

7. Balto-Slavic ethnocultural and archaeological antiquities. Burial Rite. (1985). Proceedings of the Conference Title of the Institute of Slavonic and Balkan Studies of the Academy of Sciences of the USSR. Moscow. [in Russian].
8. Belovinskiy, L. V. (1995). History of Russian material culture. Vol. I. Moscow: Moscow State Art and Cultural University. [in Russian].
9. Bersutskiy, P. (2018). Acting Superstitions. Amnesia: the best of the past. Retrieved from <http://amnesia.pavelbers.com/index.htm> [in Russian].
10. Ivanov, V. V. (1992). Left and Right. Myths of the Nations of the World. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
11. Petrukhin, V. Ya. (Eds.). (2004). Folk Bible: Eastern Slavic etiological legends. Moscow: Indrik [in Russian].
12. Oliynyk, I. S., Sydorenko, M. M. (1991). Ukrainian-Russian and Russian-Ukrainian phraseological dictionary. Kyiv: Rad. shk. [in Ukrainian].
13. Serov, I. V. (1990). Chromatitits of the myth. L.: Vasil'yevskiy ostrov [in Russian].
14. Tresidder, J. (2001). Dictionary of symbols. Moscow: Fair-Press [in Russian].
15. Chistyukhin, I. N. (2016). The mythopoetic nature of the ancient theater: the ambivalence of the Dionysus cult. East European Scientific journal. Warsawa. № 11. Part 4. p. 58-62 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.08.2019 р.

УДК 780.616

Калашник Марія Павлівна
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри
музично-інструментальної підготовки вчителя
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
ORCID: 0000-0002-6432-2776
ASD_X@mail.ru

Генкін Антон Олександрович
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри «фортепіано»
Дніпропетровської академії музики
імені М. Глінки
ORCID: 0000-0002-7338-3626
ASD_X@mail.ru

СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПІАНІЗМУ КІНЦЯ XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Мета дослідження – систематизувати наявні в роботах із теорії та історії культури і мистецтва відомості стосовно феномену «піанізм» та дослідити динамічно-системні характеристики європейського піанізму кінця XVIII – першої половини XIX ст. **Методологія дослідження** побудована з опорою на концепції і теоретичні висновки у сфері мистецтвознавства та культурології. З метою розкриття феномену європейського піанізму як ієрархічного та динамічного системного явища, методологію дослідження склали наступні методи: теоретичного узагальнення, аналізу, синтезу; історичний та системний підхід. **Наукова новизна** результатів дослідження визначається тим, що узагальнено наявну в науковій літературі інформацію щодо детермінантів явища «піанізм», сформовано концепцію піанізму як феномену музично-виконавської культури, що розкривається в якості ієрархічної, динамічної, розімкненої системи та охарактеризовано головні вектори розвитку європейського піанізму кінця XVIII – першої половини XIX ст. **Висновки.** Розвиваючись протягом приблизно 60-ти років, «чистий» піанізм утримував свої позиції, приймаючи, протягом свого формування та еволюції різні форми. У найзагальнішому плані виділяються інтра-піаністична (іманентна) форма піанізму, що несе смислові «випромінювання» фортепіанно-виконавського мистецтва, та екстра-піаністична (загальноновидова і позамузична). У першій з них панує установка на досконалість і гармонійність, які індексують образ краси, а чіткість і рівність гри в моториці (переважно мануальній) сусидить з «ілюзорністю» звучання, що досягається за допомогою фактурно-педальних засобів. У перспективі з'являється захоплення октавною технікою при збереженні головної умови – чистоти і ясної артикульованості виконавської «мови». Друга форма прояву естетичного ідеалу піанізму в «епоху віртуозів», для зберігання своєї «чистоти», націлена на залучення піаністичних засобів у більш широке коло духовно-змістовних і стилістичних сфер романтичного світовідчуття: гри і лірики, які виступають різними гранями особистісного самовираження. Так «фортепіанність», що лежить в основі естетичного ідеалу «чистого» піанізму, виявляється, з одного боку, звуковою емблемою романтизму, з іншого – провідником загальномузичних (видових) ідей певного історичного часу. Співіснування в єдиній історичній площині різноспрямованих мистецьких уподобань дозволяє осмислювати «епоху віртуозів» під знаком «поліфонічності» при асинхронній актуалізації її різних тенденцій. Головною фігурою цієї епохи, якщо її розглядати зсередини, все ж таки залишався піаніст-віртуоз, який лише у другій половині XIX століття поступився місцем піаністу-інтерпретатору. Тобто, вже поряд з постаннями піаністів-віртуозів поволі зростали інші митці, творчість яких була більш пов'язана з інтерпретаційними завданнями та ширше – з осмисленням фортепіанного виконавства в аспекті його пізнавальних можливостей, здатного до донесення якнайбільш масштабного, навіть всеосяжного змісту.

Ключові слова: піанізм, європейський піанізм, фортепіанне виконавство, піаніст-віртуоз, піаніст-інтерпретатор.

Калашник Марія Павлівна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковорода

ды; **Генкин Антон Александрович**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «фортепиано» Днепропетровской академии музыки имени М. Глинки

Становления европейского пианизма конца XVIII - первой половины XIX в.

Цель исследования - систематизировать имеющиеся в работах по теории, истории культуры и искусства сведения о феномене «пианизм» и исследовать динамично-системные характеристики европейского пианизма конца XVIII - первой половины XIX в. **Методология исследования** построена с опорой на концепции и теоретические выводы в сфере искусствоведения и культурологии. С целью раскрытия феномена европейского пианизма как иерархического и динамического системного явления, методологию исследования составили следующие методы: теоретического обобщения, анализа, синтеза; исторический и системный подход. **Научная новизна** исследования определяется тем, что обобщена имеющаяся в научной литературе информация о детерминантах явления «пианизм», сформирована концепция пианизма как феномена музыкально-исполнительской культуры, который раскрывается в качестве иерархической, динамической, разомкнутой системы, также охарактеризованы главные векторы развития европейского пианизма конца XVIII - первой половины XIX в. **Выводы.** Развиваясь в течение примерно 60-ти лет, «чистый» пианизм удерживал свои позиции, принимая в период своего формирования и эволюции различные формы. В самом общем плане выделяются интра-пианистическая (имманентная) форма, что несет смысловые «излучения» фортепианно-исполнительского искусства, и экстра-пианистическая (общевидовая и внемusicальная). В первой из них царит установка на совершенство и гармоничность, которые индексируют образ красоты, а четкость и равенство игры в моторике (преимущественно мануальной) соседствует с «иллюзорностью» звучания, которое достигается с помощью фактурно-педальных средств. В перспективе появляется увлечение октавной техникой при сохранении главного условия - чистоты и ясной артикулированности исполнительской «языка». Вторая форма проявления эстетического идеала пианизма в «эпоху виртуозов», сохраняя свою «чистоту», нацелена на привлечение пианистических средств в более широкий круг духовно-содержательных и стилистических явлений. Фортепианная моторика и кантилена («пение») осмысливаются как знаковое выражение двух основных образно-семантических сфер романтического мироощущения: игры и лирики, которые выступают разными гранями личного самовыражения. Так «фортепианность», что лежит в основе эстетического идеала «чистого» пианизма, оказывается, с одной стороны, звуковой эмблемой романтизма, а с другой - проводником общемusicальных (видовых) идей определенного исторического времени. Сосуществование в единой исторической плоскости разнонаправленных художественных вкусов позволяет осмысливать «эпоху виртуозов» под знаком «полифоничности» при асинхронной актуализации ее различных тенденций. Главной фигурой этой эпохи, если ее рассматривать изнутри, все же оставался пианист-виртуоз, который лишь во второй половине XIX века уступил место пианисту-интерпретатору. То есть, уже рядом с фигурами пианистов-виртуозов медленно росли другие музыканты, творчество которых было более связано с интерпретационными задачами и шире - осмыслением фортепианного исполнительства в аспекте его познавательных возможностей, способного к донесению как можно более масштабного, даже всеобъемлющего содержания.

Ключевые слова: пианизм, европейский пианизм, фортепианное исполнительство, пианист-виртуоз, пианист-интерпретатор.

Kalashnik Mariya, doctor of art, professor, head of the department of musical and instrumental training of a teacher at the Kharkiv State Pedagogical University named after G. S. Skovoroda; Genkin Anton, candidate degree qualification in art, lecturer of the piano department of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka

Formation of European Pianism of the End of the XVIII - the First Half of the XIX Century

The purpose of the article is to systematize the information about the phenomenon of "pianism" available in the works on theory, history of culture and art and to investigate the dynamic system characteristics of European pianism of the late 18th - first half of the 19th century. **The methodology** is based on the concepts and theoretical conclusions in the field of art history and cultural studies. With the aim of disclosing the phenomenon of European pianism as a hierarchical and dynamic systemic fact, the research methodology consisted of the following methods: theoretical generalization, analysis, synthesis; historical and systematic approach. **The scientific novelty** of the research is determined by the fact that the information on the determinants of the "pianism" phenomenon has been summarized of the scientific literature, the concept of pianism has been formed as a phenomenon of musical and performing culture, which is revealed as a hierarchical, dynamic, open system, and the main vectors of development of European pianism of the late XVIII - first half of the XIX century are also characterized in the article. **Conclusions.** Developing for about sixty years, "pure" pianism held its ground, taking various forms during its formation and evolution. In the most general terms, stands out the intra-pianistic (immanent) form, which bears the semantic "radiation" of piano-performing art and the extra-pianistic (all-around and extra-musical) form. In the first of them, the installation for perfection and harmony reigns, which index the image of beauty and the clarity and equality of the game in motor skills (mainly manual) is adjacent to the "illusiveness" of the sound, which is achieved with the help of textured-pedal means. In the future, there will be an enthusiasm for the octave technique while maintaining the main condition - cleanliness and clear articulation of the performing "language". The second form of manifestation of the aesthetic ideal of pianism in the "era of virtuosos", while maintaining its "purity", is aimed at attracting pianistic means to a wider range of spiritual, meaningful and stylistic phenomena. Piano motility and cantilena ("singing") are interpreted as a symbolic expression of two main figurative and semantic spheres of the romantic worldview: games and lyricism, which act as different facets of personal self-expression. So "piano", which lies at the basis of the aesthetic ideal of "pure" pianism, turns out, on the one hand, the sound emblem of romanticism, and on the other hand, it is a conductor of general musical (specific) ideas of a certain historical time. The coexistence of multidirectional artistic tastes in a single historical plane makes it possible to interpret the "virtuoso era" under the sign of "polyphony" with the asynchronous updating of its various tendencies. The main figure of this era, if viewed from the inside, still remained a virtuoso pianist, who only in the second half of the XIX century gave way to an interpreter pianist. That is, other musicians slowly grew alongside the figures of virtuoso pianists, whose work was more connected with interpretational tasks and broader - comprehension of piano performance in terms of its cognitive abilities, capable of conveying as much as possible, even comprehensive content.

Key words: pianism, European pianism, piano performance, virtuoso pianist, interpreter pianist.

Актуальність дослідження. Розгляд різних аспектів європейського виконавського мистецтва, що спричинений активним залученням української культури до світового культурного простору, сформував один із пріоритетних напрямів сучасного українського мистецтвознавства. У цьому контексті характерним є звернення вітчизняних науковців до проблем європейського фортепіанного виконавства, у межах якого сформувалися школи й відповідні традиції, що стали базовими для культури Західної та Східної Європи. Процес народження й становлення піанізму, як гри на новому інструменті та відокремлення фортепіанно-виконавської практики в якості самодостатнього засобу музичного висловлювання в кінці XVIII – першій половині XIX ст., обумовив актуалізацію необхідності специфікації піанізму через вироблення його власної «мови», а також комплексу відповідних прийомів моторики і звукоутворення. На порядку денному опинилася проблематика володіння інструментом, під чим розумівся насамперед високий естетичний рівень фортепіанної гри. Унаслідок цього народився ідеал

«чистого» піанізму - досконалості, професійної, фахової майстерності. Усі ці обставини сприяли розвитку віртуозності, її абсолютизації та появі виконавця-носія – піаніста-віртуоза, що дає можливість охарактеризувати період первинного становлення піанізму за допомогою виразу «епоха віртуозів».

Мета статті - систематизувати наявні в роботах із теорії та історії культури і мистецтва відомості стосовно феномену «піанізм» та дослідити динамічно-системні характеристики європейського піанізму кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Методологія дослідження. З метою розкриття феномену європейського піанізму як ієрархічного та динамічного системного явища, методологію дослідження склали наступні методи: теоретичного узагальнення, аналізу, синтезу; історичний та системний підхід.

Наукова новизна результатів дослідження визначається тим, що узагальнено наявну в науковій літературі інформацію щодо детермінантів явища «піанізм», сформовано концепцію піанізму як феномену музично-виконавської культури, що розкривається у якості ієрархічної, динамічної, розімкненої системи та охарактеризовано головні вектори розвитку європейського піанізму кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Аналіз досліджень і публікацій. З точки зору наявного в різних працях із проблем фортепіанного виконавства ієрархічного розуміння явища «піанізм (що включає технологічний та інтерпретаційний рівні) їх зміст можна умовно диференціювати на три смислові блоки. Перший пов'язаний із розглядом «ремісничого» рівня фортепіанного виконавства, що спрямований на фахове володіння інструментом. Другий блок пов'язаний із осмисленням специфіки інтерпретаційних аспектів фортепіанної гри. Третій виступає не лише як окремих, але й пронизує перші два, націлений на різнобічне доведення думки про постійне взаємне перетікання обох рівнів піанізму, тобто відзначений С. Фейнбергом біфункціональністю кожного з них, що реалізується за участю слухового самоконтролю музиканта. Саме з зазначених позицій тлумачиться фортепіанно-виконавська техніка у працях дослідників з різних країн (О. Щапов, Р. Багірова, Й. Гат, Г. Агарьова, Й. Левін, А. Бірмак, О. Шультяков, Д. Дятлов та ін.), де вона розкривається в декількох проявах: як комплекс пристосувально-адаптаційних та рухово-моторних засобів досягнення доцільного контакту піаніста з інструментом з метою отримання пошукованої образно-звукової якості; як комплекс піаністичних прийомів і фігур; як інструмент інтерпретації; як аспект художнього. На основі аналізу робіт багатьох науковців (О. Алексєєв, Г. Коган, С. Фейнберг та ін.) також стає можливим виокремити особливості європейського піаністичного мистецтва зазначеного періоду.

На основі аналізу профільної наукової літератури пропонуємо системне тлумачення феномена «піанізм» як ієрархічно-динамічної розімкненої системи, що включає адаптивно-присосувальні фізичні рухи піаніста, спрямовані на фахове освоєння інструмента, піаністичні засоби виконавської виразності, тактильно-слухові зв'язки, специфізовані в особливостях інтерпретацій (емоційно-інтелектуальна діяльність, музичний, художній, культурний та духовний досвід музиканта-виконавця; типові риси певних фортепіанних шкіл; конкретно-історичні особливості фортепіанного композиторського й виконавського мистецтва; стильові риси художньої культури епохи).

Виклад основного матеріалу. Поняття «віртуоз» та «віртуозність» широко висвітлюються в сучасній науці. Дослідники сходяться на думці, згідно з якою ці поняття міцно зберігаються в соціокультурному вжитку осяжного історичного часопростору, а означені ними явища – у творчій практиці та споживчому середовищі. Оскільки віртуозність завжди асоціюється з майстерністю та – в аксіологічному аспекті – з цінністю в якості «незацікавленої» діяльності, О. Белоброва фактично ототожнює її з категорією естетичного, вбачаючи в ній «еталон досконалості» [2]. Н. Усенко веде історичне буття віртуозності, починаючи з першої половини XVIII століття, пов'язуючи з формуванням музичного мистецтва Нового часу та його найважливішим «провідником» – інструменталізмом. У цей період, зазначає музикознавець, склався тип концертуючого віртуоза, представлений різноманітними інструменталістами, а кульмінацією цього процесу, згідно з Н. Усенко, стає межа XVIII–XIX століть [11].

Таким чином, у XVIII - XIX століттях віртуоз це концертуючий музикант-інструменталіст, який демонструє публіці більше «власну персону», а не автора музики [11]. Однак понятійна відмінність щодо вживання слова «віртуоз» у різні століття не обмежується перенесенням його значення на піаністів, оскільки культурно-історичний розвиток створював конкретні умови діяльності віртуоза, що висували до нього нові вимоги і, відповідно, коректували поняття віртуозності. Г. Мурадян звертає увагу на сприйняття публікою видатних творців романтичного фортепіанного мистецтва: «Звісно, сьогодні незвично вважати Шопена, Брамса чи Ліста не композиторами, а піаністами-віртуозами, але історична логіка невблаганна – у свідомості сучасників вони були такими» [8, 14].

Новий напрям історії, що розділив XIX століття на два великі етапи розвитку музичної культури – визрівання та кристалізації романтизму в першій половині століття та його пізню стадію у другій, – сприяв стабілізації нового ідеалу піанізму. Орієнтація на віртуозність «відступає на другий план, настає епоха інтерпретації шедевра, зафіксованого нотним записом, поширюваного публікаціями [8, 18–19]. Ідеал «біглості пальців» змінюється ідеалом інтерпретування, а піаніст-віртуоз – піаністом-інтерпретатором. Мова не йде про те, що піаніст-віртуоз абсолютно зникає з концертної естради і в цей час, але відбувається домінування одного ідеалу фортепіанного виконавства над іншим. В межах однієї історичної епохи, у даному контексті романтичної, виокремлюються в ній два підходи, один з

яких позначений домінуванням ідеалу «чистого» піанізму, інший – «інтерпретаційного» виконавства. Першу період ми умовно визначаємо як «епоху віртуозів» - її початок доцільно віднести до 1780-х років та завершення – до 1840-х років.

В цей період часу відбувалися чотири взаємопов'язаних процеси: удосконалення інструменту, самовизначення фортепіанного виконавства, пошуки піаністичних засобів ігрових дій – від адаптаційних до специфічно звукових, становлення суб'єкта нового різновиду інструментально-виконавської діяльності – піаніста, наділеного особливим типом таланту: артиста-віртуоза. Тим самим відбувалося «складання» фортепіанного комплексу прийомів моторики, «фундаментальних формул», особливого роду фактури, осмислювався феномен специфічно фортепіанного звучання, що в сукупності забезпечило створення «мови» цієї творчості, її риторики та поетики, що утворили міцну структуру, під якою ми розуміємо піанізм.

Періодизація піанізму на шляху його становлення ускладнена двома обставинами. Перша з них полягає у стретному характері діяльності представників різних шкіл, кожен з яких робив свій внесок у спеціалізацію фортепіанно-виконавської діяльності і, як її результату, культури. Така синхронізація в часі різних технологічних ідей і звукових уявлень ускладнює встановлення внутрішніх меж історичного процесу в цій галузі і сприяє враженню скоріше панорамної картини, динамізм якої обумовлений більшою мірою безліччю безперервно виникаючих нових «іменних» явищ, ніж цілеспрямовано однолінійним рухом. Друга обставина пов'язана з співіснуванням як мінімум двох головних «героїв» фортепіанно-виконавського дійства: за О. Алексєєвим, композитора-віртуоза і віртуоза-композитора. У першому випадку йдеться про музикантів, для яких обидва різновиди музичної творчості – мистецтво композиції та виконавство – мають однакову цінність і збагачують одне одного; у другому – про виконавців, що створюють репертуар для своїх виступів [1, 8–9].

Разом із М. Клементі і Й. Н. Гуммелем, Дж. Філдом і Д. Штайбельтом у галузі фортепіанного мистецтва творив Л. Бетховен, хоча у науковій літературі інколи висловлюються сумніви у «фортепіанності» композиторського мислення останнього віденського класика [10]. Бетховенське розуміння «фортепіанності» підхопили представники пізнього романтизму – Ф. Ліст, Й. Брамс, С. Франк, кожен з яких запропонував власне її рішення. Однак вони виявили своє слухове сприйняття інструменту й індивідуальні підходи до нього вже тоді, коли основи піанізму, його поетика і «мовний» тезаурус уже склалися, а фортепіанно-виконавське мистецтво більш не вимагало визначення своєї сутності, інструментарію і художньо-естетичних меж.

Фортепіанно-творча спадщина Л. Бетховена виявилася зарядженою величезною потенційною енергією, кінетичне розгортання якої склало історію піанізму визначеного часу від «епохи віртуозів» до нововідкриттів Ф. Ліста, Й. Брамса і С. Франка. Якщо з самих перших опусів фортепіанних сонат Л. Бетховен заявляє про своє уявлення про фортепіано як інструмент, здатний донести до аудиторії всю могутність його інтелекту і відважність духу і, отже, розуміє його ресурси – і відкриває їх! – як засоби створення адекватного такому роду змісту звукового образу, то в інших жанрах він здійснює стрімке сходження від завдань власне піанізму до композиційних і «людськознавчих».

Одночасністю композиторських і виконавських намірів були позначені й численні варіації молодого К. М. Вебера, який створював їх для власних концертних виступів в якості артиста-віртуоза. У жанрі варіацій К. М. Вебер рухався, подібно Л. Бетховену, від захоплення віртуозним трактуванням жанру до розуміння варіаційності як змістовно-образних тематичних перетворень. Однак К. М. Вебер ніколи не відмовлявся від можливості блиснути майстерністю, ефектності подачі музичного матеріалу, артистичної манери висловлювання на інструменті. На відміну від Л. Бетховена, К. М. Вебер не робить різниці між концертно-естрадними і «серйозними» формами композиції, незмінно поєднуючи в усіх жанрах прихильність до «чистого» піанізму і яскраво вираженої характеристичності як прояву творчої фантазії.

На відміну від К. М. Вебера, Ф. Мендельсон найменше асоціюється з віртуозним фортепіанним виконавством. У культурно-історичній пам'яті більшою мірою збереглися його успіхи в області органної та диригентської практики. Однак було б перебільшенням відгороджувати Ф. Мендельсона від загального захоплення демонстрацією блискучого володіння мистецтвом піанізму. Спадкоємець лондонської школи, музичний «онук» М. Клементі, чії піаністичні досягнення юний Ф. Мендельсон отримав «з рук» учня маестро Л. Бергера, славнозвісний романтик постає в названих опусах композитором, в художню свідомість якого глибоко проникли заповіді наставників-віртуозів, перетворюючи написані ним фортепіанні твори на «дзеркало» певної епохи – не лише з точки зору їхньої належності романтизму, але і в плані способу самосвідомості «епохи віртуозів». Як і у К. М. Вебера, суто естетична задача досконалої гри на інструменті розчиняється без залишку в поетичних і композиційних намірах, але входить у смисловий комплекс твору, виступає чинником духовно-змістовного рівня.

Десятиліття творчої зрілості Ф. Мендельсона, коли створювалися його найбільш інноваційні твори для фортепіано, збіглися з діяльністю продовжувачів лондонської і віденської шкіл, а також паризької, що заявила про себе дещо пізніше. Концертна практика Ф. Калькбренера і А. Герца, С. Тальберга й І. Мошелеса закріпила авторитет віртуозів-композиторів і актуальність соціального замовлення на їх виступи, що переконує в цінності і самодостатності піанізму як особливого способу са-

морозкриття особистості в порівнянні з композицією, а це, у свою чергу, свідчить про глибоке укорінення в музичній культурі нового, народженого «епохою віртуозів» різновиду мистецтва.

Багатовекторність процесу становлення піанізму як «іменної», специфізуючої основи фортепіанного виконавства провокує виникнення запитання про існування єдиного естетичного ідеалу цього явища в розглядуваний історичний час. Відповідаючи на нього, слід мати на увазі багаторівневість естетичного ідеалу, подібно до того, як у науковому знанні представлений художній стиль. Необхідно розрізняти естетичний ідеал персонально-авторський, певної піаністичної школи і епохальний. У відповідність із філософськими категоріями, їх можна визначити поняттями одиничного, особливого і загального. Тим самим складається ієрархічна система підпорядкування, за якої кожний більш високий ступінь «знімає» найбільш часто повторювані риси попередніх, абстрагуючись від очевидних відмінностей.

Наприклад, естетичний ідеал піанізму К. М. Вебера вбачається в додаванні «чистому» піанізму властивостей характеристичності; Ф. Мендельсона – в його перетворенні на один з композиторських (загальномузичних) виражальних засобів. Але над усім панував пошук характерно фортепіанного у всьому – технологіях, моториці, лексиці, пристосувальних діях, налагодженні виконавського апарату, туше, піаністичних формул, звукової палітри та ін. Без перебільшення можна стверджувати, що то була розвідка способів спілкування з інструментом, його унікального акустичного і технічного потенціалу та визначення меж «фортепіанності». Тим самим естетичний ідеал «епохи віртуозів» полягає у абсолютизації «фортепіанності» і піанізму як такого в якості її досягнення і демонстрації, отриманні духовної насолоди від усвідомлення безмежних можливостей людини-творця.

Другий період даної епохи, на наш погляд, припадає на 1810–1820-ті роки, тобто час раннього романтизму, появи композиторів-романтиків, які підхоплюють досягнення «чистого» піанізму і адаптують їх до власних творчих завдань. К. М. Вебер, ніколи не втрачаючи смак до віртуозності як такої, розкриває в ній такі емоційно-образні можливості, як захоплення рухом, занурення в кругообіг подій, кипіння життя, карнавальну метушню. Так моторика в її «трансцендентних» формах входить до арсеналу композиторських засобів виразності. Ф. Шуберту ближчим стає образ «співаючого» фортепіано, створений, у тому числі, Дж. Філдом. Молодий Ф. Мендельсон у 1820-ті роки часто поєднує сучасну моторику з барочно-класицистичними формулами руху та ін. На наш погляд, вплив піанізму на становлення романтичного стилю в композиторській творчості означає його стабілізацію як системи, що довела свою самість, і одночасно відкриту для взаємозбагачення двох різновидів музичного мистецтва – композиції і виконавства, на паритетних засадах.

Доведення піанізму до стану «твердої структури», «готової» якості зумовлює його розвиток у 1830–1840-ві роки. Співіснування виконавців, котрі культивують «перлинну» і «октавну» гру, веде до їхнього синтезу в єдиному просторі виконавського і композиторського тексту – тенденція, що ясно простежується у творчій практиці молодого Ф. Ліста. Це – шлях у майбутнє, до кристалізації лістівських реформаторських починань уже поза «епохою віртуозів». Навпаки, інноваційні перетворення в області піанізму, які належать Ф. Шопену – при всій їх перспективності аж до завоювань французьких імпресіоністів, – швидше можуть розцінюватися як повна реалізація ідей «епохи віртуозів» і неймовірне розширення їхніх можливостей – як у плані «чистого» піанізму, так і з точки зору художньо-естетичного потенціалу. З таких позицій Ф. Шопен постає кульмінацією процесу, що розпочався з віртуозів лондонської – і віденської – шкіл, після чого піанізм вийшов на новий виток свого розвитку, пов'язаного з діяльністю Ф. Ліста та його учнів – Г. Бюлова, К. Таузіга, Е. д'Альбера та ін.

Висновки. Таким чином, розвиваючись протягом приблизно 60-ти років, «чистий» піанізм утримував свої позиції, приймаючи, протягом свого формування та еволюції різні форми. У найзагальнішому плані виділяються інтра-піаністична (іманентна) форма піанізму, що несе смислові «випромінювання» фортепіанно-виконавського мистецтва, та екстра-піаністична (загальноновидова і позамузична). У першій з них панує установки на досконалість і гармонійність, які індексують образ краси, а чіткість і рівність гри в моториці (переважно мануальній) сусідить з «ілюзорністю» звучання, що досягається за допомогою фактурно-педальних засобів. У перспективі з'являється захоплення октавною технікою при збереженні головної умови – чистоти і ясної артикульованості виконавської «мови». Друга форма прояву естетичного ідеалу піанізму в «епоху віртуозів», для зберігання своєї «чистоти», націлена на залучення піаністичних засобів у більш широке коло духовно-змістовних і стилістичних явищ. Фортепіанна моторика і кантилена («спів») осмислюються як знакове вираження двох основних образно-семантичних сфер романтичного світовідчуття: гри і лірики, які виступають різними гранями особистісного самовираження. Так «фортепіанність», що лежить в основі естетичного ідеалу «чистого» піанізму, виявляється, з одного боку, звуковою емблемою романтизму, з іншого – провідником загальномузичних (видових) ідей певного історичного часу.

Співіснування в єдиній історичній площині різноспрямованих мистецьких уподобань дозволяє осмислювати «епоху віртуозів» під знаком «поліфонічності» при асинхронній актуалізації її різних тенденцій. Головною фігурою цієї епохи, якщо її розглядати зсередини, все ж таки залишався піаніст-віртуоз, який лише у другій половині XIX століття поступився місцем піаністу-інтерпретатору. Тобто, вже поряд з постатями піаністів-віртуозів поволі зростали інші митці, творчість яких була більш пов'язана з інтерпретаційними завданнями та ширше – з осмисленням фортепіанного виконавства в

аспекті його пізнавальних можливостей, здатного до донесення якнайбільш масштабного, навіть всеосяжного змісту.

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 : учеб. для муз. вузов. Москва : Музыка, 1967. 286 с.
2. Белоброва О. Принцип виртуозности как фактор музыкального стилеобразования // Київ. музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2003. Вип. 9. С. 38–47.
3. Генкін А. О. Піанізм як мистецтво гри на фортепіано у працях науковців і музикантів-педагогів // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2012. № 8. С. 152–155.
4. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора : аспекти вивчення : монографія. Київ ; Харків : СПДФО Мосякін В. М., 2010. 252 с.
5. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Вып. 1 : избр. ст. Москва : Совет. композитор, 1968. 452 с.
6. Лошков Ю. І. Професійне музичне мистецтво в понятійному просторі // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2008. Вип. 22. С. 141–152.
7. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Муз. Украина, 1990. 180 с.
8. Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов на Дону, 2014. 26 с.
9. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 1994. 25 с.
10. Наследие Б. Л. Яворского : к 120-летию со дня рождения : сб. ст. Москва : Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки, 1997. 155 с.
11. Усенко Н. М. Фортепианное виртуозное исполнительство XIX столетия // Международный научно-исследовательский журнал. 2014. Вып. 11, ч. 3. С. 92–94.

References

1. Alekseev A. D. (1967). Ystoryia fortepyannoho yskusstva. Ch. 1: ucheb. dlia muz. vuzov. Moscow: Music, 286 s. [in Russian].
2. Belobrova O. (2003). Pryntsyp vyrtuoznosti kak factor muzikalnoho styleobrazovanyia. Kyiv. Musicology: Coll. st. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. derzh. vyshche muz. uch-shche im. R. M. Hliier. Kyiv., Vyp. 9. S. 38–47 [in Ukrainian].
3. Henkin A. O. (2012). Pianism yak mystetstvo hry na fortepiano in pratsiakh naukovtsiv i muzykantiv-pedahohiv. Visn. Kharkiv. derzh. akad. dyzainu and mystetstv. Series: Mystical Science: Coll. science. BC Kharkiv, № 8. S. 152–155 [in Ukrainian].
4. Kalashnyk M. P. (2010). Muzychnyi tezaurus composers: aspects of vyvchennia: monohrafiia. Kyiv; Kharkiv: SPDFO Mosiakin V. M., 252 s. [in Ukrainian].
5. Kohan H. M. (1968). Questions of pyanyism. Vip. 1: yzbr. st. Moscow: Soviet. composer, 452 s. [in Russian].
6. Loshkov Yu. I. (2008). Profesiine muzychne art in poniatiino spaces. Culture of Ukraine: Coll. science. BC Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv/Vyp. 22. S. 141–152 [in Ukrainian].
7. Markova E. N. (1990). Yntonatsyonnost muzikalnoho yskusstva: nauchnoe obosnovanye y problem pedahohyky. Kyev: Muz. Ukrainy., 180 s. [in Ukrainian].
8. Muradian H. V. (2014). Vyrtuoznost kak fenomen v ystorry fortepyannoi kultury: an author. dys. cand. yskusstvovedenya: spets. 17.00.02. Rostov. hos. konservatoryia ym. S. V. Rakhmanynova. Rostov-on-Don, 26 s. [in Russian].
9. Moskalenko V. H. (1994) Teoretychnyi ta metodychnyi aspektsy muzychnoi interpretatsii: avtoref. dys. ... Doctor of Art Sciences: spets. 17.00.03. Kyiv. 25 s. [in Ukrainian].
10. Nasledye B. L. (1997). Yavorskoho: to the 120th anniversary of their birth: sb. st. Moscow: Hos. tsentr. muzei muz. culture ym. M. Y. Hlynky., 155 s. [in Russian].
11. Usenko N. M. (2014). Fortepyannoe vyrtuoznoe yspolnytelstvo XIX stoletyia. Mezhdunarodnii nauchno-yssledovatelskyi zhurnal. Vip. 11, ch. 3. S. 92–94. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.05.2019 р.