 3–33.
212. Hildebrandt D Pianoforte: A Social History of the Piano. Goodman H., translator. New York: George Braziller, 1988.
213. Hood M. The ethnomusicologist. New York : McGraw-Hill Book Company, 1971. 386 p.
214. Huron D. B. Tone and voice: A derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. *Music Perception*. 2001. Vol. 19. P. 1–64.
215. Hyde K. L., Lerch J., Norton A., Forgeard M., Winner E., et al. Musical training shapes structural brain development. *Journal of Neuroscience*. 2009. Vol. 29. P. 3019–3025.
216. Kapustin N. Eight Concert Etudes, Op 40. / performs Kapustin N. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=116QHk9jNGI> (дата звернення: 12.08.2020).
217. Kapustin N. Twenty-Four Preludes : Op. 53. Moscow: A-RAM, 2004.
218. Kay B. A., Turvey M. T., Meijer O. G. An early oscillator model: studies on the biodynamics of the piano strike (Bernstein & Popova, 1930). *Motor control*. 2003. Vol. 7(1). Р. 1–45. URL: <https://doi.org/10.1123/mcj.7.1.1>
219. Kelly R. T. The Big Band and the Piano: Nikolai Kapustin’s Variations Op. 41. DMA diss., Manhattan School of Music, 2016.
220. Kopiez R. Virtuositätals Ergebnispsychomotorischer Optimierung [Virtuosityasaresultofpsycho-motoricoptimization] / edit. Loesch H., Mahlert U., Rummenhöller P. *Musikalische Virtuosität [Musical Virtuosity].* Mainz : Schott, 2004.P. 205–231.
221. Kosenko V. S. Eleven Etudes in the Form of Old Dances, Op. 19 / performs Shkoda N., piano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jeICz1VCy3o (дата звернення: 12.01.2021).
222. La Belle B. Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life. New York; London: Continuum, 2010. 240 р.
223. LaBelle B. Background Noise. New York; London : Continuum. Lefebvre, Henri. 1991.
224. Leijnse J. N. Why the lumbrical muscle should not be bigger – a force model of the lumbrical in the unloaded human finger. *Journal of Biomechanics. 1997. Vol.* 30. P. 1107–1114.
225. Lhevinne J. Basic Principles in Pianoforte Playing. New York: Dover, 1972.
226. Loehr J. D., Palmer C. Sequential and biomechanical factors constrain timing and motion in tapping. *Journal of Motor Behavior*. 2008. Vol. 41. Р. 128–136.
227. Lomax A. Folk Song style and culture. Washington : AmericanAssociation for the Advancement of Science, 1968. № 88. 363 p.
228. Lyotard J. Music and Postmodernity. *Postmodernism, Music and Cultural Theory* / еd. D. Bernet. Special Issue of «New Formations». 2009.Vol. 66 P. 37–45.
229. Lyotard J. Music, Music. Collected Writings of Art. London : Academy Edition, 1997.Р. 205–226.
230. Mann J. E. Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin. PhD diss. University of Cincinnati, 2007. 130 p. URL: <https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1179852881&disposition=inline>
231. Mark T. What every pianist needs to know about the body. Chicago, Il: GIA Publications, 2003. 155 p.
232. Mendelssohn F. 3 Études Op. 104b / performs Constance Keene, piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=onbI47nveR0> (дата звернення: 28.06.2020).
233. Mendelssohn F. 3 ÉtudesOp. 104b / performs Daniel Adni, piano. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=DQT6QKzX-V8](https://www.youtube.com/watch?v=DQT6QKzX-V8%20) (дата звернення: 12.03.2020).
234. Merleau-Ponty M. & Landes D. A. Phenomenology of perception. Abingdon Oxon, UK: Routledge, 2014. (Original work published in 1945).
235. Merleau-Ponty M. In T. Toadvine & L. Lawlor, The Merleau-Ponty reader. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007. Р. 419.
236. Merleau-Ponty M. The visible and the invisible: Followed by working notes. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2000. (Original work published in 1968).
237. Merriam A. The anthropology of Music. Evanston : NorthwesternUniversity Press Year, 1964. 386 p.
238. Mills K. Pianist Natalya Shkoda releases new CD.URL: [http://www.csuchico.edu/inside/2011-05–16/natalya-shkoda.shtml.](http://www.csuchico.edu/inside/2011-05-16/natalya-shkoda.shtml.%20) (accessed June 20, 2017).
239. Musical Performance: A Guideto Understanding / ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
240. Music Web International: Classical Music Reviews & Resources. Accessed Nov. 10, 2018. URL: <http://musicweb-international.com/> (accessed 20.06.24).
241. Nettle B. Theory and method in ethnomusicology. New York, 1964. 318 p.
242. Nicholas Cook. Beyond the Score: Music as Performance. New York: Oxford. University Press, 2013. 458 p.
243. Okamoto A. Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes : Op. 40: Reflections on Analysis, Practice, and Performance. PhD diss., University of Toronto, 2013.
244. Ortmann O. The Physical Basisof Piano Touchand Tone. New York : Da Capo, 1925/1981.
245. Ortmann O. The Physiological Mechanics of Piano Technique. New York: E. P. Dutton, 1962.
246. Palmer C., Koopmans E., Loehr J. D., Carter C. Movement-related feedback and temporal accuracy in clarinet performance. *Music Perception.* 2009. Vol 26. Р. 439–450.
247. Parncutt R., Troup M. Piano. *The Science and Psychology of Music Performance Creative Strategies for Teaching and Learning /* edit. Parncutt R., McPherson G. Oxford, New York: University Press, 2002. Р. 285–302.
248. Peter F. The Development of the Etude for Pianoforte. PhD diss. Northwestern University, 1960. “Merriam-Webster Dictionary.” accessed Apr. 06, 2019. URL: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/study#etymology/> (accessed June 20, 2017).
249. Peters M. A Study of Nikolai Kapustin's Sonata No. 12, Op. 102: A Contemporary Jazz Sonata in Two Movements. DMA diss., West Virginia University, 2017.
250. Ramsay J. O., Silverman B. W. Functional data analysis. New York : Springer, 2005.
251. Roberts J. Classical Jazz: The Life and Musical Innovations of Nikolai Kapustin. DMA diss., University of Alabama, 2013.
252. Ruby W. Fusion of Classical Virtuosity and Jazz Techniques in the Etudes of Nikolai Kapustin: ‘Eight Concert Etudes,’ op. 40, and ‘Five Etudes in Different Intervals,’ Op. 68”. DMA diss. University of South Carolina, 2014. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/217669464.pdf>
253. Schafer R. The Tuning of the World. New York : Alfred Knopf,1977. 301 p.
254. Schieber M. H., Santello M. Hand function: peripheral and central constraints on performance. *Journal of Applied Physiology. 2004.Vol.* 96. P. 2293–2300.
255. Schumann R. 12 Etudenfür Pianofortevon Friedrich Chopin. *Neue Zeitschriftfür Musik*. 1837. Band 7, No. 50. 199 р.
256. Schumann С. Complete Works for piano + Presentation (Century's recording : Jozef De Beenhouwer). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xhDFHqOLgeQ> (дата звернення: 11.10.2020).
257. Seeger A. Do we need to remodel ethnomusicology? *The society for Ethnomusicology*. 1987. № 31(3). Р. 491–495.
258. Slobounov S., Johnston J., Chiang H., Ray W. The role of sub-maximal force production in the enslaving phenomenon. Brain Research. 2002. Vol. 954 Р. 212–219.
259. Smith H. Bridging the Divide: An Interview with Kapustin. *International Piano Quarterly* 4. 2000.№. 13. Р. 82.
260. Steele S. Nikolai Kapustin's ‘Ten Bagatelles,’ Op. 59. DMA diss., the University of North Carolina at Greensboro, 2013.
261. Sun-Im Cho Johann Nepomuk Hummel’s Piano Etudes :Op. 125: A Pedagogical Analysis : DMA diss. The City University of New York, 2012. 24 р.
262. The Practiceof Performance: Studiesin Musical Interpretation / ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
263. Truax B. Acoustic Communication. 2 nd edition. Westport, CT : Ablex, 2001. 284 p.
264. Tubiana R. Movements of the fingers. *Medical Problems of Performing Artists.* 1988.Vol. 3. Р. 123–128.
265. Tubiana R., Chamagne P. Funtional anatomy of the hand. *Medical Problems of Performing Artists.* 1988. Vol. 3. Р. 83–87.
266. Tyulkova Y. Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata No. 3, Op. 55. DMA diss., West Virginia University, 2015.
267. Wang R. Fusion of Classical Virtuosity and Jazz Techniques in the Etudes of Nikolai Kapustin: ‘Eight Concert Etudes,’ Op. 40, and Five Etudes in Different Intervals,’ Op. 68. DMA diss., University of South Carolina, 2014.
268. Watson A. H. D. The Biology of Musical Performance and Performance-Related Injury. Plymouth, U.K.: Scarecrow Press, 2009. URL: [https://ru.scribd.com/document/405528109/Alan-H-D-Watson-The-Biology-of-Musical-Performance-and-Performance-Related-Injury-Scarecrow-Press–2009-pdf](https://ru.scribd.com/document/405528109/Alan-H-D-Watson-The-Biology-of-Musical-Performance-and-Performance-Related-Injury-Scarecrow-Press-2009-pdf)
269. Watson A. H. D. What can studying musicians tell us about motor control of the hand? *Journal of Anatomy*. 2006.Vol. 208. Р. 527–542.URL:[https://doi.org/10.1111/j.1469–7580.2006.00545.x](https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2006.00545.x)
270. Wolters K Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen [Handbook of the piano literature for two hands]. Zürich : Atlantis Musikbuch Verlag, 1985. 747 s.
271. Wulf G. Insights about practice from the perspective of motor learning: A review. January 2008.
272. Ye Q. Nikolai Kapustin’s Solo Piano Works 2007–2013: A Recording and Performance Guide. DMA diss., Arizona State University, 2018.
273. Zuckerkland V. Thesenseofmusic. Princeton, N.J., 1959. 255 p.

**ДОДАТОК**

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кучма Н. А. Актуализация «классического образа фортепиано» в творчестве современных пианистов // *The European Journal of Arts*. – Vienna, 2020. № 1. p. 36–42.
2. Кучма Н. А. Жанр фортепианного этюда в творчестве харьковских композиторов // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. – Харків, 2019. Вип. 1. С. 76–81.
3. Кучма Н. А. Жанр этюда в творчестве В. Косенко // *Когнітивне музикознавство* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. Вип. 12. С. 412–420.
4. Кучма Н. А Звуковой образ фортепиано Ф. Мендельсона (на примере этюдов ор. 104 b) // *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. Вип. 10. С. 93–105.
5. Кучма Н. А. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації // *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2018. Вип. 11. С. 71–87.

ВИСТУПИ НА МІЖНАРОДНИХ ТА ВСЕУКРАЇНСЬКИХ НАУКОВО-ПРАКТИЧНИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

«Ф. Мендельсон-Бартольді: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 2016); «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2017); «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Харків, 2017); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2018); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2018); «Жінка за межами звичайного: К. Шуман, Ф. Мендельсон, М. Шимановська» (Харків, 2018); «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2019); «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2019); «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 2019); «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, 2019); «Modern music workshop reflections» (Київ, 2019); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2020); «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (Харків, 2020).