

на переважанні історичного принципу формування концертних програм; активна модернізація методики фортепіанної освіти.

У складних перипетіях буття української спільноти першої половини ХХ ст. національна фортепіанна школа стала одним з осередків духовного, художнього буття нації, демонструючи нерозривну єдність світового доробку піанізму та власних тенденцій, спрямовуючи зусилля на формування нової національної художньої еліти та плекаючи ті настанови, зокрема щодо універсалізації виконавця й індивідуально орієнтованої освіти, які визначають провідні шляхи розвитку сучасного фортепіанного мистецтва.

О. Крипак

**ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО:
ПЕРШОЧЕРГОВІСТЬ ІНТОНАЦІЙНОГО ОСМИСЛЕННЯ ФАКТУРИ
У ПРОЦЕСІ ЇЇ ПРОЧИТАННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ВТІЛЕННЯ**

О. Крипак

**PIANO PERFORMANCE:
THE PRIORITY OF INTONATION COMPREHENSION OF THE TEXTURE
IN THE PROCESS OF ITS READING AND INTERPRETIVE EMBODIMENT**

На сьогодні в теоретичному музикознавстві закладено засади повноцінної, науково-аргументованої теорії фактури в музиці. Фактура — комплексне явище та наріжний виражальний засіб, який за своєю значимістю кореспондує з формою-структурою. У процесі дослідження встановлено, що ці дві складові — невід’ємні для «будівельного» процесу утворення будь-якого музичного матеріалу та визначено, що форма є способом розвитку цього матеріалу твору, а фактура — способом його викладу. Методологічна основа розгляду співіснування цих компонентів ґрунтується на тривимірності фактурного простору музичного твору (фортепіанного твору), його конфігуративній природі. Параметри фактури — вертикаль, горизонталь, глибина — у своїй єдності — запорука створення композитором і реалізацією виконавцем-піаністом загального простору звуковідтворення музичного твору.

Компонентами фактури є: 1) по вертикалі — голоси, пласти (групи голосів), тони акордів, а також приховані голоси, які можуть виникати в одноголоссі; 2) по горизонталі — фактурні осередки, що фіксують час, необхідний для розгортання всіх деталей цієї фактури; 3) по глибині — «плани звукової інтенсивності», які створюють стереофонічний ефект «далі-ближче». Глибина координата фактури повністю не зафіксована в композиторському нотному тексті та відтворюється лише засобами виконання — за допомогою динаміки, артикуляції, комплексу інших виражальних засобів та прийомів, які дозволяють виконавцеві побачити (почути) в музичній фактурі твору її глибинно-просторову функцію (в якості вихідної тут виступає вертикаль, яка відповідним чином диференціюється). Слухове усвідомлення фактури музичного твору у всіх її параметрах — складне завдання, яке передбачає наявність у виконавця здатності до симультанного (позбавленого часової розмірності слухового охоплення фактури виконуваного твору у її цілісному варіанті). Такою здатністю володіли великі майстри музики минулого, наприклад, В. А. Моцарт, який за допомогою «слухового бачення» фактури міг легко переходити від візуального до слухового її відтворення.

У теперішній час, у зв'язку з розвитком теорії інтерпретації як методологічної бази музичного виконавства, виникає суто практичний, але вже науково обґрунтований, погляд на фактуру, яка мислиться не як інтуїтивно-спонтанний, доступний тільки великим майстрам чинник музичного змісту, а художній феномен, який цілком піддається логічній та дидактичній фіксації. У виконавському музикознавстві, яке у сучасних умовах успішно конкурує з історичним та теоретичним, поступово складається особливий погляд на засоби музичної виразності, серед яких наймасштабнішими є фактура і форма.

Прикладом втілення заявлених принципів розгляду паритетного співіснування форми та фактури можна навести твори двох видатних композиторів-піаністів Ф. Шопена та Ф. Ліста. Відзначено, що Ф. Шопен у фактурі дотримується принципу поліжанровості, відтворюючи його на семантичному та фонічному рівнях. Метод побудови фактури у фортепіанних мініатюрах Ф. Ліста є відмінним від шопенівського. Він засновується на «колеристичному збагаченні» теми-мелодії, яка завдяки фігураціям та орнаментиці набуває контрастних образних рис. Ці типи фактурного наповнення реалізуються у наскрізному розвитку форми, що є дієвим та генеруючим процесом просторового існування будь-якого музичного матеріалу, в даному випадку — фортепіанного твору, де інструмент «фортепіано» — основний засіб відтворення графічних формул тексту, втілення певної тембральної акустики та загального художнього задуму твору.

Окрім конструктивної логіки в організації елементів фактури, її функція у музичному творі є художньою. Передусім це стосується тієї сторони фактурного викладу, яка завжди тісно пов'язана з жанровістю, а також з музичними стилями як головними семантико-утворюючими факторами музики. Ми завжди впізнаємо жанр вальсу по фактурі «бас-акорд» у будь-якому мовленнєвому рішенні (від вальсів Й. Штрауса до додекафонних вальсів А. Шонберга). Типовими фактурними ознаками наділено й інші музичні жанри-ноктюрн, марш, пісню, у яких можна виокремити первинну жанрову основу. Фактура музичного твору пов'язана зі стилем, але більш опосередковано, ніж жанром. Перш за все, тут мова йде про історичні стилі, стилі композиторських шкіл, авторські стилі, в яких виробляються певні сталі закономірності фактурного викладу, найзагальнішими з яких є музичні склади. Останні виступають як загальні логічні принципи організації фактури музичного твору і не зводяться до її конкретного типу.

Фортепіано (клавір) — інструмент, функція якого визначалася із самого початку його виникнення як еквівалент хору або оркестру (Ф. Ліст так і називав фортепіано — «інструмент-оркестр»). У межах семи октав у руках одного виконавця на фортепіано зосереджені ресурси, які здатні відобразити найрізноманітніші звукові образи — від зображально-споглядальних до поглиблено-психологічних. Концептуального значення фортепіано (клавір) набуває поступово, обмежуючись спочатку супроводом вокалу чи інших струнно-смічкових та духових інструментів (приклад — Сонати з басом епохи Бароко).

Саме ця епоха породила нове розуміння образу фортепіано як інструмента різноманітних можливостей у відтворенні емоційних ігрових та психологічних станів, які один і той же виконавець мав моделювати за задумом композитора як автора виконуваного твору. Подібні фактурні новації вказують на необхідність особливої виконавської уваги до шопенівської фактури з боку її вертикальної

побудови. Засобами виконавського центру (динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації) складові фактурного «оверлепінгу» можуть і повинні бути диференційовані. У цьому полягає головний секрет інтерпретації шопенівської фактури, яка під пальцями великих майстрів завжди звучить як просторово-стереофонічна, визначаючи особливості специфічного явища шопенівської поліфонії. Інші закономірності спостерігаються у фактурі фортепіанних творів Ф. Ліста, який тягнє до максимально можливої диференціації фактурного простору на голоси-партії, подібні оркестровим або хоровим. Цей принцип породжує тенденцію до горизонтальної поліфактури — чергування в одному і творі різних типів фактурного викладу включно з варіантами на кожен цей тип.

Фактура в музиці — це важливий комплексний виражальний засіб, який за своїм значенням кореспондує з формою-структурою. Порівнюючи форму і фактуру, доходимо висновку, що перша є способом розвитку музичного матеріалу твору, а друга — способом його викладу. Параметри фактури — по вертикалі та по горизонталі — повинні створювати єдину звукову картину, у якій реалізується простір звучання музичного твору, що виконавець-піаніст повинен відтворювати самостійно, використовуючи засоби свого інструменту як «малого оркестру». Специфіка фортепіанної фактури полягає передусім у тому, що вона знаходиться в руках одного виконавця, а її прочитання залежить від його розуміння складових звукового музичного простору — побудови звучання музичного твору.

Я. Сердюк

**ПІАНІСТИЧНІ ТРАДИЦІЇ ХАРКОВА ТА ЇХНЄ ВТІЛЕННЯ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ
КАФЕДРИ ФОРТЕПІАНО ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

Ya. Serdiuk

**KHARKIV PIANO TRADITIONS AND THEIR IMPLEMENTATION
IN THE CREATIVE ACTIVITIES OF THE PIANO DEPARTMENT
OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

Генезу харківської піаністичної школи дослідники зазвичай пов'язують з останніми десятиліттями XIX — початком XX ст. і, зокрема, з діяльністю І. І. Слатіна — засновника харківського музичного училища та консерваторії, Р. В. Геніки, піаніста і одного з перших вітчизняних теоретиків фортепіанного мистецтва, свого часу відомого своїми тематичними концертами-лекціями, у яких музикант охоплював значну кількість матеріалу, демонстрував блискучу ерудицію та вміння яскраво подати інформацію. Серед видатних музичних діячів, що працювали в Харкові в цей період, назвемо також А. Ф. Бенша, піаніста, який завершував свою професійну освіту під керівництвом Ф. Ліста у Будапешті, С. А. Брікнера, що до початку роботи у «слатінському училищі» обіймав посаду професора Варшавського музичного інституту, його ученицю Є. Ф. Нібур (з якою вони створили блискучий фортепіанний дует, що здійснював активну концертну діяльність), А. В. Шульц-Евлера, піаніста і композитора, також вихованця Варшавського музичного інституту, який згодом вдосконалював свою майстерність під керівництвом одного з кращих учнів Ф. Ліста К. Таузіга. З Харковом також пов'язаний один з етапів життя та творчості В. Горовиця, який поєднував концертну діяльність із викладанням і музичною критикою.