

**Буркацький Зиновій Павлович**,  
кандидат мистецтвознавства, в.о. професора,  
завідувач кафедри духових і ударних інструментів  
Одеської національної музичної академії  
імені А.В.Нежданової  
zinovyburkatsyy@gmail.com  
ORCID 0000-0002-3566-0821

## ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ КЛАРНЕТНОЇ ТЕХНІКИ Й КОНЦЕПЦІЯ ВІРТУОЗНОЇ ГРИ НА ЦЬОМУ ІНСТРУМЕНТІ

**Метою** роботи постає виявлення прилученості до «діамантової – жу перлін» гри інструментального мислення у цілому, виділяючи кларнетову пальцеву техніку як найбільш відповідну щодо можливостей стилю гри «флейтових стакатісімо» на цьому інструменті. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва в Україні, з опорою на аналітико-структурний принцип і на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Асаф'євим і подальших розробок в працях О.Сокола, О. Маркової та ін. **Наукова новизна** праці виражена в авторській самостійності ідеї «теорії історії музики» (за М.Друскіним) щодо естетичної й художньо-технологічної цінності етапу інструментальної «діамантовості» і особливо сприятливої щодо розвитку пальцевої техніки кларнетистів, ритмофактурної мобільності вираження, поза яких неможливе буття високих здобутків музики ХХ і початку ХХІ століть. **Висновки.** Цей принцип оркестральності запліднив всю сукупність гри професіоналів-інструменталістів, привносячи у виконання максимальну розмаїтість темпових, динамічних, тембральних, артикуляційних і т.ін. засобів. «Багатозвуччя» фортепіано заохочувало регістрове розширення й інших інструментів, а також освоєння ними всієї повноти хроматичного темперованого ладу. Так і кларнетна техніка від Нового часу до новітнього періоду визначилася в опорі на віртуозну «діамантовість», долаючи її «шаріння» театральним різноманіттям симфонізації-оркестралізації гри.

**Ключові слова:** інструменталізм, майстерність кларнетиста, стиль в музиці, виконавський стиль, віртуозність, діамантовий – «жюперле» стиль.

*Буркацкий Зиновий Павлович, кандидат искусствоведения, и.о. профессора, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

### *Исторические предпосылки кларнетной техники и концепция виртуозной игры на этом инструменте*

**Целью** данной работы есть выявление приобщенности к «бриллиантовой – жюперле» игры, инструментального мышления в целом, выделяя кларнетовую пальцевую технику как наиболее соответствующую возможностям стиля игры «флейтовых стакатиссимо» на данном инструменте. **Методологической основой** работы является интонационный подход школы Б.Асаф'єва в Украине, с опорой на аналитико-структурный принцип и на сравнительные стилистические характеристики, герменевтично-интерпретационный ракурс музыкальной семіотики «интонационного словаря эпохи» (за Асаф'євим), дальнейших разработок в работах А.Сокола, Е. Марковой и др. **Научная новизна** работы выражена в авторской самостоятельности идеи «теории истории музыки» (по М.Друскину) относительно эстетической и художественно-технологической ценности этапа инструментальной «бриллиантовости» и особенно благоприятной относительно развития пальцевой техники кларнетистов, ритмофактурной мобильности выражения, вне которых невозможно бытие высоких достижений музыки ХХ и начала ХХІ столетий. **Выводы.** Принцип оркестральности оплодотворил всю совокупность игры профессионалов-инструменталистов, привнося в исполнение максимальное разнообразие темповых, динамических, тембральных, артикуляционных и т.п. способов. «Многозвучие» фортепиано поощряло регістровое расширение и других инструментов, а также освоение ими всей полноты хроматического темперированного строя. Так и кларнетна техніка етапа от Нового времени к Новейшему определилась в опоре на виртуозную «бриллиантовость», одолевая ее «парение» театральным многообразием симфонизации-оркестралізації гри. Высокие достижения музыки, призванной дарить «минуты счастья и Радости», которые наследуют высокородные музыкальные горизонты Аллилуйного Хваления, обязаны виртуозной *доблести* музыкантов, которые талантом и неустанной работой постигают высочайшие уровни музыкально-выразительного артистизма.

**Ключевые слова:** инструменталізм, мастерство кларнетиста, стиль в музыке, исполнительский стиль, виртуозность, бриллиантовый – «жю перле» стиль.

*Burkackiy Zinovy, the Ph.d., acting professor, manager to chair of wind- and percussion instruments in Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova*

### *History premises of clarinet technology and concept of virtuoso plays on this instrument*

**The purpose** of the article will get up revealing the joining to "diamond - ju-pearl" plays of the instrumental thinking as a whole, selecting clarinet finger technology as the corresponding to the possibility of style plays in "flute staccatissimo" on a given instrument. **The methodological base** of the work is intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, with a handhold on analyst-structured principle and on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation for shortening of the music semiotics "intonation dictionary of the epoch" on Asafievand the further developments in work A.Sokol, E. Markova and others. **Scientific novelty** of the work denominated in author's independence of the ideas "theories to histories of the music" (on M.Druskin) comparatively aesthetic and artistic-technological value of the stage instrumental "diamond-type" and particularly favourable for developments fingers technology of clarinetist, ритмофактурной to rhythm-technique transportability of the expression, outside of which impossible being of the high achievements of the music ХХ and begin ХХІcentury. **The findings.** The principle of orchestra type has defined the whole collection plays professionals-instrumentalists, is grafted in performance maximum variety tempo, dynamic, timbre, articulation, etc. ways. "Poly-sounding" of piano encouraged the registerlatitude and the other instrument, as well as mastering them whole fullness chromatic of temperation building. So and clarinet technology of the stage from New time to the Most-Latest was defined in full tilt on virtuoso "diamond type", overcoming her"steaming" theatrical variety to symphonic-orchestra types of the play. The high achievements of the music, called to present "minute of happiness and Joys", which inherit the high-born music horizons Alleluia Praising, are obliged виртуозной to virtuoso *valor* of musicians, who talent and untiring work learn the most high level of music-expressive artistic insight.

**Keywords:** instrumental type, the skill of the clarinetist, style in music, performance style, virtuosity, diamond – ju-pearl style.

Актуальність теми дослідження зумовлена попитом сучасного виконавства, що уловлює тяжіння аудиторії до естетизму рококо, поетичного марення бідермайєра, до «дематеріалізаційних» виявлень

музики символізму – див. про «неосимволізм» відносно поставангардного періоду кінця ХХ ст. і сучасності у О.Маркової [7, 99-134]. У тому числі спостерігаємо відродження естетичних принципів одухотвореної салонної гри, яка в свій час породила явище «діамантового – перлинного» стилю, що пов'язувався із можливостями звучань «легких» («флейтових») фортепіано, а також інструментів, здатних асоціювати свій виражальний запас з тим клавірним одухотвореним «шарінням».

Як все, що пов'язувалося з культурою аристократів, за ідеологічними причинами відсувалося і засуджувалося. Але в останні десятиріччя у роботах, присвячених поставангарду – постмодерну у виконавстві, передусім у фортепіанному (див. праці О.Андріанової, Д.Андросової, вихованців О.Маркової, О.Муравської, О.Чумаченко та ін.), знаходимо чимало спостережень і узагальнень щодо актуальності інтонаційного запасу, відкритого «діамантовою» грою. І це стосується, передусім, описів гри на фортепіано і флейті, хоча універсальність визнання цього стилю у першій половині ХІХ ст. охоплювала виразною типологією увесь інструментарій академічної Європи.

Метою роботи постає виявлення прилученості до «діамантової – жу перлин» гри інструментального мислення у цілому, виділяючи кларнетову пальцеву техніку як найбільш відповідну щодо можливостей стилю гри «флейтових стакатісімо».

Виклад основного матеріалу. Ключовим поняттям у нашому дослідженні виступає термін «віртуозна техніка гри на кларнеті». Інтуїтивне його розуміння фахівцями сполучається із множинністю варіантів його визначення на логічному рівні. Відповідно до прийнятого в сучасному мистецтвознавстві підходом, звернемося до етимології слів, що представляють цей термін.

Як відомо, поняття «віртуозність» означає «доблесть, сміливість» (італійський термін *virtuoso* - від латинського *virtus*, що значить «сила, мужність, талант»). Таке кореневе значення слова зв'язується з моральною якістю прояву професійних умінь, що несуть високий зміст вираження в музиці, усвідомлюваної як «віртуозна». У продовження цієї думки в роботі О.Чумаченко[14] пропонується трактування віртуозності як розвитку ідеї риторики в співі, тобто «вокальної риторики», і «діамантового» стилю в інструменталізмі.

Даний підхід містить думку про єдність у розумінні технічних засобів виконання й етичного начала («оспівування досконалості»). Прийняте в сучасному музичному вжитку словосполучення «віртуозна техніка» указує на особливу увагу до механізмів прояву віртуозності. При цьому сучасні дослідники, музиканти-практики відмовляються від розуміння віртуозності як «прикрашення», як чогось зовнішнього й необов'язкового. У зв'язку зі сказаним «технічна оснащеність» виступає як найважливіша ознака майстерності й художньої переконливості виконання.

У книзі В.Холопової «Музика як вид мистецтва» [13, 226-238] вказується, що виконання становить частину художньої форми твору. Виконавець проявляє майстерність, «доблесть» відтворення художньої повноти висловлення, завідомо «неповним» нотним текстом. І оскільки всяка художня цілісність історично й стилістично конкретна, виконавська робота спрямована на артистично-стилістичні зміни, виходячи зі стильових особливостей композиції. Тому в поняття «віртуозності», «віртуозної техніки» ми спеціально включаємо уявлення про художньо-стилістичну готовність виконавця-кларнетиста до осмислення технічних прийомів у різних стильових контекстах. Віртуозність завжди існувала в музиці всіх епох і народів незалежно від виду інструмента (або голосу), у тому вихідному значенні, що визначається етимологією слова. Проте, кожна епоха висувала свої ідеї, видозмінюючи концепцію віртуозності. Оскільки мова йде про професійну європейську музику Нового часу, точкою відліку виявляється ХVІІ століття як час зародження й становлення оперного співу й інструментальної культури виконавської творчості.

До кінця ХVІІ століття не було розмежування музикантів на виконавців, композиторів, педагогів. Як правило, музиканти володіли декількома інструментами й навичками співу. Виконання було невіддільним від творіння музики й зберігало з ним органічну єдність, що здійснювалася за допомогою імпровізації. Вищим ступенем віртуозності виконавця було митецьке імпровізування фрагментів або навіть цілого твору на задану тему. Вихідним моментом імпровізації була риторична «прикраса» основного наспіву. Інструментальна музика поступово переймає від вокальної трактування орнаменту як засобу прояву виразності й віртуозності.

Саме імпровізація починалася з уміння «докомпонувати» мелодію, ритм, «фігури», заповнити ними звучання на довгих звуках. У контексті сказаного про значення використання віртуозних прийомів, великий композитор і піаніст А.Рубінштейн відзначав:

«Віртуозність взагалі завжди мала вплив на творення, вона збагачує засоби композиції й розширює обрії вираження. Тому що великі автори були самі віртуозами, вони своєю технікою впливали на авторів більше дрібного плану. Таким чином, одне йшло з іншим рука об руку, творчість перебувало під впливом віртуозності, а вона у свою чергу - під впливом творчості... Досконалість завжди повинна бути шанованою, де б вона не проявлялася. Крім того, вплив віртуозів, хоча й не безпосередньо, проглядається в подальшому мистецтві» [11, 75-76].

У техніці гри на духових інструментах, особливо на кларнеті, прийнятому в «художній вжиток» наприкінці ХVІІІ ст., довго не проявлявся інтерес до віртуозності як такої. Недосконалість механізму кларнета створювало значні перешкоди в розвитку техніки гри.

У вищеназваній роботі О.Чумаченко підкреслюються вокальні джерела віртуозності з посиланням на висловлення Б.Яворського [14, 13]. Автор дослідження справедливо вказує на «пасажність» («диминуції»)

як на основні «корені» вокальної риторики [14, 15]. Властиво смисл віртуозного виконання складається в класичну епоху саме на основі інструментальності мистецтва вокалу. Оперний принцип *belcanto* склався у церковному співі як прийом «інструменталізації», «мистецького окультурення» голосу, аж до «конструювання» тембру співу кастратів.

Починаючи з XVI століття (особливо це стосується Італії), у виконавстві від техніки імпровізації робиться крок до віртуозного інструменталізму, заснованому на використанні специфічних для даного інструмента технічних і фактурних прийомів. У своїй сукупності вони відносяться до перших самостійних жанрів-форм інструментальної музики - до прелюдії, токати й т.ін. І все-таки нагадаємо, що споконвічним було інструментальне уподібнення вокальності, а потім засвоєння інструментальної пасажної рухливості пальців.

Термін «пасаж» (*passagi*) зв'язують із уживанням його італійським співаком, філософом і лікарем епохи Відродження Джованні Камілло Маффеї. Його думка таке: «пасажі – це імпровізаційні прикраси-вставки у вокальній мелодії». В XVI і XVII столітті виконавці підтверджували свою майстерність, вставляючи ряд мелодійних фігур, орнаментальних побудов між окремими тонами базового наспіву.

Тому такий «виконавець» не стільки здійснював «волю» композиторського «замовлення», скільки в риторичних фігурах здійснював ідеї, натхненні словом. Споконвічний зміст «пасажності», таким чином, ми знаходимо надійно захраним під розкішню колорируючих фраз, фігур, ходів [11, 44]. Знамениті сопраністи XVII-XVIII століть навчалися під скрипку або флейту, тобто ці інструменти вважалися «ідеальною моделлю» співочого голосу. А вже до початку XIX сторіччя епоха оперних досягнень змінилася пануючим інструменталізмом як таким — «діамантовий» стиль пасажів, що демонструють рухливість, охопив без винятку всі різновиди виконавської культури.

На рубежі XVIII-XIX сторіч у фортепіанній та інструментальній музиці в цілому мистецтво імпровізації не зникає з концертної практики, однак вже втрачає своє колишнє значення, тому що наступила епоха віртуозності в іншому розумінні цього терміна.

На перший план висувається механіка пальцевих рухів. На базі скрипкової техніки цю якість розвивав Л.Шпор, ідеї якого одержали розвиток в етюдах Е.Клозе. Не слід забувати, що звершена наприкінці XVIII ст. Перша технічна революція, що запустила парові машини й механічні пристосування на службу людині, зробила ідею "*perpetuummobile*" («вічного руху») ідеальною метою людських прагнень. Рання романтика і класик кларнетної музики К.М.Вебер писав п'єси під назвою "*perpetuummobile*". Також він і його сучасники удостали створювали «рондо», жанр-форма сакрального походження (рондо – круг, досконалість Всього, Бог[11, 25]) насичені моторикою й інструментальною рухливістю.

Яскравим прикладом розквіту віртуозності у виконавстві став «діамантовий» стиль, що склався як чиста демонстрація найвищої доблесті музиканта в середовищі професіоналів, що володіли «універсальним» умінням «чисто» грати поступеневі пасажі, стрибки та інші елементи. Цей стиль потрібний був музикантам для досягнення блискучої віртуозності як механічної точності озвучування нот.

О.Чумаченко в магістерській роботі дотепно співвідносить «діамантовий» виконавський стиль із втіленням ідей «мистецтва для мистецтва». При цьому подається посилання на «Словник літературних термінів», у якому затверджується «самоцінність художньої творчості, незалежність мистецтва від політики, суспільних вимог, виховних завдань» [14, 17].

Віртуозний «діамантовий» інструменталізм, дійсно, демонстрував «чистоту» художніх завдань поза зв'язку з ідейно-програмними установками. Ідея такої естетики очевидна: «краса» пальцевої рухливості як відгомін церковно-оперного уславлення, що народжувала відповідні його духу механізми. На початку XIX століття фабрики, що робили фортепіано в Австрії й Англії, розцінювалися у Європі як кращі. Інструменти Штейна, Штридхера, Бродвуда відповідали інтересам «гумелівського перлового» стилю (до речі, високо оцінюваного М.Глинкою), відрізнялися неглибокою «легкою» клавіатурою, що видавала в пасажах «флейтово-стакатний» звук. Відмітимо – це була епоха Л.Шпора й К.Вебера, які створили класику кларнетного репертуару, які орієнтувалися на «флейтову» швидкість кларнетної гри й поширюючи її на більш великий, ніж у флейти, діапазон.

«Діамантовий» виконавський стиль, народжений церковним й згодом оперним віртуозним уславленням співом-грою, із втіленням ідеї віртуозності в XIX столітті відзначив спеціально змагальний момент у художньо-виконавській діяльності, який співвідносився з конкуренцією у виробничій сфері. Швидкість реакції й блиск досконалості становили істотні орієнтири для оцінок публіки. Змагання стало потребою життя Нового часу постренесансної Європи, що «підігрівала» активність віртуозів у пошуках нових й нових технічних ефектів і засобів вираження. Між музикантами мала місце конкуренція в області «швидкості й добірності рухів».

І тільки опанувавши вищу майстерність, безупинно її вдосконалюючи, віртуози домагалися видатних успіхів у концертній діяльності: віртуозність і художність були невіддільні одне від одного.

«Діамантовий» стиль, будучи суцільно інструментальною якістю, проте, визначався зв'язком з оперним мистецтвом, що користується інструменталізмом у співі від церковних початків цього роду вокальної досконалості.

Е.Зінгер, відзначаючи стосовно піанізму, що «ніколи опера й фортепіано так близько не простягали рук одне до одного, як у цей віртуозний період», мав на увазі поширеність оперних транскрипцій, що мали принципову композиційну співвіднесеність із концертними етюдами. Тією самою мірою оперні транскрипції

й концертні етюди визначали собою класику флейтових і кларнетних виконань, у яких варіації на арію визначали зміст і цілеспрямованість музичної думки.

Основна причина захоплення віртуозністю лежить у самій природі розвитку європейської цивілізації. Віддаляючись від релігійної ідеальності, матеріалістичний характер цього типу мислення в музиці визначався опорою на «тілесну рухливість» пальцевої механіки, що зайняла провідне місце в художній специфіці виконавства.

Так сформувалися музиканти-виконавці, що підкорили творчість віртуозному володінню інструментом, що стало для них матеріально-художньою самоціллю. Така віртуозність, позбавлена салонно-аристократичного релігійно натхненного виразу, переростала в дещо позахудожнє, від чого весь «діамантовий» стиль «піддавався анафемі» композиторами й музичними критиками, для яких прогресистська позацерковність *прогресу* й театралізоване різноманіття гри було дорожчим, ніж виконавська майстерність «польотного» типу. І все ж в ній нескінченно багато черпали митці, оскільки в ресурсах, розроблених представниками виконавської школи «жюперле», зберігався подих шаріння, духовний стимул якого очевидний.

І все ж, до наших днів «доброю звичкою» залишилося іронізування з виявів «діамантової» польотності, що й знаходимо в в описі А.Рабиновича щодо крайнощів прояву віртуозництва: «Піаніст Кадавер домігся такої швидкості, що виконує великий півгодинний концерт Гуммеля в десять із половиною хвилин, залишаючи позаду оркестр і диригента, що обливаються кривавим потом у марних спробах поспіти за солістом» [10, 231]. Однак історія повторюється, демонструючи такі етапи роботи артистичної індивідуальності, коли захоплення швидкістю визначає неминучий щабель становлення артиста.

А.Сєров указував на небезпеку, що таїть у собі надмірна увага до тілесно-технічного прояву ідеї досконалості: «Без свідомого розвитку техніки неможливо гарне виконання; отже, техніка необхідна, і чим вище вона розвинена, тим для мистецтва краще. Але техніка – засіб; коли ж вона перетворюється в мету, вона стає на ступінь досить низинну, на ступінь фокусництва, скомороства, танцю на канаті... і т.п. доказів спритності, виучки, більш-менш ризикованої, що дивує юрбу» [11, 499].

У зв'язку з бурхливим розвитком віртуозної пальцевої техніки утвердилася ідея застосування механічних апаратів для досягнення майстерності (жюперле). За свідченням Герца, багато знаменитих піаністів користувалися механічними пристосуваннями, але тримали їх у секреті. Першим винаходом подібного роду вважається «хіропласт» І.Б.Лож'є (1818), що на думку автора, повинен був «усувати» всі рухи, крім пальцевих і зробити «неможливими» всі «неправильні» прийоми гри. В 1830 році Ф.Калькбрєнер винайшов новий апарат «руковод», що також призначався для вироблення пальцевої техніки. Існував також апарат А.Герца «дактильон», покликаний надавати пальцям силу, рівність і «легкість удару».

Спроби використання механічних апаратів-пристосувань чітко виявили негативні риси віртуозництва – відрив технічного навчання від художнього виховання й відомість процесу у праву до механічного тренування. Це призвело до іншої крайності, сформульованої А.Скрябіним: ніяких «інструктивних» жанрів, вироблення техніки в межах «художньої гри» як такої. В остаточному підсумку, автор «Поєми екстазу» все-таки «відродив» ідею майстра «перлової гри» Гуммеля: «...досягти мети можна лише шляхом найтоншого внутрішнього відчуття пальців, аж до самих кінчиків...» [1, 123].

Артистизм ХІХ століття був спрямований на виявлення людської, а виходить, процесуально-рухової його істоти – і в цьому гуманізм «одушевленої механіки» стилю, названого «діамантовим». ХХ століття попрощалося з «людськоцентристським» уявленням про світ – і «діамантовість» виконавства стали істотною, однак не єдиною визначальною прикметою віртуозності.

Ми згодні із трактуванням «діамантового» стилю як суттєвого показника віртуозності [14]. Однак, при цьому, наполягаємо на сукупності прояву у фактурі цього стилю вмінь показати різні «стилі» – у пасаженості, поліритмії, у динамічних реєстрових змінах і т.п., тобто в розмаїтості прийомів музичного вираження. Як модель стильових «розшарувань» концепції віртуозності ми опираємося на твір, що становить одночасно й найвище художнє досягнення мистецтва ХХ століття, й виступає у функції «допомоги з композиції й виконавства». Мова йде про «Мікрокосмос» Б.Бартока, що охоплює, як і «Gradus ad Parnasum» К.Черні, різні етапи виконавської техніки, особливо виділяючи заключний віртуозний етап оволодіння інструментом.

Б.Барток написав свій твір-посібник (плюс «історичний довідник!») для фортепіано як авторський унікальний дар. Однак ідея цього опусу набагато ширша й універсальніша в усвідомленні виконавських етапів просування майстерності, аж до високопрофесійних показників техніки останніх десятиліть. Саме цей ракурс бачення історії професійної гри є найціннішим в критеріях нашого дослідження.

Висування Б.Бартоком установки на поліритмію – ритмічну змінність і динамічну градацію в особливо тонких переходах – ми вважаємо найважливішим відкриттям Бартока-методиста й виконавця. Аналогічну позицію займав згодом Д.Лігеті, вказавши на віртуозний стиль ХХ сторіччя як на техніку ритміко-тембральних складнощів прояву виконавської майстерності у своїх Етюдах для фортепіано.

У музичному мистецтві виконавство завжди «було ведучим, направляючи композиторську творчість» [6]. Невпинна робота за інструментом приводить до знахідок і відкриттів все нових значень і змістів. Інструмент, усе більше й більше адаптований виконавцем до актуальних звуково-мовних якостей, дозволяє відшукати в ньому нові можливості. Фортепіанні віртуози першої половини ХІХ століття утворили

ту напрямну групу, що для інших музикантів склала зміст прогресу, завоювань музичної культури в цілому: уподібнення оркестральності, універсалізації вираження.

Наукова новизна праці виражена в авторській самостійності ідеї «теорії історії музики» (за М.Друскіним) щодо естетичної й художньо-технологічної цінності етапу інструментальної «діамантовості» і особливо сприятливої щодо розвитку пальцевої техніки кларнетистів, ритмофактурної мобільності вираження, поза яких неможливе буття високих здобутків музики ХХ і початку ХХІ століть.

Висновки. Цей принцип оркестральності обумовив всю сукупність гри професіоналів-інструменталістів, привносячи у виконання максимальну розмаїтість темпових, динамічних, тембральних, артикуляційних і т.ін. засобів. «Багатозвуччя» фортепіано заохочувало реєстрове розширення й інших інструментів, а також освоєння ними всієї повноти хроматичного темперованого ладу. Так і кларнетна техніка етапу від Нового часу до новітнього періоду визначилася в опорі на віртуозну «діамантовість», долаючи її «шаріння» театральним різноманіттям симфонізації-оркестралізації гри. Високі досягнення музики, покликаної дарувати «хвилини щастя й Радості», що успадковують високородні музичні обрії Аллїлуйного Хваління, зобов'язані віртуозній *доблесті* музикантів, що талантом і безупинною працею осягають найвищі рівні музично-виражального артистизму.

#### Література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. Москва: Музыка. 1988. 415 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Виртуоз Г. Коган. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5.* Москва: Сов. энциклопедия, 1973. С. 802 – 803.
4. Гудман Ф. Магические символы. Москва: Издат. Асоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
5. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография. Москва: Музыка, 1994. 63с.
6. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
7. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
8. Пассаж *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 4.* Москва: Сов. энциклопедия, 1978. С. 198.
9. Рабинович А. Избранные статьи и материалы. Москва: Советский композитор, 1959. 258 с.
10. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Москва: Музыка, 1982.
11. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва: Музыка, 1982. 78 с.
12. Серов А. Избранные статьи. Т. 1. Москва-Ленинград, 1950.
13. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. 260 с.
14. Чумаченко Е. К вопросу о бриллиантовом стиле в фортепианной музыке. Магистерская работа. Одесса, 2000. 66 с.

#### References

1. Alekseyev A. (1988). The history of piano art. Parts 1, 2. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Asafiev B. (1974). Music form as process. Books first and second. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Virtuoso [ G. Kogan *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 1.* Moscow: Sov.encyklopedija, 802 – 803 [in Russian].
4. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow: Izdat. Assoc. Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian].
5. Druskin, M. (1994). Foreign music historiography, Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Markova, E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv: MuzychnaUkrajina [in Ukrainian].
7. Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian].
8. Passage (1978). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 1.* Moscow, Sov.encyklopedija. V.4. P. 198 [in Russian].
9. Rabinovich, A. Elected articles and material. Moscow: Sov. Kompozytor [in Russian].
10. Rubinshtein, A. (1982). Music and her representatives. Moscow: Muzyka[in Russian].
11. Saponov, M. (1982). The art of improvisation. Moscow: Muzyka [in Russian].
12. Serov, A. (1950). Elected articles. V. 1. Moscow-Leningrad [in Russian].
13. Holopova, V. (1994). Music as view of art. Moscow, Nauchno-tvorch.centr "Konservatoriya" [in Russian].
14. Chumachenko, E. (2000). By question about diamond style in piano music. Master work. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.01.2019 р.