

7. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века / Вл. В. Протопопов – М.: Музыка, 2002. – 134 с.
8. Русанова Т. М. Последние фортепианные сонаты Франца Шуберта: Проблемы композиции и исполнительской интерпретации : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Русанова Тамара Марковна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2003. – 188 с.
9. Хохлов Ю. Н. Фортепианные сонаты Франца Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – М. : Эдиториал УРСС, 2010. – 528 с.
10. Щоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автор. дис... на здобуття наук. ступ. канд.. мистецтвознавства : 17.00.03 / Щоголева Олена Володимирівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – 18 с.

УДК 7.071.2:786.2

А. С. КИЛИБАРДА

#### **ТВОРИ Ф. ШОПЕНА В РАКУРСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОТРЕБ СУЧАСНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА**

*У статті досліджено категорію традиції в контексті сучасного виконавства та її роль у формуванні виконавських версій на прикладах творів Ф. Шопена. Розглянуто взаємодію традиційного з актуальними тенденціями в процесі репродукування музичного твору і формування виконавських версій. Охарактеризовані причини появи певних стереотипів виконання та визначено основні проблеми сучасної інтерпретації романтичного фортепіанного репертуру. **Ключові слова:** традиція, інтерпретація, стереотип, виконавські версії, виконавський стиль, трактування твору.*

А. С. КИЛИБАРДА

#### **ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф. ШОПЕНА В РАКУРСЕ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*В статье исследована категория традиции в контексте современного исполнительства и её роль в формировании исполнительских версий на примерах произведений Ф. Шопена. Рассмотрено взаимодействие традиционного с актуальными тенденциями в процессе репродуцирования музыкального произведения и формирования исполнительских версий. Охарактеризованы причины появления определённых стереотипов исполнения и обозначены основные проблемы современной интерпретации романтического фортепианного репертура. **Ключевые слова:** интерпретация, традиция, стереотип, исполнительские версии, исполнительский стиль, трактовка произведения.*

A. S. KILIBARDA

#### **F. CHOPIN'S WORKS FROM THE PERSPECTIVE OF INTERPRETIVE NEEDS OF MODERN PIANO PERFORMANCE**

*In this article we are analysing category of tradition in the context of contemporary music performance and its role in shaping performance versions of music pieces by F. Chopin. We are considering problems of mutual interaction between traditional interpretation and actual tendencies in piano performances and in process of interpretative reproduction music by F. Chopin. We are*

*describing appearance of certain stereotypes and it causes, as we determine the main problems of modern romantic interpretations and peculiarities of romantic repertoire performance.*

*Realization and implementation of musical work, directly depends of individual abilities and aesthetic views of particular music player and of cultural tendencies and social aspects of historical epoch in which work has been written. Immediate comprehension of the essence of musical work is complicated by the increase of the distance, between historical time of writing and concert realization of music piece. In this terms, question of authenticity and correct interpretation of the composer's creative idea is very actual. Many domestic and foreign musicologist like K. Hamilton, A Vermaer, J. Eigeldinger, A. Szklener, S. Feinberg, A. Goldenweiser, G. Cypin, etc., pay attention to this important question, especially in conditions of media domination and variety of recordings as a prove of very different types of interpretations. The major purpose of this article is to find the place of Chopin's piano works in the modern concert performance and to define role and function of tradition in immediate sense, its implementation with performance and interaction with innovations. Also we are defining the category of stereotypes in the process of music reproduction and we outline the most basic features of the interpretative performance of music by F. Chopin. Tradition and evolution of style and manner of performance has been fixed in many recordings, beginning with early ones, like performances of Paderewski, Hofmann, Busoni, through Rachmaninoff, Rubinstein, Horowitz and contemporary ones as Lugansky, Matsuev. If we make a parallel between performing practice in XIX century and modern aesthetic preferences, it is clear that the current interpretation practice is very much contrary of the XIX ct. tendencies and is quite radical for modern musical tastes. For XIX ct. music player, composition and interpretation were two integral parts of performance. This has led to certain stylization of composer's main text and primary sources. All this logically leads us to the question of the choice of the particular edition, assess its reliability, especially in times of intense searching of «only true» author's idea and fashion on «urtext» publications in the late XX ct.*

*Sometimes searching for only correct interpretation does not necessarily lead to the main composer idea of interpretation, but it more looks like a retrospective of the work and what it has become in decades of performance practice. If we focus on Chopin's text, even in fair reflection by music editors and from aspects of performance practice, in point when work goes into learning and interpretation, the music piece is already subject of stylization by already formed samples and decisions (stereotypes) and interpretations which were elaborated from centuries of piano traditions. Comparison made between performance practice of XIX ct. and XX ct., serves to spread the horizons and imagination of modern piano interpreter, as well as to enable more flexible attitude to musical vocabulary and musical interpretation in general, in conditions of historical distance and loss of close ties with the previous eras. In such terms is very clear that role of traditions is major and fundamental, especially with presence of actual performance stereotypes, generated by decades of «urtext» editing.*

**Key words:** *tradition, interpretation, stereotypes, performance versions, performance style.*

У музичному мистецтві процес опанування і реалізації образно-змістової картини твору виконавцем вимагає чималих інтелектуальних та емоційних зусиль. Відповідно становлення і втілення музичного твору є безпосередньо пропорційним до індивідуальних здібностей і особливостей конкретної особистості музиканта-виконавця та зумовлене рядом соціокультурних, стилістичних та естетичних факторів історичного періоду, до якого належить конкретний музичний твір, та тенденціями-смаками епохи, в якій він інтерпретується. У XX та XXI ст. з розвитком та удосконаленням виконавської практики та педагогіки і чітким розділенням «професій» композитора та виконавця (де роль виконавця має посилену вагу) все вищезазначене набуває неабиякої актуальності. Це питання розглядають багато іноземних та вітчизняних музикознавців, такі, як К. Гамільтон, Ж. Айгелдингер, А. Шкленер, С. Фейнберг, А. Гольденвейзер, Г. Ципін, воно є надзвичайно важливим в умовах сучасної концертної практики. На відміну від інших різновидів мистецтва які не потребують інтерпретації в сенсі виконання-відтворення твору, музичне мистецтво не є остаточно матеріалізованою формою. На думку Андреаса Вермайера, «музична ідея нотного тексту передбачає щоразу бути здійсненою заново» [1]. Він доводить, що репродукція музичного твору на відміну від архітектурної репродукції не є такою точною, оскільки пропонує одночасне співіснування безліч

інтерпретацій, і що сфера інтерпретації в сенсі реалізації-інтерпретування музичного твору має в музиці абсолютно унікальний вимір. В інших різновидах мистецтва немає нічого подібного. За словами Т. Адорно, «інтерпретувати мову – означає розуміти її. Інтерпретувати музику – означає творити її заново» [1]. Незважаючи на існування нотного тексту як основного чинника розкодування змісту музичного твору виконавцем, вказівок та ремарок автора що підлягають аналізу, музичний твір ніколи не постає однозначно. У змістовий контекст твору завжди проникають позатекстові елементи, такі, як традиція, виконавська практика та різні трактування твору, опосередкування яких і є інтерпретацією. Безпосереднє осягнення суті музичного твору ускладнюється також і зі збільшенням історичної дистанції між часом написання твору та його звукової реалізації (як у випадку творів Ф. Шопена) і виникненням великої кількості культурних пластів, породжених часовим інтервалом, які в свою чергу залишають відбиток на сприйнятті та смислому спрямуванні музичного твору, коректують його чи доповнюють. Отже, в зв'язку з цим постає питання достовірності, відповідності результату нотному текстові та правильного трактування творчого задуму композитора.

Мета статті – з'ясувати місце фортепіанних творів Ф. Шопена в сучасному концертному виконавстві та визначити роль і функцію традиції в безпосередньому розумінні, формуванні і виконанні творів композитора, її взаємодію з новаторством, відзначити категорію стереотипів у процесі репродукції творів та окреслити найосновніші інтерпретаційні особливості виконання музики Шопена.

Ф. Шопен творив у період, коли сучасна концепція виконавства лише починала формуватися, а традиції попередніх виконавських шкіл були доволі сильними. Різноманітність розуміння та індивідуалізованість виконавських інтерпретацій як одних із найбільш широковідомих і доступних завдяки сучасним технологіям ясно простежується на прикладі творів композитора. Традиції й еволюція стилю й манери їх виконання зафіксовані, починаючи від найбільш ранніх записів Л. Годовського, І. Падеревського, Й. Гофмана, через С. Рахманінова, А. Рубінштейна, В. Горовіца до більш сучасних С. Ріхтера, Е. Гілельса, М. Аргеріх, І. Погореліча, К. Ціммермана, а також в нових аудіофіксаціях Д. Мацуєва, Н. Луганського та ін.

У музичному мистецтві А. Вермайер [1] відрізняє два параметри інтерпретації, які співіснують разом і яких не можна розділити та співвідносити окремо: «герменевтичний» та «перформативний». «Перформативна» лінія інтерпретації є саме відмінною рисою музичного мистецтва, оскільки «герменевтична» сторона інтерпретації – як мистецтво викладу текстів – є характерною для всіх гуманітарних наук. Аналізуючи перформативну лінію інтерпретації, музикознавець Г. Данузер відрізняє три можливі напрями досліджень, актуальних для сучасних виконавських потреб:

- історична реконструкція, під якою він має на увазі автентичне відтворення твору, тобто, автентичне виконання;
- традиційний вид реалізації твору, а саме виконання твору за вже заготовленим «шаблоном», де виконавець рухається в руслі існуючих стереотипів та усталених трактувань і законів виконання. В сучасному виконавстві ця тенденція простежується в інтерпретаціях молодих музикантів, де стереотипні рішення може і не є дуже продуктивними, зате дають відчуття певного комфорту в осягненні музичного твору;
- актуалізований вид досліджень, який відрізняється від звичайної практики й відкриває простір для дискусії.

І все-таки намагання конкретно визначити межі між категоріями актуального та традиційного викликає деякі труднощі, оскільки те, що вважалось радикальним і спростовувало всі існуючі звички 50 років тому, сьогодні є вже фактом історії. Виконання Гленна Гульда та Іви Погореліча, які ще 30 років тому були показовим зразком актуального виду виконання, вже не трактуються однозначно як традиційний та актуальний модус. Якщо провести паралель із виконавською практикою XIX ст., виходячи з основних естетичних вподобань сучасного виконавського мистецтва, стає зрозуміло, що сучасна виконавська практика суперечить інтерпретаційним тенденціям XIX ст. і що для музичних смаків сьогодення є досить радикальною.

Якщо естетичні настанови митців другої половини ХХ–ХХІ ст. визначені словами С. Ріхтера про те, що виконавець є за суттю виконавцем волі композитора, і що він не привносить майже нічого, що б уже не містилося у творі, то, скажімо, у другій половині ХІХ ст. чи першій половині ХХ ст. ситуація була цілковито відмінною.

Більшість виконавців романтичної епохи синтезували у своїх інтерпретаціях ролі і композитора, і виконавця. За Кеннетом Гамільтоном [8, с. 19–20], спектр підходів до інтерпретацій зафіксованого писемного нотного тексту значно відрізнявся від стандартної практики сьогодення. Хороша транскрипція, парафраз чи імпровізація на теми творів інших композиторів вважалися нормою і хорошими манерами, а разом з тим показником індивідуальності та талановитості композитора-виконавця. У цьому контексті композиторі-романтики успадкували багато від традицій і манер інтерпретування своїх попередників з ХVІІІ ст. Концертну програму в сучасному вигляді вперше сформував лише близько 1850 року Ф. Ліст, змінивши концертний зміст від суто імпровізаційного до чогось більш схожого до сучасної концепції фортепіанного концерту. Мистецтво імпровізації і прелюдювання, техніка арпеджування і агогічної дислокації лівої та правої руки композитори використовували у ХVІІІ – першій половині ХІХ ст. для підкреслення експресії, тонкощів та витонченості музичного висловлювання. Відповідно ці традиції не зникли автоматично в часи культивування нових мистецьких тенденцій, а деякі навіть еволюціонували в інші мистецькі форми і набули нових значень. До цього твердження можна віднести жанр прелюдії як приклад переходу від первісної функції – імпровізованої інтродукції – підготовки основного твору, до перевтілення в цілісний, самодостатній жанр. Якщо сьогодні 24 Прелюдії Шопена в усіх мажорних та мінорних тональностях зазвичай виконуються повністю, цілим опусом, то в аудіозаписах музикантів романтичної епохи можна віднайти свідчення їхньої первісної функції. Другий запис Ф. Бузони етюда Ф. Шопена ор.10, №5, зроблений в Лондоні 27 лютого 1922 р. включає в себе ще одну п'єсу, розміщену перед основним твором, а саме Прелюдію Ф. Шопена Ля-мажор, ор.28, №7, де він навряд чи має статус самостійного твору і виконує якраз роль інтродукції до основної п'єси. Так само часто виконувалася до-мінорна Прелюдія Шопена як підготовка до до-мінорного Ноктюрна ор.48.

Для віртуозів ХІХ ст. композиція була невід'ємною частиною інтерпретації. Як вже було зазначено, свобода у відтворенні нотного тексту здебільшого вважалася допустимою. Один із прикладів вільного виконання твору музикантами ХІХ ст. є інтерпретація 5-го Етюду Ф. Шопена Володимиром де Пакманом, в якому, за Гамільтоном [8, с. 179], ліва рука в інтерпретації цілком не відповідає авторському тексту, а авторство заключної частини етюду вже цілком належить Л. Годовському. Револьюційний етюд Шопена в інтерпретації Л. Годовського виконується лише лівою рукою, а заключна партія етюда Ф. Ліста "La Leggieressa" у виконанні І. Падеревського належить авторству Т. Лешетицького. З іншого боку, такі музиканти, як Ч. Халле, Ф. Мендельсон, І. Мошелес та К. Шуман, належали, на думку музичних критиків, до когорти тих, що більш скрупульозно дотримувалися авторського тексту і музичного задуму в цілому. Цікаво, що ці виконавці мали безпосередній стосунок до становлення та розвитку фортепіанних шкіл (фактично, були їхніми засновниками) у Лейпцигу (Ф. Мендельсон, І. Мошелес), Франкфурті (К. Шуман) і поширення відповідних виконавських традицій. Відомо, що К. Шуман часто повторювала своїм студентам про важливість точного відтворення нотного тексту. За висловлюваннями Галле про Ф. Шопена [6, с. 65], усі неточності у прочитанні нотного тексту композитор гостро і відверто критикував. Повагу до авторського письма у творах Л. ван Бетховена активно заохочував К. Черні як в концертній і педагогічній практиці, так і в теоретичних працях, наприклад в есе «Про належну інтерпретацію фортепіанних творів Бетховена» [8, с. 183], хоча і матеріали самої праці стосовно «розкодування» бетховенського задуму суперечать безпосередньо нотному тексту автора і ґрунтуються на особистих уподобаннях та смаках самого К. Черні. Редакції шопенівських творів, здійснені Каролем Мікулі, хоча і широко популярні й часто репродуковані, також зазнали «стилізації» основного авторського тексту і первинних джерел.

Усе це логічно підводить нас до питання вибору тієї чи іншої редакції, оцінки її достовірності (міри автентичності), особливо в часи інтенсивного пошуку єдиної істинної

авторської ідеї та моди на уртекстні видання в кінці ХХ ст. На думку А. Вермайера, точне відображення твору, тобто автентичне виконання, має бути доцільним тільки у випадках, «коли є прагнення не до музичної реставрації, але до інтерпретації, в якій відбувається злиття горизонтів історичної епохи та естетичної сучасності» [1]. Для нього історична і загальна виконавча практика не є принципово різною, а відносно різною. Він звертає увагу на появу автентичних практик в моменті, коли посилились сумніви щодо «прогресуючого мистецтва». З цим було пов'язане повернення до старішої музики, епохи бароко та пильний інтерес до джерел, рукописів і перших видань. Навіть зараз дуже важко відстежити усі редакції творів Ф. Шопена, які дуже символічно демонструють велику кількість різноманітних трактувань оригінальних публікацій, особливо з огляду на фразування та педалізацію. Французькі, англійські та німецькі видання композицій Ф. Шопена (оригінальні редакції), опубліковані в один період часу ще за життя творця, часто підлягали корекції самого автора і повторним перевиданням. У фокусі детального вивчення опинилися саме французькі видання, у великому обсязі скоректовані особисто композитором. Більша кількість редакцій, опублікованих в ХІХ і ХХ ст., хоча і вказують на достовірну репродукцію авторського тексту, базуються на корегуванні й покращенні вже доступних видань. Це зумовлено насамперед досягненнями віртуозної романтичної піаністичної школи, «кількістю» тенденцій в інтерпретації та прочитанні музичного тексту, які з бігом часу поступово еволюціонували і ставали частиною виконавських концепцій і редакторських традицій, що розцінюються нині як підсумок загальноприйнятих тенденцій трактування шопенівських творів у певний історичний період.

Багато тексту в дуже відомому і широко використовуваному польському виданні повного зібрання творів Ф. Шопена за редакцією І. Я. Падеревського репрезентує суміш кількох різних джерел і не відповідає вповні жодному з рукописів, опублікованих за життя Шопена. Загальне ставлення до фразування, артикуляції та педалізації, «покращення» гармонічного та мелодичного тексту викликає певні сумніви з погляду сучасної редакторської критики. Особливо часто змінювалась відповідно до уподобань та розумінь автора редакцій рекомендована педалізація. В коментарях редакційної колеги до Етюдів Ф. Шопена зауважено «прагнення відтворити такий текст, який, можливо, повністю відповідатиме задуму автора». Віденське (уртекстове) видання Етюдів за редакцією П. Бадурі-Скоди презентує дуже цікаве редакторське рішення (хоча й дещо непрактичне), яке базується на абсолютному відтворенні авторського тексту із вилученими Ф. Шопеном варіантами тексту твору, вставленими прямо в ноти етюдів. Другий аспект частого редагування творів Шопена ілюструє до недавнього часу загальноприйнята думка щодо наявності неточностей та помилок в його оригінальних композиціях і пов'язаним із цим деформуванням задуму композитора, а також неправильне розуміння оригінального авторського письма редакторами. Останні дослідження показують, що хоч в основі деяких елементів нотації закладені елементи попередніх традицій інтерпретації, значна їх частина належить авторству самого Шопена, як, наприклад, часті позначки *all'ottava* та зміни ключа.

Еволюція фортепіано як інструмента з його розширеними тембральними та звуковидобувними можливостями також знайшли відлуння у виконавському трактуванні творів, як і у виданнях більш пізніх редакцій шопенівських творів. Інструменти романтичної епохи були досить скромними за об'ємом та тембром звучання. Від виконавців вимагалась велика гнучкість гри та вміння пристосуватися до інструмента. Віденські та англійські інструменти початку ХІХ ст. були настільки різними, що потребували кожен іншого підходу і стилю гри. Відповідно до появи нових інструментів, а заодно і нових звукових і тембральних можливостей, інтерпретація вже відомого фортепіанного репертуару набувала нових відтінків і синтезувала в собі нові досягнення. «Черні як щось очевидне висловив думку про потребу коригування педалізації у творах Бетховена, щоб пристосувати її до можливостей нових роялів» [8, с. 203]. Додавання ваги руки і більш глибоке натискання клавіш призвело до того, що деякі пасажи у фортепіанній практиці ХІХ ст. із категорії *дуже важких* в еру нових інструментів і при дотриманні оригінальних темпових позначень плавно перейшли в категорію *неможливих*. Наприклад, шопенівські етюди ор. 10 і ор. 25 в оригіналі потрібно грати набагато швидше, аніж позначено в багатьох редакціях. Це стосується як швидких, так і повільних творів. Такі темпи

підходять для інструментів 1830-х років, але дуже проблемні і незручні на важчих і більш багатих звуком сучасних інструментах. Також ми точно не знаємо, наскільки звично було грати етюди в цих темпах, оскільки метрономічні позначки бралися умовно. Артур Фрідхейм у передмові до етюдів Ф. Шопена у виданні Шірмера стверджує, що шопенівські оригінальні метрономічні позначення були базовані на темпах ранніх лістівських виконань і радить обирати більш помірні темпи (наприклад, в етюді ор. 10 № 1 М.М.-144 замість М.М.-176). У коментарях редакції І. Падеревського до першого етюдю зазначена відсутність будь-яких вказівок автора в оригінальному рукописі щодо темпу, метронома, аплікатури, педалі, немає ніяких динамічних чи агогічних відтінків, акцентів і т.ін., але розмір такту твору позначений *alla breve*. В редакції А. Корто (як приклад суто методичного підходу, що виник із педагогічних міркувань, і потреби більш чіткого і докладного пояснення авторських ремарок студентам і учням музичних закладів) темп етюдю позначений лише як *allegro* без метронома.

У будь-якому випадку більш помірні гра краще підходить до конструкції і характеристик теперішніх інструментів, хоча і сам етюд в сучасній концертній практиці виконується переважно дуже швидко і віртуозно. Певний еталон виконання і подальшу тенденцію інтерпретування започаткував С. Ріхтер у концертному записі 1963 року, де весь матеріал правої руки виконується підкреслено віртуозно (навіть на грані) з виразними та вистроєними «органними» басами лівої руки. В цілому етюд звучить дуже серйозно, масштабно і потужно, незважаючи на тональність до-мажор, яка, з іншого боку, асоціюється переважно з легкістю, чимось світлим та безтурботним. Інше бачення звучання твору знаходимо в інтернет-ресурсах, зокрема у виконанні англійської піаністки Анжели Лір (запис 1993 року), в більш програмному трактуванні, де «імпресіоністична» назва композиції – «Водоспад» – безпосередньо пов'язана з прозорою, легкою манерою гри, динамічним діапазоном і більш помірним темпом, що, можливо, більше підходить для тональності і характеру композиції. Зазначимо, що виконавиця свою інтерпретацію ґрунтує на ретельному дослідженні творів Шопена, його оригінальних рукописів та першовидань, а також споріднених джерел і великому концертному досвіді і практиці. Програмні назви творів більше типові для західної виконавської практики. Вони виконують функцію асоціативного фактора для широкої слухацької аудиторії і в сучасному суспільстві використовуються більшою мірою для комерційних потреб, аніж мають відношення до змісту шопенівських композицій чи власне інтерпретації твору. Широко відомо, що композитор не пов'язував характер своїх творів з якимись конкретними подіями чи явищами, хоч тенденції пошуку програмності в його творах простежуються ще з XIX ст. Широко відомі образні назви, які дав прелюдіям Ф. Шопена Г. фон Бюлов, а також редакція прелюдій А. Корто з поетичними ремарками до кожної з них.

Одним із прикладів стереотипу трактування популярних творів у стандартній манері виконання може слугувати Етюд ор. 10 № 3. В рукописі етюдю початковий темп композиції, позначений Шопеном як *Vivace ma non troppo*, змінюється в оригінальних німецьких та французьких виданнях на *Lento ma non troppo*. Сучасні тенденції інтерпретації твору, виявляються в перебільшеному сповільненні першого і заключного розділів твору (хоч в оригінальних редакціях і проставлено метроном М.М.-100), втраті двочасткової метричної пульсації (вона сприймається радше як чотиридольна) та надмірно елегійному настрої твору, який в середньому розділі переходить у збільшену швидкість – своєрідне *affetuoso*. *Poco più animato* в 21 такті не зафіксоване в шопенівських рукописах, хоча і міститься в оригінальних редакціях, так само як і *doppio movimento* і *forte* в 46 такті твору для посилення ефекту пасажів. За Гамільтоном, ці манери виконання етюдю виводять свій початок ще з періоду становлення виконавських традицій (адже ще Ліст рекомендував своїм студентам подібне трактування). Пошуки єдино правильного рішення не обов'язково призводять до основної композиторської інтерпретації, а більш схожі на ретроспективу того, у що твір перетворився за десятиліття виконавської практики. Взаємодія музичного тексту, виконавської практики та сприйняття твору слухацькою аудиторією характеризує форму його існування, де авторський текст є основоположним фактором аналізу музичного твору і відправною точкою для цілого ряду історично сформованих або виконавських його версій. Якщо взяти до уваги шопенівський текст, навіть у випадках достовірного відображення музики редакторами в аспекті виконавської

практики, коли твір переходить у фазу вивчення і відповідно виконання, він підлягає стилізації за вже заготовленими зразками (стереотипами) рішень і трактувань, напрацьованих століттями піаністичних традицій. Дуже часто історично закріплені зразки музичного твору впливають емоційно сильніше на психоемоційний стан слухача, аніж автентично репродукована картина твору. Виходить, що в формуванні концептуальних рішень автограф не є єдиним і безумовним джерелом інтерпретаційної версії твору, а швидше відправна точка для розуміння та реалізації.

Мистецькі процеси, окрім естетичного фактору, синтезують у собі багато соціальних і культурологічних чинників. Для сучасного суспільства центральну роль у формуванні загальної думки відіграють прогресивні технології та медіа-засоби впливу. В музичному мистецтві, основні критерії естетичної оцінки формує більшою мірою звукозапис (що сприяло глобалізації музично-культурного простору, конкретизації традицій музично-виконавських шкіл і формування типів виконавських версій у світовій професійній музично-виконавській практиці), де еталоном виконання є вже зафіксований, готовий «продукт», «вичищений» від неточності і випадковості публічного виконання. Природно, що такі параметри інтерпретації і стали своєрідними «еталонами» виконання та прикладами для наслідування і встановили кінцеві цінності. Специфіка виконавської творчості пов'язана з об'єктом реалізації – музичним твором, де під час формування індивідуальних інтерпретаційних моделей виконання, окремих виконавських версій та традицій виконавського мистецтва важливу роль відіграють звукові образи твору, певні уявлення музичної картини, стереотипи, які залежать від естетичних уподобань виконавця і бувають сформовані протягом його життя шляхом досвіду сприйняття, оцінки та аналізу музики, окремих традицій та установок виконавських шкіл, за допомогою яких відбувалося становлення як особистості майбутнього інтерпретатора, так і особливостей його виконавського стилю, а також прийнятих в певному професійному середовищі «еталонів» виконавства. Якщо за В. Ліпманом [7, с. 49], стереотип відзначається як усталене ставлення до подій, актів та вчинків, що відбуваються, покликане зекономити зусилля при обробці нової чи складної інформації, то в музичнотворчому мистецтві стереотип – «це певне уявлення звукової картини, фіксована, соціокультурно означена ментальна картина носія певної етно-культури, що є результатом відображення в свідомості особистості типового фрагмента картин світу, покликана фіксувати і зберігати існуючу систему цінностей. Це оцінювальне судження, котре часто не залежить від власного досвіду, частково суперечить фактам і стійке до змін, але не є не змінне [5, с. 10]. Стереотипи з'являються у взаємодії традиції та новаторства, базуються на вже сформованих еталонах минулого і функціонують як узагальнені в суспільній свідомості образні структури.

Як ми вище зазначили, стереотипне мислення характерне для більш молодих музикантів, вихованців музичних закладів, де в процесі відтворення твору чи під час підготовки до конкурсних змагань (інший вагомий аспект формування виконавської версії твору) головну роль відіграє категорія якості. Об'єктивність при прочитанні авторського тексту та передачі творчого задуму, чіткість форм, стримана емоційність і підкреслена віртуозність – ось деякі із параметрів інтерпретаційної концепції сьогодення (згадується запис першого етюд Ф. Шопена Мартою Аргерих на конкурсі Ф. Шопена у Варшаві 1965 року).

Паралель, проведена із виконавчою практикою XIX ст. для виконавця XX ст., слугує для розширення можливостей і уяви інтерпретатора, а також більш гнучкого ставлення до музичної лексики і музичної інтерпретації загалом, де роль традиції грає «основоположну, формуючу і формоутворюючу роль» в умовах історичної дистанції та втрати тісних зв'язків з попередніми епохами і наявності актуальних стереотипів виконання, породжених десятиліттями редагувань уртексту. За А. Шенбергом, жодні з крайнощів XIX і XX ст. не є розумною річчю і з погляду характеру мистецтва не є потрібними. Твори Ф. Шопена потребують простоти у виконанні і строгості в дотримванні авторського тексту і ремарок, а також натхнення інтерпретатора в процесі співпереживання твору. Безумовно, що виконавець повинен відтворювати задум композитора, але в контексті кращих інтелектуальних, музично-творчих, образно-змістовних та виконавсько-інтерпретаційних досягнень.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста / Андреас Вермайер [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation>
2. Куликова В. М. Художне мислення музиканта. Традиції та інновації / В.М. Куликова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – 131 с.
3. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники-диалоги / Б. Монсежон. – М. : Классика-XXI, 2005. – 478 с.
4. Сидельников Л. С. Венок Шопену: сборник статей / Л. С. Сидельников. – М. : Музыка, 1989. – 276 с.
5. Сюта Б. О. Основы парамузикознания / Б. О. Сюта. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 158 с.
6. Eigeldinger J-J. Chopin Pianist and Teacher – as seen by his pupils / J-J. Eigeldinger. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 324 s.
7. Lippmann W. Public opinion / W. Lippmann. – New York, 1922. – 427 s.
8. Hamilton K. After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance / K. Hamilton. – New York : Oxford University Press, 2008. – 304 s.

УДК 371.132

С. М. МАЛОВІЧКО

**ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ  
НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ  
(НА МАТЕРІАЛІ ДІЯЛЬНОСТІ ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ  
ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА)**

*У статті проаналізовано наукові праці педагогів факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, які стосуються комплексної фахової підготовки майбутніх музикантів-педагогів. Звернено увагу на обов'язкові дисципліни – музичний інструмент, музично-теоретичні, музично-педагогічні дисципліни та сучасні комп'ютерні технології, які в цілому сприятимуть активізації отримання належних знань для майбутньої музично-педагогічної діяльності.*

**Ключові слова:** факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, інструментальна підготовка, сучасні комп'ютерні технології, музичне мистецтво.

С. Н. МАЛОВИЧКО

**ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ-  
ПЕДАГОГОВ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФАКУЛЬТЕТА ИСККУСТВ  
ТЕРНОПОЛЬСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ИМЕНИ ВЛАДИМИРА ГНАТЮКА)**

*В статье проанализированы научные труды педагогов факультета искусств Тернопольского национального педагогического университета им. Владимира Гнатюка, касающиеся комплексной профессиональной подготовки будущих музыкантов-педагогов. Обращено внимание на обязательные дисциплины – музыкальный инструмент, музыкально-теоретические, музыкально-педагогические дисциплины, а также современные компьютерные технологии,*