

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СЕТ'ЯН ГАРРІ ГРИГОРОВИЧ

УДК : [785.7:787.1] :78.03

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВОКАЛЬНЕ ІНТОНУВАННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

Г. Г. Сет'ян

Науковий керівник – Александрова Оксана Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Сет'ян Г. Г. Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві (на прикладі творчості П. Чайковського). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2021.

Фортепіанна музика представляє собою одну з найбільш затребуваних в комунікативному сенсі областей творчості, яка не втратила свою актуальність упродовж століть. Від творчості композиторів і виконавців епохи Бароко, французьких клавесиністів, представників епохи Просвітництва, в першу чергу, віденського класицизму, проходить і поширюється на наші дні висока етико-духовна спрямованість академічного піанізму як унікального явища в історії світової художньої культури.

Постановка проблеми «співочого фортепіано» є багатоаспектною і охоплює широкий спектр проявів, що відносяться до естетики і поетики музичної творчості. Їх вивчення пов'язане з конкретними стилями (як композиторськими, так і виконавськими), тяжіють до втілення синтезу звукової ідеї і співаючого голосу в цілісній концепції музичного твору.

Серед чималої кількості досліджень, присвячених фортепіанній музиці, можна виділити області, які на сьогоднішній день є найменш вивченими. Це, зокрема, проблема втілення вокальної інтонації на фортепіано з точки зору історії та теорії питання. Спів на фортепіано, в результаті якого виникає образ «співочого фортепіано» вивчено ще недостатньо. Осмислення меж цього явища, того, що стоїть за ним в фортепіанній культурі, представляє актуальність теми дослідження.

Вивчення основ втілення на фортепіано вокальної інтонації виявляє цілий комплекс питань, які потребують вирішення. Це, наприклад, фундаментальна співвіднесеність вокального та інструментального начал фортепіанного інтонування, визначення технології досягнення вокальної звукової якості в фортепіанній грі. Останнє означає і практичне значення заявленої теми, оскільки в методиці фортепіанного виконавства «спів на фортепіано» (за Г. Нейгаузом), є одним з критеріїв стильної гри. Питання, пов'язані з відтворенням вокального інтонування на фортепіано, останнім часом починають підніматися на новому методико-теоретичному рівні. Основу тут складають праці з музичної органології як нової галузі музикознавства (Є. Назайкінський), а також вже стали класичними роботи по теорії фортепіанного виконавства.

Незважаючи на велику кількість робіт, присвячених історії та теорії фортепіанного мистецтва, багато актуальних питань фортепіанного мистецтва, що виникають у зв'язку з розробками в галузі фундаментальних музикознавчих категорій жанру, стилю, стилістики, залишаються дослідженими в недостатній мірі.

Особливий, більш частковий, але досить істотний аспект дослідження фортепіанної музики різних епох і стилів, різних жанрів і композиційних форм, становить дослідження фактури, її специфічного і універсального якостей, які проявляються в фортепіанному творі як спільний «продукт» композитора і виконавця-інтерпретатора. Саме на фактурному рівні виникає і аспект «співочого фортепіано», з яким добре обізнані музиканти-практики, але в теорії фортепіанного мистецтва приділено недостатньо уваги. Подальшої дослідницької розробки, поряд з комплексом перерахованих вище проблем, вимагає і вивчення фортепіанних стилів окремих авторів і виконавців, перш за все, епохальних за значенням, серед яких виділяється фортепіанний стиль П. Чайковського, який став для світової фортепіанної музики Новітнього часу (від 90-х років XIX століття до сьогодення) одним з найважливіших стильових орієнтирів.

Отже, актуальність заявленої теми обумовлена затребуваністю в сучасному музикознавчому дискурсі вивчення видових стилів, серед яких фортепіанний вирізняється як провідний; недостатньою розробленістю теорії фортепіанної фактури, зокрема, вокальної інтонації (виконавського інтонування) як її складової; а також епохальним значенням фортепіанного стилю П. Чайковського в контексті світового фортепіанного мистецтва, того його виконавського напрямку, який визначається як «співоче фортепіано».

Мета дослідження – обґрунтувати закономірність дії принципу вокального інтонування в фортепіанному мистецтві (на матеріалі творчості П. Чайковського).

Дисертація присвячена дослідженню дії принципу вокального інтонування в фортепіанному мистецтві, у зв'язку з чим розглядається органологія фортепіано як інструменту універсального типу та узагальнюються риси фортепіанного стилю П. Чайковського, творчість якого входить до репертуару виконавської школи «співочого фортепіано» (за Г. Нейгаузом). Дослідження спрямоване на виявлення специфіки вокальних звукообразів в фортепіанній творчості П. Чайковського. Визначаються художньо-змістові принципи вокального інтонування в фортепіанному виконавстві на прикладі інтерпретацій творів П. Чайковського М. Плетньовим, Великої сонати для фортепіано К. Ігумновим та С. Ріхтером.

На ґрунті результатів існуючих наукових досліджень та власних аналітичних спостережень розглядаються наступні поняття – органологія фортепіано, виконавська інтерпретація фортепіанної фактури; пропонується визначення вокального звукообразу, «співочого фортепіано», принципу вокального інтонування.

Обґрунтовано методологічні підходи до вивчення принципу вокального інтонування в фортепіанному мистецтві, а саме: *історичний*, спрямований на розкриття генетичних основ і еволюції фортепіанного стилю на шляху його руху від прикладних до сольо-концертних функцій; *органологічний*, який об'єднує технологію інструмента, композиторську творчість і виконавство в

цілісній системі «образу фортепіано», з виділенням у ньому принципу вокального інтонування; *дедуктивний*, що відображає хід дослідження від загального (фортепіанний стиль) до особливого (фортепіанна фактура і принцип вокального інтонування) і конкретного (відображення цього принципу в фактурі фортепіанних творів П. Чайковського); *жанрово-стильовий аналіз*, призначений для вивчення принципу вокального інтонування на стильових та жанроутворюючих рівнях; *фактурний аналіз*, на основі якого розкривається принцип «співочого фортепіано» в розглянутих зразках; *виконавський аналіз*, необхідний для характеристики особливостей інтерпретації фактури, зокрема, для осмислення специфіки вокального інтонування фортепіанної музики П. Чайковського на композиторському та інтерпретаційному рівнях буття музичного тексту.

Цілісний образ фортепіано формувався завдяки втілення законмірностей, властивих спочатку хоровій, потім оркестровій партитурам. Йдеться про поступовий відхід від чисто мелодичних функцій, властивих барочному органу і клавіру, в область регістрово-фактурної імітації інструментальних тембрів, представлених в камерних ансамблях або оркестрі. При цьому «голос» стає, перш за все, носієм тембрової семантики, а не власне фактурної функції, що означає лише логіку організації вертикального викладу. Серед тембрів, асимільованих фортепіано як оркестром, зосередженим в руках одного виконавця, виявляється і живий людський голос. Джерелом «співочого» фортепіано, відродженого в практиці романтичного мистецтва, стали опера і камерно-вокальні жанри – пісня, романс, вокальний цикл. Практика фортепіанного супроводу співу («під фортепіано») породила особливу форму нового типу – «спів на фортепіано», в якому відбулося злиття голосу і аккомпанімента в цілісній звуковій фактурі.

Ця практика була спочатку композиторсько-виконавською, тобто передбачала рівну частку участі в ній двох творчих особистостей – автора музичного тексту і його інтерпретатора (часто це був один і той же музикант

– віртуоз-творець). Зразком нового ставлення до фортепіанного звуку є творчість Ф. Шопена, для якого звук був основою як музики, так і мови, в результаті чого, його фортепіано нібито заговорило (за Л. Касьяненко). Саме вокально-мовний початок має різноманітні прояви і способи втілення, що формуються в рамках трьох стилістичних нахилів – речитативності, декламаційності, кантиленності (за Є. Назайкінським).

Відзначено, що включення в фортепіанну фактуру мелодичних голосів (тем-мелодій або розгорнутих підголосків-контрапунктів) є досягненням переважно слов'янських фортепіанних шкіл. У цьому плані показовими є позиції Ф. Бузоні, який вважав ідею «співочого фортепіано» в корені протирічущою самій природі інструменту, і Г. Нейгауза, для якого «спів на фортепіано» був основним завданням його виконавської і педагогічної школи.

Підкреслено, що передумови до створення ефекта «співочого фортепіано» виконавець повинен знаходити в самому композиторському тексті. Вони не завжди лежать на поверхні, а містяться іноді в глибинах фактури, яку слід «слухати» і «чути» (за Б. Асаф'євим), по цій координаті виділяючи і співвідносячи між собою плани звукової інтенсивності. Таким чином, попередній виконавський аналіз фактурної організації додасть звучанню просторову об'ємність, при якій віртуальні «лінії» набудуть статус реально-звукових.

Суть досягнення ефекту «співочого фортепіано» полягає в з'єднанні внутрішніх слухових уявлень піаніста з відповідними їм засобами виконавчого центру (за В. Холоповою) – динамікою, артикуляцією, агогікою, педалізацією, що пов'язано, перш за все, з виробленням якості, що визначається як «горизонтальне мислення» (за А. Грешніковою). У ньому слід виділяти два рівня: 1) «ланцюговий» зв'язок всіх елементів, складаючих фактурну горизонталь твору (за Г. Ігнатченком), запрограмовану композитором і усвідомлену виконавцем; 2) аналогічну «наскрізну» логіку в організації пластики виконавських рухів, обумовлених широко трактованим

терміном *legato* (зв'язно). Поєднуючи «слухове» з «пальцевим» (за А. Грешніковою), піаніст, який бажає домогтися «співу на фортепіано», повинен не тільки забути про те, що «у рояля – молоточки» (рекомендація К. Дебюссі), але і виробити універсальну манеру виконання штриха *legato* особливими легкими рухами, «виливаючи» пасажі, як «як воду з глечика».

В результаті і виникає образ «співочого» фортепіано, що не зводиться до простих імітацій співу або мови, а представляє собою цілісний виконавський звукообраз, який об'єднує фонізм (тембр і фактура), семантику (образно-драматургічний ряд) і жанрову стилістику (горизонтальний аспект стильових впливів, випробуваних автором твору і його інтерпретатором).

Ключові слова: вокальний звукообраз, вокальне інтонування, інтерпретація, інструментальний спів, образ інструмента, , принцип *cantabile*, тембр, техніка, фортепіанна фактура, фортепіано.

Список публікацій за темою дисертаційної роботи

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Сетьян Г. Органологія фортепіано: «образ» інструмента и его стилевые воплощения. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті:* сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 3. С. 108–112.
2. Сетьян Г. Вокальное интонирование в фортепианном воспроизведении: методологический дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті:* сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 4. С. 124–132.
3. Сетьян Г. Фактура фортепианных произведений П. Чайковского: аспекты жанровой стилистики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті:* сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип.1. С. 92–99.

Статті, опубліковані в закордонних виданнях

4. Сетьян Г. Вокальные звукообразы в концепции Большой сонаты для фортепиано П. Чайковского. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. №2. С. 95–101.

Публікації у збірниках тез

всеукраїнських та міжнародних конференцій:

5. Александрова О., Сетьян Г. Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*. Ca' Foscari University of Venice. November 27-28, 2020. Venice, Italy. S. 197–201.

ANNOTATION

Setyan G. G. Vocal intonation in piano art (on the example of P. Tchaikovsky's work). – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of candidate of art history (PhD) in the specialty 17.00.03 “musical art”. – Kharkiv national university of arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2020.

Piano music is one of the most popular areas of creativity in the communicative sense, which has not lost its relevance for several centuries. From the works of composers and performers of the Baroque era, French harpsichordists, representatives of the Enlightenment era, first of all, Viennese classicism, the high

ethical and spiritual orientation of academic pianism as a unique phenomenon in the history of world art culture passes and extends to our days.

The formulation of the problem of “singing piano” is multidimensional and covers a wide range of manifestations related to the aesthetics and poetics of musical creativity. Their study is associated with specific styles (both compositional and performing), which tend to embody the synthesis of a sound idea and a singing voice in a complete concept of a piece of music.

Among the considerable number of studies devoted to piano music, we can distinguish areas that are currently the least studied. This is, in particular, a problem that is formulated by the term “singing piano”. Understanding the boundaries of the term and the phenomenon behind it in piano culture represents the relevance of the research topic.

Studying the basics of implementing vocal intonation on the piano reveals a whole range of issues that need to be solved. This is, for example, the fundamental correlation of vocal and instrumental principles in piano intonation, the definition of technology for achieving vocal sound quality in piano playing. The latter also means the practical significance of the stated subject, since in the method of piano performance called “singing on the piano” (according to G. Neuhaus) is one of the criteria for stylish playing. Questions related to the reproduction of vocal intonation on the piano have recently begun to be raised at a new methodological and theoretical level. It is based on works on musical organology as a new branch of musicology (E. Nazaikinsky), as well as works on the theory of piano performance that have already become classical.

Despite the large number of works devoted to the history and theory of piano art, many topical issues of piano art that arise in connection with developments in the field of fundamental musicological categories of genre, style, and stylistics remain insufficiently studied.

A special, more partial, but rather significant aspect of the study of piano music of different eras and styles, different genres and compositional forms, is the study of texture, its specific and universal qualities, which are manifested in a

piano work as a common “product” of the composer and the performer-interpreter. It is at the texture level that the aspect of the “singing piano” also arises, with which practical musicians are well aware, but not enough attention is paid in the theory of piano art. Further research development, along with the complex of the above problems, requires the study of piano styles of individual authors and performers, first of all, epochal in significance, among which the piano style of P. Tchaikovsky stands out, which has become one of the most important style guidelines for the world piano music of modern times (from the 90s of the XIX century to the present day).

So, the relevance of the stated topic is due to the demand in modern musicological discourse for the study of specific styles, among which piano stands out as a leading one; insufficient development of the theory of piano texture, in particular, vocal intonation (performing intonation) as its component; as well as the epochal significance of P. Tchaikovsky's piano style in the context of world piano art, its direction, which is defined as “singing piano”.

The purpose of the work is to substantiate the regularity of the principle of vocal intonation in piano art (based on the material of P. Tchaikovsky's work).

The dissertation is devoted to the study of vocal intonation in piano art, in connection with which the organology of the piano as an instrument of a universal type is considered and the features of P. Tchaikovsky's piano style as a representative of the school of “singing Piano” are generalized. The research is aimed at identifying the specifics of vocal sound images in the piano work of P. Tchaikovsky. The artistic and semantic principles of vocal intonation in piano performance are determined on the example of interpretations of P. Tchaikovsky's works by K. Igumnov, S. Richter, and M. Pletnev.

Based on the results of scientific research and our own analytical observations, we propose to consider the following concepts: vocal intonation, vocal sound formation, performing interpretation of piano texture, piano organology.

Methodological approaches to the study of the principle of vocal intonation in piano art are substantiated, namely: *historical*, aimed at revealing the genetic foundations and evolution of the piano style on the way of its movement from applied to solo and concert functions; *organological*, combining instrument technology, performance and compositional creativity in an integral system of the “image” of the piano, with the allocation of the principle of implementing vocal intonation in it; *deductive*, reflecting the course of research from the general (piano style) to the special (piano texture and the principle of embodying vocal intonation in it) and specific (reflection of this principle in P. Tchaikovsky’s piano works texture); *genre-style analysis*, used to characterize the compositional and dramatic features of piano works by P. Tchaikovsky; *texture analysis*, on the basis of which the principle of “singing piano” is revealed in the samples under consideration; *performing analysis* necessary to characterize the features of interpretation in the texture P. Tchaikovsky’s piano works.

The whole image of the piano was formed by a path that can be defined as a movement from “choir” to “orchestra”. We are talking about a gradual departure from the purely melodic functions inherent in the Baroque organ and clavier, in the field of register-textured imitation of instrumental timbres presented in chamber ensembles or orchestras. At the same time, the “voice” becomes, first of all, the carrier of timbre semantics, and not the actual texture function, which means only the logic of organizing a vertical presentation. Among the timbres assimilated by the piano as an orchestra concentrated in the hands of one performer, there is also a living human voice. The source of the “singing” piano, revived in the practice of romantic art, was opera and chamber vocal genres-song, romance, vocal cycle. The practice of piano accompaniment of singing (“under accompaniment of the piano”) gave rise to a special form of a new type – “singing on the piano”, in which the voice and accompaniment merged into a complete sound texture.

This practice was initially compositional and performing, that is, it provided for an equal share of participation in it by two creative personalities – the author of the musical text and its interpreter (often it was the same virtuoso musician –

creator). An example of a new attitude to piano sound is the work of F. Chopin, for whom sound was the basis of both music and speech, as a result of which his piano allegedly began to speak (according to L. Kasyanenko). It is the vocal-speech principle that has various manifestations and ways of implementation, which are formed within the framework of three stylistic inclinations – recitative, recitation, and cantilence (according to E. Nazaykinsky).

It is noted that the inclusion of melodic voices (themes-melodies or expanded sub-voices-counterpoints) in the piano texture is an achievement of mainly Slavic piano schools. In this regard, the positions of F. Busoni, who considered the idea of a “singing piano” fundamentally contrary to the very nature of the instrument, and G. Neuhaus, for whom “singing on the piano” was the main task of his performing and pedagogical school, are indicative.

It is emphasized that the performer should find prerequisites for creating the effect of the “singing piano” in the composer’s text itself. They do not always lie on the surface, but are sometimes contained in the depths of the texture, which should be “listened to” and “heard” (according to B. Asafyev), highlighting and correlating the plans of sound intensity along this coordinate. Thus, a preliminary performance analysis of the texture organization will give the sound a spatial volume, in which virtual “lines” will acquire the status of real-sound ones.

The essence of achieving the “singing piano” effect is to combine the internal auditory representations of the pianist with the corresponding selection of executive center tools (according to V. Kholopova) – dynamics, articulation, agogics, pedalization, which is primarily associated with the development of quality defined as “horizontal thinking” (according to A. Greshnikova). It should distinguish two levels: 1) the “chain” connection of all the elements that make up the textured horizontal of the work (according to G. Ignatchenko), programmed by the composer and realized by the performer; 2) a similar “end-to-end” logic in the organization of plasticity of performing movements due to the widely interpreted term *legato* (coherently). Combining “auditory” with “finger” (according to A. Greshnikova), a pianist who wants to achieve “singing on the piano” should not

only forget that “the piano has hammers” (recommended by K. Debussy), but also develop a universal manner of performing the *legato* stroke with special light movements, “pouring out” passages like “like water from a jug”.

As a result, the image of a “singing” piano arises, which is not reduced to simple imitations of singing or speech, but is a complete performing sound image that combines phonism (timbre and texture), semantics (figurative and dramatic series) and genre stylistics (horizontal aspect of stylistic influences experienced by the author of the work and its interpreter).

Key words: vocal sound image, vocal intonation, interpretation, instrumental singing, instrument image, cantabile principle, timbre, technique, piano texture, piano.

List of applicant’s publications

Scientific papers in professional scientific publications of Ukraine

1. Set'yan G. (2017). Organologiya fortepiano: «obraz» instrumenta i ego stilevye voploshcheniya. *Tradicii ta novacii u vishchij arhitekturno-hudozhnij osviti*: sb. nauk. pr. / Harkiv. derzh. ak. dizajnu i mistectv. Harkiv, 2017. Vyp. 3. C. 108–112. [in Russian].
2. Set'yan G. (2018). Vokal'noe intonirovanie v fortepiannom vosproizvedenii: metodologicheskij diskurs. *Tradicii ta novacii u vishchij arhitekturno-hudozhnij osviti*: sb. nauk. pr. / Harkiv. derzh. ak. dizajnu i mistectv. Harkiv, 2018. Vyp. 4. C. 124–132. [in Russian].
3. Set'yan G. (2019). Faktura fortepiannyh proizvedenij P. Chajkovskogo: aspekty zhanrovoj stilistiki. *Tradicii ta novacii u vishchij arhitekturno-hudozhnij osviti*: sb. nauk. pr. / Harkiv. derzh. ak. dizajnu i mistectv. Harkiv, 2019. Vyp.1.C. 92–99. [in Russian].

Scientific papers in foreign scientific publications

4. Set'yan G. (2020). Vokal'nye zvukoobrazy v koncepcii Bol'shoj sonaty dlya fortepiano P. Chajkovskogo. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. №2. С. 95–101. [in Russian].

Publications in the collections of thesis

in All Ukrainian and International conferences

5. Aleksandrova O., Set'yan G. (2020). Vokal'ne intonuvannya u fortepiannomu mystectvi. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*. Ca' Foscari University of Venice. November 27-28, 2020. Venice, Italy. С. 197–201. [in Ukrainian].

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ В СИСТЕМІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА.....	27
1.1. Органологія фортепіано: «образ» інструменту і його стильові втілення.....	27
1.2. Вокальне інтонування в фортепіанному відтворенні: історичний та теоретичний аспекти.....	37
1.3. «Вокальний звукообраз» і «співоче фортепіано» як стилеутворюючі механізми виконавської традиції	51
Висновки до Розділу 1.....	57
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНЕ ІНТОНУВАННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ СТИЛІ П. ЧАЙКОВСЬКОГО.....	69
2.1. Фортепіанний стиль П. Чайковського як музикознавча проблема.....	69
2.2. Фактура фортепіанних творів П. Чайковського як відображення дії принципу вокального інтонування.....	93
2.3. Вокальні звукообрази в концепції Великої сонати op. 37 <i>G-dur</i> П. Чайковського	106
Висновки до Розділу 2.....	110
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ВОКАЛЬНИХ ЗВУКООБРАЗІВ ТВОРІВ П. ЧАЙКОВСЬКОГО У РІЗНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ	106
3.1. Співвідношення «типового» та «індивідуального» у фортепіанному стилі П. Чайковського на прикладі виконавських версій Великої сонати op. 37 <i>G-dur</i> К. Ігумнова і С. Ріхтера.....	116
3.2. Вокальне інтонування п'єс з циклу «Пори року» П. Чайковського	

у виконавській інтерпретації М. Плетньова.....	132
3.3. Фортепіанна транскрипція М. Плетньова «Концертної сюїти з балету “Лускунчик” П. Чайковського»: вокальне інтонування в творі подвійного авторства.....	140
Висновки до Розділу 3.....	148
ВИСНОВКИ	151
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	171
ДОДАТКИ	202

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Постановка проблеми «співочого фортепіано» є багатоаспектною і охоплює широкий спектр проявів, що відносяться до естетики і поетики музичної творчості. Їх вивчення пов'язане з конкретними стилями (як композиторськими, так і виконавськими), тяжіють до втілення синтезу звукової ідеї і співаючого голосу в цілісній концепції музичного твору.

Серед чималої кількості досліджень, присвячених фортепіанній музиці, можна виділити області, які на сьогоднішній день є найменш вивченими. Це, зокрема, проблема, яка формулюється терміном «співоче фортепіано». Осмислення меж терміна і явища, що стоїть за ним в фортепіанній культурі, представляє актуальність теми дослідження.

Вивчення основ втілення на фортепіано вокальної інтонації виявляє цілий комплекс питань, які потребують вирішення. Це, наприклад, фундаментальна співвіднесеність вокального та інструментального начал у фортепіанному інтонуванні, визначення технології досягнення вокальної звукової якості в фортепіанній грі. Останнє означає і практичне значення заявленої теми, оскільки в методиці фортепіанного виконавства «спів на фортепіано» (за Г. Нейгаузом), є одним з критеріїв стильної гри. Питання, пов'язані з відтворенням вокального інтонування на фортепіано, останнім часом починають підніматися на новому методико-теоретичному рівні. Основу тут складають праці з музичної органології як нової галузі музикознавства (Є. Назайкінський), а також наукових праць, які вже стали класичними з теорії фортепіанного виконавства.

Фортепіанна музика представляє собою одну з найбільш затребуваних в комунікативному сенсі областей творчості, яка не втратила свою актуальність протягом вже декількох століть. Від творчості композиторів і виконавців епохи Бароко, французьких клавесиністів, представників епохи Просвітництва, в першу чергу, віденського класицизму проходить і

поширюється на наші дні висока етико-духовна спрямованість академічного піанізму як унікального явища в історії світової художньої культури.

Питанням фортепіанного виконавства присвячено багато музикознавчих робіт, серед відомих, виділимо праці таких авторів, як: О. Алексєєв [5–11], Л. Баренбойм [37; 38], Л. Гаккель [67], Л. Гінзбург [73], Г. Коган [122–124], А. Корто [126], Є. Ліberman [148], А. Малінковська [167–170], Г. Нейгауз [209–211], С. Савшинський [254; 255], М. Смирнов [275], С. Фейнберг [320; 321], В. Чинаєв [353; 354], ін., які розробили методики удосконалення фортепіанної майстерності, запропонували власні теорії фортепіанного мистецтва.

Серед досліджень сучасного українського музикознавства виділяються роботи К. Єргієвої [94], Н. Рябухи [245–253], Янь Веньянь [371], ін., в яких розглядаються проблеми музично-виконавського мислення, фортепіанно-виконавського інтонування; вивчаються питання інтерпретації, техніки виконавства на фортепіано; досліджується стильова специфіка фортепіанно-виконавської комунікації, втілення архетипів у фортепіанній грі, імпровізаційність як аспект мистецтва фортепіанної гри.

Незважаючи на велику кількість праць, присвячених історії та теорії фортепіанного мистецтва (Р. Геніка [69; 70], Л. Гаккель [67], О. Алексєєв [5–11], Я. Мільштейн [186], Г. Нейгауза [209–211], І. Гофмана [78], Г. Коган [122–124], А. Корто [126], з українських авторів – Н. Кашкадамова [115; 116], В. Клін [120; 121], В. Сірятський [268; 269]), багато актуальних питань фортепіанного мистецтва, що виникають у зв'язку з розробками в галузі фундаментальних музикознавчих категорій жанру, стилю, стилістики, залишаються дослідженими в недостатній мірі. Це, зокрема, багатовимірний аспект фортепіанного стилю як одного з ключових видових факторів в ієрархії цієї глобальної музикознавчої категорії («стиль будь-яких видів музики» за класифікацією В. Холопової). До цього необхідно додати і рівень жанрового стилю (термін А. Сохора), який в фортепіанному мистецтві, хоча і досліджується досить інтенсивно (стосовно фортепіанного

концерту, фортепіанної сонати, фортепіанної мініатюри), але вимагає розширювального трактування в умовах поліжанровості сучасної музики.

Особливий, більш частковий, але досить істотний аспект дослідження фортепіанної музики різних епох і стилів, різних жанрів і композиційних форм, становить дослідження фактури, її специфічного і універсального якостей, які проявляються в фортепіанному творі як спільний «продукт» композитора і виконавця-інтерпретатора. Саме на фактурному рівні виникає і аспект «співочого фортепіано», з яким добре обізнані музиканти-практики, але в теорії фортепіанного мистецтва приділено недостатньо уваги. Подальшої дослідницької розробки, поряд з комплексом перерахованих вище проблем, вимагає і вивчення фортепіанних стилів окремих авторів і виконавців, перш за все, епохальних за значенням, серед яких виділяється фортепіанний стиль П. Чайковського, який став для світової фортепіанної музики Новітнього часу (від 90-х років XIX століття до сьогоднішнього дня) одним з найважливіших стильових орієнтирів.

Отже, актуальність заявленої теми обумовлена наступними чинниками:

- затребуваністю в сучасному музикознавчому дискурсі вивчення видових стилів, серед яких фортепіанний вирізняється як провідний;
- недостатньою розробленістю теорії фортепіанної фактури, зокрема, вокальної інтонації (виконавського інтонування) як її складової;
- епохальним значенням фортепіанного стилю П. Чайковського в контексті світового фортепіанного мистецтва, того його напрямку, який визначається як «співоче фортепіано».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики на 2012–2017 рр. (протокол № 3 від 28.08.2012 р.). Тему дисертації

затверджено (протокол № 4 від 24.11.2016 р.) та уточнено (протокол № 10 від 25.06.2020 р) на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – виявити специфіку і типологічні особливості втілення вокального інтонування на фортепіано, окреслити коло проблем, необхідних для теоретичної розробки даного питання в світлі сучасної інтерпретології.

Дана мета зумовила постановку і вирішення наступних *завдань*:

- розглянути органологію фортепіано як інструмента універсального типу;
- розкрити генезу принципу вокального інтонування як стильоутворюючого чинника;
- висвітлити роль принципу вокального інтонування в фортепіанному композиторському і виконавському видах творчості;
- дати визначення понять «вокальний звукообраз» та «співоче фортепіано»;
- дослідити фактуру фортепіанних творів П. Чайковського як відображення дії принципу вокального інтонування;
- узагальнити риси фортепіанного стилю П. Чайковського в контексті виконавської школи «співочого фортепіано»;
- обґрунтувати закономірність дії принципа вокального інтонування в фортепіанному мистецтві (на матеріалі творчості П. Чайковського).
- виявити специфіку виконавських стилів К. Ігумнова, С. Ріхтера і М. Плетньова в контекстів фортепіанної творчості П. Чайковського на прикладі Великої сонати ор. 37 *G-dur*, п'єс з циклу «Пори року», а також фортепіанної транскрипції «Концертної сюїти з балету «Лускунчик» М. Плетньова.

Об'єкт дослідження – фортепіанне мистецтво; **предмет** – втілення принципу вокального інтонування в фортепіанній творчості П. Чайковського.

Матеріал дослідження. Для обґрунтування концепції дослідження обрані фортепіанні твори П. Чайковського, в яких найбільш наочно відображений принцип вокального інтонування – п'єси з фортепіанного циклу «Пори року», Концерт для фортепіано з оркестром № 1, концертні п'єси «Скерцо *a la Rus*» і «Думка», Велика соната op. 37 *G-dur*, фортепіанна транскрипція М. Плетньова «Концертна сюїта з балету “Лускунчик” П. Чайковського» (нотні тексти і аудіозаписи).

Методи дослідження. Для розкриття змісту дисертації використані як загальнонаукові, так і спеціальні музикознавчі підходи до її вивчення:

- *історичний*, спрямований на розкриття генетичних основ і еволюції фортепіанного стилю на шляху його руху від прикладних до сольних-концертних функцій;
- *органологічний*, який об'єднує технологію інструмента, виконавство і композиторську творчість в цілісній системі «образу» фортепіано, з виділенням у ньому принципу втілення вокальної інтонації;
- *дедуктивний*, що відображає хід дослідження від загального (фортепіанний стиль) до особливого (фортепіанна фактура і принцип втілення в ній вокальної інтонації) і конкретного (відображення цього принципу в фактурі фортепіанних творів П. Чайковського);
- *жанрово-стильовий аналіз*, що застосовується для характеристики композиційно-драматургічних особливостей фортепіанних творів П. Чайковського;
- *фактурний аналіз*, на основі якого розкривається принцип «співочого фортепіано» в розглянутих зразках;
- *виконавський аналіз*, необхідний для характеристики особливостей інтерпретації фактури фортепіанних творів П. Чайковського.

Теоретична база. У дослідженні використані наукові джерела за наступними напрямками сучасного музикознавства:

- *теорії жанру, стилю в музиці, музичної форми, вчень про мелодію і фактуру* (А. Альшванг [12–15] Б. Асаф'єв [29; 33; 34], Н. Горюхіна [76; 77], Т. Адорно [2], М. Арановський [19–23], Л. Березовчук [42; 43], М. Борисенко [54], Н. Горюхіна [76; 77], Г. Дауноравичене [89], Г. Ігнатченко [102–106], Л. Казанцева [109], О. Катрич [114], І. Коханик [133; 134], М. Лобанова [152], Л. Мазель [157–164], О. Маркова [173; 174], В. Медушевський [176–181], М. Михайлов [188], В. Москаленко [189–195], Є. Назайкинський [203–208], О. Рощенко [240], О. Руч'євська [241; 242], О. Самойленко [260], С. Скребков [270; 271], М. Скребкова-Філатова [272–274], А. Сохор [292], О. Соколов [288; 289], М. Тиц [313], С. Тишко [317], А. Хасаншин [327], Ю. Холопов [328; 329], В. Холопова [330–337], В. Цуккерман [339; 342–344], Л. Шаповалова [355; 356], С. Шип [357–359], С. Dahlhaus [378];
- *історії та теорії музичного виконавства, зокрема, фортепіанного:* А. Антонєць [17], Л. Баренбойм [37; 38], А. Благая [45], М. Бражніков [55], Ф. Бузоні [59], Т. Веркіна [63], Л. Гаккель [67], Р. Геніка [69], В. Гизекінг [72], Л. Гінзбург [73], Н. Голубовська [74], І. Гофман [78], А. Грешнікова [79], Є. Гуренко [83–85], Н. Жайворонок [95], К. Зєнкін [99], Л. Касьяненко [113], Н. Кашкадамова [115; 116], Г. Коган [122–124], А. Кorto [126], Н. Корыхалова [127–129], Ю. Кремльов [139], О. Лисенко [149; 150], Є. Ліберман [148], Ф. Ліст [151], А. Малінковська [167–170], К. Мартінсен [175], Я. Мильштейн [186], О. Мустафаєва [201; 202], Г. Нейгауз [209–211], Г. Орджонікідзе [218], В. Приходько [129], Д. Рабінович [234], В. Ражніков [235], В. Сирятський [268; 269], О. Сокол [282–285], І. Сухленко [300–302], С. Фейнберг [320; 321], Н. Харнонкурт [326], Т. Чередниченко [349], М. Чернявська [351], Р. Шуман [366–368];

- *історії і теорії фортепіанного мистецтва*: О. Алексєєв [5–11], Т. Веркіна [63], Л. Гаккель [67], Р. Геніка [69], І. Гофман [78], Л. Касьяненко [113], О. Катрич [114], Н. Кашкадамова [115; 116], Г. Коган [122–124], А. Корто [126], Є. Ліберман [148], А. Малінковська [167–170], К. Мартінсен [175], О. Мустафаєва [201; 202], Д. Рабінович [234], Н. Рябуха [245–253], С. Савшинський [254; 255], М. Смирнов [279], М. Смирнова [280; 281], В. Чинаєв [353; 354];
- *теорії музичної інтерпретації*: О. Алексєєв [5–11], І. Браудо [57; 58], Т. Веркіна [63], Г. Ігнатченко [104], Н. Корихалова [127–129], О. Котляревська [131; 132], В. Москаленко [189–195], І. Полусмяк [228], В. Сахарова [261], О. Чеботаренко [346], Л. Шаповалова [355; 356];
- дослідження творчості П. Чайковського, зокрема, його фортепіанних жанрів: А. Айнбіндер [227], О. Алексєєв [9], А. Альшванг [12–15], Б. Асаф'єв [27; 30–32], П. Вайдман [227], Р. Геніка [70], Г. Ларош [145]; О. Майкапар [166], О. Ніколаєв [215], В. Чинаєв [353; 354], Р. Шитікова [360];
- *епістолярні та науково-теоретичні джерела, присвячені творчості П. Чайковського*: А. Альшванг [12–14], Д. Арутюнов [26], Б. Асаф'єв [30–32; 35], О. Гусарова [88], Л. Красинська [137], Г. Ларош [145], Н. Туманіна [315; 316], Ю. Тюлін [318], П. Чайковський [345], Б. Ярустовський [372–374].

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

- обґрунтовано вокальну природу фортепіанного виконавства в її системній цілісності;
- репрезентовано фортепіанний стиль П. Чайковського як уособлення «співочого фортепіано»;

- визначені способи і прийоми відтворення принципу вокального інтонування в фортепіанній фактурі;
- охарактеризовано специфіку вокального звукообразу в творах П. Чайковського для фортепіано;
- запропоновано системний аналіз дії цього ж принципу в творах великої форми.

Одержали подальший розвиток:

- поняття «звуковий образ», «образ фортепіано», «стиль фортепіано» в контексті органології фортепіано;
- питання про актуалізацію фортепіанної спадщини П. Чайковському в українському виконавському часопросторі;
- фортепіанна фактура як увиразнення вокального звукообразу в музичному творі.

Уточнено:

- відомості з області органології фортепіано як інструмента універсального типу.

Практичне значення отриманих результатів. Положення і висновки дисертації можуть бути використані при подальшому вивченні особливостей фортепіанної фактури в плані її зв'язку з ідеєю вокального інтонування. Результати дослідження можуть бути враховані в програмах навчальних курсів «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного виконавства» для бакалаврів і магістрів вищих музичних навчальних закладів України. Положення роботи можуть бути корисними у виконавській та навчально-педагогічній практиці в разі звернення до проаналізованих фортепіанних творів П. Чайковського.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено у 5 доповідях автора: з них 1 на

міжнародній, 2 – на усеукраїнських та 2 на вузівських наукових конференціях, зокрема:

1. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва»: до 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. ХДУМ ім. І.П. Котляревського. 16 лютого 2017 р. Харків. Доповідь «Органологія фортепіано: шлях від прикладних до концертуючих сольних функцій»;
2. Відкрита звітна наукова конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі». ХДУМ ім. І. П. Котляревського. 22 лютого 2019 р. Харків. Доповідь «Ідея “театральності” у фортепіанній музиці П. Чайковського (на прикладі циклів мініатюр)»;
3. Дев’ятнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики. «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха». НМАУ імені П. І. Чайковського. 5-6 квітня 2019 р. Київ. Доповідь «Співвідношення «типового» та «індивідуального» у фортепіанному стилі П. Чайковського (на прикладі великих концертних форм)»;
4. XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки». ОНМА імені А. В. Нежданової. 17-19 квітня 2019 р. Одеса. Доповідь «Фортепіанний стиль П. Чайковського як музикознавча проблема»;
5. International Scientific and Practical Conference “CULTURAL STUDIES AND ART CRITICISM: THINGS IN COMMON AND DEVELOPMENT PROSPECTS”. Ca’ Foscari University of Venice. November 27-28, 2020. Venice, Italy. Доповідь: «Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві».

Публікації. За темою дисертації опубліковано 4 статті, 3 статті в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, а також одна стаття в зарубіжному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох розділів з внутрішнім підрозділом на 9 підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг роботи становить 204 сторінки, з них основного тексту 160 сторінок. Список використаних джерел містить 383 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ В СИСТЕМІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Органологія фортепіано: «образ» інструменту і його стильові втілення

Музичні інструменти являють собою невід'ємну частину цивілізаційної культури, охоплюючи області соціуму і комунікації, художньої творчості в його різних історико-стильових проявах. Інструменти несуть в собі пам'ять культури, акумулюють типові характеристики її етапів, свідчать про загальне і особливе в розвитку регіональних музичних культур, національних шкіл – композиторських і виконавських, особливості слухацького сприйняття як важливого складового будь-якого музично-інструментального стилю.

У асаф'євській тріаді «композитор, виконавець, слухач» центральним елементом виступає виконавець, через якого в напрямку від композитора до слухача «транслюється», «репродукується» художньо-звукова ідея, закладена в композиторському творінні. Способом передачі цієї ідеї є в інструментальній музиці особливі «машини»-пристрої, призначені для посилення і збагачення ресурсів інтонаційно-звукового вираження, які визначаються терміном «музичні інструменти».

Кожен інструмент на шляху свого виникнення і подальшого становлення набуває свою «філософію», що включає його «образ-стиль», а також весь комплекс пристроїв, способів гри, жанрів і стилістики творів, створюваних для нього і виконуваних на ньому в різні епохи, періоди, в різних країнах і регіонах.

У своєму розвитку музичні інструменти проходять шлях, що характеризується рухом від прикладних до спеціальних функцій в практиці суспільного музикування. Представляючи собою в філософсько-естетичному плані «екстазуючі машини» (термін М. Мамардашвілі), музичні інструменти

репрезентують властивості самої людини, на їх як би посиленому, розширеному за можливостями, різнофункціональному рівні виразності.

Автор згаданого вище терміну говорить про це наступне: «Людство <...> винайшло свого роду машини (умовно назовемо їх екстазуючими машинами) <...> Людина в них переведена в більш інтенсивний реєстр життя, і, перебуваючи “у нестямі”, чимось в собі опановує <...> Екстазуючи, посилюючи можливості і стани людського психічного апарату, вони (музичні інструменти – Г. С.) переводять його в інший вимір, в інший спосіб буття, що лежить поза окремої людини і до того ж є більш осмисленим, ніж сама людина» [172, с. 46].

Пропонуючи основи теорії органологічного підходу до музичних інструментів Є. Назайкинський починає від їх джерела – людського голосу, висуваючи формулу «голос – це людина» [204, с. 81]. Далі автор обґрунтовує зміст дисципліни «органологія», відзначаючи, що «... вся еволюція музичних інструментів <...> йшла по шляху пошуків органоподібної, тобто органічної, нагадуючої організми конструкції. Тому незліченні метафори, в яких фіксується ототожнення інструменту з живою істотою, метафоричні зовсім не на всі сто відсотків» [там саме].

Ступінь віддаленості від голосового прототипу визначає специфіку інструментальних сімейств, назва яких в цілому співпадає з назвами груп інструментів симфонічного оркестру – струнно-смичкові (хордофони), духові мідні та дерев'яні (аерофони), ударні (ідіофони). До цих родин-груп можуть приєднуватися комбіновані інструментальні «пристрої», наприклад, той же клавир в щипковому і ударному варіантах, орган як поєднання клавирного і духового інструментів, а також інші види хордофонів, наприклад, струнно-щипкові. Окрему групу інструментальних тембрів складають ефірофони – електронні інструменти, які не збігаються за своїми характеристиками з електроінструментами, заснованими на електронних підсилювачах звучання.

Родові характеристики інструментальних сімейств, як уже зазначалося, залежать від їх близькості або віддаленості від людини, його «організму»

(звідси і назва «органологія»). Тому, характеризуючи такий інструмент, як фортепіано, (*pianoforte*), слід враховувати як реально-звуковий статус цього інструменту (характер його звучання і спосіб виконання), так і ті віртуальні (швидше за віртуально-слухові) зв'язки, які цей інструмент являє в практиці музикування на ньому в різні епохи і історичні періоди, в різних своїх конструкціях, у різних виконавців і композиторів, які створювали і створюють для нього музику, а також грали і грають цю музику.

Будь-який музичний інструмент існує ніби в двох площинах виміру – в своєму прикладному значенні, де він виступає як один з артефактів культури; в художньому втіленні, де він є носієм інтонаційних ідей, що визначають сприйняття сенсу музичного твору. «Прикладне» і «художнє» в інструменті виступають як «сполучені посудини», періодично виходячи на пріоритетні позиції, кожен раз як би заново формуючись.

По відношенню до фортепіано це зафіксовано в понятті «образ інструменту», висунутому Л. Гаккелем [67]. Під цим поняттям мається на увазі не тільки сама конструкція інструмента, його зовнішній вигляд, а й, перш за все, його функціональне використання – «фортепіано симфонічне, фортепіано колористичне, реально бзспедальне фортепіано, ілюзорно-педальне фортепіано, фортепіано джазу і т.н.д.» (перелік надано за В. Сірятским). У цьому переліку, який є далеко не повним, враховані ті можливості застосування фортепіано, які були актуальними в різні періоди функціонування цього інструменту, історія якого налічує вже кілька століть.

Оскільки походження фортепіано як ударно-клавішного інструмента добре відомо, зупинимося на органологічних характеристиках фортепіанного тембру, що виділяються Є. Назайкінським. Порівнюючи фортепіано і інструменти інших сімейств, автор зазначає, що «... фортепіано в своєму звучанні майже не залежить від особливостей фізичної організації того, хто грає. Остання позначається лише в такій своїй глобальній властивості, як масивність, вага, фізична сила. Піаніст зі своєю габітуальною конституцією стоїть ніби по іншу сторону акустичної завіси, в яку неможливо

непроникнути» [204, с. 82] Проте, фортепіано виявляється не в меншій мірі «людяним» інструментом, ніж ті ж духові або струнні, але досягається це зовсім іншим засобом. «Таїнство одухотворення інструменту» відбувається на «... більш високому, власне музичному рівні – рівні ритмічного і громкісно-тембрового інтонування» [204, с 82].

У цьому контексті тембр фортепіано як первинна складова його «образу-стилю» сприймається по-особливому і навіть ототожнюється в сприйнятті з образом граючого на ньому виконавця, який повинен в ідеалі складати з інструментом єдине ціле. Як зазначає Є. Назайкінський, «... зовсім не випадкові поетичні вимоги педагогів-піаністів, адресовані учням, по можливості тісніше зливатися з інструментом, сприймати його як частину свого власного організму, навчитися відчувати його внутрішні процеси, які відбуваються не в ньому, а в самому собі <...>» [204, с. 82].

В органології фортепіано головним є поєднання в його звуковому образі трьох складових, пов'язаних з трьома творчими особистостями – майстром-виробником, виконавцем, композитором. Прогрес, а також саме виникнення фортепіанного мистецтва, був пов'язаний з причинами естетико-комунікативного порядку, а через них – зі стилями епох і історичних періодів, з розвитком музичного мислення. Головним тут було забезпечення такої якості інструментального образу, в якому був би зображений багатоголосий хор або оркестр, але виконувати цю музику міг би один музикант.

Ця якість є загальною для цілої низки музичних інструментів, серед яких клавійно-духові (орган), клавійно-щипкові (клавесин, спінет, чембало), клавійно-молоточкові (клавикорд і власне *piano-forte*). Багатоголосся можна відтворити на струнно-щипкових хордофонах, наприклад, на лютні, гітарі, домрі, а також на інструментах типу арфи в її різних національних різновидах, наприклад, на українській бандурі і т.н.д. Як бачимо, фортепіано – це не тільки окремий інструмент зі своїм «образом» і стилем, а й своєрідний *звуковий універсум*, який об'єднує в своєму візуально-акустичному вигляді

властивості багатьох інших інструментів, які, до речі, можуть бути предметом відтворення їх властивостей в фортепіанній грі та фортепіанній техніці письма.

Не в меншій мірі важливою ланкою для фортепіано є загальне генетичне походження багатоголосного, а до того – одноголосного, звучання. Мається на увазі голос людини, а також ансамбль людських голосів (хор), модель якого майже точно відображена в фортепіанному звучанні. Разом з тим, тут виникає і певний парадокс: будучи найбільш універсальним багатоголосним інструментом, фортепіано, як уже зазначалося вище, в найбільшій мірі «відчужене» від природного звукового прообразу – людського голосу.

У численних публікаціях про специфічні властивості фортепіано, яке з моменту свого виникнення (офіційною датою народження інструменту вважається 1709, іноді – 1711 рік, коли фортепіано під назвою *піано-форте* було створено італійцем Бартоломео Крістофорі (1655-1731)) привертало увагу професіоналів і любителів музики, містяться відомості інформаційного характеру, що стосуються, перш за все, пристрою інструмента, його механіки і зовнішнього вигляду.

Так, в науково-популярній брошурі М. Бражнікова [55] історія фортепіано розподілена на два періоди, що позначені як «Попередники фортепіано» (розглядаються клавикорд, спінет, клавесин), і «Фортепіано» (розглядається історія та різновиди клавішно-молоточкового інструменту, винайденого Б. Крістофорі).

У сфері публічного музикування досить одностороннє динамічно-молоточкове фортепіано довгий час виконувало прикладні функції, призначалося, на відміну від таких своїх знаменитих попередників, як клавесин, для аматорського музикування, в основному, для супроводу голосу. Такий шлях пройшли багато гармонічних інструментів, але доля фортепіано в цьому плані виявилася більш перспективною, що незабаром

вивело цей інструмент на рівень самостійної концертно-віртуозної виконавської практики, тісно пов'язаної з композиторською творчістю.

Така практика народжувалася в особливому вигляді фортепіанного стилю, який можна визначити як «композиторського-виконавський» або «виконавсько-композиторський» (в першому випадку автор музики – «творець, який грає», добре володіє даними інструментом; у другому – він «віртуоз, який творить», для якого виконавство є невіддільним від композиторської творчості).

Для того, щоб відбулося подібне «єднання», необхідно також і участь майстрів-виробників, які були в авангарді формування віртуозного фортепіанного стилю, що в повній мірі заявив про себе досить пізно – в остаточному вигляді лише на межі XVIII-XIX століть. Як зазначається в різних довідкових та науково-популярних виданнях, зокрема, в статті Л. Ройзмана, «... фортепіано з'явилося майже одночасно в трьох країнах; його винайшли незалежно один від одного клавирні майстри: в Італії – Б. Крістофорі (Флоренція, 1709–1711 рр.), у Франції – Ж. Маріус (Париж, 1716–1717 рр.), в Німеччині – шкільний учитель музики К. Г. Шрьотер (Нордхаузен, 1717–1721 рр.)» [239, стб. 909].

Усе XVIII ст. в Європі проходило під знаком вдосконалення фортепіано, що поєднує в собі клавирну і молоточкову системи. Самі по собі ці елементи були вже відомі фортепіанним майстрам: клавирні – по органу та клавесину; молоточки – по цимбалах. Необхідно було забезпечити справжню віртуозність і зручність для виконавця-піаніста, а також довести тембр інструменту до такої якості, при якому долалися б всі динамічні нерівності.

Як зазначає М. Бражніков, спільними зусиллями таких відомих майстрів того часу, як С. Ерар (1752–1831), І. Бродвуд (1732–1812), О. Штейн і А. Беккерс та ін., «... обсяг клавіатури фортепіано був збільшений до п'яти октав. Ще більш важка боротьба йшла за якість звуку: його красу, співучість, силу і тривалість» [55, с. 29]. Переломним моментом на шляху еволюції «образу фортепіано» в сукупності його художніх і технічних якостей було

введення в 1823 році (за іншими джерелами – в 1821 році) механізму подвійної репетиції, при якому допускаються «... повторні удари по струні без повного повернення клавіші в початкове положення, а лише при частковому її піднятті» [55, стб. 578].

Епоха фортепіанних експериментів і прикладного використання інструменту в жанрах вокально-інструментальної традиції поступово завершувалася. З розвитком в Європі стилю *brilliant* на межі XVIII–XIX ст., в якому головними «дійовими особами» були виконавці-віртуози, які виступали і як композитори, формуються стійкі в стилістичному плані трактування фортепіано, до яких пристосовувалися і інструменти, виготовлені на тодішніх фірмах, перш за все, англійських (Лондон) і австрійських (Відень). (Фірми «Бродвуд» і «Беккерс» в Англії, «Бьозендорфер» і «Штейн» в Австрії, «Шретер» в Німеччині та ін.)

При всіх відмінностях звучання інструментів різних фабрик, в них виділялися два провідних звукових образи, що фіксуються в виконавських поняттях: ілюзорно-педальне фортепіано, яке відрізнялося широким використанням обох педалей інструменту, легкої і повітряної звучністю в пасажній техніці; реально-безпедальне фортепіано, для якого характерні чіткість і дискретність звучання окремих звуків з досить контрастною динамікою і артикуляцією, спрямованими до фіксації тематичного рельєфу (терміни, зазначені вище, застосовуються В. Сірятскім в уже згадуваній роботі про піанізм М. Мусоргського [268, с. 5]).

Це відбилося і на подальшій історії інструменту, завжди зберігаючій в собі ці два начала, але в різних пропорціях. Наприклад, Ф. Ліст як один з фундаторів сучасного концертного піанізму, на якого орієнтувалися композитори національних шкіл другої половини XIX ст., зокрема, П. Чайковський та Е. Гріг, будував фортепіанне звучання за двома моделями, що отримали назву *al fresco* і «колористичне збагачення» (терміни Я. Мільштейна [183]). У XX ст. і аж до сьогоднішнього дня триває процес різноманітного «полістилістичного» трактування фортепіано. Загальна

тенденція тут вимальовується як своєрідна «крива» у вигляді переходів від ударно-шумового (реально-безпедального) до «співочого» (близького романтичній ілюзорно-педальній манері) використання художньо-технічних якостей інструменту.

Таким чином, в основі вивчення будь-якого рівня фортепіанного стилю – епохального, національного, індивідуального (композиторського або виконавського, змішаного) – повинна лежати органологічна база, яка характеризує всю сукупність властивостей інструменту в їх синхронії та діахронії, тобто в стильовій одночасності і послідовності. Виходячи з широкого спектру завдань органології як науки про комплексні властивості музичних інструментів, «образ фортепіано» слід розглядати як художньо-технологічний комплекс, зміст і форма якого визначаються завданнями актуального інтонування (термін Т. Веркіної [63])¹ як засобу відродження письмового тексту виконавцем.

Разом з тим, в музичній творчості істотний і *візуальний* фактор, який має не тільки письмовий вираз (нотний текст «композиторського» твору або «схема-графік» для виконавської розшифровки в алеаторичній системі), але і включає візуально-акустичний вигляд людини, що співає або грає на інструменті.

На цій методологічній і методичній основі можна вибудовувати характеристики фортепіанних стилів окремих авторів і виконавців, обґрунтовувати їх приналежність до певної фортепіанної школи, пов'язувати дані стилі з тенденціями розвитку фортепіанної культури і піанізму в світовій художній практиці.

Втілюючи «образ фортепіано», кожен композитор і виконавець керується своїм власним уявленням про нього – логічним (науковим) і інтуїтивним (емпіричним). Разом з тим, співвідношення цих двох чинників

¹ Термін «актуальне інтонування», запропонувала Т. Веркіна. Таке інтонування є, на думку автора, комунікативним актом, відповідним самій природі музики, як продукту «усного дискурсу». Дослідник відзначає, що «... розроблене в сучасній лінгвістиці протиставлення усного та письмового дискурсів як альтернативних форм існування мови і розмежування каналів передачі інформації дозволяє осмислити музично-виконавське мистецтво як практику породження усного дискурсу» [63, с. 4].

музичної творчості історично мінливе, а в основі – рівнопотенційне. Для визначення типу комунікації, що є характерним для функціонування фортепіано в тих чи інших ситуативних умовах, необхідний стильовий підхід. В результаті його застосування до поняття «образ фортепіано» повинен бути приєднаний термін «стиль фортепіано».

Той факт, що інструменти мають власні стилі, будучи не тільки артефактами культури, а й носіями в її рамках образу самої людини, не викликає, з одного боку, сумнівів. З іншого боку, у вченні про художні стилі загальноприйнятою є аксіома Жоржа Бюффона – «стиль – це людина». Відчуженість інструментів від людини, хоча і є різною у різних їх груп і сімейств, ставить певні перешкоди до впровадження поняття «стиль» в органологію.

Однак, якщо вважати інструмент продовженням людини, а його використання – сферою музикування як людської діяльності, то поняття «стиль інструменту» виявиться цілком правомірним. В процесі накопичення художньо-естетичних якостей, що залежать від музикантів трьох професій – майстер-виробник, виконавець, композитор, – музичні інструменти ставали воістину стильовими об'єктами, рівноцінними музичного твору.

З цього приводу висловлювався ще Б. Асаф'єв, який вирізняв, що інструменти робили великий вплив на становлення музичних форм, а той факт, що «... інструменти відчутні, а форми не відчутні, справи не міняє» [29, с. 23]. Пояснюючи зв'язок інструменту і музичного твору, створеного для нього, Є. Назайкінський вказує на певну тотожність цих понять і явищ: «Дійсно, музична п'єса є інструментом для налаштування слухацької психіки. Інструмент же – справжнє художній твір. І ці метафоричні визначення не довільні» [208, с. 87].

Виходячи з формули «інструмент дорівнює твору», а «твір – інструменту», можна зафіксувати і найбільш загальні позначення цих двох складових художньо-звукового процесу: «Твір, створений композитором, це *Syntagma musicum*, тоді як виріб майстра – швидше *Paradygma musicum* ...»

[208, с. 89]. Розшифровуючи запропоновані ним терміни, Є. Назайкінський зазначає далі, що у першому випадку розкриваються «... ті властивості і таланти інструмента, які відповідають індивідуальному неповторному композиторському задуму»; а в другому – мається на увазі «... потенційний музичний простір всіх зібраних разом можливостей інструменту, що існують як би поза часом або, точніше, поза художньо організованим часом» [208, с. 90].

Композитори майже завжди «мислять тембрами», уявляючи собі виразні засоби музики в конкретному темброво-фактурному вираженні. Тембр, який виступає як «тіло музики», передбачає і його фактурну диспозицію – «конфігурацію цього тіла», що дає цілісний і художньо виправданий ефект. Для доказу цього положення можна навести думку Є. Назайкінського, в якій в якості прикладу наводиться саме звучання рояля. Говорячи про те, що композитор, відчуваючи дію «звукових красот інструменту», може навіть змінити своє «перше рішення, якщо скористається для проб іншим інструментом» [204, с. 89]. І далі: «Новий рояль, особливо гучний, наприклад, в малій октаві, починає стимулювати автора до переробки фактури <...>. Краса звучання може бути оцінена їм спочатку як приємні враження винайденої їм мелодії, і лише потім музикант з подивом виявляє, що на іншому інструменті раніше прекрасна мелодія раптом виявляється менш цікавою»; і хоча досвідчений композитор вміє «виводити за дужки» індивідуальне уявлення про конкретний інструмент, тут спрацьовує певна підміна понять, що визначається Є. Назайкінським як підміна матерії сприйняття» [204, с. 89].

Таким чином, в основі вивчення будь-якого рівня фортепіанного стилю – епохального, національного, індивідуального (композиторського або виконавської, змішаного) – повинна лежати органологічна база, яка характеризує всю сукупність властивостей інструменту в їх синхронії і діахронії, тобто в стильовій одночасності і послідовності. Тому, виходячи з широкого спектру завдань органології як науки про комплексні властивості

музичних інструментів, «образ» фортепіано слід розглядати як художньо-технологічний комплекс, зміст і форма якого визначається завданнями актуального інтонування. На цій методологічній і методичній основі можна вибудовувати характеристики фортепіанних стилів окремих авторів і виконавців, обґрунтовувати їх приналежність до певної фортепіанної школи, пов'язувати дані стилі з тенденціями розвитку фортепіанної культури у світовій художній практиці.

1.2. Вокальне інтонування в фортепіанному відтворенні: історичний та теоретичний аспекти

Вокальне походження фортепіанного інтонування досить добре відомо, але, по-перше, відомості про це розосереджені у багатьох джерелах, по-друге, «співоче фортепіано» становить лише один з «образів» цього унікального інструменту, що з'єднує в собі безліч органологічних властивостей.

Універсальність фортепіано, як уже зазначалося, виступає як результат поглиблення і подолання його специфіки (Є. Назайкінський, [204, с. 91].) На відміну від власне мелодичних інструментів, пристосованих переважно до відтворення одноголосної звукової лінії, фортепіано – інструмент синтетичного фактурного «пристрою», на якому в рівній мірі можлива і гра вертикалями (гармоніями – акордами, співзвуччями), і горизонталями (поліфонічними голосами-лініями, і навіть «точками» – ударами по окремим клавішах інструменту).

У різні історичні епохи, в зв'язку з різними естетичними потребами та національно-культурними традиціями, фортепіано демонструвало або все разом, або одне зі своїх генетичних якостей, що виділялося як пріоритетне. У зв'язку з цим, якщо розглядати відтворення на фортепіано вокальної інтонації, слід мати на увазі більш глибоке коріння співвідношення вокальної та інструментальної сфер музикування, про яких Б. Асаф'єв писав наступне:

«Процес інтонування, щоб стати не мовою, а музикою, або зливається з мовною інтонацією і перетворюється в єдність, в ритмо-інтонацію слова-тону, в нову, багату виразними можливостями якість, і надовго визначається в стійких формах і в різноманітній практиці тисячоліття. Або, обходячи слово (в інструменталізмі), але відчуваючи вплив «німої інтонації», пластику і рух людини (включаючи «мову» руки), стає «музичною мовою», «музичною інтонацією» [29, с. 211–212].

Дві родові сфери музичного інтонування, а через нього – музичної жанровости, як раз і відповідають «мовному» і «німому» початкам, які виділяються Б. Асаф'євим. Це представлено і в історичному образі фортепіано, що є з часу свого виникнення інструментом, в рівній мірі придатним для репрезентації як пісні (в широкому сенсі – як співу), так і танцю (в широкому сенсі – жестової моторики та пов'язаною з нею ударності). При цьому, якщо «танці», за визначенням О. Соколова, стилістично мобільні і мінливі (кожна епоха народжує свою групу танцювальних жанрів, не кажучи вже про їх національну специфіку), то «пісня» – жанр більш «консервативний» і зберігається в своїх основних ознаках в будь-яких історичних і навіть «географічних» умовах [288, с. 13].

Витоки музичного інтонування не лежать власне в мові, а також в пов'язаній з нею вокалізації. Ці витоки різноманітні, а тому, поряд з мовною інтонацією, в них включається «інтонація жесту» (вираз Б. Асаф'єва [14]), а також «чиста» інструментальна інтонація, що отримується через гру на музичних інструментах. Весь цей комплекс реалізується в музичній тканині, яка в контексті твору «конфігурується» фактурно (з визначення фактури, запропонованого Є. Назайкінським [205, с. 73]). В області музичної тканини і її фактурного устрою завжди присутній і тембровий фактор, що може бути виражено через формулу метафоричного сенсу, де тембр постає як «тіло музики», а фактура – як зовнішній вигляд, «абрис» (Л. Касьяненко) [113], конфігурація цього тіла.

У музичному мистецтві, де діють дві основні творчі «сили» – композиторська і виконавська, склалося різне ставлення до звукової фактури. Для композиторського (і музикознавчого) розуміння фактури є характерним її розгляд, що відображає властивості нотного тексту, як правило, без урахування (або спеціального врахування) виконавської атрибутики. Не випадково, розглядаючи художню функцію музичної фактури, В. Москаленко включає в її дефініцію поняття «звучання»: «Фактура – художня цілісність в будові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її елементів» [195, с. 58].

Звукова організація фактури в якості основного компонента її вертикалі містить явище і поняття «голос», що вказує на:

а) голосову організацію музичної тканини, що йде від принципового одноголосся (монодія) через дубліровочну гетерофонну тканину (органум, фобурдон в вокальному втіленні) до поліфонії різних видів (імітаційна, контрастна, подголоскова, «пластова») і гомофонно-гармонічного викладу, де на рівні фактури реально втілюється єдність «голосу» (ведуча гомофонна тема-мелодія) і супроводу, який передбачає інструментальний генезис (фонові, акомпануючі елементи фактурної вертикалі);

б) комплексну природу фортепіанного багатоголосся, яке, поступово відходячи від своїх вокально-голосових основ, набувало риси оркестральності (або камерно-інструментальної ансамблевості), тобто перейшло від відображення «хору» на втілення «оркестру» (саме «інструментом-оркестром» називав фортепіано Ф. Ліст).

Композитори і виконавці, що спеціалізувалися в області фортепіанної музики і добре знали ресурси свого інструменту, давно вже звернули увагу на єдність «вокального» і «інструментального» початків в його фактурі. Ряд думок з цього приводу висловлював в начерках своєї «Методи», а також в своїх окремих зауваженнях з приводу походження музики, такий знавець фортепіанної фактури, як Ф. Шопен, (див. про це: [383]), від якого йде (після Й. Баха, який вважав основою клавірної гри принцип «*cantabile*») лінія

«кантиленного», «співочого» фортепіано в наступних фортепіанних стилях. Основою музичного та мовного початків Ф. Шопен вважав єдину, цілісну категорію «звука». Відзначаючи первинність «звуку», Шопен як композитор-виконавець бачив її відображення в фортепіанному звучанні, яке, в силу універсальних якостей цього інструменту, здатне об'єднати «мовне», «співоче», а також «інструментальне», «моторне», «ударне».

Як зазначається в роботі Л. Касьяненко, суть шопенівського трактування «образу» фортепіано полягає в тому, що «... молоточковий клавішний інструмент якби «заговорив»: «... його звучання набуло гнучку, відповідну виразності людської мови пластичність, мінливість, найширшу амплітуду можливостей для передачі найтонших емоційних відтінків». Ф. Шопен міг, за словами Ф. Ліста, «... перетворювати фортепіано в абсолютно інший інструмент» (цит. за: [113, с. 24]. Йдеться про принципово нові якості шопенівської фортепіанної фактури, яка лише зовні містить традиційну гомофонну диспозицію «рельєф – фон».

Під рельєфом у даному випадку розуміється перш за все сама тема-мелодія, витоки якої сягають до опери, до творчості Дж. Каччіні зокрема, який вперше звернув увагу на співвідношення мелодії і гармонії (провідного голосу і аккомпанімента) в стилі *recitativo*. Їх існування, мелодії, оформленої як закінчена тема, і гармонії, у вигляді акордових послідовностей, знайшло своє відображення і у виконавській стилістиці, спочатку вокальної, а потім і інструментальної. В епоху Бароко, в зв'язку з бурхливим розквітом інструментальних жанрів в рамках «стилю-симфоній» (так називалася будь-яка інструментальна музика) головною вимогою до виконавців-інструменталістів було відтворення «живої мови». «Ви погано слухаєте живу мову» – так говорив А. Кореллі своїм музикантам, котрі виконували його *concerti grossi* (Н. Харнонкурт). В інструментальному виконавстві виникає цілий стилістичний напрям, який визначається як «мовна гра» (*spreghen de spiele*), ідея якої міститься також у Дж. Каччіні, який називав таку манеру виконання *spressatura*.

Мовна гра – лише один з факторів, що зв'язує інструментальне звучання з людським голосом. У ній мова йде про відтворення не власне співочої (кантиленої) інтонації, а про цілий комплекс інтонаційних начал і прототипів, представлених в «мовному ряді» Б. Асаф'єва [34]. У трактуванні Є. Назайкінського цей «ряд» виглядає наступним чином: мелодекламація, скандування, співуче читання, псалмодія, жартівлива частушкова скоромовка, оперний речитатив, аріозний спів, кантиленна арія, протяжна народна пісня, побутовий романс, циганський спів, і, нарешті, камерна вокальна лірика концертного плану [204, с. 132].

Всі ці начала, які реалізуються в концертно-камерній ліриці, відносяться не тільки до вокального інтонування як такого. Вони втілюються і в інструментальному звучанні, яке в історичному аспекті завжди кореспондувало з вокальним, вбирало в себе його ознаки і, навпаки, як би передавало співу свої закони і нормативи.

В процесі взаємовпливу (взаємообміну) вокального та інструментального начал важливим є фактор видового стилю, що стосується, зокрема, інструменту (інструментів), який супроводжує вокальний голос у виконанні камерної або оперної музики. Першочергове значення ще з часів зародження академічної системи «інструментальне – вокальне» тут мав клавір в його історичних різновидах – від клавесина до фортепіано.

Втілення вокальної інтонації на інструменті – процес складний і неоднозначний. Йдеться, по-перше, про різноманіття форм самого вокально-мовного інтонування, які не є в багатьох випадках власне співом. Весь цей комплекс мовних начал досить широко представлений в музиці для мелодичних інструментів – струнних і духових. Якщо ж мова йде про багатоголосні гармонічні інструменти, подібні клавіру або органу, то тут панує принцип об'єднання по вертикалі таких компонентів, як мелодичні лінії або пласти. Вони можуть бути як диференційованими за функціями і ділитися на провідні і супроводжуючі, так і недиференційованими, равнопотенціальними (за М. Тіцем [313]).

Таку особливість інструментального інтонування помічає і Є. Назайкінський, виділяючи в ньому «копіювання» не власне мовної інтонації, а інтонації «розспівуваного тексту» [204, с. 132]. Разом з тим, «розспівуваний текст» (мається на увазі вокальна музика з текстовою основою, а також вокаліз) всередині себе містить генетично первинні стилістичні нахили, що визначають в кінцевому результаті суму вокальних інтонацій як таких, які, в свою чергу, адаптуються в інструментальному звучанні під егідою «образу» конкретного інструменту.

Як у вокальному, так і в пов'язаному з ним інструментальному інтонуванні, виділяються три стилістичних нахила – *декламаційність*, *речитативність*, *оповідальність*. Характеризуючи перший з них – *декламаційність*, слід відзначити неоднозначність тлумачення самого цього терміна, під яким з одного боку, розуміється будь-яке вокальне (або «квазівокальне», представлене інструментально) інтонування (С. Скребков) [271], з іншого боку, лише певна музична стилістика, що йде в своїх витоках від мелодекламації – співучого читання літературного тексту (В. Васіна-Гроссман [61]).

Під *речитацією* розуміється щось протилежне декламації, причому, як в естетичному сенсі, так і по музичній стилістиці. Якщо декламація ґрунтується на «внесенні музики в мову (в мелодекламації навіть в прямому сенсі)», то «речитація ж, навпаки, є впровадженням мовного відтінку у виконання» [61, с. 160]. Обидва ці стилістичні засоби відносяться не тільки до вокальної музики, а й до інструментальної, зокрема, до фортепіанної. Наприклад, Є. Назайкінський знаходить вияв декламаційності в «Тасмниці» (ор. 57 № 4) з шостої зошити «Ліричних п'єс» Е. Гріга, а зразком речитативності вважає його ж «арієтту» (ор. 12 № 1) з першого зошита [там само, с. 161].

Третім стилістичним нахилом, реалізованим в музиці, причому, не тільки в вокальній, а й в інструментальній, виступає *оповідальність*. Її генетичною основою є епос – епіка в широкому розумінні цього поняття, як

родової категорії художнього мислення, виділеної ще в аристотелівській тріаді «епос, лірика, драма». З точки зору втілення епічного стилістичного начала Є. Назайкінський виділяє наступну його музичну властивість: 1) генетичну ґрунтовність на синкретичних літературно-пісенних жанрах епічного нахилу; 2) особливу співучість оповідальної мови, її розміреність, монологічність, а також зображення в монолозі діалогічного мовлення; 3) багатство і різноманітність форм музичного втілення епічного (оповідального) начала в музиці – від вокальної балади до симфонічної поеми [208, с. 161].

Відображення цих трьох стилістичних нахилів в фортепіанній музиці, ширше – в фортепіанному інструментально-видовому стилі, має різноманітні форми і здійснюється через цілий комплекс прийомів композиторської та виконавської техніки. Шлях до «фортепіано, що говорить» і «співочого фортепіано» історично був складним і досить «звивиним». Це було пов'язано, по-перше, з акустикою і технологією інструменту, що має ударно-клавішну природу, прямо протилежну в логічному плані виявленню зв'язного, вокально-мовного інтонування. По-друге, сама по собі фортепіанна фактура, в плані відтворення гомофонно-гармонічної диспозиції «провідний голос – акомпанемент», довгий час існувала лише в якості супроводу, що представлено в пісенно-романсових жанрах. У них фортепіано містить лише гармонічну функцію, а також підкреслює басами метроритмічну ударність, допомагаючи організації процесу вокального інтонування. Включення в фортепіанну фактуру автономної (відносно автономної) мелодичної функції відбувалося на основі зведення всього фактурного потенціалу вокально-інструментальних жанрів в сферу дії одного інструмента, що має властивості універсальності, здатного в особливій якості монотембровості, «расцвічуваній» регістрово та артикуляційно, відтворити звучання хору, ансамблю або оркестру, а також їх різних комбінацій.

Проблема, яка позначена метафорою «співоче фортепіано», в своїх витоках йде в епоху Ренесансу, коли сформувався «вокальний звук»,

розспівувані мелодичні фрази великого дихання, що відбилося потім і в інструментальній сфері інтонування. Спів уособлювався тоді з людиною, як центром світобудови, що відповідало ідеалам тієї епохи і продовжувало свій шлях в академічну музичну творчість, центральною ідеєю якої була і залишається думка про високе, художньо-прекрасне, досконале, про те, що надихає. У цьому сенсі, за словами В. Конен, мистецтво дискантистів школи Нотр Дамм (XI ст.) і додекафонія XX ст. – «прямі родичі» [125, с. 119]. Вокальне інтонування як зв'язна музична мова стала зразком і для інших видів музикування, в тому числі і фортепіанного. Як наголошується в статті Є. Мустафаєвої, «... протягом усієї історії розвитку фортепіанного виконавства і педагогіки проблема досягнення співучого звуковидобування, так званого “вокального” інтонування на фортепіано зберігала свою значимість і актуальність» [202].

В області застосування «співочого» фортепіано і розробки методики його втілення пріоритет завжди належав слов'янської школі. У Західній Європі піаністи і педагоги схилилися до думки про те, що фортепіано слід трактувати за його ударно-клавішним призначенням, про що багато писав і говорив Ф. Бузоні. Вступаючи в полеміку з ним, Г. Нейгауз відзначав: «Я буду прагнути всіма силами і, незважаючи на всі перешкоди, буду домагатися співу, співу і співу! “Неможливі” потуги призведуть до “можливих” досягнень!» [209, с. 121]. Далі видатний фортепіанний педагог характеризує позицію Ф. Бузоні, який «... не допускав змішування області вокалу з областю чисто інструментальною. Він ніби рекомендував забути про спів при грі на інструменті, тому що інструмент (особливо ж фортепіано) має свою строго обмежену специфіку, свої можливості і вимоги, чудово узгоджені з написаною для нього музикою і абсолютно відмінні від специфіки і можливостей вокалу» [там само].

Відтворення вокальної інтонації на фортепіано, як це впливає з наведених висловлювань, залежить від того, що написано композитором в тексті твору, від того, чи є в ньому передумови для подібного інтонування,

причому, вираженого в певній формі. Ця форма може бути, як уже зазначалося, дуже різною, включаючи такі вокально-стилістичні засоби, як речитативність, декламаційність, кантиленність, що завжди враховує композитор, створюючи відповідні голоси фактури фортепіанного твору.

Вжите тут поняття «голос» пояснює багато чого в області будови музичної тканини, зосередженої в руках одного виконавця на такому інструменті, як фортепіано. У багатьох існуючих на сьогоднішній день визначеннях фактури в музиці, вона трактується як «сукупність голосів і груп голосів», що розрізняються за функціями в створенні цілісної «будови звучання» музичного твору (з визначень фактури, запропонованих М. Скребковою-Філатовою [272–247], В. Холоповою [333, 334], В. Москаленком [195]. У широкому сенсі «голос» позначає в музичній фактурі будь-яку лінію, партію в ансамблі, оркестрі, або хорі, компонент вертикалі в багатоголосному викладі, представленому на одному інструменті. Походження цього поняття від вокального начала не викликає сумнівів, оскільки будь-який інструмент, навіть самий віддалений від голосових витоків, завжди містить глибинні зв'язки з ними.

Вокальне інтонування на фортепіано співвідноситься з процесом реалізації тембрових потенцій фактури, співвідношення двох сфер – композиторської і виконавської. Сфера нотно-графічної фіксації композитором у фактурі твору тембральних семантичних знаків передбачає свої принципи; сфера виконавської реалізації вже «прописаної» в нотах фактури – свої, що не виведені, однак, виключно з нотних знаків. Але обидві сфери генетично походять від часів синкретичного, нерозривного існування двох творчих сил – композиторської та виконавської. Це пояснює факт неповного «виписування» композитором в нотному тексті завдань виразності (в тому числі тембрових), адресованих виконавцю. З чотирьох властивостей музичного звука саме тембр і динаміка не отримують в композиторському тексті детальної фіксації (на відміну від висоти і тривалості). Цей факт є закономірним, він не пов'язаний з невмінням композиторів точно записувати

темброві і динамічні завдання реалізації художнього образу. Рішення цих завдань лежить в умінні виконавця імпровізувати (фантазувати) колористику фактури.

У XVII-XIX ст. вважалося, що виразно повинен вміти грати кожен грамотний музикант, спираючись виключно на свій смак. Закони виразності, як відомо, закріплювалися у багатьох трактатах того часу, присвячених питанням музичного виконавства.

Колорит, барвистість звучання безпосередньо залежать від динамічного розшарування фактури. Подібне розкриття тембрових можливостей фортепіано визначено загальною тенденцією розшарування звучання в XIX в., заснованою на історично сформованому звуковому образі інструменту – «тембро-динамічному ладі» (І. Браудо). Виконавські правила подібного розшарування не виписані і здебільшого залежать від смаку виконавця.

Механізм втілення вокальної інтонації в фортепіанному мистецтві заснований на декількох важливих для виконання факторах.

1. *Дихання.* Безумовно, основою співочого процесу, як і голосоутворення в цілому з фізіологічної точки зору є робота діафрагми. Уміння управляти процесом напруги діафрагми (діафрагмальна компресія) є вміння володіти голосом, інтонувати, втілювати свої творчі задуми, при цьому відчуваючи повну виконавську свободу. Те ж саме виконавець відчуває, коли грає на роялі. Фортепіанний звук готується і народжується нібито напруженою діафрагмою, імітуючи в деякому роді співочий процес. Відбуватися це може рефлекторно, якщо піаніст буде співати і грати на роялі одночасно. Іноді акомпануючи собі, а іноді в рамках однієї композиції виконавець може грати фортепіанне соло, а потім співати в супроводі оркестру.² Відповідно принцип звуковидобування один, змінюються лише інструменти: голос і рояль.

Цей принцип роботи діафрагми властивий не тільки піаністу. Д. Ойстрах підкреслював, що головне в скрипковому виконавському

² Як це відбувається, наприклад, в моєму новому музичному проєкті «*Grand Piano Show*».

мистецтві – це живіт і ноги. Чи не свідчення це того, що саме напруга діафрагми являє чистий і красивий голос скрипки, рояля або духових музичних інструментів.

З цього виходить і *вібрато, співоче вібрато*, як ознака «жвавості» і виразності голосу і вільного виконання. Виконавці-піаністи часто імітують скрипкове вібрато (як прийом) на роялі. Це умовно, звичайно, і в більшій мірі це «декоративний» прийом, уявний, але він допомагає досягти проникливого «вокального» звуку на роялі. Зрештою вібрато контролюється внутрішнім слухом і продиктовано ім.

2. Гнучкість фразування. Вокальне фразування більш гнучке за своєю природою, ніж фортепіанне. Відбувається це в силу тієї обставини, що вокальна природа (природа голосу) більш різноманітна за своєю динамічною амплітудою, ніж природа фортепіанного звуку. Інтонаційна природа співочого голосу містить сотні динамічних відтінків, які виражають в звуці (співочому тоні) емоційно-психологічні стани людини. Від крайнього *pianissimo* до неймовірно гучних кричущих звуків. Природа ж молоточкового інструменту не дає такого розмаїття звукової палітри, проте якщо абстрагуватися від самого інструменту і уявити дотик до клавіші в формі діалогу, або сповіді душі, то виконавська свідомість, завдяки внутрішньому слуху, буде диктувати піаністу манеру звуковидобування і ведення звуку, схожу на спів.

Незапрограмованість і більша імпровізаційність побудови фраз у співака багато в чому пов'язані з чисто фізіологічними обставинами. Голос – найбільш уразливий музичний інструмент і в залежності від стану людини, від його самопочуття і настрою по-різному звучить. Все це впливає на свідомість співака і привчає його до виконавської волі, вмінню миттєво перебудовуватися, знаходити «звучання» голосу, інші засоби виразності, які вчора були іншими і будуть іншими завтра. З цього також складається вміння миттєво розставляти акценти, продиктовані звучанням голосу, і вміння артистично обіграти виконавські нюанси. Зауважимо, що темпо-ритмічна

свобода у співака та піаніста різна. Досвідчений виконавець з роками стає більш «вільним» піаністом, коли над ним в меншій мірі тяжіють канони академічної фортепіанної гри, а від цього формується індивідуальний *фортепіанний стиль піаніста-співака*.

Ми часто чуємо таку фразу: «поет фортепіано». А чому поет? Напевно все-таки тому, що поезія – це вміння чути і відчувати те, що знаходиться між рядків. І кожна людина читає вірші в своєму темпо-ритмі, розставляючи свої акценти і роблячи свої паузи. А значить поезія – це свобода і «поет фортепіано» – це піаніст, що вільно і тонко володіє часом і простором.

Гнучкість фразування у вокальному виконанні пов'язана з тим, що розспівувані голосні звуки самі по собі утворюють безліч мікрофраз, тому що *форма голосних* різна за звучанням. Так, у хорошого вокаліста голосні звучать однорідно, проте ми відрізняємо (а) від (е), (и) від (у) і т.н.д. Якщо взяти умовно якесь виспівуване слово (вокалісти співають слова – Г. С.), то в кожному слові чується наголос на певний склад. Якщо це фраза з двох, трьох слів, то ці слова в процесі будуть різними за характером звучання, що і визначає гнучкість фразування, тобто наявність безлічі мікрофраз, які складаються в одну велику фразу. Якщо піаніст буде думати про *поетику*, про те, що він «грає» слова, то виконання фраз буде більш гнучким за звучанням. Таким чином, можна провести умовну паралель між формою голосного звуку співака і штрихом у піаніста.

Фортепіанне мислення більш канонічно за своєю природою, тому що в процесі побудови фраз піаністи мислять більш довгими епізодами в силу тієї обставини, що форма виконуваних творів різна за своєю тривалістю у піаністів і співаків. У вокальній музиці немає арій, романсів, або пісень, тривалість яких перевищує кілька хвилин (виключення звичайно є, наприклад, вагнерівська музики), а отже і способи вираження у співака повинні бути більш опуклими, контрастними і динамічними, тому що в рамках нетривалого вокального твору співак повинен передати всю повноту образу, сюжетну лінію, композиторський і виконавський задум. У

фортепіанній музиці подібні за тривалістю звучання п'єси – це п'єси-мініатюри. Як відомо, п'єси-мініатюри завжди виконуються піаністами з більшою деталізацією, з більш пильною увагою до штрихів, динаміки, акцентів і т.п. Звідси і виникають цілісність і деталізація в процесі виконання фортепіанних мініатюр. Характер мислення співака може привчити піаніста з великою увагою і хвилюванням ставитися до деталей виконуваного фортепіанного твору. Граючи на роялі, виконавець може нібито проспівувати про себе текст: є виконавці, які пишуть вірші або текстові фрази до виконуваних фортепіанних творів. Поетика, що є основою вокальної музики, підсвідомо переноситься на фортепіанну музику, виникає і сюжетність виконуваного твору.

Вокальне (оперне) мистецтво передбачає взаємодію партнерів на сцені, тобто ансамблевість мислення вокаліста. Виконавець, який в одному обличчі поєднує і піаніста, і співака («співаючий піаніст»), може і повинен бути тонким ансамблістом, який вміє чути своїх партнерів, взаємодіючих сценічно з ними. Звідси й ідея «театру» в фортепіанному виконавстві. Театр – це сценічна взаємодія артистів, які створюють дійство, спектакль. Театр славен синхронністю виконання, імпровізаційністю і жвавістю акторської гри. Все це «співаючий піаніст» переносить в свій фортепіанний виконавський стиль, де партнери по сцені – це оркестр, музиканти, що грають з ним, а також його руки, які ведуть діалог між собою, як в поліфонічній музиці.

Головною відмінною рисою співака є тембр його голосу. Тембр голосу такий же унікальний, як і сама людина, тому з легкістю визначається ім'я виконавця, коли чуємо його аудіозаписи. І, якщо тембр голосу, властивий співакові, або співачці, це дароване від батьків, природи і Господа Бога якість, то піаністу потрібно попрацювати, щоб знайти свій тембр, свій голос і свою виконавську манеру. «Співаючому піаністу» легше знайти *свій голос*, який буде звучати на роялі під його пальцями. Адже часто виконавці-піаністи проспівують ті чи інші фрази, коли розучують фортепіанний твір. Досить

згадати, як деякі видатні піаністи (наприклад, Г. Гульд) співали в момент виконання і цьому є свідчення в відеозаписах.

Кілька слів про акценти і *subito*. Моя вокальна діяльність навчила мене більше вільно володіти мистецтвом Субіто в момент виконання на роялі. І сталося це тому, що в співі ми акцентуємо окремі слова, або ж деякі склади. Це смислові акценти, які виражаються звуком. Будь то вигук, звернення, заклик, нарікання та ін. Те дійство, яке відбувається на оперній сцені, або концертній естраді, передбачає яскравість вираження, самотність виконання того, чи іншого твору. В камерному співі широко використовуються інструментальні прийоми, особливо в німецьких *lied*. З точки зору академічного співу це звучить дещо «строкато», проте дуже цікаво і характерно. Якщо згадати видатний виконавський ансамбль Дітріх Фішер-Діскау – Святослав Ріхтер, то можна визначити для себе як ці два видатні майстри збагачували своє виконання фарбами, властивими цим обом видатним художникам. Ріхтер, продовжуючи спів Фішера-Діскау, а Фішер-Діскау, продовжуючи виконавські ідеї Ріхтера. Слухаючи їх ансамбль відзначаєш для себе, що звучать два інструменти, які зливаються часто в один інструмент: голос і фортепіано. І визначити чого більше – піанізму або співу – в цьому ансамблі вкрай важко.

Уміння чути звучну ноту, дати їй можливість прозвучати, повнозвучно і красиво – це ще одна вокальна риса, яку піаніст може внести в свій виконавський стиль. Співак наділений приголомшливою можливістю вміло керуючи своїм диханням, робити на одному звуці крещендо, дімінуендо, знову крещендо, філіровати звук і т.ін. В силу специфіки пристрою фортепіано як інструмента, піаніст позбавлений такої можливості на одному звуці зробити дімінуендо, крещендо, розвинути потужність звуку або, навпаки, зменшити динаміку, однак піаніст може привчити себе слухати і чути, як звучать ноти і акорди; налаштувати свій слух таким чином, щоб не було прохідних, малозначущих звуків. Піаніст, який вміє чути звучащі ноти, не скорочуючи їм життя, а насолоджуючись кожною інтонацією і даючи

можливість слухачам почути проспівувані його пальцями інтонації, завжди справляє більш яскраве враження тонкого виконавця-поета.

1.3. «Вокальний звукообраз» і «співоче фортепіано» як стилеутворюючі механізми інтерпретації фортепіанного стилю

У науковій літературі існують два близьких за значенням поняття, пов'язаних з художньо-акустичними особливостями фортепіано: «звучащий» і «звуковий образ».

Поняття «звучащий образ інструменту» ввів у вітчизняну практику Л. Гаккель в дослідженні «Фортепіанна музика ХХ століття». Сам термін, запозичений їм з роботи Аарона Копленда «Music and imagination». Дана робота являє собою цикл лекцій, прочитаних Коплендом в 1951-52 роках в Гарвардському університеті. Автор застосовує 2 терміна – «звучащий образ» і «звуковий образ», не проводячи чіткого розмежування між ними. Досить докладно визначається лише перший термін: «Те, як музика звучить, або “звучащий образ”, не що інше, як слухове уявлення, що виникає в свідомості виконавця або композитора; уявна картина точної «природи» звуків, які будуть ними викликані до життя» [67]. Продовжуючи думку, А. Копленд пише: «... “звучащий образ” – першорядна турбота будь-якого музиканта. Під цими словами я маю на увазі красу і округлість звуку, його теплоту і глибину, його “витонченість”, його баланс з іншими тонами, його акустичні властивості в будь-якому заданому середовищі» [там само]. Таким чином, спочатку автор вкладає в поняття звучащий образ уявлення композитора або виконавця про необхідну якість звуку.

В близьких за змістом міркуваннях застосовується поняття звуковий образ, як, наприклад, у висловленні Г. Нейгауза: «Саме тому, що фортепіано, як мені здається, самий інтелектуальний інструмент і володіє чуттєвою “плоттю” інших інструментів, тому-то для повного розкриття всіх його багатючих можливостей дозволено і потрібно, щоб в зображенні (у виконанні – Г. С.) того, хто грає, жили більш чуттєві і конкретні звукові образи, всі реальні різноманітні тембри і фарби, втілені в звуці людського голосу і всіх на світі інструментів» [209, с. 100].

Детально проаналізований оригінальний текст А. Копленда дозволяє представити широке поле семантичних значень поняття: звучачий образ як слухове уявлення (намір) композитора і виконавця, як реально звучачий або зберігаємий в пам'яті звуковий образ конкретного твору. Л. Гаккель, запозичивши термін «звучачий образ» і застосувавши його саме до фортепіано, наділяє його іншим смисловим навантаженням: під словосполученням «звучачий образ інструменту» мається на увазі «... як “звуковий матеріал музики”, так і враження, вироблене музикою на слухача» [67, с. 47].

Специфіка поняття звукообразу в виконавському мистецтві в сучасному музикознавстві розглядається в контексті міждисциплінарного підходу, який розширює його смислове поле, виводячи в ранг когнітивної (смислоутворюючої) категорії.

У сучасному музикознавстві розкриття специфіки поняття «звукообраз» у виконавському мистецтві ґрунтується на дослідженнях М. Друскіна, Б. Асаф'єва, Л. Гаккеля, в яких розглядається інструментально-звукова специфіка музичного мистецтва в різних аспектах. Серед повідних – взаємозв'язок звукообразу з процесами оновлення художньо-стильової парадигми, що впливає на формування уявлень про звукову природу інструмента, на принципі фактурного формоутворення.

Первісне осмислення звукообразов (звукового образу) у виконавському мистецтві пов'язано з ім'ям Михайла Семеновича Друскіна. У дослідженні «Нова фортепіанна музика» (1928), присвяченому аналітичного огляду фортепіанних творів першої половини ХХ століття, узагальнюється думка про взаємозв'язок всіх змін, що відбуваються в розвитку інструментального стилю (піанізму) з урахуванням «сучасного звукового світогляду» [91, с. 3]. Поняття справжньої «фортепіанності» етимологічно походить з розуміння піанізму як музики, яка «інакше як за фортепіано виражена бути не може» [91, с. 5]. При цьому підкреслюється індивідуальність художньо-акустичного амплуа інструменту.

М. Друскін стверджував, що зміни, що відбуваються в розвитку інструментального стилю (піанізму) пов'язані зі слуховим світоглядом того чи іншого історичного періоду [91, с. 3]. «Кожна музична епоха, – зазначає дослідник, – по-своєму перетворює природну милозвучність інструменту, причому змінюється не стільки тембр інструменту, обсяг регістрів або його звукова палітра <...> змінюється ставлення композиторів до засобів відтворення їх музики» [там само, с. 31]. Далі музикознавець підкреслює, що це в свою чергу позначається і на виконавському процесі – «в умінні витягати незвичайну, якісно іншу милозвучність», в результаті чого інструмент обростає певною манерою свого використання (курсив мій – Г. С.), що утворює специфічні поняття фортепіанного, скрипкового і інших інструментальних стилів» [там само].

М. Друскін розглядає піаністичне мислення як дар, який полягає в знаходженні оригінальної «піаністичної ідеї» як певної композиційної структури з характерною фортепіанною звучністю, адекватною музичному задуму [91, с. 34].

Наступний етап осмислення звукообразу як когнітивної категорії обумовлений розробкою у вітчизняному музикознавстві інтонаційної концепції музики Б. Асаф'єва. У своїй книзі «Музична форма як процес» (Інтонія, 1942 г.) він трактує музику як одну з форм «образно-пізнавальної діяльності свідомості», яка є «образно-звуковим відображення дійсності засобами голосового апарату і музичного інструменту» [29, с. 344]. «Поза інтонації немає звукообразів», – наголошує вчений і доповнює, що «... гра на інструменті поза інтонування – всього лише “ігрова забава”» [29, с. 274–275].

Спираючись на принцип історизму, Б. Асаф'єв довів, що «звукообразний сенс музичних творів» обумовлений інтонаційно-змістовними якостями, якими володіють музичний тон, інтервал, ритм, гармонія і тембр. Звукообраз розуміється як «інтонаційно подібний комплекс», що виростає на основі інтонацій попередніх епох («інтонаційний словник» епохи).

Дослідження М. Друскіна, Б. Асаф'єва і Л. Гаккеля заповнили відсутні раніше аналітичні висновки, завдяки яким в науковий обіг входить поняття «образ інструменту», пов'язаного з впливом процесів оновлення музично-художньої системи мистецтва на формування уявлень про природу і трактування інструмента, принципів фактурної організації і композиції.

Спираючись на інтонаційний метод аналізу Б. Асаф'єва, А. Малінковська обґрунтовує інструментальний чинник інтонування: «... звукова реалізація музики завжди має інструментально-конкретний характер. Сприйняття відносин безпосередньо залежить від акустико-конструктивних особливостей інструменту і вироблених на цій основі у виконавській практиці засобів виразності, прийомів вимови» [168, с. 10]. А. Малінковська надає аналіз специфіки виконавської культури з урахуванням «інструментально-інтонаційного комплексу», обумовлений наступними факторами звукоутворення: тембровим, артикуляційним, динамічним, звуковисотним, «дихально-м'язовим» і акустико-психофізіологічним [168].

На думку дослідниці, «здійснюючи музику, виконавець повинен пройти шлях, зворотний композиторському, – відродити до життя звуковий образ, створений уявою автора музики і зафіксований в нотному тексті, відтворити, за словами Б. Асаф'єва, процес формування» [168, с. 11]. В результаті в певному стильовому контексті епохи формується певний «звуковий ідеал», який на основі принципів звуковидобування формує «звукову ідею фортепіано» [168, с. 50]. З кожним новим етапом розвитку інструментальної культури на основі акустико-механічного вдосконалення та композиторських пошуків оновлюється звуковий образ інструменту, що в свою чергу робить можливим втілення нового музичного мислення, нових принципів розвитку, нової звукової виразності.

Серйозну основу в розширенні семантики звукообразів як когнітивної категорії зіграли і музикознавчі дослідження, в яких доводиться зв'язок ідейного задуму і роботи композиторів зі звуковисотною системою інструменту, що відбивається в трактуванні музичного звуку і в фактурних,

композиційно-драматургічних особливостях творів. В. Холопова слушно зауважує, що задум і втілення твору ґрунтуються на «внутрішньому» баченні автором твору, якого ще немає, але який існує в уяві композитора («предпроизведение» – рос.), яке (бачення – Г. С.) вона пов'язує з ідеєю про «підсвідомий задум», «чутну прамузику» або «план вираження», записаних в партитурі твору [330, с. 188].

Інструмент оживляє «протоінтонацію» (за В. Медушевським), і таким чином він «уподібнюється живій істоті і є його продовженням», це нотний запис музики, який схоплюється в темброве-звуковій інтонаційній значущості [180, с. 89]. Відокремившись від живого голосу і наслідуючи його, музичні інструменти «розширили образне, смислове, семантичне поле музики, перетворивши його в інструментальну подобу антропоцентричного макрокосмосу дійсності» [180, с. 117].

У другій половині ХХ століття у музикознавстві все частіше обговорюється питання про специфіку звукової організації в сучасній музиці і розширенні її виражальних можливостей, які формують нове уявлення про інструменталізм як принцип мислення. Актуальним для сучасних дослідників стає виявлення індивідуального трактування інструменту, яке відображає технологію і методи оновлення його звукового вигляду. Це призводить до появи різних дефініцій звукообразів як виконавської категорії: «звуковий образ інструменту» (О. Щербатова), «художньо-акустичний вигляд інструменту» (А. Тимошенко), «образ інструменту» (І. Башарова), «акустичні образи музичних інструментів» (К. Мореїн) [цит. за: 247].

Н. Рябуха дослідила звукообраз в єдності фонетичної (звукової) і семантичної (сислової) специфіки і зробила висновок: «Розкриваючи сенс і зміст звукообразів, ми досягаємо внутрішній світ автора через взаємозв'язок суб'єктивного образу дійсності з індивідуальним ставленням до звуку. У цьому сенсі звукообраз є смисловою моделлю світу, способом усвідомлення і художньо-семантичного моделювання звукового простору творів» [247, с. 78].

Дослідниця вивчає специфіку звукообразу з позиції міждисциплінарного підходу, оскільки, як вона слушно вважає, «... кожен історико-стильовий контекст, що репрезентує новий тип художнього мислення, зумовлює зміну парадигми наукового вивчення» [там само]. Міждисциплінарний підхід дозволяє виявити базові риси звукообразного мислення композитора і виконавця на глибинному, сутнісному рівні. У сучасній лінгвістиці осмислення звукообразов (як теоретико-літературного поняття) пов'язано з поетикою, зокрема з питаннями візуально-акустичної семантики на всіх рівнях мовного простору (фонетичному, лексичному, словотворному, морфологічному і синтаксичному).

Що стосується «звукового образу фортепіано», то в зв'язку темою і завданнями даного дослідження, будемо спиратися на термін І. Сухленко, який розуміється як «своєрідний стильовий ракурс комплексного сприйняття виразних можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик і пов'язаної з ними художньо-семантикою» [300, с. 230].

Надамо визначення *вокального звукообразу* в фортепіанному мистецтві: ***Вокальний звукообраз – це форма виконавського відтворення вокального інтонування в музичному творі, що піддається умовному вичленовуванню, володіє власною структурою і функціонує як відносно незалежна ланка в структурі художнього цілого.*** Вокальний звукообраз виникає в процесі виконання твору інтерпретатором і асоціюється з образом інструмента (фортепіано).

Важливу роль у створенні вокального звукообразу відіграють не тільки жанрові властивості музичної мови, особливості звукосполучення і артикуляції, але і акустичні, семантичні якості, які за допомогою звукової виразності поглиблюють і розкривають художній зміст музичного тексту при відтворенні. Цим підкреслюється першорядне значення інтонаційних, артикуляційних і художньо-акустичних властивостей музичної мови, яка

формує семантичний простір художнього тексту, що підсилює його смисловий зміст.

Для піаніста, що знаходиться в пошуках «вокальної інтонації» на своєму інструменті, важливим є досвід, кажучи словами Б. Асаф'єва, «слухання» і «чуття» музики [29, с. 221-222]. Як це впливає з аналізу праць з досліджуваної проблеми, сама методика знаходження образу «вокального» фортепіано, до сих пір не охарактеризована у повній мірі. Як правило, вона досягається кожним піаністом інтуїтивно, на основі його слухових уявлень, впроваджуваних в практику виконавських рухів і маніпуляцій з педалями інструменту. Основним завданням виконавця, який бажає продемонструвати у своїй інтерпретації принцип «співочого фортепіано», є з'єднання слухових уявлень з пластикою моторики, всім комплексом артикуляційних рухів, включаючи туше, педалізацію, динамічні відтінки, роботу над агогікою у вигляді мікро-темпових градацій. Ударно-клавішний інструмент, яким є фортепіано, як уже зазначалося, сам по собі всіляко цьому противиться. Тому вказане тут з'єднання «слуху і моторики» слід розглядати як особливість фортепіанного інтонування, яке, в свою чергу, відображає специфічним чином саму ідею інструментального інтонування.

Той факт, що фортепіано (як і його попередник – орган) вбирає в себе весь спектр інструментальних звучань, означає одночасно концентрацію в цих інструментах інтонаційного комплексу, що є за своєю природою універсальним. Інтонувати на фортепіано – значить «потрапляти в тон», що впливає з етимології самого слова *Intonatio*, (від лат. *intono* – вимовляю співуче, заспіваю, співаю перші слова). Трактуючи інтонацію розширено, Б. Асаф'єв бачив в ній сутність музики, як «мистецтва інтонуємого сенсу» [29], тобто виділяв змістовну роль інтонування, функція якого розкривається у виконавській інтерпретації твору, а також в імпровізації як джерела композиції.

Вище вже згадувалося про те, що суть інструментальної інтонації розкривається через два моменти – вокально-голосовий прототип і тембр

того інструменту (інструментів), на яких дана інтонація передається. Ще в вибоках клавiрного iнтонування виникала дилема щодо того, яким йому необхідно бути: або суто ритмiчним, аккомпанiментним за фактурною функцiєю, або мелодичним, що вбирає в себе функцiю рельєфу, що репрезентується темою-мелодiєю. Спочатку така тема формувалася в області вокальних жанрiв, а її перехiд в iнструментальну фактуру здiйснювався на їх основi. Промiжною формою тут була танцювальна мелодика, яка, однак, сама по собi двоїста в планi з'єднання спiву i моторики (пiсня/танок), за Ю. Холоповим [328]. Вокальний голос як основа музичного iнтонування вiдбивався, як уже зазначалося, в iнструментах, якi ставали його продовженням – iнодi близьким, безпосереднiм (духовi iнструменти), iнодi вiддаленим, в бiльшiй мiрi вiдчуженим (фортепiано).

Знаходження пiанiстом аналогiї мiж «голосовим» iнтонуванням i ударної природою iнструменту, передбачає «горизонтальне мислення», суттю якого є «злиття звукiв в єдиний звуковий потiк» [328, с.2]. Пояснюючи змiст термiна «горизонтальне мислення», А. Грешнiкова зазначає, що воно вiдноситься не тiльки до «дрiбних» моментiв синтаксису у виглядi окремих фраз, якi необхідно «закругляти» на зразок вокальних, але i до поширення цього принципу на весь твiр, при якому «... всi ланки виявляються у взаємозв'язку, впливають один з iншого» [79].

Отже, вокальне iнтонування на фортепiано i його основа – «горизонтальне мислення» – органiзовуються в виконуваному творi на базi наскрiзного розвитку фактури, в якому видiляються запрограмованi самим композитором моменти у виглядi рiзних передбачень, трансформацiй, ремiнісценцiй, що зв'язують фактурний комплекс в єдину цiлiсну систему (Г. Iгнатченко) [103]. Процеси розвитку фактурної горизонталi збiгаються з її жанрової стилiстикою, яка реалiзується у виглядi своєрiдних жанрових модуляцiй. Наприклад, при змiнi рiзних типiв фактури завжди спостерiгається змiна жанровості, тiсно пов'язаної зi способами викладу музичного матерiалу. Та ж пiсенна (гомофонна) тема-мелодiя може пройти

через весь твір, але в модифікованому вигляді, перетворюючись в якості основи (або контр-теми) в інструментально-танцювальні за генезисом тематичні утворення.

Поряд з цим існує особлива сфера виконавського горизонтального мислення, яке повинно слідувати за композиторським і відображати, при цьому, особливу техніку звуковедіння, туше і педалізації, необхідну для того, щоб інструмент «заспівав». Мова йде про техніку легато, що розуміється, однак, широко, а не тільки як артикуляційний штрих. Поряд з «пальцевим» легато існує «слухове» (А. Грешнікова) [79], а невідповідність між ними породжує гру «виконавським курсивом» (за М. Метнером [100]).

Звідси впливають поради видатних майстрів грати легато «легкими рухами» (про це говорили ще Л. Бетховен, К. Черні та Ф. Шопен), а також «забути про те, що у рояля молоточки» (К. Дебюсі [153]), «вливати пасажі, як воду з глечика» (М. Метнер) [100]. В основі «співучої» гри на фортепіано лежить, таким чином, сплав цілісності і гнучкості.

Перше означає реалізацію представлених в композиторському тексті «скріплюючих» моментів в організації мелодичної і фактурної (а через них – стилістичної) горизонталі. Друге реалізується в пластиці виконавських рухів, в організації яких необхідно уникнути «затискачів» і зайвої напруги, забезпечити свободу моторики всього виконавського апарату, включаючи весь комплекс роботи тіла виконавця.

Такі завдання під силу вирішувати лише високообдарованим і підготовленим піаністам, більшість з яких діють суто інтуїтивно, йдуть від прагнення максимально зблизити, образно кажучи, «слухове» з «пальцевим» (А. Грешнікова [79, с. 3]).

В результаті, завершуючи характеристику способів відтворення вокального інтонування на фортепіано, вкажемо на їх залежність від цілісного виконавського звукообразу, під яким розуміється етимологічна і змістовна єдність двох складових – фонетичної (звукової) і семантичної (сміслової) специфіки (Н. Рябуха [247, с. 73]). Як доводять дослідження в

області фортепіанної творчості і виконавства, зокрема, робота М. Друскіна [91], справжня фортепіанна музика (піанізм), що перетворює звучання інструменту, почалася з Ф. Ліста, який мислив цей інструмент як оркестр. Разом з тим, слід зазначити, що у своїх витоках фортепіанна музика була пов'язана з «проникненням вокальності в інструменталізм» (Б. Асаф'єв [34, с. 329]), що на новому «витку» історико-стильової спіралі, вже у романтиків, знову відродилася, але вже в оновленій якості, про що свідчать, зокрема, «пісні без слів» як жанр (а не конкретно «Пісні без слів» Ф. Мендельсона). Тому, вокальна якість виконавських звукообразів фортепіано виявилась актуальною і для представників національних шкіл другої половини ХІХ ст, а також для ряду фортепіанних стилів Новітнього часу (від межі ХІХ – ХХ ст.), де, поряд з «ударністю» і «оркестровістю», представлена і квазі-вокальне трактування інструменту. Одним з джерел цього полісемантичного комплексу є фортепіанний стиль П. Чайковського, що синтезує західноєвропейську, в першу чергу, шуманівську, інструментальну пісенність з лексемами національної (в широкому розумінні – слов'янської) музичної мови. Розробка даної проблеми в подальшому буде будуватися на конкретному матеріалі із залученням виконавських версій аналізованих зразків, що дозволить розглянути досліджуване питання комплексно, в світлі сучасної інтерпретології як науки про художню тріаду «інструмент – твір – виконавець».

Вокальне інтонування створює вокальний звукообраз, який проявляється на двох рівнях: естетичному та технологічному. Перший, містить змістовне наповнення (в окремих випадках – семантичне значення) та специфіку музичного мислення композитора (яка відбиває епохальні риси) и конкретного виконавця. Другий, дозволяє виявити механізми реалізації поставлених виконавцем художніх завдань. Фактично, йдеться про виконавську техніку, як засіб опанування інструментом інтерпретаційного виконавського задуму.

Порівняємо інтерпретаційні концепції Н. Корихалової [127, 129], Т. Чередниченко [349], Є. Гуренка [85], І. Малишева [171], І. Полусмяк [228], Ю. Вахраньова [62], В. Москаленка [190], Ю. Кочнева [135, 136], Є. Лібермана [148] з метою виявлення їх проєкцій на досліджувану проблему.

Якщо в роботі Н. Корихалової розкритий онтологічний статус музичного твору, то у Ю. Вахраньова об'єктом дослідження є музично-виконавська діяльність як самостійне мистецтво, що не обмежується лише маніфестацією твору. Духовна сторона виконавства, що представлена творчим процесом, не тільки визначає інтерпретацію, а й входить в її поетику як внутрішня, духовна сукупність її елементів. Дослідник розглядає виконавське мистецтво в гносеологічному і в онтологічному планах. У першому випадку вивчається його філософсько-естетичний зміст, у другому – психологічний і комунікативний смисли.

На роль особистості інтерпретатора вказала Т. Чередниченко в пошуках трактування художнього сенсу і ціннісної апології музики. Дослідниця освітила музично-історичний процес крізь призму інтерпретуючої свідомості.

Ключовим завданням концепції Є. Гуренка було осмислення виконавського мистецтва, його меж, будови, сутності і функцій в структурі художньо-творчої діяльності. Автор пропонує систематизацію видів інтерпретації, акцентуючи увагу на категорії «художня інтерпретація», яка пов'язана безпосередньо з виконавською діяльністю і її результатом. Основні позиції даної роботи містять методологічні установки щодо ролі і місця виконавця в художній творчості.

І. Малишев вивчає поняття «музичний твір» (з позицій марксистсько-ленінської ідеології) як одне з центральних в музичній естетиці, розглядаючи його онтологічний і семіотичний об'єкти. У роботі запропоновано визначення даного поняття і аспекти його вивчення, однак проблеми виконавської інтерпретації не розглядаються.

І. Полусмяк, в розвиток ідей Є. Гуренка, запропонувала типологію інтерпретації. На думку автора, одним з типів наукової інтерпретації є аналітичний, що передбачає вербальний опис музично-художніх явищ, що зв'язує теорію з музичним твором. Функцією аналітичного типу є узагальнення результатів сприйняття і наукового дослідження.

Власний підхід на категорію «інтерпретація» містить концепція В. Москаленка. Дослідник моделює виконавський процес з точки зору специфіки музичного мислення – цілісного і потенційно адекватного у всіх музикантів (композитора, виконавця і слухача).

Ю. Кочнев, трактуючи інтерпретацію як єдність об'єктивного і суб'єктивного, велику увагу приділяє особистісним якостям виконавця, без привнесення яких, інтерпретація стає лише конкретизацією музичного твору.

Є. Ліberman, при вивченні виконавської інтерпретації розглядає рівні взаємини композиторського та виконавського текстів музичного твору. На думку дослідника, саме виконавський рівень тексту відповідає за емоційну зону і змістовний рівень інтерпретації.

У дослідженнях 70-х–80-х рр. ХХ ст. теоретичні проблеми музичного мистецтва розглядаються в контексті марксистсько-ленінської методології і естетики. Порівнюючи ключові установки концепцій В. Корихаловой, Т. Чередниченко, Є. Гуренка, І. Малишева, І. Полусмяк, Ю. Вахраньова і В. Москаленка, Ю. Кочнева, Є. Ліberman, можна простежити зміну методологічних парадигм в рамках теорії інтерпретації. В роботах Н. Корихаловой, Т. Чередниченко, Є. Гуренка, І. Малишева категорія «інтерпретації» досліджується в онтологічному, філософсько-естетичному планах. У більш пізніх роботах (Ю. Вахраньов, В. Москаленко, В. Медушевський, Ю. Кочнев, Є. Ліberman) акцент переміщається на дослідження безпосередньо виконавської специфіки та музичного мислення.

Розглянувши різні підходи до музичної інтерпретації, представимо «співоче фортепіано» як різновид виконавської інтерпретації, який має свої типологічні риси и надамо визначення:

В контексті концепції даного дослідження надамо наступне визначення: *«співоче фортепіано» – це метафоричне поняття, що виникло на основі виразу Г. Нейгауза «спів на фортепіано», і функціонує в якості характеристики певної виконавської манери, заснованої на вокальном інтонуванні як окремих мелодичних голосів фактури, так і цілісних вокальних звукообразів.* В деякому сенсі, «співоче фортепіано» – це образ інструмента, на якому відтворюється вокальна інтонація, – з одного боку. З іншого, – це метафора, яка актуалізується в процесі виконання вокальних звукообразів. Явище «співочого фортепіано» може виникнути тільки на підґрунті потенціалу композиторського тексту, таких його складових як фактурна організація («вокальні», мелодизовані голоси) і структурно-функціональний чинник (цілісний вокальний звукообраз).

Висновки до Розділу 1

У своїх витоках фортепіанна музика була пов'язана з проникненням вокального начала в інструментальне, що на новому витку історико-стильової спіралі, вже у романтиків, відродилося, але вже в оновленій якості, про що свідчать, зокрема, «пісні без слів». Тому вокальна якість виконавських звукообразів фортепіано виявилось актуальним і для представників національних шкіл другої половини ХІХ століття, і для ряду фортепіанних стилів Новітнього часу на межі ХІХ-ХХ ст., де поряд з «ударним» і «оркестровим» трактуванням інструменту представлена і квазівокальне.

Втілюючи «образ» фортепіано, кожен композитор і виконавець керується своїм власним уявленням про нього – науковим і інтуїтивним. Разом з тим, співвідношення цих двох чинників музичної творчості історично мінливе, а в основі – рівнопотенційне. Тому у вивченні фортепіанної органології та її стильових втілень можна виділити напрямок регіональної

школи, де формуються як загальні установки, які стосуються виконавської моделі твору, так і індивідуальні манери її окремих представників. Серед проблем виконавської школи регіонального рівня виокремлюється не тільки її актуальна практика, а й витoki, пов'язані з традиціями – епохальними, національними, регіональними, індивідуально-персональними.

У сучасному виконавському музикознавстві базовою дисципліною виступає органологія – порівняно нова галузь вивчення музично-художніх явищ, в центрі якої знаходяться інструменти як «знаряддя», «органи» музичного мислення (за Є. Назайкінським).

У асаф'євській комунікативній тріаді «композитор – виконавець – слухач» на перший погляд властивості інструментів не враховуються. Але автор інтонаційної теорії завжди підкреслював «олюднення інструменту», виводячи цю тезу на основі того факту, що інструменти є продовженням голосу людини (навіть якщо вони далеко пішли від голосових прототипів). Будучи «екстазуючими машинами» (М. Мамардашвілі), інструменти в практиці суспільного музикування проходили довгий і складний шлях руху від прикладних, життєво-допоміжних функцій до виключно художніх.

Характеризуючи такий інструмент як фортепіано (*pianoforte*), необхідно враховувати: 1) його реально-звуковий статус («образ» звучання і спосіб виконання); 2) ті віртуально-слухові зв'язки, які він виявляє в практиці суспільного музикування в тріаді «музикант, твір, слухач» (за Є. Назайкінським). Будучи сталою в своїх акустичних характеристиках (система «артикулятор, вібратор, резонатор») фортепіано має безліч конкретних звукообразних втілень, що йдуть, перш за все, від виконавців, які здатні «актуалізувати» (за Т. Веркіною) інструмент згідно тим завданням, які впливають з «інтонаційної ситуації», що склалася навколо нього в історичному «часі» або географічному «просторі».

З органологічних характеристик фортепіано будуються і його образно-семантичні властивості, які реалізуються в параметрах тембру і фактури. Будучи універсальним «інструментом-оркестром» (за Ф. Лістом), фортепіано

не втрачає своєї специфіки, що йде від хорового співу та органних звучань, здатних моделювати як вокальну, так і інструментальну тембро-інтонацію в єдиному полізвуківому комплексі. Тому, поглиблення фортепіанної специфіки полягає в її «подоланні» згідно двом музично-розумовим сферам – вокальної та інструментальної. Відійшовши від власне аккомпануючих функцій, фортепіано нібито вбирало в себе *мелосність*. Моделюючи ж «німу» інтонацію (за Б. Асаф'євим), фортепіано демонструвало свій «ударний», ритмо-інтонаційний потенціал, що в кінцевому результаті призвело до кристалізації двох «образів» цього інструменту – ілюзорно-педального і реально-беспедального (за Л. Гаккелем і В. Сірятським).

Відзначено, що формування цих двох звукообразів фортепіано було в цілому процесом паралельним, детермінуючим завданнями, що виникали на тому чи іншому етапі еволюції музичного мислення. Інструменталізм як особливий його різновид у жанровій сфері спочатку був пов'язаний з відтворенням пісні і танцю, а також їх синкретиза в формі пісні/танця (за Ю. Холоповим). Синтез жанрових начал кантілени і моторики на гармонічному за своєю природою фортепіано суттєво відрізнявся від мелодичних інструментів – духових і струнних – тим, що за фактом отримав назву «гомофонія». В даному випадку мова йде про провідну мелодію, яка визначається сукупним поняттям «голос», що відразу ж вказує на вокальний генезис цього ключового компонента фактурної вертикалі. У існуючих визначеннях музичної фактури (Ю. Тюлін, Є. Назайкінський, В. Холопова, М. Скребкова-Філатова, В. Москаленко, Г. Ігнатченко) чітко простежується акцент на «голосовій» організації музичної тканини, яка не тільки фіксується нотно у вигляді партій інструментів, або голосів, а й «звучить» в реальному часопросторі, що створюється виконавцем на основі композиторського тексту.

Надано визначення вокального звукообразу в фортепіанному мистецтві: *Вокальний звукообраз – це форма виконавського відтворення вокального інтонування в музичному творі, що піддається умовному*

вичленовуванню, володіє власною структурою і функціонує як відносно незалежна ланка в структурі художнього цілого. Вокальний звукообраз виникає в процесі виконання твору інтерпретатором і асоціюється з образом інструмента (фортепіано).

Важливу роль у створенні вокального звукообразу відіграють не тільки жанрові властивості музичної мови, особливості звукосполучення і артикуляції, але і акустичні, семантичні якості, які за допомогою звукової виразності поглиблюють і розкривають художній зміст музичного тексту при відтворенні. Цим підкреслюється першорядне значення інтонаційних, артикуляційних і художньо-акустичних властивостей музичної мови, яка формує семантичний простір художнього тексту, що підсилює його смисловий зміст.

Цілісний образ фортепіано формувався шляхом поступового відходу від чисто мелодичних функцій, властивих барочному органу і клавіру, в область регістрово-фактурної імітації інструментальних тембрів, представлених в камерних ансамблях або оркестрі. При цьому «голос» стає, перш за все, носієм тембрової семантики, а не власне фактурної функції, що означає лише логіку організації вертикального викладу. Серед тембрів, асимільованих фортепіано як оркестром, зосередженим в руках одного виконавця, виявляється і живий людський голос. Джерелом «співочого» фортепіано, відродженого в практиці романтичного мистецтва, стали опера і камерно-вокальні жанри – пісня, романс, вокальний цикл. Практика фортепіанного супроводу співу («під фортепіано») породила особливу форму нового типу – «спів на фортепіано», в якому відбулося злиття голосу і аккомпанімента в цілісній звуковій фактурі.

В контексті концепції даного дослідження надано наступне визначення: *«співоче фортепіано» – це метафоричне поняття, що виникло на основі виразу Г. Нейгауза «спів на фортепіано», і функціонує в якості характеристики певної виконавської манери, заснованої на вокальном інтонуванні як окремих мелодичних голосів фактури, так і*

цілісний вокальних звукообразів. В деякому сенсі, «співоче фортепіано» – це образ інструмента, на якому відтворюється вокальна інтонація, – з одного боку. З іншого, – це метафора, яка актуалізується в процесі виконання вокальних звукообразів.

Образ «співочого» фортепіано – цілісний виконавський звукообраз, який об'єднує фонізм (тембр і фактура), семантику (образно-драматургічний ряд) і жанрову стилістику (горизонтальний аспект стильових впливів, випробуваних автором твору і його інтерпретатором).

Зразком вокального інтонування фортепіанного звуку є творчість Ф. Шопена, композитора-піаніста, для якого інтонування голосів фортепіанної фактури і цілісного вокального звукообразу було основою як композиторського стилю, так і виконавської манери звуковидобування. Фортепіанна творчість Ф. Шопена відродила на новому витoku історико-стильової спіралі барокову ідею *spreghen de spiele*.

Відтворення на тому чи іншому інструменті відтінків людської мови – складний і багатогранний процес, який залежить від чинників видового (інструмент) і «персонального» (композитор, виконавець) стилів. Саме вокально-мовне начало має різноманітні прояви і способи втілення, що формуються в рамках трьох стилістичних нахилів – речитативності, декламаційності і кантиленності.

Відзначено, що включення в фортепіанну фактуру мелодичних голосів (тем-мелодій або розгорнутих підголосків-контрапунктів) є досягненням переважно слов'янських фортепіанних шкіл. У цьому плані показовими є позиції Ф. Бузоні, який будучи блискучим виконавцем кантиленних мелодій на фортепіано, загалом вважав ідею «співочого фортепіано» в корені протирічущою самій природі інструменту, і Г. Нейгауза, для якого «спів на фортепіано» був основним завданням його виконавської і педагогічної школи.

Підкреслено, що передумови до створення ефекта «співочого фортепіано» виконавець повинен знаходити в самому композиторському

тексті. Вони не завжди лежать на поверхні, а містяться іноді в глибинах фактури, яку слід «слухати» і «чути» (за Б. Асаф'євим), по цій координаті виділяючи і співвідносячи між собою плани звукової інтенсивності. Таким чином, попередній виконавський аналіз фактурної організації додає звучанню просторову об'ємність, при якій віртуальні «лінії» набудуть статус реально-звукових.

Суть досягнення ефекту «співочого фортепіано» полягає в з'єднанні внутрішніх слухових уявлень піаніста з відповідним їм підбором засобів виконавчого центру – динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, що пов'язано, в першу чергу, з виробленням якості, що визначається як «горизонтальне мислення». У ньому в даному дослідженні пропонується виділяти два рівня: 1) «ланцюговий» зв'язок всіх елементів, складаючих фактурну горизонталь твору, запрограмовану композитором і усвідомлену виконавцем; 2) аналогічну «наскрізну» логіку в організації пластики виконавських рухів, обумовлених широко трактованим терміном *legato*. Поєднуючи «слухове» з «пальцевим», піаніст, який бажає досягти «співу на фортепіано», повинен не тільки забути про ударну природу фортепіано, але і виробити універсальну манеру виконання штриха *legato* особливими легкими рухами, «виливаючи» пасажі, як «як воду з глечика».

В результаті і виникає образ «співочого» фортепіано, що не зводиться до простих імітацій співу або мови, а представляє собою цілісний виконавський звукообраз, який об'єднує фонізм (тембр і фактура), семантику (образно-драматургічний ряд) і жанрову стилістику (горизонтальний аспект стильових впливів, випробуваних автором твору і його інтерпретатором).

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК СКЛАДОВА ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ П. ЧАЙКОВСЬКОГО

2.1. Фортепіанний стиль П. Чайковського як музикознавча проблема

Питанням музичного стилю присвячено значну кількість досліджень, ключовими є праці М. Михайлова, Є. Назайкінського, В. Медушевського, А. Сохора, С. Скребкова. Більшість вчених сходяться на тому, що стиль є відмінна якість, що виявляється в системній організації елементів музичної мови, зумовленої принципами художнього мислення і, ширше, світосприйняттям, духовною культурою творця, його часу, епохи. Таким чином, стиль постає як система, обумовлена ідеєю, змістом твору, з авторським баченням дійсності, буття.

Загально визнано, що однією з вищих цінностей в мистецтві є наявність індивідуального стилю. У працях В. Медушевського, в 70-80-ті роки все більше утверджувалось розуміння стилю як оригінального світогляду. «Найбільше відкриття, яким увінчує себе композитор, – це відкриття стилю, відкриття власної індивідуальності», – відмічав В. Медушевський [177, с. 8].

Далі ця ідея розвивалась у дослідженні В. Холопової «Музика як вид мистецтва». «Індивідуальний стиль, – зазначає музикознавець, – це історично нова, досконала і цілісна художня система, яка визначається об'єктивними соціально-культурними умовами і особливостями особистості автора, один з факторів змістовної типізації в музиці» [330, с. 58]. Отже, *стиль* слід розуміти як виникнення історично нової, досконалої і цілісної художньої системи, викликаної змінами в суспільному житті і обумовленої оригінальним світобаченням автора. Зауважимо, що таке розуміння стилю передбачає обраність. Завідомо ясно, що не всі наші сучасні композитори їм володіють. Будучи синонімом абсолютної (або потенційної) цінності, згідно

аксіологічним категоріями, володіння стилем – доля небагатьох, і не завжди тут має значення особиста воля автора.

Фортепіанна творчість П. Чайковського відноситься до числа найбільш виконуваних, незважаючи на стрімкий і необоротний плин часу в музичній історії ХХ – початку ХХІ століть, що отримав назву на сучасному етапі – епоха глобалізованого світу, або постмодернізму. В даний час безсумнівним є факт, що людина не може прожити без таких цінностей як краса і духовність, світ людських почуттів. Музика П. Чайковського становить одну з вершин романтичного культу почуття, тому для мільйонів простих слухачів композитор залишається кумиром.

В. Сумарокова в статті «Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства» стверджує, що виконавські школи України розвиваються у трьох основних напрямках:

- методології і технології виконавства;
- педагогіки, виконавських шкіл;
- композиторської творчості як об'єкта інтерпретації [294].

В контексті проблематики даної теми досліджується фортепіанна творчість П. Чайковського як об'єкт науково-теоретичного і виконавсько-інтерпретаційного осмислення.

З точки зору виконавців фортепіанний стиль П. Чайковського еволюціонував: з одного боку, – завдяки першому виконавцю багатьох творінь композитора М. Рубінштейну, в творчості якого склався певний стереотип віртуозного виконавського стилю. З іншого, – завдяки організації і проведення міжнародного конкурсу виконавців імені П. Чайковського в Москві, починаючи з 1958 року, стався якісний стрибок у професійній підготовці піаніста-віртуоза. Це означає наявність традиції виконавського прочитання феномену фортепіанного стилю П. Чайковського (з урахуванням того, що зробив цей композитор для затвердження досвіду російської композиторської школи в контексті західноєвропейського мистецтва, як вищої планки універсального музичного мислення).

З точки зору наукового інтересу до зазначеного явища еволюціонування традиції фортепіанного стилю російського класика можна стверджувати, що він ще не став предметом серйозного наукового інтересу і тому становить перспективу вивчення в сучасній науці про виконавство (інтерпретології). Виняток становить стаття В. Чінаєва «Натхненний, тривіальне, ностальгічне: інтерпретація Чайковського в світлі часу», в якій розбирається традиція прочитання музики обраного нами великого музиканта на сучасному етапі мистецтва і науки. Крім того, на кафедрі спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського захищена магістерська робота М. Волощенко (клас доцента, заслуженого артиста України С. Ю. Юшкевіча), присвячена фортепіанного стилю Першого фортепіанного концерту П. Чайковського. Так, автор зазначає: «Говорячи про Перший фортепіанний концерт П. Чайковського, необхідно перш за все відзначити його епохальне значення. Цей твір – перший твір П. Чайковського для фортепіано з оркестром, що зіграв величезну роль у розвитку світового фортепіанного мистецтва. Концерт *b-moll* висунув П. Чайковського в перші ряди найбільших композиторів в області фортепіанної творчості, з'явившись, мабуть, найбільш значним твором у всій європейській фортепіанній літературі останньої чверті XIX ст.» [65].

Відзначимо також стильові принципи національної школи, що репрезентує композиторське мислення автора в Концерті для фортепіано з оркестром №1. Зокрема, дослідники відзначають мелосну природу, импровізаційно-пісенну основу тематизму і варіантно-розробковий метод, властивий російської симфонічної школі, від Глінки і кучкистів до самого П. Чайковського та С. Рахманінова. Що стосується творчих впливів західноєвропейського симфонізму, то твір П. Чайковського наділен «... діалектикою антитез» драматичного симфонізму Л. Бетховена і романтиків» [65].

Після свого геніального творчого дебюту в жанрі інструментального сольного концерту П. Чайковський пробує сили в іншому концептуальному

жанрі, без якого національна школа не може бути визнана в європейському співтоваристві музикантів, – в жанрі сонати.

Відштовхуючись від досвіду Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Петро Ілліч створює Велику сонату для фортепіано *G-dur* соч. 37, акумулюючи в ній власні уявлення про сонатної жанрі і його можливості на російській національному ґрунті.

Фортепіанна музика П. Чайковського – складний і багатозмістовний художньо-естетичний феномен. Його дослідженням протягом більш, ніж ста років займався цілий ряд авторів (Р. Геніка [70], О. Алексєєв [9], Корабельнікова [147], В. Чінаєв [354], Є. Білаш [153], В. Сахарова [261], В. Хотєєв [160] та ін.) Характеризуючи спрямованість цих досліджень в цілому, слід виділити дві основні лінії, які визначаються в даній дисертації як цілісний аналіз (методика Л. Мазеля і В. Цукерман [340]) і ціннісний аналіз (Ю. Холопов [330]).

У першому випадку переважає орієнтація на композиторські засоби організації форми (композиційно-драматургічний аналіз), а в другому – підкреслюється аспект аксіології, тобто художньо-естетичної цінності твору з боку його інтерпретаційних характеристик і втілень – виконавських і слухацьких. Цілісний аналіз як музикознавчий жанр передбачає єдність форми і змісту, а тому відрізняється великою кількістю метафор і образних виразів, що виникають при «перекладі» музики на вербальну мову. У другому випадку часто виникає акцент на поетиці мови, який передбачає аналіз структур з наступними висновками культурологічного значення.

Актуалізація інтересу до фортепіанної музики П. Чайковського, яка спостерігається в музикознавчому дискурсі періоду 1960-х–2010-х рр., пов'язана, як видається, з другим типом аналізу, який в даному випадку трактується як виконавський. Це відображено, зокрема, в роботах В. Сахарова [261] і В. Чінаєва [354]. Однак, «першовідкривачем» тут був Р. Геніка – харківський музикознавець, піаніст, музичний педагог і композитор, який написав ще на межі ХІХ–ХХ ст. велику статтю-нарис про

фортепіанну музику П. Чайковського [70]. Від матеріалу, викладеного в роботі Р. Геніки, відштовхувалися автори наступних досліджень про фортепіанний стиль П. Чайковського, причому в зазначених нами двох його аспектах – об'єктивно-аналітичному і суб'єктивно-аксеологічному.

У своїх міркуваннях про фортепіанну творчість П. Чайковського Р. Геніка виходить з того, що ближче до кінця ХІХ ст. фортепіанне мистецтво Європи (після Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста) опинилось, на його думку, в якійсь кризі – «... піанізм здався чимось відцвітаючим, перезрілим, всі його засоби – вичерпаними, всі прийоми використаними ...» [70, с. 1]. Автор в даному випадку предстає занадто категоричним, хоча в його міркуваннях є і певна логіка, що обумовлена чудовим знанням творчої і виконавської ситуації, яка тоді склалася: «нові» фортепіанні стилі, якщо мати на увазі імпресіоністів, а також І. Стравінського, Б. Бартока і С. Прокоф'єва, ще не сформувалися в своїх стабільних презентаціях (або не були помічені консервативно налаштованими критиками, до яких за великим рахунком відносився і Р. Геніка), а класична спадщина інтерпретувалася досить тривіально, причому, як з боку композиторів, так і з боку виконавців.

Не вдаючись в подробиці (маємо на увазі факти і імена, наведені Р. Геніком, на початку його нариса), виділимо його думку з приводу «юної, багатою свіжими силами» вітчизняної фортепіанної школи, лідером якої автор вважає П. Чайковського [70, с. 1]. Це: 1) майстерне володіння композиторською технікою, що забезпечує можливість повного розкриття потенціалу піаністів-віртуозів, які «вносять в духовне життя цілком своєрідні настрої»; 2) втілення особливостей фортепіано, досягнення «духу» цього інструменту, «вміле використання і розвиток багатой спадщини Шопена, Шумана і Ліста»; 3) наявність «екзотичного» (для європейського слуху) елемента в вигляді слов'янського національного забарвлення; 4) драматургічний синтез «гарячої пристрасті», «яскравих психологічних контрастів» і «швидка зміна протилежних настроїв» [там само, с. 2–3].

Нові (для того часу) якості фортепіанного стилю П. Чайковського і його сучасників і колег по московській школі базувалися на інтонаційності пісенного, «мелосного» (за Б. Асаф'євим [31]) типу, причому різного фольклорного генезису – як власне російського, так і українського, а також польського і навіть орієнтального. Теми і їх фактурне оформлення в фортепіанних творах П. Чайковського, як зазначає Б. Асаф'єв [там само], досить довгий час вважалися «нефортепіанними», а швидше вокально-хоровими, або оркестровими, перенесеними майже автоматично на фортепіанний виклад. Однак, якщо розглядати «гомофонію» П. Чайковського глибше, то вона відразу ж виявляє свої поліфонічні якості (за О. Гусаровою [86]). Ця поліфонія ґрунтується на диференційованій за функціями *системі голосів і підголосків*, що регулюється аккордікою і поліфонічною тканиною певної властивості, що позначається в даному контексті як «полімелодика» і народжується безпосередньо з акордового складу шляхом мелодичного фігурування.

Ключовим і вихідним в цьому терміні є «мелодика», що означає особливу зв'язність музичної мови, що властива фактурі фортепіанних творів П. Чайковського. Виток цієї зв'язності – жива народна мова, що накладає свій відбиток на звучання цього «ударного» інструменту, який композитор прагне змусити «говорити» і «співати».

В даному випадку слід підкреслити наявність в фортепіанному стилі П. Чайковського специфічної інтонаційної якості, про яку Р. Геніка говорить як про втілення «російської народної пісні». Як видається, тут мова йде не про конкретну національну ментальність, а скоріше про загальнослав'янські витоки. Фортепіанна музика П. Чайковського в цьому плані відображає навіть не стільки російську мову, що відрізняється відомою дискретністю і речитативною скоромовкою, скільки співуче мовне інтонування, властиве українським «солоспівам» як його «продукту» (за Б. Фільц [319]).

Зрозуміло, стиль фортепіанних творів П. Чайковського не замикається на відтворенні пісенно-романсових інтонацій розспівуваного кантиленного

типу, а включає в себе і інші жанрові початки – декламаційність і речитативність, які також входять в систему, що позначається як «співоче фортепіано». Як уже зазначалося, декламаційність означає внесення музики в словесну мову, а речитативність, навпаки, впровадження елементів мови в музику (за Є. Назайкінським [208, с. 16]).

У будь-якому випадку фортепіанна музика П. Чайковського ніяк не може обмежитися квазівокальною сферою інтонування. При всій вагомості цього феномена для розуміння його фортепіанного стилю, не можна скидати з рахунків інші стилістичні засоби, які за своєю природою протилежні пісенності або навіть вокальності в широкому сенсі цього слова. Це зокрема інструментальна концертність в дусі стилю *al fresco* Ф. Ліста, а також звукові замальовки в стилістиці пленеру. Інша справа, що орнаментально-фігураційний і концертно-«фресковий» начала в фортепіанному письмі П. Чайковського завжди, якщо можна так сказати, внутрішньо мелодичні та ґрунтуються на інтонаціях-парадигмах вокального генезису, які прийшли в музику композитора з інтонаційного словника його епохи (за Б. Асаф'євим [32]).

Опора на фольклорно-побутову основу, притаманну музичному мисленню П. Чайковського, поєднується з її вишуканою артифікацією, коли глибинні ґрунтові («почвенные» – рос.) інтонації контекстно перетворюються в якості носіїв високих філософсько-естетичних ідей. Подібні семантичні модуляції відрізняють фортепіанну музику П. Чайковського у всіх її жанрових проявах, як у великих формах, так і в мініатюрах. При цьому сама фортепіанна музика для нього, як свідчить Р. Геніка, який в свою чергу посилається на думку брата композитора М. Чайковського, не була пріоритетною. Цей факт є показовим не тільки в фактологічному плані, а й висвітлює той ключовий аспект, який обраний в даній дисертації, а саме вокальну основу, втілену в фортепіанній музиці великого майстра.

За свідченням М. Чайковського, П. Чайковський «... головним чином цікавився, хвилювався, страждав, радів або засмучувався долею своїх опер, симфоній, оркестрових сюїт або струнних ансамблів; про свої ж фортепіанні твори він або замовчується, або ставиться до них прямо зневажливо» (цит. за: [345, с. 6]). Далі пояснюється, як створювались фортепіанні опуси, які П. Чайковський писав іноді «у вигляді відпочинку», іноді «під час невеликої паузи між своїми великими творіннями», в інших випадках – «на замовлення якогось видавця» або «накидував їх, як дрібні ескізи у вигляді дружніх подарунків-присвят» [там само].

При цьому всі його фортепіанні п'єси, за ствердженням Р. Геніки, відрізняє «легкість і невимушеність творчості»; композитор створював їх, як правило, «за один присід» і мислив як особливе тренування, що дозволяє уникнути самонарікань в лінощах. Про це П. Чайковський сам згадує з приводу свого перебування у Флоренції в 1878 р., коли після написання таких великих полотен як IV симфонія *f-moll* і опера «Євгеній Онегін» їм опанувало занепокоєння, за його власними словами, «безпричинна туга», «хандра», яку ніщо не могло розсіяти» [там само]. Як виявилось, саме фортепіанні та вокальні «дрібниці» дозволили тоді композитору вийти з цього стану. Це були «12 фортепіанних п'єс» ор. 40 і «6 романсів» ор. 38. За контрактом укладеним з видавцем Бернардом П. Чайковський був зобов'язаний скласти щомісяця, протягом року, 12 п'єс, що відображають образи-картини кожного місяця. Так і з'явився знаменитий цикл «Пори року», де в повній мірі виявилися всі риси камерного фортепіанного письма П. Чайковського як майстра музичної мініатюри, яка мислилася ним як рядоположна вокальній.

Мініатюри П. Чайковського, об'єднані в опусні цикли, були для нього не тільки ескізами для великих робіт, не тільки «інтермедіями», що заповнюють проміжки між ними, а й важливим засобом поточних заробітків. Так, в останній рік життя композитора – 1893-й – його сильно підтримував контракт, укладений з видавництвом Юргенсона, який надав

П. Чайковському право писати фортепіанні п'єси в якій завгодно кількості, домовившись платити йому по 100 рублів за кожну [345, с. 8]. Так з'явився цикл з 18 п'єс оп. 72, створений композитором протягом двох тижнів в квітні 1893 р. в Клину.

Вся фортепіанна творчість П. Чайковського – від віртуозного Скерцо *a la russe*, написаного для М. Рубінштейна, до згаданого вище циклу оп. 72 1893 р. – відображає ставлення композитора до фортепіано, яким він володів за свідченням Г. Лароша не «по-композиторські», а як піаніст [145, с. 2]. Як відзначають дослідники, зокрема, О. Алексєєв, П. Чайковський «... пройшов ґрунтовне піаністичне навчання у відомих петербурзьких педагогів Р. В. Кюндінгера і А. А. Герке» [7, с. 14]. Посилаючись на Г. Лароша, автор далі зазначає, що в юності П. Чайковський досить «жваво, з блиском» міг виконувати п'єси високого рівня складності, що не могло не позначитися на його фортепіанних творах [там само].

Як піаніст, П. Чайковський, на початку своєї творчої діяльності часто виступав і як акомпаніатор, що багато в чому предопреділило типові риси його фортепіанної мелодики, в якій О. Алексєєв вбачає не тільки загальну вокально-романсову основу, але навіть прямі збіги «мелодичних оборотів в фортепіанних і вокальних творах» [9, с. 15]. Йдеться про переінтонування на рівні інтонаційних формул (за О. Руч'євською [243]), що означає використання Чайковським інтонаційного фонду європейської, насамперед, слов'янської, пісенно-романсової культури в створенні нових типів фортепіанної фактурної інтонації (термін М. Борисенко [54]).

Ще однією рисою фортепіанного стилю П. Чайковського є «темброве переінтонування», під яким слід розуміти відтворення засобами фортепіанної фактури камерної та оркестрової інструментальної палітри. Це пов'язано з основним жанровим модусом стилю композитора – симфонізмом і симфонією, яку він сам називав «сповіддю душі». Всю свою інструментальну музику він мислив одразу в тембрах, що накладало відбиток і на трактування фортепіанної фактури. Оркестрове мислення П. Чайковського позначається як

на великих формах (концерти, сонати), так і на мініатюрах, але проявляється по-різному. У першому випадку, це – відтворення фактурно-регістровими засобами фортепіанно-оркестрового або ансамблевого (зокрема квартетного) тутті, а в другому – вже згадувана імітація інструментів народного ансамблю, як гармонічних (хордофонів), так і мелодичних (аерофонів).

Фортепіанна музика П. Чайковського включає і такий стилістичний компонент, як театральність, зокрема, «балетна», що неодноразово зазначалося в літературі. Йдеться про широке розуміння цього принципу, який трактують як органічний зв'язок музичного та хореографічного початків, що об'єднуються загальносимфонічною ідеєю (за Т. Куришевою [143]). Пластика звуко-жесту (вираз Б. Асаф'єва [35]) в фортепіанній музиці П. Чайковського має особливу природу, пов'язану ні з ударними (як у І. Стравінського), а з протяжною, вокальною за генезисом мелосністю. Це не виключає широкого впровадження в фактурно-тематичний комплекс фортепіанних творів П. Чайковського танцювально-моторних ритмо-формул, про що йде мова в дисертації О. Білаш [153], де виділяється ідея скерцозності, яка є характерною для всього фортепіанного стилю композитора і відображає в концентрованому вигляді віртуозний компонент цього стилю.

Не випадково першим великим твором для фортепіано було скерцо, що відображало зазначену тут тенденцію. Це підтверджує Г. Ларош, який вважав гру П. Чайковського-піаніста навіть кілька «грубуватою», що відбивало, на думку критика, прагнення композитора уникнути «синтиментальності», якій він «боявся, як вогню», сміючись над виразом «грати з душею» (цит. за: О. Ніколаєвим [215, с. 169]). Тут розкриваються особливості особистості П. Чайковського, в якій, за спогадами тих, хто його добре знав, поєднувалися і протиборствували два початка – «величезна вольова динаміка, грандіозність і мужня сила» (звідси – «підкреслено яскраві фарби і різкі звучності», а також «грубуватий гумор в його народних сценах») і «найтонші відтінки ліричних настроїв, ніжність, почуття радості і печалі» «ціломудра лірика», яку

композитор так боявся «принизити чуттєвою і опошлюючою сентиментальністю».

Слід підкреслити, що своє ставлення до фортепіанного мистецтва П. Чайковський висловлював і в своїй музично-критичній діяльності. Як зазначає О. Ніколаєв, аналізуючи погляди П. Чайковського на піанізм, він цінував в цьому мистецтві, перш за все, «силу віртуоза», розуміючи під цими словами не «стихійний, невгамовний початок, а вміння підпорядкувати своїй волі темперамент і почуття» [215, с. 170]. Фортепіанний стиль Чайковського-композитора, на думку О. Ніколаєва, заклав основи подальшого розвитку мистецтва фортепіанної гри, що репрезентували видатні композитори-піаністи – С. Рахманінов і О. Скрябін, у яких знайшли втілення відкриті П. Чайковським дві складові нового фортепіанного стилю, що виникли на межі ХІХ–ХХ ст.

Виконавська майстерність С. Рахманінова представляє складову, що позначається О. Ніколаєвим як «мужня суворість і захоплююча сила динамізму гри»; виконавська майстерність О. Скрябіна – відображає, відповідно, іншу складову – «чарівну тонкість виконання», тісно пов'язану з його авторським композиторським стилем [214, с. 169].

Головною особливістю, що відрізняє фортепіанний стиль П. Чайковського від західно-європейських зразків, є, на думку О. Ніколаєва, його «фортепіанна інструментовка», в контексті даного дослідження – фортепіанна фактура, що вбирає в себе весь комплекс темброво-слухового мислення композитора, перенесений на фортепіанне підґрунтя. Автор однієї з перших монографій (після нарису Р. Геніки про фортепіанну спадщину П. Чайковського) зазначає в цьому зв'язку тісне поєднання фактурних прийомів і засобів зі з двома напрямками в фортепіанному стилі композитора – концертно-віртуозним і камерним, інтимним [215, с. 174].

Перше з них тісно пов'язане з використанням фортепіанної інструментальності у вигляді прийомів великої техніки (аналог – Листівський стиль *al fresco*), гри тембрових і регістрових фарб; друге – це

«особлива співучість», що представлена в невеликих п'єсах і окремих розділах великих форм [там само].

Розглядаючи ці особливості фортепіанного мислення П. Чайковського як інтонаційні витoki фортепіанних стилів О. Ніколаєв виділяє питання про «випробувані впливи», на чому необхідно зупинитися більш докладно. Йдеться про методику, запропоновану А. Корто [126] в порівняльних характеристиках фортепіанних стилів французьких імпресіоністів – К. Дебюссі і М. Равеля. Автор виділяє наступні характеристики:

1) характер трактування авторами систем звуковисотності, що склалися в сучасній їм практиці;

2) іструментальне втілення творчого задуму на рівні фактурного параметру (мається на увазі фактура в її просторовому і тимчасовому параметрах, включаючи і виконавську атрибутику);

3) тематичний вибір (А. Корто звертає увагу на образний зміст твору, маючи на увазі їх теми в широкому значенні цього поняття);

4) випробувані впливи (під цим виразом автор розуміє найближчі за часом інтонаційні витoki фортепіанних стилів розглянутих авторів).

Що стосується останнього – «випробуваних впливів» (частково про них вже говорилося вище), то слід зазначити, що заглиблюючись в це питання, А. Ніколаєв спочатку звертається до положень інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, що стосуються природи музичного інтонування – інструментального, вокального, а також їх взаємодій і синтезів. Зокрема, мова йде про запропоноване Б. Асаф'євим поняття «подолання інструменталізму», що пояснюється наступною цитатою: «Будучи відірваний від землі, від світу, від душі людини і його емоцій, не пройнятий пісенністю інструменталізм може стати або втілювачем руху (жесту) в танці або перенестися в сферу блискучої віртуозності, як самоцілі, або застигнути в механістичності, тобто залишитися перебувати в самій своїй суті» [34, с. 63].

Виокремлені Б. Асаф'євим параметри «подолання інструменталізму» не можна розуміти буквально, оскільки мова йде не про підміну

інструментальної інтонації вокальною. Для вченого суть цього процесу полягає, як зазначається в іншій його роботі (на неї також посилається О. Ніколаєв), в «олюдненні», коли в інструментах ведуться «пошуки виразності й емоційного тепла, властивих людському голосу» [34, с. 13].

Як уже зазначалося, стиль в музиці є, перш за все, чимось особистісним, що вноситься композитором або виконавцем в їх професії. Провідну роль тут відіграє психосемантика особистості, зокрема, те, як вона себе відчуває і оцінює в системі творчості. Будучи молодшим сучасником П. Чайковського, який знав його особисто, автор першого дослідження про фортепіанну музику композитора Р. Геніка, посилаючись на лист П. Чайковського до Н. фон Мекк від 5 березня 1878 р., відзначає свого роду подвійність зовнішнього і внутрішнього, сам П. Чайковський писав, що його «уявна зовнішня скромність є не що інше, як приховане, але велике, дуже велике самолюбство» (цит. за: [70, с. 10]).

Свою інструментальну творчість (в тому числі і фортепіанну) П. Чайковський вважав «чисто ліричним процесом», називаючи її «сповіддю душі», відзначаючи, що ця музика споріднена ліричній поезії, але має «незрівнянно більш могутні засоби і більш тонку мову» (із згаданого вище листа до Н. фон Мекк [70, с. 20]). Мислячи фортепіанну музику як відображення «душевного» і «духовного», П. Чайковський негативно ставився до своїх «побратимів» по новій російській школі (втім як і вони до нього), вбачаючи в їхній музиці «хирляві винаходи, відсутність справжнього натхнення і теплого почуття», погоню за «пікантними ефектами», «культ різних прямих гармонізацій і оригінальних комбінацій» (цит. за: [так само, с. 1]). Він бачив вихід з цього творчого «глухого кута» в зверненні до вокальних основ інструментального, в тому числі і фортепіанного інтонування.

Вокальні витoki фортепіанного мислення П. Чайковського було б помилковим бачити тільки у втіленні російської пісенності, як це робилося в музикознавстві радянського періоду. Велику роль тут зіграла

західноєвропейська опера, зокрема, «стара» італійська, на чолі з Дж. Россіні, що втілювалося в подальшому в творчості П. Чайковського як «найпершого симфоніста» (за Р. Геніком [там само, с. 21]), для якого витoki симфонічного жанру корінилися саме в опері.

Коло інтонацій, втілених в фортепіанній музиці П. Чайковського включає і духовну музику православного чину. Як зазначає Р. Геніка, П. Чайковський був релігійний, але поряд з духовними почуттями, його приваблювала зовнішня естетика богослужіння, причому, саме православного, а не пишного католицького [70, с. 15]. Лексика православних піснеспівів часто присутня в його фортепіанній музиці. Композитор вважав жанри православного богослужіння – Літургію Іоанна Златоуста та Всеношну – найбільшими творами мистецтва, що не могло не відбитися і в фортепіанній музиці, тісно пов'язаній, як би вмонтованій в інші жанри творчості великого майстра – оперу, симфонію, струнний квартет. За Р. Геніком, «... саме завдяки своїм релігійно-естетичним ідеалам, міг Чайковський дати такі проникливі сторінки, як наприклад, коротка фортепіанна пєса «У церкві», повільна частина квартету на смерть Лаубе, Легенда про Христа, відтворити приголомшливу фантастику в 5-й картині “Пікової дами”» [так само, с. 17].

Ще одним істотним питанням, до якого необхідно звернутися, характеризуючи фортепіанний стиль П. Чайковського, є різноманітність жанрово-стилістичних нахилів, де співіснують в єдиному комплексі концертніть, камерність і плєнерність (за Є. Назайкінським [208]). Вже в його перших опублікованих фортепіанних творах наочно представлені ознаки цих трьох стилістик. Йдеться про п'ять невеликих фортепіанних п'єс:

- оп. 1 – № 1 Scherzo a la russe і № 2 Impromptu *Es-moll*;
- оп. 2 Souvenir de Napsal – № 1 Ruines d'un chateau, № 2 Scherzo *F-dur* і № 3 Chant sans paroles.

Звертає на себе увагу своєрідний концентрат жанрів, які стали для фортепіанних мініатюр типовими. Це – два скерцо і три програмно-характеристичні п'єси.

Особливо слід виділити № 1 ор. 1 – твір, в якому, як вважає Р. Геніка, вперше в «яскравих фарбах застосований російський стиль» [70, с. 22], хоча це поняття по відношенню до музики П. Чайковського, як уже зазначалося, виступає як умовне, великою мірою – узагальнююче. В основі скерцо *Scherzo a la russe* лежить українська пісня, почута і записана П. Чайковським влітку 1865 р., коли він гостював у київській губернії в Кам'янці – садибі своєї сестри А. Давидової. Мотив української протяжної пісні композитор переробив, надавши йому завзятий, жартівливий характер. Примітно, що українська пісня в цьому творі цілком доречно поєднується з російським хороводом в середньому розділі п'єси, а також зі «скоморошим розгулом» (вираз Р. Геніка) в репризі, де музична дія не завершується, а як би обривається. Це відповідає жанровій моделі західноєвропейського капричіо (так спочатку і називалася ця п'єса), що вказує на синтетичну природу фортепіанного стилю П. Чайковського, яка зберігається протягом усієї його творчості і втілюється як у мініатюрах, так і в великих формах.

Інші жанри, що використані в невеликих циклах п'єс ор. 1 і ор. 2, як в дзеркалі відображають музичну тематику тієї ж західноєвропейської фортепіанної мініатюри другої половини XIX ст. – це експромт, пісня без слів, програмна музична замальовка. Слід виділити і ще одну якість, властиву фортепіанному стилю П. Чайковського, що проявилася вже в ранніх мініатюрах, а саме – прагнення до віртуозної концертності, що поєднується із зручністю виконання. Як зазначає з цього приводу Р. Геніка, присвятивши Скерцо ор. 1 М. Рубінштейну, який і зіграв його у своєму концерті взимку 1867 р., П. Чайковський «... усвідомлював, що написав ефектний концертний твір. Технічно це скерцо дуже складне, але воно є вдячним для виконавців» [70, с. 25].

Звертаючись до концертно-віртуозного стилю західноєвропейської романтичної музики XIX ст, П. Чайковський надає йому більш співучі, типово слов'янські риси. Так, як зазначає Р. Геніка, «... зі спогадів Модеста Чайковського ми на подив дізнаємося, що темою середньої *Es-dur*'ної частини *Humoresque* послужила одна вулична народна пісенька, підслухана Чайковським в Ніцці. <...> гармонічною обробкою Чайковський надав і цієї частині – слов'янський, російський характер» [70, с. 41].

Завдяки виданню і виконанню своїх ранніх фортепіанних опусів, П. Чайковський став відомий в Західній Європі, де першим виконавцем і прозорливим провісником його світової слави став Ганс фон Бюлов, який відзначав тоді, що «... його вже видані твори хоча ще не досягли зрілості, відповідної його таланту, вже найвірнішу заставу носять, що зрілість ця не забариться» [цит. за: 13, с. 42]. Передбачення Г. фон Бюлова в точності збулося: в період з 1874 по 1880 рр. П. Чайковський створив «чотири капітальних шедевра» – обидва концерти, Сонату і Варіації *F-dur* [там само]. Звертаючись до жанру варіацій, П. Чайковський демонструє близькість стилю жанрових варіацій, представлених в «Симфонічні етюдах» Р. Шумана, але йде далі ніж він в охопленні жанрової палітри, чому сприяла інтенсивна робота над фортепіанними мініатюрами, в число яких входять прелюдія і fuga (цикл «Шість фортепіанних п'єс на одну тему» ор. 21, присвячений А. Рубінштейну).

До кінця свого життя П. Чайковський зберігав відданість фортепіано – інструменту, який він дуже любив, вважаючи його унікальним в темброво-фактурному відношенні: «Фортепіано не може злитися ні з чим. Маючи звук еластичний, як би відштовхується від будь-якої іншої звукової маси» (з листа до М. фон Мекк від 24 жовтня 1880 р. [345, с. 56]. Характеризуючи поєднання фортепіано та оркестру П. Чайковський далі зазначає що, за умови «талановитого виконання», «маленьке фортепіано» здатне перемагати «могутній і невичерпно багатий фарбами оркестр» [там само]. Його обидва фортепіанні концерти поєднують в собі дві якості, які можна позначити як

домінантно-сольну і домінантно-оркестрову, що на той період (1870-ті рр.) в західноєвропейській музиці вже було втрачено, оскільки, на думку Р. Геніка, фортепіано в концерті практично повністю підкорилося ідеї оркестрового симфонізму [там само].

Як уже зазначалося, будучи симфоністом за мисленням, П. Чайковський виступав як лірик, інтуїтивно і свідомо слідуючи специфіці музики як мистецтва «ліричного по-перевазі» (за М. Арановським [20, с. 16]). Р. Геніка справедливо вважає більшість його фортепіанних п'єс «короткими ліричними висловлюваннями», а сам П. Чайковський вважав інструментальну творчість чисто ліричним процесом [70, с. 20]. Це означає не тільки тенденцію до ліричного, «сповідального симфонізму (для П. Чайковського симфонія – «сповідь душі»), а й особливу якість інших родових музично-поетичних систем – епосу і драми, які, за В. Белінським, мають властивості постійно збагачуватися лірикою, оскільки останнє завжди виходить від індивідуально-авторського початку [цит. за: 208, с. 69]. Мова йде не тільки про авторські «ліричні відступи», які в музиці представлені через ліричні теми і епізоди, а й про сам художній модус ліричного почуття, що охоплює, як і всякий модус, смисловий діапазон від «стану душі» до «стану світу» (за Є. Назайкінським). У фортепіанному стилі П. Чайковського обидва ці модуси-стани зливаються воедино, що відбивається в загальній ліричній спрямованості як великих форм (всі три концерти, Соната) так і мініатюр. Якщо в першій групі творів (масштабні великі форми з акцентом на симфонічну «драматургію кінцевої мети» (за М. Арановським), лірика проявляється через особливу зв'язність епізодів «дії і роздуму», що об'єднуються наскрізним розвитком пісенної (тобто спочатку ліричної) музичної ідеї, то мініатюри представляють собою свого роду «деталізацію» ліричного модусу на окремі жанрові елементи, що несуть ознаки, які визначаються як «драматургія гри» [там само].

Узагальнюючої категорією, що охоплює жанровий зміст фортепіанної музики П. Чайковського в цілому, є «ліризм», який означає пріоритет

суб'єктивного над об'єктивним, відображення внутрішнього психологічного начала через музичні образи і ліксеми, взяті художником з об'єктивного світу. Інтонаційний словник, представлений в музиці П. Чайковського, ґрунтується на характерних, але майстерно оброблених, інтонаціях-парадигмах, в зв'язку з чим популярність його фортепіанної музики не спадає і до сьогодні. Це стосується, в першу чергу, виконавства, де, за В. Чінаєвим [354] втілилися в різних піаністичних трактуваннях трьох начал фортепіанного стилю П. Чайковського – «натхненного, тривіального, ностальгічного». Носіями цих начал виступають видатні піаністи-інтерпретатори – К. Ігумнов, А. Гольденвейзер, С. Ріхтер, які в інтонаційному багатстві музики П. Чайковського знайшли співзвучні їм самим моменти і стилістичні якості. Адже, чим більше художник, тим більше передумов для «нескінченної безлічі» (за В. Москаленком [193, с. 9]) інтерпретацій його творів.

Метафоричний підхід до інтерпретації запропонувала І. Власенко, досліджуючи фортепіанний стиль М. Равеля. Дослідниця вважає, до такої підхід значно розширює змістове поле художнього твору і одночасно залишатися «вірним» авторському тексту. Розглядаючи метафоричність як ознаку художності, дослідниця стверджує, що «... інтерпретація виступає як цілісна єдність, яка утворюється взаємодією композиторського і виконавського стилів. При цьому зберігається інваріантна структура художнього тексту і загальна спрямованість образного наповнення, бо, за словами В. Холопової, музичний твір за онтологічним статусом є інваріантом з відомими варіативними текстовими його межами» [64, с. 3].

Виконавський стиль становить складну взаємодію стильової домінанти композиторського твору, який інтерпретують, і авторсько-артистичної ідеї. Згідно з таким підходом, виконавський аналіз фортепіанних творів П. Чайковського має складатися з ряду етапів:

1. Розгляд творів П. Чайковського з точки зору знаходження рис авторського стилю та специфіки його прояву в конкретному композиторському тексті.

2. Розгляд виконавської інтерпретації, яка підкреслює деякі характерні риси фортепіанного стилю П. Чайковського, доповнюючи їх новими якостями, що походять від виконавських рішень.

3. Поєднання якостей авторської і виконавської концепцій, яке породжує метафоричне явище «співоче фортепіано».

Сучасне фортепіанне виконавство є своєрідним «лакмусовим папірцем» прикмет цілісного фортепіанного стилю П. Чайковського. Адже саме виконавцям надано право виявляти в цьому стилі те, що, по-перше, відповідає їх особистим творчим інтенціям, по-друге, зіставляти і співставляти їх з авторським стилем композитора. Тут існує навіть гіпотетичний «зворотний зв'язок», про який йдеться в статті Л. Гаккеля під назвою «Ріхтер Бетховена» [67, с. 165]. У цій парадоксальній, на перший погляд, назві відображений істотний момент когнітивної властивості – розрахованість того чи іншого твору, ширше – стилю його автора, на певну виконавську особистість, яка виступає в єдності генетичних і набутих якостей.

Тому, на додаток до сказаного В. Чінаєвим [354], необхідно послатися на міркування з цього приводу, що викладені в статті В. Сахарова [261], де автор, узагальнюючи думки інших дослідників, виділяє наступні *компоненти фортепіанного стилю П. Чайковського*, які виявляються співзвучними його типовим виконавським трактуванням:

- 1) сентиментально-салонному (ностальгічному);
- 2) песимістичному;
- 3) оптимістичному;
- 4) натхненному;
- 5) академічному (тривіальному, трафаретно-шаблонному);
- 6) аналітично-інтелектуальному.

Виводячи ці характеристики, що зв'язують фортепіанну музику П. Чайковського з її виконавськими версіями, автор статті зазначає, що «...більш ніж столітня практика виконання фортепіанної музики П. Чайковського на концертній естраді дозволяє констатувати різноманітність (іноді і полярність) творчих підходів до інтерпретації творів композитора» [261]. І далі «...різне тлумачення фортепіанних творів П. Чайковського обумовлено як індивідуальністю виконавців, естетичними вимогами епохи, так і особливостями самої музики, авторські коментарі до якої допускають широкий спектр виконавського прочитання тексту» [там само].

Під авторськими коментарями маються на увазі всі стилістичні ремарки, виписані композитором в нотному тексті, які, в свою чергу, обумовлені жанровими і композиційно-драматургічними особливостями того чи іншого твору. Іншими словами, кожний фортепіанний твір П. Чайковського, як мініатюра, так і цикл мініатюр, як концертна п'єса, так і великі форми циклічної структури – соната, концерт, мають свій власний стилістичний зміст, що виводить на рівень адекватної йому виконавської інтерпретації. У цьому полягає смисл розглядати фортепіанний стиль П. Чайковського як такий, що з'явився, по-перше, принципово новим в музиці другої половини ХІХ ст. (поряд зі стилем Е. Гріга), по-друге, – зібрав воедино найкраще зі створеного в світовій фортепіанній практиці минулого, перетвореного під егідою яскраво вираженого національного начала – широко потрактованого *східно-слов'янського* в його пісенному, інструментальному та змішаному вираженні.

Прикладом цього може слугувати Перший концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського, який став наріжним каменем у подальшому розвитку російської фортепіанної творчості.

П. Чайковський в Концерті для фортепіано з оркестром № 1 *b-moll* скористався класичними зразками тричастинної циклу. У такій формі в епоху романтизму писали свої концерти Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман,

А. Рубінштейн. На час написання Концерту інструментальна музика знала і інші зразки (наприклад, Ф. Ліст створив вільну одночастинну форму концерту). І серед композиторів було чимало тих, хто орієнтувався на відкриття Ліста в цій сфері. П. Чайковський, взявши в основу класичну трехчастную композицію концерту, по суті, створив абсолютно новаторську концепцію. Залишивши головне значення за першою найбільш симфонізованою частиною, він ускладнив і вельми оригінально сконструював її форму.

Перша частина (*Allegro non troppo e molto maestoso*) складається з великої інтродукції та сонатного *Allegro*, причому значення інтродукції таке велике, що вона може претендувати на роль самостійного розділу форми. Тема інтродукції проходить три рази. Перед останнім проведенням теми Чайковський помістив велику віртуозну каденцію піаніста віртуозного складу.

Наступний після інтродукції розділ побудований аналогічно першим частинам симфонічних циклів композитора. У ньому представлена трьохчасна головна партія і побічна партія, що складається з двох тем. Наявність багатого і різноманітного музичного тематичного матеріалу відкриває автору можливість розгорнути його в усій красі і продемонструвати велику композиторську майстерність.

Розробка в першій частині те саме розробкам симфоній – в ній відбувається перетворення основних тем експозиції: ліричні образи набувають патетичну забарвлення.

Реприза включає в себе розгорнуту каденцію фортепіано, створює новий рівень у розвитку образів. Перша частина концерту відрізняється особливим багатством творчої фантазії композитора; широко розгорнута по формі з її сміливими, часом несподіваними контрастами. Вона характеризується чергуванням бурхливих драматичних підйомів, потужних тривалих кульмінацій і моментів тиші і самозаглибленого спокою. При деякій її імпровізації ні на один момент не знижується напруга росту та

оновлення музичної тканини. Грандіозна інтродукція з широкою пісенною темою, котра викладається струнними в октаву на тлі повнозвучних акордів фортепіано, відразу опановує увагою слухача, готуючи його до чогось великого і значного. Незважаючи на свою тематичну самостійність і відсутність безпосередніх інтонаційних зв'язків з подальшим розвитком, ця вступна побудова грає надзвичайно важливу роль в концерті, як би «задаючи тон» цілого і визначаючи його загальний світлий затверджує характер.

Наступне за інтродукцією *Allegro con spirito* засноване на контрасті ритмічно гострої головної партії з деяким відтінком скерцозності (для цієї теми композитор використав наспів українських сліпців-лірників) та ліричної побічної, в свою чергу складається з двох контрастних тем: однієї, вкритої серпантинном елегійного задуму з характерними змінами мажорного і мінорного забарвлення, і іншої – безтурботно спокійною, споглядальною, з рисами колискової. На відміну від кілька «розосередженої» експозиції, розробка носить стислий цілеспрямований характер: поступове неухильне наростання призводить до генеральної кульмінації у вигляді канону, утвореного перекликом оркестру і потужних акордових послідовностей у фортепіано. Слідом за цим йде підготовка до репризи з значно скороченою варійованою головною партією і розгорнуто викладеної побічною партією за рахунок включення в неї великої сольної каденції. При всій незвичайності співвідношень і порушення звичних пропорцій в цій частині все міцно спаяно і розвивається логічно і послідовно.

Дві наступні частини в порівнянні з першою невеликі і нескладні. Чарівно ніжне поетичне *Andante semplice*, написане в тричастинній формі, є одним з прекрасних зразків світлої ласкаво-привітної лірики П. Чайковського. Тема крайніх розділів, вперше викладається флейтою з супроводом струнних *pizzicato*, має безтурботно-спокійне пасторальне забарвлення, чому сприяє велика кількість бесполутонових оборотів в мелодії. Тільки поступово вона набуває більш експресивний характер, а поява VI низького ступеня в двох останніх тактах вносить в неї відтінок

споглядальності. Середина – грайливо скерцозна (Як повідомляє біограф композитора М. Чайковський, в цьому розділі *Andante* використана мелодія популярної французької пісеньки).

Розділ *Allegro vivace assai* проноситься легко і стрімко як несподівано нахлинувший спогад, не порушуючи загального мирно задумливого настрою цієї частини.

У 2-й частині концерту прослуховується легкий пісенний мотив; це, за спогадами самого П. Чайковського, – французька пісенька, яка колись була в моді і її часто наспівували його молодші брати.

У фіналі концерту Чайковський звернувся до української народної музики, використавши українську пісню «Вийди, вийди, Іванько. Піаніст Андрій Гаврилов, який, за власним висловом, грає цей концерт все життя, сказав: «... це музичний твір, як би витканий з мелодичних модуляцій людської душі, це співоча, симфонічна філософія життя, це – солодкий російський симфонічний екзистенціалізм належить чи не до десятку кращих створінь людського генія».

У другій частині (*Andantino semplice*) композитор спробував – досить успішно – з'єднати характерні риси двох частин традиційного симфонічного циклу – ліричної частини і скерцо. Вона написана в улюбленій Чайковським тричастинній формі, в якій середня частина контрастує з крайніми. Згодом цей принцип чудово розвинув С. Рахманінов в своєму Третьому фортепіанному концерті. У всіх розділах цієї частини Концерту велике значення має варіаційний тип розвитку тематичного матеріалу.

Третя частина – *Allegro con fuoco*. Енергійний запальний фінал справляє колосальне враження на слухачів. Ще при найперших виконаннях фінал Концерту викликав справжній вибух ентузіазму публіки. У листі до М. Римського-Корсакова від 12 листопада 1875 р. П. Чайковський, повідомляючи про великий успіх концерту в Америці, де його виконував Ганс фон Бюлов, писав: «Уявіть, який у американців апетит: при кожному виконанні мого концерту Бюлов фінал повинен був повторювати». Фінал

концерту написаний у формі рондо-сонати, часто зустрічається в концертній літературі XIX століття. У П. Чайковського ця форма трактована цікаво і оригінально: тут утворюються три аналогічних один одному малих цикла, що складаються з чергування кількох образів. В останній цикл включена кодаурочистого характеру.

Фінал концерту, як у більшості великих симфонічних творів Чайковського, представляє вихід зі сфери внутрішніх душевних переживань в галасливий і строкатий світ народний веселощів. Для основної теми фіналу композитор скористався широко відомої мелодією української веснянки, але дещо змінив її інтервальний склад і надав їй гостро ритмований «токкатний» характер, більшою мірою типовий для танцювальної пісні. Цій темі контрастує друга, лірична, широко співуча. Відношення між обома темами нагадує звичайне співвідношення головної і побічної партій в сонатному *allegro*. Однак в подальшому вони не піддаються розробці, а просто чергуються в тій же послідовності, причому перша тема зберігає незмінною форму викладу і тональність, тоді як друга проводиться кожного разу в іншій тональності. Це змушує розглядати структуру фіналу швидше як рондообразну. Більш-менш розгорнута розробкова побудова передує тільки останньому (третьому) проведенню другої теми в потужному унісоні фортепіано та оркестру, що додає їй урочисто-радісного звучання. Концерт завершується так само ясно і утверджуюче, як і починався. Виникає природна асоціація між заключним проведенням другої теми фіналу і сліпуче яскравою, блискучою інтродукцією – цим «великим монументальним Гімном Життя», як характеризує її А. Альшванг [14].

Отже, творча діяльність П. Чайковського в області концертної інструментальної музики мала основне значення для освоєння і розвитку цього жанру на слав'янському ґрунті. Його концерти, що поєднують багатство і яскравість матеріалу з широким віртуозним розмахом і симфонічний масштаб, стали новим словом у вітчизняному, а в значній мірі і світовому музичному мистецтві.

З трьох написаних Чайковським фортепіанних концертів особливо високе визнання по праву отримав Перший завдяки ліричній натхненності мелодики, дивовижній соковитості фарб і щедрості мелодичних винаходів, висхідних, з одного боку, до слов'янської (російсько-української) народної пісенності, а з іншого – до індивідуально забарвленої патетичної романсової мелодиці. Продовжуючи шлях симфонізації концертного жанру, що йде від Бетховена до Ліста і Брамса, композитор наповнив музику свого концерту яскраво вираженим національним інтонаційно-образним змістом. Віртуозно-технічні елементи фортепіанної партії цілком підлегли виявленню змістовного задуму, складаючи не зовнішній наряд, а «тіло твору» (за Б. Асаф'євим), його живу плоть, безперервно дихаючу і трепетну. Оркестр і соліст виступають як два рівноправних партнера, то борючись і змагаючись між собою, то підтримуючи один одного.

2.2. Фактура фортепіанних творів П. Чайковського як відображення дії принципу вокального інтонування

Фактура в музиці є одним з основних відображень феномена музичного простору, що зафіксовано в більшості її визначень. Базовою в даний час є дефініція, запропонована Є. Назайкінським, в якій охоплюються основні параметри фактури як художнього засобу музики і її архітекtonіки. Автор бачить в музичній фактурі «... художньо-доцільну тривимірну музично-просторову конфігурацію звукової тканини, що диференціює по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» [205, с. 73]. У музичній фактурі є і особливий вимір, який визначається самою специфікою музики як мистецтва звуків у часі. Про це йдеться в статті Г. Ігнатченка, де фактура визначається як «вертикально-просторова координата звукової тканини, що рухається і з певною мірою інтенсивності видозмінюється, що утворює

особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови, що взаємодіє з синтаксичними структурами, але не зводиться до них» [106, с. 52].

Обидва ці визначення відносяться до так званої композиторської фактури, тобто до тексту музичного твору, викладеному нотно і, якщо і озвучує, то подумки за допомогою внутрішнього слуху. Однак у фактурі існує і виконавський вимір, що відображено у визначенні, запропонованому В. Москаленком, в якому фактура мислиться як «... художня цілісність в будові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її елементів» [195, с.58]. Основними елементами фактури виступають, на думку дослідника, голоси, що вже саме по собі вказують на вокальний генезис будь-якого багатоголосся, в тому числі і фортепіанного.

З точки зору художньої значущості і своїх змістовних властивостей фактура відрізняється, перш за все, тісним зв'язком з жанрами. Будь-який жанровий знак, що несе на собі змістовне навантаження, завжди представлений в фактурі, а тому жанрова стилістика вимірюється по тим же координатах, що і фактурна. Про це йдеться в книзі Є. Назайкінського, в розділі, присвяченому стилістиці музичного твору, у якому підкреслюється наявність в останньої тих же компонентів, що і в багатоголосній фактурі – горизонтального (послідовність різних стилістичних знаків), вертикального («поліфонічне» поєднання цих знаків), глибинного, що означає свого роду стилістичне «занурення», при якому на поверхні стильового феномена музики лежить індивідуальний почерк композитора, і це є лише першим шаром, рухаючись вглиб якого, на думку дослідника, можна виявити риси стилю певної школи, епохи, національної культури, особливості жанрового стилю. [208, с. 147].

Фактура в музиці, будучи просторово-звуковим феноменом, завжди тісно пов'язана з тембром як «тілом музики», а через нього – з виконавським звукообразом (термін Н. Рябухи), [252, с. 50]. Це поняття, на думку автора, означає «єдність фонетичної (звукової) і семантичної (сислової) специфіки»

[247, с. 73], яка є характерною для того чи іншого виконавця і його інструменту, включаючи вокальний голос.

Фортепіано, що розглядається в аспекті фактури, має свою специфіку, що відображено у визначенні, запропонованому С. Давидовим: «Фортепіанна фактура – це художньо обґрунтована організація з'єднання інтонаційно-мовних компонентів багатоголосої музичної тканини в системі їх функціонування за координатами простору, глибини і часу, яка детермінована технолого-фонічною специфікою інструменту (фортепіано), а також особливим типом творчого мислення, обумовленого досвідом виконавської практики та психофізичними якостями особистості піаніста як професійного композитора або імпровізатора» [87, с. 7].

Говорячи про фортепіанний стиль П. Чайковського, слід мати на увазі, як першочерговим є саме жанрово-фактурний аспект. Це зафіксовано в першій роботі про фортепіанну музику П. Чайковського, створеної Р. Геніком, який довгі роки був постійним кореспондентом «Російської музичної газети» в Харкові, був учнем П. Чайковського по класу теорії музики та композиції. Р. Генік належить велика стаття «Фортепіанна творчість П. Чайковського», приурочена до 15-річчя від дня смерті композитора і опублікована в одному з номерів «РМГ» за 1908 р.

Характеризуючи роль і значення фортепіанної музики П. Чайковського, Р. Геніка як один з видатних істориків фортепіанного мистецтва, відзначав, що П. Чайковський, поряд з М. Балакірєвим, був «... родоначальником, але притому найбільшим представником і найяскравішим виразником всіх характеристичних особливостей російської фортепіанної музики» [70, с. 4]. Особливою якістю фортепіанної музики П. Чайковського Р. Геніка вважав опору на пісенні інтонації, маючи на увазі, перш за все, фольклорні, національно-особливі та зазначав: «Російська народна пісня, це багатюще, небачене доти Заходу, джерело, з якого російські композитори черпали своє натхнення, наклала могутній, своєрідний відбиток на російську музику взагалі і фортепіанну зокрема»[там само, с. 3].

Мелосне начало, реалізоване в фактурі, що знаходиться в процесі безперервного інтонаційного становлення – головна риса фортепіанного стилю П. Чайковського, що відрізняє цей стиль від листовського *al fresco* і техніки «колеристичного збагачення» (Я. Мільштейн) [186], вплив яких П. Чайковський також відчув, наприклад, в Першому фортепіанному концерті. Однак, як зазначається в роботі О. Мурги, вже у Другому концерті, а ще до того – в Скерцо *A la russe*, присвяченому М. Рубінштейну, принцип *al fresco* набуває нового образного змісту – скерцозно-ігрового [200, с. 13]. Поряд з цим інтонаційним пластом в фортепіанній музиці П. Чайковського втілюється принцип, який визначається як «кантиленна віртуозність в образній сфері тихої емісії» [там само].

Термін «тиха емоція», що належить К. Зенкіну і вживається їм по відношенню до романтичної фортепіанної мініатюри [99], означає в фортепіанному стилі П. Чайковського особливий тип організації фактури в її художньо-смысловому і технологічному аспектах. Перша (художність) пов'язана з ліричною спрямованістю музики композитора, яка визначається природністю, невигадливістю мовного інтонування, переданого без «найменшої афектації»; друга (технологічність) виникає завдяки «особливій концентрації вокальності» [там само, с. 13], мелосності, що широко розуміється музикою в становленні фактури.

Остання якість є визначальною у створенні образу «співочого фортепіано», на який, перетворюючи і навіть до певної міри заперечуючи листівській манері *al fresco*, орієнтувався П. Чайковський слідом за А. і М. Рубінштейнами. Як відзначають органісти, зокрема, Є. Назайкінський, «... в фортепіанній музиці виключено довільне керування динамікою кожного окремого звуку в часі, імітація процесів внутрішнього руху здійснюється нерідко в супроводжуючих кантиленну мелодію голосах» [204, с. 183]. Як приклад автор наводить Прелюдію *e-moll* Ф. Шопена, де функціональне перефарбування аккордового супроводу до мелодії виявляється «сильним

фактором внутрішньої динаміки тону, що підсилює ефект співучості, наскрізної течії мелосу в мелодії» [там само].

Співучість, мелосність в фортепіанному інтонування, як це впливає з спостережень Є. Назайкінського, представлена не тільки в одноголосних лініях, а й в супроводжуючих їх гармонічних (додамо – і поліфонічних) голосах. У зв'язку з цим автор цитованого джерела посилається на думку В.Ф. Одоєвського, який відзначив ще в середині ХІХ ст. нерозривний зв'язок гармонії і мелодії – «мелодія – видимість тіла, гармонія – душа» [цит. за 204, с. 11]. Така точка зору представляється досить парадоксальною, оскільки саме за мелодією закріпилася метафора «душа музики». Гармонія, якщо її розуміти як супроводжуючий фон в гомофонно-гармонічній фактурі, здавалося б, не може претендувати на цю функцію. Однак, якщо мати на увазі звукову цілісність, той результат, який виникає як виконавський звукообраз, що з'єднує тон і звук в акті інтерпретації тексту музичного твору, перш за все його фактури, то мелодія постає в розширювальному сенсі, як концентрат, «чільний голос в багатоголосній гомофонно-гармонічній фактурі» [там само, с. 184]. Вона виступає як та нитка Аріадни, через яку вся ця фактура організовується як органічна єдність, а слух охоплює «весь гомофонно-гармонічний ландшафт і переживає його красу, відчуваючи в той же час наповненість, тонічність свого руху, витонченість і новизну його поворотів» [там само].

Фактурна концепція «співочого фортепіано» впливає з метафоричного розуміння мелодії, що відноситься до будь-яких вокальних і інструментальних варіантів ведіння звуку, в яких основна (головна) мелодична лінія якби обростає більш дрібними, ніж вона сама, ритмічними тривалостями (приклад – альбертієві баси в фортепіанній фактурі), іншими фактурними формулами, які є «благодатним полем для фактурної винахідливості композитора або виконавця» [там само, с. 185].

Подібні «фони» не тільки відтіняють мелодію, а й становлять з нею єдине ціле, утворюють разом з динамікою і гармонією додатковий ресурс

кантиленності як «сконцентованого в мелодичній лінії музичного руху» [там само]. В результаті глобальне поняття мелосності виявляється реалізацією здатності мелодії «вбирати в себе енергію всіх елементів музичного руху», а терміни «співучість» і «мелодичність» виявляються синонімічними [там само, с. 185].

Фактура фортепіанних творів П. Чайковського наскрізь пронизана мелодичним рухом, що виявляється на рівні синтезу різних типів викладу музичного матеріалу. У технологічному плані «мелодичний стиль» (один з різновидів стилю яких-небудь видів музики, що виділяються В. Холоповою [234, с. 333]) П. Чайковського – визнаного композитора-мелодиста – полягає не тільки в пріоритеті рельєфної мелодики, заснованої на інтонаціях-парадігмах, (мається на увазі опора на «інтонаційний словник епохи») [234], а й на особливих поліфонічних сплетіннях різнофункціональних фактурних голосів. Такого роду фактура визначається М. Тіцем [313], як «поліфонія диференційованих за функціями голосів» і відрізняється від свого антипода – «поліфонії равнопотенційних за функціями голосів» – тим, що в подібній фактурі завжди виділяється співвідношення провідного і супроводжуючого елементів, спаяних в єдиний звуковий комплекс.

У художньому відношенні така поліфонія є втіленням естетики *al fresco* в рамках «тихої емоції», де вона «підпорядковується її камерному тону і розчиняється в ньому». [9313, с. 14]. Це призводить до утворення особливого «тихого мелодізованого *al fresco*», в якому «синтез вокального (кантиленного) та інструментально-колеристичного початків стає зовнішнім відображенням психологічного виміру» [там само]. У фактурних голосах і пластах при цьому діють закони, які визначаються дещо заниженими темпами (*Andante non troppo*), характером звучання *molto cantabile*, плавною і природньою агогікою руху, а головне – «вокалізацією всієї фактури» [там само].

Характеризуючи фортепіанний стиль П. Чайковського, звернемо увагу на схожість цього стилю з бетховенським, маючи на увазі втілення теми

природи, рідного краю, і загальний споглядальний тонус, властивий в розкритті цієї теми обом композиторам [70, с. 139]. Вважаючи П. Чайковського великим композитором-мелодистом (поряд з Моцартом, Россіні, Вебером, Шопеном і Шубертом), Р. Геніка спеціально виділяє власне вокальну стилістичну лінію, що вплинула на фортепіанний стиль композитора, вбачаючи її витoki у творчості В. Белліні, зокрема в його опері «Наречена-лунатик» (вона більше відома під назвою «Сомнамбула»): «Чайковський з дитинства любив цю витончену меланхолійну музику і в уяві оточував Белліні ореолом якоїсь особливої поетичності. Чайковський відчував в ньому споріднену музичну натуру. У обох творчість впливає з мелодії» [там само].

Характерною особливістю фортепіанного стилю П. Чайковського було і історичне місце цього стилю в системі європейського піанізму, який в той період (друга половина XIX ст.), на думку дослідника, висловленої ним у іншій роботі, присвяченій піаністам-віртуозів того періоду, «... якщо і НЕ вироджується, то і не прогресує» [70]. Йшлося про особливу роль національних фортепіанних шкіл, які заявили про себе в той період і з'явилися в певному сенсі антиподами австро-німецьким традиціям. Акцент на самобутності і оригінальності в цих школах був найтіснішим чином пов'язаний з відтворенням народно-інтонаційних початків, що особливо підкреслює Р. Геніка, вибираючи для свого аналізу паралель «П. Чайковський – Е. Гріг».

Вершиною «чистого» піанізму Р. Геніка як представника нової на той період піаністичної генерації бачив творчість Ф. Шопена, заслуга якого полягала в тому, що він «довів піанізм до вищої точки розвитку, а після нього «піанізм став вироджуватися» [70, с. 105]. Причину цього Р. Геніка бачив у впливі на фортепіанне мистецтво двох чинників – «симфонічних ідеалів» і «надмірності надмірної віртуозності» [там само]. Альтернативою цим тенденціям і стало, як вважає Р. Геніка, творчість П. Чайковського і Е. Гріга. На відміну від Ф. Шопена, який був скоріше інтернаціональним, ніж

національним польським автором, ці два композитора демонстрували національне забарвлення надзвичайно інтенсивно – обидва вони, на дуску дослідника, «любили короткі, прості форми. Чайковський написав понад ста дрібних фортепіанних п'єс; Гріг написав безліч «ліричних» п'єсок, поетичних музичних картинок» [там само, с. 105].

При цьому і у П. Чайковського, і у Е. Гріга відсутня як така національна «екзотика»; обидва композитора були далекі від одностороннього національного шовінізму, для цього вони мали занадто широким артистичним світоглядом. Задовго до появи спеціальних досліджень фортепіанної музики П. Чайковського, створених в ХХ столітті представниками радянського музикознавства, ([14]; [315,316]), Р. Геніка вбачив в стилях фортепіанного письма П. Чайковського і Е. Гріга виразний вплив французької традиції (ширше – романської), що виражалося в «ясності, точності, стислості викладу, легкості, гнучкості, жвавості музичних зворотів, строгості, гнучкості форми» [70, с. 106]. Оба композитора не сприймали туманність, звісну тяжість, розтягнутість, штучність мови молодих німців [там само].

Поєднуючи сказане вище з приводу теорії «співочого фортепіано» і специфіки фортепіанного стилю П. Чайковського, виділимо два моменти – образно-естетичний (мовний в широкому сенсі) і технолого-фактурний (мовний, музично-стилістичний). Р. Геніка з цього приводу висловлюється з особливим пієтетом по відношенню до П. Чайковського, якого він вважав геніальним композитором-класиком: «У Чайковського мова проста, образна, чарівно переконлива. Мова Чайковського – це геніальне вираження геніальних думок» [70, с. 106]. Фактура як просторове вираження цієї «мови» і цих «думок» в фортепіанних творах П. Чайковського відрізняється особливою кантиленою природою, в якій такі ознаки фортепіанної стилістики, як ударність, гомофонія в поєднанні з особливою поліфонічністю, прихованою іноді в пластах, що з'єднуються за принципом оверлеппінга, як в фактурі Ф. Шопена [там само].

На формування фактурного стилю П. Чайковського в області фортепіанної творчості великий вплив зробив М. Рубінштейн, який був майже завжди першим виконавцем його великих творів. Саме в культивованому М. Рубінштейном «образі» фортепіано композитор знаходив головне для свого фортепіанного стилю. Це було «співоче фортепіано», ідея яка цілком володіла тоді умами обох цих великих музикантів – М. Рубінштейна і П. Чайковського.

Як зазначає фактичний учасник подій тих років, учень М. Рубінштейна і П. Чайковського, харківський піаніст і композитор, один із засновників нашої регіональної фортепіанної школи Р. Геніка – в нарисі про свої консерваторські роки, особливою областю репертуару, яка культивувалося М. Рубінштейном були фантазії на оперні теми. Автор з цього приводу пише: «В оперних фантазіях Тальберга, в різних фантазіях і транскрипціях Ліста відкривалися зовсім нові горизонти в розумінні техніки і фразування: доти – спеціально інструментальна, фортепіанна область розширювалася, завдання учня ускладнювалися; потрібно, напруживши фантазію, – відтворювати співака з його кантиленою і речитативом, – намагатися наслідувати оркестру, висловлювати оперні ситуації або ж, нарешті, – вимальовувати музичні картини, – ландшафт» [70].

Весь цей музично-стилістичний «набір» образно-семантичних і суто технологічних характеристик драматургії, композиції і фактури, відображений в фортепіанному письмі П. Чайковського, але зовсім іншими акцентами, ніж в віртуозних фантазіях і транскрипціях Ліста і Тальберга. Тут вбачається багато спільного між П. Чайковським і Р. Шуманом, який був, до речі, в центрі уваги виконавської і педагогічної діяльності друга і соратника П. Чайковського – М. Рубінштейна. Не без відтінку деякої парадоксальності, Р. Геніка в нарисі про Р. Шумана стверджував, що практично всі російські музиканти, «... починаючи з Чайковського, Кюї і закінчуючи Лядовим і Рахманіновим – шуманісти» [70]. Це відноситься як до особливого типу комунікації шуманівської фортепіанної музики, якої були чужі зовнішні

ефекти («Шуман ніколи не домагався бути визнаним натовпом» [там само]), а також до самої фактурної побудови цієї музики. Музична мова фортепіанних творів Р. Шумана характеризується, в першу чергу, особливим типом поліфонії. Говорячи про це, Р. Геніка робить невеличкий екскурс в історію фортепіанної поліфонії, ведучи її відрахування від Й. Баха та вважаючи Р. Шумана прямим продовжувачем бахівських традицій. Автор зазначає, що піаністи ХІХ ст. потрактовували фортепіано як гомофонний інструмент, «вони полонили красою, милозвучністю, повітряними арабесками і сріблястим блиском діскантової фіоритури»; на твердих акордових засадах «розгортали вони весь блиск фортепіанних пасажів, писали широкі співучі мелодії в верхньому регістрі» [20, с. 44]. Найяскравішим виразником цього стилю був Й. Гуммель, а поліфонія як така в фортепіанному письмі (за винятком Ф. Шопена) виявилася «майже занедбаною». Композитори, про яких говорить Р. Геніка, орієнтувалися на інші засоби вираження. Зокрема, К. М. Вебер, мало цікавився фортепіанною звучністю; його більше цікавила «рідна пісня і опера», а його фортепіанні опуси – сонати, рондо, полонези – «цілком гомофонічні»; Дж. Фільд – один з фундаторів російського фортепіанного мистецтва – «поклав початок багатій обробці акомпанементу на гомофонічних засадах»; і Л. Бетховен, про якого Р. Геніка говорить з великим пієтетом, в своїх фортепіанних сонатах (зразки – «Аврора» і «Appassionata») – «гомофонічні» [там само].

Р. Шуман, на відміну від названих тут видатних майстрів фортепіанного письма, виробив, як вважає Р. Геніка, «свій власний фортепіанний поліфонічний стиль, застосувавши плавні поліфонічні звороти до сучасного фортепіанного полнозвуччя [70, с. 44-45]. Говорячи сучасною музикознавчою мовою, це був акцент саме на плавному голосоведінні як головній ознаці поліфонічної фактури, через що «образ» фортепіано набуває риси «співочого», причому, не в вузькому мелодичному, а в широкому темброво-фактурному сенсі. Як зазначає Р. Геніка, Р. Шуман, маючи на меті досягнення «піднесеної естетики», прагне до використання нових

незвичайних тембрів і колоритів; він переслідує «широку ідею – писати взагалі і інструментально, не дотримуючись вузької фортепіанної точки зору, відмовляючись від спеціально віртуозних інтересів і зручностей» (найбільш показовий і симптоматичний приклад – «Симфонічні етюди», де ця ідея втілена в самій назві твору) [там само].

Фактура фортепіанних творів П. Чайковського, як така, в існуючих на сьогоднішній день працях, спеціально не вивчалась, хоча відомості про неї є в дослідженнях Р. Геніки [70], О. Ніколаєва [215], К. Зенкіна [99], О. Мурги [200]. Це обумовлено тим, що методика аналізу такого унікального явища, як фортепіанна фактура, стала актуальною лише останнім часом (праці С. Школярєнка [361], С. Давидова [87]), а стимулом до її впровадження виявилася необхідність створення теоретичної бази для вивчення виконавський звукообразів творів (Н. Рябуха [252]). У комплексному плані подібні дослідницькі завдання по відношенню до фортепіанної музики П. Чайковського до сих пір не вирішувалися, що і склало головний аспект наукової новизни дисертації.

Фортепіанний стиль П. Чайковського ґрунтується в цілому на тих же ідеях, що і у Р. Шумана [366, 367] Як і Р. Шуман, П. Чайковський мислив фортепіано як «симфонічний» по духу інструмент, якому доступна вся інструментальна палітра оркестру, але в якому зберігається його споконвічна голосова вокальна природа. Це показано через різні типи поліфонії, які, як і у Й. Баха, а також Р. Шумана, базуються у П. Чайковського на гармонічній основі.

Таким чином, поліфонія вільного письма – загальний стилістичний вектор фортепіанної фактури П. Чайковського, але його втілення відрізняється різноманітністю і мобільністю, що спостерігається як в еволюційно-стильовому плані, так і в рамках окремих творів. Найбільш поширеним типом фактурно-поліфонічної організації фортепіанної музики П. Чайковського стає відкрита ним своєрідна підголоскова гомофонія, при якій самостійність голосів визначається не тільки гармонічними

послідуваннями, але і функціями в фактурній вертикалі. Параметри розміщення і співвідношення цих функцій різняться та можуть змінюватися в процесі фактурного розвитку. Виклад матеріалу в процесі формування фактурного осередку (термін Є. Назайкінського [205, с. 73]), майже ніколи не буває у П. Чайковського чисто гомофонічним. Мелодичні лінії основного голосу (власне мелодії) відразу ж обростають, розгалужуються на підголоски, які в процесі розвитку фактури стають голосами-контрапунктами. Такі приклади можна знайти на початку «Осінньої пісні» з циклу «Пори року», концертної п'єси «Думка», ряду основних тем частин Великий сонати *G-dur* op. 37. Іноді контраст – головна ознака поліфонії як типу музичного складу (Т. Бершадська [44]), реалізується на рівні власне багатотемності, хоча в цих випадках фактура зберігає, як правило, риси функціональної диференціації (основна тема, навіть якщо вона представлена в зверненій фактурі, завжди залишається провідною, а контртема виконує функцією додаткового контрастно-фонового супроводу, як, наприклад в ряді епізодів Скерцо *a la russe* або п'єси «Грудень» з циклу «Пори року»).

Розглянемо дію принципу вокального інтонування в композиторському відтворенні (на рівні тексту) на прикладі клонцертних п'єс *Scherzo a la russe* op.1 і «Думка».

Словосполучення «концертна п'єса» містить дві складові – «п'єса» і «концертна». Перша відсилає до музичної мініатюри як базового витoku подібних п'єс. Головною ознакою мініатюри в мистецтві, в тому числі і в музиці, виступає відображення «великого в малому» (за Є. Назайкінським [204, с. 171]). П'єса-мініатюра здавна відома як носій даного принципу. При цьому сам термін «п'єса» (фр. *Piece* – «частина, уривок, фрагмент, уявлення») прямо не означає масштабів, а характеризує лише принципову можливість створення ще ряду подібних творів.

У фортепіанній музиці п'єса – один з найбільш затребуваних жанрів. Її класичним джерелом є творчість французьких клавесиністів, Й. Баха, де формувалися основи функціональної та семантико-композиційної сторін

цього жанру (за І. Туковою [314]). Функціональний рівень характеризується як спосіб і умови виконання, а семантико-композиційний – як відображення жанрового змісту і жанрового стилю [там само, с. 6].

Нове життя п'єса-мініатюра знайшла у творчості романтиків, де вона стала фактично одним з провідних жанрів авторського ліричного висловлювання. Однак при цьому до невибагливої мініатюри барочного і класицистського типів (зразок – багателі Л. Бетховена) додалася і якість концертності, що розуміється, перш за все, як віртуозний початок.

Стиль *brilliant*, творцем якого в фортепіанному мистецтві початку ХІХ ст. по праву вважається І-Н. Гуммель, відрізняється новими рисами у втіленні п'єси, яка вже не може вважатися мініатюрою як за масштабами, так і за образним змістом. Це швидше «гібриди» мініатюри і нових концертних форм, що виникали тоді поряд з продовженням лінії циклічного класицистського фортепіанного концерту.

У зв'язку з цим концертні п'єси П. Чайковського слід розглядати і під кутом зору дії принципу концертності, яка, за Б. Асаф'євим, виражається через ідею діалогу в різних його видах і формах реалізації. Глобальність діалогу як ключовий форми музичного мислення (за О. Самойленко [257]) в концертних п'єсах для фортепіано набуває своєї специфіки, яка виражається в наступному:

- реалізації принципу концертності на рівні багатоголосся, виконуваного одним і тим же музикантом;
- втіленні діалогічності концертного жанру, об'єднаної в стилістиці конкретного авторського твору на рівні образної семантики (знаки жанрів і стилів);
- створенні особливих форм віртуозного музикування, в тому числі і за рахунок нового прочитання жанрів, що використовувалися раніше (фантазії, Концертштюк, а також скерцо, експромти, ноктюрни, вальси, музичні поеми, музичні картини, концертні варіації та ін.).

Фактично всі ці жанрові різновиди концертних п'єс для фортепіано представлені в фортепіанній музиці П. Чайковського. Для ілюстрації типових особливостей жанру в його індивідуально-авторському втіленні необхідно було вибрати найбільш показові зразки, якими, як видається, і є *Scherzo a la russe* op.1 і «Думка». Уже завдяки назвам з жанровими спрямуваннями можна судити про втілення в цих творах двох начал – моторно-ігрового (жанр скерцо як самостійної форми концертного зразка) та інструментально-кантиленного («думка», що йде від стилістики пісенно-оповідних жанрів, зокрема українських дум, а також їх побутових варіантів).

2.3. Вокальні звукообрази в концепції Великої сонати для фортепіано П. Чайковського

Для виконавця розуміння композиторського тексту є необхідним ступенем створення своєї концепції твору. Оскільки нас цікавить інструментарій «співочого фортепіано», звернемося до інтонаційно-драматургічного аналізу Великої сонати, в драматургії якої присутні ліричні теми. Виявимо закономірні зв'язки між жанрової семантикою тем сонатної драматургії і фортепіанним потенціалом до розкриття образу «співочої людини».

I частина Великої сонати характеризується взаємодією і протиставленням двох контрастних образних сфер, дієво-енергійної і філософсько-елегійної. Інтонаційно-образний контраст закладений в двох тематичних елементах головної партії (ГП). Дієво-енергійна експресія виражена в елементі *a*: потужні акорди (*ff*) в тісному розташуванні, насичена фактура, фанфарні інтонації і гострий пунктирний ритм визначають урочистий і радісний характер. Подальший розвиток тематичного елемента відбувається за рахунок перетворення початкової пунктирної інтонації і поступового спадного секундого руху до основного тону (*G*), утворюючи хвильові наростання, що призводять до кульмінаційної точки. Розгорнутий маршовий рух змінюється темою *un poco rubato* (елемент *b*).

Елемент *a* в подальшому розвиватиметься в зв'язуючій партії, в розробці, утворюючи нову тему (в функції епізоду в *g-moll*, що слугує предиктом до репризи), і в коді. Елемент *b* – декламаційно-речитативного плану – висловлює лірико-споглядальну сферу і вносить корінний контраст: відбувається зміна ладо-тональності (*G – g*), жанру (марш – речитатив), що підкреслюється імпровізаційної манерою викладу, широким вокальним октавним стрибком в мелодії з подальшим гамообразним заповненням дрібними тридцять другими тривалостями; переривчастістю акомпанементу; зміною фактури (акордова – гомофонно-гармонічна). Тривалий розвиток

патетичного елементу ГП (*b*) побудовано на хвильових злетах та спадах. Для нього характерним є синтез імпровізаційності і драматизму в речитативних фразах, які завершуються репрізою появою маршового елемента *a* в тональності *G-dur*. Обидва тематичні елементи ГП трансформуються і взаємодіють протягом усієї частини.

Коротка Заключна партія (тт. 58-68) заснована на остинатному повторенні і чергуванні ритмічного квартового мотиву з пунктирною інтонацією ГП в басу і в верхньому голосі. В процесі розвитку тематизму відбувається тональна модуляція (*G – g – gis – e*) і жанрова трансформація. Спочатку квартовий мотив має маршовий, стверджуючий характер, при подальшій модуляції ці інтонації знаходять більш напружене, тривожне забарвлення, наближаючись до характеру Побічної партії.

Контраст – філософсько-елегійна драматургічна лінія – починається у другому декламационно-речитативному елементі ГП (*a*) і триває в побічній партії (ПП). Жалібний характер теми підкреслюється наполегливими повтореннями секундних інтонацій у всіх пластах фактури. За жанром ПП наближається до пісні-романсу. Раптово вторгається контрастний до основної теми ПП пунктирний елемент *a* з ГП в трансформованому вигляді, в подальшому розвитку поєднуючись контрапунктично з 2-м елементом ГП (*b*): октавний зліт і спадаюче гамообразне заповнення. Реприза ПП динамізуюча: типово тріольний супровід елегійного образу надає темі схвильований, тремтливий характер.

Самостійну лінію музичної драматургії першої частини представляє тема *Dies irae*. Вперше її інтонації виникають в середньому розділі ПП (тт. 79-82) і затверджуються в заключній партії (ЗП: тт. 96-106). Тема звучить в октавному подвоєнні, в оточенні тріолей супроводу, з опорою на тонічний органний пункт в басу. *Dies irae* відображає образу року як об'єктивному началу, що впливає на життя героя незалежно від його вчинків. Це підтверджується наполегливим, акцентованим звучанням елементів теми в коді (тт. 290-301) на *ff* в контрапункті з маршовим елементом ГП.

Розставивши образно-сміслові акценти драматургії першої частини, можна простежити динаміку становлення особистості героя. Якщо спочатку – це людина дієва, внутрішній світ якої живиться активно-енергійною і філософсько-елегійною інтенціями, то вторгнення теми *Dies irae* в код повертає долю героя в іншому напрямку. Образ людини, згідно з концепцією П. Чайковського, виявляється цілком підвладним обставинам зовнішнього світу.

II частина Великої сонати – ліричний центр циклу – в інтонаційно-тематичному відношенні багатопланова. Це виражено, перш за все, в змішаній композиційній структурі (поєднання складної тричастинної репрізної форми і рондо), а також у тематичній спорідненості до I частини і в жанровій символіці. Тип композиції далекий від типово романтичної монологічності і інтравертності. Герой живе одночасно в двох світах – об'єктивному, світлому і суб'єктивному, меланхолічному. Дві протилежні образні сфери, закладені в сонатному *allegro*, продовжують свій розвиток і в ліричній II частині. Філософсько-елегійна лінія втілюється в семантиці траурної ходи, представленій основною темою. В інтонаційно-жанровому плані можна провести паралелі з I частиною; це:

- аккордова фактура, наявність пунктирного ритму в мелодії зближують основну тему II частини з елементом *a* I частини – з одного боку, і з III I частини – з іншого (на що вказують загальна тональність *e-moll* і висхідні інтонації-«зітхання»);
- широкий октавний стрибок в мелодії (початок другого речення основної теми II частини, 8 т.) – зв'язок з елементом *b* з I частини сонати.

Можна простежити також жанрові паралелі: дієво-енергійний образ, виражений в I частині семантикою маршу, в II частині перетворюється в скорботну ходу. Таким чином, протягом усієї другої частини в основній темі відбувається жанрова пересемантизація:

- скорботна хода (хоральна фактура, повільний темп, пунктирний ритм, пассакальний бас – семантичні знаки об'єктивного світу) (тт. 1-16);
- декламація – подвоєння мелодії в октаву на тлі пульсуючих тріолей, тип акомпанементу (з елементами пісенності – повторення початкової поспівки, пунктирний ритм, стрибки без заповнення);
- псалмодія – переродження декламаційної мелодії (викладена в третій октаві, на тлі тріольних фігурацій супроводу, псалмодія кожен раз виникає на «гребені» динамічної хвилі; характеризується широким діапазоном між крайніми голосами, «прозорою» фактурою супроводу і піднесеним характером) (тт. 89-107).

Контрастні епізоди рондо (*L'iestesso tempo* **b** і *Moderato con animazione* **c**) продовжують дієво-енергійну лінію I частини. Обидві теми мають жанрово-танцювальну основу (синкопований ритм, уривчастість мелодичної лінії, пульсуючі ритмічні акорди) (тт. 17-27). У заключному проведенні основна тема викладена на фоні пунктирних інтонацій епізоду **b**, що зближує її з маршовим елементом ГП першої частини (тт. 122-132). Особливий інтерес представляє кода, що поєднує елементи основної теми і тем-епізодів, виявляючи тим самим екстравертну психологію ліричного героя.

Скерцо (III частина) в драматургії циклу є сполучною ланкою між II і IV частинами. На це вказує відсутність контрастного тематизму (токатна фактура, насичена підголосками і імітаційними перекликами, не змінюється протягом усієї частини). Емоційна атмосфера наповнена образами битійствуючої реальності, вираженої темпо-ритмічними, динамічними, фактурно-тембровими засобами.

У драматургії **Фіналу** переважає об'єктивна, дієво-енергійна сфера, що проникає в ліричні теми. Можна простежити спадкоємність початкових інтонацій фіналу з першою частиною: потужні фанфарні акорди викладені в елементі **a** з ГП I частини в стриманому маршовому русі, тоді як в рефрені фіналу вони ж набувають стрімкий, польотний характер. У рондообразній композиції фіналу чергують протилежні образи. Епізод **b** поєднує дві

контрастні теми: моторно-танцювальну (тт. 33-63), засновану на багаторазовому повторенні низхідної мелодичної інтонації при безперервному акордовому русі восьмими на *staccato*, і пісенно-ліричну (тт. 64-105), проведену в середніх голосах в октавному подвоєнні на тлі витриманого «волинкового» супроводу.

Ліричною кульмінацією в драматургії фіналу є декламаційна тема епізоду з (тт. 139-238). Мелодія, проведена в трьох голосах, потужні, насичені акорди супроводу і пунктирний ритм визначають патетичний характер цього образу. Тема проходить три стадії розвитку, обростаючи фактурними підголосками в другому проведенні і подвоюючись в октаву в третьому. Можна провести паралелі між темою *Dies irae* (ЗП з І ч.) і гимничною темою фіналу; аналогічно коді І частини, де в контрапункті на інтонаціях *Dies irae* стверджується радість буття, в коді фіналу також звучить гімн життю.

Висновки до Розділу 2

У понятті «фортепіанний стиль П. Чайковського» виділяються три складові – власне «стиль», його видова реалізація – «фортепіанний», нарешті, авторський початок – «стиль П. Чайковського». Відзначаючи цей факт, слід йти по шляху дедукції, виходячи з більш загального в напрямку до особливого і індивідуально-конкретного, що і представлено в даній дисертації.

Визначаючи стиль метафорою «стиль – це людина» (за Ж. Бюффоном), необхідно вказати на принципову подвійність стилеутворення в музичному мистецтві, в якому дана категорія виступає, за образним висловом В. Холопової, як «дволиккий Янус». Це означає поєднання в стилі інтро- і екстра-факторів, тобто індивідуального (домінантного) і типологічного (такого, що доповнює; фонового, контекстного).

Друга складова розглянутого тричленного поняття – «фортепіанний» – відноситься до розряду інструментально-видових стилів, що конкретизує на рівні звукообразів даного інструменту композиторські і виконавські інтенції, що втілюються через нього як артефакт музичної культури. Для їх реалізації необхідний відповідний особистісний комплекс, яким повною мірою володів П. Чайковський.

Відзначено, що, судячи зі спогадів сучасників, П. Чайковський на зорі своєї музичної діяльності виступав як піаніст-акомпаніатор і соліст, причому, робив це не «по-композиторськи», а «по-піаністські» (за Г. Ларошем). Звідси – постійний інтерес композитора до фортепіанної музики, яку він легко і швидко складав і вважав не тільки «вправами» в перервах між великими полотнами, а й провідною сферою прояву особистісного емоційно-ігрового початка, пов'язаного з відпочинком, дозвіллям і інтелектуальною розвагою.

Ліризм як загальноутворюючий принцип музичного мистецтва (за М. Арановським) визначив основний зміст фортепіанної спадщини П. Чайковського, який сам композитор мислив в контексті свого ліричного почуття, невіддільного від такого жанру, як симфонія. Розглядаючи симфонію як «сповідь душі», П. Чайковський поширював свій симфонічний метод (в сукупності з його ліричної першоосновою) на вокальну та фортепіанну музику різних форм і жанрів.

Дослідниками відзначається, що в фортепіанному мистецтві другої половини XIX ст. П. Чайковський (поряд з Е. Грігом) став творцем принципово нового стилю, що відрізняється яскравою самобутністю і міцними зв'язками з актуальними тенденціями музики епохи Романтизму. У цьому плані він був «шуманістом», творцем нового, спрямованого в майбутнє стилю фортепіанного письма, заснованого на нових типах поліфонії і «олюднення» (за Б. Асаф'євим) інструментальних звучань. Останнє виражалось у перенесенні на фортепіанну музику вокальної інтонаційності різних генетичних витоків – не тільки національно-пісенних,

але і більш загальних і уніфікованих за генезисом, зокрема, оперних, що йдуть від італійського бельканто (опери В. Белліні і Г. Доницетті).

Г. Нейгауз, намагався подолати один з головних недоліків фортепіано – згасання звуку, створюючи ілюзію подовження звуку (як на скрипці), ілюзію легато, акцентуючи увагу на співвідношенні сили звуків у прямій пропорції до тривалості звуку. Уявлення про звук завжди повинно підкорятись розкриттю художнього змісту і стилю твору. Г. Нейгауз наголошував, що «... гарний звук – це той, який найбільш підходить для вираження даного змісту».

Підкреслено, що при розгляді фортепіанного стилю П. Чайковського виявляються самі різні точки зору, аж до «полярних». Задля знаходження об'єктивних критеріїв в оцінці фортепіанної спадщини П. Чайковського як стильового феномена, необхідно використовувати як положення виконавського музикознавства, так і враховувати наступні компоненти фортепіанного стилю П. Чайковського, які йдуть від аналізу композиторського тексту): 1) сентиментально-салонний (ностальгічний); 2) песимістичний; 3) оптимістичний; 4) натхненний; 5) академічний (тривіальний, трафаретно-шаблонний) 6) аналітично-інтелектуальний.

Інтонаційне багатство і розмаїття («интонационное изобилие» – рос. за Б. Асаф'євим) фортепіанної музики П. Чайковського викликає до життя її різні інтерпретації, збігаються з авторськими коментарями до того чи іншого твору. Мова йде не тільки про ремарки з приводу образного змісту музики, а й про фактурні атрибутиці у вигляді засобів «виконавського центру» (за В. Холоповою), що обираються самим інтерпретатором в доповненні до авторських. «Відкритість» фортепіанного стилю П. Чайковського безлічі виконавських версій (при опорі на виділені вище типові) є характерною рисою цього стилю як знакового явища в історії світової фортепіанної музики, яка в особі П. Чайковського до кінця XIX ст. знайшла ще одного класика. Поєднуючи традиції та новаторство, П. Чайковський створив нові типи фортепіанної поліфонії, базуючись на досягненнях Й. Баха і Р. Шумана

в області «співочого фортепіано», але трактуючи це в іншому мовному ключі. Тому для розгляду індивідуальних особливостей фортепіанного стилю П. Чайковського в даній дисертації був зроблений аналіз його фактурного аспекту.

Відзначено, що в музикознавчому дискурсі досі не збудована більш-менш повна картина особливостей фортепіанної фактури цього автора. На основі поєднання сучасних теорій фактури і стилістики музичного твору в даній дисертації запропонована оригінальна методика аналізу фактурного комплексу фортепіанних творів П. Чайковського. Для цього, слідом за Р. Геніком, в ній дані порівняння фортепіанних фактурних стилів П. Чайковського та інших композиторів-мелодистів ХІХ ст., зокрема Е. Гріга та Р. Шумана. Систематизовані також основні риси фактури фортепіанної музики П. Чайковського, провідний тип якої відрізняється гомофонною подголосочковістю, коли голоси, зберігаючи рівнопотенціальність, диференціюються за функціями в організації цілого (за М. Тіцем і О. Гусаровою).

Доведено, що специфіка фортепіанної фактури в творах П. Чайковського на методологічному рівні виявляється через співвідношення двох понятійних категорій – «музична фактура» і «жанрова стилістика». Що стосується фактури, то в самому широкому сенсі вона постає як просторового «конфігуратора» музичної тканини (за Є. Назайкінським), яка, в силу процесуальності музики як виду мистецтва, знаходиться в русі, розвитку (за Г. Ігнатченком). У фактурі розрізняється не тільки композиторський, але і виконавський аспекти, що зафіксовано в її розумінні як «будови звучання музичного твору» (за В. Москаленком). В контексті жанрової стилістики твору фактура виступає як один з основних її «індикаторів», що відображено в загальних для цих двох музикознавчих категорій параметрах розгляду –горизонталі, вертикалі і глибині (за Є. Назайкінським).

Фортепіанна фактура П. Чайковського вбирає в себе, з одного боку, загальні закономірності складо-фактурної організації (за Т. Бершадською) багатоголосого музичного матеріалу, з іншого – відображає специфіку інструменту, який є своєрідним міні-оркестром, а в джерелах зобов'язаний своїм походженням вокальній (хоровій) музиці. Слід особливо підкреслити, що фортепіанна фактура П. Чайковського володіє однією особливою якістю, яка характеризує мелосную природу того інтонаційного матеріалу, який представлений в його музиці в цілому. Це, перш за все, пісенно-романсова інтонація, що йде як від фольклорного, так і від «третього» пластів, де синтезовані глибинні основи мовного інтонування в його кантиленному, тобто власне-мелодійному, втіленні. Будучи визнаним композитором-мелодистом, П. Чайковський здійснив особливий принцип роботи з подібним матеріалом, який не обмежується співвідношенням теми-мелодії і акомпанементу, а поширюється на все фортепіанне багатоголосся.

Підкреслено, що така фактура за своєю природою є поліфонічною в широкому сенсі цього слова, синтетичною за способом застосування різних видів поліфонії, серед яких як домінантний виділяється підголосковий принцип. Суть цього принципу полягає в насиченні фактури відносно самостійними мелодичними голосами і підголосками рельєфного і фонового значення, що створюють загальну картину квазі-вокальної кантилени, яка, здавалося б, недоступна «ударному» фортепіано.

Ті, що йдуть із глибин інструментальної музики співвідношення *cantabile i ritmico*, про що писав ще Дж. Качині, розкривається в фортепіанній фактурі П. Чайковського через різноманіття поліфонічних рішень, в яких будь-який лінійний фрагмент завжди має колористичне доповнення, яке не є чисто фоновим, а виконує власну мелосную функцію (іноді – звукозображальну, іноді – танцювально-моторну). Зразки подібної фактури можна знайти як в великих формах (фортепіанні концерти, Велика соната *G-dur*), так і в окремих концертних п'єсах і мініатюрах для фортепіано, серед яких п'єси з циклу «Пори року», характерні п'єси-картини типу «Думки» або

раннього *Scherzo a la russe*, присвяченого і вперше виконаного М. Рубінштейном як представником школи «співочого фортепіано» у виконавському мистецтві.

Підкреслено, що фортепіанний стиль П. Чайковського ґрунтується в цілому на тих же ідеях, що і у Шумана. Як і останній, але на іншому інтонаційному матеріалі, П. Чайковський мислить фортепіано як «симфонічний» по духу інструмент, якому доступна вся інструментальна палітра оркестру, але в якому зберігається його споконвічна голосова вокальна природа. Це означає, що квазі-оркестрові темброві якості фактурних голосів і пластів фортепіанної музики П. Чайковського, які не підкреслюються спеціально, а об'єднуються в загальну звукову тканину, де діють закони функціональної гармонії; втілюються інтонаційно-поліфонічними засобами фігурування, перш за все, мелодійного. Нові типи цієї поліфонії, збагаченої вокально-симфонічними засобами, і демонструє в фактурі своїх фортепіанних творів П. Чайковський. Подальше вивчення закономірностей цієї фактури можливо лише на конкретній аналітичній основі, що і складає зміст наступного Розділу даної дисертації. теоретичних положень, на які тут робився акцент, на методіку фактурного аналізу конкретних творів. Ряд з них були названі в процесі викладу матеріалу даного розділу, але в повному обсязі фактура як «тілесний шар» музичного твору стає реальністю лише через звукове виконавське втілення запрограмованого композитором тексту. Тому особливості «співочого фортепіано» в творах П. Чайковського розкриваються лише на основі їх виконавського аналізу з подальшими узагальненнями, що стосуються жанрово-стильових якостей творів, як великої (концерт, соната), так і малої (п'єса-мініатюра) форми, включаючи і версії їх виконавських втілень.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ВОКАЛЬНИХ ЗВУКООБРАЗІВ ТВОРІВ П. ЧАЙКОВСЬКОГО У РІЗНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ

3.1. Співвідношення «типового» та «індивідуального» у фортепіанному стилі П. Чайковського на прикладі виконавських версій Великої сонати оп. 37 *G-dur* К. Ігумнова і С. Ріхтера

Музичний твір з точки зору теоретичного і виконавського аналізу має різне тлумачення. Якщо музикознавець розглядає музичний твір як семіотичний об'єкт, то для виконавця метою аналізу стає музичний твір як виконавський процес: що розгортається в часі як інтонаційно-драматургічна форма, зафіксована в авторському тексті.

Вивчаючи музичний твір, виконавець як співтворець відтворює (кожен раз наново) авторський текст. В цьому випадку кінцевий результат цього творчого процесу відображає виконавський план відтворення авторської концепції. При цьому твір набуває нового виміру художнього сенсу музики – *виконавської інтерпретації*. Іншими словами, глибину і змістовність виконавської тлумачення композиторської концепції становлять принципові відмінності особистісного прочитання того чи іншого музиканта, які являють собою якийсь комплекс – *виконавську драматургію*.

Поняття «музичний текст» є багатофункціональним і містить різні підходи до його визначення. У музикознавчому середовищі текст вивчається як джерело інформації, аналізується його структурна сторона, в свою чергу, виконавець, як посередник між композитором і слухачем, прагне виявити смислову сторону музичного тексту і знайти ті виконавські засоби, які б сприяли повноцінному донесенню до слухача композиторської ідеї твору.

Вибудуємо дефініції «музичної драматургії», запропоновані теоретичним музикознавством, з точки зору їх практичної спрямованості на рішення виконавських завдань, пов'язаних з фактурою музичного твору. За

визначенням В. Бобровського, яке орієнтоване на специфіку музичного твору, «музична драматургія – це план і лінія розвитку істотних для реалізації художньої ідеї моментів музичного часу» [48, с. 77]. Якщо композиційна основа музичного твору передає його структуру, то драматургія відображає внутрішній зміст. Однак, якщо автор розглядає композиційні та драматургічні функції музичного твору в діалектичній єдності, то для виконавця драматургічні функції домінують над композиційними.

В продовження функціонального підходу до музичної форми, викладеного в роботах В. Бобровського, В. Медушевський висуває ідею подвійності музичної форми. Зокрема, семантичну опозицію «композиція – драматургія» дослідник представляє в якості музичних універсалій, дія яких виявляється на самому глибинному рівні як форма скорочена і форма розгорнута.

З порівняння змістовних, функціональних і структурних характеристик скороченої і розгорнутої форми можна побачити, що сутність і повноту художнього образу в музиці розкриває саме розгорнута форма, творцем якої є власне виконавець-інтерпретатор. Отже, все вище сказане В. Медушевським про розгорнуту форму збігається з семантикою виконавської процесу, з тим, що становить зміст поняття «виконавська драматургія».

Виконавське відтворення розгорнутої форми на рівні фактурної організації створює виконавську драматургію, що містить в собі певну систему смислових взаємозв'язків, а саме:

- композиторська концепція організації фортепіанної фактури (яка виражена в нотному тексті);
- виконавська концепція або виконавський задум втілення композиторської ідеї організації музичної фактури твору крізь призму виконавського «Я»;
- співвідношення часу і простору у виконавському процесі (індивідуальне відчуття процесуальної форми конкретним виконавцем, залежне від його психофізіологічних особливостей і інтелекту).

Драматургічні процеси, що містяться в фактурі музичного твору, розкриваються в виконавській діяльності через творчу особистість інтерпретатора. Аналізуючи авторський текст відомого класичного твору або знайомлячись з новим твором за рукописом автора, виконавець виступає як *інтерпретатор-аналітик* (рівень скороченої форми). Коли ж досліджуваний твір стає реально втіленим артефактом (в концертних умовах або в студійному записі), то в цьому випадку його сприйняття і аналіз становлять зміст розгорнутої форми. Критерієм відмінностей цих двох сторін виконавського прочитання музичної форми як естетичної цінності є повнота художнього втілення. За В. Медушевським, «шлях від скороченої форми до розгорнутої лежить через образ» [176, с. 182] Додамо від себе істотну поправку – *виконавський образ*. Таким чином, єдність скороченої і розгорнутої форм становить виконавську концепцію твору.

Прагнучи бути ближче до «духу і літери» автора, виконавець вибудовує своє трактування твору, ґрунтуючись на розшифровці скороченої форми. Виконавське «модельовання», тобто реальне відтворення розгорнутої форми, народжує *виконавську драматургію*. В даному дослідженні будемо спиратися на визначенні К. Тимофєєвої: «... виконавська драматургія – це індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавських інтерпретацій. Запропонована дефініція містить власний когнітивний вектор (порівняно з музикознавчим тлумаченням); серед інших категорій теорії виконавства вона розвиває один з її напрямків – порівняльний аналіз в аспекті виконавського мислення [311, с. 7]. Таким чином, дефініція «виконавська драматургія» містить певний когнітивний вектор – *виконавське мислення*, способи його формування, інтонаційного виявлення і втілення індивідуальних властивостей особистості музиканта-виконавця.

Представимо виконавський аналіз Великої сонати П. І. Чайковського з метою виявлення різниці в вокальному інтонуванні К. Ігумнова і С. Ріхтера.

Виконавський стиль К. Ігумнова є нерозривно по'язаним з Московською фортепіанною школою. Його художнє кредо, стиль гри спиралися на традиції композиторської та виконавської школи П. Чайковського та М. Рубінштейна. К. Ігумнова називають «поетом» фортепіано з тонким відчуттям музичних стилів. Його інтерпретація вражає силою емоційного впливу, співучим туше, глибоким прочитанням авторського тексту.

Відомо, що музику П. Чайковського К. Ігумнов дуже високо цінував, а Велику сонату *G-dur* виконував протягом усього свого творчого життя. Г. Нейгауз зазначав : «... Ігумнов знав таємницю виконання Чайковського, як ніхто. Інші піаністи проявляють велику віртуозність і браваду, ... але ніхто не дає такої звукової картини, тієї простої і задушевної інтонації, повної невимовного чару, як Ігумнов» [209, с. 105]. В цілому, інтерпретація Великої сонати П. Чайковського відрізняється вибудуванням форми, і підпорядкованістю складовиз виконавської семантики основній художній ідеї твору. Виконавець грає «великим мазком» (стиль *al fresco*), не приділяючи уваги філігранній відточеності деталей.

I частина. Пунктирний тематичний елемент ГП **a** звучить широко, співучо. Ритмічний стрижень, характерний для маршовості, йде на другий план. Акорди К. Ігумнов грає *arpeggiato*, на противагу авторському запису, використовуючи *rubato* і підкреслюючи роль гармонії.

Другий елемент ГП **b** звучить спокійно, стримано. Разом з тим, гамообразні пасажі в мелодії, які звучать майже на *glissando*, надають виконанню характер відчаю, безвиході. Піаніст тонко переживає модуляційні переходи. З підходом до кульмінації (т. 39) звучання стає схвильовано-піднесеним, прискорюється темп. У репрізному проведенні тематичного елемента – виконання стає більш драматичним та емоційно-напруженим.

Таким чином, маршовий характер ГП, спочатку закладений в композиторському тексті, у виконанні К. Ігумнова згладжується і перетворюється у вільно-імпровізаційну декламацію за рахунок підкреслення

метро-ритмічної і темпо-агогічної семантики. У цьому можна уледіти вплив особистості К. Ігумнова як виконавця.

ЗП звучить затаєнно, декілька приглушено. Пунктирні інтонації-переклички з першого елемента ГП, виконані протяжно, жалібно, перетворюються в кінці теми в широкі арпеджовані акорди. Проте ПП, схвильовано-трепетна за характером, звучить цільно, на одному диханні. Провідна роль відводиться мелодії; інші фактурні пласти, мелодичні підголоски – на другому плані. Виконавець підкреслює вокальне походження мелодії: емоційно забарвлює інтервали, скачки, алогічно обіграє найдрібніші мотиви, підпорядковуючи все єдиному виконавчому диханню.

У темі *Dies irae*, дубльованої в октаву, виконавець підкреслює нижній голос.

Початок розробки з її фанфарними акордами звучать у К. Ігумнова немов передзвін. Подальший розвиток підвладний єдиному стихійному руху-пориву, спрямованому до кульмінації – каскаду низхідних акордів (т. 135). Зовсім інший етап представлений в ПП: виконавець рельєфно забарвлює малосекундові інтонації, сповільнюючи темп, знижуючи динамічні градації. І, нарешті, заключний етап розробки, побудований на характерно тривалому, хвильовому розвитку (з подоланням підйомів і спадів), спрямований до кульмінаційної вершини.

Отже, розробка Великої сонати у виконанні К. Ігумнова сприймається як єдиний процес: на першому етапі має прояв зовнішній драматизм ГП, на другому – суб'єктивний світ ПП, а на третьому – обидві образні сфери підсумовуються, що підсилює конфлікт драматургії сонати.

Характерною особливістю репризи є стримане по динаміці і темпо-ритму, декламаційне виконання тем ГП і ПП. Піаніст ще пильніше вслухається в кожну інтонацію, кожен гармонічний поворот. Тема *Dies irae* в репризі однаково виразно чутна в обох мелодичних голосах.

Кода звучить яскраво і насичено. Виконавець виходить на граничну кульмінацію, починаючи з моменту звучання маршової теми. Подальший

розвиток характеризується екзальтацією, стихійністю. Підкреслена тема *Dies irae* в кодї звучить захоплено-піднесено, несамовито.

Виконавська драматургія II частини, створена К. Ігумновим, відображає контрастне зіставлення стриманих, споглядальних образів основної теми (*a*) і схвильовано-імпульсивних тем-епізодів *b* і *c*, створюючи в рондальній композиції множинність і багатство об'єктивного, биттєвого світу. Основну тему К. Ігумнов грає цілісно, в розміреному русі на *piano*. Мелодія верхнього голосу підпорядковує собі акордові пласти фактури.

Динамічний і емоційно-образний контраст виникає при появі початкових інтонацій теми *b*, звучать скорботно, немов відчайдушний вигук. Напружений, драматичний характер виконавець підкреслює імпульсивними пунктирними ходами-перегуками.

У другому октавному проведенні основна тема *a* знаходить у К. Ігумнова схвильовано-трепетний характер. Наполегливо повторюється основний мелодичний тон і пульсуючі тріолі супроводу призводять до першої кульмінації *fff*, об'єднуючи контрастні образи тем *a* і *b*. Емоційна і динамічна розрядка відбувається під час звучання теми *a* на *pp*.

Тема *c* звучить вкрадливо, грайливо. Виконавець обіграє тонально-гармонічні зіставлення *C-dur* – *As-dur*. З кожним наступним проведенням зростає динамізація образу, при цьому характер теми стає емоційно-захопленим, шаленим, досягаючи кульмінаційного піку виконавської драматургії. Раптово все обривається, завмирає на квінтовому мелодичному тоні, і знову, втретє звучить тема *a* на тлі прозорих, «дзюркотливих» тріолей.

Реприза характеризується динамізацією тем, синтезуванням образних сфер. Кульмінація, драматургічний центр II частини, доводиться на репризне проведення основної теми *a* в контрапункті з пунктирним елементом теми *b*. Звучання набуває радісного характеру на До 4/6 (Es).

У кодї танцювальні інтонації тем *b* і *c* перетворені в філософський роздум. У виконанні К. Ігумнова заключний мелодичний зворот і трепетні синкоповані тріолі створюють відчуття недовомовленості, очікування.

В цілому, в створеній К. Ігумновим виконавській драматургії II частини Великої сонати превалюють образи драматичні, схвильовані над лірично-споглядальними; кульмінаційні центри припадають на звучання тем *b* і *c*. Підкреслимо, що в інтерпретації К. Ігумнова переважають динамічні градації від *mp* до *fff*, в той час як *pianissimo* майже відсутнє. Таке трактування ліричного центру сонати пояснюється його приналежністю до романтичного типу піаністів, особливостями виконавського стилю К. Ігумнова.

Виконання III частини при всій «непіаністичності» фактури, відрізняється гнучкістю, пластичністю фразування, співучим, шляхетним звучанням. Замість фантастичних образів скерцо, в концепції К. Ігумнова панує пісенно-мелодичний початок. Кожна ліга, мотив проінтонований, наповнений внутрішнім змістом.

В середньому розділі складної тричастинної форми піаніст злегка уповільнює темп, створюючи дух імпровізації: *rubato* верхнього голосу перед довгими нотами утворює тимчасові відтягнення з подальшим прискоренням до кінця пасажу. У той же час безперервний рух шістнадцятими сприяє цілісності форми.

Реприза звучить динамічно і емоційно відкрито. Виконавець немов скандує повторювані синкоповані акорди в кульмінації, тим самим, надаючи темі урочисто-святковий характер. Кода виконана на *staccato* легко, невагоме, з опорою на мелодичні інтонаційні точки.

Фінал Великої сонати П. Чайковського в інтерпретації К. Ігумнова відрізняється віртуозним розмахом, бравурним виконанням, граничною емоційністю та загостреністю образів. Вступні акорди рефрену звучать підкреслено стримано в порівнянні з блискучими, «запаморочливими» пасажами другого елемента. Виконавець оригінально обіграє витіюватий мелодичний малюнок пасажів, які лунають в гранично швидкому темпі, виконані великим штрихом, надаючи темі скерцозність, гумористичний характер.

Пісенно-танцювальна тема епізоду **a** виникає у виконанні К. Ігумнова після невеликої паузи-цезури, вносячи темпо-ритмічний і динамічний контраст. Принципи фразування і інтонування, які продиктовані провідною роллю мелодії, відсувають танцювальну жанровість на другий план.

Друга тема епізоду **a pastorale** звучить задумливо, сумно, з опорою на витриманий доміантовий тон.

У наступному проведенні рефрену аккордово-тематичний елемент звучить у К. Ігумнова нарочито підкреслено, з синкопованим акцентом.

Епізод **c**, присвячений центральному образу драматургії – гімну любові – виконаний піаністом захоплено-радісно, з пафосом. У другому проведенні (на тлі тріолей) тема набуває особистісно-ліричного забарвлення. Мелодичні інтонації, поперемінно викладені в верхніх і середніх голосах, утворюють діалог. У репрізному проведенні епізод **c** звучить захоплено, приводячи до кульмінації на *ff*.

Після такого значного емоційного сплеску акорди рефрену набувають динамічно-приглушеного забарвлення, а стрімкі пасажі шістнадцятими звучать невагомо, польотно. Обидві теми епізоду **b1** в репрізі виконані більш стримано за емоційно-образному наповненню, динаміці і темпо-ритму, ніж в експозиції.

Заключне проведення рефрену є найяскравішим, кульмінаційним. «Вихрові» пасажі шістнадцятими, виконані на одному диханні, з віртуозним розмахом, переходять у висхідні арпеджовані акорди, обриваються на доміанті.

У коді тема епізоду **c** звучить врівноважено, стримано, на *pianissimo*. Потужні заключні акорди, виконані музикантом рішуче, життєстверджуюче, завершують цикл Великий сонати.

Зробимо висновки щодо виконавського стилю К. Ігумнова:

- вдумливе, глибоко особисте прочитання авторського тексту, підпорядкування виконавських засобів його розкриттю, але при

цьому відбувається ідентифікація (термін В. Чинаєва) образу ліричного героя і особистості виконавця;

- співавторство – вільне володіння часом, довільне виконання елементів фактури (арпеджовані акорди, октавні подвоєння, *rubato*) і імпровізаційна манера гри;
- виконання в стилі *al fresco* – використання вагової гри, укрупнення штрихів (вплив емоційного початку, екзальтація образів), що сприяє цілісності форми;
- співуче, виразне туше в ліричних темах; простота, щирість тону – суб'єктивність висловлювання;
- провідна роль гармонії і темпо-ритму, що впливають на трактування і колористичне забарвлення цілого.

Перейдемо до аналізу виконавської драматургії Великий сонати П. Чайковського ор. 37 в концепції С. Ріхтера (з метою апробації методу порівняльного аналізу виконавської драматургії одного і того ж твору).

С. Ріхтер, учень Г. Нейгауза, один з найбільш цікавих інтерпретаторів Великої сонати П. Чайковського. Його виконавська драматургія відрізняється масштабністю, широким виконавським диханням, прагненням показати наскрізний розвиток циклічного цілого і монументальність задуму композитора. У той же час виконання С. Ріхтера відрізняється об'єктивністю, строгістю, благородством звучання.

Вступні акорди 1-го елемента ГП виконані з великою внутрішньою енергією, рішучістю, без зайвого пафосу і помпезності. Ясне, узгоджене звучання всіх пластів фактури на *ff* відрізняється стриманістю. Пружний ритм акордів надає вступній темі характер маршу. Динамічні градації практично згладжені (в рамках *ff*). Жанровий контраст, закладений між двома елементами ГП у виконанні С. Ріхтера відсутній. На перший план виходить вольовий ритмічний імпульс, що синтезує дієво-енергійну і філософсько-елегійну образні сфери.

Динамічний контраст відбувається в зв'язуючій партії, яка звучить сухо, насторожено. Побічна партія у виконанні С. Ріхтера звучить на *piano*, з простотою і безпосередністю, без зайвої емоційності. Піаніст немов спостерігає за подіями з боку, не беручи в них участі. Провідне місце займає мелодія верхнього голосу, решта голосів повністю підпорядковані їй. Незважаючи на відсутність будь-яких агогічних і динамічних контрастів, ПП не втрачає своєї краси і виразності завдяки гнучкості та пластичності фразування, вибудуваності гармонічного плану, цілісності музичного мислення.

Тема *Dies irae* у виконавській драматургії С. Ріхтера стає смисловою домінантою експозиції, що підкреслює дієво-енергійну образну сферу. Розкотисті акорди в партії лівої руки і тріольні фігурації в верхньому голосі створюють об'ємне, оркестрове звучання.

В цілому експозиція виконана на одному диханні, підкоряючись головному ритмічному імпульсу (пунктирний елемент головної партії). Кожна нова тема органічно змінює попередню, піаніст точно розраховує розвиток сюжету. Ясність виконавського плану дозволяє слухачеві розрізняти межі розділів форми.

Для трактування розробки С. Ріхтером характерним є хвильовий розвиток: чергування тривалих динамічних підйомів і спадів, зіставлення тематизму в побічних тональностях. Незважаючи на насиченість фактури, всі голоси ясно прослуховуються, звучання на *fff* в кульмінації відрізняється м'якістю і благородством, піаніст помірно використовує педаль.

Реприза виконана яскраво, динамічно, відбувається контрастне зіставлення протилежних образних сфер. У порівнянні з експозицією смислові характеристики тематизму виявлені більш рельєфно, кожен інтонаційний оборот набуває особливого змістовного навантаження, величезну роль грають паузи між фразами, які дозволяють інакше розставити смислові акценти. Кульмінація припадає на звучання маршового елемента ГП перед кодою на *fff*.

Виявивши найважливіші смислові доміанти виконавської драматургії С. Ріхтера, можна зробити висновок, що дієво-енергійна сфера превалує над філософсько-елегійною і характеризує героя як людину рішучу та вольову. Образ Рока, відбитий в темі *Dies irae* «вживається» у внутрішній світ героя, стає частиною його натури.

Трактування II частини відрізняється глибиною, проникливістю, внутрішньою зосередженістю. Незважаючи на повільний темп, виконавець вслуховується в кожну інтонацію, в кожне гармонічне забарвлення. Виконанню притаманне почуття міри і форми. Піаніст немов «витягує» кожен акорд основної теми, створюючи відчуття безперервності дихання. Навіть в *pianissimo* ясно чутні всі фактурні пласти, «співоче» туше С. Ріхтера благородно звучить у всіх регістрах.

З усіх варіантів основної теми слід звернути увагу на її репризне проведення на тлі тріольних фігурацій акомпанементу. Після напруженого драматичного розвитку теми раптово виникає основна тема, яка звучить на *pp*. У трактуванні С. Ріхтера її можна розглядати як драматургічний центр всієї частини, «тиху кульмінацію». «Прозоре», майже невагоме туше піаніста нагадує звукову палітру композиторів-імпресіоністів. Щемливі секундові інтонації, наполегливе повторення одного мелодичного тону надають темі піднесений характер молитви.

Протягом усієї II частини основна тема в трактуванні С. Ріхтера кожен раз постає в нових іпостасях. На її образні трансформації впливає поява побічних тем *b* і *c*, що вносить нові жанрові характеристики, фактурні елементи.

1-е проведення – це скорботний хорал-хід; 2-е можна охарактеризувати як пісню (на це вказує тріольний акомпанемент, широта дихання, довгі фрази, що призводять до кульмінації); 3-є – тема-молитва; 4-е – тема викладена в контрапункті з пунктирним елементом теми *b* (ритм «скачки»), знаходячи при цьому духовний захват.

Змістовною кульмінацією II частини в концепції С. Ріхтера є заключне проведення основної теми *a* в контрапункті з пунктирним елементом теми *b*. Таким чином, у виконавській драматургії II частини можна простежити два кульмінаційних центра, які виявлятимуть конфлікт між протилежними образними сферами – дієво-енергійною і філософсько-елегійною: 1) тема-молитва, яка характеризує внутрішній світ людини; 2) заключне проведення основної теми на *fff* об'єднує зовнішній і внутрішній початки.

Скерцо С. Ріхтер грає з вражаючою легкістю, блиском, віртуозністю (майстерне виконання стрибків, виявлення і диференціація складних поліфонічних елементів фактури). Завдяки чіткій артикуляції, бездоганній ритмічній пульсації і фразуванню скерцо сприймається на одному диханні. Складний, примхливий ритмічний малюнок особливо гостро підкреслюється піаністом: синкоповані акценти на слабких частках, короткі фразувальні ліги, постійні динамічні перепади, обмежене використання педалі надають звучанню відтінок фантастичності, казковості. У коді основна тема виконана на *staccato*, відбувається поступове згасання і раптове завершення.

Отже, трактовка Скерцо С. Ріхтером демонструє духовну радість буття та підготавлює життєстверджуючий фінал.

Виконавська драматургія Фіналу відрізняється цілісністю, масштабністю, вибудованістю форми. Жанровий, динамічний і образний контраст, закладений в тематизмі, в концепції С. Ріхтера згладжений. На перший план виходить вольовий ритмічний імпульс, який об'єднує дієво-енергійною і філософсько-елегійну образні сфери. Кожна нова тема органічно змінює попередню, виконавець точно розраховує, передбачає розвиток сюжету.

Потужні фанфарні акорди рефрену виконані з віртуозним розмахом, масштабом, спрямованістю, широким виконавським диханням. «Вируючі» пасажі 2-го елемента відрізняються точною артикуляцією, якісним прослуховуванням всіх фактурних пластів.

Уривчасті акорди епізоду *b* звучать пластично, цілісно, підкорюючись виразності мелодії верхнього голосу. Слід зазначити легкість, з якою виконавець долає скачки між регістрами.

Лірична тема епізоду *b* відрізняється глибиною і натхненністю виконання. Мелодія, викладена в середніх голосах в октаву, звучить приглушено, спираючись на органний пункт в басу, «огортаючи» його. Темп цієї теми уповільнений. У процесі розвитку відбувається поступовий динамічний спад, згасання, потім знову стрімкий активний підйом, з якого виростає тема рефрену. Образні характеристики досягаються за рахунок різноманітності звукової палітри, «прозорості» фактури, виявлення інтонаційно значущих елементів.

Епізод *d* звучить захоплено, емоційно відкрито. Його виконання притаманне широке виконавське дихання, зв'язність, спрямованість до тонічного кадансу. На межі епізоду *d* і його варіантного викладу є невелика тимчасова відтяжка, що дозволяє розмежувати розділи форми. У варіантному викладі мелодія звучить ніжно, тремхливо, огортає м'яким тріольним супроводом. Динамічний розвиток, що приводить до потужної драматичної кульмінації, побудовано за принципом поступового наростання за рахунок укрупнення фактури, повторності тематичного матеріалу.

Подальше виконання рефрену, обох тем епізоду *b1* без істотних змін. Тільки на піку кульмінації («каскад» віртуозних пасажів в заключному проведенні рефрену) звучання відрізняється стрімкістю та блиском. Розкотисті арпеджовані акорди підсилюють драматизм і напруженість кульмінації, стрімко «злітаючи» вгору і раптово обриваючись.

У коді тема епізоду *c* звучить спокійно, оповідально, без зайвого емоційного напруження, звучання поступово згасає, розчиняється. Виконавець немов накопичує сили перед заключними акордами, які є кульмінаційним драматургічним центром всієї сонати. Каскад стрімких віртуозних пасажів, розкотисті арпеджовані акорди підсилюють драматизм і напруженість кульмінації, «злітаючи» вгору і раптово обриваючись.

Характерними особливостями виконавського стилю С. Ріхтера є:

- цілісність, обумовлена об'єктивним відтворенням композиторського тексту, в якому на першому місці – образ автора, композиторський задум;
- точне дотримання авторських ремарок;
- ясність, диференціація фактурних пластів, що дозволяє чути використану піаністом динаміку, артикуляцію, фразування, педалізацію;
- єдиний вольовий ритмічний стрижень (присутній як в швидких, так і в повільних частинах), який є основним формотворчим елементом всіх частин сонатного циклу;
- переважання об'єктивного, раціонального початку над суб'єктивним, чуттєвим.

Художній рівень виконання (досконалість інтерпретації) С. Ріхтера обумовлений такими аспектами:

- осягненням твору у цілісності його жанрово-стильових та структурних ознак, як образно-семантичну єдність;
- володінням засобами та прийомами відтворення нотного тексту в контексті відповідного інтонаційного «словника» П. Чайковського;
- включенням до культурно-історичного контексту (соціокультурна рефлексія).

Порівнюючи типи виконавської драматургії К. Ігумнова і С. Ріхтера, визначимося в основних принципових різницях.

Піаністи К. Ігумнов і С. Ріхтер є представниками двох протилежних виконавських типів (за Д. Рабиновичем) – емоційного і раціонального. Це визначається особливостями виконавських концепцій, вибудуванням виконавської драматургії, манерою звуковидобування, виконавською семантикою в цілому.

Якщо у С. Ріхтера основним формотворчим елементом є єдність ритмічної пульсації, точне дотримання авторських ремарок, то для К. Ігумнова властива імпровізаційна манера гри, вільне володіння виконавським часом, довільне виконання елементів фактури, використання

вагової гри, укрупнення штрихів (стиль *al fresco*).

У виконанні К. Ігумнова значна роль належить гармонії як засобу виконавської виразності, що впливає на характер, темпо-ритмічний малюнок; виконавській манері С. Ріхтера властива ясність, диференціація фактурних пластів, що дозволяє чути використану піаністом динаміку, артикуляцію, фразування, педалізацію.

Раціональність, об'єктивність виконання С. Ріхтера протиставляється емоційній екзальтації образів в концепції К. Ігумнова.

Таким чином, підсумовуючи вищезазначені якості двох типів інтерпретаторів, двох різних підходів до композиторського тексту, вкажемо на різноспрямованість, векторність кінцевого результату. Відтворення вокального інтонування – створення вокальних звукообразів. З позицій історичної дистанції можна виокремити ці два вектори, що наочно виявляються слухом при сприйнятті записів видатних піаністів.

К. Ігумнов як виконавець музики П. Чайковського ототожнює себе з автором і героєм твору. Його виконавська манера характеризується романтичною спрямованістю, при якій домінують критерії психології музичного переживання в даний час – емоційність, відкритість, сповідальність. Своєрідністю романтичного типу виконання відзначено порушенням непорушного правила - «дбайливе ставлення до авторського тексту»: якраз романтик активно вторгається в авторський текст, привласнює його собі і навіть вносить власні корективи.

С. Ріхтер як виконавець музики П. Чайковського демонструє онтологічну спрямованість, при якій сучасний слухач чітко відчуває дистанцію між виконавцем і автором музики, здатний відстежувати відносини між ними і «приміряти» репрезентуємий стиль до себе, до свого душевного і духовного досвіду. Виникає ситуація духовного осмислення проживають психологічного переживання музики, комунікативне спілкування утворює духовну вертикаль – дистанційованість мелодичних ліній, фактурних пластів, співвідношення душевних, емотивних образів з

раціональною вибудоваю форми і драматургії цілого, що дозволяє відмежувати образ автора і коло інтерпретацій художнього світу його музики.

Безперечно, прерогатива творця музичного твору належить його автору, але саме виконавець, перебуваючи у діалогічних відносинах з композитором, донесить твір до слухача. Якщо йому вдається це зробити – виникає процес співтворчості між композитором, виконавцем і слухачем. Тільки за таких умов текст музичного твору не просто виступає як «текст-схема», текст-об'єкт, а перетворюється на діалог композиторського задуму та виконавської інтерпретаційної версії музичного твору, що синтезує риси композиторського та виконавського мислення.

Інтерпретація, як форма своєрідного співавторства композитора і виконавця, за образним виразом А. Рубінштейна, є «процесом другого творіння». Читаючи нотні знаки, виконавець передбачає перспективу – вірогідні варіанти озвучення нотного тексту (звичайно, відбувається цей процес у рамках інтелекту та професійних можливостей, розуміння авторського задуму та ступеня інформованості про нього самого виконавця). Нотний, динамічний, темповий знаки можуть нести в собі безліч смислових значень. Як зазначає Є. Назайкінський, «... важливішим за все є той зміст, що закарбований і світиться у звуковій тканині» [205 с. 242].

Виконавські концепції К. Ігумного і С. Ріхтера відповідають композиторському тексту, бо порушують об'єктивно закладені в ньому смислообрази. Характерні особливості виконавських стилів у взаємодії з елементами фортепіанного стилю П. Чайковського посилюють метафоричну багаторівневість музичного втілення «співочого фортепиано».

3.2. Вокальне інтонування п'єс з циклу «Пори року» П. Чайковського у виконавській інтерпретації М. Плетньова

Виступи М. Плетньова в будь-якій ролі – піаніста, диригента або композитора – незабутні події. У його інтерпретаціях підкреслено і примножено найкраще, що укладено в виконуваних ним шедеврах. Одними з улюблених його композиторів є П. Чайковський, хоча музикант часто включає в програми своїх концертів і твори С. Рахманінова, Д. Шостаковича, А. Скрябіна, Й. Баха, Д. Скарлатті, Р. Шумана, Е. Гріга, Л. Бетховена, лише підтверджуючи свою універсальність і вміння прочитання і розуміння музики будь-якого стилю і композитора.

Дослідження фортепіанного стилю П. Чайковського за двома напрямками аналізу – музично-текстологічного (теоретичного) і виконавського – потребує уточнення: якщо перший вид аналізу ґрунтується на вияві особливостей побудови музичної тканини, природі походження окремих її елементів та їх перетворенні в процесі розвитку музичної форми; то другий – характеризується усвідомленням виконавцем передусім художнього змісту музики, її образно-асоціативного світу, в якому емоційному ключі необхідно донести до слухача той або інший розділ твору.

Інтерпретації М. Плетньова п'єс з циклу «Пори року» вкрай незвичайні. Його якості виконання притаманне поєднання музичних традицій класичної епохи і атрибутивних ознак романтичного стилю, які переломлюються їм відповідно до індивідуальної творчої манери. Відсутній і примхливий, уточнений ламаний ритмічний малюнок, що компенсується простим, блискуче філігранним і відточеним піанізмом. Його манері виконання притаманна абсолютно незбагненна якість, а саме – вміння підпорядкувати собі зал завдяки магічній звукової концентрації, в результаті чого почуте завжди перевершує очікуване. Композиторські навички надають виконавцю несподівані рішення музичних завдань, завдяки чому давно

знайомий твір поживляється, йому повертається початкова свіжість, збагачена новими сучасними ідеями.

Основою виконавської концепції М. Плетньова як учня К. Ігумнова є прагнення до змістовного виконання. Мета виконання полягає не в тренуванні пальців, а в тренуванні слуху та уваги. Уміння співати на роялі є головною відмітною властивістю Михайла Васильовича, де темброва різноманітність досягається вилученням нескінченного числа відтінків «форте» і «піано» і найтоншими традиціями педалізації. Звучання інструменту в п'єсах «Жайворонок», «Квітень», «Баркарола», «Осінь пісень» для М. Плетньова – категорія не тільки естетична, але в першу чергу змістовна, на перший план виступає інтонація як носій сенсу в музиці. Виконавець не шукає колористичних ефектів, відірваних від змісту музики. В цьому відношенні маестро втілює і розвиває традиції «співу на інструменті», так властиві російській виконавській школі та фортепіанній педагогіці.³

Ці традиції вимагають від виконавця осмисленого ставлення до змісту музики, складного сплаву раціонального та емоційного, а також майстерності, де вміння передати потрібне звучання цінується вище, ніж поширене вміння грати швидко і голосно. Таким чином, реалізуються принципи пріоритету змісту музики над технікою.

М. Плетньов, як представник ігумновської школи, велике значення приділяє вмінню охопити цілісність форми музичного твору. Іншими словами, – настільки володіти формою, щоб вміти в потрібний момент робити все необхідне. Але це зовсім не означає, що в кожному наступному творі потрібно повторювати попереднє. У таких випадках, виконавець керується словами свого педагога К. Ігумнова: «Однаково кожен раз можна грати першу і останню ноту і вчасно побудувати кульмінацію. Все інше має змінюватися, жити. Це не означає, звичайно, що сумне можна грати весело, а веселе сумно. Все повинно бути логічно» [184 с. 17].

³ П.И. Чайковский. «Времена года». Исполняет М. Плетнёв. URL : https://www.youtube.com/watch?v=87SCxaDKc20&ab_channel (дата звернення: 20.10.2020).

Віртуозність виконання М. Плетньова має свої риси. Технічна сторона його гри нагадує ювелірну роботу, де кожна деталь, виразний штрих не сприймається окремо, а скоріше є невід'ємною частиною єдиного цілого. Навіть в самому складному і незручному пасажі виконавець демонструє незвичайну легкість, «іскристість» і інструментальну виразність, звертаючи увагу слухача на ті елементи, які найчастіше багатьма не беруться до уваги. Звідси і прагнення артиста домогтися вищої простоти виконання, в якій різні технічні «спецефекти» слугують втіленню головної ідеї твору. Яскрава віртуозність гри Плетньова-піаніста, яка виражається в стрімко швидких темпах деяких його інтерпретацій, багато в чому вплинула на формування його поглядів як диригента на технічні можливості оркестру.

М. Плетньов концентрує увагу на таких аспектах виконання, як атака звуку, тембральна різноманітність, прагнення до максимально диференційованого звуковидобування. Одним з важливих виконавських якостей піаніста є велика алогічна гнучкість, тобто здатність змінювати туше, масштаб звучання. В індивідуальному підході музиканта до звуковидобування, необхідно відзначити два основних моменти, які надають звучанню наповненості: по-перше, – це принцип безперервного, постійного розвитку кожного звуку, інтонації, фрази, теми-мелодії. Багато музикантів, на думку Плетньова, красиво взявши ноту, відразу ж втрачають до неї всякий інтерес, а це, на його думку, велика помилка. Музикант намагається дотримуватися принципу мелодичної завершеності, що полягає в тому, що і кожна нота, і кожна фраза в цілому, мають свій початок, розвиток і завершення.⁴

У виконавському стилі Михайла Васильовича слід зазначити особливості його підходу до ритма. У своїх інтерпретаціях творів П. Чайковського музикант прагне уникати одноманітного в метричному

⁴ Мой Чайковский. Михаил Плетнев. Му Tchaikovsky. Mikhail Pletnev (1990). URL : https://www.youtube.com/watch?v=5tjLZSI-Rf8&ab_channel (дата звернення: 20.10.2020)

відношенні звучання, роблячи дрібні алогічні акценти не тільки там, де вони позначені в нотах, але і всередині кожної мелодичної лінії.

В процесі роботи над тим чи іншим твором М. Плетньов демонструє почуття стилю П. Чайковського, відпрацьовуючи певні виконавські прийоми, характерні для його музики. Виконуючи твори композитора різних жанрів, Плетньов вміє миттєво перебудовуватися з одного емоційного стану в інший.

Працюючи над фразуванням, динамікою, звуковим балансом, М. Плетньов також приділяє значну увагу «музичній дикції» – штрихам як засобу емоційної виразності. Особливо ретельно він відпрацьовує прийоми штрихової техніки, характерні для творів П. Чайковського, досягаючи при цьому свободи і природності вткання. Синтезуючи динамічні і алогічні засоби музичної виразності, М. Плетньов втілює свій виконавський принцип «зміни фокусної відстані», що сприяє посиленню емоційності. Музичний фрагмент музикант як би «наближає» для того, щоб «розглянути», виявити в ньому масу різноманітних виконавських деталей (штрихів, динаміки, акцентів, агогіки і так далі). У вищеописаному принципі є також важлива особливість: «наближення» (велика деталізація виконання) або «віддалення» (менша деталізація виконання) не пов'язані зі змінами темпу.

Загальний тонус мистецтва Плетньова визначає *інтелектуальний* підхід. Відсвіт думки завжди присутній в тому, що він робить на клавіатурі. Чи не з перших же виступів піаніста критика заговорила про його ясний і раціональний розум. Плетньов дійсно досліджує звучну тканину і робить це бездоганно: висвічуються всі найдрібніші деталі – нюанси фактурних сплетінь, в результаті чого в слухацькій свідомості вимальовується логіка штрихових, динамічних, структурних пропорцій; гра аналітичного складу розуму – впевненого, безпомилкового. Виступаючи в ролі «співавтора», Плетньов робить акцент на виявленні художнього потенціалу музики, зашифрованого в авторському тексті, що дозволяє йому виявити високу ступінь виконавської волі в поводженні з авторським текстом.

В фортепіанній виконавській творчості М. Плетньова значну роль відіграють динаміка, штрихи, музична вимова і агогічне дихання. Яскрава віртуозність гри виражена в стрімко швидких темпах. Як і в своєму фортепіанному творчості, диригуючи, Михайло Васильович широко використовує «виразні засоби агогіки». Дуже важливо, що при виконанні агогічних нюансів загальний темп залишається незмінним. Межі стилістичної волі і різноманітності агогіки, на думку М. Плетньова, визначаються художнім наповненням творів і принципом природного, вокального інтонування.

М. Плетньов своє мистецтво володіння акомпанементом демонструє вибудовуючи супроводжуючі голоси до теми-мелодії – «Баркарола», «Осіння пісня» є яскравими прикладами.

У фортепіанній фактурі п'єс з циклу «Пору року» М. Плетньов вбачив логіку оркестрового масштабу і втілив її засобами тембрової організації фактури: темброва палітра виходить з переконливо вибудованої оркестрової драматургії.

Ще один важливий аспект, який характеризує виконавську манеру М. Плетньова – це почуття індивідуального ставлення до виконуваного твору. Основна частина роботи у виконавця – пошук необхідного звучання. У цьому контексті маються на увазі якість вокального інтонування всіх пластів фактури, її мелодичних голосів; барвистість, темброве багатство, виразність і проникливість. Звук виконавець представляє як велику цінність і вимагає до нього дуже дбайливого ставлення, оскільки, будучи одним з яскравих засобів музичної виразності, він несе в собі важливу інформацію. Індивідуальне ставлення до загального звучання будується на чіткому уявленні артиста про зміст твору. В основі цього принципу лежить асоціативний метод, для якого характерно осмислене виконання, що виходить з характеру та образного наповнення твору. В результаті Плетньов-піаніст створює атмосферу, в якій інтуїтивно застосовує засоби виразності і технічні прийоми, необхідні для вирішення тих чи інших виконавських завдань.

Почуття індивідуального ставлення до виконуваного твору також полягає у повній концентрації уваги і активізації всіх професійних навичок, у вмінні слухати і чути провідну мелодичну лінію, у прагненні подати власну виконавську і художню ідею. Особливістю творчого підходу М. Плетньова є прагнення до природності, простоти, як до найбільшої сили художнього впливу. Цей принцип виражається, як у виконавській піаністичній техніці, так і в його інтерпретаціях, методах роботи з нотним текстом, поглядах, артистичному образі.

Фортепіанні транскрипції сюїт з балетів П. Чайковського «Лускунчик» і «Спляча красуня» М. Плетньова для піаністів усього світу є технічним іспитом. Серед його творів також – Триптих для симфонічного оркестру, Фантазія для скрипки з оркестром і Каприччіо для фортепіано з оркестром.

В інтерпретаціях М. Плетньова творів П. Чайковського відзначається інтелектуалізм, внутрішній драматизм і просвітленість. Плетньов нібито відсторонюється від передачі звучання твору, осмислює його нібито з боку, розкриваючи багатий образний світ музики композитора. Однак його інтерпретація не виглядає настільки масштабна і філософськи глибоко, як, наприклад С. Ріхтера. У ній, незважаючи на об'єктивність виконуваного, ностальгічну задушевність і простоту, іноді відчувається деякий «дух» салонності. Виконання піаніста є близьким традиціям камерного домашнього музикування XIX століття, де все ясно, зрозуміло, душевно і тепло. У нього є дар – бачити і висвітлювати те, що раніше було в тіні. Інтерпретаційний підхід, знайдений ним до творчості П. Чайковського, відродив в чомусь втрачену в XX столітті російську піаністичну культуру – виконавство XIX століття, для якого характерні – елегантність, аристократизм, віртуозна легкість камерного музикування. Твори П. Чайковського у виконанні М. Плетньова звучать свіжо і дотепно. Така характеристика відомого музиканта як не можна точніше передає суть мистецтва піаніста і неповторність його інтерпретацій.

У ностальгічне і сентиментальне трактування творів П. Чайковського М. Плетньов втілює атмосферу елегантного салону. Його інтерпретації романтично-підняті, яскраво індивідуальні. В прочитання авторського тексту М. Плетньов часто вносить свої виконавські корективи: віддає перевагу стриманим темпам, переосмислює ліги, збільшуючи і об'єднуючи за змістом дрібні мотиви в одне ціле. При цьому в його грі чується виразне начало кожного мотиву, рух до кульмінаційної вершини і спад, що співпадає з закінченням музичного «дихання». Піаніст передає специфічні риси мелодики П. Чайковського, зокрема, використання широкого мелодичного оспівування. «Музиці Чайковського не властиві риси зовнішньої описовості, “звукопису”», – зазначав Б. Асаф'єв, – вона є більш експресивно мелодичною, ніж колористичною» [35, с. 5].

Шкала динамічних нюансів у М. Плетньова непомітна і нагадує частіше півтони і бліді тони, ніж яскраві фарби. Його благородне форте і «м'яке» піано гармонійно поєднуються по звуку і характеру. На цьому наголошує і педалізація музиканта, яка характеризується частим застосуванням мінімальної педалі і використанням безпедальних звучностей. Разом з тим, М. Плетньов застосовує і колористично-насичену педаль. У його інтерпретаціях творів П. Чайковського виразно проявляються риси автентичної тенденції з елементами сентиментальної і академічної тенденції. Тісно сплетені, вони і складають неповторну «плетньовську» сентиментальну, ностальгічно-задушевну і, разом з тим, дещо відсторонену інтерпретацію музики П. Чайковського.

У своїх інтерпретаційних версіях М. Плетньов вибудовує свої концепції, відштовхуючись від раціонального, об'єктивного начала в музиці композитора. Він слідує за подієвим, «представляє», що відбувається, спостерігаючи за ходом подій як би з боку. Об'єктивізація виражається в ясності композиційної логіки, в використанні всієї палітри звучання шляхом «укрупнення» всіх засобів музичної виразності, в тому числі і прийомів педалізації; в більш «строгому» тлумаченні темпів. При цьому в мелодії

виділяються речитативно-декламаційні обороти, що підкреслюють природність і ясність течії музичної мови.

В цілому інтерпретації М. Плетньовим творів П. Чайковського оригінальні, вони створюють хвилюючу атмосферу музичного дійства. Грі притаманний мальовниче начало; звукова палітра багата яскравими фарбами і півтонами.

Створюючи образ «співочого» фортепіано, що не зводиться до простих імітацій співу або мови, М. Плетньо в повільних п'єсах циклу «Пори року» вибудовує цілісний виконавський звукообраз, який об'єднує фонізм (тембр і фактура), семантику (образно-драматургічний ряд) і жанрову стилістику (горизонтальний аспект стильових впливів, випробуваних автором твору і його інтерпретатором). Вокальне інтонування на фортепіано цих мініатюр переданий за допомогою виконавської диференціації системи голосів і підголосків, що регулюється аккордікою і поліфонічною тканиною певної властивості, яка позначається в даному контексті як «полімелодика» і народжується безпосередньо з акордового складу шляхом мелодичного фігурування. Ключовим і вихідним началом постає «мелодика», що означає особливу зв'язність музичної мови, що властива фактурі фортепіанних творів П. Чайковського. Виток цієї зв'язності – жива народна мова, що накладає свій відбиток на звучання цього «ударного» інструменту, який виконавець прагне змусити «говорити» і «співати».

Універсалізм творчої особистості М. Плетньова як виконавця-піаніста відзначений глибокою усвідомленістю і детальною, філігранною роботою над нотним текстом, дбайливим ставленням до звуку і високою віртуозністю.

Талант і величезна виконавська майстерність не дають маестро зупинятися лише на фортепіанному виконавстві. Всі кращі прийоми ведення звуку, агогіки, нюансування і віртуозності він привносить зі свого фортепіанного творчості в диригентську мистецтво. Вимогливість музиканта до себе чути і в його роботі з оркестром, у той же час симфонічна майстерність додає барвистості і Плетньову-піаністу. Така всепоглинаюча

універсальність ріднить музиканта з його найбільшими попередниками і розширює межі можливостей сучасного виконавця.

3.3. Фортепіанна транскрипція М. Плетньова «Концертної сюїти з балету “Лускунчик” П. Чайковського»: вокальне інтонування твору підвійного авторства

Поняття транскрипції іноді використовується як синонім обробки, яка не рахується помилкою, адже остання, як зазначає М. Борисенко: «<...> тут функціонує в широкому розумінні інтерпретації матеріалу, однак тут не йдеться про обробку як окремий жанр (в значенні процедури тематичної роботи поняття “обробка” може використовуватися досить широко)» [54, с. 50].

Жанр фортепіанної транскрипції зародився ще у творчості Ференца Ліста, який завдяки своїй виконавській творчості пропагував публіці гідну на його погляд музику. Самостійна художня традиція створення транскрипцій посідає вагомe місце в творчій спадщині композитора і представляє справжню антологію цього жанру – близько 500 творів. Жанр фортепіанної транскрипції мав для нього таке ж значення, як пісня для Ф. Шуберта, у якого, як відомо, понад 600 зразків в пісенному жанрі.

Про художнє значення транскрипцій Ф. Ліста для мистецтва дослідники висловлюються так: «... більшість транскрипцій Ф. Ліста створено в той час, коли оригінали їх були маловідомими»; «... для пропаганди пісень Шуберта і симфоній Бетховена Ліст як піаніст зробив не менше, ніж багато хто з співаків і диригентів, які присвятили все своє життя тлумаченню цих видатних творів»; «Його транскрипція чужого твору є образним тлумаченням цього твору. <...> під личиною віртуозного блиску можна розпізнати одне палке бажання – бути поетом звуків» [70, с. 298]. Таким же «поетом звуків», на наш погляд, є і Михайло Плетньов.

Творчість Петра Ілліча Чайковського представлена дуже розгорнуто у виконавському репертуарі М. Плетньова. В його симфонічному репертуарі

одне з головних місць займають симфонії і балети П. Чайковського. Тому не дивно, що Плетньов-композитор привносить і в свою фортепіанну творчість музику цього композитора.

Фортепіанна транскрипція «Концертної сюїти з балету П. Чайковського» М. Плетньова є повноцінним різновидом композиторської творчості, окремим її жанром, який має власну неповторну якість – подвійне авторство, в чому полягає її жанрова специфіка. У зв'язку з цим зробими наголос на тому, що мова йде саме про композиторське дво-авторство, історично дистанційоване, а не тільки про «співавторство» композитора і виконавця.

Сюїта П. Чайковського, як і сам балет, починається з невеликої увертюри, легкої, витонченої, в характері швидкого маршу, злегка нагадує марш дерев'яних солдатиків з фортепіанного «Дитячого альбому». Спочатку звучать легкі стаккато у скрипок і альтів *divisi*, поступово підключаються інші інструменти - флейта, потім кларнет, гобой і дзвіночок. Друга тема більш лірична, певна, але не порушує загального світлого, спокійного настрою. На всьому протязі увертюри милозвучність жодного разу не утяжеляється мідними інструментами. У своїй інтерпретації М. Плетньов увертюру упускає і починає відразу з другого номера – «Марша».

Концертна сюїта (з балету «Лускунчик» П. Чайковського) М. Плетньова містить 7 номерів:

1. Марш
2. Танець феї Драже
3. Тарантела
4. Інтермеццо (з балету - «Смерековий ліс взимку», акт 1, Картина 2)
5. Трепак
6. Китайський танець
7. Andante maestoso (Фінал балету)

Порівняємо з оригіналом. У П. Чайковського:

1. Увертюра

2. Марш
3. Танець феї Драже
4. Трепак
5. Арабський танець
6. Китайський танець
7. Танець Маленьких Іграшок (Очеретяних сопілка)
8. Вальс квітів

Проаналізуємо ті риси Концертної сюїти П. Чайковського, які зберіг в своїй транскрипції М. Плетньов, для подальшої характеристики дії вокального і інструментального інтонування на фортепіано в різних інтерпретаційних версіях.

У самій сюїті П. Чайковського відчуваються риси камерності, гармонійності і рівноваги стилю. З струнної групи задіяні тільки скрипки, дерев'яні духові інструменти звучать без фагота, а також трикутник і дзвіночки. До такої прозорої інструментовки композитор звернувся вперше. Головну і побічну тему увертюри об'єднує пісенно-мелодичне начало. Стилiстично увертюра розвиває класицистські традиції: досконалість форми видтыняється засобами оркестровки. П. Чайковський залишає лише дві валторни, струнні з духовими створюють прозору, гнучку тканину.

У середній частині виникає мірність метричної організації, при цьому підкреслюється бездушність і ворожість образу. Окремі короткі фрази, розкидані по різних регістрах і інструментах, поступово звучать наполегливіше, приводячи до трагічної кульмінації, близької до тем року в симфонічній музиці П. Чайковського, яка відображає стан страху і відчаю.

У другому розділі сюїти звучать шість номерів з дивертисменту II акта. Їх відкриває сцена-битва, яку слід було б назвати скерцо-маршем, тому що вся вона пронизана рівномірною пульсацією маршового ритму. Сцена складається з двох динамічних хвиль. Перша закінчується перемогою мишачого війська, друга – поєдинком Лускунчика і Королем. Далі слідує «Танець феї Драже», яку композитор малює ніжними звуками челести –

інструменту, на той час нещодавно знайденого і вперше в Росії застосованого П. Чайковським. Його змінює «Трепак» – швидкий, завзятий, заснований на танцювальній темі, близької російським народним. «Кава» (арабський танець) становить яскравий контраст попередньому номеру. Чайковський не прагне передати саме арабська характер: його цікавить загальний східний колорит. В основі танцю – мелодія грузинської пісні «Спи, фіалка», записаної М. Іпполітовим-Івановим на Кавказі. Протягом усього номера плавна, примхливо прикрашена мелодія, постійне звучання порожній квінти в акомпанементі, дріб малого барабана, сумовитий мотив рефрену пісні створюють яскравий образ Сходу. «Чай» (китайський танець) побудований на витончених, повних вигадки контрастах: комічного ефекту уривчастих звуків фаготів в низькому регістрі і легких пасажів флейт, що чергуються з піццикато струнних. Танець пастушків – витончений, декілька манірний.

Іграшкових характер підкреслено в фанфарних тембрах високого регістру дерев'яних духових. У найбільш напружені драматургічні моменти виникає типове для П. Чайковського зіткнення висхідного і низхідного руху двох протилежних тематичних сфер. Завершує картину речитативна фраза зі стрибком на сексту, яка повинна відтворити перетворення Лускунчика в прекрасного Принца. Перлина всього першого акту – «Вальс сніжинок», до демонструє ліричне інтонаційне спрямування.

Драматургія другого акту при всій відмінності від першого має деякі спільні риси. Його велика завершеність, самостійність підкреслені обрамленням. Вступний і заключний епізоди побудовані на одному тематичному матеріалі. Другий акт складають два великі розділи: перший – національна сюїта, другий – лірична танцювальна сюїта. Активному началу першої теми протистоїть плавний хроматичний рух теми середньої частини. Друга тема середньої частини поєднує в собі дивовижну пластичність і танцювальність з романсовим розспівуванням.

Останній номер сюїти – «Вальс квітів» – широко розгорнутий, винахідливо і барвисто оркестрований. Він відкривається урочистими

вступними акордами, презентує вальсову тему, яка потім розгортається на фоні арпеджованого супроводу арфи; розвивається у кларнета соло, змінюється іншими, настільки ж радісними, світлими мелодіями. Кульмінаційна зона вальсу, перш за все, виділена тонально – після тривалого перебування в *D-dur* відбувається раптовий зсув спочатку в *B-dur*, а потім і в *F-dur*. Урочисто розпочавшись, «Вальс квітів» має незвичайну коду. В епізоді вичленяється триольная фраза, яка вносить скерцозний характер. Вальс безпосередньо переходить в кульмінацію всієї балетної сюїти. Тема першої частини, **Andante maestoso**, гранично проста – це гнзххдний звукоряд в межах октави. Повторюваний кілька разів, він забарвлюється то мінорним, то мажорним ладом. **Andante maestoso** М. Плетньов виділяє в окрему частину концертної сюїти – Фінал, який фактично повністю збігається з цим номером в балеті.

Інтерпретатор бере деякі номери з балету, а в чомусь спирається і на сюїту Чайковського.

Композиторська майстерність М. Плетньова дає охоплення на фортепіано всієї партитури, її тембрового, реєстрового різноманіття і колористичності. Одночасно з цим композитор додає в твір яскраву піаністичну віртуозність і імпровізаційність. Не позбавлена фйортепіанна транскрипція М. Плетньова і яскраво вираженої театральності (особливо в п'єсах казкової тематики) і напруженого драматургічного розвитку (наприклад, у фінальному номері Концертної сіюти – **Andante maestoso**).

У фортепіанній версії М. Плетньова *Концертна сіюта з балету «Лускунчик»* П. Чайковського зберігає завдяки композиторській майстерності М. Плетньова мальовниче начало і багатство звукової палітри.

Фортепіанна музика П. Чайковського само по собі включає в себе такий стилістичний компонент, як театральність, зокрема, «балетність». Йдеться про широке розуміння цього принципу, який трактується як органічний зв'язок музичного та хореографічного начал, що об'єднуються загальною ідеєю. Пластика звуко-жесту (вираз Б. Асаф'єва [35]) в

фортепіанній музиці П. Чайковського має особливу природу, пов'язану ні з ударними інструментами (як у І. Стравінського), а з протяжною, вокальною за генезисом мелосністю. Це не виключає широкого впровадження в фактурно-тематичний комплекс фортепіанних творів П. Чайковського танцювально-моторних ритмо-формул, де виділяється ідея скерцозності, яка є характерною для всього фортепіанного стилю композитора і відображає в концентрованому вигляді віртуозний компонент цього стилю.

Таким чином, фактори художньої цілісності музичного твору в інтерпретації М. Плетньова умовно розподіляються на задані самим композитором і такі, які додатково включаються творчими зусиллями виконавця. Втім, грань між композиторськими і власне виконавськими прийомами часто стає мало помітною або зовсім стирається.

Свій «образ музичного руху» (визначення В. Москаленко) присутній в кожному з художньо-концепційного виконавських рішень Михайла Плетньова.

На основі інтерпретаційного аналізу Концертної сюїти з балету «Лускунчик» можна зробити висновок, що засобами виконавського темпоритму піаніст по-своєму вибудовує «музичну архітектуру» твору, коректуючи авторський задум. Для організації художнього цілого М. Плетньов використовував весь залучений в музичному творі комплекс тембро-фактурних виражальних засобів. Тому при інтерпретуванні доцільно попередньо виявити в цьому комплексі такі складові, які формують саме цю смислову єдність наскрізні лінії – агогіку, динамічний план, фактурно-темброве рішення, артикуляційний параметр.

Обраний композитором провідний жанровий принцип транскрипції як різновиду композиторської інтерпретації є важливою «підказкою» в проясненні організації фортепіанного твору як художнього цілого в Концертній сюїті з балету «Лускунчик» М. Плетньова.

М. Плетньов широко використовує «виразні засоби агогіки». Дуже важливо, що при виконанні агогічних нюансів загальний темп залишається

незмінним. Межі стилістичної волі і різноманітності агогіки, на думку Михайла Васильовича, визначаються художнім наповненням твору і принципом природнього, вокального інтонування.

М. Плетньов є яскравим інтерпретатором музики Чайковського. У цьому процесі відбулося взаємовплив диригентської та композиторської сфер діяльності музиканта. Композиторський досвід дав йому відчуття охоплення внутрішнім слухом всієї партитури під час виконання, тим самим ідеально вибудовуючи форму, вслухаючись в тематичний розвиток і підкреслюючи його, прагнучи одночасно, знаходиться всередині музики і бачити твір з боку.

Романтичне трактування М. Плетньова не позбавлено певної пафосності. Вокальне інтонування декламаційних фраз характеризується уповільненнями, розгойдуваннями фраз, з чутливими затриманнями, які виявляють сентиментально-ліричний характер мелодіки П. Чайковського. Найбільш вражаючі моменти композиційної роботи М. Плетньова пов'язані з патетичною піднесеністю музичного висловлювання. Важливо відзначити, що у М. Плетньова спостерігається повернення до прийнятого в піанізмі кінця ХІХ – початку ХХ ст. арпеджування акордів, асинхронного виконання басового голосу і мелодичної лінії.

В індивідуальній виконавській манері виявляє М. Плетньов регістрову своєрідність мелодичних голосів фактури, ступінь напруги, темброве наповнення. Надаючи великої уваги виголошенню кожного фактурного елемента, піаніст при цьому акцентує декоративно-просторові моменти. Місцями йому вдається досягти вражаючих стереоефектів. У пісенних і танцювальних епізодах Концертної сюїти помітне тяжіння піаніста до імпровізації. Чималу роль відіграє виявлення національного колориту. М. Плетньов активно використовує у цьому зв'язку прийом розбіжності баса і мелодичного голосу.

Порівняльний аналіз різних «інтерпретаційних версій» (термін В. Москаленко) М. Плетньова творів П. Чайковського в даному дослідженні містить послідовний розгляд трьох аспектів. Перший – аналіз виконання

М. Плетньовим творів Чайковського (особливості його виконавського стилю як піаніста в цілому). Другий – виявлення і характеристика засобів, що використовуються музикантом в жанрі фортепіанної транскрипції в порівнянні з першоджерелом (зміни динаміки, ритму, агогіки, темпу, штрихів). Третій – характеристика художнього результату, який при цьому досягається. На основі цього висловимо свої спостереження.

У М. Плетньова інтерпретації пронизані єдиним розвитком театральнорежисерського начала. Драматичне світовідчуття поступається місцем споглядально-ліричному, а потім і філософському. Більшість творів П. Чайковського трактуються і виконуються М. Плетньовим дуже повільно і романтично, з яскравими динамічними проявами і з уповільненнями в кінці кожного періоду. Акценти позбавлені гостроти, відгомони акордів на паузах активно прослухані. У самому характері звучання часто виявляються просторово-пейзажні відчуття. «Ігрові» твори у виконанні М. Плетньова яскраво образотворчі і зближені за характером, але завдяки відмінностям в туше постають нібито «різнокольорові». Твори з елементами маршового характеру у музиканта – це як би твердження здійснених бажань. Стан повноти душі виявляється за допомогою звукового колориту, – трохи завуальованого завдяки прихованим звучанням і ледь помітним акцентам на сильних долях. Звучить все це динамічно насичено, протяжно, з характерними для руської народної пісенності затримками в спадаючих кінцях фраз.

Більш трагічні сюжети виконуються замкнуто – в мірному рухому темпі і як би безпристрасно. Чітка потактова пульсація при вирівняному динамічному рівні надає такому трактуванню музики безнадійно-відчужений характер. Часто в інтерпретаціях М. Плетньова творів П. Чайковського – це не результат тривалого розвитку подій, що призвели до трагедії, а відхід від них. Гнучка мелодія все стрімкіше намагається звільнитися від ритмічних кайданів акомпанементу. Піаніст з гумором, декілька перебільшено

демонструє характерність рухів танцюристів, виявляє специфіку хорового співу і колорит звучання російських народних інструментів.

Барвистість, театральність переважають і в трактуванні М. Плетньовим п'єс на казкову тему. Тут, як і в п'єсах танцювального плану, помітний його інтерес до виразного балетного жесту. Яскраво виявляє музикант специфіку мелодики П. Чайковського – настільки улюблені композитором широкі оспівування. Грі піаніста притаманний мальовниче начало, його звукова палітра багата і яскравими фарбами, і півтонами, що загалом відповідає характеру музики. Як зазначав Б. Асаф'єв, «... музиці Чайковського не властиві риси зовнішньої описовості, “звукопису”, вона є більш експресивно мелодичною, ніж колористичною» [32, с. 97]. Але гра М. Плетньова, як показав аналіз його інтерпретаційних версій, переконує, що ці два начала ніяк не протистоять один одному.

Висновки до Розділу 3

Підсумовуючи вищезазначені якості К. Ігумнова і С. Ріхтера, двох типів інтерпретаторів, двох різних підходів до композиторського тексту П. Чайковського, вкажемо на різноспрямованість, векторність кінцевого результату. З позицій історичної дистанції можна виокремити ці два вектори, що наочно виявляються слухом при сприйнятті записів видатних піаністів.

К. Ігумнов як виконавець музики П. Чайковського ототожнює себе з автором і героєм твору. Його виконавська манера характеризується романтичною спрямованістю, при якій домінантними виявляються критерії психології музичного переживання в даний час – емоційність, відкритість, сповідальність. Своєрідністю романтичного типу виконання відзначено порушенням непорушного правила - «дбайливе ставлення до авторського тексту»: якраз романтик активно вторгається в авторський текст, привласнює його собі і навіть вносить власні корективи.

С. Ріхтер як виконавець музики П. Чайковського демонструє онтологічну спрямованість, при якій сучасний слухач чітко відчуває дистанцію між виконавцем і автором музики, здатний відстежувати відносини між ними і «приміряти» репрезентуємий стиль до себе, до свого душевного і духовного досвіду. Виникає ситуація духовного осмислення проживають психологічного переживання музики, комунікативне спілкування утворює духовну вертикаль – дистанційованість мелодичних ліній, фактурних пластів, співвідношення душевних, емотивних образів з раціональною вибудованою формою і драматургії цілого, що дозволяє відмежувати образ автора і коло інтерпретацій художнього світу його музики. Безперечно, прерогатива творця музичного твору належить його автору, але саме виконавець, перебуваючи у діалогічних відносинах з композитором, донесить твір до слухача. Якщо йому вдається це зробити – виникає процес співтворчості між композитором, виконавцем і слухачем. Тільки за таких умов текст музичного твору не просто виступає як «текст-схема», текст-об'єкт, а перетворюється на діалог композиторського задуму та виконавської інтерпретаційної версії музичного твору, що синтезує риси композиторського та виконавського мислення.

Основою виконавської концепції М. Плетньова як учня К. Ігумнова є прагнення до змістовного виконання. Мета виконання полягає не в тренуванні пальців, а в тренуванні слуху та уваги. Уміння співати на роялі є головною відмітною властивістю Михайла Васильовича, де темброву різноманітність досягається вилученням нескінченного числа відтінків «форте» і «піано» і найтоншими традиціями педалізації. Звучання інструменту в п'єсах «Жайворонок», «Квітень», «Баркарола», «Осінь пісень» для М. Плетньова – категорія не тільки естетична, але в першу чергу змістовна, на перший план виступає інтонація як носій сенсу в музиці. Виконавець не шукає колористичних ефектів, відірваних від змісту музики. В

цьому відношенні маестро втілює і розвиває традиції «співу на інструменті», так властиві російській виконавській школі та фортепіанній педагогіці.

В цілому інтерпретації М. Плетньова творів П. Чайковського оригінальні, вони створюють хвилюючу атмосферу музичного дійства. Грі притаманне мальовниче начало, звукова палітра багата і яскравими фарбами, і півтонами. У своїх інтерпретаційних версіях М. Плетньов вибудовує свої концепції, відштовхуючись від раціонального, об'єктивного начала в музиці композитора.

Таким чином, фактори художньої цілісності музичного твору в інтерпретації М. Плетньова умовно розподіляються на задані самим композитором і такі, які додатково включаються творчими зусиллями виконавця. Втім, грань між композиторськими і власне виконавськими прийомами часто стає мало помітною або зовсім стирається.

В результаті аналізу виконання М. Плетньовим творів Чайковського, виявлення і характеристики засобів, використовуваних музикантом в жанрі фортепіанної транскрипції в порівнянні з першоджерелом, досягнення художнього результату, який при цьому досягається, можна зробити висновок, що фортепіанна транскрипція «Концертної сюїти з балету П. Чайковського» М. Плетньова власну неповторну якість (подвійне авторство), при цьому весь комплекс принципу вокального інтонування тем-мелодій, мелодичних підголосків ретельно зберігається і відповідає фортепіанному стилю композитора-мелодиста.

ВИСНОВКИ

Оскільки більшість концептуальних узагальнень щодо обраної теми вже було представлено в кожному із трьох розділів пропонованого дослідження, згрупуємо деякі з них у формі тез.

1. Органологія фортепіано, як інструмента універсального типу, виступає передумовою формування його вокальної природи.

Шлях до «фортепіано, що говорить» і «співочого фортепіано» історично був складним і досить «звивиним». Це було пов'язано, по-перше, з акустикою і технологією інструменту, що має ударно-клавішну природу, прямо протилежну в логічному плані виявленню зв'язного, вокально-мовного інтонування. По-друге, сама по собі фортепіанна фактура, в плані відтворення гомофонно-гармонічної диспозиції «провідний голос – акомпанемент», довгий час існувала лише в якості супроводу, що представлено в пісенно-романсових жанрах. У них фортепіано містить лише гармонічну функцію, а також підкреслює басами метроритмічну ударність, допомагаючи організації процесу вокального інтонування. Включення в фортепіанну фактуру автономної (відносно автономної) мелодичної функції відбувалося на основі зведення всього фактурного потенціалу вокально-інструментальних жанрів в сферу дії одного інструмента, що має властивості універсальності, здатного в особливій якості монотембровості, «расцвічуваній» регістрово та артикуляційно, відтворити звучання хору, ансамблю або оркестру, а також їх різних комбінацій. У сучасному виконавському музикознавстві базовою дисципліною виступає органологія – порівняно нова галузь вивчення музично-художніх явищ, в центрі якої знаходяться інструменти як «знаряддя», «органи» музичного мислення (Є. Назайкінський).

У асаф'євській комунікативній тріаді «композитор, виконавець, слухач» властивості інструментів не враховуються. Але це тільки на перший погляд. Автор інтонаційної теорії завжди підкреслював «олюднення інструменту», виводячи цю тезу на основі того факту, що інструменти є

продовженням голосу людини (навіть якщо вони далеко пішли від голосових прототипів). Будучи «екстазуючими машинами» (М. Мамардашвілі), інструменти в практиці суспільного музикування проходили довгий і складний шлях руху від прикладних, життєво-допоміжних функцій до чисто художніх.

Характеризуючи такий інструмент як фортепіано (*pianoforte*), необхідно враховувати: 1) його реально-звуковий статус («образ» звучання і спосіб виконання); 2) ті віртуально-слухові зв'язки, які він виявляє в практиці суспільного музикування в тріаді «музикант, твір, слухач» (за Є. Назайкінським). Будучи сталою в своїх акустичних характеристиках (система «артикулятор, вібратор, резонатор») фортепіано має безліч конкретних звукообразних втілень, що йдуть, перш за все, від виконавців, які здатні «актуалізувати» (за Т. Веркіною) інструмент згідно тим завданням, які впливають з «інтонаційної ситуації», що склалася навколо нього в історичному «часі» або географічному «просторі».

З органологічних характеристик фортепіано будуються і його образно-семантичні властивості, які реалізуються в параметрах тембру і фактури. Будучи універсальним «інструментом-оркестром» (за Ф. Лістом), фортепіано не втрачає своєї специфіки, що йде від хорового співу та органних звучань, здатних моделювати як вокальну, так і інструментальну тембро-інтонацію в єдиному полізвучковому комплексі. Тому, поглиблення фортепіанної специфіки полягає в її «подоланні» згідно двом музично-розумовим сферам – вокальної та інструментальної. Відійшовши від власне аккомпануючих функцій, фортепіано нібито вбирало мелосність в собі. Моделюючи ж «німу» інтонацію (за Б. Асаф'євим), фортепіано демонструвало свій «ударний», ритмо-інтонаційний потенціал, що в кінцевому результаті призвело до кристалізації двох «образів» цього інструменту – ілюзорно-педального і реально-беспедального (за Л. Гаккелем і В. Сірятським).

В основі вивчення будь-якого рівня фортепіанного стилю – епохального, національного, індивідуального (композиторського або

виконавського, змішаного) – повинна лежати органологічна база, яка характеризує всю сукупність властивостей інструменту в їх синхронії і діяхронії, тобто в стильовій одночасності і послідовності. Тому, виходячи з широкого спектру завдань органології як науки про комплексні властивості музичних інструментів, «образ» фортепіано слід розглядати як художньо-технологічний комплекс, зміст і форма якого визначаються завданнями актуального інтонування. На цій методологічній і методичній основі можна вибудовувати характеристики фортепіанних стилів окремих авторів і виконавців, обґрунтовувати їх приналежність до певної фортепіанної школи, пов'язувати дані стилі з тенденціями розвитку фортепіанної культури у світовій художній практиці.

«Образ» фортепіано розглянуто у світлі органології інструменту. Окреслено та систематизовано проблематику інструментально-видового стилю, в рамках якого досліджується і стиль фортепіано. Виявлено «константи» та «змінні» фортепіанного стилю, пов'язані з його генезою та подальшою еволюцією. Показані витоки фортепіано, яке набуло свого самостійного універсального значення досить пізно, після клавесину та цілої епохи, пов'язаною з цим інструментом. Ударно-молоточковий варіант клавіру Б. Кристофорі вдосконалювався одночасно з музикою для цього інструменту, який поступово звільнювався від вторинних прикладних функцій у практиці музикування і виходив на рівень сольного концертного виконавства. Зазначено, що к ХХ століттю сформувалися різні «образи» фортепіано, а також галузі їхнього використання у фортепіанній культурі. Разом з тим, фіксація окремих якостей фортепіано повинна сполучатися з підходом до нього з боку науково-практичної діяльності, котра поєднує теорію (органологія інструмента та його «стиль») та його застосування (виконавська практика, а також композиторська творчість ждя фортепіано).

Родові характеристики інструментальних сімейств залежать від їх близькості або віддаленості від людини, його «організму» (звідси і назва «органологія»). Тому, характеризуючи такий інструмент, як фортепіано,

(*pianoforte*) треба враховувати як реально-звуковий статус цього інструменту (характер його звучання і спосіб виконання), так і ті віртуальні (віртуально-слухові) зв'язки, які цей інструмент являє в практиці музикування на ньому в різні епохи і історичні періоди, в різних своїх конструкціях, у різних виконавців і композиторів, які створювали і створюють для нього музику, а також грали і грають цю музику.

2. Вокальне інтонування в інструментальних жанрах має під собою глибокі історико-стильові коріння, що впливають з природи музики як мистецтва смислу, що інтонується. В процесі еволюції музичного мислення вокальний та інструментальний початок складно і різноманітно взаємодіяли, поперемінно займали провідні позиції в практиці музикування. Відображенням цих процесів стало мистецтво фортепіанної гри, де «звуковий образ» інструменту виступає як універсальний не тільки в плані відтворення на роялі якостей ансамблю або оркестру (Ф. Ліст), але і відтворення вокально-мовного і «чистого» інструментального початків.

Г. Нейгауз, намагався подолати один з головних недоліків фортепіано - згасання звуку, створюючи ілюзію подовження звуку (як на скрипці), ілюзію легато, акцентуючи увагу на співвідношенні сили звуку у прямій пропорції до тривалості звуку. Уявлення про звук завжди повинне підкорятись розкриттю художнього змісту і стилю твору.

Основою співочого процесу, як і голосоутворення в цілому з фізіологічної точки зору є робота діафрагми. Уміння управляти процесом напруження діафрагми (діафрагмальна компресія) є вміння володіти голосом, інтонувати, втілювати свої творчі задуми, при цьому відчуваючи повну виконавську свободу. Те ж саме виконавець відчуває, коли грає на роялі. Фортепіанний звук готується і народжується нібито напруженою діафрагмою, імітуючи в деякому роді співочий процес. Відбуватися це може рефлекторно, якщо піаніст буде співати і грати на роялі одночасно. Іноді акомпануючи собі, а іноді в рамках однієї композиції виконавець може грати фортепіанне соло, а потім співати в супроводі оркестру

Розглядаючи фортепіано як інструмент універсального типу, в партитурній структурі котрого взаємодіють хорове і оркестрове, сольне і ансамблеве, вокальне і інструментальне в дисертації фокусується увага на *політембровій* природі інструменту.

Розглянуто процес театралізації виконавського мистецтва піаніста як наслідку вокального інтонування фортепіанного твору, обумовлюючи необхідність його прояву широко тлумачною оперністю (і балетністю) фортепіанних партитур творів П. І. Чайковського.

Досягнення вокального за якістю звукообразу в інструментальному викладі – завдання виконавців, що реалізується через цілий комплекс відповідних прийомів, які визначаються поняттям *cantabile*, яке кореспондує з *ritmico* як відображенням ударно-клавішної природи інструменту.

Відзначено, що включення в фортепіанну фактуру мелодичних голосів (тем-мелодій або розгорнутих підголосків-контрапунктів) є досягненням переважно слов'янських фортепіанних шкіл. У цьому плані показовими є позиції Ф. Бузоні, який вважав ідею «співочого фортепіано» в корені протирічущою самій природі інструменту, і Г. Нейгауза, для якого «спів на фортепіано» було основним завданням його виконавської і педагогічної школи.

За умов проникнення до фортепіанного тексту ознак вокального інтонування, відбувається зміна природи переосмислених звукообразів. Виходячи з дисертаційної концепції Н. Рябухи, де звукообраз тлумачений як смислова модель світу, спосіб моделювання звукового простору твору, в даному дослідженні зазначається, що вокальне інтонування потребує від піаніста втілення звукообразу на основі єдності його фонетичної (звукової) і семантичної (сислової) природи.

Визначено роль і засоби досягнення вокального тембру у виконавській манері піаніста. На основі узагальнення власного виконавського досвіду запропонована методика відображення образу «співочого фортепіано»: від вокального інтонування до фортепіанного виконавства має перейти

«гнучкість фразування» і особливості вокального дихання, завдяки чому інструментальний самовираз набуде ознак «сповіді душі»; фортепіанна техніка *legato* має бути уподібненою зв'язку голосних у вокальному співі; в основі «співучої гри» мають бути присутніми два виконавські рівні – естетичний і технологічний. Як практична порада в цьому випадку – виконання фортепіанного твору разом з мисленнево проголошеним віршованим текстом, що за своїм образним змістом відповідає сенсу музичного твору.

На основі порівняльного аналізу вокального і фортепіанного типів виконавства встановлено *систему єдиних засад*, властивих інтерпретації творчої спадщини П. Чайковського, що залишаються в своїх основах стабільними.

3. На основі поєднання сучасних теорій фактури і стилістики музичного твору в даній дисертації запропонована оригінальна методика аналізу фактурного комплексу фортепіанних творів П. Чайковського. Для цього, слідом за Р. Геніком, в ній дані порівняння фортепіанних фактурних стилів П. Чайковського та інших композиторів-мелодистів ХІХ ст., зокрема Е. Гріга та Р. Шумана. Систематизовані також основні риси фактури фортепіанної музики П. Чайковського, провідний тип якої відрізняється гомофонною подголосочковістю, коли голоси, зберігаючи рівнопотенціальність, диференціюються за функціями в організації цілого (за М. Тіцем і О. Гусаровою).

Доведено, що специфіка фортепіанної фактури в творах П. Чайковського на методологічному рівні виявляється через співвідношення двох понятійних категорій – «музична фактура» і «жанрова стилістика». Що стосується фактури, то в самому широкому сенсі вона постає як просторова «конфігурація» музичної тканини (за Є. Назайкинським), яка, в силу процесуальності музики як виду мистецтва, знаходиться в русі, розвитку (за Г. Ігнатченком). У фактурі розрізняється не тільки композиторський, але і виконавський аспекти, що зафіксовано в її розумінні як «будови звучання

музичного твору» (за В. Москаленком). В контексті жанрової стилістики твору фактура виступає як один з основних її «індикаторів», що відображено в загальних для цих двох музикознавчих категорій параметрах розгляду – горизонталі, вертикалі і глибині (за Є. Назайкинським).

Фортепіанна фактура П. Чайковського вбирає в себе, з одного боку, загальні закономірності складо-фактурної організації (за Т. Бершадською) багатоголосого музичного матеріалу, з іншого боку, відображає специфіку інструменту, який є своєрідним міні-оркестром, а в джерелах зобов'язаний своїм походженням вокальної (хорової) музиці. Слід особливо

Підкреслено, що фортепіанна фактура творів П. Чайковського володіє одним особливою якістю, яка характеризує мелосную природу того інтонаційного матеріалу, який представлений в його музиці в цілому. Це, перш за все, пісенно-романсова інтонація, що йде як від фольклорного, так і від «третього» пластів, де синтезовані глибинні основи мовного інтонування в його кантиленному, тобто власне-мелодичному, втіленні. Будучи визнаним композитором-мелодистом, П. Чайковський здійснює особливий принцип роботи з подібним матеріалом, який не обмежується співвідношенням теми-мелодії і акомпанементу, а поширюється на все фортепіанне багатоголосся.

Підкреслено, що така фактура за своєю природою є поліфонічною в широкому сенсі цього слова, синтетичною за способом застосування різних видів поліфонії, серед яких як домінантний виділяється подголосковий принцип. Суть його полягає в насиченні фактури відносно самостійними мелодичними голосами і підголосками рельєфного і фонового значення, що створюють загальну картину квазі-вокальної кантиленності, яка, здавалося б, недоступна фортепіано як ударному інструменту. Ті співвідношення *cantabile* і *ritmico*, що йдуть із глибин інструментальної музики, про що писав ще Дж. Качині, розкриваються в фортепіанній фактурі П. Чайковського через різноманіття поліфонічних рішень, в яких будь-який лінійний фрагмент завжди має колористичне доповнення, яке не є чисто фоновим, а виконує власну мелосную функцію (іноді – звукоізображальну, іноді – танцювально-

моторну). Зразки подібної фактури можна знайти як в великих формах (фортепіанні концерти, Велика соната *G-Dur*), так і в окремих концертних п'єсах і мініатюрах для фортепіано, серед яких п'єси з циклу «Пори року», характерні п'єси-картини типу «Думки» або раннього *Scherzo a la russe*, присвяченого і вперше виконаного М. Рубінштейном як представником школи «співочого фортепіано» у виконавському мистецтві.

Підкреслено, що фортепіанний стиль П. Чайковського ґрунтується в цілому на тих же ідеях, що і у Шумана. Як і останній, але на іншому інтонаційному матеріалі, П. Чайковський мислить фортепіано як «симфонічний» по духу інструмент, якому доступна вся інструментальна палітра оркестру, але в якому зберігається його споконвічна голосова вокальна природа. Це означає, що квазі-оркестрові темброві якості фактурних голосів і пластів фортепіанної музики П. Чайковського, які не підкреслюються спеціально, а об'єднуються в загальну звукову тканину, де діють закони функціональної гармонії, втілюються інтонаційно-поліфонічними засобами фігурування, перш за все, мелодичного. Нові типи цієї поліфонії, збагаченої вокально-симфонічними засобами, і демонструє в фактурі своїх фортепіанних творів П. Чайковський. Подальше вивчення закономірностей цієї фактури можливо лише на конкретній аналітичній основі, що складають теоретичні положення даної дисертації.

4. В контексті концепції даного дослідження надано наступне визначення: ***«співоче фортепіано» – це метафоричне поняття, що виникло на основі виразу Г. Нейгауза «спів на фортепіано», і функціонує в якості характеристики певної виконавської манери, заснованої на вокальном інтонуванні як окремих мелодичних голосів фактури, так і цілісних вокальних звукообразів.*** В деякому сенсі, «співоче фортепіано» – це образ інструмента, на якому відтворюється вокальна інтонація, – з одного боку. З іншого, – це метафора, яка актуалізується в процесі виконання вокальних звукообразів.

Образ «співочого» фортепіано – цілісний виконавський звукообраз, який об'єднує фонізм (тембр і фактура), семантику (образно-драматургічний ряд) і жанрову стилістику (горизонтальний аспект стильових впливів, випробуваних автором твору і його інтерпретатором).

Явище «співочого фортепіано» може виникнути тільки на підґрунті потенціалу композиторського тексту, таких його складових як фактурна організація («вокальні», мелодизовані голоси) і структурно-функціональний чинник (цілісний вокальний звукообраз). Підкреслено, що передумови до створення ефекта «співочого фортепіано» виконавець повинен знаходити в самому композиторському тексті. Вони не завжди лежать на поверхні, а містяться іноді в глибинах фактури, яку слід «слухати» і «чути» (за Б. Асаф'євим), по цій координаті виділяючи і співвідносячи між собою плани звукової інтенсивності. Таким попередній виконавський аналіз фактурної організації додасть звучанню просторову об'ємність, при якій віртуальні «лінії» набудуть статус реально-звучащих.

Суть досягнення ефекту «співочого фортепіано» полягає в з'єднанні внутрішніх слухових уявлень піаніста з відповідним їм підбором засобів виконавчого центру (за В. Холоповою) – динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, що пов'язано, в першу чергу, з виробленням якості, що визначається як «горизонтальне мислення». У ньому слід виділяти два рівня: 1) «ланцюговий» зв'язок всіх елементів, складаючих фактурну горизонталь твору (за Г. Ігнатченком), запрограмовану композитором і усвідомлену виконавцем; 2) аналогічну «наскрізну» логіку в організації пластики виконавських рухів, обумовлених широко трактованим терміном *legato* (зв'язно). Поєднуючи «слухове» з «пальцевим» піаніст, який бажає домогтися «співу на фортепіано», повинен виробити універсальну манеру виконання штриха *legato* особливими легкими рухами, «виливаючи» пасажі, як «як воду з глечика».

Втілюючи «образ» фортепіано, кожен композитор і виконавець керується своїм власним науковим і інтуїтивним уявленням про нього. Разом

з тим, співвідношення цих двох чинників музичної творчості історично мінливе, а в основі – равнопотенціально. Тому у вивченні фортепіанної органології та її стилєвих втілень виділено напрямок регіональної школи, де формуються як загальні установки, які стосуються виконавської моделі твору, так і індивідуальні манери її окремих представників. Серед проблем виконавської школи регіонального рівня – не тільки її актуальна практика, а й витoki, пов'язані з традиціями – епохальними, національними, регіональними, індивідуально-персональними.

Цілісний образ *фортепіано* формувався шляхом, який можна визначити як рух від хорової до оркестрової партитури. Йдеться про поступовий відхід від чисто мелодичних функцій, властивих барочному органу і клавiру, в область реєстрово-фактурної імітації інструментальних тембрів, представлених в камерних ансамблях або оркестрі. При цьому «голос» стає, перш за все, носієм тембрової семантики, а не власне фактурної функції, що означає лише логіку організації вертикального викладу. Серед тембрів, асимільованих фортепіано як оркестром, зосередженим в руках одного виконавця, виявляється і живий людський голос. Джерелом «співочого» фортепіано, відродженого в практиці романтичного мистецтва, стали опера і камерно-вокальні жанри – пісня, романс, вокальний цикл. Практика фортепіанного супроводу співу («під фортепіано») породила особливу форму нового типу – «спів на фортепіано», в якому відбулося злиття голосу і аккомпанімента в цілісній звуковій фактурі.

Ця практика була спочатку композиторської-виконавською, тобто передбачала рівну частку участі в ній двох творчих особистостей – автора музичного тексту і його інтерпретатора (часто це був один і той же музикант – віртуоз-творець). Зразком нового ставлення до фортепіанного звуку є творчість Ф. Шопена, композитора-піаніста, для якого звук був основою як музики, так і мови, в результаті чого, його фортепіано ніби-то заговорило (за Л. Касьяненко).

Надане визначення вокального звукообразу в фортепіанному мистецтві: *Вокальний звукообраз – це форма виконавського відтворення вокального інтонування в музичному творі, що піддається умовному вичленовуванню, володіє власною структурою і функціонує як відносно незалежна ланка в структурі художнього цілого.* Вокальний звукообраз виникає в процесі виконання твору інтерпретатором і асоціюється з образом інструмента (фортепіано).

Важливу роль у створенні вокального звукообразу відіграють не тільки жанрові властивості музичної мови, особливості звукосполучення і артикуляції, але і акустичні, семантичні якості, які за допомогою звукової виразності поглиблюють і розкривають художній зміст музичного тексту при відтворенні. Цим підкреслюється першорядне значення інтонаційних, артикуляційних і художньо-акустичних властивостей музичної мови, яка формує семантичний простір художнього тексту, що підсилює його смисловий зміст.

Відтворення на тому чи іншому інструменті відтінків людської мови – складний і багатогранний процес, який залежить від чинників видового (інструмент) і «персонального» (композитор, виконавець) стилів. Крім того, саме вокально-мовний початок має різноманітні прояви і способи втілення, що формуються в рамках трьох стилістичних нахилів – речитативності, декламаційності, кантиленності (за Є. Назайкінським).

Поєднуючи традиції та новаторство, П. Чайковський створює нові типи фортепіанної поліфонії, базуючись на досягненнях Й. Баха і Р. Шумана в області «співочого фортепіано», але трактуючи це в іншому мовному ключі. Тому для розгляду індивідуальних особливостей фортепіанного стилю Чайковського в даній дисертації був зроблений аналіз його фактурного аспекту.

Відзначено, що включення в фортепіанну фактуру мелодичних голосів (тем-мелодій або розгорнутих підголосків-контрапунктів) є досягненням переважно слов'янських фортепіанних шкіл. У цьому плані показовими є

позиції Ф. Бузоні, який вважав ідею «співочого фортепіано» в корені протирічущою самій природі інструменту, і Г. Нейгауза, для якого «спів на фортепіано» було основним завданням його виконавської і педагогічної школи.

Особливості «співочого фортепіано» в творах П. Чайковського розкриваються лише на основі їх виконавської аналізу з подальшими узагальненнями, що стосуються жанрово-стильових якостей творів, як великої (концерт, соната), так і малої (п'єса-мініатюра) форми, включаючи і версії їх виконавських втілень.

5. Фортепіанним творам Чайковського властивий вокальний характер, що спостерігається як у їх фактурі в цілому, так і суто мелодичній лінії.

У понятті «фортепіанний стиль П. Чайковського» в даному дослідженні виокремлено три складові – власне «стиль», його видова реалізація – «фортепіанний», і авторське начало – «стиль П. Чайковського».

Визначаючи стиль метафорою «стиль – це людина», підкреслено принципова подвійність стилеутворення в музичному мистецтві, в якому дана категорія виступає, за образним висловом В. Холопової, як «дволикий Янус». Це означає поєднання в стилі інтро- і екстра-факторів, тобто індивідуального (домінантного) і типологічного (який доповнює, фоновий, контекстний).

Друга складова розглянутого поняття – «фортепіанний» – відносена до розряду інструментально-видових стилів, що конкретизує на рівні звукообразів даного інструменту композиторські і виконавські інтенції, що втілюються через нього як артефакт музичної культури. Для їх реалізації необхідний відповідний особистісний комплекс, яким повною мірою володів П. Чайковський.

Підкреслено, що при розгляді фортепіанного стилю П. Чайковського виявляються самі різні точки зору, іноді «полярні». Задля знаходження об'єктивних критеріїв в оцінці фортепіанної спадщини П. Чайковського як стильового феномена, останнім часом починають використовуватися дані

виконавського музикознавства, в цьому виокремлюються такі виконавські типи творів композитора: 1) сентиментально-салонний (ностальгічний); 2) песимістичний; 3) оптимістичний; 4) натхненний; 5) академічний (тривіальний, трафаретно-шаблонний) 6) аналітично-інтелектуальний.

Домінуюча якість фортепіанного стилю П. Чайковського – його вокальна природа, що об'єднує всю жанрову систему творчої спадщини композитора. Відзначено, що, судячи зі спогадів сучасників, П. Чайковський на зорі своєї музичної діяльності виступав як піаніст-аккомпаніатор і соліст, причому, робив це не «по-композиторські», а «по-піаністські» (за Г. Ларошем). Звідси – постійний інтерес композитора до фортепіанної музики, яку він легко і швидко складав і вважав не тільки «вправами» в перервах між великими полотнами, а й провідною сферою прояву особистісного емоційно-ігрового начала, пов'язаного з відпочинком, дозвіллям і інтелектуальною розвагою. Ліризм як основоположний принцип музичного мистецтва визначив основний зміст фортепіанної спадщини П. Чайковського, яку він сам мислив в контексті свого ліричного почуття, невіддільним від такого жанру, як симфонія. Розглядаючи симфонію як «сповідь душі», композитор поширював свій симфонічний метод (в сукупності з його ліричною першоосновою) на вокальну та фортепіанну музику різних форм і жанрів.

В фортепіанному мистецтві другої половини XIX ст. П. Чайковський (поряд з Е. Грігом) став творцем принципово нового стилю, що відрізняється яскравою самобутністю і міцними зв'язками з актуальними тенденціями музики епохи Романтизму. У цьому плані він був «шуманістом», творцем нового, спрямованого в майбутнє стилю фортепіанного письма, заснованого на нових типах поліфонії і «олюдненні» інструментальних звучань. Останнє виражалось у перенесенні на фортепіанну фактуру вокальної інтонації різних генетичних витоків – не тільки національно-пісенних, але і більш загальних і уніфікованих за генезисом, зокрема, оперних, що йдуть від італійського бельканто.

Ключовим і вихідним началом постає «мелодика», що означає особливу зв'язність музичної мови, що властива фактурі фортепіанних творів П. Чайковського. Виток цієї зв'язності – жива народна мова, що накладає свій відбиток на звучання цього «ударного» інструменту, який композитор прагне змусити «говорити» і «співати». Специфіка мелодики П. Чайковського – улюблені композитором широкі оспівування.

Фортепіанному стилю П. Чайковського властиві інструментальна концертність в дусі стилю *al fresco* Ф. Ліста, а також звукові замальовки в стилістиці пленеру. Орнаментально-фігураційне і концертно-«фрескове» начала в фортепіанному письмі П. Чайковського завжди внутрішньо мелодичні та ґрунтуються на інтонаціях-парадигмах вокального генезису, які прийшли в музику композитора з інтонаційного словника його епохи.

6. На рівні драматургії циклу Великої сонати для фортепіано П. Чайковського розкрита діалектика об'єктивного (скерцо як моторно-ігрова форма буття) і суб'єктивного – вокальні звукообрази кантиленного типу в специфічно фортепіанному втіленні.

Сонатність залишається конструктивною логікою, на основі якої розкриваються вокальні звукообрази, спрямовані не на себе (тип романтичного свідомості), а зовні – на об'єктивний світ. Драматургічно вагомим фактором стає переважання світлої, позаособистісної сфери. І навіть наявність елементів теми *Dies irae* в прихованому вигляді в П П і в З П в І частині здебільшого не виявляє її «потойбічної» семантики в концепції цілого, оскільки і в коді І частини, і в фіналі затверджується інша тема – гімн життю. Так виникають підстави до онтологічного трактуванні музики П. Чайковського, представлені в сонатному опусі в оригінальному варіанті, як передбачення майбутніх симфонічних і театральних концепцій композитора (наприклад, опера «Іоланта» або балет «Лускунчик»).

Головну ідею твору неможливо осягнути в відриві від авторської системи моделювання світу (структура художнього твору). При розгляді природи музично-семантичних структур вкажемо на їх характерну

особливість (згідно Ю. Лотману): складність структури знаходиться в прямо пропорційній залежності від складності переданої інформації. Ускладнення характеру інформації тягне за собою ускладнення використовуваної для її передачі семіотичної системи. В I частині здебільшого не виявляє її «потойбічної» семантики в концепції цілого, оскільки і в коді I частини, і в фіналі затверджується інша тема – гімн життю. Так виникають підстави до онтологічного трактуванні музики П. Чайковського, представлені в сонатному опусі в оригінальному варіанті, як передбачення майбутніх симфонічних і театральних концепцій композитора (наприклад, опера «Іоланта» або балет «Лускунчик»).

Інтонаційне багатство фортепіанної музики П. Чайковського викликає до життя її різні інтерпретації, які збігаються з авторськими коментарями до того чи іншого твору. Мова йде не тільки про ремарках з приводу образного змісту музики, а й про фактурної атрибутиці у вигляді засобів «виконавської центру» (за В. Холоповою), що обираються самим інтерпретатором в доповненні до авторських. «Відкритість» фортепіанного стилю П. Чайковського безлічі виконавських версій (при опорі на виділені вище типові) – характерна риса цього стилю як знакового явища в історії світової фортепіанної музики, яка в особі П. Чайковського до кінця XIX століття знайшла ще одного класика.

7. на прикладі виконання Великої сонати П. Чайковського виокремлено характерними особливостями виконавського стилю С. Ріхтера, а саме: 1) цілісність, обумовлена об'єктивним відтворенням композиторського тексту, в якому на першому місці – образ автора, композиторський задум; 2) точне дотримання авторських ремарок; 3) ясність, диференціація фактурних пластів, що дозволяє чути використану піаністом динаміку, артикуляцію, фразування, педалізацію; 4) єдиний вольовий ритмічний стрижень (присутній як в швидких, так і в повільних частинах), який є основним формотворчим елементом всіх частин сонатного циклу; 5) переважання об'єктивного, раціонального начала над суб'єктивним, чуттєвим.

Художній рівень виконання (досконалість інтерпретації) С. Ріхтера обумовлений такими аспектами: осягненням твору у цілісності його жанрово-стильових та структурних ознак, як образно-семантичну єдність; володінням засобами та прийомами відтворення нотного тексту в контексті відповідного інтонаційного «словника» П. Чайковського; включенням до культурно-історичного контексту (соціокультурна рефлексія).

Порівнюючи типи виконавської драматургії К. Ігумнова і С. Ріхтера, визначимося в основних принципових різницях.

Піаністи К. Ігумнов і С. Ріхтер є представниками двох протилежних виконавських типів (за Д. Рабиновичем) – емоційного і раціонального. Це визначається особливостями виконавських концепцій, вибудуванням виконавської драматургії, манерою звуковидобування, виконавською семантикою в цілому.

Якщо у С. Ріхтера основним формотворчим елементом є єдність ритмічної пульсації, точне дотримання авторських ремарок, то для К. Ігумнова властива імпровізаційна манера гри, вільне володіння виконавським часом, довільне виконання елементів фактури, використання вагової гри, укрупнення штрихів (стиль *al fresco*).

У виконанні К. Ігумнова значна роль належить гармонії як засобу виконавської виразності, що впливає на характер, темпо-ритмічний малюнок; виконавській манері С. Ріхтера властива ясність, диференціація фактурних пластів, що дозволяє чути використану піаністом динаміку, артикуляцію, фразування, педалізацію.

Раціональність, об'єктивність виконання С. Ріхтера протиставляється емоційній екзальтації образів в концепції К. Ігумнова.

Таким чином, підсумовуючи вищезазначені якості двох типів інтерпретаторів, двох різних підходів до композиторського тексту, вкажемо на різноспрямованість, векторність кінцевого результату. відтворення вокального інтонування – створення вокальних звукообразів. З позицій історичної дистанції можна виокремити ці два вектори, що наочно

виявляються слухом при сприйнятті записів видатних піаністів.

К. Ігумнов як виконавець музики П. Чайковського ототожнює себе з автором і героєм твору. Його виконавська манера характеризується романтичною спрямованістю, при якій домінують критерії психології музичного переживання в даний час – емоційність, відкритість, сповідальність. Своєрідністю романтичного типу виконання відзначено порушенням непорушного правила - «дбайливе ставлення до авторського тексту»: якраз романтик активно вторгається в авторський текст, привласнює його собі і навіть вносить власні корективи.

С. Ріхтер як виконавець музики П. Чайковського демонструє онтологічну спрямованість, при якій сучасний слухач чітко відчуває дистанцію між виконавцем і автором музики, здатний відстежувати відносини між ними і «приміряти» репрезентуємий стиль до себе, до свого душевного і духовного досвіду. Виникає ситуація духовного осмислення проживають психологічного переживання музики, комунікативне спілкування утворює духовну вертикаль – дистанційованість мелодичних ліній, фактурних пластів, співвідношення душевних, емотивних образів з раціональною вибудованою формою і драматургії цілого, що дозволяє відмежувати образ автора і коло інтерпретацій художнього світу його музики.

Безперечно, прерогатива творця музичного твору належить його автору, але саме виконавець, перебуваючи у діалогічних відносинах з композитором, донесить твір до слухача. Якщо йому вдається це зробити – виникає процес співтворчості між композитором, виконавцем і слухачем. Тільки за таких умов текст музичного твору не просто виступає як «текст-схема», текст-об'єкт, а перетворюється на діалог композиторського задуму та виконавської інтерпретаційної версії музичного твору, що синтезує риси композиторського та виконавського мислення.

Важливою умовою виникнення вокального інтонування у фортепіанному виконавстві творів Чайковського М. Плетньовим постає

перетворення піаніста на «поета фортепіано». Шопенівська виконавська манера визначає виконавський стиль піаніста, що тяжіє до вокального інтерпретування фортепіанних творів композитора. Епіграфи, подані П. Чайковським до п'єс циклу «Пори року», засвідчують, що взаємодія віршованого тексту і фортепіанного твору властива художньому мисленню митця. М. Плетньов, таким чином, вибудовує вокальні звукообрази у песах циклу «Пори року» нібито мисленнево проголошуючи (проспівуючи) віршовані тексти епіграфів, озвучуючи їх смислове навантаження.

М. Плетньов широко використовує «виразні засоби агогіки». Дуже важливо, що при виконанні агогічних нюансів загальний темп залишається незмінним. Межі стилістичної волі і різноманітності агогіки, на думку Михайла Васильовича, визначаються художнім наповненням творів і принципом природнього, вокального інтонування.

Відзначено, що, судячи зі спогадів сучасників, П. Чайковський на зорі своєї музичної діяльності виступав як піаніст-акомпаніатор і соліст, причому, робив це не «по-композиторськи», а «по-піаністські» (за Г. Ларошем). Звідси – постійний інтерес композитора до фортепіанної музики, яку він легко і швидко складав і вважав не тільки «вправами» в перервах між великими полотнами, а й провідною сферою прояву особистісного емоційно-ігрового початку, пов'язаного з відпочинком, дозвіллям і інтелектуальною розвагою. Ліризм як основоположний принцип музичного мистецтва визначив основний зміст фортепіанної спадщини П. Чайковського, яку він сам мислив в контексті свого ліричного почуття, невіддільним від такого жанру, як симфонія. Розглядаючи симфонію як «сповідь душі», композитор поширював свій симфонічний метод (в сукупності з його ліричною першоосновою) на вокальну та фортепіанну музику різних форм і жанрів.

В фортепіанному мистецтві другої половини XIX ст. П. Чайковський (поряд з Е. Грігом) став творцем принципово нового стилю, що відрізняється яскравою самобутністю і міцними зв'язками з актуальними тенденціями музики епохи Романтизму. У цьому плані він був «шуманістом», творцем

нового, спрямованого в майбутнє стилю фортепіанного письма, заснованого на нових типах поліфонії і «олюдненні» інструментальних звучань. Останнє виражалося у перенесенні на фортепіанну фактуру вокальної інтонації різних генетичних витоків – не тільки національно-пісенних, але і більш загальних і уніфікованих за генезисом, зокрема, оперних, що йдуть від італійського бельканто.

фортепіанного стилю П. Чайковського і його сучасників і колег по московській школі базувалися на інтонаційності пісенного, «мелосного» (типу, причому різного фольклорного генезису – як власне російського, так і українського, а також польського і навіть орієнтального. Теми і їх фактурне оформлення в фортепіанних творах П. Чайковського досить довгий час вважалися «нефортепіанними», а швидше вокально-хоровими, або оркестровими, перенесеними майже автоматично на фортепіанний виклад. Однак, якщо розглядати «гомофонію» П. Чайковського глибше, то вона відразу ж виявляє свої поліфонічні якості (за О. Гусаровою). Ця поліфонія ґрунтується на диференційованій за функціями *системі голосів і підголосків*, що регулюється аккордікою і поліфонічною тканиною певної властивості, що позначається в даному контексті як «полімелодика» і народжується безпосередньо з акордового складу шляхом мелодичного фігурування.

Ключовим і вихідним в цьому терміні є «мелодика», що означає особливу зв'язність музичної мови, що властива фактурі фортепіанних творів П. Чайковського. Виток цієї зв'язності – жива народна мова, що накладає свій відбиток на звучання цього «ударного» інструменту, який композитор прагне змусити «говорити» і «співати».

В даному випадку слід підкреслити наявність в фортепіанному стилі П. Чайковського специфічної інтонаційної якості, про яку Р. Геніка говорить як про втілення «російської народної пісні». Як видається, тут мова йде не про конкретну національну ментальність, а скоріше про загальнослав'янські витoki. Фортепіанна музика П. Чайковського в цьому плані відображає навіть не стільки російську мову, що відрізняється відомою дискретністю і

речитативною скоромовкою, скільки співуче мовне інтонування, властиве українським «солоспівам» як його «продукту» (за Б. Фільц [319]).

Зрозуміло, стиль фортепіанних творів П. Чайковського не замикається на відтворенні пісенно-романсових інтонацій розспівуваного кантиленного типу, а включає в себе і інші жанрові початки – декламаційність і речитативність, які також входять в систему, що позначається як «співоче фортепіано». Як уже зазначалося, декламаційність означає внесення музики в словесну мову, а речитативність, навпаки, впровадження елементів мови в музику (за Є. Назайкінським [208, с. 16]).

У будь-якому випадку фортепіанна музика П. Чайковського ніяк не може обмежитися квазівокальною сферою інтонування. При всій вагомості цього феномена для розуміння його фортепіанного стилю, не можна не враховувати інші стилістичні засоби, які за своєю природою протилежні пісенності або навіть вокальності в широкому сенсі цих слів. Це, зокрема, інструментальна концертність в дусі стилю *al fresco* Ф. Ліста, а також звукові замальовки в стилістиці пленеру. Інша справа, що орнаментально-фігураційний і концертно-«фресковий» начала в фортепіанному письмі П. Чайковського завжди, якщо можна так сказати, внутрішньо мелодичні та ґрунтуються на інтонаціях-парадигмах вокального генезису, які прийшли в музику композитора з інтонаційного словника його епохи

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллин А. Р. Художник и интерпретатор. *Вестник Академии наук РФ*. 1997. Том 2. № 4. С. 68–73.
2. Адорно Т. О камерной музыке. URL: <https://muzkarta.info/novost/teodor-adorno-o-kamernoy-muzyke> (дата звернення: 19.10.2020).
3. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
4. Александрова О., Сетьян Г. Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*. Ca' Foscari University of Venice. November 27-28, 2020. Venice, Italy. S. 197–201.
5. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики : руководство по игре на клавирно-струнных инструментах / пер. В. Нимана. Киев : Муз. Украина, 1974. 163 с.
6. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на материале выдающихся пианистов XX века) : учеб. пособ. Москва : Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. 92 с.
7. Алексеев А. История фортепианного искусства : в 3-х ч. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1988. Ч.1 и 2. 415 с.
8. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано Москва: Музыка. 1978. 288 с.
9. Алексеев А. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. Москва : Наука, 1969. 391 с.
10. Алексеев А. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма / под ред. А. Николаева. Москва–Ленинград: Гос. муз. изд., 1948. Вып. 2. 314 с.
11. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя. Москва: Музыка, 104 с.
12. Альшванг А. А. Лирика Чайковского. Москва, 1939.

13. Альшванг А. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского /1864-1878/. Москва -Ленинград: Гос. муз. изд., 1951.
14. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Москва: Гос. муз. изд., 1959.
15. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма. Избранные сочинения. В 2 т. / Сост. А. М. Сеславинская. Москва : Музыка, 1964. Т. 1. С. 97–103.
16. Андриевский И. Медитативность в современном европейском исполнительстве (на примере исполнительских трактовок И. Менухина). *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*: темат. сб. науч. тр. Киев: КГК им. П.И. Чайковского, 1993. С. 113–122.
17. Антонец Е. Эволюция салонной музыки в европейской культуре: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Сумской гос. пед. универ. Сумы, 2006. 216 с.
18. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс. *Советская музыка*. 1984. № 12. С. 80–87.
19. Арановский М. Музыка и мышление. *Музыка как форма интеллектуально деятельности* / ред.-сост. М. Арановский. Изд. 3-е. Москва: ЛИБРОКОМ, 2014. С. 10–43.
20. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
21. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / ред., сост. М. Арановский. Москва, 1974. С. 90–127.
22. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. Москва, 1974. С. 25–272.
23. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Москва : Совет. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
24. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха. *Музыкальная академия*. 2000. № 3. С. 2–13.

25. Арнонкур Н. Музыка языком звуков: Путь к новому пониманию музыки. Пер. по изд.: Nikolaus Harnoncourt, "Musik als Klangrede. Wege zu einem neuem Musikverständnis".
26. Арутюнов Д. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1989. 112 с.
27. Асафьев Б. В. Инструментальное творчество Чайковского. Пд., 1922.
28. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 280 с.
29. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. / ред., вст. ст. и коммент. Е. Орловой. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
30. Асафьев Б. В. П. И. Чайковский. 1840-1893 гг. Пг., 1922.
31. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Ленинград : Музыка, 1972.
32. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. *О музыке Чайковского*. Ленинград : Музыка, 1972. С. 89–103.
33. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке: пояснения и прил. к программам симф. и камер. концертов. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
34. Асафьев Б. Речевая интонация / под ред. Е. М. Орловой. Москва-Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
35. Асафьев Б. В. Чайковский. *Советская музыка*, 1940, № 5–6.
36. Баранова И. Характерные черты сонатной формы XIX века: дисс. ... докт. искусств. : 17.00.02. Петрозаводск, 2000. 327 с.
37. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Москва: Музыка, 1969. 300 с.
38. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград : Музыка, 1974. 336 с.
39. Бахтин М. Проблема речевых жанров. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 250–298.
40. Беликова В. Б. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности : автореф. дис. ... канд. искусств. Киев, 1991. 16 с.

41. Бенюмов М. О функциях и принципах взаимодействия исполнительских и композиторских элементов музыкального произведения. *Выразительные средства музыки*. Киев, 1988.
42. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик. *Музыкальная академия*, 1993, № 2. С. 45–49.
43. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоретического музыкознания. (Проблемы музыкознания)*. Ленинград, 1989. Вып. 2. С. 95–122.
44. Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.
45. Благая А. Музыкальная герменевтика, интерпретация. URL: http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/muzykalnaya-germenevtika/ (дата звернения: 19.10.2020).
46. Благодатов Г. И. Механика фортепианная. *Муз.энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т.3. Стб. 578.
47. Бобровский В. Статьи. Исследования. Москва : Совет. композитор, 1990. 296 с.
48. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки : В 2-х вып. Москва : Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
49. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 336 с.
50. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Москва: КомКнига, 2007. 304 с.
51. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1977. 332 с.
52. Бодина Е. А. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ... канд. искусств. Москва, 1975. 29 с.
53. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного анализа музыкального искусства. Ч. 1. Тезисы. Москва: МГЗПИ, 1991. 125 с.

54. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвозн. Харків : ХДУМ. 2004, 195 с.
55. Бражников М. Фортепиано. Москва : Музыка, 1967. 64 с.
56. Братищев Б. Образ інструмента. *Музык. академия*. 1993. № 2. С. 87–91.
57. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии). Ленинград : Музгиз, 1973. 195 с.
58. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1976. 152 с.
59. 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.
60. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема». *Музыкальное искусство и наука*. Москва : Советский композитор, 1978, вып. 3. С. 168–190.
61. Валькова В. Тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород, 1993.
62. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков, 1994. 336 с.
63. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
64. Власенко І. Фортепіанний стиль М. Равеля: композиторський: текст і виконавська інтерпретація: автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 2002, 13 с.
65. Волощенко М. Фортепіанний стиль Первого фортепіанного концерта П. И. Чайковского. Рукопись.
66. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: сб. ст. / ред.-сост. А. В. Малинковская. Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Москва : Музыка, 1976.
67. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с.

68. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановского. Москва, 1974. С. 129–152.
69. Геника Р. В. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов. Ч. 1. Эпоха до Бетховена. Москва : Изд-во П. Юргенсона, 1896. 216 с.
70. Геника Р. Фортепианное творчество Чайковского. Санкт-Петербург, 1909.
71. 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.
72. Гизекинг В. Мысли художника. Интуиция и точность как основа интерпретации. *Совет. музыка*. 1970. № 10. С. 108–112.
73. Гинзбург Л. Развитие методического опыта трехступенчатого консерваторского образования. Памяти Якова Зака и Святослава Рихтера. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы*. Одесса 1998.
74. Голубовская Н. Искусство исполнителя. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 488 с.
75. Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Вып. 2. Москва, 1958.
76. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 111 с.
77. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев: Муз. Україна, 1970. 317 с.
78. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 224 с.

79. Грешникова А.В. Специфика певучего звукоизвлечения в фортепианном исполнительстве. *Культура и образование*. Декабрь 2014. № 12. URL: <http://vestnik-rzi.ru/2014/12/2785> (дата обращения: 01.01.2015).
80. Григорьев В. Музыкальный романтизм: сущность стиля и проблемы интерпретации. *Проблемы романтизма в исполнительском искусстве*. Москва, 1994. Сб. № 6. С. 3–26. (Научные труды / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского)
81. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Совет. композитор, 1990. 416 с.
82. Гуренко В. Исполнительство – искусство художественной интерпретации. *Вопросы смычкового искусства*: сб. тр. (межвузовский). Вып. 49. Москва, 1980.
83. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы: учеб. пособ. Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1985. 86 с.
84. Гуренко Е. К вопросу о сущности и функциях исполнительского искусства. *Проблемы методологии и логики науки*: сб. ст. Томск: Изд-во ТГУ, 1975. Вып. 8. С. 127–133.
85. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
86. Гусарова О. Диалогичность в полифонии П. И. Чайковского. *Научно-методические записки Киевской консерватории*. Киев, 1964. С. 37–49.
87. Давыдов Н. Аспекты исполнительского мышления. URL: file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/tsm_2013_3_5.pdf (дата звернения: 19.10.2020).
88. Давыдов С. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка. URL: file:///C:/Users/Admin/Downloads/Pvmp_2014_39_32.pdf (дата звернения: 19.10.2020).

89. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus*: к 60-летию Ю.Н. Холопова: сб. ст./ сост. В.С. Ценова, М.Л. Сторожко. Москва : Композитор, 1992. С. 99–106.
90. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII веков. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1960. 282 с.
91. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Ленинград : Тритон, 1928. 112 с.
92. Друскин М. Нотный текст. *Очерки. Статьи. Заметки*. Ленинград: Сов. композитор, 1987. 210–220.
93. 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.
94. Єргієва К. І. Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативно-стильовий феномен
95. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 19 с.
96. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. С. 270–277.
97. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Москва : Музыка, 1964. 880 с.
98. Задерацкий В. В. Музыкальная форма : учеб. для спец. факультетов высш. муз. учеб. завед.. Москва : Музыка, 1995. 544 с.
99. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: дис. ... докт. искусств. Москва, 1997. 509 с.
100. Зетель И. Метнер Н. К – пианист. Москва : Музыка, 1981, 231с.
101. Игламова А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры: дисс. ... канд. филос. наук. Казань, 2006. 138 с.

102. Ігнатченко Г. О динамічних процесах в музикальній фактурі (на прикладі творів українських радянських композиторів) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – музикальне мистецтво. Ін-т мистецтвознавства, фольклору і етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 1984. 17 с.
103. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство* / ред. кол.: ... Горюхіна Н.О. (голов. ред.) та ін. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
104. Ігнатченко Г. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* / ред. кол.: Котляревський І. А. (голов.) та ін. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.
105. Ігнатченко Г. Фактурний план творіння і його основні різновидності : метод. реком. для студ. по курсу аналізу музикальних творів. Харків, 1989. 15 с.
106. Ігнатченко Г. І. Функціонально-логічні аспекти музикальної фактури (фактура і 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.
107. Ісакофф С. Громка історія фортепіано. Від Моцарта до сучасного джазу / пер. з англ. Л. Ганкіна. Москва : АСТ CORPUS, 2014. 480 с.
108. Каган М. С. Музика в світі мистецтв. Санкт-Петербург : Ut, 1996. 232 с.
109. Казанцева Л. Тема як категорія музикального змісту. *Музикальна академія*. 2002. № 1. С. 131–139.
110. Кандінський А. А. О впливі композиторського і виконавського творчості Рахманінова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Москва, 1980. 22 с.
111. Кандінський-Рибніков А. Виконавське інтонірування і мелодика Рахманінова. *Радянська музика*, 1984. № 5. С. 43–49.
112. Кандінський-Рибніков А. Епоха романтичного піанізму і сучасне виконавське мистецтво. *Музикальне виконавство і*

педагогика : история и современность : сб. ст. / сост. Т. А. Гайдамович. Москва, 1991. С. 189–212.

113. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособ. по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.

114. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознав. Киев, 2000. 173 с.

115. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : [підручник]. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

116. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано), ХІV–ХVІІІ ст. : навч. посіб. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.

117. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*: сб. статей. Київ : Музична Україна, 1988. С. 85–95.

118. Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 2. Проблеми музичної інтерпретації / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. 154 с.

119. 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. Глієра. Київ : КДВУ ім. Р. М. Глієра, 2001. 284 с.

120. Клин В. О музыке. Київ : Муз. Україна, 1985. 351 с.

121. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наук. думка, 1980. 315 с.

122. Коган Г. М. Вопросы пианизма: избр. статьи. Москва: Сов. композитор, 1968. 463 с.

123. Коган Г. О «режиссерском» и «актерском» началах в исполнительстве. Советская музыка. 1973, №5.

124. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва: Гос. музык. изд-во, 1963. 234 с.

125. Конен В. Третий пласт. Советская музыка. 1978. № 5. С. 113–118.

126. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы / сост., перевод, ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. Москва : Музыка, 1965. 364 с.
127. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
128. Корыхалова Н. П. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / ред. кол. К. Х. Аджемов и др.. Москва, 1973. Вып. 8. С. 102–137.
129. 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.
130. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*: сб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. С. 28–34.
131. Котляревская Е. Вариантный потенциал музыкально-художественного текста и особенности стиля А.Скрябина. *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*: темат. сб. науч. тр. Киев: КГК им. П.И. Чайковского, 1993. С. 71–86.
132. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис... канд. мистецтв. / Нац. муз. акад. України ім. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
133. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського «Музичний стиль: теорія, історія, сучасність»*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 67–80.
134. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.

135. Кочнев Ю.Л. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*, 1969. №12. С. 56–60.
136. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1970. 20 с.
137. Красинская Л. Оперная мелодика П. И. Чайковского: к вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации. Ленинград : Музыка, 1986. 217 с.
138. Красникова Т. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2009. 55 с.
139. Кремлев Ю. Интонация и образ в музыке. *Интонация и музыкальный образ*. Москва: Музыка, 1965. С. 35–52.
140. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учеб. пособ. Санкт-Петербург. : Лань, 2006. 429 с.
141. Куперен Ф. Искусство игры на клавессине / пер. с франц. ; вступ. очерк, ред., коммент. Я. Мильштейна. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
142. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и вступ. ст. Б. В. Асафьева. Москва : Гос. музык. изд-во, 1931. 304 с.
143. Курышева Т. Театральность и музыка. Москва : Совет. композитор, 1984. 200 с.
144. Кучма Н. А. «Звуковой образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 71–87.
145. Ларош Г. А. Избранные статьи. Ленинград, 1976. Вып.2
146. Леонтьев А. Образ мира. *Избранные психологические произведения* : в 2 т. / А. Леонтьев. Москва, 1983. Т. 2. С. 251–261.
147. Леонтьев А. Психология образа. *Вестник МГУ*. Сер. 14. Психология. Москва, 1972. № 2. С. 54–62.

148. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Санкт-Петербург-Москва-Краснодар : Планета музыки, 2018. Изд 2-е. 240 с.
149. Лисенко О. Гносеологічні питання музично-виконавської практики в аспекті системи музичного смислоутворення. Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: зб ст. Київ, 2006. Вип. 60. С. 189–195.
150. Лисенко О. Категорія «виконання» у призмі мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності. URL: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/mvkfm_2014_2\(3\)_37.pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/mvkfm_2014_2(3)_37.pdf) (дата звернення: 19.10.2020).
151. Лист Ф. Ф. Шопен. Москва, 1956. 248 с.
152. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
153. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Москва : Совет. композитор, 1985, 158 с.
154. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений*. Москва : Правда, 1990. 655 с.
155. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. Тахо Годи. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
156. Лю І Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема: дис. на здобуття канд мист за спецц. 17.00.03. Харків, 2018. 246 с. URL: <http://num.kharkiv.ua/share/pdf> (дата звернення: 19.10.2020).
157. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Москва, 1959. 365 с.
158. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва, 1991. 375 с.
159. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Советская музыка*. 1976. № 5. С. 19–31.
160. Мазель Л. О мелодии. Москва: Музгиз, 1952. 300 с.
161. Мазель Л. О музыкально-теоретической концепции Б. Асафьева. *Советская музыка*, 1957. № 3.
162. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.

163. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Советская музыка*. 1996. № 12. С. 20–30.
164. Мазель Л. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
165. Мазлумян В. С. Картина мира и Образ мира?! *Мир психологии*. 2009. № 4. С. 100-109.
166. Майкапар А. Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики. URL: <http://www.maykapar.ru/articles/interpre.shtml>
167. Малинковская А. Две художественные концепции романтического пианизма (этюды в творчестве Шопена и Листа). *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. 2012. Вып. 2. С. 85–92.
168. Малинковская А. Искусство фортепианного интонирования. Москва : Владос, 384 с.
169. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2005. 381 с.
170. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки: учеб. пособие для вузов. Москва : Издательство Юрайт. 2017. 191 с. URL: <https://static.my-shop.ru/product/pdf/283/2825183.pdf> (дата звернения 28.12.2020).
171. Малышев И. В. Музыкальное произведение: эстетический анализ. Москва: Музыка, 1999. 91 с.
172. Мамардашвили М. Наука и культура. *Методологические проблемы историко-научных исследований*. Москва : Наука, 1982. С. 38–57.
173. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дисс. ... д-ра искусств. : 17.00.02. Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 38 с.
174. Маркова О. Теорія виконавства у сучасному музикознавстві. *Українське музикознавство*. Кмів, 2002. Вип. 31. С. 93–102.

175. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
176. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
177. Медушевский В. В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва : Сов. композитор, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
178. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. / сост. Л. Дыс. Київ, 1989. С. 18–27.
179. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. / сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. Київ : Муз. Україна, 1998. С. 5–18.
180. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
181. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 34–48.
182. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культурологический феномен: Исследование. Новосибирск, 2002. 307 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/fortepiannoe-ispolnitelskoe-iskusstvo-kak-kulturotvorcheskii-fenomen> (дата звернення: 19.10.2020).
183. Мильштейн Я. И. Воспоминания о Софроницком. Изд. 2-е, доп. Москва : Совет. композитор, 1982. 296 с.
184. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 472 с.
185. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. В 2 т. 2-е изд., расш. и доп. Москва : Музыка, 1970. Т. 1. 864 с.
186. Мильштейн М. И. Очерки о Шопене. Москва : Музыка, 1987. 176 с.

187. Михайлов Дж. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке. *Вопросы философии*. 1999. № 9. С. 109–120.
188. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты / сост., ред. и примеч. А. Вульфсона; вступ. ст. М. Арановского. Ленинград: Музыка, 1990. 288 с.
189. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : (наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
190. Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації : навч. посіб. Київ : Клякса, 2012. 272 с.
191. 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.
192. Москаленко В. Г. Об организации темпоритма в исполнениях Владимира Горовица. *Володимир Горовиць та проблеми виконавства XXI століття* : зб. наук. пр. / Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Міжнар. благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця та ін. Київ, 2006. С. 99–108.
193. 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.
194. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
195. 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.
196. Москалец Ю. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпох: дисс. ... канд искусств. Москва, 2004. 232 с.

197. Музыкальное мышление: проблема анализа и моделирования: сб. науч. тр. Киев: Киевская госконсерватория, 1988. 112 с.
198. Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. Киев: Киев. гос. консерватория, 1988. С. 104–110.
199. Мураталиева С. Исторические пути развития сонаты: дисс. ... канд. искусств. Москва, 1984. 201 с.
200. Мурга О. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта : дис... канд. искусств. : 17.00.0. НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 2003. 227 с.
201. Мустафаева Е. Проблемы вокального интонирования на фортепиано в эпоху романтизма : URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=301> (дата звернения: 03.09.2018).
202. Мустафаева Е. Размышления о сущности вокального интонирования на фортепиано. *Звуки надежды* : URL: http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/stati/publicistika/razmyshlenija_o_sushhnosti_vokalnogo_intonirovanija_na_fortepiano_egjana_mustafaeva/23-1-0-182 (дата звернения: 03.09.2018).
203. Назайкинский Е. В. Вопросы музыкального восприятия в музыкально-теоретических дисциплинах. *Музыкальное искусство* : сб. ст. / сост. Т. Е. Соломонова. Ташкент, 1982. С. 7–16.
204. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
205. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
206. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1965. 96 с. (В помощь педагогу-музыканту).
207. 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.

208. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
209. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1988, 196 с.
210. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. 2-е изд. Москва : Музыка. 1983. 526 с.
211. Нейгауз Г. Г. Яков Зак. *Советская музыка*. 1959. № 4. С. 140–142.
212. Никитина Л. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества: дисс. ...канд. философ. наук. Казань, 2010. 172 с.
213. Николаев А. Еще раз о семиотике и множественности исполнительского образа. *Музыкальное исполнительство*: сб. ст. Вып. 8. Москва: Музыка, 1973. С. 3–20.
214. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Москва, 1980.
215. Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. 2-е изд. Москва, 1958.
216. Николаевская Ю. Метафизическое пространство современной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 36–50.
217. Образ. *Психология* : словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. Москва, 1990. С. 140–141.
218. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре. *Совет. музыка*. 1978. № 8. С. 63–75.
219. Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки*: сб. ст. Москва: Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 358–394.
220. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация). *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 32–57.

221. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История, становление, сущность. Москва : Музыка, 1984. 302 с.
222. 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.
223. Панкевич Г. Проблемы пространственно-временной организации музыки. *Музыкальное искусство и наука*: сб. ст. / ред.-сост. Е. Назайкинский. Москва: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 124–144.
224. Перельман Н. Е. В классе рояля. Москва : Классика-XXI, 2007, 128 с.
225. Петриков С. М. Роль драматургии в композиционном процессе. *Советская музыка*. 1987. N 4. С. 77–79.
226. Петухов В. Образ мира и психология изучения мышления. *Вестник Моск. ун-та*. Сер. 14 : Психология. Москва, 1984. № 4. С. 32–39.
227. П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти: матер. науч. конф. Москва : Моск. Консерватория Редакционно-изд. Отдел, 1995. 116 с.
228. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 25 с.
229. Приходько В. Исполнительский анализ фактуры: новые возможности. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* : сб. науч. материалов для музык. вузов / Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1995. Вып. 4. С 28–31.
230. Протопопов В.В. Полифония Чайковского. *История полифонии в её важнейших явлениях*: гл 7. Москва, 1962.
231. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. Москва : Музгиз, 1957. 371 с.

232. 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.
233. Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 1. Ленинград, 1962.
234. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Москва : Классика XXI, 2008, 208 с.
235. Ражников В. Г. Исследование музыкального исполнительского образа. *Вопросы психологии*, 1978. № 3.
236. 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.
237. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки. *Эстетические очерки. Избранное*. Москва, 1980. С. 63–102.
238. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва: Медиум, 1995. 416 с.
239. Ройзман Л. Фортепьяно. *Муз.энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т.5. Стб.909–912.
240. Рощенко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Харьков : ХНУРЕ. Т. 288.
241. Ручьевская Е. Движение и ритм. *Ритм и форма*: сб. ст. Санкт-Петербург: Союз художников, 2002. С. 5–9.
242. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. *Советская музыка*. 1975. №5. С. 129–134.
243. Ручьевская Е.А. Об анализе содержания музыкального произведения *Критика и музыкознание*. Ленинград : Музыка, 1987. Вып. 3. С.69–96.
244. Ручьевская Е. Пётр Ильич Чайковский. 3-е изд. Ленинград, 1985.
245. Рябуха Н. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2009. № 16. С. 135–142.

246. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
247. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве: от метафоры к категории (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харьков, 2014. Вип. 40. С. 72–84.
248. Рябуха Н. Звукообраз как философско-эстетическая категория в музыке. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Сер. Мистецтвознавство. Харків, 2012. № 1. С. 154–157.
249. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано в динаміці історико-культурних змін. *Культурологія. Філологія. Музикознавство* : міжнар. вісн. Київ, 2014 Вип. II (3). С. 229–236.
250. Рябуха Н. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України* : зб. наук. пр. Сер. Мистецтвознавство / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 234–242.
251. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Культурологія. Філологія. Музикознавство* : міжнар. вісн. Київ, 2015. Вип. II (5). С. 181–187.
252. Рябуха Н. Просторовість як параметр звукообразного мислення виконавця: теоретико-методологічний аспект. *Наук. записки Тернопільськ. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2015. № 1 (вип. 33). С. 46–57.
253. Рябуха Н. Онтологическая специфика музыкального звука как исполнительской категории. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2015. № 1 (18). С. 40–46.
254. Савшинский С. Пианист и его работа. Москва : Совет. композитор, 1961. 100 с.
255. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва : Классика–XXI, 2004. 157 с.

256. Салимовский В. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении: дис. ... докт. филол. наук; спец.: 10.02.01. Екатеринбург, 2002. 343 с.
257. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дисс. ... докт. искусств. Одесса, 2003. 437 с.
258. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монографи. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
259. Самойленко А. Музыкознание в контексте культурологии. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики* : сб. науч. тр. Одесса, 1997. Вып. 3 : Вопросы музыкальной семантики. С. 3–7.
260. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 3–13.
261. Сахарова В. Основные тенденции в интерпретации фортепианной музыки П. И. Чайковского. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyye-tendentsii-v-interpretatsii-forteplannoy-muzyki-p-i-chaykovskogo/viewer> (дата звернення: 22.10.19).
262. Сетьян Г. Вокальное интонирование в фортепианном воспроизведении: методологический дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 4. С. 124–132.
263. Сетьян Г. Вокальные звукообразы в концепции Большой сонаты для фортепиано П. Чайковского. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. №2. С. 95–101.
264. Сетьян Г. Органология фортепиано: «образ» инструмента и его стилевые воплощения. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 3. С. 108–112.

265. Сетьян Г. Фактура фортепианных произведений П. Чайковского: аспекты жанровой стилистики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 1. С. 92–99.
266. Серкин В. П. Пять определений понятия «образ мира». *Вестник МГУ*. Сер. 14. Психология. 2006. №1. С. 11–19.
267. Сирятська Т. Предмет і матеріал виконавської інтерпретації та відтворення в них історичних відзнак музичної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. «Г. Берліоз та світова культура»*: зб. наук. пр.: Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2003. Вип. 12. С. 251–261.
268. Сирятський В. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва: навч. посіб. Харків: Факт, 2003. 144 с.
269. Сирятський В. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств. Київ, 2001. 19 с.
270. Скребков С. Интонация и лад. *Совеская музыка*. 1967. № 1.
271. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
272. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва, 1975. Вып. 3. С. 164–197.
273. Скребкова-Филатова М. Об организующей роли фактуры в современной музыке. *Современное искусство музыкальной композиции* : сб. ст. Москва, 1985. Вып. 79. С. 67–81.
274. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
275. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. Москва: Музыка, 1983. 336 с.
276. Смирнов С. Мир образов и образ мира. *Вестник МГУ*. Сер. 14. Психология. Москва, 1981. № 2. С. 15–29.

277. 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.
278. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1985. 231 с.
279. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. Москва: Музыка, 1983. 336 с.
280. Смирнова М. В. Артур Шнабель и его эпоха. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006, 352 с.
281. Смирнова Н. Клавишно-инструментальные образы Моцарта. URL: http://21israel-music/com/Mozart_Klavier.htm (дата звернения: 19.10.2020).
282. Сокол А. Интонационно-художественный образ мира. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики* : сб. науч. ст. – Одесса, 1997. Вып. 3 : Вопросы музыкальной семантики. С. 8–16.
283. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / ред. Ю. Е. Семенов. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
284. Сокол А. Образно-смысловое обоснование музыкальных стилей в работах Б. Яворского. *Трансформація музичної освіти та сучасність.* Одеса, 1998. Ч. 1. С. 57–63.
285. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: Окфа, 1996. 207 с.
286. Соколов М. Пианисты рассказывают / сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. Москва, 1988. Вып. 3. 176 с.
287. Соколова М. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки и статьи. Выпуск третий. Москва: Музыка, 1973. 232 с.
288. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века* / редкол.: В. М. Цендровский (гл.ред) и др. Горький, 1977. С. 12–58.

289. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа. *Вопросы теории музыки*. Москва, 1970. Вып. 2. С. 196–228.
290. Соловей О. Интерпретация музыкального произведения. URL: <http://academicicon.ru/publ/iskusstvovedenie/> (дата звернення: 19.10.2020).
291. Сорокина Е. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России: дисс. ... канд. искусств. Москва, 1976. 195 с.
292. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальной формы и жанров*. Москва, 1971. С. 292–310.
293. Спорыхина О. Интекст как компонент стилевой системы Чайковского: автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2000. 36 с.
294. Сумарокова В. Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства. URL: file:///C:/Users/Admin/Downloads/Nvnmau_2014_110_5.pdf (дата звернення: 19.10.2020).
295. Сунь Пейянь. Музичний час як естетична ідея фортепіанно-виконавської творчості. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 73–83.
296. Сунь Пейянь. Жанрові канони як предмет виконавського осмислення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 316–326.
297. Сунь Пейянь. Образная и стилистическая энциклопедичность фортепианно-исполнительской интерпертации. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №1–2. S. 41–46.
298. Суханцева В. Музыкальное время в контексте эволюции стилистических концепций. *Проблемы музыкальной культуры: сб. ст.* Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 121–132.

299. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
300. 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.
301. Сухленко И. Ю. Исполнительский стиль Владимира Горовица в русле развития романтической традиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2011. 19 с.
302. 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.
303. Тараева Г. Исполнитель в современной культуре: смена парадигмы восприятия. *Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой*: сб. статей / сост. А. В. Крылова, ред. А. Я. Селицкий. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. С. 18–36.
304. Тараева Г. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Москва : Арт-транзит, 2012. 240 с.
305. Тараева Г. Содержательный анализ интерпретации и система семантики исполнительских средств. *Музыкальное содержание: наука и педагогика* : материалы III Всерос. науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г. Уфа: РИЦ УГАИ. С. 157–185.
306. Тараева Г. Теория анализа интерпретации: современные подходы. *III Междунар. конф. «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европе в XXI веке. Состояние и перспективы»*. 25–27 окт. 2007 г. Санкт-Петербург : СПб. гос. конс., 2008. С. 278–291
307. Тарасты Э. Музыка как знак и как процесс. *Ното musicus*. Альманах музыкальной психологии. Москва : 1999. С. 61–78.

308. Текст музичного твору: практика і теорія: зб. статей. Київське музикознавство / упор. В. Г. Москаленко. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. Вип. 7. 282 с.
309. Темченко И. Артур Рубинштейн. URL: https://www.belcanto.ru/rubinstein_a.html (дата звернення: 13.05.2019).
310. Теория и история музыкального исполнительства: сб. науч. тр. / отв. ред. Л. С. Неболюбова. Киев: Киев. гос. консерватория, 1989. 212 с.
311. Тимофеева К. В. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 183 с.
312. Титова Е. Фактура как элемент стилевой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта : автореф. дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ленинград, 1985. 19 с.
313. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев : Муз. Украина, 1972. 281 с.
314. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей захудноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис....канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
315. Туманина Н. Чайковский. Путь к мастерству 1840–1877. Москва : Наука, 1962. 580 с.
316. Туманина Н. Чайковский. Великий мастер 1878–1893. Москва : Наука, 1968. 485 с.
317. Тюлин Ю. Произведения Чайковского. Структурный анализ. Москва, 1973. 277 с.
318. Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / сост и ред. М. Арановский. Москва, 1976. С. 75–89.
319. Фільц Б. Гармонія солоспіву. Київ: Наук. думка, 1979. 192 с.

320. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Классика-XXI, 2001. 335 с.
321. Фейнберг С. Пианист. Композитор. Исследователь. Москва: Советский композитор, 1984. 232 с.
322. Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции: автореф. дис... д-ра искусствоведения / Моск. гос. консерватория. Москва, 1986. 48 с.
323. Философская энциклопедия / гл. ред. Ф. Константинов. Москва : Совет. энцикл., 1967. Т. 4. 592 с.
324. Фишман Н. Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике. *Вопросы фортепианной педагогики*: сб. ст. Москва : Музыка, 1963. Вып. 1.
325. Халилова А. О единстве технического и художественного компонентов в фортепианном исполнительстве [электронный ресурс]. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*. URL: <http://21israel-music.com/Ispolnitelstvo.htm>
326. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 183 с.
327. Хасаншин А. Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен. *Муз. академия*. 2000. № 4. С. 135–143.
328. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва : Изд-во Моск. консерватории, 2006. 432 с.
329. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата звернення: 19.10.2020).
330. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
331. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм : науч.-метод. очерк. Москва: Музыка, 1983. 88 с.
332. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва: Издательство МГК им. П. И. Чайковского, 2002. 312 с.
333. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с

334. Холопова В. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
335. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2014.
336. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Лань, 2013. 496 с.
337. Холопова В. Эстетика и психология музыкальной композиции. *Музыкальная академия*. 2011. № 1. С. 31–38.
338. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки): дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Одесская нац. Муз. Академия им. А.В. Неждановой. Одесса, 2015. 187 с.
339. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
340. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва, Музыка, 1971.
341. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена. *Фридерик Шопен* : статьи и исследования сов. музыковедов / сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. Москва: Музыка, 1960. С. 44–181.
342. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва : Сов. композитор, 1970. 560 с.
343. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
344. Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика. *Интонация и музыкальный образ*. Москва : Музыка, 1965. С. 264–279. Цыпин Г. Портреты советских композиторов. 2-е изд., доп.. Москва : Совет. Композитор, 1990. 328 с.
345. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Москва: Музгиз, 1953.
346. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс. ...канд искусств. Одесса, 1997. 203 с.

347. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 17 с.
348. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
349. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 32-41.
350. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
351. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ 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.
352. Черты сонатного формообразования: сб. ст. ГМПИ им. Гнесиных / сост. Е. В. Овчинников. Москва. 1978. Вып. 36. 222 с.
353. 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.
354. Чинаев В. Композитор – интерпретатор – нотный текст: парадоксы романтического исполнительского искусства. *Вестник СПбГУ*. Сер. 15. 2011. Вып. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitor-interpretator-notnyuy-tekst-paradoksy-romanti-cheskogo-ispolnitelskogo-iskusstva/viewer> (дата звернення: 19.10.2020).
355. 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.
356. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харків : Скорпион, 2007. 292 с.

357. Шип С. Музыкальный звук как знак. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вып. 88, ч. 1. С. 19–31.
358. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Теоретическое исследование. Одесса : Изд-во Одес. гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 306 с.
359. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
360. Шитикова Р. Фортепианные сонаты П. И. Чайковского: новая жизнь жанра в русской музыке XIX столетия. «...Как слово наше отзовется...» П.И. Чайковский в современном мире: кол. монограф. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. С. 149-172. URL: <https://www.herzen.spb.ru/uploads/trifonovae/files> (дата звернення: 19.10.2020).
361. Школяренко С. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 – Музыкальное искусство. Харьков, 2017
362. Шохман Г. Размышляя о стиле. *Советская музыка*. 1991. №8. С. 8–12.
363. Шулин В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании. *Вестник СПбГУКИ*. 2011 (июнь). С. 155–160.
364. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 128 с.
365. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 36 с.
366. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. / Сост., ред., вст. ст., коммент. и указ. Д.В. Житомирского / пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Москва : Музыка, 1975. Т. I. 407 с.
367. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. / Сост., ред., вст. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского / пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. М.: Музыка, 1978. Т. II-А. 327 с.: ил., нот.
368. Шуман Р. Письма. В 2-х т. Москва : Музгиз, 1970. Т. 1. 720 с.

369. 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.
370. Яворский Б. Избранные труды. Москва : Музыка, 1987. Т. II, часть 1. 366 с.
371. Ян Веньян Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества : дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2017. 191 с.
372. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. Москва–Ленинград : Гос. муз. издат., 1947. 242 с.
373. Ярустовский Б. М. Симфонии Чайковского. Москва, 1961.
374. Ярустовский Б. М. Чайковский. 2-изд.- Москва, 1961.
375. Angerer M. Musikanalise auf dem Wege zur Synthese. «Osterreichische Musikzeitschrift», 1981, H. 9. S. 460–465.
376. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung. *Schweizerische Musikzeitung*, 1985. P. 97–115.
377. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.
378. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 s.
379. Ferrara L. Phenomenology as a tool for Musical Analysis's. *The Musical Quarterly*, 1984, vol. LXX, № 3. P. 355–373.
380. Fladt H. Heister H.-W. Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerks. *Die Musikforschung*, 1980, H.4. S. 473–486.
381. Newman, W. S. The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1963. 897 p.
382. Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst (1806); hrsg. Von Ludwig Schubart. 1. Aufl. Leipzig : Reclam, 1977. 322 s.
383. «Metoda» Chopina. *Ruch muzyczny*. 1968. №12. S. 5–7.

ДОДАТОК А

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Сетьян Г. Органология фортепиано: «образ» инструмента и его стилевые воплощения. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 3. С. 108–112.
2. Сетьян Г. Вокальное интонирование в фортепианном воспроизведении: методологический дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 4. С. 124–132.
3. Сетьян Г. Фактура фортепианных произведений П. Чайковского: аспекты жанровой стилистики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: сб. наук. пр. / Харків. держ. ак. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип.1. С. 92–99.
4. Сетьян Г. Вокальные звукообразы в концепции Большой сонаты для фортепиано П. Чайковского. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. №2. С. 95–101.
5. Александрова О., Сетьян Г. Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*. Ca' Foscari University of Venice. November 27-28, 2020. Venice, Italy. S. 197–201.

ДОДАТОК Б

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення дослідження викладено на таких конференціях:

1. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва»: до 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. ХДУМ ім. І.П. Котляревського. 16 лютого 2017 р. Харків. Доповідь «Органологія фортепіано: шлях від прикладних до концертуючих сольних функцій»;
2. Відкрита звітна наукова конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі». ХДУМ ім. І. П. Котляревського. 22 лютого 2019 р. Харків. Доповідь «Ідея “театральності” у фортепіанній музиці П. Чайковського (на прикладі циклів мініатюр)»;
3. Дев'ятнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики. «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха». НМАУ імені П. І. Чайковського. 5-6 квітня 2019 р. Київ. Доповідь «Співвідношення «типового» та «індивідуального» у фортепіанному стилі П. Чайковського (на прикладі великих концертних форм)»;
4. XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки». ОНМА імені А. В. Нежданової. 17-19 квітня 2019 р. Одеса. Доповідь «Фортепіанний стиль П. Чайковського як музикознавча проблема»;
5. International Scientific and Practical Conference “CULTURAL STUDIES AND ART CRITICISM: THINGS IN COMMON AND DEVELOPMENT PROSPECTS”. Ca' Foscari University of Venice. November 27-28, 2020. Venice, Italy. Доповідь: «Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві».