

ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ВИКОНАВЦІВ-ПІАНІСТІВ (АНАЛІЗ ДЕЯКИХ КОНЦЕПЦІЙ ХХ СТ.)

Актуальність теми зумовлена тим, що в сучасному виконавському мистецтві відбувається зміна стильових парадигм, як це часто буває на межі епох. Для аналізу особливостей виконавського стилю потрібна нова система. У цьому контексті об'єктом дослідження є фортепіанний виконавський стиль, а предметом – різні типології виконавського стилю, сформовані дослідниками у ХХ столітті. Мета статті – продемонструвати різні підходи до стильової диференціації фортепіанного мистецтва.

Методологічну основу роботи становлять методи системного аналізу виконавського стилю, які розробили К. Мартінсен, Д. Рабинович, О. Кандинський-Рибников та ін. Наукова новизна визначена відсутністю в сучасному музикознавстві праць із комплексного розгляду фортепіанного виконавства, практична цінність полягає у тому, що результати аналізу праць із питань виконавського стилю і загальностильових тенденцій у мистецтві можуть бути використані у навчальних курсах з теорії та історії виконавства, а також із теорії та історії стилів у системі середньої і вищої музичної освіти.

Поглиблене вивчення поняття виконавського стилю в історичній ретроспективі охоплює все ХХ століття, адже саме в цей час виявилась особлива зацікавленість теорією виконавства. Головну увагу авторів привертає мистецтво різних концертантів з усіма, властивими їм індивідуальними особливостями: психологічними, професійними, артистичними тощо. Комплекс таких особливостей становить виконавський стиль. Осмисленню цього поняття присвячено праці К. Мартінсена, Г. Нейгауза, Я. Мільштейна, Д. Рабиновича, О. Кандинського-Рибникова, В. Чинаєва, О. Катрич та інших.

Дослідження виконавського стилю зумовлене поступовим розподілом музикантів на композиторів і виконавців. Цей процес розпочався ще в епоху романтизму, а завершився у середині ХХ ст., зумовивши появу окремої, кількісно найбільшої категорії музикантів – виконавців. Для їх вивчення потрібна відповідна систематизація, здійснена на основі класифікації різних виконавських стилів.

Виконавський стиль, як і композиторський, явище багаторівневе. Є індивідуальний виконавський стиль, виконавська школа, національний виконавський стиль, виконавський стиль певної епохи. Зважаючи на те, що у визначенні цих явищ багато спільного, що часто застосовуються одні й ті ж терміни, що виконавський і композиторський стилі тісно взаємопов'язані, – є й принципова відмінність між ними: композитор працює над звуковою формою, фіксуючи її у графічному записі, виконавець працює з графічним записом і перетворює його на звукову форму. Це співвідношення можна представити за допомогою дзеркальної формули:

$$\begin{array}{ccc} \text{композитор} & & \text{виконавець} \\ \backslash & & / \\ \text{звукова форма} & > \text{графічна форма} < & \text{звукова форма} \end{array}$$

Результатом роботи композитора є звукова форма твору, відображена у графічному запису, який, за рідкісним винятком, не змінюється. Результатом роботи виконавця є звукова форма, яка, завдяки особливостям виконавського мистецтва, є миттєвим комплексом творчого натхнення, збігом різних особистісних обставин артиста і *ніколи* не може бути повторена однаково.

Таким чином, аналіз і осмислення композиторського стилю здійснюється на основі константних графічних записів музичних творів, що значно полегшує і конкретизує роботу дослідника. Розгляд же виконавського стилю ускладнюється варіантністю звукової форми, створюваної одним виконавцем за одним і тим же графічним записом. Ця варіантність закладена в музичному виконавському мистецтві від початку і є його невід'ємною ознакою.

Ще однією відмінною ознакою стилю виконавця є його безпосередня залежність від стилю композиторів, твори яких він виконує. Виконання творів авторів, які жили в різних, дуже віддалених епохах, становить особливість сучасного виконавського мистецтва. Це потребує від концертантів утілювати різноманітні стилі виконання, віддалені у часовому континуумі. Так, репертуар деяких виконавців може охоплювати музику чотирьох століть, скажімо, від XVII до XXI ст. Виконавець, по суті, є полістилістом, він поєднує у своїй творчості стилі різних композиторів, створюючи у концертах цілісні музичні композиції. Ці особливості суттєво ускладнюють аналіз виконавського стилю, але не унеможливають його.

Д. Рабинович у своєму дослідженні «Виконавський стиль» зазначає, що у будь-якого виконання є дві складові: константна й імпровізаційна. Під імпровізаційною розуміють низку особистісних факторів (фізичний стан, настрої, тонус виконавця тощо) і збіг обставин, не пов'язаних з особистістю артиста (акустика залу, якість інструмента, кількість глядачів у залі та їх реакція тощо). Головною і незмінною складовою дослідник вважає психологічну організацію артиста, яка обов'язково виявляється у будь-якому виконанні. Такою Д. Рабинович вважає виконавську мету, яка не тільки організовує весь процес роботи митця над твором, а й впливає на його естетичні пріоритети. Дослідник убачає залежність між виконавською метою і типом темпераменту концертанта. Спираючись на ідеї К. Мартінсена («Індивідуальна фортепіанна техніка»¹), він вводить у науковий обіг поняття виконавського типу і характеризує його як психологічну базу для формування особистості виконавця, яка залишається незмінною протягом усієї творчої кар'єри митця: «<...> Тип – це, фігурально висловлюючись, своєрідне живильне середовище, у якому стилі черпають свої психофізіологічні ресурси»². Д. Рабинович виділяє чотири виконавських типи: віртуозний, емоційний, який «поділяється на два підтипи – емоційно-збуджений і швидше схильний до ліризму, медитації»³, раціоналістичний й інтелектуальний. У кожного виконавського типу є своя виконавська мета: у віртуозного типу – вражати; в емоційного – висловлювати, у раціонального – переконувати, в інтелектуального – осягати. Дослідник наполягає на психофізіологічній основі формування індивідуального виконавського стилю, який є втіленням виконавського типу. У цьому криється певна обмеженість авторської концепції, адже виконавський тип, як і тип темпераменту, не може змінитися протягом життя, на чому й наполягає Д. Рабинович. А головною ознакою належності виконавця до певного стилю є його виконавська мета, яка теж має залишатися незмінною.

Однак відомі випадки, коли виконавець змінював свою виконавську мету, а внаслідок цього змінювався і його виконавський тип. Наприклад, виконавська мета

¹ Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Карл Адольф Мартинсен ; пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., прим. и вступит. ст. Г. М. Когана. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.

² Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – Вып. 1. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 243.

³ Там само, с 141.

Е. Гілельса у роки молодості – вражати, а в зрілому віці – осягати. Це означає, що його виконавський тип зазнав еволюції: від віртуозного до інтелектуального. Д. Рабинович, порівнюючи виконавські типи з типами нервових систем людини і висуваючи на перший план підсвідомість як формуючий фактор виконавського мистецтва, не може претендувати на цілісне бачення сучасної стильової картини у фортепіанному світі. Адже, починаючи із середини ХХ ст., у музичному мистецтві переважають раціоналістичні тенденції, передусім у виконавстві.

Протилежного погляду на основні фактори виконавського стилю дотримується Я. Мільштейн («Питання теорії та історії виконавства»). Він пропонує розглядати виконавський стиль не як константну величину, закладену у психіці артиста від народження, а як цілісний комплекс інтелектуальних здібностей, психологічного й емоційного досвіду, філософських поглядів виконавця. Для характеристики цього комплексу дослідник вдається до поняття «тезаурус виконавця». Саме особливості цього індивідуального тезаурусу формують наше уявлення про стиль концертанта: «Чим вищий тезаурус виконавця, чим більш об'ємним арсеналом асоціацій і образів він володіє, тобто, чим більше його інтелектуальне й емоційне багатство, чим ширша і глибша його особистість, тим значніші, яскравіші, багатші асоціації, які виникають у нього при зіткненні з авторською думкою, з первинною інформацією»¹. За допомогою поняття тезаурусу Я. Мільштейн вводить у контекст вивчення теорії виконавських стилів індивідуальність артиста з його відмінними від усіх інших концертантів унікальними здібностями, навичками, художнім і життєвим досвідом. Автор наполягає виявляти саме індивідуальні ознаки у процесі аналізу творчості виконавця, стверджуючи, що своєрідність митця-виконавця становить його естетичну цінність для суспільства. У цьому криється принципово інакший підхід до розуміння і виявлення виконавського стилю.

Якщо дослідники попереднього періоду у визначенні типу чи виду піаніста не враховували яскраво виражених індивідуальних ознак виконавця, то Я. Мільштейн, навпаки, пропонує систематизувати і поєднувати саме ці особливості, які, на його думку, виражаються в тезаурусі: «Якщо вже шукати основну типологічну відмінність між виконавцями, то не в психічному, нервовому стані, не в типі темпераменту, не в будові тіла, – хоча все це дуже важливі речі, – а в тому, як утілюють вони основні художні задуми й рішення, у якій специфічно національній і особистісній формі вони постають перед нами, які саме соціальні пласти, які сторони життя і культури вони відображають»².

Ще одним значним фактором у визначенні стильових пріоритетів виконавця є його репертуар. Кожен артист добирає твори для виконання, передусім, за своїми індивідуальними смаками й уподобаннями. І якщо статистично проаналізувати репертуар виконавця, отримаємо максимально достовірні дані про його естетичні погляди, а отже, і про його стиль. По суті, репертуар – це єдино надійна інформація, на яку можна спиратися у дослідженні виконавського стилю, оскільки інші особливості, зокрема інтерпретація, звуковидобування, технічна оснащеність, залежать не тільки від самого артиста, а й від реципієнта, який сприймає і оцінює ці особливості.

Можна навести різні думки про творчість І. Гофмана, якого С. Рахманінов вважав «королем фортепіано», а Г. Коган – родоначальником «псевдоромантизму», «занепадницького» виконавського стилю, негативно оціненого ним. Водночас із поглядом Г. Когана на Ф. Бузоні як видатного музиканта на початку ХХ ст. не погоджу-

¹ Мильштейн Я. К проблеме исполнительских стилей // Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства : сб. ст. / Я. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 18.

² Там само, с. 35.

вався ректор Московської консерваторії піаніст-виконавець та диригент В. Сафонов, характеризуючи його як «Безруччо Безтоні». Це приклади радикальних розбіжностей у поглядах на творчість виконавців. Є й часткові відмінності у розумінні індивідуальності артиста. І тільки концертний репертуар є незаперечним аргументом дослідника. Виявивши репертуарні пріоритети, можна у процесі аналізу стилю виконавця зважати на особливості стилю композиторів, твори яких найчастіше трапляються у програмах концертанта. На важливості аналізу репертуарних списків у розумінні виконавського стилю артиста наголошував О. Кандинський-Рибников¹.

У музикознавстві чітко простежуються два підходи до аналізу виконавського стилю – теоретичний та історичний. Автори теоретичних праць головне завдання вбачають у виявленні внутрішньостильових утворень і причини їх виникнення, застосовуючи історичний підхід, вони наголошують на порівнянні різних виконавських стилів і розміщенні їх в історичній ретроспективі. Найчастіше обидва підходи поєднуються у кожному дослідженні, але головним залишається тільки один аспект стилю.

Побіжно розглянувши теоретичні основи виконавського стилю, наведемо деякі історичні типології, розроблені у виконавському музикознавстві. Умовно їх можна розподілити на дві групи: естетико-психологічні і методико-аксіологічні. У першій групі диференціація виконавських стилів здійснюється за особистісними якостями артиста (К. Мартінсен, Д. Рабинович, В. Чинаєв, О. Кандинський-Рибников, О. Катрич); у другій групі увага звертається на якість виконання (Г. Нейгауз, О. Катрич).

Розглянувши теоретичні концепції виконавських стилів, поширені у музикознавстві, їх можна розподілити, за авторами, на три групи: перша – К. Мартінсена, Д. Рабиновича і В. Чинаєва; друга – О. Кандинського-Рибникова, О. Катрич; третя – Г. Нейгауза, О. Катрич.

Не випадково позиція О. Катрич належить кожній із цих груп, оскільки в її працях обґрунтовано дві типології: одна – естетико-психологічна, інша – методико-аксіологічна.

Перший блок містить естетико-психологічні концепції, у яких виконавські стилі розподіляються на три види. Дослідники для позначення цих стилів використовують навіть однакові терміни, з деякими незначними змінами. Для зручності ці типології можна подати у вигляді таблиці (таблиця 1).

Таблиця 1.

Авторські типології виконавських стилів

	К. Мартінсен	Д. Рабинович	В. Чинаєв
1.	Класичний	Класичний	перший тип
2.	Романтичний	Романтичний	другий тип
3.	Експресіоністичний	Інтелектуально-ліричний	третій тип

Характеристики, які автори наводять у своїх працях, теж збігаються. Так, К. Мартінсен пише: «Цілісність, яку вона (статична звукотворча воля як основа для класичного типу виконавців – *І. Р.*) таким чином будувала, була конструктивною величчю художнього твору, підвладною статичним законам царства звуків і яким осо-

¹ Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство / А. Кандинский-Рыбников // Музыкальное исполнительство и педагогика : сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С. 189–212.

бисте почуття повинна безумовно підкорятися»¹. Д. Рабинович стверджує, що виконавці цього типу «незрівнянно гостріше і яскравіше відчують красу форми, конструкторії виконуваних творів, і це надає їх виконанню чарівної стрункості, примушує захоплено милуватися їх мистецтвом»². Водночас В. Чинаєв зазначає, що перший тип виконавців – це «тип виконавців, для яких об'єктивне відтворення авторської волі, відображеної в найдрібніших деталях нотного тексту, є справді “останньою і найвищою цінністю”»³. Такі ж збіги можна знайти і в характеристиках інших виконавських видів, хоча основа для таких визначень у дослідників різна. Д. Рабинович і К. Мартінсен указують на психологічну основу виконавських типів, а В. Чинаєв, спираючись на типологію читачів Г. Гессе, виявляє особливості роботи виконавців із нотним текстом і, відповідно, вибудовує свою концепцію.

До другого блоку належать дві естетико-психологічні концепції, автори яких розподіляють виконавців на два типи. О. Кандинський-Рибников пропонує історичну типологію виконавських стилів, зокрема виконавців романтиків і постромантиків (так умовно назвемо другий виконавський стиль, запропонований дослідником, оскільки сам він називає його сучасним виконавським стилем). Межі романтичного виконавського стилю автор бачить значно ширше, ніж багато інших дослідників: «Видається, що епоха романтизму у виконавстві – період, який тривав із 20–30-х років минулого століття, приблизно, до середини нинішнього; протягом цього часу виконавське мистецтво при всіх змінах, які відбувалися в ньому, у головних своїх ознаках визначалося романтичною музикою і ширше – романтичною естетикою»⁴. Головними ознаками романтичного піанізму О. Кандинський-Рибников вважає: психологізацію змісту і, як наслідок, вільне ставлення до авторського тексту. Так само автор указує на переважання виконавського стилю епохи романтизму над будь-якими стилями виконуваних композиторів: «Романтизація творів усіх епох – головна прикмета романтичного виконавського стилю»⁵. Важливим аспектом стилю романтичного виконавства дослідник вважає і добір репертуару піаністами цього напрямку: «У концертних програмах чільне місце посідали салонні твори, тією чи іншою мірою піаністично витончені й ефектні, але не глибокі – це не було секретом, – які здебільшого не відзначалися високими художніми ознаками <...> Імовірно, вони привертали до себе великих музикантів (не тільки порожніх віртуозів) тим, що при їх виконанні особистість інтерпретатора рішуче виходить на перший план. Адже подарувати насолоду слухачеві у цьому випадку здатні, першою чергою, артистизм і піаністична майстерність виконавця, а не твір»⁶. Епосі романтичного піанізму О. Кандинський-Рибников протиставляє виконавську традицію другої половини ХХ століття, коли змінилася головна

¹ Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника / К. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – С. 103.

² Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – Вып. 1. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 156.

³ Чинаев В. Открытое сочинение и исполнитель: пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций / В. Чинаев // Музыкальное исполнительство и педагогика : сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С. 213–214.

⁴ Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство / А. Кандинский-Рыбников // Музыкальное исполнительство и педагогика : сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С. 191.

⁵ Там само, с. 194.

⁶ Там само, с. 201.

естетична установка романтичного виконавського стилю: «<...> Інтерпретатори перестали відчувати потребу розглядати музику всіх стилів крізь призму романтичного мистецтва»¹. Автор відзначає три головні ознаки постромантичного виконавського стилю: «Перша з них стосується репертуару. Він може бути найрізноманітнішим в окремих артистів, але в “репертуарі епохи” не можна не помітити небувалої стилістичної широти й універсальності, яка неухильно прогресує: втративши опору в одному стилі, виконавці з любов'ю звернулися до творчості різних епох»².

О. Кандинський-Рибников зазначає: «Друга найважливіша ознака сучасного виконавства – зростання історичності трактувань (чим менше музика однієї епохи визначає погляд на твори інших століть, тим більше точка опори криється в самому інтерпретованому явищі і в часі, який породив його). Зрозуміло, що у ставленні до мистецтва минулого завжди виражає себе сучасність, але сьогодні це ставлення виявляється крізь призму якісно нової історичності. Звідси – більш суворе прочитання тексту, майже повне, як говорилося, зникнення з репертуару транскрипцій, які романтизують, велика кількість видаваних уртекстів і різке зростання їхньої ролі у роботі виконавця, відродження старовинного інструментарію»³.

Третя найважливіша ознака – поява нового типу артистів – інтерпретаторів-універсалів: «які володіють широким у стилістичному відношенні репертуаром, майже однаково вільно почувають себе у творах найрізноманітніших стилів і чудово перевтілюються залежно від стилю виконуваних композиторів»⁴.

Підсумовуючи сказане дослідником, відзначимо, що за основу типологізації він обрав ставлення виконавців до історичної складової творів. В епоху романтичного піанізму інтерпретатор завжди залишався у своїй епосі – «жив тут і тепер», а в епоху постромантичного піанізму виконавець щоразу «подорожував» у часовому континуумі спільно з твором композитора, бажаючи максимально підкоритися його епосі.

О. Катрич пропонує ще одну типологію виконавців на основі принципів естетико-психологічної організації їх мислення. Для визначення цих принципів вона вводить поняття «архетип». Під архетипом дослідниця розуміє «найбільш узагальнюючий тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора; він фіксує основоположні моменти, які стосуються способів викладу музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми»⁵. О. Катрич виділяє два таких архетипи – аполонічний і діонісійський. Ці терміни взяті з естетико-культурного трактату Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики, або передмова до Р. Вагнера»⁶. Майже не змінюючи змісту цих понять, застосовуваних Ф. Ніцше до музики загалом, дослідниця вживає їх, розглядаючи виконавську творчість: «Аполонічний музично-виконавський архе-

¹ Кандинский-Рибников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство / А. Кандинский-Рибников // Музыкальное исполнительство и педагогика : сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С. 205.

² Там само, с. 205–206.

³ Там само, с. 206–207.

⁴ Там само, с. 211.

⁵ Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості / О. Катрич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К., 2004. – С. 183.

⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, или Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. – Т. 1 : Литературные памятники / Фридрих Ницше ; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна ; пер. с нем Г. А. Рачинского. – М. : Мысль, 1990. – С. 57–157.

тип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладу матеріалу твору і принцип пропорційності, симетрії, досконалості у сфері музичної форми. Діонісійський музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують діяльний спосіб викладу музичного матеріалу твору і принцип динамізму, наскрізного розвитку у сфері музичної форми»¹. Така типологізація висуває на перший план мислення виконавців і їх артистичне обдарування, оскільки стиль висловлювання на сцені відображає саме особливості артистичних здібностей концертанта.

До третього блоку належать дві методико-аксіологічні концепції Г. Нейгауза і О. Катрич, які багато в чому подібні. Вони стосуються стилю виконання, а не стилю інтерпретатора. Однак, незважаючи на свою яскраву методичну спрямованість, вони цікаві і для дослідників виконавського стилю. В обох концепціях стиль виконання розподіляється на чотири типи, і в них можна помітити майже прямі аналогії. Перший і другий види виконання у Г. Нейгауза відповідають позначенню О. Катрич: «нульова музично-виконавська інтерпретація»². Генріх Густавович зазначає, що перші два види виконання ніяк не є ціннісними для музичного мистецтва, і це виявляється в їх назвах: перший – «ніякого стилю», другий – «виконання “моргове”»³. Третій вид Г. Нейгауз називає так: «Виконання музейне, на основі <...> знання, як виконувалися і звучали речі в епоху їх виникнення, із суворим дотриманням усіх тодішніх правил виконання»⁴. Згідно з концепцією О. Катрич, це відповідає «стилізованому виконанню», яке характеризується як «виконання, у якому при інтерпретації віддаленої у часі музики втілюється виконавча установка на імітацію відповідного музично-історичного стилю. У результаті таке виконання сприймається як відгомін певної історичної епохи»⁵. Четвертий вид виконання у Г. Нейгауза відповідає двом типам виконання в системі О. Катрич – стильному виконанню і виконавській інтерпретації композиторського стилю. Ось як автори характеризують їх: «Четвертий вид, нарешті, – виконання, пронизане інтуїцією, натхненням, виконання “сучасне”, живе, насичене непоказною ерудицією, виконання, яке дихає любов'ю до автора, диктує багатство і різноманітність технічних прийомів <...>»⁶.

Стильне виконання – це «<...> виконання, у якому послідовно реалізується виконавча установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам і художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи <...> Воно існує як “монолог”, який проголошується мовою епохи виконавця»⁷. «Виконавська ін-

¹ Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості / О. Катрич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К., 2004. – С. 183.

² Там само, с. 62.

³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Гос. муз. изд., 1961. – С. 260–261.

⁴ Там само, с. 260–261.

⁵ Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації / О. Катрич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – Вип. 5 : Музичне виконавство. – К., 2000. – С. 61.

⁶ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Гос. муз. изд., 1961. – С. 260–261.

⁷ Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації / О. Катрич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – Вип. 5 : Музичне виконавство. – К., 2000. – С. 62.

терпретація композиторського стилю – це «“діалог” двох особистостей, двох індивідуальних стилів і двох епох»¹, який має на увазі «послідовну реалізацію індивідуальної виконавської установки на виявлення стилю композитора, твір якого виконується»².

Дуже складно у живому виконанні розмежувати «стильне виконання» і «виконавську інтерпретацію композиторського стилю». Дослідниця вказує: «Переконалим свідченням того, що виконавська інтерпретація композиторського стилю здійснилася, є ефект художнього відкриття. Це відкриття, як правило, стосується не тільки виявлення нових граней у стилі композитора (розширення сфери музичної виразності виконуваного твору), а й розкриття часом несподіваних можливостей індивідуального стилю виконавця-інтерпретатора»³. На противагу цим твердженням, відзначимо, що виконання С. Рахманіновим Сонати Ф. Шопена оп. 35, записане ним 1930 року, не вкладається в систему координат О. Катрич, адже «розкриття несподіваних можливостей індивідуального стилю виконавця-інтерпретатора», безумовно, є в цьому виконанні, але, водночас, є незаперечне коригування композиторського стилю Ф. Шопена виконавським стилем С. Рахманінова, і це звучить як “монолог”, проголошений мовою епохи виконавця»⁴. Таким чином, розмежувати поняття стильного виконання і виконавської інтерпретації композиторського стилю буває дуже складно. Поєднання усіх талановитих виконань в один тип, як у Г. Нейгауза, виглядає більш переконливим і не викликає заперечень.

Активним зацікавленням дослідників фортепіанним виконавським стилем у ХХ столітті зумовлено створення кількох концепцій з теорії та історії виконавських стилів. Водночас, у сучасній теорії фортепіанного мистецтва не вироблено спільного підходу до розуміння й систематизації виконавських стилів різних епох, рідко трапляються спроби проаналізувати виконавський стиль у ситуації постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство / А. Кандинский-Рыбников // Музыкальное исполнительство и педагогика : сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С. 189–212.
2. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості / О. Катрич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К., 2004. – С. 177–183.
3. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації / О. Катрич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – Вип. 5 : Музичне виконавство. – К., 2000. – С. 59–65.
4. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника / К. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
5. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства : сб. ст. / Я. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 266 с.

¹ Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації / О. Катрич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – Вип. 5 : Музичне виконавство. – К., 2000. – С. 64.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само, с. 62.

6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Гос. муз. изд., 1961. – 319 с.

7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – Вып. 1. – М. : Сов. композитор, 1979. – 320 с.

8. Чинаев В. Открытое сочинение и исполнитель: пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций / В. Чинаев // Музыкальное исполнительство и педагогика : сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С. 213–239.

Рябов І. С. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). Розглянуто поширені у музикознавстві концепції в галузі теорії й історії виконавських стилів, на їх основі здійснено аналіз і систематизацію фортепіанних виконавських стилів, охарактеризовано особливості кожного з них, наголошено, що в сучасній теорії фортепіанного мистецтва не вироблено спільного підходу до розуміння й систематизації виконавських стилів різних епох, зокрема рідко трапляються спроби проаналізувати виконавський стиль у ситуації постмодернізму.

Ключові слова: виконавський стиль, фортепіанна культура, тип виконавця.

Рябов И. С. Дифференциации исполнителей-пианистов (анализ некоторых концепций ХХ ст.) Рассмотрены распространенные в музыковедении концепции в области теории и истории исполнительских стилей, на их основе осуществлены анализ и систематизация фортепианных исполнительских стилей, охарактеризованы особенности каждого из них, отмечено, что в современной теории фортепианного искусства не выработано общего подхода к пониманию и систематизации исполнительских стилей разных эпох, в частности редко случаются попытки проанализировать исполнительский стиль в ситуации постмодернизма.

Ключевые слова: исполнительский стиль, фортепианная культура, тип исполнителя.

Ryabov I. S. Differentiation of Piano Performers (Analysis of Several the Concepts the 20 Century). The article considers a common in musicology concept in the field of theory and history of performance styles, on the basis of the analysis and systematization of piano performance styles, characterizes each of them by features, notes that in the modern theory of piano art not a common approach to understanding and systematization of performing styles from different eras had not been developed, in particular, there are rarely any attempts to analyze the performing style in the situation of postmodernism.

Keywords: performance style, piano culture, type of performer.