

АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Генкін А.О.

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач,

Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки

СИСТЕМНА СПЕЦИФІКА ПІАНІЗМУ

Стаття присвячена вивченню специфіки піанізму. Охарактеризовано чинники, сукупність яких у різні періоди становлення та розвитку феномена піанізму визначали його константні властивості. Це – інструмент, наявна фортепіанна література, піаніст-виконавець, фортепіанна школа, на традиціях якої він вихований. Разом вони утворюють цілісну структуру, всі складові якої взаємообумовлені та віддзеркалюють одна одну. Поряд із цим названі чинники, щільно пов'язані зі стильовими, естетико-художніми, світоглядними орієнтирами епохи, що забезпечує мобільність їхніх якісних показників в історичному часопросторі.

На основі даних наукової літератури вказується на своєрідні риси піанізму кінця XVIII – першої половини XIX століття, які полягають в антиномічному співіснуванні класичного естетичного ідеалу, що протягом цього історичного періоду довго не втрачав своєї актуальності, та в поволі визріваючих романтичних уявленнях про «музично прекрасне». Становлення нового різновиду виконавства – фортепіанного, з одного боку, і значне ускладнення образно-емоційної палітри музики, з іншого, зумовили виникнення різних типів піанізму, що віддзеркалювали особливості цих процесів. Формуються два магістральні напрями у фортепіанному мистецтві – так званий «чистий» піанізм та піанізм, націлений на розкриття емоційно-психологічного, концептуально-філософського змісту виконуваної музики. У самому загальному плані піанізм постає дворівневою структурою, що обумовлено його двовекторністю. Оскільки піанізм уявляється особливим одночасно самодостатнім формально-змістовним та ідеально-матеріальним феноменом, він включає як адаптивно-приспосувальні, технологічні й формульно-рухові елементи, так і складові, спрямовані

безпосередньо на вирішення інтерпретаційних завдань. Співвідношення цих двох структурних рівнів виражається поняттями базису та надбудови. Разом із тим між ними утворюються вертикалізовані взаємодії в масштабах окремих компонентів цілісної структури. Наприклад, організація звукової реальності, специфізуюча піанізм у його іманентній якості, здійснюється з допомогою фортепіанної фактури як носія цієї реальності. Одночасно фактура в її композиторському вимірі потребує «інструментовки» у виконавському, отже, виявляється найважливішим інтерпретаційним моментом. Трансцендентна моторика може становити мету досягнення досконалої майстерності – і слугує вираженням усіляких пристрастей, як закладених у нотно-графічному відбитковій композиторських, так і інтерпретуючих їх виконавських. Віртуозне володіння педаллю може зачаровувати чуттєвою приналежністю і виступати компонентом виконавського трактування образного світу твору. Інакше кажучи, складовим структури піанізму притаманна біфункціональність, і значення кожного з них у конкретному виконавському процесі мобільне. Тим не менше існує можливість відносного розмежування структурних одиниць, атрибутуючих кожен із рівнів піанізму.

Базисний рівень піанізму безпосередньо пов'язаний із колом явищ, утворюваних виконавською технікою. На перший погляд, «піанізм» і «техніка» можуть здатися тотожними, оскільки вони припускають запитання «як грати на фортепіано». У дійсності саме поняття «техніка» багатокомпонентне і входить до структури піанізму в якості підсистеми. Так, Йозеф Гат розкриває зміст цього явища, починаючи з двох безпосередніх «учасників» ігрового процесу: механіко-звукових можливостей фортепіано та фізіології людської руки. Потім учений розглядає пристосувальні дії того, хто грає, комплекс доцільних рухів, їх застосування під час виконання різноманітних штрихів і технічних формул та ін. Одне слово, техніка для нього є сукупність механіки, моторики, кінетики, тобто система ігрових дій, піаністична «кухня», яку чеський науковець вважає свого роду «підсобним матеріалом» для створення художнього образу [2].

На підставі розглянутої наукової літератури можна зробити висновок, що фортепіанно-виконавська техніка являє собою: 1. комплекс пристосувально-адаптаційних та рухово-моторних засобів досягнення максимально тісного контакту піаніста з інструментом з метою отримання шуканої образно-звукової якості; 2. комплекс прийомів і

фігур («фундаментальних», або «основних» формул) як «абетки» інструментального виконавства; 3. одну з іпостасей художнього; 4. невід'ємну складову інтерпретації, один з її інструментів. Звідси випливає, що техніка – як явище та поняття – постає у науковому пізнанні багатовимірним феноменом і наділяється полісемантичним смислом. «Розмитість» техніки між «моторикою» та «інтерпретацією» як крайніми точками в амплітуді поглядів на неї пояснюється, на наш погляд, двома причинами. Перша полягає у цільових завданнях дослідника, спрямованості його інтересу в бік спеціального вивчення техніки з неминуче виникаючим рекомендаційно-методичним ухилом, або з більш широких позицій, що охоплюють галузь фортепіанного виконавства в цілому, або проектуючи її атрибутивні властивості на персональну піаністичну систему. Друга причина розбіжності думок про сутність виконавської техніки криється в її структурно-функціональній множинності. На наш погляд, *техніка* як явище та поняття включає *механіку, моторику, прийоми звукоутворення, «фундаментальні» («основні») формули*. Під «механікою» в даному випадку маються на увазі адаптаційно-приспосувальні чинники, що безпосередньо впливають із фізіологічних (м'язових, силових, кінетичних) властивостей людського тіла та перш за все – руки. Володіння механікою виступає первинною умовою вільного розпорядження піаніста всією топографією клавіатури та можливостями свого тіла з метою забезпечення комфортного контакту з інструментом і поведінки за ним. «Моторика» є комплексом рухів, що забезпечують осмисленість просторово-часових уявлень граючого та його дій. «Звукоутворення» координує рухові та слухові зв'язки, які мають двобічний характер: раціональний рух забезпечує естетично вивірене звучання, конкретний звукообраз вимагає оптимального руху. «Фундаментальні» («основні») *формули* опредметнюють весь комплекс технічних засобів у конкретні структури, що мають потенційний образно-виражальний смисл. У результаті вибудовується логічний ланцюжок «механіка → моторика → звукоутворення → «фундаментальні» («основні») формули (або фігури)». Усі його ланки функціонально обумовлені, оскільки лише їхня сукупність гарантує якісний фортепіанно-ігровий результат. Вибудована нами структурно-функціональна модель техніки дає змогу запропонувати наступну її дефініцію. *Піаністична техніка є комплекс універсальї, що забезпечує зберігання культури гри на фортепіано*. Дане визначення відокремлює техніку у відносно автономну систему ігрових

прийомів, дій, фігур, без чого неможливе її осмислення як феномена. Водночас воно дає можливість зняти питання про опозиції «чиста моторика – художня техніка», «техніка – образно-емоційна виразність», оскільки вбирає в себе обидва компоненти. Разом із тим повернена в бік піанізму та інтерпретаційної діяльності, ширше – фортепіанно-виконавського мистецтва, вона вступає з ними у стосунки системності, входить у них, хоча й не поглинається без залишку. Тим самим вона виявляється паритетною частиною єдиної художньо-творчої системи.

Чи не означає сказане, що техніка у фортепіанному виконавстві й є, власне, піанізм? Якщо виходити з розуміння техніки як комплексу універсальї, тоді стане очевидним, що вона виконує функцію інструментарію піанізму, а не його стратегії, яка є прерогативою самого піанізму. Якщо ж мати на увазі усі наведені в попередньому підрозділі міркування щодо сутності піанізму, то припустимо вважати його особливим видом інструментально-виконавського мислення. Наведемо в цьому зв'язку наукове визначення музичного мислення, що належить В. Бобровському: «Музичне мислення – діюча у творчому процесі система логічних зв'язків між виникаючими на всіх рівнях інтонаційними сполученнями» [1]. Екстраполяція даної дефініції на піанізм дозволяє дійти висновку, що піанізм як вид інструментально-виконавського мислення є діюча у творчому фортепіанно-ігровому процесі система рухово-звукових залежностей та логічних зв'язків між вертикально-горизонтальними інтонаційно-звуковими сполученнями. Отже, техніка становить складну підсистему піанізму, що живить інші шари його структурної вертикалі, у том числі сфери аплікатури, штрихів, педалізації, туше. Насправді, комфортність самовідчуття піаніста в будь-яких фактурних ситуаціях та умовах надшвидких темпів багато в чому залежить від вірно вибраної аплікатури; точність у виконанні штрихів – від доцільності рухів у їх поєднанні зі звуко-зоровими уявленнями та пластикою жесту; мистецтво педалізації – з пальцевою «дикцією», вправністю у виконанні широких стрибків; якість туше – від контакту рук із клавіатурою, тактильними відчуттями та ін. Таким чином, усі названі компоненти «віддзеркалюють» один одного, взаємозалежні, що й організує їх у структурно-функціональну єдність.

Список використаних джерел:

1. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1 : очерки. Москва : Музыка, 1989. 268 с.
2. Гат Й. Техника фортепьянной игры / пер. с венг. Эржебет Фоно. Москва : Музгиз ; Будапешт : Корвина, 1957. 232 с. : ил., нот. ил.

Кудрявец Н.В.

студентка,

Київський університет імені Бориса Грінченка

ПРЕДСТАВНИКИ ПЕЙЗАЖУ XX СТОЛІТТЯ

Одним з найвидатніших представників ліричної лінії Українського пейзажного живопису XIX – початку XX століття є талановитий Український художник Іван Труш. Пейзажі Івана Труша, як правило, безлюдні, але завжди та всюди відчувається незрима присутність людини, гаряче закохана в рідну природу, краса якої існує тільки для неї. Ця присутність проявляється не стільки в розкиданих то тут, то там, скільки в тому схвилюваному почутті художника, який надихає всі свої твори. Труш завжди творчо і дуже унікально інтерпретує те, що бачить і відтворює на полотні. Кожен його твір сповнений живих почуттів, активного людського підходу до природи. Його пейзажі наділені зворушливою любов'ю до природи своєї батьківщини, поетичних сцен із життя гуцулів. До кращих пейзажів Івана Труша слід віднести його велике полотно «Захід сонця в лісі», «Кримський берег», «Пейзаж з кепарисами», «Травнева ніч», «Пейзаж з березою».

Сергій Васильківський, Петро Левченко, Михайло Беркос та Михайло Ткаченко – є основоположниками харківської пейзажної школи. Цим художникам притаманне тонке, ліричне та поетичне сприйняття рідної природи, інтерес до української історії, археології, етнографії, фольклору.

Розквіт пейзажного жанру в українському живописі останньої чверті XIX – початку XX століття на Слобожанщині – явище, значення якого виходить за рамки суто мистецьких проблем. Це було обумовлено загальним бажанням української інтелігенції пізнати душу народу та