

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

ВИКОНАВСЬКІ СТИЛІ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент(ка) 16-441 гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво

Денисенко Ірина Валеріївна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,
доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент директор Херсонської дитячої
музичної школи №3, кандидат
педагогічних наук Полєвіков О.М.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 Загальні аспекти виникнення й розвитку фортепіанного мистецтва.....	6
1.1 Генеза клавірної культури XVI-XVIII ст.....	6
1.2 Становлення й розвиток фортепіанного мистецтва. Фортепіанні школи кінця XVIII - XIX століть (виконавсько-стильовий аспект).....	14
РОЗДІЛ 2 Жанрово-стильова палітра сучасного фортепіанного виконавства.....	21
2.1. Джазовий та авангардний напрями фортепіанного мистецтва. Виконавсько - стильові особливості.....	21
2.2. Естрадно-популярні виконавські стилі фортепіанного мистецтва.....	27
ВИСНОВКИ.....	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	32
ДОДАТКИ	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

ВСТУП

Фортепіано завжди займало одну з основних позицій вітчизняного музичного виконавства та музичної освіти, сконцентрувавши у собі характеристики універсального, тембрально насиченого інструмента, який дозволяє, при належному навчанні й якості занять, оволодіти музичним репертуаром будь якого рівня складності й вдосконалити власні навички гри до професійного рівня, досліджуючи різні стильові напрями музики.

Так, на сьогодні фортепіанне виконавство вважається досить оригінальним феноменом, в межах якого продовжується активний процес жанрово-стильового розширення в бік кількісного та якісного розвитку.

Актуальність дослідження. Існуюча кількість виконавських стилів у сучасному фортепіанному мистецтві здатна задовольнити естетичні й професійні потреби будь якого музиканта або ж слухача. Виконавська практика, що безперервно рухається в бік розширення вже існуючих жанрово-стильових меж зумовлює необхідність постійного дослідження даної проблеми у поєднанні з періодичною систематизацією отриманих результатів за для підтримання принципу причинно-наслідковості в питанні сучасного розвитку фортепіанного виконавства та існуючої культурно-історичної ретроспективи.

Саме тому, досліджуючи дане питання і враховуючи активний розвиток фортепіанного мистецтва, існуючого репертуару та появу нових жанрово-стильових напрямів, актуальність питання виконавських стилів у сучасному піанізмі залишається як ніколи актуальним, дозволяючи дослідникам продовжувати роботу над подальшим визначенням особливостей його розвитку.

Проблеми фортепіанного виконавства знайшли широке відображення у роботах культурологів та музикознавців. Серед вагомих

досліджень, присвячених питанню фортепіанної гри слід згадати роботи таких авторів як: Л. Баренбойм [4], О. Алексеев [2], Є. Ліберман [14], Г. Коган [12], В. Чинаєв[30], М. Смирнов[25]. Серед українських дослідників, проблемі піанізму й фортепіанній грі, присвячені роботи таких вчених як П. Муляр[21], Д. Андросова[3], К. Єрґієва [7], І. Єрґієв [6], Айси [1], О. Михайлова [18] та інші. Музично-психологічних питань за темою дослідження торкається у окремих роботах Чехуніна А. [27], [28], [29], [30].

Мета дослідження: визначити специфіку розвитку основних виконавських стилів в рамках становлення й сучасного етапу розвитку фортепіанного мистецтва.

Згідно зазначеної мети, слід виокремити наступні **завдання** дослідження:

1. На основі наявних джерел та літератури дослідити витoki клавiрного мистецтва XVI-XVIII ст.;
2. Визначити основні тенденції розвитку фортепіано у кінці XVIII – XIX столітті у контексті розвитку тодішніх виконавських шкіл та напрямів музики;
3. Дослідити виконавсько-стильові особливості розвитку джазового та авангардного фортепіанних напрямів;
4. Охарактеризувати стильові особливості і естрадно-популярних напрямках фортепіанного виконавства;

Об'єкт дослідження: Фортепіанне мистецтво;

Предмет дослідження: Розвиток виконавських стилів фортепіанного мистецтва;

Практичне значення отриманих результатів. Отримані результати дослідження слід інтегрувати у певний спектр навчальних дисциплін, в першу чергу тих, які стосуються вивчення розвитку музичної культури або ж питань появи й становлення окремих музичних

інструментів. Також, подібні дослідження можуть бути корисними у процесі освоєння практичних дисциплін, за для розширення теоретичного кругозору, відносно походження, конструкційних особливостей та історії розвитку інструмента, який вивчається.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, по два підрозділи у кожному, загальних висновків та списку використаних джерел - 34 джерела. Загальна кількість сторінок - 35 ст.

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ ВИНИКНЕННЯ Й РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Генеза клавірної культури XVI-XVIII ст.

Історичний розвиток клавірно-фортепіанної культури простягається більше ніж на п'ять століть. Відповідно до прийнятої історико-культурної періодизації цей процес можна поділити умовно на кілька періодів.

Перший період триває до моменту початку Великої французької революції 1789 року, яка докорінно змінила хід історії та соціально-економічний й політичний розвиток країн західної Європи. Цей часовий прошарок не можна вважати добою активного розвитку фортепіанного виконавства у загальному його значенні, оскільки в ньому домінувало клавірне мистецтво. Даний період став часом значного поширення деяких клавірно-струнних інструментів, таких як клавесин, клавикорд, а тільки пізніше – фортепіано. При цьому, поняття «клавір» - у загальному значенні, так і в рамках дослідження, слід розуміти як збірне поняття, що позначає усі три згадані вище музичні інструменти.

За даними дослідників, відомо, що перші клавірні інструменти виникли за часів епохи Відродження у Європейській культурі. У загальнополітичному, економічному й соціальному критеріях – цей період вважається переломним для усієї Західної Європи. З цього виходить, що розвиток нових, капіталістичних відносин не міг не вплинути на розвиток тодішнього музичного мистецтва [11, с. 54].

Важливо, що через загальне зростання рівня культури серед міщан, активне розповсюдження отримала світська музика. Основою для її популяризації й подальшого розвитку стали цехові музиканти. Спілки таких музикантів-виконавців брали участь у суспільному житті своїх

міст, міських розважальних заходах, або виконували музику під час різноманітних свят.

Для першого періоду розвитку клавірних інструментів характерна унікальна різнобічність тодішніх музикантів. До того ж, тоді ще не існувало тенденції поділу музикантів на виконавців, педагогів чи композиторів. Тодішні митці, як правило, досконало володіли не одним, а кількома музичними інструментами. Як приклад, відомий у XVIII сторіччі флейтист Кванц у власній автобіографії вказує, що він вчився не тільки грі на клавірі, трубі, скрипці й гобої а й намагався не уникати освоєння інших, таких як корнет, тромбон, ріг для полювання, флейта з кінецьником, німецька басова віола, фагот, віола да гамба та багатьох інших інструментів. Сам Кванц вказував, Що «будь який хороший музикант повинен володіти усіма згаданими музичними інструментами» [17].

Музикант-виконавець у досліджуваний період не розглядався виключно як посередник між автором (тобто композитором) і слухачем. Згідно ідеалів епохи, виконання твору вважалось нерозривним з процесом його написання, при цьому, музикування повинно було зберігати постійний органічний зв'язок з процесом створення композиції. Таке поєднання зумовлювало розвиток і значне поширення імпровізації серед музикантів, що складало основу тогочасного виконавського мистецтва.

Відтак, статус імпровізатора у тодішній культурі стояв набагато вище, ніж місце звичайного виконавця, який в змозі тільки відтворювати вже написаний музичний матеріал. «...Проповідник, який вивчає усе на пам'ять або ж вимушений читати, та виконавець, який вимушений завжди запам'ятовувати матеріал або ж ставити перед собою ноти, здається мені, в більшій, мірі жалюгідним створінням...» [33].

Як згадувалось вище, для першого періоду розвитку клавіру характерним вважається існування двох різновидів клавішно-струнних музичних інструментів – клавесина та клавикорда.

Клавесин – слово, що походить від латинського «clavis» - тобто, ключ, звідси й назва – клавіша й позначає інструмент клавішо-щипкового типу. Струну на ньому призводить до коливання так зване «перо» або ж «язичок», який певним чином закріплений на особливому стрижні, який має назву «товкачик». Цей товкачик знаходиться на задній частині клавіші інструмента. Таким чином, під час натискання він підіймається догори, у результаті чого перо зачіпає окрему струну й утворюється звук. Характер звучання клавесина можна характеризувати як досить яскравий та блискучий, однак, він не володіє особливою співочістю та не дозволяє відобразити значні динамічні зміни під час виконання музичного твору. Так, при грі на інструменті специфіка натискання клавіш а також рівень тиску на них майже не впливають на характер звучання й загальну звукову картину.

Для вирішення даної проблеми, майстри-конструктори клавірних інструментів у XVII – XVIII столітті проектували їх з дворівневими клавіатурами – forte та piano. Їх розташовували за принципом тераси – одна над одною, а на більш удосконалених моделях посилення звучання досягалось шляхом висунання спеціальних штифтів, як у фісгармонії. Такий специфічний метод контролю динаміки й розширення їх спектру досить широко застосовувався у тогочасному клавірному мистецтві [2, с. 9].

В основу динамічних відтінків інструмента, враховуючи зазначені вище особливості, було варіювання forte або ж piano. Тільки особливо досвідченим й майстерним музикантам вдавалось досягти під час використання різних клавіатур інструмента схожості з crescendo та diminuendo. Але, не дивлячись на це, значного посилення або ж послаблення звуку досягти не вбачалось можливим.

На більш модернізованих версіях клавесинів, які почали з'являтися у XVIII столітті, подібно до органу, існували спеціальні реєстри: «фаготовий», «лютневий», та ін., які надавали звуку інструмента різноманітних тембрових характеристик. Ці реєстри вводились у дію за допомогою або ж спеціальних невеликих важелів, які знаходились з боків від основної клавіатури, або ж кнопками, розташованими під клавіатурою, які натискали коліном чи, у крайньому випадку за допомогою педалей (не маючих майже ніяких спільних з педалями сучасного фортепіано). До того ж, для збільшення тембрової різноплановості на окремих клавесинах встановлювали додаткову, тобто третю, клавіатуру з певними тембровими характеристиками, найчастіше ту, що імітує лютню – так звана «лютнева» клавіатура.

Так, зміна тембру інструмента шляхом використання різноманітних реєстрів досягалась досить часто за допомогою дуже простих та достатньо оригінальних методів. Як приклад, уведення в дію «фаготового» реєстру відбувалось за шляхом накладання на струни інструмента паперового аркуша, що, у результаті, надавало звуку певного специфічного «тримтливого» тембру, який найбільше нагадував звук фагота [22, с. 47].

Окрім цього, вміле застосування різноманітних реєстрів під час гри на клавесині давало змогу достатньо ефектно «інструментувати» виконувані музичні твори, наділяючи їх своєрідним колоритом, який нагадує звучання незвичного, мініатюрного оркестру.

Особливо привабливі для слуху тембри верхніх звукових реєстрів клавесина, які можуть видозмінюватись, нагадуючи дзвоноподібні, свисткові і флейтоподібні тони. Також, значною універсальністю наділений нижній реєстр клавесину, де звучання набуває досить густого, довготривалого, іноді з «тримтливим» відтінком тембру.

В рамках середнього реєстру модернізований клавесин дозволяє досягти достатньо прозорих фігурацій та пасажів *martellato* (як приклад,

подібні фігурації наявні у концерті d-moll Й. С. Баха), які звучать достатньо чітко, тобто *quasi pizzicato*.

Цікаво, що особливою рисою багатьох клавесинів XVIII століття, на відміну від сучасних фортепіано, був колір клавіатури: нижні клавіші були чорними, а верхні – білими. Пояснюють такі відмінності тяжінням до більшого естетизму у вигляді рук виконавиць, яскравого білого кольору на фоні інструмента (за К. Заксом). До того ж, на той час існувало два види подібних музичних інструментів: перший - повнорозмірний, на території Франції мав назву клавесин, другий – епінета(від фр. *Epine* – голка, шип), менший за розміром, але мав аналогічні темброві й функціональні характеристики. На території Східної Європи, у Російській імперії, обидва ці інструменти мали назву клавесин [2, с. 10].

Інший музичний інструмент – клавікорд, суттєво відрізнявся від клавесина за в першу чергу своїми конструкційними характеристиками. На відміну від свого родича, звук на клавікорді видобувався шляхом дотику до струни металевої пластини (так званий тангент), яка мала трапецієвидну форму й закріплювалася на задній стороні клавіші інструмента.

Як наслідок, розширювалися можливості цього музичного інструмента: з'явилася можливість видобувати на клавіатурі звуки різних динамічних відтінків, чого майже неможливо досягти на клавесині, в силу його конструкційних особливостей. На клавікорді краще вдавалось виконувати *legato* й досягати співучості під час виконання партій. Але ж, що стосується сили звуку – тут інструмент значно поступався клавесину, саме тому він отримав не аби яку популярність як «ідеальній варіант» для домашнього музикування, тоді як клавесин продовжували використовувати для концертних виступів.

Для досягнення більш протяжного й мелодійного звуку, на клавікорді використовували специфічний прийом, який нагадував

вібрато на струнних інструментах (мав назву «Behung», що дослівно перекладається як тримтіння, хвилювання.). Певна імітація цього прийому гри використовується у творі, написаному для фортепіано – Соната Л. ван Бетховена оп. 110. [15].

Що до інших конструкційних особливостей інструмента: клавикорд зазвичай мав форму прямокутного столика, а іноді, подібні клавіри зустрічались у вигляді шкатулок чи книг. Звичайно ж, останні слугували для їх власників предметом розкоші й забави, аж зовсім не для професійних занять музикою.

Та й загалом, майже усі старовинні інструменти мали різноманітні риси у своєму зовнішньому вигляді та конструкції. Суттєві відмінності помітні навіть між інструментами, які відносяться до одного історичного періоду.

Розвиток принципово нових стильових ознак в музичному мистецтві встановлював нові вимоги до виконавців. У першу чергу, виникла потреба застосування більш гнучкої ритмічної й динамічної структури. У зв'язку з цим, в усіх клавірних посібниках того часу починають з'являтися вказівки на *tempo rubato*, що у буквальному перекладі означало – вкрадена доля (від фр. *rubare* – вкрати, поцупити). Крім цього, дещо ускладняється наявна динамічна палітра виконання, поряд з контрастами у загальній силі звучання, суттєва увага з боку музикантів приділяється саме поступовому підсиленню й послабленню звуків. Так, особливої слави серед динамічних експериментів, свого часу зазнала відома «мангеймська» школа симфоністів, яка сприяла швидкому розповсюдженню нових динамічних ефектів у напрямі клавірного мистецтва.

Загалом, для процесу розвитку клавірної культури XVIII століття характерне обмеження імпровізаційних тенденцій, які ширились й високо цінувались серед слухачів й музикантів, на відміну від простих виконавців. Такі тенденції почали виявлятися у протестах тодішніх

композиторів проти зміни в їх творах певних оригінальних рис, а також у прагненні митців більш точно визначати певні відтінки виконання композицій, оскільки у XVII та в першій половині XVIII століття як правило, в нотах не позначали жодних ремарок, пов'язаних з тими чи іншими особливостями виконання окремих творів. Таким чином, боротьба композиторів проти імпровізаційної виконавської тенденції набрала максимальних обертів вже у кінці XVIII століття, під час розквіту музичного класицизму. Яскравим прикладом такого процесу можуть слугувати висловлювання Глюка з приводу значної виконавсько-технічної свободи у співаків, які виконували його опери, композитор зазначав: «...більш або менш довга пауза на тій чи іншій ноті, зміни темпу, занадто високий підйом сили голосу, недоречно виконані форшлаги, пасажі, трелі, рулади, в такій опері як моя здатні зруйнувати цілу сцену, а в звичній нам опері – навіть прикрасити» [17, с. 350].

До кінця XVIII століття клавікорд та клавесин майже повністю зникають з музичного простору й побуту. Головною причиною такого процесу стало різке поширення й популяризація нового клавішного музичного інструмента – фортепіано.

Але, повертаючись до питання ролі клавесина й клавікорда у розвитку світової музичної культури, тут слід сказати, що не дивлячись на своє зникнення з «культурної арени» у XVIII столітті, у другій половині наступного століття починається поступовий процес їх повторного відродження, викликаний загальним посиленням інтересу до старовинної музики, прагненням до правдивого втілення будь яких художніх задумів її творців. Процес «реабілітації» відбувався досить поступово, подібні інструменти використовували здебільшого на концертах, присвячених музиці композиторів XVII-XVIII століть. Далі, культурна потреба призводить до відродження процесу їх виробництва, яке орієнтувалось на більш старі моделі, іноді залучаючи методи реконструкції [10, с. 316-320].

Загалом, відродження старовинних інструментів та подальше їх використання в рамках концертної практики – достатньо прогресивне явище. Так, виконання відомих творів Баха, Скарлаті, Куперена на клавесині та клавикорді значно збагачує палітру нашої уяви щодо музики згаданих композиторів й допомагає виявити в ній нову естетичну красу.

Відстоюючи потребу у відродженні попередників фортепіано, деякі музиканти сучасності здатні доходити до крайнощів. Як приклад, американський спеціаліст в області клавесино-клавикордового виконавства Ервін Бодкі вважає, що піаністи повинні виключити з власного репертуару ті твори, які написані для цих інструментів, та дати можливість їх виконувати виключно клавесенистам та клавикордистам. Безумовно, можемо вважати таку позицію занадто радикальною, але ж при виконанні на фортепіано творів клавірного типу XVII-XVIII століть, у певному сенсі є достатньо програтним варіантом. А з іншого боку, цей інструмент наділяє їх новими тембральними характеристиками.

Зовсім іншим явищем є виконавство у клавесинному стилі на фортепіано канадського піаніста ХХ ст.. Г. Гульда, якому, як вважає дослідник Чехуніна А., [27], [28], «...належить ініціатива гри творів Баха *non legato*, що як би відтворює «клавесинну» манеру виконання...» та вибудовує «фортепіанну парадигму» озвучування клавірних творів німецького Майстри в другій половині ХХ століття» [28, с. 154].

Отже, становлення й розвиток клавірної культури XVI-XVIII століть позначився досить тривалим процесом, який увібрав в себе усі особливості тодішньої музично-культурної епохи, підлаштовуючи під себе характеристики згаданих інструментів. Подібні тенденції також передували процесу відродження клавесина й клавикорда у ХІХ столітті.

1.2 Становлення й розвиток фортепіанного мистецтва. Фортепіанні школи кінця XVIII - XIX століть (виконавсько-стильовий аспект)

Винайдення фортепіано пов'язують з іменем флорентійського майстра Бартоломео Кристофорі, який, за деякими даними сконструював у 1709 році «чембало з piano та forte». Така назва не достатньо точно відображає усю новизну виразних можливостей винайденого інструмента, оскільки більш довершені клавесини з двома ярусами мануалів також володіли здатністю відтворювати певні, обмежені звукові контрасти на рівні forte-piano. Але, дана винахідником назва збереглася а створений ним різновид клавіру від тоді називався фортепіано.

Новостворений музичний інструмент за своїми конструкційними характеристиками був дуже схожим на сучасне фортепіано – той самий молоточковий механізм, ліва «педаць», яка була дещо пізніше сконструйована самим майстром (щоправда, її функції тоді виконувала не педаль, а ручна кнопка, але принцип роботи та суть механізму були аналогічні). Незабаром, після самого Кристофорі, фортепіано також було сконструйовано й в інших країнах Європи(не можна чітко стверджувати, чи відбулось це незалежно від винаходу Кристофорі, чи після його «популяризаторської місії»).

Загалом, подібні процеси свідчать про появу тенденцій, пов'язаних з оновленням клавірної інструментарію, а також його наближенню в бік принципово нових потреб музичної культури й виконавської практики. Однак, на перших етапах розвитку, фортепіано вважалось недостатньо довершеним з технічного боку інструментом, від того, широку розповсюдження йому вдалось отримати лише в кінці XVIII століття [18, с. 69].

У широкому значенні, становлення фортепіанного мистецтва Європи кінця XVIII- початку XIX століття відбувалось навколо розвитку трьох основних виконавських шкіл – паризької, лондонської та віденської. Фактично, XIX століття можна назвати добою найбільшого розвитку фортепіанного мистецтва. Дослідник гітарного виконавства Б. Вольман зазначає, що розвиток гітари у XIX столітті достатньо швидко починає занепадати, враховуючи швидкі темпи розвитку та й загальну переорієнтацію в бік фортепіанного мистецтва [5].

Історично, виникла традиція пов'язувати імена певних фортепіанних композиторів й виконавців того часу з однією із вищезгаданих шкіл. Так, представниками віденської фортепіанної школи вважались: В. А. Моцарт, К. Черні, Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, Й. Н. Гумель, Ф. Ріс, С. Тальберг та ін. До лондонської школи входили: Я. Дусік, М. Клементі, Й. Крамер та Дж. Фільд. Членами паризької вважались: Ф. Калькбреннер, Ж. Л. Адан, А. Лемуан, Д. Штейбельт та інші.

Важливим моментом з історії фортепіанного виконавства даного періоду є те, що на території Європи у цей час значного поширення й розвитку зазнав так званий «блискучий стиль», який у свою чергу безпосередньо впливав на процес формування усіх вищезгаданих та пізніше сформованих фортепіанних шкіл протягом XIX століття. Зачинателями цього стилю прийнято вважати Яна Дусіка й Муціо Клементі, а далі, він втілюється у творчості І. Мошелеса, Й. Н. Гумеля, А. Герца, Ф. Калькбреннера, суттєво впливає на Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. М. Вебера, Ф. Шопена та ін.

Сучасники новоутвореного стилю із задоволенням ставили його в пріоритеті своїх творчих амбіцій, як своєрідний метод викладу музичного матеріалу, досить часто використовуючи його у назвах власних творів та у різноманітних дискусіях, що стосувались різних аспектів фортепіанного виконавства. Але ж, не можна назвати даний

виконавський стиль самостійним, оскільки у питаннях музичної мови він базувався на основі класицизму, що означало певну прозорість та відбір виконання й загальної фактури твору, точну ритмічну основу, чіткість передання деталей твору, а пізніше, навіть деякі ознаки романтизму.

Особливості блискучого стилю в більшій мірі виявлялись у сентиментальному настрої та певній бравурності (бадьорості, жвавості), принципово нових прийомах що до ефектів й фактури твору, а також тенденції до варіювання музичного матеріалу. Центральним у новому стилі вважався не музичний твір, а його професійне, віртуозне виконавство [10, с. 47].

Нові назви-характеристики технічних особливостей виконання творів, такі як «бісерні пасажі», «діамантові п'єси», «перлинна гра» (або *jeu perle*) змушували тогочасних музикантів-виконавців використовувати увесь спектр власної віртуозності за для досягнення відповідного технічного рівня, якого вимагав «блискучий стиль». До таких технічних прийомів цілком можна віднести своєрідну техніку удару по клавішам інструмента, яка характеризувалась чіткістю й міцністю, за допомогою пальців-молоточків; широкий спектр темпів, які може використовувати виконавець під час гри, високий рівень «чистоти» виконання твору. Враховуючи зазначені вимоги, тодішній музикант-виконавець повинен був мати цілу низку професійних й фізіологічних якостей, які б дозволяли йому гідним чином виконувати увесь стилізований матеріал [18, с. 70].

На початку XIX століття, після завершення процесу утвердження середнього класу, музичні концерти приймають форму масових культурних заходів, стаючи, свого роду видовищами. Звісно ж, порівнюючи з клавесином й клавикордом, для подібних заходів як не можна краще підходило фортепіано із притаманними йому динамічними можливостями та досить співочим тембром.

Інший, відомий тогочасний виконавський стиль сформувався на території Англії у ХІХ столітті, увібравши в себе ідеї тогочасного романтизму. Першочергово він стосувався розвитку літератури (межуючи з бароко, неоготикою та класицизмом), але ж в основному був призначений підкреслювати ідею «величі» англійської культури й поступово став панівним у тогочасному музичному виконавстві країни та у мистецтві загалом. Звісно ж, подібний «величний» пафос став яскравою характеристикою місцевої фортепіанної культури, що визначалося досить піднесеним емоційним забарвленням у виконавстві, монументальним рисам змісту творів, достатньою масивністю звучання, загальним тяжінням до крупних форм, динамічній яскравості й контрасті.

Звісно ж, клавесин зовсім не підходив під запити нового «великого стилю», тому мова йшла виключно про фортепіанне виконавство. Але, серед конструкцій фортепіано також були свої варіації, на той час існувало два основних типи: віденська механіка (виготовлялось здебільшого на фабриці Штейна та Штрейхера, що в Австрії) а також англійська (виробництва фабрики Бродвуда, що в Англії) [18, с. 70].

Австрійський композитор Й. Гумель досить докладно дослідив питання характеристик фортепіано обох типів у своєму «Повному теоретичному й практичному курсі навчання мистецтву гри на фортепіано». Зокрема, він зазначав: «...Не можна заперечувати той факт, що кожна з версій механіки інструмента має свої сильні сторони. Наприклад, на віденській може грати виконавець або ж виконавиця з достатньо ніжними руками, оскільки, подібна конструкція дає змогу відтворювати різноманітні нюанси твору й звучить без затримок із достатньою якістю, добре вирізняється на фоні оркестру, враховуючи її достатньо «округлий» тембр, подібний до флейти. Особливо помітне таке домінування фортепіанного звуку на рівні оркестру у великих приміщеннях. Також, віденська конструкція не передбачає значного

напруження під час виконання швидких пасажів і партій у високому темпі. Але, ці інструменти не дозволяють виконувати достатньо різкі удари або ж стук по клавішах за допомогою ваги усієї руки, а також повільні туше. Достатня сила звуку досягається тільки за допомогою пальців та їх пружності...», «...Англійська механічна система фортепіано також відрізняється своєю достатньою повнотою звуку й міцністю, але ж дана механіка через свою важкість й сильне заглиблення під час гри не дозволяє з легкістю повторювати прийоми, які музиканти виконують на інструментах віденської схеми. До того ж, навіть достатньо потужні та швидкі фрагменти слід виконувати як на інструментах німецького виробництва, тобто, виключно за допомогою сили самих пальців а не ваги руки. Сильною стороною подібних інструментів є музика наспівного характеру, яка за рахунок використання подібної механічної схеми клавіш набуває особливої повноти й гармонійної милозвучності та краси» [34].

Відомо, що саме бродвудівське (англійське) фортепіано стало праобразом сучасного концертного роялю, тоді як для багатьох тодішніх європейських музикантів залишалось доволі специфічним, дорогим інструментом. [11, с. 322]

З вищевказаного зрозуміло, що сучасники англійської механіки у фортепіано, відмічали її достатню тугість й важкість, порівнюючи з віденською схемою. Можливо, саме цей факт зумовлював досить повільні темпи розповсюдження англійського фортепіано в межах континенту. Крім того, ускладнював ситуацію той факт, що майстерне володіння фортепіано англійської механіки передбачало значно більшу витрату зусиль на регулярні заняття аніж у випадку з її головним конкурентом – віденською механікою. Так, навіть професійні й досвідчені музиканти, які мали складний музичний репертуар, насичений елементами віртуозної гри на віденському варіанті інструмента не бажали активно переходити на іншу схему фортепіано,

оскільки, у такому разі їх навички погіршувались у геометричній прогресії. Тут, постає проблема необхідності поширення й популяризації фортепіано англійської конструкції.

Таким просвітником англійського фортепіано став М. Клементі – видатний піаніст-виконавець, композитор й педагог. Крім того, він досить поглиблено вивчав питання конструкційних особливостей інструмента, й розумів усі переваги саме цієї схеми фортепіано, зокрема: загальна об'ємність звучання, ефекти додаткових «розмитих» відтінків звуку під час гри, що значно збагачувало інтонаційну палітру інструмента, а також остаточні тони, які продовжували звучати вже після загасання основного звуку. Такі особливості надавали англійському інструменту достатньо переваг на відміну від його віденського конкурента. Таким чином, подібні якісні характеристики лондонської фортепіанної механіки поступово культивували історичний інтерес до тембрової сторони інструментальної сонорності, в першу чергу, завдяки дослідницькій роботі й просвітницькій діяльності М. Клементі [19, с. 11.].

Цікавим є зауваження Г. Ч. Шонберга – американського музикознавця й критика у газеті «New York Times», який вважав Моцарта першим видатним піаністом, а Клементі – першим видатним віртуозом. [20, с. 64]

Досить відомою подією в історичній культурі є змагання між В. А. Моцартом та М. Клементі, влаштовані віденським королем, де зі значним відривом, за версією глядачів, переміг саме Клементі. Хоча й змагання відбувались саме на віденській моделі фортепіано, швидкість виконання М. Клементі усіх технічних прийомів різного рівня складності вражала й у кілька разів перевершувала рівень володіння інструментом В. А. Моцарта. Так, можна вважати, що великі зусилля, необхідні для оволодіння «англійським» фортепіано допомогли композитору відточити неперевершену виконавську майстерність і

досягти значного рівня віртуозного виконання будь-яких музичних творів [20, с. 64].

Таким чином, становлення й подальший розвиток фортепіанного мистецтва кінця XVIII – XIX століття позначений відходом від клавесинного й клавікордового виконавства й повним переходом до фортепіанного, що зумовлювалось зміною пріоритетів у питаннях техніки виконання творів, динамічних особливостей тогочасного репертуару і т. д. Концентрація композиторів і талановитих виконавців була безпосередньо пов'язана із заснуванням паризької, лондонської й віденської фортепіанних шкіл. Специфіка виконання й написання музичних творів зумовила формування кількох виконавських стилів, таких як «блискучий стиль», наслідування якому вважалось однією з центральних традицій усіх згаданих виконавських шкіл. Однак, особлива роль «Просвітництва», окремі ознаки романтизму, масовість й загальна публічність, ідея «величі» й особливість конструкції фортепіано – робили «великий стиль» у Англії невід'ємною частиною розвитку фортепіанного виконавства того часу.

РОЗДІЛ 2

ЖАНОРОВО-СТИЛЬОВА ПАРІТРА СУЧАСНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

2.1 Джазовий та авангардний напрями фортеп'янного мистецтва. Виконавсько - стильові особливості

Фортеп'янне виконавство на сучасному етапі являє собою складний, багатогранний процес, який неможливо досягнути без розуміння жанрово-стильових тенденцій розвитку музичної культури а також індивідуальної стильової техніки кожного виконавця чи композитора.

Так, відомо, що питання проблеми виконавського стилю й стилю як такого, відноситься до ключових у галузі музичної культури. Але, не дивлячись на той факт, що саме поняття має довгу історію, яка сягає ще часів античності, а також наявну кількість трактувань та інтерпретацій різних музикознавців ХХ століття, чіткого, загальноживаного визначення даного терміну на сьогодні не існує. Пояснити подібний парадокс можна тим, що сам феномен стилю в музиці є достатньо багатшаровим, і виступаючи як єдине ціле може характеризувати музично-виконавську сферу творчості і композиторську й слухацьку, що викликає певне різноманіття версій оцінки даного питання [9, с. 112].

У межах дослідження, проблема виконавських стилів в фортеп'янному мистецтві визначається у поєднанні з характеристикою розвитку основних жанрово-стильових напрямів музичного мистецтва та їх окремих періодів. Подібний підхід використаний з метою більшої наочності й простішої систематизації описаних процесів та їх характеристики

Отже, феномен сучасного фортеп'янного мистецтва нерозривно пов'язаний з сучасними музичними стилями й манерами гри, такими як

джаз, авангард, рок та ін., що сформувались у ХХ - ХХІ столітті внаслідок появи відповідних музичних напрямів, оригінальних композиторських стилів, а також, у кінцевому результаті, в зворотному порядку вплинули на академічне фортепіанне виконавство [7, с. 48].

Так, вагомий пласт музичної культури ХХ-ХХІ століття складає такий жанрово-стильовий напрям як джаз. Згідно досліджень істориків та музикознавців, витоки цього напрямку сягають середини ХІХ століття. Дослідники В. Конен та М. Стренс пов'язують даний стиль з деякими вокальними жанрами, які користувались попитом у темношкірого підневільного населення Америки – блюз та спірічуелс.

Втілення джазової культури у фортепіанне мистецтво почалось з кінця ХІХ століття і знаменувалось появою також відомого нині стилю – «регтайму, що від англійського слова rag – розірваний і time – час. Подібна техніка гри на інструменті, яка в більшій мірі повинна була імітувати загальне звучання банджо поступово перетворилась в цілу інструментальну форму <...>» [32].

Відомо, що у першій чверті ХХ століття через значне поживлення відносно «молодої» джазової культури, в одному з кварталів Нью-Йорка – Гарлемі біла відкрита перша школа, яка спеціалізувалась саме на навчанні фортепіанному джазу, в основі якого, була нова манера гри, що мала назву «stride-piano», або ж «крокуюче» фортепіано, особливостями якого був характерний відрив мелодії за рамки «страйду» або ж від так званого «граунд-біту». Так, під час виконання творів, ліва рука піаніста чередувала баси в межах низького регістру звуків на першу й третю долі разом з акордами середнього регістру але на другу й четверту долі такту. Подібна манера виконання дуже нагадувала кроки, що і пояснює відповідну назву цього стилю виконання. Засновником школи у Гарлемі вважають піаніста Джеймса Пі Джонсона, який мав академічну освіту, але у процесі пошуку власного виконавського стилю, відтворив таку незвичайну манеру виконання творів [13].

Найвідомішими представниками гарлемської школи були Томас Фетс Уоллер та Віллі «Lion» Сміт, які свого часу здобули не аби яку популярність серед шанувальників джазового стилю музики. Зокрема, Віллі Сміт був відомий своєю дещо ліричною й м'якою манерою виконання музикування в порівнянні з його колегою по сцені, чию гру характеризували наступним чином: «<...> використання фортепіано в якості оркестру у композиції з вишуканим рівнем імпровізації, неординарним музичним гумором й досить агресивною технікою лівої руки, що забезпечувало чудовий драйв» – усе це зображує виконавську техніку Томаса Фетс Уоллера. [13]. Сучасник згаданих виконавців – композитор О. Левант характеризував Уоллера, називаючи його «Чорний Горовиц».

Відомий власною специфічною манерою виконання Ерл Хайнс – піаніст, який у творчості поєднував вже звичний для тодішніх слухачів регтайм та блюз, а також, перебуваючи під впливом трубача Л. Армстронга, інтегрував у тодішнє фортепіанне виконавство фразування, характерне для духових інструментів, а саме – для труби. Подібна манера гри була досить відмінною порівнюючи зі звичним серед тодішньої джазової культури страйдом, вирізняючись досить щільним акомпанементом, швидкими, віртуозними пасажами правої руки та ін. мілкими технічними виконавськими засобами. Пізніше, під його впливом, виконавці також поступово відходили від страйду.

Одним з найвизначніших композиторів «епохи» регтайму вважається С. Джоуплін, творчий доробок якого містить більше ніж 600 творів у відповідному стилі й по праву вважається засновником концертного регтайм-виконавства. Його виконавському стилю характерна значна жорсткість, загальне стакатне звучання, гострі акценти у синкопованому голосі верхнього регістру, маршованість акомпанементу [24, с. 14].

Таким чином, більші можливості, зокрема, відносна свобода у виконанні й загальне тяжіння до імпровізації вимагали пошуку нових музичних втілень та стильових напрямів в межах розвитку джазу. Поступово, враховуючи наведені обставини, окреслився новий джазовий стиль, який отримав назву бугі-вугі, особливістю якого вважали впізнаваний «крокуючий» або ж «блукаючий» бас (існує альтернативний прийом в академічній музиці, він має назву «альбертів бас») та рухливі, віртуозні блюзові варіації з достатньо жвавим синкопованим пульсом, за рахунок чого даний стиль набував особливої атмосферності.

Найвідомішими виконавцями бугі-вугі того часу були: Дж. Янсі – справжній метр цього стилю, П. Джонсон, М. Л. Льюїс, К. П. Сміт та А. Аммонс. За період своєї творчості їм вдалося створити певний «мікс» різних, вже відомих на той час ознак окремих виконавських стилів – мелодичність блюзу, загальну імпровізаційність зі спірічуелсу та пульсуючий ритм з регтайму, що дозволило досягти певного синтезу імпровізаційності у процесі виконання творів [7, с. 48].

Показовим є те, що більшість тодішніх виконавців бугі-вугі серед темношкірого населення переважно не володіли жодною музичною грамотою, граючи в більшій мірі на слух, кожен раз ніби то «створювали» новий, оригінальний текст вже знайомого твору. Саме тому, подібна рухливість, оригінальність й варіативність були «візитівкою» тодішнього фортепіанного виконавства.

Специфіка фортепіанного джазу полягає у тому, що центральним у цьому процесі є виконавець та його творчість, важко знайти двох піаністів, представників одного джазового напрямку, які б грали один і той же «стандарт» однаково. Звідси виходить що джазова манера фортепіанної гри є виключно індивідуально стильовим явищем.

Протягом 40-х років минулого століття у тодішньому джазі народжується принципово новий стиль, який отримує назву бі-боп. Головними представниками нового напрямку були Б. Паулел, Т. Монк та

Т. Дамерон. Основною відмінністю бі-бопу від інших джазових виконавських стилів є зміна статусу ритмічної секції ансамблю, яка відтоді вважалась повноправною поміж духових. Досить тонке звучання характеризує виконавську творчість Т. Монка, де переважають досить оригінальні імпровізації, а достатньо «атмосферні паузи» [24, с. 212-213].

Слід зазначити, що на сучасному етапі джазовий фортепіанний стиль продовжує свій активний розвиток, рухаючись в бік різних музичних напрямів, таким чином утворюючи нові джазові стилі, такі як: smooth jazz, acid jazz, new-age jazz, ethnic jazz та ін. Такі виконавці як Дж.Ширінг, О. Петерсон, Л. Чіжик та ін продовжували справу розвитку джазового стильового напрямку у фортепіанному виконавстві, активно створюючи нові жанрові поєднання, зокрема з академічною музикою.

Поступово в рамках розвитку напрямку, що поєднує джаз з авангардною музикою почали виникати такі стилі як фрі-джаз, модерн-джаз, джаз-авангард та ін. У подібних стилях за основу використовували нетрадиційні та несиметричні для класичного джазу ритми та розміри тактів, що дозволяло досягти ще більшої свободи в музикуванні. У цих стилях класичний джаз поєднується зі стилістикою творів І. Стравінського або ж токатно-ударним піанізмом Б. Бартока. Як приклад, у творі Д. Брубєка втілені мотиви наслідування природнім ритмам, а також відхід до африканських витоків джазу [7, с. 48].

Розвиток авангардного мистецтва протягом ХХ століття дозволив суттєво розширити рамки існуючого рівня фортепіанного виконавства та його жанрово-стильової палітри. Правда, спочатку творчість композиторів авангардистів (Р. Штрауса, А. Шенберга, А. Берга, А. Онеггера, Б.Бартока, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін.) піддавалося різкій критиці за відірваність від традиційного ладотонального мислення, вважалася варварського, брудною, дикою тощо.

Психологічне підґрунтя даного явища на думку Чехуніної А. [29, с.74] пояснюється тим, що нові твори «вимагали наявності у слухачів специфічних <.....> перцептивної, аксіологічної <.....> установок», які ще не встигли сформуватися у слухачів того часу.

Яскравим зразком нової музики став твір відомого угорського композитора Б. Бартока «Allegro barbaro». Створений та виконаний автором за 2-3 роки до «Весни священої» І. Стравінського та «Скіфської сюїти» С. Прокофєва «Allegro barbaro» фактично прославив автора в Європі.

Творчий доробок Б. Бартока, якого по праву вважають одним з найвпливовіших музикантів-новаторів минулого століття, вирізняється використанням специфічної системи, завдяки якій у композитора з'являється можливість розвитку будь яких шляхів гармонійно-мелодійної структури творів. Ключову роль у цьому процесі займає особливий принцип, який має назву «принцип інтервальної вибіркової», за допомогою якого значно зростає конструктивна складова й роль інтервалу (йде мова про фортепіанний цикл Б. Бартока «Мікрокосмос») [23, с. 124].

Авангардизм вважався на той час досить новим, специфічним напрямом. Досліджуючи мотиви його виникнення, можна звернутись до питання психологічної установки у виконавській практиці. Як зазначає Чехуніна А. О. [30], «<...>Виконавці, які досягли вершини власної майстерності, постають перед необхідністю зберігати «свіжість» виконавського сприйняття творів, які виконуються досить часто під час вивчення та репетиційної роботи<...> », «<...>встановлюючи контакт з аудиторією, композитори міркують про процеси творчості й про те, як саме їх творчість сприймає багатогранна маса слухачів<...>» [30, с. 97]. Це говорить про необхідність оновлення варіативності й загальної новизни фортепіанної музики, чого вимагає розвиток музичної культури й смаків публіки.

Музиканти-авангардисти внесли у фортепіанне мистецтво цілу низку нових прийомів, які крім технічних ознак стосувались також і фактури окремих творів. До подібних прийомів можна віднести:

- Пристосування педалі фортепіано як спеціального ударного інструмента;
- Гру на струнах інструмента нігтями, пальцями або ж усією рукою, кулаком, долонею і т. д.;
- Гра кластерів, які виконують як пальцями так і ребром долоні, кулаком, ліктем, тощо;
- Широке використання способів звуковидобування немануального характеру, наприклад, за допомогою паличок для ударних, аркушів паперу, дзвіночків, свистків, цвяхів і т. д.;

Крім усього вищевказаного, сам музичний інструмент, тобто фортепіано, також зазнав чималих змін, зокрема, виникли нові його різновиди, такі як: препароване (під струни якого розміщуються різноманітні предмети: від цвяхів до смуг паперу), розширене, мікроінтервальне а також, так зване «посилене».

Таким чином, можемо стверджувати, що розвиток джазу у кінці XIX – XXI столітті спричинив значні зміни у фортепіанному виконавстві, переформовуючи його в бік чисельного стильового розмаїття, посилення виконавської імпровізації та більшої емоційності виступів, що дозволило закласти орієнтири для подальшого розвитку сучасного піанізму.

2.2. Естрадно-популярні виконавські стилі фортепіанного мистецтва

В рамках естрадної музики розвиток фортепіано відбувався з позицій його централізму, тобто усе музичне середовище тяжіє до головної персони – виконавця. Таким чином, від самого початку процес

гри передбачає майже необмежені можливості для творчості на сцені. Як приклад, тут можна згадати фортепіанні шоу японської композиторки й виконавиці К. Мацуї, грецького піаніста Х. Янні, українських артистів М. Шоренкова, Є. Хмари та ін.

До того ж, яскравою рисою саме естрадного стилю є використання фортепіано, крім його основного призначення (як акомпанемент) ще й в якості ударного інструмента з акцентно-ритмо-ударною схемою, де удари відбуваються саме по клавішах інструмента. Також, на відміну від академічного стилю, естрадні виконавці мало використовують нотний текст, здебільшого орієнтуючись на слух та базові навички володіння інструментом [7, с. 49].

На сьогодні, широкого розповсюдження досяг формат естрадного шоу, коли піаніст працює разом з цілою командою професіоналів, танцювальними колективами, техніками різної спеціалізації. Одним з таких артистів «світового» значення є Сер Елтон Джон, виступи якого вбирають усі зазначені риси й підкреслюються особливою колоритністю, яскравими шоу та насиченістю репертуару.

Також, невід'ємною частиною естрадної стилістики фортепіанного виконавства є виконання «каверів» - тобто, відомих хітів сучасних композиторів, кліпмейкінг на власні музичні твори пісенного формату, яскраве візуальне оформлення своїх виступів і т.д.

Інший різновид музики, в рамках якого існують деякі фортепіанні виконавські стилі має назву піано-рок. В рамках цього напрямку, основним інструментом є саме фортепіано (традиційно, основними інструментами класичного року є гітари та ритм-секція, іноді - синтезатори) або ж рояль. Серед основних представників цього музичного напрямку слід згадати такі гурти як «Muse», «Coldplay», «One Republic», «Keane», «Queen», «Five For Fighting», «Bread» а також сольних виконавців: К. Буш, Д. Рейнольдс, Р. Уейнрайт, Д. Лорд та ін.

Слід зазначити, що цей напрям фортепіанного виконавства має досить довгу історію, беручи свій початок ще від «золотої ери» джазу, коли на тлі різних музичних стилів, як синтез блюзу та бугі-вугі почав формуватися піано-рок-н-рол. Жаний стиль відомий своєю енергійністю, ритмічністю й жвавістю а також легкими мотивами. Не зважаючи на те, що рок-н-рол широко відомий серед гітарних виконавців, музиканти-піаністи внесли аж ніяк не менший вклад у його розвиток, подекуди використовуючи більш оригінальні рішення у виконавсько-технічних аспектах.

Достатньо віртуозно володів даним стилем інший піаніст – Літл Річард. Музикант відомий в першу чергу тим, що фактично став першим, хто спробував театралізувати гру на інструментів у рок-н-рольному стилі й таким чином проводив дуже енергійні виступи, чим завжди задовольняв слухачів.

Одним з найвизначніших представників піано-рок-н-ролу вважають піаніста Джері Лі Льюїса, відомого своїм досить енергійним стилем виконання рок-н-рольних творів. З особливостей виконання Льюїса можна відмітити виконання ударів по клавішах інструмента головою, ногами, використовував експресивні глісандо, проведення октавного й квінтового характеру у високому регістрі, вдавання різноманітним прийомам притаманним музиці кантрі, імітація гітарних технічних прийомів і т. д.

Важливою сторінкою у розвитку рок-фортепіанному напрямі є творчість британського виконавця К. Емерсона, фронтмена гурту «Emerson, Lake and Palmer», якому вдалось поєднати класичну музику й рокові мотиви. У результаті світ побачила обробка музики С. Рахманінова разом з гуртом «Nice», пізніше, у 1971 році – концерт у м. Ньюкасл, де вперше була виконана стилізація М. Мусоргського і його «Картинок з виставки» і т. д. [7, с. 56].

Будучи піаністом-віртуозом К. Емерсон зміг вивести рок-фортепіано на принципово новий рівень, значно розвинувши у цьому стилістичному напрямі його технічну частину й ритмічні особливості, удосконалив процес театралізації концертних виступів і загалом значно розширив творчі його творчі рамки.

Таким чином, досліджуючи дане питання, можемо прослідкувати рівень впливу популярної музичної культури на розвиток фортепіанних виконавських стилів й оцінити їх роль у сучасній музичній культурі та фортепіанному мистецтві загалом, відмічаючи позитивні риси у питанні театралізації концертних виступів, та розширенні творчо-виконавських рамок в межах відповідних виконавських напрямів.

ВИСНОВКИ

Досліджуючи питання становлення клавирного–фортепіанного мистецтва та його виконавських стилів, у контексті розвитку різноманітних напрямів музики, їх жанрово стильової палітри упродовж окремих культурно-історичних епох, були отримані різнопланові результати. Безперечно, однією з основних проблем у вивченні даної теми є достатньо обмежена кількість культурологічних та музикознавчих праць відносно даного питання, враховуючи розповсюдженість й популярність даного інструмента. До того ж, фортепіанне виконавство, його стильовий розвиток, були й залишаються досить актуальними питаннями у процесі розвитку сучасного музичного мистецтва, враховуючи швидкість розширення жанрово-стильової палітри існуючої композиторської музики.

Тож, згідно із завданнями даного дослідження, можна зробити наступні висновки:

1. Розвиток клавіру й відповідного репертуару відбувався на фоні активних соціально-економічних перетворень в межах тогочасних європейських країн, й позначається достатньою поступовістю, тяжінням до імпровізаційності й технічних удосконалень інструмента;

2. Виникнення й становлення фортепіано відбувалось у взаємозв'язку з тогочасними основними фортепіанними школами: лондонською, віденською а також паризькою й домінуючими у тодішній Європі виконавськими стилями, такими як «блискучий стиль» та «великий стиль».

3. Особливості розвитку джазової музики ХХ-ХХІ століття знаменували виникнення принципово нових напрямів в рамках фортепіанного мистецтва, які спрямовані на переорієнтацію попереднього культурно-історичного досвіду в бік більшої сценічної

свободи, орієнтації на слухачів, загальної театралізації, та, звісно ж остаточним тяжінням до імпровізації під час виконання музичного репертуару.

4. Естрадно-популярна музика та її стильові особливості у фортепіанному виконавстві зумовили розвиток театралізації концертів, залучення великої кількості професіоналів до процесу організації виступів а також загальне розширення вже існуючого фортепіанного репертуару новими музичними творами.

Загалом, проблема дослідження виконавських стилів у фортепіанному мистецтві є досить важливою для подальшого вивчення, враховуючи швидкі темпи розвитку музичної культури сьогодення та розширення відповідного виконавського репертуару у поєднанні з відносно низьким рівень вивченості даного питання вітчизняними дослідниками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. Одеса, 2016. 204 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 3. Москва : Музыка, 1989. 286 с.
3. Андросова Д. В. Стильова емансипація музичного виконавства та методологія нової цілісності аналізу музики. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 144-148.
4. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград : Музыка, 1974. 336 с.
5. Вольман Б. Гитара и гитаристы : учеб. пособие Л.: Музыка, 1968. – 187 с.
6. Єрґієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста: дис. доктора мист. : 17.00.03. К., 2016. 456 с.
7. Єрґієва К. І. Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативно-стильовий феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Одеса, 2019. - 17 с.
8. Зайдель Е. Эстетика парадокса и музыкальный авангард. *Советская музыка*. Москва, 1991. (№ 7.) С. 28-30.
9. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111-118. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_14
10. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
11. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 ч. Ч. 3. Москва : Композитор, 2007. 376 с.

12. Коган Г. Работа пианиста. Москва: Музыка, 1979. 182 с.
13. Краткая история джаза для начинающих : сост. М. Митропольский. URL: <http://www.jazz.ru/books/history/13.htm>
14. Либерман. Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом : уч. пособ. М. : Музыка, 1971. 144 с.
15. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века : автореф. дис.... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. М., 2003. 22 с.
16. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: Материалы и курс теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 128 с.
17. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2 (XVIII век) : Под ред, М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. 552 с.
18. Михайлова О. Ю. Європейські фортепіанні школи початку XIX століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання "Gradus ad Parnassum" Муціо Клементі) *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. (№ 3.) С. 66-77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2018_3_8.
19. Мофа А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М. : 2013. С. 11.
20. Мурадян Г. В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Ростов-на-Дону, 2014. С. 64.
21. Муляр П. Стил ь твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мист. : 17. 00. 03. Одеса. 2009. 17 с.

22. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и истории пианизма : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1980. 112 с.
23. Окунев. Принцип позиционности в «Микрокосмосе» Белы Бартока. *Теоретические проблемы музыки XX века*. М. : Музыка, 1978. - 200 с. С. 103 – 124.
24. Симоненко В. Мелодії джазу: навч. посіб. Київ. Музична Україна, 1976. Вид. 2. 320 с.
25. Смирнов М. Эмоциональный мир музыки : исследование. М. : Музыка, 1990. 320 с.
26. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль: монография. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
27. Чехунина А. О. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX-XX сторіч: автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса. 2010. 20 с.
28. Чехунина А. А. Бахианство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков : дисс. канд. искусствоведения. 17.00.03. Одесса, 2010. 178 с.
29. Чехунина А. Значение установки в восприятии и оценке музыки XX века. *«Naukowy potencjal swiata-2008»*: materialy IV miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji., Przemysl, 12-20 wrzesnia 2008 r. Przemysl: Nauka I studia, 2008. Тум 4. С. 71-74. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13308/4.pdf?sequence=1>
30. Чехунина А. А. Роль психологической установки в музыкальной деятельности. *Научни дни – 2008*: матер. IV междунар. науч. практ. конф., г. София 1-15 април. 2008 г. София: «БялГРАД-БГ» ООД, 2008. Т. 9. С. 97-100. URL : <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13307/3.pdf?sequence=>

31. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков : автореф. Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1995.

32. Юцкевич Ю. Словник музичних термінів. Київ: Музична Україна, 1971. 142 с.

33. A d l u n g M. J. Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit. Erhirt, 1758. 731 s.

34. Hummel J. N. A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte. London : T. Boosey & Co, 1829. 110 s