

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 тяжіє 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 ЇХНЕ 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.

У творчій діяльності цих піаністів та їхніх учнів можемо виокремити певні спільні риси, що стали основою піаністичних традицій харківської школи: поєднання віртуозності з темпераментом, глибиною, змістовністю інтерпретації, виявлення яскравої артистичної індивідуальності, широке коло виконавських інтересів, універсальність музичної діяльності (поєднання фортепіанного виконавства з композицією, науковою, музично-критичною діяльністю).

Подальший розвиток харківської піаністичної школи пов'язаний з харківською консерваторією, яка в різні роки реорганізовувалась у музично-драматичний інститут, згодом в інститут та університет мистецтв. Серед видатних піаністів, що відіграли значну роль у формуванні сталих виконавських традицій — П. К. Луценко (1873–1934), вихованець А. Шульц-Евлера, Н. Ландесман (1890–1949), вихованка Штернської консерваторії, піаніст і композитор Л. О. Фаненштіль (1886–1952), А. Б. Лунц (1894–1964). Н. Ландесман та А. Лунц у різні роки обіймали посаду керівників кафедри спеціального фортепіано. У 1950-ті рр. керівництво перейшло до учня Л. Фаненштїля М. Хазановського. У цей період продовжується започаткована раніше традиція поєднання викладачами активної концертної та педагогічної діяльності, монографічних програм та тематичних концертів (наприклад, у 1960–70-х рр. відбулася низка концертів, присвячених 200-річчю з дня народження Людвіга ван Бетховена, що охоплювала майже всі твори віденського класика).

Традиція поєднання активного виконавського процесу (з переважанням монографічних програм) з викладанням та науковими дослідженнями простежується і в діяльності ще однієї яскравої піаністки М. Єщенко. Примітною ознакою її творчого стилю став також стійкий інтерес до творів українських композиторів — не лише класиків, але й сучасників передусім харківських митців.

Кафедра фортепіано ХДАК, виникнення якої в її нинішньому вигляді пов'язане з об'єднаною кафедрою теорії музики та фортепіано, заснованою в 1964 р. відомим українським композитором, піаністом і диригентом О. Жуком, є безпосереднім продовженням харківської піаністичної школи, оскільки на ній у різні роки працювали та продовжують працювати вихованці харківського інституту, згодом університету мистецтв. Наприклад, вагому частину сьогоденного викладацького складу кафедри становлять випускники класу В. І. Лозової, вихованці професора А. Лунца, у 1960-ті — 2000-ні рр. викладача та доцента ХДІМ ім. І. П. Когляревського, піаністки яскравого романтичного обдарування. Серед них — доктор мистецтвознавства В. Щепакін, кандидати мистецтвознавства А. Рум'янцева та О. Кріпак.

Певні риси, притаманні харківській піаністичній школі, проявляються у творчій та педагогічній діяльності кафедри фортепіано на сучасному етапі. Це (окрім безперечно високого професійного рівня викладацького складу кафедри), насамперед, поєднання концертної діяльності з педагогічною і науковою, а також — тяжіння до тематичних та монографічних програм. Прикладом цього є багаторічна праця завідувача кафедри, професора, заслуженого діяча мистецтв України О. Склярова, який є провідним концертмейстером Харківської філармонії, регулярно виступає з програмами, що включають переважно вокальні твори естрадно-джазового напрямку, що нерідко об'єднані певною художньою ідеєю, і має низку науково-методичних праць. Діяльність кафедри тяжіє й до освоєння українського фортепіанного репертуару, про що свідчить, наприклад, організація

майстер-класів, присвячених виконанню творів українських, зокрема харківських, композиторів, а також онлайн-конкурс для студентів ХДАК на краще виконання української фортепіанної мініатюри, організований кафедрою у червні 2022 р.

Тяжіння до розширення кругозору, універсальності музичної підготовки майбутніх фахівців, від початку притаманне харківській піаністичній школі, простежуються також у розмаїтті навчальних курсів, зокрема й авторських, присвячених імпровізації, композиції, старовинній та сучасній музиці, джазового виконавства, піаністичній культурі Харкова, що сьогодні викладаються на кафедрі.

Р. Ніколенко

**“SONGBOOK” (1932) В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РІЧАРДА «ДІКА» ХАЙМЕНА:
ВИКОНАВСЬКИЙ «ПОГЛЯД» ДЖАЗМЕНА
НА ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ ДЖ. ГЕРШВІНА**

R. Nikolenko

**“SONGBOOK” (1932) IN THE INTERPRETATION OF RICHARD “DICK” HYMAN:
THE JAZZMAN’S PERFORMING “VIEW”
ON G. GERSHWIN’S PIANO TRANSCRIPTIONS**

Фортепіанні транскрипції власних пісень відомого американського композитора Джорджа Гершвіна, які 1932 року були опубліковані у збірці під назвою *George Gershwin’s Songbook*, неодноразово привертала увагу широкого кола музикантів. На сьогодні найбільш активно до виконавської інтерпретації транскрипцій *Songbook* долучаються піаністи академічного напрямку, у той час як джазові піаністи здебільшого віддають перевагу оригінальним версіям пісень, беручи їх за основу для власних імпровізацій.

Вияток у цьому сенсі становить відомий сучасний американський джазовий піаніст та композитор Річард Хаймен (*Richard Hyman*) (1927 р.н.), більш відомий під псевдонімом Дік Хаймен (*Dick Hyman*). У 1993 р. джазмен випустив альбом під назвою *The Gershwin Songbook. Jazz Variations*, який є досить цікавим з погляду його змістовного наповнення: піаніст презентує виконавські версії усіх 18 транскрипцій, поміщуючи після кожної з них джазову імпровізацію, засновану на творчо переосмисленому тематичному матеріалі гершвінівського оригіналу. Такий незвичний спосіб організації змісту альбому нагтовхує на думку про те, що Дік Хаймен не мислить оригінальні версії транскрипцій та джазові імпровізації на них як певні окремі композиції, а вочевидь намагається співвіднести їх тематичний матеріал, поєднавши в маленькі мікроцикли за принципом «транскрипція — імпровізація на неї».

Іншою особливістю означеного альбому є те, що джазмен не дотримується оригінального порядку чергування транскрипцій, представленого у збірнику Дж. Гершвіна, а створює власний умовний виконавський масштабний цикл із вже згаданими мікроциклами всередині нього. Також про прагнення виконавця створити єдине композиційне ціле може свідчити й обирання для початку та закінчення альбому транскрипцій, що є близькими за образним змістом – *Fascinating rhythm* та *My one and only*, завдяки чому виникає своєрідна драматургічна арка.

Також в інтерпретації умовних мікроциклів привертає увагу своєрідність втілення їх композиційно-драматургічної виконавської концепції. Інтерпретуючи