

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГОЛОВАНЬ ЄВГЕНІЯ АНДРІЙВНА

УДК 785.616.432.036.02.091-044.86(4+7)''195''(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЕНОМЕН «РОЗШИРЕНИХ» ТЕХНІК І «РОЗШИРЕНОГО»
ФОРТЕПІАНО У ПРОСТОРІ АВАНГАРДНОГО АНСАМБЛЮ**

025 – Музичне мистецтво

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Євгенія ГОЛОВАНЬ

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Олександр СТАХЕВИЧ

Суми 2025

АНОТАЦІЯ

Головань Є. А. Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2025.

У дисертації розглянуто основні проблеми втілення «розширених» фортепіанних виконавських технік і «розширеного» фортепіано в ансамблевій творчості українських, європейських та американських композиторів другої половини ХХ століття. Досліджено специфіку та складнощі сценічного втілення таких технік, проблеми розшифрування нотних позначень, практичного опанування навичок виконання експериментальних прийомів гри на фортепіано, а також нові підходи до авангардного ансамблевого виконавства. «Розширені» фортепіанні техніки проаналізовано як з позицій сучасної та романтичної виконавської традиції, так і в контексті пошуків розширення тембрових і звукових можливостей клавійно-струнних інструментів у процесі їх історичної еволюції. Виявлено закономірності у використанні експериментальних піаністичних технік упродовж усієї історії фортепіанного виконавства, а також різні підходи до їх практичного втілення. Окреслено найважливіші композиторські техніки й напрями авангарду другої половини ХХ століття в українській, європейській та американській музиці, стисло проаналізовано ансамблеві твори, що становлять найбільший інтерес у межах даного дослідження. Акцентовано увагу на спільному та відмінному в творчості композиторів-авангардистів, їх взаємовпливі та унікальних індивідуальних рисах. Особливу увагу приділено творчості українських композиторів 1960–1980-х років ХХ століття – Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича. Проаналізовано важливі

ансамблеві твори цих авторів, у яких використано «розширені» фортепіанні техніки, та досліджено основні труднощі їх практичної реалізації.

У першому розділі дисертації розглянуто термінологічні засади і відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри. Основний ракурс концентрується на обґрунтуванні цих термінів з точки зору практичного виконання. З цією метою вводяться визначення «канонічного» або «класичного» репертуару, технічного виконавського «базису», що ґрунтується на цьому репертуарі, основного інструмента піаніста – сучасного концертного рояля, з яким цей технічний «базис» безпосередньо пов'язаний, а також обґрунтовується велика роль зазначених понять під час вивчення та практичного опанування нових експериментальних технік гри на фортепіано. Визначено естетичні та соціальні складові авангарду як нового мистецтва ХХ століття. Здійснено спробу класифікації авангардної музики з точки зору виконавської практики з метою оперативного визначення кількості та складності технічних нововведень, а також з'ясування, наскільки швидко можливо вивчити й освоїти ці новації. Акцентовано увагу на найважливіших проблемах авангардного мистецтва, зокрема на об'єктивних критеріях якості, практичній реалізації та засвоєнні його досягнень, окреслено труднощі виконавського та слухацького сприйняття авангардних експериментів. Виявлено роль камерного ансамблю з фортепіано як експериментального чиннику в розвитку авангардних технік у другій половині ХХ століття. Здійснено короткий огляд композиторських технік і напрямів зазначеного періоду, визначено найважливіші з них у ракурсі модернізації фортепіанної та ансамблевої техніки.

У другому розділі дисертації розглянуто фортепіано як об'єкт і суб'єкт композиторської творчості. Представлено історію розвитку та стислу характеристику клавішно-струнних інструментів, проаналізовано деякі конструктивні особливості цих інструментів, важливі для даного дослідження. Особливу увагу приділено модернізації фортепіано у XVIII–XX століттях, пошуку оптимальних конструктивних рішень і впровадженню новітніх

винаходів, спрямованих на покращення звучання інструмента та розширення його тембрової палітри. Виявлено основні проблеми сценічного втілення ансамблевих творів, у яких використовуються «розширені» техніки, а також окреслено роль фортепіано в таких композиціях. Порушено важливі питання нюансування «розширених» фортепіанних технік, окреслено необхідність дослідження їхніх акустичних властивостей і визначення точної характеристики кінцевого результату.

У третьому розділі дисертації здійснено інтерпретологічний аналіз авангардних ансамблевих творів за участі фортепіано Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича та узагальнено особливості використання «розширених» фортепіанних технік у камерно-ансамблевих творах цих композиторів. Вибір цих творів зумовлений різноманіттям завдань, поставлених композиторами, та індивідуальністю втілення авторських ідей і образів через традиційні й «розширені» способи звуковидобування на фортепіано. Подано стислий огляд розвитку української ансамблевої музики ХХ століття, окреслено її засадничі унікальні риси.

Таким чином, у дисертаційному дослідженні *вперше в українському мистецтвознавстві*:

1.З'ясовано термінологічні засади і відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри.

2.Визначено естетичні та соціальні складові авангарду як нового мистецтва ХХ століття.

3.Виявлено роль камерного ансамблю з фортепіано як експериментального базису в розвитку авангардних технік у другій половині ХХ століття.

4.Розглянуто фортепіано як об'єкт та суб'єкт композиторської творчості.

5.Узагальнено особливості використання «розширених» фортепіанних технік в камерно-ансамблевих творах українських композиторів (на прикладі камерно-ансамблевої музики з фортепіано Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича).

Уточнено наукові положення щодо: «розширених» технік гри на фортепіано і «розширеного» фортепіано, практичного втілення новітніх прийомів гри на фортепіано у сучасному виконавському просторі, особливостей української та світової авангардної музики другої половини XX століття, розвитку конструкцій клавійно-струнних інструментів у ракурсі пошуку новітніх тембрів та звукових барв.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про: ансамблеву творчість українських, європейських та американських композиторів другої половини XX століття та реалізацію «розширених» технік гри на фортепіано і «розширеного» фортепіано в творах цих митців.

Ключові слова: авангард, новітні музичні тенденції другої половини XX століття, українська камерно-інструментальна музика, камерно-ансамблеве виконавство, фортепіано в камерному ансамблі, неспецифічні прийоми виконання, «розширені» техніки гри, «підготовлене» фортепіано, інструментальний театр, ладогармонічна система, музична фактура, тембр, ритм, композиторське мислення, творчість Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича.

ABSTRACT

Golovan I. A. «The phenomenon of “extended” techniques and the “extended” piano in the context of the avant-garde ensemble». – Qualification research work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 – Culture and Arts, specialty 025 – Music Art. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2025.

The dissertation examines the main issues related to the implementation of «extended» piano performance techniques and the «extended» piano in the ensemble works of Ukrainian, European, and American composers of the second half of the 20th century. The research explores the specifics and challenges of the stage

implementation of the above techniques, the problems of interpreting notational signs, the practical mastery of experimental piano playing techniques, as well as new approaches to avant-garde ensemble performance. «Extended» piano techniques are analyzed both from the perspective of contemporary and Romantic performance traditions, and in the broader context of expanding the timbral and sonic possibilities of keyboard-string instruments throughout their historical evolution. The study identifies consistent patterns in the use of experimental pianistic techniques throughout the history of piano performance, along with various approaches to their practical application. It also outlines the key compositional techniques and avant-garde trends in Ukrainian, European, and American music of the second half of the 20th century. The selected ensemble works of significant relevance to the current study are analyzed succinctly. Particular attention is paid to the common and distinctive features in the work of avant-garde composers, their mutual influence, and their unique individual characteristics. Special attention is devoted to the music of Ukrainian composers active during 1960s–1980s, including L. Hrabovsky, A. Karamanov, V. Sylvestrov, Y. Stankovych. The dissertation analyzes key ensemble works by these composers that incorporate «extended» piano techniques and explores the principal challenges associated with their practical implementation.

The first chapter of the dissertation examines the terminological foundations of the concept of the «extended» piano and its distinctions from the concept of «extended» playing techniques. The primary focus is on substantiating these terms from the practical performance perspective. For this purpose, the dissertation operationalizes definitions of «canonical» or «classical» repertoire, the technical performance «basis» that is rooted in this repertoire, the pianist's main instrument – the modern concert grand piano – with which this technical «basis» is directly associated. This chapter also substantiates the significance of the aforementioned terms in the context of studying and practical mastery of new experimental piano techniques. It outlines the aesthetic and social components of the avant-garde as a new art form of the 20th century. It attempts to classify avant-garde music from the perspective of performance practice in order to determine the scope and complexity

of technical innovations, as well as to assess the time required for studying and assimilating these innovations. Particular attention is given to the most pressing issues of avant-garde art, including objective quality criteria, practical realization, and the assimilation of its achievements. The challenges of performance and audience perception of avant-garde experiments are also outlined. The role of the chamber ensemble with piano as an experimental factor in the development of avant-garde techniques in the second half of the 20th century is identified. A brief overview of compositional techniques and trends of the designated period is provided in this chapter, with particular emphasis on those most relevant to the modernization of piano and ensemble techniques. The second chapter of the dissertation considers the piano as both an object and a subject of compositional art. It presents the history of development and a brief overview of keyboard-string instruments, analyzing certain structural features relevant to the present study. Special attention is devoted to the modernization of the piano in the 18th–20th centuries, the search for optimal constructional solutions, and the implementation of inventions aimed at improving the instrument's sound and expanding its timbral palette. The chapter identifies the main challenges of the stage realization of ensemble works involving «extended» techniques, along with the role of the piano in such compositions. It also raises important issues regarding the nuancing of «extended» piano techniques, emphasizing the necessity of exploring their acoustic properties and determining a precise characterization of the final sonic result.

The third chapter of the dissertation provides an interpretive analysis of avant-garde ensemble works featuring the piano by L. Hrabovsky, A. Karamanov, V. Sylvestrov, Y. Stankovych, and offers a generalization of the specific features of utilizing the «extended» piano techniques in the chamber ensemble works of the aforementioned composers. The selection of compositions is determined by the diversity of tasks set by the composers and the individuality of the embodiment of author's ideas and images through both traditional and «extended» methods of sound production on the piano. This chapter includes a brief overview of the development

of Ukrainian ensemble music in the 20th century, outlining its foundational and unique characteristics.

In this dissertation research, *for the first time in Ukrainian art studies*:

1. The terminological foundations of the concept of the «extended» piano and its distinction from the concept of «extended» playing techniques have been clarified.
2. The aesthetic and social components of the avant-garde as a new art form of the 20th century have been identified.
3. The role of the chamber ensemble with piano as an experimental basis for the development of avant-garde techniques in the second half of the 20th century has been revealed.
4. The piano has been examined both as an object and a subject of the compositional art.

The specific features of the use of «extended» piano techniques in chamber ensemble works by Ukrainian composers have been generalized (based on the chamber ensemble music with piano by L. Hrabovsky, A. Karamanov, V. Sylvestrov, Y. Stankovych).

The scientific principles have been clarified regarding: «extended» piano and «extended» piano performance techniques; the practical implementation of innovative playing methods on the piano within the context of contemporary performance; the specific features of Ukrainian and global avant-garde music of the second half of the 20th century; and the development of keyboard-string instrument designs in the light of the search for new timbres and sound colors.

The scientific understanding has been further developed concerning: the ensemble works of Ukrainian, European, and American composers of the second half of the 20th century, and the use of «extended» piano playing techniques and the «extended» piano in them.

Keywords: avant-garde, new musical trends of the second half of the 20th century, Ukrainian chamber-instrumental music, chamber-ensemble performance, piano in a chamber ensemble, non-specific performance techniques, «extended»

playing techniques, «prepared» piano, instrumental theatre, pitch-harmonic system, musical texture, timbre, rhythm, compositional thinking, works by L. Hrabovsky, A. Karamanov, V. Silvestrov, Y. Stankovych.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових збірниках, затверджених МОН України

як фахові:

1. Головань Є. А. Новітні підходи до трактування фортепіано в камерно-ансамблевій творчості В. Сильвестрова (на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано). *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2021. № 20. С. 107-114.

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.107-114>

2. Головань Є. А. Організація неспецифічної фортепіанної фактури в Сонаті № 3 для віолончелі та фортепіано Євгена Станковича. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 2 (5). С. 15-19. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.3>

3. Головань Є. А. «Розширені» техніки гри на фортепіано та їх відтворення в Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025. Вип. 73. С. 52-70.

DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum1-73.03>

Публікації апробаційного характеру:

1. Головань Є. А. Звуковий образ як конструкційна основа фортепіанної партії у віолончельній сонаті В. Сильвестрова з «Драми» для скрипки, віолончелі та фортепіано. *Ювілейна палітра 2020 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. статей за матеріалами всеукр. конф. Суми : ФОП Цьома С.П. 2021. С. 129-134.

2. Головань Є. А. Тріо для скрипки контрабасу та фортепіано Л. Грабовського в аспекті традицій і новаторства. *Захід-Схід: культура і мистецтво* : матеріали міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року). Одеса : Астропринт, 2021. С. 348-350.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1 ФОРТЕПІАНО У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ БАЗИС САМОВИРАЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА	
1.1 Термінотворення в теорії та практиці «розширених» фортепіанних технік і «розширеного» фортепіано.....	20
1.2 Авангард як нове мистецтво: естетичні та соціокультурні чинники.....	30
1.3 Камерний ансамбль з фортепіано у другій половині ХХ століття як сфера безперервного експерименту.....	61
Висновки до розділу 1.....	107
РОЗДІЛ 2 ФОРТЕПІАНО ЯК ОБ'ЄКТ І СУБ'ЄКТ ТВОРЧОСТІ	
2.1 Клавішно-струнні інструменти як моделі для авангардних пошуків нового звучання.....	109
2.2 «Розширені» техніки і «розширене» фортепіано в сучасному ансамблевому виконавстві: від ідеї до практичного втілення.....	148
Висновки до розділу 2.....	178
РОЗДІЛ 3 КАМЕРНИЙ АНСАМБЛЬ З ФОРТЕПІАНО В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 60–80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА НОВАТОРСТВОМ	
3.1 Авангардний ансамбль в Україні: до питання становлення жанру.....	181
3.2 «Розширені» фортепіанні техніки в камерно-ансамблевих творах А. Караманова та Є. Станковича.....	191
3.3 Алеаторично-сонористичні експерименти в камерних ансамблях Л. Грабовського.....	208
3.4 Неспецифічні засоби виразності фортепіано в камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова.....	230
Висновки до розділу 3.....	246
ВИСНОВКИ.....	250
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	255
ДОДАТКИ.....	282

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Авангардна музика другої половини XX століття є одним із найбільш суперечливих явищ протягом всієї історії розвитку музичного мистецтва. Жоден стиль, жодне нововведення, принаймні з часів *seconda pratica*, не сприймалося настільки по-різному – від повного захоплення будь-яким експериментом до абсолютного, а часто й агресивного заперечення будь-якої новації. Така ситуація спостерігалася не тільки під час перших демонстрацій авангардних творів, а й через десятиліття після цього. Початковий радикалізм зараз не сприймається так гостро, а деякі важливі знахідки міцно увійшли до композиторської практики. Тому саме тепер настав час об'єктивніше оцінити таке складне й суперечливе явище, як авангард, виявити в ньому те цінне й довговічне, що становитиме його внесок в академічну музику майбутнього.

Одними з вагомих явищ фортепіанного авангарду стали «розширені» техніки гри на фортепіано та «розширене» фортепіано. В межах інтерпретологічного підходу вважається, що «розширені» техніки фортепіано – це новітні способи гри, що виходять за межі традиційного технічного фортепіанного «базису» та включають незвичні способи гри на клавіатурі, гру на струнах усередині рояля руками або сторонніми предметами, нестандартні прийоми педалізації, шумові ефекти, елементи перкусійної та звукової експресії та ін., а «розширене» фортепіано – це безпосереднє втручання у конструкцію інструмента, яке не передбачалося виробником або ж застосування до інструмента додаткових механізмів чи пристосувань.

У авангардних експериментах середини XX століття найбільш вразливою виявилася виконавська практика. Не маючи достатніх аргументів на користь значущості нових музичних елементів, а також враховуючи величезну кількість їхніх варіантів, виконавство й досі не може привласнити їх собі, зробити невід'ємною частиною технічного піаністичного комплексу. Однак найважливішою складовою музичного мистецтва був і залишається виконавець, тому що саме йому доводиться транслиувати авторський задум і

робити це якісно та професійно. Попри все, від початку XX століття й до сьогодні піаністичний виконавський «базис», напрацьований у попередні часи, залишається незмінним, академічна практика й академічна освіта досить повільно вводять нові технічні прийоми, які були апробовані й активно використовуються у новітній музиці вже понад півстоліття.

На це впливає, наприклад, неможливість точного визначення «якості» певної техніки, її повторюваності та необхідності. Ще більше дезорієнтує виконавців відсутність уніфікованого запису новітніх прийомів, зумовлена прагненням кожного композитора створювати власний «нотний» запис і власні варіанти виконання (як показник індивідуальності та унікальності авторського стилю). У підсумку ця проблема досі не розв'язана і є однією з головних перешкод під час виконання авангардних творів, їхньої популяризації та включення до виконавського репертуару.

Авангардна музика була предметом дослідження багатьох музикознавців, у тому числі Т. Адорно, М. Айдола, Р. Бриндла, К. Ганна, Д. Кампани, Р. Карла, Р. Поджолі. Але засоби її відтворення, зокрема «розширені техніки» здобули лише часткове висвітлення у працях Р. Бунгера, Л. Ваеса, Р. Іші, М. Майяс, М. Фюрст-Гайдтманна, А. Шаріної. У той самий час неспецифічні прийоми фортепіанного ансамблевого виконавства загалом не ставали предметом окремого дослідження, що зумовлює **актуальність** пропонованого дослідження.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка від 23 грудня 2019 року (протокол № 5) та уточнено вченою радою Сумського державного

педагогічного університету імені А. С. Макаренка від 26 травня 2025 року (протокол № 11).

Мета дослідження – теоретично осмислити феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано та висвітлити особливості їх застосування у просторі авангардного ансамблю в другій половині ХХ століття.

Відповідно до зазначеної мети в дослідженні поставлені такі **завдання**:

1. З'ясувати термінологічні засади і відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри. Визначити естетичні та соцікультурні складові авангарду як нового мистецтва ХХ століття.
2. Виявити роль камерного ансамблю з фортепіано як експериментального базису в розвитку авангардних інструментальних технік у другій половині ХХ століття.
3. Розглянути фортепіано як об'єкт та суб'єкт композиторської творчості.
4. Узагальнити особливості використання «розширених» фортепіанних технік в камерно-ансамблевих творах українських композиторів (на прикладі камерно-ансамблевої музики з фортепіано Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича).

Об'єкт дослідження – феномен «розширеного» фортепіано та «розширені» техніки гри в авангардному мистецтві ХХ століття.

Предмет дослідження – особливості застосування розширеного» фортепіано та «розширених» технік в авангардному камерному ансамблі другої половини ХХ століття.

Матеріал дослідження склали склали ансамблеві твори українського, європейського та американського авангарду другої половини ХХ століття, у яких висвітлено становлення та розвиток новітніх та експериментальних технік гри на фортепіано, а також новітніх прийомів ансамблевої виконання.

Методи дослідження:

– *історико-документальний метод* дає змогу простежити етапи розвитку клавішно-струнних інструментів як процес пошуку новітніх тембрів

та звукових барв на основі аналізу архівних джерел, історичних трактатів та інвентарних описів;

- *органологічний метод* забезпечує вивчення конструкційних особливостей клавішно-струнних інструментів через аналіз збережених зразків, матеріалів, механіки та акустичних властивостей;

- *діалектичний метод* сприяє виявленню стильових складових творчості українських, європейських та американських композиторів другої половини ХХ століття;

- *дедуктивний метод* обумовлений спрямованістю дослідження від загального («розширені» фортепіанні техніки та «розширене» фортепіано) до особливого (новітні техніки фортепіано у авангардному ансамблі) і до конкретного (втілення цих технік у творчості композиторів другої половини ХХ століття);

- *компаративний метод* використовується для порівняння стилістики, естетики та композиторської техніки творів українських композиторів з загальними тенденціями європейського та американського авангардного музичного мистецтва;

- *метод жанрово-стильового аналізу* використовується для виявлення найголовніших композиторських знахідок, що сприяли модернізації музичної мови другої половини ХХ століття;

- *метод фактурного та гармонічного аналізу*, що відображає деякі специфічні риси композиторської техніки творів, що досліджуються;

- *інтерпретаційний метод*, що допомагає розглянути ансамблеві твори з точки зору виконавського підходу.

Теоретична база. У дослідженні використані наукові джерела за такими напрямками:

1. Теоретичного та практичного втілення «розширених» технік гри, «розширеного» фортепіано та нотації новітніх виконавських технік (С. Андерсон [107], Р. Бунгер [129], А. Да Коста [149], Т. Діанова [153],

М. Фюрст-Гайдтманн [164], Г. Коуелл [144], М. Майяс [226], В. Мужчиль [61], Р. Іші [199], С. Островський [67, 68], А. Шаріна [96], Л. Ваес [303] та ін.);

2. Стилю та жанру в музиці, музичної форми, гармонії та мелодики, їх специфікації в ракурсі модернізації музичного мистецтва ХХ століття (Г. Адлер [103], Т. Адорно [104,105], Б. Блеквуд [120], П. Гріффітс [174], Б. Гейнс [187], А. Гюйссен [196], О. Корчова [48], Р. Крокер [146], Дж. МакГард [228], А. Росс [261, 262], Г. Рід [254], Я. Тарускін [290], Є. Харченко [92] та ін.);

3. Культурології, мистецтвознавства, філософії у зв'язку з проблемою розвитку авангарду другої половини ХХ століття (Дж. Бенітез [117], Р. Бриндл [125], П. Бюргер [131], С. Грінберг [172, 173], І. Коновалова [45], Д. Малий [57], Р. Поджолі [247], А. Пфальц [246], К. Фрідман [163] та ін.);

4. Характеристики естетичних і композиційних принципів музичного авангарду другої половини ХХ століття (М. Айдол [197], П. Ассіс [110], П. Булез [122], К. Ганн [166], Дж. Кейдж [133], Д. Кампана [134], Р. Карл [136], П. Карлсен [137], Дж. Котт [142], Р. Маконі [221, 222, 223], М. Фельдман [159], Дж. Харві [185], Р. Хаскінс [186], М. Шурдак [97] та ін.)

5. Історії та розвитку конструкцій клавішно-струнних інструментів (Б. Браухлі [123], Ф. Габбард [194], А. Долдж [154], К. Закс [266, 267], Б. Оскар [242] О. Пауль [244], С. Полленс [248], Р. Рассел [264], Е. Сіріл [147] та ін.);

6. Теорії та історії фортепіанного і ансамблевого виконавства (Н. Базіна [4], Дж. Бановец [114], Є. Басалаєва [5, 6], І. Боровик [12], Н. Дика [25], О. Зав'ялова [30, 31], Л. Зима [34, 35], А. Кравченко [49], Н. Лаврик [51], Дж. МакКалла [227], Т. Омельченко [63, 64, 65, 66], Л. Повзун [71, 72, 73, 74], І. Польська [75], І. Седюк [80], Дж. Хайян [178], К. Штернберг [283] та ін.);

7. Стилю, естетики та поетики творчості українських композиторів, зокрема Є. Станковича, А. Караманова, В. Сильвестрова, Л. Грабовського (Т. Арсенічева [1], Г. Асталош [2, 3], О. Безбородько [7, 8] Т. Дугіна [26], Д. Жалейко [28, 29], А. Калініна [37], Л. Кияновська [41], О. Козаренко [42, 43], О. Колісник [44], С. Лісецький [53], Г. Луніна [54], С. Павлишин [69],

Н. Рябуха [76, 77], А. Стоянова [87], Ю. Чекал [93], Ю. Чемерис [94], О. Щетинський [99, 100] та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві:

1. З'ясовано термінологічні засади і відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри. Відзначено, що існують численні розбіжності в трактуванні цих термінів. Введено визначення «канонічного» або «класичного» репертуару та технічного виконавського «базису», що ґрунтується на цьому репертуарі. Констатовано, що основним інструментом піаніста, з яким цей технічний «базис» безпосередньо пов'язаний, є сучасний концертний рояль.

2. Визначено естетичні та соціокультурні складові авангарду як нового мистецтва ХХ століття. Здійснено спробу класифікації авангардної музики з точки зору виконавської практики з метою оперативного визначення кількості та складності технічних нововведень. порушено питання щодо понять виконавського стилю, фортепіанної традиції та «канону» – найважливіших маркерів академічної піаністичної практики до середини ХХ століття. Введено поняття «міра» експерименту в окремо взятому творі та визначено користь цього поняття для піаністів. Акцентовано увагу на найважливіших проблемах авангардного мистецтва, зокрема на об'єктивних критеріях якості, практичній реалізації та засвоєнні його досягнень, окреслено труднощі виконавського та слухацького сприйняття авангардних експериментів.

3. Виявлено роль камерного ансамблю з фортепіано як експериментального базису в розвитку авангардних інструментальних технік у другій половині ХХ століття. Здійснено короткий огляд композиторських технік і напрямів зазначеного періоду, відзначено найважливіші з них у ракурсі модернізації фортепіанних та ансамблевих прийомів гри. Акцентовано увагу на деяких з найрадикальніших експериментів авангарду другої половини ХХ століття, що з тих чи інших причин не знайшли свого відображення в

українській музиці 1960–1980-х років, у той час як інші отримали свіжий і плідний імпульс у творчості українських композиторів.

4. Розглянуто фортепіано як об'єкт і суб'єкт композиторської творчості. Простежено історію розвитку та надано стислу характеристику клавішно-струнних інструментів, проаналізовано їх деякі конструктивні особливості, важливі для даного дослідження. Особливу увагу приділено модернізації фортепіано у XVIII–XX століттях, пошуку оптимальних конструктивних рішень і впровадженню новітніх винаходів, спрямованих на покращення звучання інструмента та розширення його тембрової палітри. Уведено визначення поняття виконавського «протоколу», його взаємозв'язок із традицією, каноном, репертуаром, піаністичними техніками та нотним записом твору.

5. Узагальнено особливості використання «розширених» фортепіанних технік у камерно-ансамблевих творах українських композиторів (на прикладі камерно-ансамблевої музики з фортепіано Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича). Подано стислий огляд розвитку української ансамблевої музики XX століття, окреслено її засадничі унікальні риси. Здійснено аналіз важливих ансамблевих творів за участі фортепіано названих авторів, створених у 1960-80 років XX століття. Вибір цих творів зумовлений різноманіттям завдань, поставлених композиторами, та індивідуальністю авторських ідей і образів, втілених через традиційні й «розширені» способи звуковидобування на фортепіано.

Уточнено наукові положення щодо: «розширених» технік гри на фортепіано і «розширеного» фортепіано, практичного втілення новітніх прийомів гри на фортепіано у сучасному виконавському просторі, особливостей української та світової авангардної музики другої половини XX століття, розвитку конструкцій клавішно-струнних інструментів у ракурсі пошуку новітніх тембрів та звукових барв.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про: авангардну ансамблеву творчість українських, європейських та американських

композиторів другої половини ХХ століття та реалізацію «розширених» технік гри на фортепіано і «розширеного» фортепіано в творах цих митців.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання основних положень, матеріалів і висновків дисертації при написанні наукових праць на відповідну тематику; у професійній діяльності музикантів (музикознавців, виконавців, композиторів), мистецтвознавців, культурологів, збагачуючи концертний і педагогічний репертуар. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах закладів вищої музичної освіти («Історія фортепіанного виконавства», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів» тощо) та ін.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка. Основні положення викладені у виступах на різного рівня науково-практичних конференціях, у тому числі міжнародних: «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (НМАУ імені П. І. Чайковського, 28 лютого 2021 року), «Захід-Схід: культура і мистецтво» (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року); «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (УДПУ імені П. Тичини, 16-17 травня 2024 року) та всеукраїнських: «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» (СумДПУ ім. А.С.Макаренка, грудень, 2020, 2022).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних праць: три статі у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України як фахові, та дві – апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (321 найменувань, з них 221 іноземними мовами) і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 315 сторінок, з них основного тексту – 244 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАНО У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ БАЗИС САМОВИРАЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА

1.1 Термінотворення в теорії та практиці «розширених» фортепіанних технік і «розширеного» фортепіано

Авангард другої половини ХХ століття став для фортепіанного мистецтва новим викликом і своєрідною *terra incognita*. Відбувся чіткий поділ на нове й старе мистецтво, нову й стару виконавську практику, консервативних і прогресивних піаністів. Сформувалася своєрідна межа між «гарною», «правильною» традицією та «дивною», «неприродною» сучасною композиторською практикою, до якої звертаються здебільшого задля експерименту. Навіть у ХХІ столітті цей стан не змінився: у фортепіанному мистецтві все, починаючи від навчання до концертної практики, підпорядковано принципу підготовки «класичного» піаніста – тобто виконавця певного репертуару, який практично сформувався до 30–40-х років ХХ століття й в основному належить до ХVІІІ–ХІХ століть.

Однією з найцікавіших особливостей, яка насамперед символізує авангард другої половини ХХ століття для виконавця, а також є найзначнішою перешкодою для його вивчення й освоєння, є новий погляд на фортепіанне мистецтво в ракурсі різноманітних композиторських експериментів. Фортепіано стає вкрай далеким від стандартної виконавської практики, і, в результаті, інструмент виявляється настільки чужим і незвичним, що часто вимагає вже не піаніста, а професіонала нового, ще не усталеного напрямку, який уміє по-новому використовувати всі його конструктивні елементи.

Такий підхід до інструмента часто називають «розширене» фортепіано або «розширені» фортепіанні техніки. Тим не менше, вживаються й інші варіанти, такі як «авангардне» чи «підготовлене» фортепіано, нові способи чи неспецифічні прийоми гри на фортепіано тощо. Деякі варіанти та пояснення

зазначених термінів надано у відомих монографіях Л. Ваеса «Розширені піаністичні техніки. Теорія, історія та виконавська практика» [303], М. Майас «Розвиток процесів тембру і пам'яті в імпровізаційному виконанні на фортепіано» [226] та деяких інших.

В українському музикознавстві проблема термінології докладно розглянута в дисертації А. Шаріної «“Розширені” фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів)» [96]. Крім того, існує велика кількість праць, присвячених «розширеним» технікам гри на інших інструментах, які також стикаються з проблемою точної термінології цього явища. Зважаючи на значний корпус дослідницьких праць з цієї теми, можна констатувати, що й досі не існує усталеного терміну, який описує нові авангардні фортепіанні техніки (і техніки інших інструментів), а також немає чіткого погляду на те, які з них можна вважати «розширеними», а які – ні.

Попри це, наявність базового визначення є необхідною, оскільки воно слугує фундаментальною точкою для подальшого дослідження. Конфуцій зазначав, що, «якщо терміни неправильні, то слова не мають під собою підстав. Якщо слова не мають під собою підстав, то справи не можуть бути здійснені» [291, с. 88]. А отже, необхідно з'ясувати, що можна вважати новітніми «розширеними» фортепіанними техніками, а що не підпадає під це визначення.

Л. Ваес пише, що «всі наявні дані свідчать про існування двох підходів до цієї теми. З одного боку, – це поняття виконавських технік, які використовуються для створення конкретних звуків; з іншого – ширша ідея розширення самого інструменту. Ці два погляди можна розрізняти як “розширені піаністичні-техніки” і “розширені-піаністичні техніки” (“extended piano-techniques” vs. “extended-piano techniques”), але, окрім цієї тонкої відмінності, не існує чіткого терміну, який би об'єднував усе це питання» [303, с. 7]. Автор чітко окреслює різницю між «розширеними» техніками (наприклад, «струнне фортепіано» Г. Кауелла) та «розширеним» фортепіано

(наприклад, «підготовлене фортепіано» Дж. Кейджа), а також на невизначеність відмінності цих термінів. Окрім того, «розширені» техніки визначаються як «прийоми гри, що зародилися на початку та впродовж XX–XXI століття, водночас як і ті, що існували набагато раніше, проте зазнали суттєвих модифікацій протягом вказаного часового періоду. Оскільки впровадження «розширених» способів фортепіанного звуковидобування насамперед націлене на збагачення та урізноманітнення тембрових характеристик рояля, то їхня реалізація зазвичай не передбачає ані «традиційного» використання піаністичного апарату, ні сталих фізичних можливостей інструмента» [96, с. 98].

Основною проблемою всіх спроб визначитися з термінологією є фокусування виключно на самому інструменті, його конструкції та способі акустичного впливу. Дійсно, при такому підході існує певний консенсус, який у загальних рисах виглядає так: «розширені» техніки виконання – це такі, що передбачають використання нетрадиційної манери виконання, на відміну від «класичних» (традиційних) технік виконання, які передбачають традиційну (канонічну) манеру виконання. «Розширене» фортепіано (зокрема, й «підготовлене» або «препароване») можна в загальних рисах трактувати як втручання в конструкцію інструмента, яке не передбачалося його виробником і суперечить усталеній інструкції щодо його використання.

З іншого боку, такі формулювання породжують нові питання, а саме, що таке «традиційна» і «нетрадиційна» манера чи техніка виконання, що вважати базовою конструкцією інструмента і чому вона передбачається в усіх випадках однаковою, чому такі поняття при всій їхній невизначеності не викликають нарікань при розробці питання нових видів фортепіанної техніки. По суті, спроби визначити «розширені» техніки упираються в поняття «традиційних» технік, а «підготовка» фортепіано розглядається тільки в контексті експериментів Дж. Кейджа та інших подібних дослідів, де очевидно використання сторонніх елементів, жодним чином не пов'язаних з фортепіано, між струнами інструмента, що змінює тембр звуку і його фарбу.

До того ж постає закономірне питання, а що таке фортепіано? Адже цей термін використовується для визначення різних як за конструкцією, так і за функціональними особливостями інструментів, що мають певні спільні властивості, схожий тембр і призначені для відтворення певного масиву накопиченого репертуару (причому такого, який не завжди спочатку написаний для нього). Це питання також супроводжують численні розбіжності у тлумаченні, тому авторка не ставить за мету розробити точне визначення. Важливо тут те, що в більшості випадків автори зазвичай осмислюють «розширені» техніки не конкретного інструмента, а застосовують це поняття як загальний термін для опису неспецифічних виконавських прийомів цілої групи інструментів.

Звичайно при розгляді «розширеного» фортепіано та «розширених» технік дослідники майже не враховують позицію виконавця й його практичний досвід у цьому контексті. Між тим, це є не просто важливою складовою всього явища, а головним питанням, що визначає сценічне життя твору, а також його звучання взагалі. Інакше така музика може залишитися лише нотним текстом із зашифрованими знаками, що не привертає уваги й цікавить лише вузьке коло дослідників. При цьому навіть розвиток звукозапису не може змінити такого стану речей, адже для цього поки що необхідне хоча б одне, первинне «живе» виконання.

У такому ракурсі визначення «розширених» технік перестають бути застосованими у тому вигляді, в якому вони подані. В першу чергу потребує уваги визначення «традиційної» манери гри. Наприклад, А. Шаріна вважає, що така манера «передбачає наявність сформованого піаністичного апарату, тобто специфічного положення руки піаніста як його складової, а саме – округлих пальців, подушечка яких стикається з поверхнею клавіатури, а також правильної позиції променезап'ясткового суглоба, що має знаходитися на відповідній висоті над клавішами, так, аби передпліччя рук знаходилися паралельно підлозі» [96, с. 97].

Дійсно, якщо спробувати визначити традиційну «модель» постановки піаніста, його пози та рухи, усе виглядає саме так. Але якщо відштовхуватися від практики, можна помітити величезну кількість варіацій гри на фортепіано – від посадки за інструментом до положення пальців, ліктів або передпліч. Крім цього, сюди можна включити також різні положення ніг, варіанти опори корпусу піаніста та багато іншого. Можна побачити і дуже низьку, і дуже високу посадку, гру не тільки округлими, а й плоскими пальцями, а іноді, в рідкісних випадках, і боковою поверхнею пальця (наприклад, на басових нотах). Без сумніву, зап'ястя також можуть знаходитися на будь-якій висоті – як вище поверхні пальців, так і нижче.

Тому, на думку авторки дослідження, оперуючи певним видом посадки та виконання, доводиться використовувати поняття «усередненої» постави піаніста, тоді як на практиці відмінності часто є масштабнішими. У цьому випадку здається більш зручним відштовхуватися від поняття технічного «базису», сформованого комплексом «класичного» або «канонічного» [187, с. 173] репертуару та конструкцією сучасного концертного рояля.

«Канонічний» репертуар (також «еталон цінності») – це набір певних творів для фортепіано як соло, так і в ансамблі з іншими інструментами, який є загальноприйнятим для навчання і для виконання на сцені. Оскільки цей репертуар на даний момент є усталеним і включає твори переважно XVIII – XIX століть та, певною мірою, першої половини XX століття, його можна вважати основою піаністичного мистецтва сучасності. Загалом, таке описання є цілком зрозумілим для виконавців, хоча, безумовно, можна навести перелік репертуару, який, хоч і є досить об'ємним, але цілком визначеним, із зазначенням імен композиторів та точних назв творів. Технічний «базис» – це певний набір умінь і навичок, який має на меті опанування технічними складнощами «канонічного» репертуару і є стандартним набором ресурсів, якими оперує професійний піаніст. Цей «базис» накопичується з першого дня знайомства з інструментом і великою мірою залежить від найважливішого елемента процесу виховання піаніста – сучасного концертного рояля.

Справа в тому, що головним інструментом будь-якого сучасного піаніста є зовсім не набір різних конструкцій під загальним найменуванням «фортепіано». Головним і, по суті, єдиним об'єктом для прикладання всіх технічних та інтелектуальних умінь є рояль, причому саме великий концертний рояль, у зарубіжних джерелах також «*Concert grand piano*» (англ.) або «*Konzertflügel*» (нім.). У ХХІ столітті практично однозначно можна говорити вже не просто про назву, а про конкретні моделі (найбільші й найдорожчі) визначених фірм-виробників, між якими в основному й розподілений рояльний ринок. Саме ці роялі є справжніми інструментами піаніста, усе інше є різного роду окремими та похідними випадками.

Однак це зовсім не означає, що виконавець має часто грати на таких роялях, як «*Steinway*» моделі *D* або *Yamaha* моделі *CFX*. Він може грати на них рідко або взагалі не грати. Але саме можливості великих концертних роялів визначають вимоги до техніки, звуку, сили та витривалості, а також до багатьох інших професійних умінь піаніста. Усі інші інструменти в рамках терміну «фортепіано», а саме: піаніно, цифрові та електронні піаніно і роялі, кабінетні роялі, різні вкорочені й незвичні роялі є лише альтернативними варіантами головного інструмента, можливості звуковидобування яких різною мірою обмежені, або такі, що мають певне призначення.

Слід також ураховувати, що конструкція великого концертного рояля сформувалася відносно пізно, тому стосовно цього інструменту важливо використовувати термін «сучасний». Масове поширення концертних роялів почалося після Другої світової війни, практично паралельно з першими дослідженнями «розширення» фортепіанної техніки. Досвідчене вухо може чітко визначити на аудіозаписах піаністів 20–30-х років ХХ століття за особливою манерою гри й характерним звуком інструментів. Звучання роялів ХІХ століття має ще більше відмінностей. Безумовно, не можна стверджувати, що впровадження великого концертного рояля сучасної конструкції відбулося миттєво – процес тривав досить довгий час, спочатку в США, а потім у Європі. Але, безсумнівно, для часового відрізка, який розглядається в дисертації –

тобто з 1950 років аж до сьогодення – можна говорити про рояль як про один і той самий інструмент.

Визначивши поняття технічного «базису», сучасного концертного рояля і «канонічного» (класичного) репертуару, можна подивитися на роботу піаніста ширше. Очевидно, що різні виконавці, особливо відомі музиканти, мають свою певну манеру гри. Головним тут є зручність застосування технічного «базису» під час гри на роялі. Загальна схожість поз, рухів, положень рук лише свідчить про те, що вони фізіологічно найкомфортніші для будь-якої людини. Відмінності демонструють, що в нюансах проявляється фізіологічна індивідуальність. Тобто гра подушечками всіх п'яти пальців із заданою силою зумовлена фізіологією людини та конструкцією сучасної клавіатури. Це не зовсім «традиційна» манера виконання, а радше «сучасна». До того ж, гра іншою стороною кисті або спиною до клавіатури зовсім не заборонена і навіть, за інших рівних умов, не надто впливає на «традицію», адже «традиція» тут скоріше «результат», ніж «процес». Можна також зустріти різноманітні варіанти гри на роялі – стоячи, сидячи спиною до клавіатури, зворотним боком долоні, пальцями ніг і так далі, але, попри всю незвичність, навіть абсурдність таких явищ, не можна сказати, що в таких випадках демонструється «розширена» фортепіанна техніка.

Через такого роду розбіжності у піаністів-практиків, музикознавців, критиків і композиторів виникають проблеми інтерпретації, позначень і термінології. Багато нових фортепіанних технік по суті не є новими, вони давно знайомі й не становлять якихось труднощів, тому їх можна оцінювати як нові лише у відриві від практики. Наприклад, віднесення *glissando* по клавіатурі до «розширених» фортепіанних технік і співвіднесення його з глісандо по струнах фортепіано, або також по клавіатурі без видобування звуку безсумнівно обґрунтоване. Така класифікація часто зустрічається; з точки зору Л. Ваеса це «рух ковзанням – як по клавішах, так і по струнах» [303, с. 27].

Попри все, будь-який професійний піаніст (тобто той, хто закінчив вищий музичний навчальний заклад і має диплом концертного виконавця) ніколи не розглядає *glissando* по клавішах як якусь «розширену» техніку. Більше того, прийом одинарного глісандо, а також інтервального або акордами є міцною частиною технічного «базису». Просту його форму можна зустріти в Угорській рапсодії № 10 Ф. Ліста, інтервальне за допомогою двох рук – в етюді «Полювання» (6 етюдів за каприсами Н. Паганіні) Ф. Ліста, інтервальне однією рукою в октаву – у Варіаціях на тему Н. Паганіні Й. Брамса, в терцію та кварту в обидві сторони в «*Alborada del gracioso*» з циклу «*Miroirs*» М. Равеля тощо. Усі ці твори написані у XIX та початку XX століття та є дуже популярними у репертуарі піаністів у навчальних закладах, на фортепіанних конкурсах і на концертній естраді. Насправді, список можна продовжувати, але головне тут те, що з точки зору практики *glissando* по клавіатурі у більшості варіантів не є ані « новою », ані « розширеною » технікою гри: це стандартний елемент технічного «базису» піаніста.

Дивним виглядає використання цього терміну щодо вертикального або горизонтального глісандо на струнах інструмента. Звичайно, з точки зору ковання, як техніки виконання, будь-який його варіант розглядається під загальним терміном – це і зрозуміло, і правильно. Але часто виконавець просто не знає, що існує інший вид глісандо і яким чином його грати. А визначення – глісандо по струнах фортепіано, – вносить повну плутанину. Яким чином можна виконати такий прийом на піаніно, особливо з неповним відкриттям верхньої кришки? А якщо взяти цифрове піаніно або рояль, які уже мають велику популярність в академічних колах (особливо спеціальні моделі з оригінальною рояльною механікою)? Навіть якщо спеціально уточнювати, що повинен бути саме рояль, то який рояль? Варіантів конструкцій багато, далеко не всі дають можливість використовувати струни, або використовувати їх так само, як на іншому інструменті. Наприклад, якщо взяти великий концертний рояль, все одно виникає маса проблем: конструкція розпірок на рамі може відрізнятись, і доступ до певних звуків або діапазонів буде ускладнений по-

різному. Цим проблемам, як і загалом конструкції інструмента, присвячений другий розділ дослідження. Деякі з цих питань будуть розглянуті на прикладі камерної музики українських композиторів у третьому розділі роботи.

Іншою проблемою є широкі кластери, де зміна позиції долоні несе в собі елемент незвичності й незручності, гра передпліччями вимагає окремого продуманого підходу, а додаткові предмети для гри кластерів викликають повне нерозуміння у академічного виконавця. З цього можна зробити висновок: кластер є «розширеною» технікою для виконавця лише тоді, коли його виконання потребує використання долоні, кулаків, передпліччя або додаткових предметів, тоді як кластер, який виконується пальцями у положенні перпендикулярно до клавіатури, є звичною манерою гри.

Ще більш цікавим є феномен «підготовленого» фортепіано, наприклад, у «Танцях для двох фортепіано» Дж. Кейджа. Сторонні предмети, поміщені на струни рояля (причому знову ж таки, виключно рояля), дійсно є втручанням у конструкцію інструмента, що разом із новим тембром добутих звуків, безсумнівно, відноситься до феномену «підготовки» або «препарування» рояля. Але з погляду виконавської практики все просто – новизна настає лише в тому випадку, якщо піаніст сам займається підбором і розміщенням предметів між струнами або на них. У випадку, якщо «підготовкою» займається хтось інший, наприклад настрійщик, що часто практикується, твір опиняється цілком у межах «технічного» базису виконавця, і будь-які зміни стосуватимуться тільки тембру добутих звуків. А модифікація тембру на фортепіано й інших клавірних інструментах історично ніколи не сприймалась як «розширена» техніка або як «підготовлений» інструмент, що буде докладно розглянуто у другому розділі. У результаті, розгляд такого типу фортепіано з точки зору піаністичної практики здійснюється лише у тому випадку, якщо його підготовкою займається сам виконавець. В інших випадках це лише цікава модифікація інструмента – звичне явище протягом усієї історії клавірно-струнних інструментів.

Все вище зазначене надає можливість зробити висновок – термінологія, що стосується «розширеного» фортепіано, а також «розширених» технік гри на фортепіано, новітніх прийомів гри на фортепіано, потребує уточнення і переосмислення. Зважаючи на особливості конструкції інструмента, композиторський і музикознавчий погляд на проблему та узагальнення деяких понять у музичних словниках, випускається з поля зору головна складова фортепіанного мистецтва – сам виконавець.

Отже, поняття «розширеної» та «базової» виконавської техніки є ключовими для осмислення фортепіанного мистецтва авангарду другої половини XX століття. Недостатня увага до цієї проблеми з боку дослідників спричиняє труднощі у взаєморозумінні між композиторами, музикознавцями та виконавцями, а також звужує можливості сценічного втілення багатьох цікавих музичних творів.

У межах цієї роботи не ставиться за мету надання найточнішого терміну для позначення «розширених» технік фортепіано чи завдання створити задовільний термін, що об'єднує будь-які прояви таких технік. Основний ракурс дослідження зосереджений на проблемі виконавського підходу до нових способів гри на інструменті, а також до «розширеного» фортепіано загалом, й насамперед стосовно камерного ансамблю, а отже терміни «розширені» техніки і «розширене» фортепіано будуть вживатися лише з погляду піаністичної практики. Причому для цілей цього дослідження перший із них умовно позначатиме нові технічні прийоми виконання на інструменті, а другий – втручання в його конструкцію або використання додаткових механізмів чи пристосувань. Термін «підготовлене» або «препароване» фортепіано, що за Дж. Кейджем означає розміщення різного роду предметів на струнах або між ними [107], у межах цього дослідження розглядається як окремий випадок «розширеного» фортепіано, розуміючи під цим попередню (до виступу) взаємодію виконавця зі струнами рояля.

Авторка цієї роботи спирається на особисті спостереження та дослідницьку практику, а також роздуми щодо особливостей нового

прочитання фортепіано як в авангарді другої половини XX століття, так і в сучасній композиторській творчості. Широкий фокус дослідження, який включає деякі особливості авангарду як явища, інструмента в його історичному розвитку, а також у його сольному та ансамблевому прояві, нового репертуару, «розширених» виконавських технік, переслідує одну мету – за можливості наблизити виконавця до фортепіанної та камерної музики другої половини XX століття, шляхом усвідомлення загальних проблем, розуміння піаністичних труднощів, знаходження спільних точок між історичними техніками, стилями, конструкціями клавішно-струнних інструментів і сучасністю, а також допомогти практично дослідити музику, яка протягом понад півстоліття залишається для піаністів новою і не вивченою.

1.2 Авангард як нове мистецтво: естетичні та соціокультурні чинники

Авангард (від фр. *avant-garde* – передовий загін) формально не є ні стилем, ні напрямом, ні відрізком часу. Під цим словом розуміли насамперед новаторські або експериментальні течії в музиці, що суперечили або навіть поставали певним викликом до тенденцій свого часу. У вузькому сенсі цей термін означає творчість композиторів, їхніх експериментів і творів, стосовно яких існує певна негласна домовленість про визнання цієї діяльності як авангардної. Втім, якщо відносно одних композиторів існує певний консенсус, то щодо творчості інших точаться безкінечні суперечки. Іноді авангардними вважаються лише деякі твори, інколи – певний напрям, а часом – лише окремий елемент музичного твору. Формально тут можна визначити авангард з естетичної точки зору, однак на практиці це може викликати певні труднощі.

Авангард перебуває у нерозривному зв'язку зі своїм часом. Ті експерименти, які визнавалися авангардними, у разі повторення вже стають спірними, а якщо їх знову продемонструвати сьогодні, то, найімовірніше, вони будуть визнані застарілими й буденними. Отже, будь-який твір мистецтва, що

претендує називатися авангардним, є таким лише у своєму часовому контексті та для певної аудиторії. Водночас нова аудиторія сприйматиме нововведення вперше, навіть якщо вони вже були продемонстровані в іншому місці перед іншими слухачами. З цієї точки зору те, що є авангардним мистецтвом в одному суспільстві, в іншому, яке познайомилося з новаторськими ідеями раніше, уже не буде сприйматися як авангард.

Світова авангардна музика 1950–1980-х років була й залишається одним із найбільш суперечливих явищ усього XX століття. Для багатьох вона є взірцем крайніх експериментів, гучних скандалів і провокаційних вистав. Одним з парадоксів цього мистецтва є те, що більшість публіки знає прізвища, явища, об'єднання, назви гучних авангардних творів, але часто не знає самої музики і навіть не прагне її пізнати. Такий стан був зумовлений як самим авангардом, так і часом, у якому він зародився. Найвідоміші авангардні експерименти вважалися надто радикальними і часто навіть образливими для слухачів, що перетворювало музику третьої чверті XX століття на своєрідну виставу одних композиторів для інших композиторів. А наприкінці століття радикалізм явища перестав сприйматися як щось нове і свіже, відповідно, інтерес до нього значно знизився навіть серед тих, хто раніше звеличував таку музику як єдиний справжній прорив у майбутнє.

Тим цікавішим стає цей період для музиканта та дослідника XXI століття, який може оцінити всі явища авангарду більш об'єктивно, поглянути на нього вже з історичної точки зору. Але ще більш важливою є практична складова, яка досі є найменш вивченою і найбільш складною частиною світової авангардної музики. Здобутки авангарду та числені експерименти з «розширеними» фортепіанними техніками, безумовно, актуальні у наш час. Так, в 2025 році на відомому конкурсі імені Королеви Єлизавети в Брюсселі були представлені обов'язкові конкурсні твори для фортепіано – два етюди Ани Соколович (Ana Sokolovic), канадської композиторки сербського походження, де застосовані різні «розширені» техніки – удари по корпусу рояля та різні кластери.

У контексті даного дослідження для розуміння деяких особливостей авангардного мистецтва вбачається необхідним окреслити його контури не лише з практичної, а й з історичної, естетичної та філософської точок зору. З одного боку, це дає можливість зрозуміти причини виникнення різних виконавських питань під час вивчення такої музики і намітити шляхи їх можливих рішень, з іншого боку – зрозуміти час і оточення композитора, які, безумовно, прямо впливали на його творчість. Крім того, важливими є вихідні точки, до яких так чи інакше прив'язані всі напрями авангарду як в українському, так і в світовому мистецтві, які містять головні стимули цього напрямку. У зв'язку з цим, увага авторки цієї роботи зосереджується на комплексному вивченні феномена фортепіано у авангарді другої половини ХХ століття та його камерного-ансамблевого втіленні, при цьому залишаючись у межах виконавської практики.

Немає визначеності й в установленні періоду цього явища – принаймні для музичного мистецтва. Якщо для однієї частини музикознавців післявоєнний період як початок авангарду є консенсусом в загальному вигляді, хоча точкою відліку може бути як «Лад тривалостей і інтенсивностей» (1949) О. Мессіана, «Перехресна гра» (1951) К. Штокгаузена, «Молоток без майстра» (1952) П. Булеза, іноді цей період відраховують від смерті А. Веберна в 1945 році або від закінчення Другої світової війни, то інші цілком справедливо вказують на «підготовлене» фортепіано Дж. Кейджа, яке було представлене в 1938 році, або п'єсу «Еолова арфа» Г. Кауелла 1923 року, яка повністю виконується на струнах фортепіано. Але тоді за початкову точку можна прийняти і «Музику сфер» (1915) Руда Ланггаарда, довгий час забутого данського композитора, де, окрім «струнного» фортепіано, є й нестандартний склад виконавців – сопрано, хор, орган, фортепіано і два оркестри, сонорні та просторові ефекти. Цей список насправді можна продовжувати, відсуваючи його в часі все далі. Адже, наприклад, досліді Н. Вічентіно (XVI століття) з мікрохроматикою та моделями нестандартних клавіатур для її реалізації є прямими попередниками розширених звукорядів авангардної музики.

В результаті маємо безкінечну кількість думок щодо початку цього явища. Так, загалом авангардом прийнято вважати період часу від додекафонних творів А. Шенберга до «нової простоти» кінця XX століття. Зустрічаються й терміни «перший» (між першою та другою світовими війнами) та «другий» авангард (після другої світової війни до 1980-х років). Зараз навіть лунають думки: чи змінився авангард «поставангардом» або «постмодернізмом» на межі 1970–1980-х років, чи дотепер залишається головним і єдиним актуальним терміном для опису новітньої композиції XXI століття. А, можливо, все це і зараз є модернізмом, який почався на межі XIX – XX століть і в загальних рисах триває до наших днів.

Щодо цього доречним є висловлення зі збірника «Перетворення музичного модернізму»: «Що таке музичний модернізм? Чи є це музичним стилем, невід’ємно позначеним відштовхуючими рисами, такими як дисонанс, атональність і фрагментована музична структура, що ставить слухачів перед непереборними труднощами через його опір традиційним уявленням про музичну красу, його уникнення мелодії або знайомої гармонії, його відсутність регулярного пульсу, ритму чи груву, його відкидання впізнаваних музичних форм і ідей вираження? Чи ж модернізм – це радше музична епоха, що починається з вибуху атонального експресіонізму школи Шенберга до 1910 року і завершується появою мінімалізму, неотональності, нової простоти, неоромантизму та постмодернізму приблизно у 1970 році?» [299, с. 1].

Автори цієї праці задаються питаннями, чи є модерністська музика й досі, як її свого часу бачили К. Штокгаузен та П. Булез, пророчим мистецтвом майбутнього, проектом прогресу, просвіти, критики та вивільнення, чи вона зрештою вибухнула у герметичності власної вежі зі слонової кістки та чи є це морально вищою атакою на легкість сприйняття, музичні лінощі та миттєве задоволення всепрониклого споживацтва, чи це, незалежно від того, розглядається як стиль або епоха, щось, що давно втратило будь-яку привабливість, яку колись могло мати для слухачів, музикантів або вчених?

Поставлене питання, насправді, багато років є чи не головним питанням для дослідників, які вивчають таке явище, як авангард, а також, у більшості випадків, і всю музику ХХ століття. Численні праці, присвячені цьому явищу, здебільшого відповідають на питання історії авангарду, його естетики, філософії, часто зосереджуються на його витоках і риторичі. Але щойно справа доходить до питання призначення авангарду, його об'єктивних критеріїв якості, практичної реалізації його досягнень і методики навчання і виконання, а також слухацького сприйняття авангардних експериментів (що є найважливішою умовою існування будь-якого музичного явища як мистецтва) – одразу ж виникають безкінечні суперечки та діаметрально протилежні думки. По суті, тут відперва утворились дві команди, кожна зі своїми прихильниками, для яких існує лише абсолютне «за» або абсолютне «проти».

Особливо вразливою в цьому контексті є виконавська практика. Не маючи ґрунтовних свідчень значущості нових музичних елементів, а також враховуючи величезну кількість їхніх варіантів, вона досі не може привласнити їх собі, зробити їх невід'ємною частиною піаністичного технічного та естетичного комплексу. Водночас і тоді, і зараз виконавець залишається найважливішою складовою музичного мистецтва, а отже, саме йому доводиться транслиувати авторський задум і робити це якісно та професійно. Це протиріччя, через відсутність готових, відпрацьованих піаністичних засобів, долається за допомогою інтуїції або у спілкуванні з іншими виконавцями, які вже зіткнулися з подібними труднощами і якимось чином знайшли шляхи їх вирішення.

Врешті решт кожен піаніст-виконавець на сцені представляє своє більш-менш вдале розв'язання проблеми, яке часто виявляється далеким як від авторського задуму, так і від очікувань слухачів. До того ж, відсутність об'єктивних критеріїв якості звучання твору безпосередньо впливає на неможливість оперувати об'єктивними параметрами самого виконання. Отже, зрозуміти в такому випадку хороший це виконавець чи поганий, стає вкрай складно. І в першу чергу це стосується самого музиканта, який не може

оцінити свою гру з точки зору базових критеріїв професії й продовжує покладатися на інтуїцію для оцінки власної роботи. Виникає ситуація, коли виконання, засноване на інтуїції, може бути оцінене також лише за допомогою інтуїції. Очевидно, що вірність і об'єктивність таких критеріїв є вкрай низькою, що, звичайно, значно применшує бажання виконавців звертатися до авангардної музики.

Варто також відзначити, що в цих проблемах почасти винні й автори музики. Оскільки спілкування композитора з виконавцем відбувається через партитуру, яка, за влучним висловом Б. Гейнса, є «кодуванням потенційних виконаних версій твору» [187, с. 64] і в кращому випадку завжди була дуже приблизною фіксацією музичної структури, саме автор несе відповідальність за доступність і однозначність прочитання свого матеріалу. Але для поколінь композиторів, які писали для клавішно-струнних інструментів протягом останніх п'ятьох років, нотна фіксація мала тісно взаємодіяти з виконавською практикою, лише доповнюючи її.

До самодостатності партитури не тільки не прагнули, а й часто навмисно її унікали. Вважалося, що немає великого сенсу витрачати час на виписування уточнень і доповнень, очевидних для композитора та виконавців певної епохи, тому що прочитання таких фрагментів музичного тексту буде гарантовано збігатися з авторським баченням. Багато яскравих прикладів цього можна зустріти в музиці епохи Відродження та раннього бароко, де нотні записи фіксують майже виключно звуковисотність і ритм, у той час як артикуляція, динаміка, фразування були очевидними і не фіксувалися. Навіть відомі записи мелізмів з «*Klavierbüchlein*», які Й. С. Бах записав своєму десятирічному сину В. Ф. Баху, написані як шпаргалка загальновизнаних варіантів їх виконання, а не як загальна розшифровка його особистих авторських позначень.

Композитори ХХ століття тією чи іншою мірою прагнули відійти від фортепіанної практики романтизму, створюючи свій звуковий простір. Але, змушуючи виконавця позбутися хоча б частини його старої «школи», необхідно було замінити це новою «школою» музики, новим комплексом

методів і технік виконання. Звісно, такі спроби здійснювалися – можна згадати і «Мікрокосмос» Б. Бартока, і «Schulwerk» К. Орфа. Але, незважаючи на те, що ця музика написана для фортепіано, вона радше є школою для юних композиторів, аніж для піаністів. У піаністичну практику нові елементи авангарду досі не введені, а отже, партитура стає єдиним носієм як задуму, так і техніки виконання, та залишає виконавця наодинці з її унікальністю.

Можливо, прояснити ситуацію могли б текстові вступи або есе, в яких уточнювалися б теорія та практика виконання різних частин твору. Наприклад, ще в 1915 році Ч. Айвз написав відоме «Есе перед сонатою», що передувало його Сонаті № 2 для фортепіано (або «Конкорд-сонаті»). Поряд з цим, різні дописи про свою музику писав італійський композитор-авангардист Ф. Донатоні. Але ці есе концентруються на філософських і естетичних принципах музики та майже не торкаються важливих для виконавця практичних настанов. Тим часом, «Конкорд-соната», написана на початку ХХ століття, потребує вже кількох сторінок редакторських приміток. Додаткові неавторські пояснення є в нових виданнях, з розшифровкою деяких позначень і поясненням суперечливих місць. Звичайно, в музиці другої половини ХХ століття, де нотний текст буває взагалі повністю зашифрованим, для його практичної реалізації, максимум, чого можна очікувати – це сторінка описів умовних позначень, теж часто також доволі умовних. Це при тому, що в авангардних творах «для зрозумілого передавання твору потрібна більша точність від передавача (виконавця) і більша активність від отримувача (слухача)» [112].

Неоднозначність відносин між композитором і виконавцем (у зв'язку з відтворенням фіксованого тексту) та виконавцем і публікою (через власне виконання) є однією з великих проблем сучасної концертної практики. Отже, рідкі виконання авангардної музики на сцені сприймаються досі як екзотика для обраних, а виконання її перед широким колом слухачів – радше як казус. У результаті, не маючи можливості вирішити ці протиріччя, багато митців-авангардистів зробили їх своїм кредо.

Про це писав у своєму есе М. Беббітт: «Композитор витрачає величезну кількість часу та енергії – і, зазвичай, значні кошти – на створення товару, який має малу, нульову або навіть негативну товарну цінність. По суті, він є “композитором марнославства”. Широка публіка в основному не знає про його музику і не виявляє до неї інтересу. Більшість виконавців уникають її і ставляться до неї з неприязню. Отже, музика виконується рідко, в основному на мало відвідуваних концертах перед аудиторією, яка складається головним чином з колег-професіоналів. У кращому випадку ця музика призначена для фахівців, створюється фахівцями і виконується ними ж» [112].

Виходом із такої ситуації автор праці вважає відсторонення сучасної музики від публічності, відхід від соціалізації в бік приватних виступів і електронних записів, що дозволяє не йти на компроміси з публікою. Можливо, це колись стане реальністю (хоча з моменту написання статті М. Беббітта минуло вже понад 65 років), але поки цього не сталося, а значить, виконавець і слухач, як раніше, так і зараз, будуть визначати реальне життя авангарду в музичному просторі. І, безперечно, гасла на кшталт: «Ніколи не забувайте відстоювати модерністичні тенденції своєї творчості! Проголошення їх – це найефективніша ширма для поганої техніки, неясних формулювань і відсутності індивідуальності» [190, с. 203] є набагато стійкішою платформою для обговорення й сприйняття авангардної музики.

Ще у 1920-х роках, на початку процесу кардинального оновлення музичної мови (музичний модернізм) П. Беккер точно визначив деякі особливості взаємодії сучасної музики та суспільства: «Музика занадто складна для осмислення з точки зору понять і надто незручна для літературно-естетичної пропаганди, щоб швидко знайти виразні пояснення й зацікавлену аудиторію для обговорення найтонших питань свого буття. Зрештою, ми не повинні забувати, що серед нових рухів у музичній сфері є багато такого, що зобов'язане своїм виникненням лише естетичній спекуляції, а не безпосередньому творчому імпульсу» [115, с. 91].

Тут цікаве зауваження щодо складності пропаганди музики внаслідок великої неоднозначності пояснення її естетичних законів. Дійсно, музика сама по собі ніколи не ставала беззаперечним об'єктом обговорення. Критерії якості музичного матеріалу надто розмиті, що часто призводило до діаметрально протилежних думок авторитетних професіоналів щодо вже визнаних шедеврів мистецтва. Фактично, навіть сучасне музикознавство найчастіше займається підтвердженням геніальності вже відомих творінь, а не пропагандою сучасних, що, знову ж таки, впливає через те, що неможливо достовірно визначити, якими критеріями керувався автор і які з них в підсумку стануть загальновизнаними та зрозумілими для публіки.

Треба відзначити, що першопроходець у мистецтві часто не є еталоном якогось музичного явища. Спрацьовує принцип, за яким композитор, який використовує вже торовану дорогу й утверджує її у своїй творчості, стає важливішим для історії музики, ніж власне автор, який першим знаходить новий шлях. Можливо, творчі зусилля, необхідні для пошуку новизни, потребують величезної кількості часу та життєвих сил, і залишають не так багато можливостей для утвердження своїх відкриттів. Водночас композитор, який вкладає весь свій талант у вже готовий фундамент, може реалізувати багато потенційних варіантів його розвитку. Власне, тому кожен музикант зараз знає віденських класиків, але мало хто пам'ятає «Мангеймську школу», братів Стаміців і синів Й. С. Баха, які першими сформулювали принципи класичної форми й класичного стилю. Так само і з модерністами початку та середини ХХ століття: їхні попередники, такі як Е. Саті, А. Алле, В. Ребіков та інші, знайомі здебільшого лише знавцям, тоді як широка публіка часто навіть не підозрює про їхнє існування.

Про А. Алле слід сказати окремо – це ексцентричний письменник, художник і один із попередників авангардного мистецтва, він відомий своїми дотепними жартами та епатажними висловлюваннями. Тим часом написаний ним «Поховальний марш, складений для похорону одного великого глухого» (1897), є прямим попередником «4'33"» Дж. Кейджа і, безсумнівно, має право

на таку ж популярність. Але, перетворивши концепцію твору на жарт або філософське висловлювання, «автор цього поховального маршу надихався при його створенні принципом, визнаним усіма, що великі страждання німі» (Додаток А, прикл. 47), що написано на самому початку партитури, а саме музичне новаторство залишилося в тіні.

Не менш цікавим є його альбом із семи монохромних живописних композицій, серед яких «Битва негрів у печері вночі» (чорна), «Збирання помідорів апоплексичними кардиналами на березі Червоного моря» (червона) і «Перше причастя анемічних дівчат у сніжну погоду» (біла) є прямими попередниками знаменитих нині квадратів К. Малевича, які відрізняються радше своєю естетикою, ніж безпосереднім втіленням. Цікаво, що А. Алле та його друг Е. Саті обидва народилися в маленькому приморському містечку Онфлер у Франції, яке за дивним збігом обставин фактично стало джерелом багатьох авангардних течій у мистецтві ХХ століття.

Марш А. Алле, окрім іншого, порушує ще одне з важливих питань авангардного мистецтва: яку роль у творі відіграє його концепція і наскільки вона може бути важливішою за його музичну цінність? З практичної точки зору «Марш» А. Алле та «4'33"» Дж. Кейджа є ідентичними музичними творами з погляду створення акустичного ефекту та емоційного відгуку для слухача, який не знає ані композитора, ані назви, ані будь-якої передмови. Більше того, для людини, яка не знає ні часу створення, ні соціальних умов, ні культурного бекграунду (тобто слухача, який не належить до загальноєвропейської культури і не стикався з нею), різниці не буде навіть в естетичному сприйнятті. Відповідно, без ефекту концептуального маніфесту (причому точного, влучного і проголошеного в потрібний час) саме така робота перестає бути твором мистецтва, і стає в кращому випадку одноразовим жартом.

Крім «Маршу» А. Алле, можна згадати ще одну беззвучну композицію: п'єсу «У майбутнє» з п'яти живописних картин Е. Шульгоффа (1919), яка складається лише з пауз і також є попередником відомого «4'33"» Дж. Кейджа.

Такий приклад є найбільш екстравагантним і зручним для порівняння, однак те саме можна сказати і про багато інших авангардних творів середини ХХ століття. Часто принцип новизни або епатажності стає самодостатнім чинником, за якого саме мистецтво більше додатком, ніж самостійним продуктом. Так само і визнання композитора певним чином ґрунтується на актуальності або скандальності його концепцій, але не завжди тут щось залишається від музики чи щось можна казати про мистецтво.

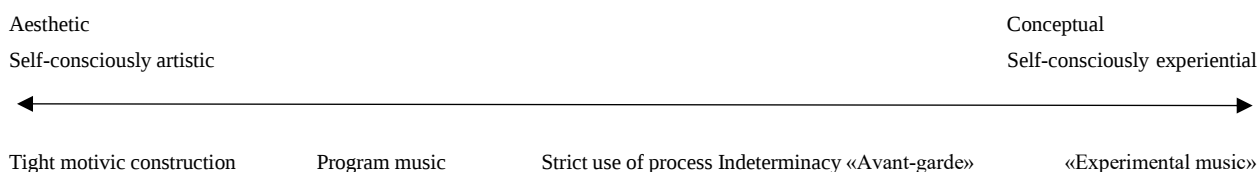
Також важливо розуміти певну залежність сприйняття від історичного контексту. Якщо розглядати авангардну музику як експериментальну щодо усталених естетичних правил у певний період часу, то, безумовно, величезну кількість творів з кінця 1940-х років можна прилічити до авангарду. Але якщо вважати авангардом музику, що кидає виклик суспільству й була створена першочергово як культурна, політична або соціальна критика, то від корпусу нової музики другої половини ХХ століття залишиться зовсім незначна частина. У цієї концепції є як прихильники, так і противники, що відповідно поділяє композиторів авангарду на «модерністів» (або «поміркованих») і «ультраавангардистів». Відповідно, в історичному процесі статус музичного експерименту та його спрямованість також відіграє важливу роль у співвіднесенні творів і їхніх авторів між собою, тоді як без контексту це було б досить складним завданням.

Попри все не можна стверджувати, що вся музика 1950-1980-х років є авангардною за визначенням. Багато композиторів, часто цілком визнаних і популярних, не були авангардистами, незважаючи на свої експерименти, які в тій чи іншій мірі зустрічаються в їхніх творах. Також авангардисти можуть перестати бути ними на одному з етапів своєї творчості, що часто можна спостерігати сьогодні. Отже, навіть умовно сам авангард не можна вважати позначенням домінуючих напрямів музичного мистецтва другої половини ХХ століття, це скоріше мала їх частина, радикально протиставлена всьому іншому. Крім того, на перший погляд може здатися, що новітні музичні явища періоду 1950-1980-х років мають якусь загальноприйняту черговість. Але з

точки зору того часу це більше нагадувало хаотичне виникнення і, часто, швидке зникнення різних явищ, які не були між собою пов'язані і не укладалися в яку-небудь систему.

Проте цікаву спробу класифікації музики у вигляді лінійної шкали, маючи на увазі в першу чергу експериментальну музику, здійснив у своїх тезах Е. Пфальц. На його думку, на одному кінці шкали мав бути «гіпотетичний твір, для якого естетична мета є не тільки найважливішою, але і єдиною задачею твору, тобто бути естетично приємним або зворушливим» [246, с. 7], а на іншому кінці – «гіпотетичний твір, створений виключно з метою досягнення концептуальної задачі, тобто взагалі не враховуючи, чи буде музичний продукт естетично привабливим чи ні» [246, с. 7]. У контексті цієї роботи вважаємо необхідним навести її тут повністю:

Aesthetic-conceptual continuum (эстетико-концептуальный континуум) [246, с. 7].



Основним завданням цієї системи є визначення місця глобальних музичних явищ, хоч і досить умовно на шкалі, замкнутій з обох боків непересічними конгломератами. Автор пропонує використовувати «4.33» Дж. Кейджа або щось із екстравагантних напрацювань «Fluxus» як приклад експериментальної музики, будь-який варіант строгого письма на початку шкали, а в середині можна розмістити «Фантастичну симфонію» Г. Берліоза, у якій разом співіснують як класичні канонічні концепції, так і новітні програмні та звукові рішення (власне авангардні для першої половини XIX століття). Хоча сам автор визнає, що точне визначення місця твору на цій шкалі не є можливим, вона є «концептуальним інструментом, на основі якого будуть побудовані подальші аналітичні висновки» [246, с. 8].

Якщо взяти за основу таку систему, то в першу чергу для нас будуть важливі саме ці дві точки – середня (перехід до концептуального завдання) і кінцева. Мається на увазі, що саме вихід за межі традиційної техніки – використання Г. Берліозом *col legno* у його «Фантастичній симфонії» є «розширеною» технікою, що є своєрідним *Ab ovo* музичного експерименту, тобто його початком. На жаль, така точка зору є такою тільки для музики XIX століття, і то досить умовно. Деякі скрипкові прийоми, схожі на *Tapping*, також використовував Н. Паганіні, різноманітні додаткові пристосування для фортепіано були дуже поширені в кінці XVIII – на початку XIX століття. Що вже говорити про давно забуті, але дивовижні твори, такі, як, наприклад, «*Les Éléments*» («Стихії», 1738) Жан-Фері Ребеля, де окрім новітніх програмних концепцій, у п'єсі «Хаос» використовується оркестровий кластер.

Крім того, з точки зору фортепіано та камерного ансамблю за участю фортепіано, оркестровий твір не дуже доречний як точка відліку. Так, наприклад, мікрохроматичними експериментами в клавірній музиці займалися Гійом Котле та Нікола Вінцентіно в XVI столітті, неметризовану музику у своїх прелюдях на початку XVIII році продемонстрував Ж. Ф. Рамо. Отже, спиратися на поодинокі випадки музичного експерименту не має сенсу, потрібні більш загальні критерії. Загалом заглиблюватися в музику Нового часу, шукаючи різноманітні композиторські знахідки у XVI – XIX століттях, не є метою цієї праці. Важливіше орієнтуватися на найближчий за часом, але віддалений за концепцією та реалізацією твір, який буде базою для виявлення авангардних та (або) експериментальних елементів у інших композиціях.

Також важливою умовою, за якою може будуватися подібна графічна система в межах цієї роботи, є розмежування понять як власне авангарду, так і «авангардного» фортепіано, а також «авангардного» фортепіанного ансамблю. Одне часто зовсім не залежить від іншого. У деяких авангардних творах фортепіано залишається традиційним «канонічним» [187, с. 173] інструментом, в інших, які не вважаються авангардними, інструмент трансформується, фортепіанна техніка збагачується дійсно новаторськими

композиторськими прийомами. Тут можна навести приклад «Ідилій» ор. 53 В. Ребікова з кластерними послідовностями або Багателі з «Мікрокосмоса» Б. Бартока з ударними ефектами та безшумними натисканнями клавіш. І навпаки, твори мінімалістів або деякі яскраво авангардні композиції Тору Такеміцу (наприклад, «*Rain coming*») використовують авангардну музичну мову, але фортепіано залишається традиційним.

Отже, надзвичайно важливо визначитись із обсягом музичних опусів, які точно класифікуються в межах цієї роботи, не змішуючи авангард, усі його похідні, та вплив авангарду на фортепіанну та ансамблеву техніку. Аналіз концепції, фактури, виконавський і текстовий аналіз буде обмежено виключно творами, де присутні новітні техніки виконання на фортепіано, а також його ансамблевого співзвучання.

Щодо запропонованої лінійної шкали, то на думку авторки роботи, в її середині в такому разі розташовується гіпотетичний твір, який цілком знаходиться в рамках «канонічної» виконавської та слухацької бази, включаючи його концепцію, виконавську та ансамблеву техніку, склад виконавців і нотний запис. Тут йдеться, звісно, про те розуміння виконавства, яке оформилося до середини ХХ століття, і за влучним висловом Б. Гейнса отримало назву «сучасний виконавський стиль» [187, с. 81]. При цьому гармонічною та тональною складовою можна знехтувати, оскільки з точки зору саме виконавської (а не музикознавчої або композиторської) практики її вплив на піаністичну техніку є дуже опосередкованим.

Отже, будь-який твір, який повністю зрозумілий кожному музиканту та знаходиться в орбіті його академічної освіти та технічного «базису», може стати тією необхідною для подальшого аналізу відправною точкою. Насправді це не є складним вибором, адже величезна частина музичного ансамблевого спадку цілком підходить під такі критерії. Можна взяти, наприклад, будь-яке фортепіанне тріо Ф. Мендельсона чи Й. Брамса, фортепіанні квартети Г. Форе (вибір тут абсолютно умовний) або будь-який інший романтичний ансамбль, вони цілком підходять під ці критерії.

У цій низці постає і «Ода Наполеону Бонапарту» ор. 41 А. Шенберга, написана в 1942 році. Нічого нового у фортепіанній та ансамблевій техніці там немає, незважаючи на складний гармонічний і ритмічний малюнок, незвичний стиль співу та додекафонний метод композиції. Нотний запис також цілком класичний (варіантами різних нотних видань можна знехтувати), склад ансамблю – голос і фортепіанний квінтет – радше нагадує бароковий, але це також зрозуміло і звично. В подальшому можна спостерігати вплив цієї моделі на українську музику, а саме в циклі «Коли» для меццо-сопрано, скрипки, альту, кларнета і фортепіано Л. Грабовського.

До цього ж ряду можна віднести й інші популярні твори 1930-1940-х років: сонатину для флейти і фортепіано (1946) П. Санкана, сонату для альту і фортепіано (1944) Д. Мійо, віолончельну сонату (1948) Е. Картера, секстет для фортепіано і духових (1953) У. Ріггера, сонату для скрипки (або кларнета) з фортепіано (1943) А. Копленда, квартет для кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (1938) П. Хіндеміта, концерт для дев'яти інструментів (1934) А. Веберна, сонату для двох фортепіано та перкусії (1938) Б. Бартока та велику кількість інших творів, різних за гармонічною мовою, композиторською технікою, стильовими напрямками та концепціями. Сюди ж відносяться й три п'єси для скрипки та фортепіано В. Сильвестрова, написані після його «Драми» для скрипки, віолончелі і фортепіано, які з точки зору фортепіанної виконавської майстерності також не виходять за межі піаністичного «базису».

Можливо, найбільш відповідним твором, який можна з упевненістю поставити на початок шкали, є «Український квінтет» (1942) ор. 41 Б. Лятошинського. Безумовно талановита і, без сумніву, заслужено популярна музика у загальному сенсі є зразком романтичного ансамблю, з властивим йому масштабом, динамічністю, гнучкістю, мелодійністю та драматизмом. При цьому, маючи звичну і повністю зрозумілу віртуозну фактуру, цей квінтет ніби підводить підсумок українській ансамблевій музиці кінця XIX і першої половини XX століття, вбираючи в себе всі характерні риси українського мистецтва даного періоду. І, звісно, цей твір є музичним та естетичним

початком нової музики 1950–1980-х років. Багато його моментів за своєю насиченістю та експресією передбачають драматизацію та стиснення тематичного матеріалу в авангардному ансамблі, темброві фарби досягають максимальної виразності та яскравості, захоплюючи фактично весь звуковий простір «романтичного» фортепіано. Зважаючи на це, послідовникам і учням Б. Лятошинського довелося шукати «своє» звучання вже за межами фортепіанної клавіатури та академічного досвіду виконавця.

З кінцевою ж точкою графіка все набагато менше визначено. Безсумнівно, Дж. Кейдж - один із найвідоміших композиторів у галузі експериментальної музики, і разом з Е. Варезом, Ч. Айвзом і Г. Кауеллом складає групу повідних американських ранніх експериментаторів. Але виділяючи твір «4.33» як можливу межу чистого експерименту, можна, як було сказано вище, опинитися не стільки в музиці, скільки в надмузичній концепції. Крім того, ця п'єса написана все таки для «канонічного» фортепіано. Адже при її першому виконанні, як мінімум, присутній піаніст, який сидить за інструментом, перевертає ноти, відкриває та закриває кришку клавіатури, але будь-які експерименти з самим фортепіано, а також із виконавцем відсутні. Отже, цей твір ніяк не відображає «розширених» фортепіанних технік та «розширеного» фортепіано, він оперує авангардною концепцією. Тут важливий саме фортепіанний та ансамблевий експеримент, доведений до абсолюту.

Щодо експериментальної музики, А. Пфальц дає таке визначення: ця музика «написана в рамках або у відповідь на культивовану традицію в Америці ХХ століття, прагне просувати явно антиелітарну програму, яка виражається різними способами, неминуче радикальна за своєю природою, оскільки залишає деякі аспекти музичного твору невизначеними на момент початку виконання» [246, с. 5]. Тут знову розглядається лише концепція, а не виконавська техніка, при цьому, як уже було зазначено, ці два аспекти не перетинаються. Отже, необхідне таке визначення, яке стосуватиметься,

насамперед, фортепіанного виконавства і лише через нього торкатиметься питань експериментальності та авангардності композиторських концепцій.

На думку авторки роботи, на правому кінці шкали має розташовуватися гіпотетичний твір, який повністю знаходиться поза межами «канонічної» виконавської та слухацької бази. А отже, виконавська та ансамблева техніка, склад виконавців і нотний запис також мають перебувати за межами академічного фортепіанного мистецтва в тому вигляді, в якому воно існує зараз. Звісно, М. Беббітт точно вказує, що «хоча в багатьох фундаментальних аспектах ця музика є “ новою ”, вона також часто є величезним розширенням методів інших видів музики, заснованим на всебічному знанні їх динамічних принципів» [112]. Але це не означає, що таку музику неможливо вигадати, і такий твір можна представити лише гіпотетично. З певним припущенням для наочності дослідження цілком підходять п'єси Стівена Скотта (1944-2021), написані для його «*Scott's Bowed Piano Ensemble*» і цікаві саме своїми фортепіанними нововведеннями (Додаток А, прикл. 60).

Це великий ансамбль, що складається з десяти виконавців, які грають на одному роялі різними способами, а отже, інструмент наче поділяється і кожна його частина або зона стає окремим інструментом. При цьому, гра в принципі не відбувається традиційним способом, часто навіть не використовуються клавіші: в основному грають на струнах відрізками каніфольного волоса, а також молоточками, паличками та іншими пристосуваннями, а сам рояль має бути підготовлений до виступу.

Оскільки учасники стоять навколо рояля без кришки, відсутня й банкетка для сидіння. Партитури в звичному розумінні немає, її замінюють позначки, зроблені всередині корпусу інструмента, а також, що важливо, присутнє мікрофонне підсилення. Отже, це камерний ансамбль за участі фортепіано, де відсутні всі «канонічні» технічні елементи виконання, включаючи звичну ансамблеву взаємодію, а натомість майже всі технічні засоби виконання, а також сам інструмент є неспецифічними і незвичними.

Окреслив межі «розширеного» фортепіано та «розширених» фортепіанних технік, необхідно з'ясувати, як класифікувати та розподіляти інші твори ансамблевої музики другої половини XX століття в цьому просторі. Очевидно, що авангард, будучи лише опосередкованим терміном, об'єднує, здавалося б, значну кількість абсолютно різної музики. Класифікація її за композиторськими напрямками не дає чітких результатів через частий синтез і змішування цих напрямків в рамках одного твору. Водночас, враховуючи завдання щодо розуміння виконавських проблем, необхідно чітко визначити, з якими навичками слід працювати при виконанні тієї чи іншої п'єси, а також які нові елементи в процесі вивчення слід освоїти і використовувати. Це потребує значного часу та зусиль, що витрачаються на піаністичну роботу, а також і на мотивацію виконавця.

На думку авторки дисертації, тут, хоча й умовно, можна застосувати поняття «міри» авангарду або «міри» експерименту в музичному творі. Фактично, це демонстрація того, наскільки багато в окремому опусі є елементів, що становлять собою «експериментальну» складову, і в якій пропорції вони співвідносяться з «канонічними» елементами. Передусім це стосується виконавської практики, проте з цієї позиції можна також розглядати концепцію твору, його гармонію, фактуру тощо. Звісно, суто математичний підрахунок неможливий, більш того, він не має жодного сенсу. Завдання полягає в тому, щоб одразу, хай і досить приблизно, визначити технічну складність твору у вигляді пропорції: яка його частина містить традиційні виконавські завдання, а яка є експериментальною, тобто заздалегідь невідомою, що перебуває у сфері окремого дослідництва та інтуїтивної творчості.

Знову ж таки, умовно можна виокремити два великі блоки: твори, в яких переважає «канонічна» виконавська техніка, та твори, більша частина яких будується на «експериментальній» техніці. Для зручності їх можна назвати «канонічними» ансамблями з елементами «експерименту» та експериментальними ансамблями з елементами «канону». У межах цих блоків

можуть існувати твори, де «авангардними» є лише кілька тактів чи фраз, можливо, кілька сторінок, причому такі виконавські завдання можуть бути однотипними. Так само можливі варіанти з більшою або меншою часткою нових технік: чверть, майже половина, понад половини, три чверті або навіть майже весь твір. Основну відповідь може дати партитура, де досвідчений погляд з достатньою точністю визначить складність фактури, її фактичний розподіл та новизну. Це також відіграє важливу роль у класифікації творів як відправної точки для їх подальшого аналізу.

Незважаючи на зовнішню простоту, а можливо, навіть певну примітивність цієї системи, для виконавців і слухачів вона стає важливим орієнтиром у розмежуванні музичних творів. Справа в тому, що переважна більшість композиторів зазвичай прагне не до середини, а до крайніх точок запропонованої шкали, а отже, відмінності між творами майже завжди можна чітко визначити на слух. Навіть без прослуховування твору, лише переглянувши партитуру, можна оцінити, наскільки він підходить виконавцю, як його сприйматиме аудиторія та чи допоможе її попередній досвід у засвоєнні нового матеріалу.

Так само можна оцінити, наскільки складним буде сприйняття твору: чи стане він зрозумілим одразу або ж вимагатиме кількох прослуховувань. Крім того, виконавець отримує уявлення про те, наскільки органічно композитор вплітає «авангард» у традиційну фактуру, чи буде твір звучати цілісно та наскільки він сам готовий до того рівня «експерименту», який пропонує автор. З іншого боку, для піаністів, які не знайомі з авангардною музикою або сприймають її скептично, ця шкала може стати корисним орієнтиром. Вона допоможе знайти опорні точки, звичні й зрозумілі елементи традиційної виконавської освіти, які можна використати як основу для вивчення твору, його осмислення, а потім поступового переходу до експериментальних розділів.

Таким чином, можна запропонувати шкалу, яка стане відправною точкою для класифікації авангардних ансамблів за участю фортепіано:

повний «канон»

повний «експеримент»



«канонічний» ансамбль з частиною «експерименту»

експериментальний ансамбль з частиною «канона»

Варто ще раз наголосити, що до цих градацій безпосередньо входять лише піаністична техніка, партитура, ансамблева техніка, тобто взаємозвучання фортепіано з іншими виконавцями, склад ансамблю, його зрозумілість, використання традиційних або нетрадиційних інструментів, а також опосередковано концепція твору.

Під час дослідження авангардної музики другої половини ХХ століття необхідно відзначити деякі особливості, які відрізняють її як від романтичної, так і від модерністської традиції першої половини ХХ століття. Тут немає потреби зосереджуватися на загальних характеристиках явища, оскільки величезна кількість досліджень уже була присвячена вивченню як його передумов, так і досягнень музичного мистецтва цього періоду. Безперечно, мистецтво ХХ століття багато в чому є продуктом своєї епохи, а його періодизація безпосередньо збігається із суспільними умовами та історичними катаклізмами. Однак із плином часу ці залежності стають менш суттєвими. Натомість цікаво простежити певні практичні аспекти, що є важливими як з боку слухача, так і з боку виконавця. Ці аспекти часто можуть не збігатися між собою і не відповідати композиторському баченню, проте їхнє розуміння зараз набуває особливої актуальності.

Питання виконавського «канону» та слухацького досвіду тісно взаємопов'язані та вимагають більш детального роз'яснення. Безсумнівно, так чи інакше музика залишалася і залишається консервативною сферою, і будь-які нововведення впроваджуються в неї часто за допомогою великих зусиль, а іноді виявляються безрезультатними. П. Хіндеміт не без підстави вважав, що «в музиці ми все ще повинні покладатися, і, ймовірно, завжди будемо покладатися на найбільш перевірені часом методи виробництва; що жодне штучне створення не може бути впроваджене, і що всі ці дуже точні методи

дослідження не наблизять нас ані на крок до внутрішніх таємниць створення та відтворення музики» [190, с. 113].

Але в середині XX століття штучно чи стихійно виникла потреба, якщо не почати все з чистого аркуша, то хоча б кардинально змінити музичне мистецтво. Безумовно, щоб змінити які-небудь усталені елементи, необхідно їх виявити та замінити на інші, нові та такі ж життєздатні. Як відомо, ці спроби не увінчалися успіхом, можливо, інертність занадто велика, і час освоїти досягнення авангарду ще не настав. Переважна більшість музикантів академічного напрямку й досі перебувають у рамках романтичної традиції, більш того, ця традиція дуже слабо еволюціонує.

Що ж являє собою романтична традиція для виконавця? Ф. Шлегель писав, що «твір можна вважати романтичним, якщо він вільно коливається на хвилях поетичних образів, не позбавлений дотепності і “здатний вбирати в себе багатство і різноманіття життя”» [198, с. 57]. Це поетичне описання, на жаль, погано застосовується на практиці, тим більше що такі формулювання, як «глибоке розкриття індивідуального світу художника» та ін., існують лише для філософсько-естетичного осмислення, а ніяк не для музичного виконавства. Значно точніші та важливіші визначення романтичної традиції або, скоріше, традиції класично орієнтованих і академічно навчених музикантів крізь призму самого слухача та виконавця висловив Б. Гейнс у своїй монографії:

- «Пієтет перед композиторами, що проявляється в культі генія та оригінальності;
- Майже священне благоговіння перед музичними “творами”;
- Одержимість задумом композитора;
- Звичай слухати музику як ритуал;
- Звичка до повторного прослуховування обмеженого кола творів» [187, с. 28].

Як бачимо, тут немає місця для «самотнього героя», зате чітко визначені ті якості, які роблять цю традицію поки що абсолютно непорушною. Ця

система почала формуватися у ХІХ столітті насамперед тому, що романтики схильні були сприймати музику як окрему автономну величину, призначену для вираження тієї частини буття, яку неможливо передати іншими засобами, на відміну від барокової музики, де саме слово ставало найважливішим елементом музичного мистецтва, причому не лише у вокальних творах, а й в суто інструментальних. Прикладом цього є численні «розшифровки» фортепіанних творів Й. С. Баха і їхнє порівняння, часто буквально, з біблійними текстами.

Таким чином, саме створення культу музичного твору, а він тоді має бути не просто зрозумілим, а однозначно інтерпретованим як слухачем, так і виконавцем з першого разу, дозволило сформувати «канонічний» репертуар, який став культовим. На ньому, своєю чергою, почала ґрунтуватися виконавська школа, традиція та сам процес музичного сприйняття. Для багатьох слухачів ХХІ століття все це звелось до простого поділу: тональність – атональність, що фактично відповідає поняттям класики (а також популярної музики) та авангарду.

Звісно, неможливо бути виключно індивідуальним, адже тоді твір може просто не бути зрозумілим, важливо знайти баланс між повторюваністю та оновленням. Повторюваність – це передусім знайомі гармонії, ритмічні структури, будова мелодії та мелодичні звороти, у яких орієнтуються слухачі й виконавці. Саме звідси бере початок радість упізнавання, а разом із нею – осягнення нового крізь призму знайомого простору, адже сприйняття інертне за своєю природою. Для романтиків музика була «одкровенням трансцендентного, захопленням спогляданням прекрасного» [187, с. 92], а отже, прекрасне мало ідентифікуватися миттєво, тут і зараз, без жодних зусиль. Окрім того, відчувши прекрасне, людина одразу відчуває потребу в його спогляданні, звідси і нескінченна повторюваність, подібна до предметного живопису в музеї.

З часом сформувалася схема: культ твору – культ твору та композитора – культ композитора. Вона фактично усунула з музичної практики більшість

барокової та ще більш давньої музики, а тепер відсікає й сучасну, за винятком тієї, що раптово починає вписуватися в цю схему. «Канонічність вибіркова; доступ до пантеону богорівних – великих композиторів – фактично закритися приблизно з часів Першої світової війни» [187, с. 27]. Саме звідси бере початок революційність авангарду, адже композитори більше не могли діяти в межах академічного (чи романтичного) музичного конгломерату з тієї простої причини, що баланс повторюваності та оновлення став неможливим. Усі нововведення в межах цієї системи були вже вичерпані, а проста конкуренція стала нереальною через неспівмірність глобальної багатовікової системи (частина її категорій лишається незмінною ще з часів Школи Нотр-Дам, тобто майже 1000 років) та невеликої групи композиторів, які одночасно виступають у ролі і виконавців, і слухачів.

У результаті єдина можливість проявити власну індивідуальність в таких обмеженнях – це спробувати не просто конкурувати, а зруйнувати стару систему. Проте насправді авангард у 1950–1980-х роках, замість руйнування (що, безумовно, було неможливим), фактично став контркультурою в консервативному суспільстві, тобто почав створювати власну систему, але в значно вужчому та більш замкненому просторі. Саме з цього моменту починається період конфронтації вже не окремих особистостей чи груп художників, а майже протилежних музичних систем.

Відтак, з'явилося і стійке неприйняття прихильниками однієї системи будь-яких досягнень чи просто проявів іншої. Навіть великі композитори, не кажучи вже про слухачів і виконавців, не сприймали своїх опонентів серйозно: «Все це призвело нашу музичну культуру до сумного стану невизначеності, з такими небезпечними ознаками занепаду, як варварське різноманіття стилів, повна відсутність будь-якого канону краси, безглузде прагнення до звуку» [189, с. 98]. За цим приховуються витoki самої конфронтації: оперування категоріями власної системи породжує повне нерозуміння іншої.

Водночас авангардна система має свої специфічні риси:

- Заперечення переваги академічного «канону».

- Відсутність вшанування твору, усунення «культу».
- Новизна, а часто й виклик, як найважливіший елемент творчості.
- «Мобільність», мінливість, випадковість.
- Концептуальний підхід при створенні музичного твору.

Це не просто нове бачення, а зовсім інші правила гри. Протягом усієї своєї кар'єри виконавець усіма силами намагається уникати випадковості, часто й спонтанності (насамперед завдяки фіксованим, беззаперечним партитурам), стилістичних невідповідностей, і вже точно не уявляє себе людиною, що кидає виклик публіці. Навпаки, всі зусилля спрямовані на те, щоб вибудувати якнайтісніший зв'язок із слухачами та максимально задовольнити їхні очікування. Враховуючи, що будь-який експеримент може виявитися спонтанним і одноразовим, до якого може швидко втратити інтерес навіть сам композитор, підсумок стає очевидним. У цьому й полягає проблема існування виконавця у двох системах, це або неможливо, або дуже складно. Можна, наприклад, згадати Девіда Тюдора, відомого виключно виконанням авангардних творів, та Вільгельма Кемпфа, Артуро Бенедетті Мікеланджелі, Володимира Горовиця та сотні інших видатних піаністів, які займалися інтерпретацією класичних творів. Звісно, існують і рідкісні винятки – наприклад, М. Полліні (1942-2024), який був не лише видатним класичним піаністом, а й першим виконавцем фортепіанних творів Л. Ноно. Але, як правило, винятки тільки підтверджують правило.

Ще один цікавий аспект – заміщення музики іменем композитора, як данина поваги, популярності, пропаганди або впливу. При цьому стиль композитора часто не відіграє суттєвої ролі, він може бути відсутнім як єдиний комплекс, або ж існує як відображення композиторської техніки. У результаті підпис під твором мистецтва стає важливішим за саме мистецтво. Після «канонізації» творів разом із прізвищами в романтичному музичному просторі настала епоха «канонізації» прізвищ без згадки про саму творчість. У підсумку багато музикантів і навіть аматорів можуть похвалитися знанням імен

К. Штокгаузена, П. Булеза, Л. Ноно, Дж. Кейджа, Дж. Крамба, К. Пендерецького, Я. Ксенакіса, Г. Лагенмана, а також Л. Грабовського, В. Сильвестрова та багатьох інших, але лише одиниці чули хоча б щось із їхнього творчої спадщини. Водночас музику, тональності й навіть номери опусів сонат Л. Бетховена, етюдів Ф. Шопена, циклів Р. Шумана знає більшість обізнаної публіки, у той час як твори більшості авангардистів існують у відриві від них самих.

Якщо індивідуальність композитора стає виключно значущою і заміщає будь-яку традицію, це означає, що самі категорії мистецтва стають індивідуальними для кожного автора. В результаті виникає безліч різних мистецтв, частково пов'язаних або зовсім не пов'язаних між собою. У зв'язку з цим стає дуже складно виокремити які-небудь загальні функції самого явища. К. Грінберг писав, що «справжня і найважливіша функція авангарду полягала не в “експериментуванні”, а в пошуку шляху, слідуючи якому можна було б забезпечити розвиток культури в умовах ідеологічного замішання та насильства. Повністю відходячи від публіки, поет-авангардист чи художник-авангардист прагнув підняти рівень свого мистецтва, одночасно звужуючи його і возносячи до втілення абсолюту, в якому всі відносності та протиріччя або знайшли б своє розв'язання, або втратили б сенс. Так народжується “мистецтво для мистецтва” і “чиста поезія”, тоді як предмет або зміст стають чимось, чого слід остерігатися, як чуми» [173, с. 39].

Прагнення до «чистого мистецтва» у середині ХХ століття призвело до того, що цей термін повністю розмивається. М. Беббітт оперує аргументами «серйозна музика» та «популярна музика» як контраргументами «хорошої» і «поганої», але все це досить абстрактні терміни. Об'єднання, які з'явилися в середині ХХ століття, такі як «*Fluxus*» або Віденський акціонізм, доводили свої експерименти до стану чистої провокаційності, тому і через багато десятиліть їх віднесення до справжнього мистецтва ставиться під сумнів. На противагу висувалося переконання, що в будь-якому випадку це необхідний рух уперед. «Ми не намагаємось стверджувати, що авангардисти взагалі не

створювали творів, замінюючи їх короткочасними акціями. Проте, як ми побачимо, авангардисти, якщо й не руйнують категорію твору мистецтва, то кардинально її змінюють» [131, с. 78].

Цікаво простежити, як змінювалося призначення мистецтва в епоху авангарду, як зміщувався вектор його застосування. Як справедливо зазначає П. Бюргер, протягом історії цей порцес проходив нерівномірно – спочатку мистецтво служило об'єкту культу (сакральне мистецтво), потім – об'єкту репрезентації аристократії (придворне мистецтво), згодом в Новий час стало зображенням буржуазної самосвідомості [131, с. 75]. Отже, можна припустити, що модерністське (авангардне) мистецтво, як загальне поняття, є відображенням індивідуальної самосвідомості, яка спрямована сама на себе. Водночас це не говорить про його автономність, а навпаки, скоріше про повну залежність від творця. «Відносна ізолюваність твору мистецтва від життєвої практики тим самим перетворюється на хибне уявлення про абсолютну незалежність твору мистецтва від суспільства» [131, с. 72], що ставить перед нами більш широке питання про незалежність особистості – творця мистецтва від суспільства, в якому він творить, а точніше про міру такої незалежності.

До цього питання належить і вимога авангардистів зробити мистецтво більш практичним. Функціональність твору, його «життєздатність», визначається виключно індивідуалізмом творця, а, отже, є такою лише для того суспільства, до якого належить автор або, точніше, спільноти з подібними естетичними установками. Таким чином, для представників іншої естетичної спільноти (тут можуть бути як «каноністи», так і споживачі масової музики) модернізм як явище мистецтва є глибоко чужим. Наприклад, щодо цього П. Хіндеміт висловлюється надзвичайно жорстко: «Написання того, що називається сучасною музикою, автоматично включає вас у всесвітнє суспільство композиторів з аналогічними тенденціями. В результаті виникає відлюдницьке езотеричне мистецтво – добре відомий вид секретної мови, зрозумілої лише посвяченим, далекої від звичайного любителя музики і процвітаючої в тепличних умовах», і далі: «мистецтво для обраних,

послідовниками якого можуть бути тільки емоційні каліки, монстри або сноби» [190, с. 65]. Незважаючи на жорсткі висловлювання (можливо, не завжди справедливі), П. Хіндеміт досить точно вказує, що індивідуалізм так чи інакше тяжіє до створення свого суспільства, а отже, до розчинення індивідуальності у своєму соціальному просторі. Крім того, тут чітко проявляється прагнення до конфронтації в музиці середини ХХ століття.

Феномен протиставлення авангардного мистецтва як з масовою сучасною публікою, так і з традиційними музичними колами завжди становив великий інтерес для музикознавців. М. Беббітт писав, що «безпрецедентна розбіжність між сучасною серйозною музикою та її слухачами, з одного боку, і традиційною музикою та її прихильниками, з іншого боку, не є випадковою і, швидше за все, не має тимчасового характеру» [112]. Він вважав це ознакою революції в музичній думці, при якій неминуче виникають різні контргрупи. Цим об'єднанням необхідно переосмислити свою прихильність одному перевіреному музичному абсолюту, щоб наблизитися до розуміння авангардної музики. Важливо зазначити, що відчуття значущості своїх експериментів є для представників авангарду само собою зрозумілим, тоді як інші групи музикантів і слухачів повинні докласти зусиль до цього розуміння, але без гарантії якісного кінцевого результату.

Це не дивно, оскільки унікальність авангарду проявляється лише в протиставленні з іншими тенденціями. Це протиставлення переростає в конфлікт і стає імпульсом до маніфестації, до розмежування сфер впливу і, в кінцевому рахунку, до поділу на свій та чужий. Індивідуальність особистості, замкнувши своє мистецтво на собі, тим самим робить його повністю залежним від своїх устремлінь і поглядів, тобто всі слабкості особистості, її соціальні та психологічні кризи повністю відображаються на кінцевому «продукті». Водночас, страх самотності, невпевненість у своїх силах, а також прагнення бути почутим, підштовхують до об'єднання в соціальну спільноту.

«З огляду на те, що мистецтво глибоко інтегроване з суспільством у різних своїх аспектах, нівелюється жорстке протиставлення (авангардного)

мистецтва і суспільства, при якому перше гіпостазується (*hypostasis* – «суть», «основа», «самостійне існування») як дещо позасоціальне <...> твір мистецтва не стоїть окремо від суспільної цілісності, але є її частиною» [131, с. 22]. Слід зазначити, що індивідуалізм у ХХ столітті явище достатньо ефемерне, завдяки як масовій комунікації, так і масовій пропаганді, а отже, будь-яка особистість буде послідовником концепції свого суспільства та його внутрішніх конфліктів, індивідуальна лише міра цієї залученості. Т. Адорно справедливо зазначає, що «свобода творів мистецтва, якою вони пишаються у своїй самосвідомості, і без якої їх не було б, – це лукавство їхнього власного розуму» [104, с. 12].

Проте, як сама новизна модернізму ХХ століття, так і композиторська спільнота авангардистів, не є унікальним явищем у широкому сенсі. Як буде зазначено далі, чимало музичних тенденцій авангарду, зокрема й «розширені» техніки фортепіано, мали свої історичні прототипи. Власне, унікальність, а подекуди й провокаційність авангардного мистецтва ХХ століття набуває сенсу лише у співвіднесенні з традиційним мистецтвом, розуміння якого відповідало світоглядним уявленням тієї епохи. Крім того, спільнота авангардних композиторів певною мірою нагадує ремісниче, колективне мистецтво середньовіччя. Техніки композиції існують лише як відмінності в конгломераті однотипної творчості, а отже, композиційні прийоми не приховуються (або залишаються вторинними), як у музиці романтизму, а, навпаки, стають найважливішим елементом впізнаваності.

Коротко необхідно зупинитися на деяких критеріях самого авангарду як мистецтва в тому вигляді, в якому їх розуміли музикознавці середини ХХ століття. Один із критеріїв – інтеграція [104, с. 13] або синтез. Чи вдалося інтегрувати всі аспекти та деталі твору мистецтва відповідно до властивого йому закону форми, а також у процесі інтеграції зберегти все, що йому суперечить? Такий самий синтез можна спостерігати і в роботі виконавця – чи вдалося об'єднати всі елементи в один твір, чи все розпадається на дрібні експерименти. Саме тому форма набуває першорядного значення, що

підтверджують найвідоміші апологети авангарду: «Зміст художнього твору значною мірою складається з його форми» [131, с. 16], «Зміст повинен бути розчинений у формі настільки повно, щоб роботу художника чи літератора не можна було звести, в цілому чи частинами, до чогось, що не було б самою сутністю твору мистецтва» [173, с. 40].

Ще одним, а часто фактично єдиним критерієм, що дозволяє сприймати багато експериментів як музику, є час. Саме час дотепер залишається тим чинником, що об'єднує музичне мистецтво загалом. «Якщо незображальне або абстрактне претендує на естетичну обґрунтованість, воно не повинно бути довільним і випадковим, а має виходити з підпорядкування певному беззаперечному обмеженню чи першоджерелу» [173, с. 40]. Враховуючи руйнування всіх беззаперечних критеріїв романтичного мистецтва, час стає одним із головних елементів, що цементує абстрактну музику. Управління цим часом дає змогу співіснувати в єдиному континуумі як багателем В. Сильвестрова, так і «4'33"» Дж. Кейджа, де час, по суті, є єдиним обґрунтуванням цього твору. Ще виразніше це проявляється в ансамблях змішаного акустично-електронного складу, де посекундна фіксація звучання музичного матеріалу стає буденністю.

Як не дивно, багаторазово декларована практичність не є якоюсь універсальною величиною авангарду. Практичне застосування авангардної музики, навіть тієї, що створювалася в синтезі з конкретними архітектурними, сценічними задумами або навіть для побутового використання, часто залишалася одноразовим експериментом. Це лише підтверджувало тезу про те, що необхідність докладати зусилля для сприйняття твору знижує його комерційну привабливість. Саме тому тональна музика й досі залишається поза конкуренцією для широкого кола слухачів, особливо з поширенням цифрового зберігання й відтворення звукозаписів як масового, часто фонового супроводу.

Щодо цього цікаве висловлювання М. Ройттера в статті про Т. Райлі: «як не раз було зазначено: твір мистецтва має право бути вимогливим.

Практичність – це не все, і часто взагалі не відповідний критерій для оцінки “якості”» [257]. Це при тому, що саме мінімалізм став найбільш комерційно успішним явищем, хоча прилічення його до авангарду є дуже спірним, незважаючи на численні музикознавчі роботи. З практичної точки зору більшість фортепіанних творів Ф. Гласа або Т. Райлі не несуть жодних нововведень, перебуваючи в межах простих гармоній, простих фактур і простих форм. Все інше залишається в області чистих декларацій та суб’єктивних думок.

Втім, тенденції спрощення цілком зрозумілі. Зі зниженням опозиційного (в тому числі і політичного) контексту, а також зі зниженням різнопланового, але достатньо потужного фінансування чистий експеримент все більше відходить у минуле. Це доводять і самі авангардисти середини ХХ століття, багато з яких згодом так чи інакше повертаються до тональності. Навіть такий непримиренний авангардист, як П. Булез, в останніх своїх творах став значно ближчим до французької музики першої половини ХХ століття, ніж у «Структурах» для двох фортепіано (1951) або в «Eclat» для 15 інструментів (1965). Так само і фортепіанна музика В. Сильвестрова, наприклад його «Багателі» для фортепіано, мало нагадують «Драму» для скрипки, віолончелі і фортепіано 1971 року. Можна називати це «ною простотою», «новим романтизмом» або «ною тональністю» і усвідомлювати як чергове повернення спіралі музичної історії. Водночас, відсутність або неактуальність протесту як явища цілком ймовірно змушує йти на контакт з публікою та виконавцями, які все ще знаходяться в парадигмі тональної музики, а, отже, підлаштовуватися до сучасних і вже звичних комерційних реалій. Однак, це питання, безсумнівно, завжди залишатиметься відкритим.

Кілька слів варто сказати про протестну цінність авангарду як елементу пропаганди. Питання розвитку авангарду в закритих державних системах та у відкритих демократичних є значно більш дискусійним, ніж це може здатися. Прийняте розмежування на художників вільних у своїх потенціях і на обмежених тоталітарними системами, які знаходяться у конфронтації з ними,

насправді стосується, передусім, соціальної функції композитора. Різниця між естетичною реалізацією твору та диференціацією тенденцій у мистецтві не є такою очевидною.

Оскільки авангардна спільнота була добре сформованим інтернаціональним об'єднанням, вона протистояла, як вже вказувалося, цілком інтернаціональному об'єднанню композиторів, яких можна умовно назвати «тональними» або «традиційними». Незалежно від соціальної спільноти, другі були більш затребуваними в рамках своєї соціальної структури. При цьому не можна сказати, що вони писали неякісну музику, оскільки критерії якості є валідними тільки в межах певної традиції. Також не можна стверджувати, що в їхній музиці зовсім не було новизни, просто вона значно менше руйнувала межі усталеного поняття твору мистецтва і не претендувала на маніфест. Скоріше відбувався своєрідний *restyling*, невелика модернізація або просто зміна ракурсу в межах академічної традиції.

Більше того, зважаючи на «канонізацію» мистецтва нового часу, необхідно визнати, що «тональні» твори частіше одразу отримували більшу популярність, частіше виконувались і цитувались. Це суперечить поняттю «кітч» К. Грінберга, який вважає, що «якщо авангард наслідує процеси мистецтва, то кітч, як ми тепер бачимо, наслідує вплив мистецтва» [173, с. 48]. Зараз ми навряд чи можемо назвати відомі «канонічні» твори середини ХХ століття проявом наслідування та вторинності. Для більшості їх цінність набагато зрозуміліша, ніж цінність модернізму та авангарду, зокрема й тому, що ця музика інтегрована в зрозумілу систему якості традиційного мистецького твору. Критерій впізнаваності масовим слухачем, так само як і виконавцем, стає первинним і для кітчу – «сама невідомість виявленого є одним з джерел цих цінностей – живої впізнаваності, чудесності та осягненості» [173, с. 47]. Отже, авангард з точки зору загального системного протесту має значення тільки для невеличкого соціального кола, мало стикаючись навіть з широким музичним загалом. До того ж, масовий слухач, за К. Грінбергом, тепер шукає впізнаваності зовсім не в «тональних» творах, а

в примітивних куплетно-розспівних формах, що забезпечують комфорт сприйняття та комерційну привабливість.

Не варто відкидати давно відому та відкрито обговорювану тему фінансування авангардного мистецтва як інструменту пропаганди [262, с. 234], спрямованого проти консервативного мистецтва, а відповідно й проти спільнот, що його підтримують або зводять у ранг доктрини. В певний час це дало можливість зайнятися експериментуванням у такому вигляді, який був би неможливий в інших обставинах. З іншого боку, це призвело до розриву з масовою публікою, яка тепер отримувала не традиційну і нову академічну музику, а традиційну і популярну – поп-музику. В певному сенсі саме авангард вніс свій вклад у консервацію музичного мистецтва на сучасній сцені.

К. Грінберг писав: «Оскільки авангард і є єдина наявна у нас жива культура, то в найближчому майбутньому доля культури в нашому суспільстві – це виживання» [173, с. 42]. Новий час приносить нові можливості, а значить досягнення композиторів другої половини XX століття ще можуть стати стимулом для молодого покоління художників, ставши для них тим самим фундаментом, на якому буде зростати музика майбутнього.

1.3 Камерний ансамбль з фортепіано у другій половині XX століття як сфера безперервного експерименту

Одним із важливих завдань цього дослідження є визначення місця фортепіано в авангардній світовій та вітчизняній музиці другої половини XX століття. Це надає змогу комплексно простежити розвиток композиторської техніки у застосуванні до фортепіано, способи розширення його можливостей, варіанти розв'язання авторських завдань через модернізацію виконавської техніки. Формування цілісного уявлення про ансамблеву специфіку фортепіано періоду окресленого в роботі періоду – завдання доволі масштабне, але водночас необхідне. Це є підґрунтям для дослідження й порівняння, а також виявлення спільних та відмінних рис у трактуванні фортепіано як митцями світового музичного мистецтва, так і авангардними

композиторами України другої половини ХХ століття. Важливо також виокремити ті особливі елементи, що відрізняють музику й трактування фортепіано українськими композиторами від світового авангарду.

Водночас, перед авторкою не ставилось завдання зробити повний огляд творчості авангардних композиторів другої половини ХХ століття. Ракурс цього розділу спрямований на ансамблі за участю фортепіано, де переломлення технічного та методичного підґрунтя піаністичної виконавської техніки помітно найчіткіше. Саме через ансамбль проявляється і творчий почерк композитора-експериментатора, і його внесок у цей жанр. З цієї точки зору інтерес становитимуть не лише «розширені» техніки фортепіано, а й нестандартні метричні та мелодичні структури, модернізація нотного запису та взаємодія з іншими учасниками ансамблю. Тобто все те, що виходить за межі класичної традиційної фортепіанної практики або, як уже згадувалося, традиційного піаністичного «канону» і звичайно створює великі труднощі для піаніста.

Зважаючи на те, що авангардна музика другої половини ХХ століття об'єднувала митців Європи, Азії та Америки через такі організації, як Дармштадтські курси, інститут IRCAM, SFTMC, дослідницькі університети США, а також особисті знайомства і співпрацю, можна вважати, що багато культурних явищ цього часу були спільними, незалежно від кордонів різних держав. Відповідно, фортепіано в авангардному ансамблі також розглядається як спільне явище у ракурсі особистих експериментів у широкому світовому співтоваристві, яке не обмежене географічними, політичними чи соціальними межами.

Це особливо важливо, оскільки українська музика, нехай і опосередковано, також відчула вплив світового авангарду. Незважаючи на обмежені контакти, заочне творче спілкування відбувалося досить інтенсивно. І. Блажков, один з учасників «Київського авангарду», говорив: «Мій інтерес до сучасної музики поділяли мій друг композитор Л. Грабовський, моя перша дружина, нині покійна музикознавиця Г. Мокрієва. З часом до цього кола

приєдналися композитори В. Сильвестров, В. Годзяцький і пізніше В. Загорцев. Ми регулярно збиралися: слухали, обговорювали, а також практично освоювали музику XX століття» [90]. У 1960-х роках Л. Грабовський переклав українською мовою деякі роботи Е. Кшенека та К. Штокгаузена [52, с. 293], значний інтерес викликали також листи В. Лютославського та К. Сироцького до композитора [52, с. 718-721], не кажучи вже про цікаві роздуми про відомих сучасних митців у переписці. Не менш значущими є бесіди В. Сильвестрова, в яких відчутно глибоке знання світового авангарду та творчості його представників [82].

Все це свідчить про те, що члени «Київського авангарду» отримували доступ до нотного матеріалу та записів видатних представників музики середини XX століття, хоч і опосередковано та не в повному обсязі. І, звісно, йдеться лише про вузьке коло професіоналів, широка публіка майже не мала доступу до цієї музики, і вряд чи вона могла б її зацікавити. Отже, розглядати світовий та український авангард можна і потрібно в комплексі, як єдиний простір новітніх музичних пошуків і тенденцій.

Хоча 50-80-ті роки XX століття стали найбільш насиченими в плані музичних експериментів, але більшість цих ідей і тенденцій отримали імпульс ще на межі XIX – XX століття. Саме в цей період відбувається не тільки інтенсивний розвиток гармонійної мови, засобів музичної виразності, а й починається поділ на традиційних (пізні романтики) та передових (модерністів) композиторів. Однак, незважаючи на всю новизну музичного процесу, фортепіанна техніка практично не зазнала змін. Те ж стосується і ансамблевого музикування, яке довгий час мало незмінні й звичні техніки і форми спільного виконання.

Тому більшість європейських модерністів межі та першої половини XX століття, а саме: М. Равель, Х. Родріго, Д. Мійо, Л. Дюрей, Ж. Орік, Ф. Пуленк, А. Оннеггер, Т. Жермен (тобто вся французька «шістка»), Р. Штраус, А. Ганьєбен, Р. Ан, О. Респігі, І. Стравінський, А. Шенберг, Б. Барток, П. Хіндеміт, Е. Кшенек та багато інших, фактично не пропонували

жодних нових технічних рішень у фортепіанній та оркестровій музиці. Так само й в Україні – В. Барвінський, С. Борткевич, К. Данькевич, А. Кос-Анатольський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, І. Шамо, Ф. Якименко були дуже консервативними в трактуванні фортепіано.

Деякі нові, або радше переосмислені архаїчні риси клавірної техніки проявилися в творчості Е. Саті (неметрична музика, меблева музика та ін.), В. Ребікова (великі кластери, неметрична музика та ін.), хоча й дуже обмежено. Проте, з точки зору гармонії, форми, концепції вони були значно авангарднішими за багатьох своїх колег середини та кінця ХХ століття. Зокрема, Е. Саті можна назвати попередником мінімалізму, конструктивізму, нової простоти, не кажучи вже про неокласицизм і імпресіонізм.

Американські композитори початку ХХ століття в процесі переосмислення фортепіано просунулися значно далі європейців. Зокрема, Ч. Айвз одним з перших став використовувати додатковий пристрій (дерев'яний брусок) для виконання великих кластерів, які неможливо зіграти рукою. Також, у його Сонаті № 2 «Конкорд» для фортепіано є неметрична та насичена нотна фактура, що вимагає інтенсивного «вдивляння» та осмислення. Вона передвіщує складні авангардні графічні форми нотного запису. З цим твором перегукується і його інший опус – Соната № 4 для скрипки та фортепіано «День дітей на табірному зібранні», особливо її друга частина, де вільна широка фортепіанна фактура практично максимальна за охопленням для піаніста, що змушує значно уважніше ставитися до синхронності виконання за великої автономії та відсутності тактових меж.

Цікавим у контексті даного дослідження є фортепіанне тріо Ч. Айвза, в якому перша частина поділена на три чітко виражені розділи. Спочатку звучить лише віолончель, причому її партія записана нижче партії фортепіано, потім вступає тільки скрипка, і лише в третьому розділі всі інструменти з'єднуються в ансамбль. Така незвична трактовка ансамблю потім знайде відображення в «Драмі» для скрипки, віолончелі і фортепіано В. Сильвестрова, яка є, безумовно, більш показовою та театралізованою в

цьому плані. Загалом тріо Ч. Айвза – це один з перших дійсно модерністських творів початку XX століття, в якому знайшли своє вираження складність і багатоплановість музичної мови композитора разом з політональністю, тембровою яскравістю, цитуванням та фактурною складністю.

Також можна згадати його чотири чвертитонові фортепіанні п'єси (для фортепіанного ансамблю, де налаштування одного фортепіано відрізняється від іншого на чверть тону), які передбачають уже мікрохроматичні експерименти авангарду середини та кінця XX століття (наприклад, різні налаштуванням фортепіано використовуються у творі 2016 року С. Седільо «*Estudio De Fenómeno*» №3). Це сильно спотворює звичний підхід до ансамблю, роблячи виконання такого роду музики складним завданням. Проте композитор ніколи не прагнув ані до визнання, ані до спрощення роботи піаніста чи слухача. «Слухати його музику – це все одно що копатися в пам'яті, вишукуючи звідти старі фотографії, мелодії знайомих пісень, політичні памфлети, пожовклі сторінки поетичних збірок, ритми духових оркестрів, кахельні стіни басейну та пару боксерських рукавичок» [198, с. 298].

Розвиток фортепіанної та ансамблевої техніки середини XX століття багато в чому був пов'язаний із еволюцією основних музичних течій цього періоду, хоча мав певні особливості. Так, з точки зору фортепіанного виконавства, експресіонізм не привніс нічого дійсно оригінального в піаністичну техніку. Додекафонія у всіх її варіантах (серія в початковому вигляді, серія в інверсії, серія в ракоході, серія в ракоходній інверсії) використовує класичне фортепіано, перш за все тому, що оперує тими ж самими звуками, хоч і зібраними в певну новітню структуру. В одному з перших додекафонних творів – прелюдії з сюїти *op. 25* А. Шенберга (інколи першим додекафонним твором вважається «*Nomos*» Й. Гауера) новим прийомом фортепіанної техніки є хіба що дивний розмір, а точніше його запис: $3/8 + 1/8$ та дещо заплутана поліфонічна фактура. Те саме можна сказати і про останні ансамблеві твори композитора 1940-х років: «Ода Наполеону Бонапарту» *op. 41* та Фантазія для скрипки і фортепіано *op. 47*. За всієї

складності і поліфонічності фактури, доступної, безумовно, тільки високопрофесійним музикантам, жодних неспецифічних прийомів піаністу в цих творах не зустрінеться.

Більш цікавими в цьому плані є ансамблі М. Рославця. Прагнучи об'єднати в одному звуковому просторі «синтетакорд» і трактуючи його як «фонізм», що служить одночасно завданням гармонії і мелодії, композитор застосовує у фортепіано не розфарбовувальну романтичну педаль, а точну, «гармонічну». Вона базується насамперед на поєднанні звуків у фактурі цього «синтетакорду» і вимагає незвичного підходу, відрізняючись також способом нотного позначення. Це чітко видно у фортепіанному тріо № 3 (1925) або скрипковій сонаті № 4 (1920). В результаті піаніст має вивчити педаль як частину нотного тексту, враховуючи не інтуїтивне внутрішнє відчуття, а чіткі композиторські вказівки. Подібне можна зустріти в музиці віденських класиків, коли педаль повинна в основному підтримати тільки певну гармонію і не змішувати її з іншою, але схожість тут більше концептуальна, аніж практична.

В середині та наприкінці ХХ століття трактування фортепіано у композиторів, що працювали в серійній техніці, також було переважно консервативним. У «*New York notes*» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, перкусії та фортепіано (1981) Ч. Вуорінена (1938-2020), за безумовної яскравості ансамблевого складу і викладення та ударній, сухій фортепіанній фарбі, клавішний інструмент залишається «канонічним». Незважаючи на це, серія у всіх своїх варіантах стала відправною точкою для найвідоміших і проривних технік 1950-1970-х років: серіалізму і алеаторики.

Зокрема з цими техніками деякі дослідники пов'язують початок періоду другого або повоєнного авангарду, що, однак, не є загальноприйнятим терміном на сьогодні. Також не можна стверджувати, що прийнята дуалістичність цих напрямків має під собою яке-небудь стійке підґрунтя – серіалізм міг існувати окремо від алеаторики, міг поєднуватися з нею, міг співіснувати з іншими техніками, і навпаки. Відповідно, не завжди має

підстави й ототожнення серіалізму та алеаторики з авангардом, властиве загалом радянському музикознавству.

Однак саме серіалізм, що оперує серіями не лише із звукових висот, а й з динаміки, тривалостей, тембру тощо, дав новий імпульс трактуванню фортепіано. Твори, написані в цій техніці, підкорялися іншим законам виконання, адже на відміну від 12-тонової серії, де порядок звуків мало впливає на техніку гри, численні перетворення динаміки чи штрихів за одиницю часу, що не залежать безпосередньо від логіки розвитку мелодії чи гармонії (принаймні в традиційному розумінні), вимагали іншого підходу до практичної реалізації музики. Крім власне пуантилістської композиції із звукових або шумових одиниць, що вимагає перебудови виконавського мислення, могла застосовуватися й композиція груп, де один звук замінюється групою з кількох звуків, і композиція мас, де група замінюється на безліч звуків, які не відрізняються на слух.

Першим прикладом такої серії вважається другий ритмічний етюд «*Mode de valeurs et d'intensités*» («Лади тривалостей та інтенсивностей») О. Мессіана (1949). Попри те, що в цій п'єсі не можна знайти якихось незвичних позначень, а інструмент використовується цілком звичайним способом, саме цей твір є однією з стартових точок відходу від «канонічної» трактовки фортепіанного мистецтва. Досвід піаніста тут перестає відігравати яку-небудь роль, все підпорядковане не логіці виконавця, що було раніш цілком природним, а внутрішній числовій організації матеріалу. Але, якщо в музиці «нововіденської» школи традиційний динамічний і часовий континуум об'єднував власне звукові експерименти, то О. Мессіан відкрив шлях до тотальної серії, де будь-який, окремо взятий уривок твору буде безглуздий з точки зору традиційного фортепіанного виконання.

Проте цей експеримент у подальшому не сильно вплинув на пошуки композитора, і його пізніші ансамблі – «*Le Merle noir*» (Чорний дрізд) для флейти та фортепіано (1951), «*Sept haïkai – esquisses japonaises*» (Сім хайку – японські замальовки) для фортепіано та невеликого духовного ансамблю,

восьми скрипок і ударних (1962), з точки зору фортепіанного мистецтва набагато зрозуміліші за його другий ритмічний етюд. Особливо «Сім хайку», барвіста, жива та динамічна музика, ярко емоційна та віртуозна. Вона швидше нагадує фортепіанні концерти Б. Бартока чи раннього І. Стравінського, ніж новітні прояви авангарду.

Однак саме ритмічний етюд О. Мессіана став натхненням для представників майбутньої «Дармштадтської школи», яка сформувалася на основі відомих міжнародних Дармштадтських курсів нової музики, що проводилися з 1946 року. Видатні постаті цієї школи – П. Булез, К. Штокгаузен, К. Гуйвартс, А. Пуссер, Б. Мадерна, Л. Ноно, так чи інакше втілили ідеї О. Мессіана у своїй ранній творчості та довели серіалізм до апогею, тим самим зумовивши його швидке згасання як актуальної композиторської техніки. Водночас вплив цих перших спроб на фортепіанну техніку складно переоцінити.

У зв'язку з алеаторикою та серіалізмом, безумовно, не доцільно говорити про виключно «розширені» фортепіанні техніки або «розширене» фортепіано. Важливо наголосити, що йдеться про модернізацію самого підходу до виконання твору, нового способу мислення та практичної реалізації для піаніста академічного напрямку. Не часто вдаючись до застосування сторонніх предметів всередині рояля або до інших подібних експериментальних технік, композитори «Дармштадтської школи» змінили сам погляд на піаніста та його роботу. Насамперед модель виконання через трактування композиторського бачення стає для серіалістів не лише непотрібною, а й шкідливою. В їх творчості закони музичної структури вимагають прямого підкорення, яке не піддається інтуїтивному відчуттю. Отже, змінюється також спосіб слухового контролю виконавця, він стає не диригентським, а скоріше аналітичним. Кінцевий результат часто неможливо відчутти за інструментом, потрібна практично ремісницька робота з вирівнювання та співвіднесення звуків або звукових структур.

До цього додається ще й те, що для чіткого структурування матеріалу необхідно абстрагуватися від власне базових технічних прийомів фортепіано, вироблених за багато років тренувань. Підскоки, крайні діапазони та нетривіальні ритмічні й динамічні акценти (аж до екстремальних динамічних відтінків) вимагають не просто переосмислення, а нової фізичної концентрації, подібної до перших спроб друку на комп'ютерній клавіатурі з випадково перемішаними літерами. При цьому кожен новий твір може повністю нівелювати досвід попереднього. Часто такий підхід може змінити незвичний нотний запис, іноді доходячи до надмірної складності нотного полотна. Наприклад, у своїх роботах 1950-1960-х років П. Булез часто доходить до крайнощів структуризації музичного матеріалу, намагаючись винайти нові позначення для педалі, арпеджіо та інших штрихів і нюансів, що в поєднанні з максимальною складністю фактури вимагає багато часу тільки на розшифровку нотного тексту (Додаток А, прикл. 24, 25).

Взагалі, дивовижним чином «Структури» П. Булеза (1951) (Додаток А, прикл. 23) для двох фортепіано є надзвичайно цікавим фортепіанним ансамблем для свого часу. Спочатку композитор обирає «дванадцятитонову серію, яку організовує таким чином, щоб вона відповідала серії з твору Мессіана *«Mode de valeurs et d'intensités»* на знак пошани до свого вчителя» [106, с. 235]. Але серія також розширюється на інші аспекти музичного матеріалу, такі як штрих, динаміка, тривалість. Єдиним способом організації ансамблю залишається час у вигляді чіткої розмірної сітки. Сам композитор писав, що «слід подумати про звукові монтажі, коли елементи додаються факультативно, а ініціатива одного виконавця пробуджує ініціативу іншого, а потім і третього». Це є дивним, враховуючи, наскільки точно і скрупульозно композитор виписує музичний матеріал, але далі він пояснює: «З одного боку, точність у структурах і контроль над структурами на зникаюче малій стадії, <...> з іншого – структура можливого, коли лише невизначена реалізація може тимчасово надати можливному остаточну форму» [122, с. 126]. Це дає новий

імпульс практиці спільної гри, вже не на базі інтуїтивного синтезу, а прихованих потенціалів у жорстко структурованому комплексі.

Крім того, дослідження нових способів створення тембрових структур і нових звучань приводили композиторів «Дармштадтської школи» до ідеї поєднання акустичних та електронних інструментів, електронного підзвучування та просторових рішень. Хоча просторові ефекти зустрічалися в музиці й раніше, наприклад, у творчості Ч. Айвза «Питання без відповіді» (1908) або Р. Ланггаарда «Музика сфер» (1915), а також у більш ранніх театральних дослідах, розвиток технічного прогресу визначив і новий вигляд музичних рішень.

Поєднання серіальності з просторовими ефектами можна спостерігати в ранньому ансамблевому творі К. Штокгаузена «*Kreuzspiel*» (1951) для гобоя, баскларнета, фортепіано та чотирьох груп ударних. Композитор так описував свої пошуки: «Заздалегідь сформована природа інструментальних звуків – кларнета, фортепіано і так далі – і спосіб їх виробництва, їх фізичні обмеження дихання, пальців та швидкості були занадто обмежувачими для того, що ми хотіли зробити. Ми прагнули досягти єдиної музичної структури і, отже, створити власні тембри, щоб знайти зв'язну систему, яка дозволила б витягти макроструктуру з мікроструктури і навпаки» [223, с. 37-38].

Розсадка учасників ансамблю чітко описана в партитурі – всі сидять навколо фортепіано, ніби за столом, кларнет і гобой обабіч з піаністом, ударні далі, проти годинникової стрілки. Також є вказівки щодо висоти розташування інструментів і музикантів (Додаток А, прикл. 26). Кришка рояля повинна бути знята. Цікаво, що композитор припускає можливість участі диригента, що є надзвичайним для такого малого ансамблю і вказує на складність синхронізації музичної тканини, при тому, що обличчя всіх музикантів звернені один до одного.

К. Штокгаузен також передбачає підсилення звуку за допомогою мікрофонів, розміщених за вказаною ним схемою. Гра з такою підзвучкою суттєво змінює слухове сприйняття піаніста, який і без того змушений

виконувати твір на педальному *сессо*, фактично перетворюючи рояль на ще один ударний інструмент. Цікаво, як композитор працює з перетинами – головною концепцією всього твору. Наприклад, середина першого перетину «дуже помітна, тому що в піаніста є додатковий інструмент – дерев'яний блок, яким він грає тільки в цьому місці» [284, с. 1], причому позначення в нотах недостатньо чітко вказує, яким саме чином використовувати цей дерев'яний блок та які його характеристики. Але так чи інакше, тут можна побачити один із прикладів використання додаткових пристосувань під час виконання на фортепіано, принаймні у творчості серіалістів і композиторів «Дармштадтської школи».

Ще одним важливим ансамблевим твором К. Штокгаузена, написаним через 20 років після «*Kreuzspiel*», є «*Mantra*» для двох фортепіано з кільцевими модуляторами, тарілками та дерев'яними блоками (Додаток А, прикл. 27). Цей твір є цікавим прикладом перетворення серії на формулу, а потім – на постійні варіації цієї формули. Але ще більш незвичним рішенням є трансформація виконавців із вузькопрофільних спеціалістів на режисерів і керівників музичного процесу. На піаністів покладається завдання керування модуляторами, які спричиняють гармонічні та тембральні спотворення, а також тарілками й дерев'яними блоками, тож музиканти мають бути більш універсальними та відкритими до експериментів. Технічні складнощі виконання, коли однією рукою (лівою) потрібно грати фортепіанну партію, а іншою – керувати ударними інструментами, є досить нетривіальним завданням, а з огляду на тривалість твору – понад годину музики – потрібна значна фізична та емоційна підготовка. «*Mantra*» стала важливим твором композитора в аспекті поєднання акустичних інструментів і електронних пристроїв, а також важливим прикладом переосмислення піаністичної техніки та процесу виконання музики на роялі.

Не менш цікавими є експерименти дещо пізнішого часу ще одного видатного композитора авангарду середини ХХ століття. Луїджі Ноно, безсумнівно, був одним із найважливіших італійських авангардистів своєї

епохи. Його твори часто мали соціальний і політичний контекст, але водночас вражали своєю виразністю та оригінальністю. Композитор був представником «Дармштадтської школи» (термін, який він ввів у обіг), але, тим не менш, протиставляв себе як К. Штокгаузену і П. Булезу, так і Дж. Кейджу. Один з ранніх творів Л. Ноно для ансамблю «Канонічні» варіації на тему *op. 41* (Ода Наполеону Бонапарту) Арнольда Шенберга (1950), що вже згадувався в цій роботі. Цей твір значно розширює емоційний простір тонового ряду оригіналу і до сьогодні не втрачає своєї популярності. А перший авторський фортепіанний ансамбль був завершений у 1951 році – «Поліфонія-Монодія-Ритміка» для флейти, кларнета, бас-кларнета, саксофона, валторни, фортепіано і групи ударних. Тут, при специфічному складі ансамблю, його музичній мові та задумі, фортепіано має повністю традиційну фактуру. Водночас дуже скупе його використання, майже виключно для створення звукових ефектів, вплетених у музичну тканину, демонструє нове бачення функцій цього інструмента.

Декілька з його творів 1970-х років заслуговують на особливу увагу в контексті цієї роботи. По-перше, це цікаві ансамблеві твори Л. Ноно з фортепіано, а по-друге, вони є важливими експериментами в галузі синтезу акустичного інструмента з електронікою. Хронологічно перший з них – «*Come una ola de fuerza y luz*» для сопрано, фортепіано, оркестру та магнітної стрічки. Твір написаний між 1971 і 1972 роками і спочатку представляв собою спробу використати фортепіано як солюючий інструмент в оркестровій тканині. Але згодом він зазнав переробки: «Вістка про його смерть (Лучіано Круза) досягла мене, коли я працював на прохання Мауріціо Полліні та Клаудіо Аббадо, і вона глибоко мене торкнула. Насправді саме ця новина про його смерть стала причиною мого натхнення. Як бачите, я не соромлюсь використовувати термін “натхнення”» [237, с. 93]. В результаті у твір була додана вокальна партія, при цьому він не перетворився на потрібний концерт, що підтвердив і сам композитор. Оркестр тут стає ще одним елементом ансамблю, його виразним, єдиним інструментом. Така практика стала досить популярною в авангардній

музиці середини ХХ століття, оркестр перестав бути виключно самодостатнім явищем, часто виконуючи функцію одного з голосів ансамблю.

«*Como una ola de fuerza y luz*» Л. Ноно – це одночастинний твір, хоча композитор зазначив у партитурі принаймні два виконуваних фрагменти. Композиція повинна тривати рівно 30 хвилин і 5 секунд, оскільки оркестр має слідувати вказівкам і хронометражу на півці. «Я хотів, щоб моя музика була схожа на простір, що відкривається і закривається, щось на кшталт життя, яке розширюється і знову замикається, щось на зразок програмної метафори, але вільної <...> Я ще більше змістив звуковий матеріал фортепіано вниз, щоб удвічі підсилити басові області. Таким чином, було створено акустичну взаємодію відскоків, відлуння, биття та пульсацій між фортепіано, на якому грав наживо М. Полліні, та цим подвоєнням у бік басів на магнітній стрічці» [237, с. 93].

Для композитора цей твір став своєрідним світським реквіємом, що починається з музичного оголошення про смерть Лучано (Прелюдія), за яким слідує тривалий плач у трьох частинах (Призив, Плач, Спогад), а потім зображення боротьби Лучано з державним апаратом (Боротьба), заклик до активізму (Великий похід) і, зрештою, Епілог (Колективний вибух). Тут особливо виразною є театральність музичного наративу, його виняткова демонстративність. Фортепіано представляє голос самого Лучано, тоді як сопрано виконує кілька ролей – матері героя, коханої чи товариша по боротьбі. Оркестрова партія, «*spiri infernali*», стає чудовиськом, яке символізує державний апарат, гнітючу силу. «Ця програма поділяє твір на дві основні частини, кожна з яких складається з двох частин. Перша частина символічно ілюструє події важкого життя Лучано, його смерть і горе, яке приносить ця втрата, а друга представляє наше ставлення до цих подій і нашу здатність реагувати, мобілізувати сили та енергію, необхідні для того, щоб смерть Лучано стала каталізатором для майбутніх дій» [111].

Фортепіано, яке є голосом головного героя, з позначки 23 хвилини 38 секунд підсилюється мікрофоном, розташованим під інструментом, причому

гучномовець знаходиться окремо, у центрі сцени. Цікавою є авторська вказівка у фортепіанній партії – «*suono duro*», що означає твердий, жорсткий звук, зосереджений переважно в нижньому регістрі. Акустично композитор досягає нової барви – темної й гуркотливої маси, яка різко відрізняється від звичного «красивого» фортепіанного звучання. У синтезі з магнітною стрічкою створюється відчуття пристрасного биття та напруги створеного образу. «Духовна сила трансформується і стає чимось іншим, мандруючи в інших просторах з іншими спогадами, передбачаючи або приносячи із собою нові почуття» [237, с. 94]

Інший твір – «...*sofferte onde serene...*» – передбачає розташування фортепіано на сцені, мікшера та звукорежисера за сценою, а також чотирьох гучномовців: двох біля фортепіано і двох у нижньому лівому та нижньому правому кутах сцени. «Воно описує колір і текстуру музики; фортепіано і стрічка створюють гіпнотичний звуковий ландшафт, де темброві хвилі та дзвоноподібні звуки переплітаються і перекликаються так плавно, що походження звуків стає нерозрізняваним» [109]. Тут Л. Ноно, фактично у «колаборації» з М. Полліні, створює нове бачення ансамблю і нове бачення ролі фортепіано в ньому. П. де Ассіс називає цей прийом «*multi-temporality*» або «багатомірність часу» [110, с. 777]. Так можна описати новий підхід до спільного виконання, коли композитор звільняє музику від жорсткої часової синхронізації. Музична матерія ґрунтується на системі референтних точок (у цьому творі їх вісім), що дає можливість досить гнучко підходити до вертикальної координації спільного виконання. Отже, тут можна відзначити два протилежні підходи композитора до ансамблевої техніки – жорстка тимчасова синхронізація і надзвичайно гнучка, імпровізаційна. Обидва варіанти далекі від традиційних методів ансамблевої гри і водночас пропонують новий досвід авангардного музикування.

Алеаторика, проникнувши у фортепіанне мистецтво, суттєво трансформувала його традиційні засади, подібно до того, як ташизм і абстрактний експресіонізм змінили живопис. Водночас сама техніка гри

зазвичай зазнавала мінімальних змін, натомість принцип виконання й спосіб фіксації музики були радикально переосмислені. Одні з перших алеаторних експериментів у творчості К. Штокгаузена – *Konzertstück XI* (Додаток А, прикл. 28) і П. Булеза – Соната № 3 (Додаток А, прикл. 25) наприкінці 1950-х років поставили перед виконавцями непросте завдання. Щоразу необхідно було заново обирати послідовність виконання музичних фрагментів, що, по-перше, прямо суперечило підходу до нотного тексту як до недоторканного об'єкта, а по-друге, змушувало приймати рішення без будь-яких логічних інструкцій, просто навмання. Хоча навички імпровізації займали важливе місце в клавірно-му мистецтві Нового часу, але до початку ХХ століття вони практично зникли з фортепіанної практики. До того ж будь-яка барокова імпровізація, по суті, була створенням складного твору в режимі реального часу, зі строгими законами форми, гармонії та розвитку. Випадковості, в сенсі алеаторики, там бути просто не могло.

Якщо ранні п'єси К. Штокгаузена та П. Булеза, а також деякі твори Т. Райлі, Е. Брауна, С. Бусотті представляють собою принцип алеаторики з обмеженнями – тобто піаніст все таки має певні визначені фрагменти для оперування, то експерименти Дж. Кейджа значною мірою створили поле для необмежених варіантів і будь-яких випадковостей. При цьому, його творчість настільки багатогранна, що не вписується в рамки одного стилю. Експерименти композитора в алеаториці торкалися створення вільного «необмеженого» варіанту цієї техніки, коли кожне нове виконання завжди приводило до несподіваного результату.

У 1948 році (прем'єра в 1951 році) композитор створив композицію «Уявний пейзаж № 4» для 12 радіоприймачів, де звучання залежало від ефіру в момент виконання, щоразу приводячи до різного результату. «Емоційна сила цієї музики досягалася завдяки граничній інтенсифікації конкретного моменту незалежно від того, що цей момент у собі несе, і поза будь-яким зв'язком із традиційними аспектами музичного ремесла, такими як форма, ритм чи гармонія; у Кейджа всі вони відсувалися далеко на другий план» [198, с. 192],

а отже, на перший план висувався експеримент і своєрідна музична маніфестація.

Фортепіанні твори Дж. Кейджа не завжди можна назвати першими у своїх новаціях, але, безсумнівно, цілісність ідеї та її реалізації в музичному просторі зробили композитора головним винахідником середини XX століття. З ним асоціюється термін «препароване» або «підготовлене» фортепіано, він відкрив двері концептуальному мистецтву в музиці, не кажучи вже про безліч композиторських технік, так чи інакше випробуваних і трансформованих у його творчості. Найвідомішим його твором досі залишається п'єса «4'33"», прем'єра якої відбулася у Вудстоку, штат Нью-Йорк, у 1952 році, за роялем був Девід Тюдор. Декларування важливості всіх можливих звуків як рівноправних у музичній матерії стає головним у цьому творі, ставлячи його на межу концептуального мистецтва та експерименту.

Але в контексті цієї роботи цікавими є його твори для «розширеного» фортепіано, а також для різного роду ансамблів. Тут варто сказати кілька слів про його попередників, важливих новаторів в галузі експериментальних фортепіанних технік – Г. Кауелла (1897–1965) та Л. Орнштейна (1893-2002), американського композитора українського походження. Їхні пошуки в області «струнного» фортепіано та кластерів ще в першій чверті XX століття відкрили нові горизонти для подальшого розширення технічних можливостей інструмента. Крім того, «розширені» техніки звуковидобування без додаткових пристосувань вже у ранній творчості цих новаторів фактично вичерпали себе. Нові відкриття будуть здійснені ними пізніше лише в галузі шумів, а також у використанні у виконанні всіляких предметів.

Г. Кауелл зацікавився кластерами ще на початку своєї композиторської кар'єри, і перша його кластерна фортепіанна п'єса «*Dynamic Motion*» була представлена у 1916 році. Для виконання кластерів пропонувалося використовувати не лише пальці, а й кулаки та передпліччя. За нею послідували популярні п'єси «*The Tides of Manaunaun*» (1917) та «*The Snows of Fuji-Yama*» (1925). У цих творах також була розроблена нотація для

позначення кластерів на чорних і білих клавішах, а також хроматичних кластерів, яка здебільшого використовується і сьогодні.

Ще раніше, у 1913–1914 роках, Л. Орнштейн експериментував із вужчими, але різко дисонуючими кластерами в п'єсі «*Wild Men's Dance*», у якій складні ритми поєднувалися з ударними штрихами та експресивною динамікою. Такий підхід композитор демонстрував і далі, у своїх ранніх фортепіанних творах: «Три настрої», «Гном'я сюїта» та «Самогубство в літаку». Не менш цікаво ця техніка втілювалася у його ансамблевих роботах: фортепіанному квінтеті, скрипковій та першій віолончельній сонатах. У цій музиці тріумф дисонансу змішується з нестримною потужністю хроматичних співзвуч, що відтіняють напружені й метушливі партії інших інструментів. Цікаві деякі інструкції композитора щодо виконання своїх творів: «грати це дуже поспішно, з могутнім дзвоном, як ніби стикаються два сталеві блоки» або «тут усе перетворюється на хаос, вся матерія ніби розпадається, і залишається лише порожній вакуум атмосфери» [120, с. 23], що свідчить про новий образний світ, який прагне передати митець і який виправдовує пошук нових засобів. Варто згадати, що з подібним наміром кластер використовував ще Жан-Фері Ребель, намагаючись зобразити за допомогою кластера хаос перед створенням світу у своєму балеті «*Les Éléments*» (1738).

Зовсім інше прочитання кластерних послідовностей у тому ж 1913 році продемонстрував В. Ребіков у своїй першій «Іділїї» *op.* 50. Його кластери іскристі, м'які і мелодійні, обрамляють мелодію «гімну Сонцю» в середньому регістрі. Спокійний темп вимагає грати їх глибоко та в'язко, практично співуче. Враховуючи, що п'єса атональна, неметризована і використовує зображувальні можливості нотного тексту, можна стверджувати, що передумови авангардних технік в Україні з'явилися принаймні одночасно з більш відомими експериментами Л. Орнштейна та Г. Кауелла.

Значно цікавішими та прогресивнішими виглядають фортепіанні п'єси Г. Кауелла 1920-х років. У них композитор вперше експериментує з технікою гри на струнах інструмента. У роялі композитор знаходить ще один,

невикористаний звуковий пласт, на якому досягаються незвичні темброві ефекти. Незважаючи на те, що спроби використовувати такі ефекти робив раніше Р. Ланггаард у «Музиці сфер», саме Г. Кауелл зробив струни інструмента основною звуковою базою рояля. Відомі п'єси «Баньши», «Еолова арфа», «Зловісний резонанс», «Відповідь Феї», «Меч забуття» демонструють нові прийоми виконання на інструменті – струнне *glissando* та струнне *pizzicato*. У «Композиції» (1925) для фортепіано та струнного квартету композитор поєднує традиційні техніки та техніки струнного фортепіано, а в *Concerto piccolo* (1941) фортепіанна партія практично повністю складається з кластерних послідовностей або струнних ефектів, в поєднанні з ясною та простою, практично пісенною мелодією у інших інструментів.

Саме напрацювання вчителя стали для Дж. Кейджа відправною точкою в його експериментах. Вперше своє «підготовлене» фортепіано (тобто фортепіано з використанням додаткових предметів на струнах та між ними) композитор представив у 1938 році для перформансу Сивілли Форт. Це був перший відомий досвід подібного роду, не враховуючи різних додаткових регістрів на історичних фортепіано. «Замість звичного плавного теплого звучання цей інструмент (підготовлене фортепіано Кейджа – авт. прим.) пропонував різноманіття різких, дзвінких, уривчастих стуків і гуркотів» [198, с. 189]. Між струнами інструмента були поміщені різні предмети, не пов'язані з музичною діяльністю, такі як гайки, шматки гуми тощо. Багато критиків пишуть про різноманітні столові та канцелярські предмети, але композитор лише спростовував усі ці здогадки. В подальшому він продовжив розвивати свою знахідку, створюючи з її допомогою нові твори та додаючи все більше різноманітних дерев'яних, гумових і металевих предметів всередину фортепіано (Додаток А, прикл. 29).

Нова техніка була сильно розвинена в «*Sonatas and Interludes*» для фортепіано (1946-1948), де підготовка інструмента до виступу стає досить трудомісткою багато годинною задачею. При цьому таблиці для препарування рояля, що поміщені в нотах, дають досить розпливчасті інструкції, а отже, і

підготовка завжди буде трохи відрізнятися. В результаті звук стає схожим на індійську чи індонезійську музику, що, при використанні підзвучки, кардинально змінює сприйняття інструмента. Ще більш насичені дзвінками призвуками Три танці для двох фортепіано, аж до акустичної незнайомості інструмента. При цьому, саме техніка виконання не зазнає особливих змін, або точніше, взаємодія піаніста і рояля відбувається практично традиційним чином, на відміну від експериментів Г. Кауелла, з грою передпліччями або по струнах рояля.

Не менш дивовижним є звернення до іграшкового фортепіано, що є модернізованим справжнім класичним інструментом, та новим поглядом на його використання (Додаток А, прикл. 30). Безсумнівно, зменшені інструменти були відомі та популярні, особливо в XVI-XVII століттях, про них піде мова в наступному розділі. Але, тим не менш, в заслугу Дж. Кейджа ставиться введення таких фортепіано в концертну практику: вперше в сюїті для іграшкового фортепіано (1948). Окрім того, такий інструмент введено і в ансамблеву практику – «Давні голоси дітей» (1970) Дж. Крамба. Він користується попитом і сьогодні, наприклад, у творчості Маргарет Ленг Тан.

У 50-60-х роках XX століття Дж. Кейдж все більше схилявся до концептуального мистецтва, в результаті представивши і «4.33», і «Театральну п'єсу» для ансамблю, і «Прогулянку по воді» для ванни, іграшкової риби, кубиків льоду, гумової качки, скороварки, п'яти радіоприймачів і рояля. Це зразки творів скоріше театральних, ніж музичних, які якраз і стають тією межею авангарду, за якою залишається лише експеримент. С. Ісакофф точно вказав, що «Кейдж перестрибнув цю стіну, відкинувши гармонію як таку і повністю пере придумавши сам процес композиції. Це була справжня духовна подорож» [198, с. 191].

Згаданий вище Дж. Крамб (1929–2022) також є важливою фігурою у фортепіанному прогресі другої половини XX століття. Його спроби створювати незвичні тембри привели до використання не просто заздалегідь «підготовленого» фортепіано, а до застосування різних предметів та

керування ними безпосередньо під час виконання, наприклад, пересування склянки уздовж струн під час гри на клавішах, що створює ефект колючого, нерезонуючого звучання («Дух часу» для двох фортепіано). У його великому циклі «Макрокосмос», особливо в третьому зошиті «Музика для літнього вечора» (1974) для двох підготовлених фортепіано та ударних, що складається з п'яти п'єс, композитор використовує поєднання струнних, «розширених» та традиційних технік гри на фортепіано, що разом з незвичним ансамблем створює неповторний тембровий простір. Однак, якщо тут використано традиційний запис партитури, то у більш ранньому ансамблі – «Одинадцять відлунь осені» (1966) для скрипки, альтової флейти, кларнета та фортепіано – застосовано цікаву кільцеву нотацію (Додаток А, прикл. 31). Незрозуміло, до чого більше прагнув композитор, до візуальної краси чи до візуалізації емоційної природи музики, але не можна не визнати динаміку та поетичність нотного стану у його роботі.

Відомий авангардист Мортон Фельдман також експериментував із музичною нотацією, часто створюючи її у вигляді таблиць у циклі творів «*Projections*» (Додаток А, прикл. 32). Сам композитор писав: «Моїм бажанням було не “скласти”, а спроектувати звуки у часі, звільнити їх від композиційної риторики, якій тут не було місця. Щоб не пов'язувати виконавця (тобто себе) з пам'яттю (відношеннями), і оскільки звуки більше не мали внутрішньої символіки, я допустив невизначеність щодо висоти звуків. У “Проекціях” було задано лише регістр (високий, середній і низький), тривалість звучання і динаміку (завжди тихо)» [159, с. 12]. Втім, у пізніших творах М. Фельдман створює власну абстрактну мову, що вже перебуває у традиційних межах нотного запису (хоча партія фортепіано може розташовуватися на одній лінії) та традиційної техніки виконання (Додаток А, прикл. 33). Його музика стала близькою до мінімалізму, композитор лише вводить повторювані хроматичні патерни замість діатонічних, що дало можливість музикознавцям вважати його техніку «абстрактним експресіонізмом».

У 1957 році Ерл Браун представив на Дармштадтських курсах свою «Музику» для віолончелі та фортепіано [198, с. 193]. У цьому творі, можливо, вперше була реалізована концепція необмеженої алеаторики в камерному ансамблі. Композитор застосував багато різноманітних «розширених» технік звуковидобування, серед яких: «*key*» (звичайна гра на клавішах), «*pluck*» (щипок струни пальцем або медіатором), «*muted*» (одна рука глушить струну, інша натискає клавішу), «*mallet*» (удар середньожорстким гумовим або струнним молоточком), «*sust. ped.*» або «*sust.*» (резонанс усього фортепіано за допомогою педалі або резонанс однієї струни при утриманні клавіші протягом зазначеної тривалості).

Крім того, Е. Браун експериментує з нотним записом, називаючи це «часовою нотацією» (Додаток А, прикл. 36). Він зазначає: «Взаємозв'язок виконавця з партитурою та реальні звуки у виконанні реалізуються через сприйняття часових співвідношень, визначених партитурою, а не через раціональну метричну систему з адитивними одиницями <...> Отримана гнучкість і природні відхилення від точних вказівок у партитурі допустимі й фактично є невід'ємною частиною природи цього твору» [126]. Ще цікавіший підхід композитор демонструє до ансамблевої техніки: «На репетиціях слід використовувати секундомір для орієнтації в часі наприкінці кожної системи; його також можна використовувати під час виконання» [126]. У цьому творі яскраво проявляються всі ознаки авангардного неканонічного фортепіано: «розширені» техніки виконання, трансформація нотного запису, новий погляд на ансамблеву синхронізацію та фактурну взаємодію.

Після експериментів із використанням кластерних і струнних технік композитори звернули увагу на шумові та ударні ефекти, які можна отримати з фортепіано. Деякі цікаві авангардні техніки можна відзначити у творчості піонера «конкретної музики» Едгара Вареза. Одним із відомих творів, повністю написаних для ударних інструментів, є «Іонізація» (1933) для 13 виконавців. Що особливо цікаво, фортепіано у композитора також вважається ударним, хоча наприкінці п'єси воно виступає у своїй звичній ролі звукового

інструменту. Оскільки різних ударних інструментів і пристосувань у цьому ансамблі більше, ніж музикантів, кожен учасник ансамблю змушений одночасно працювати з трьома або чотирма шумовими пристроями, зокрема й піаніст, якому дісталися трикутник, тріскачка та дзвіночки. Тут помітні перші спроби розширити фортепіанну партію ударними та шумовими ефектами, хоч поки що лише за допомогою додаткових пристосувань, а не самого корпусу інструменту.

Крім Е. Вареза, інші представники «конкретної музики» також використовували рояль у своїх цілях. П'єр Шеффер написав «*Études de bruits*» як один із перших прикладів електронної «конкретної» музики, де в етюдах № 3 і № 4 використовуються записи ударів по клавішах, демпферів, резонанси та шуми механіки, які перетворюються за допомогою монтажу, уповільнення, прискорення, реверсу. Тобто змінюється традиційна концепція звуку фортепіано, де перш за все важлива вібрація струни від удару, на концепцію самого інструменту як «звукового об'єкта». Пізніше композитор написав «*Bilude*» (1979), де було переосмислено записану прелюдію *C-dur* із першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Тут були використані складніші технічні засоби, що з'явилися завдяки технічному прогресу, наприклад мікшування. П'єр Анрі пішов далі – він об'єднав акустичне фортепіано з електронними «конкретними» звуками цього інструменту в єдиний ансамбль у «*Concerto des ambiguïtés*» (1950), щоб у результаті вийшло музичне змагання, але не піаніста з піаністом, а піаніста з електронікою, або, скоріше, з електронним записом трансформованого рояля.

Найбільш цікавим композитором у контексті цієї роботи, який наближається до цих експериментів, є Гельмут Лагенман (р. н. 1935), якого вважають творцем інструментальної «конкретної» музики. У цікавому творі «*Wiegenmusik*» (1963) для фортепіано, поряд з традиційними техніками, використовуються беззвучні натискання на клавіші з активуванням звуку демпферами, а в «*Guero*» (1969) композитор використовує шуми, отримуючи їх через гру беззвучного глісандо по передній або верхній частині клавіш чи

кілків, натискання та зняття педалі, використання «піцикато» на кінчику кілка або боковому краї клавіші, а також гру на струнах між кілками та фетровою стрічкою (виконавцю не обов'язково вставати чи сильно нахилитися до струн).

Крім того, Г. Лагенман використовує «зміни в тембровій поведінці від лінії (глісандо) до унікальної події – удару по боковій поверхні фортепіано» [151, с. 3]. Згідно з іспанським походженням, слово *Guero* часто використовується в музиці для опису різкого тертя або перкусійного звуку. Тому цілком природно, що композитор також вирішив змінити запис партитури – вона не містить жодної ноти. На трьох нотних станах розташовані лінії *glissando*, причому чим вище лінія рухається вгору, тим інтенсивніше і швидше *glissando* (Додаток А, прикл. 37). У передмові композитор намагався прояснити технічні моменти виконання, однак ключем до розуміння більше слугують живі виступи самого композитора.

У 1972 році Г. Лагенман створив «*Klangschatten*» («Тінь звуку») для 48 струнних інструментів та трьох фортепіано, де він експериментує зі звуками та шумами таким чином, що на слух неможливо визначити інструмент і його роль в певний момент: те, що має звучати, не звучить, причому як у фортепіано, так і у струнних. Створюється простір заперечення «канонічного» звуку, натомість пропонується почути те, що зазвичай сприймається як дефект: удари, скрипи, шуми тощо. До того ж композитор приділяє велику увагу дослідженню тиші або, точніше, взаємодії тиші та не-тиші. Цікаво, що складність виконання такої музики значно зростає, оскільки вона знаходиться на межі авангардної та експериментальної сфер, прикладом чому може служити видання партитури «*Ausklang*» (Додаток А, прикл. 34) для фортепіано з оркестром, де є більше шести сторінок пояснень – фактично міні довідник з нових технік виконання.

Яніс Ксенакіс (1922-2001), творець «схоластичної» композиції, мабуть, один з найзагадковіших композиторів свого часу. Він поєднав у своїй творчості ідеї багатьох новітніх тоді музичних течій, а також запровадив у музику математичні, фізичні та архітектурні елементи. Розпочавши свій

композиторський шлях з мелодійних і традиційних, доступних для будь-якого слухача, «*Six Chansons*» (шість пісень) для фортепіано, він прийшов до неймовірно складних «*Herma*» та «*Evryali*», оснований на математичних принципах, де швидкий темп і дивні, фізично неможливі розташування нот роблять цю музику більше умоглядною, ніж сценічною. «*Evryali*» написано на чотирьох або п'яти нотних станах, що змушує грати такі партитури в скороченні, або використовувати електроніку для відтворення (що є відхиленням від авторського задуму). Не менш цікаві й його ансамблі – «*Komboï*» для посиленого клавесина та ударних або «*Synaphai*» для фортепіано та ансамблю або оркестру (іноді визначається як концерт для фортепіано, іноді просто оркестровий твір), де партія рояля – це величезний пласт із десяти нотних станів (Додаток А, прикл. 38), практично нерозв'язне завдання для виконавця, який не готовий до такого сприйняття музичного простору.

Одним із популярних і, як не дивно для авангардиста, репертуарних композиторів середини – кінця ХХ століття був Дьордь Лігеті (1923-2006). В різні періоди творчості його авторські техніки суттєво відрізнялися. Іноді композитора вважають одним із винахідників мікрополіфонії, хоча в своїй творчості він звертався й до електронної музики, і до сонористики. Техніка мікрополіфонії являє собою поліфонію, де голоси рухаються в каноні, при цьому ховаючись за щільною фактурою. Д. Лігеті протиставляв себе Дж. Кейджу та його послідовникам, пояснюючи: «вони вірили, ніби життя і мистецтво – це суттєво одне й те саме ... тоді як моє кредо полягає саме в тому, що це не одне й те саме. Мистецтво за своєю природою штучне» [198, с. 197]. В його ранньому циклі «*Musica ricercata*» та деяких фортепіанних етюдах пізнього періоду, наприклад, «Фанфарах» або «Диявольських сходах» використані традиційні техніки і, що не дивно, ці твори неймовірно популярні. Втім, три п'єси для двох фортепіано (1976) залишаються в тіні, зокрема через використання деяких нестандартних прийомів, як наприклад беззвучне натискання на клавішу, і чергування його з звуковим туше. Крім того, жорстка метрична синхронізація ансамблю також розчиняється в мікроструктурах.

Не менш цікавими є експерименти Д. Лігеті у сфері хепенінгу, тобто театральності, випадковості, спонтанності. Одним із яскравих прикладів цього напрямку є його «*Aventures*» (1962) та «*Nouvelles Aventures*» (1965). Майстерно зшита партитура створює враження неконтрольованого, випадкового процесу. В ансамблі беруть участь: сопрано, альт, фагот, флейта, валторна, ударні, клавесин, фортепіано, віолончель, контрабас, а також нетипові звукові джерела: паперові пакети, меблі. Техніка фортепіано, як і техніка ансамблю, балансує між традиційними та «розширеними» прийомами гри, змінюючись від епізоду до епізоду. Однак у контексті хепенінгу саме поняття процесу виконання зазнає значних змін, тому тут слухове сприйняття скаже набагато більше, ніж спроби аналізу партій (Додаток А, прикл. 39).

Ще одним важливим музичним напрямом авангарду середини ХХ століття можна назвати «спектралізм». Його представники шукали свій унікальний звук, досліджуючи його природу та експериментуючи з його коливаннями. Зокрема, Жерар Грізе, Кайя Сааріахо, Трістан Мюрай, Беат Фуррер так чи інакше вплинули на розширення тембрального спектра фортепіано, аж до екстремальних значень динаміки. Водночас їх не можна назвати модернізаторами інструментальної техніки, здебільшого вона залишається цілком традиційною. Цікаві тут саме ансамблеві поєднання й колористичні ефекти, що проявляються крізь фактурні переливи. Твори «*TransSahara Express*» для фагота та фортепіано (Додаток А, прикл. 40), «*Les Miroirs étendus*» («Розширені дзеркала») (1971) та «*Tigre de verre*» («Скляний тигр») (1974) для фортепіано та хвиль Мартено Трістана Мюрая яскраво демонструють цю особливість. Тембральні комбінації створюють унікальне «космічне» звучання, наповнене динамічними імпульсами та «фантастичними» переходами.

Важливими експериментаторами у сфері фортепіанної фактури, техніки та засобів виразності стали американські композитори ХХ століття. Деякі з них уже згадувалися раніше, проте варто відзначити й інших, не менш цікавих митців. Одним із найвідоміших композиторів, який експериментував з

електронною музикою в США, є Мортон Суботнік (р. н. 1933), відомий своїми досягненнями у сфері конструювання синтезаторів. Наприкінці 1960-х років його альбом електронної музики «*Silver Apples of the Moon*» став не лише комерційно успішним (що було великою рідкістю для авангардної музики), а й взагалі першою записаною авангардною музикою у форматі альбому. А. Росс пише, що в цій «рапсодії»: «чергування абстрактних і пульсуючих вихорів синтезованого звуку заворожило студентів коледжу покоління *The Beatles*» [262, с. 324]. Його прагнення генерувати звуки, які неможливо відтворити за допомогою акустичних інструментів і зокрема, акустичного рояля, призвело до створення моделей аналогових синтезаторів, де звук досягався шляхом маніпулювання частотами, а не традиційними системами, такими як клавіатура.

Між тим, значно цікавішими виглядають його експерименти у сфері взаємодії акустичного фортепіано та синтезованого електронного звуку. Цикл прелюдій, написаний у 1957–1966 роках, демонструє шлях композитора від сольних фортепіанних творів, які знаходяться в руслі поствебернівських пошуків, до Прелюдії № 4, у якій автор вперше використовує синтезатор. Твір органічно сплавляє електронні звуки, записані на стрічку, з акустичним фортепіано, підпорядковуючи останнє заздалегідь створеній структурі звукового матеріалу. Виконавець тут, з одного боку, максимально скований уже записаною на плівку конструкцією, а з іншого боку, через неможливість абсолютно точного повторення партії у часовому розгортанні постійно привносить елемент імпровізаційності.

Цей твір, безумовно, є яскравим прикладом авангардного ансамблю, при цьому саме фортепіано тут не вирізняється якоюсь «розширеною» технікою – її цілком можна назвати традиційною. Складність проявляється у сфері ансамблевого музикування, у звичній синхронізації дихання, фразування, логіки спілкування між живими людьми. Формально це схоже на гру із записом, де знайти необхідну єдність надзвичайно складно, що змушує виконавця знехтувати як виразністю, так і більшістю нюансів заради

об'єднання ансамблю. У Прелюдії № 4 М. Суботніка є елементи ансамблевості іншого роду – тут піаніст знаходиться не в діалозі, а, скоріше, у просторі свого «партнера», у густій звуковій матерії. Таким чином, твір демонструє своєрідний нетрадиційний елемент ансамблевої гри – «просочування» або «занурення», що є набагато важливішим та складнішим за часову синхронізацію.

Трохи пізніше, Уолтер Карлос (р. н. 1939) також працював зі зміною звуку традиційної музики за допомогою електроніки. Трансформація відомих клавірних або оркестрових барокових п'єс за допомогою модульного синтезатора *MOOG* стала дуже популярною і вплинула на розвиток цього напрямку. Особливо цікавими в контексті цієї роботи експерименти з третіми і четвертими Бранденбурзькими концертами Й. С. Баха, де за допомогою численних накладок відтворювався бароковий ансамбль в іншому, зміненому вигляді. Партія *continuo*, як і інші інструменти, не несуть якої-небудь переважаючої тембрової забарвленості, зливаючись в одну монолітну звукову масу. Фортепіано штучно трансформується, повністю підкоряючись волі композитора, без участі піаніста, що дає можливість, з одного боку, точно відтворити авторський задум, але водночас позбавляє його власного унікального акустичного почерку.

Такі експерименти з фортепіано концептуально наближені до ідей, закладених конструкторами механічних та автоматичних піаніно (піанол) межі XIX–XX століть, де технологія зосереджена на безпосередньому перетворенні запису в звук без участі піаніста. Хоча самі піанолі використовувалися скоріше як записуючий і відтворюючий пристрій, тим не менш вони дозволяли отримати (якщо автор сам виконував свій твір) ідентичну композиторській ідеї звуко-ритмічну і темпову структуру. При цьому, використання фортепіано без виконавця можливе тільки з певним пристроєм, що знову ж таки робить безальтернативним варіантом звукозапис і прослуховування музичних композицій вдома, поза концертною естрадою.

Варто згадати також Рамона Сендера, який разом із М. Суботніком стояв біля витоків *SFTMC* (San Francisco Tape Music Center). У своїх ранніх творах він також займався створенням незвичних поєднань в одному ансамблі акустичних інструментів, електронних інструментів, а також магнітної стрічки. На особливу увагу заслуговує «Чотири санскритських гімни» для чотирьох співаків, чотирьох віолончелей, контрабаса, арфи, фортепіано, челести, трьох ударних інструментів і касети (1961) як ще один приклад нетрадиційного авангардного ансамблю.

Цікавим експериментом у сфері механічних фортепіано була творчість Конлона Нанкарроу (1912–1997), американо-мексиканського композитора, який багато часу присвятив вивченню можливостей «трансцендентної» гри, тобто такої, що перевищує фізичні можливості виконавця в практичному сенсі. Єдиний спосіб виконати таку музику – це роботизувати процес, виключити піаніста з ланцюга «композитор – слухач». Нині він відомий насамперед своїми етюдами для механічного піаніно, які вирізняються неординарними ритмічними фігурами, темпом і неможливими для будь-якого живого піаніста переміщеннями нотних груп. Така музика має цікаву властивість змішувати реальні, знайомі слухові образи фортепіанного звуку із сюрреалістичними звуковими абстракціями: «Це була музика скоріше максималістська, ніж мінімалістська, але джазова, гіперкінетична енергія винесла її далеко за межі повоєнного модерністського мейнстріму» [262, с. 316].

Більш цікавими для нас є ансамблі композитора, де механічне піаніно змішується з акустичними інструментами. Перші такі експерименти відбувалися ще в середині 1930-х років, зокрема в «Токаті» для скрипки та механічного піаніно (1935), що є наочним прикладом взаємодії «робота» та людини. Солюючий інструмент тут повністю підкорюється фортепіано, що створює ефект фонограми – гри під вже записану партію. Така взаємодія вимагає від соліста неймовірної майстерності, яка допомагає поєднати живу агогіку та дихання з механістичною енергією «робота». Твори 1990-х років

Конлона Нанкарроу відзначаються відходом від експериментальних методів композиції на користь цілком простої, тональної фактури, як наприклад у Тріо № 2 для гобоя, фагота та фортепіано.

Гаррі Парч (1901-1974) та Лу Гаррісон (1917-2003) були одними з найвідоміших американських композиторів у галузі мікрохроматичної музики. Їхні пошуки, з одного боку, привели до створення нових інструментів (часто за основу брались інструменти східної музичної практики), а з іншого – демонструють можливості налаштування інструментів, вивчення нетрадиційних на сьогодні нерівномірних строїв. Водночас Лу Гаррісон часто експериментував з «розширеними» техніками фортепіано, а також використовував «*tack piano*», техніку «підготовки» фортепіано, де звук змінювався завдяки предметам, розміщеним у місці зіткнення молоточка та струни. Зазначені доопрацювання фортепіанної конструкції (часто незворотні) використовувались і в класичній ансамблевій музиці.

Вже в 1949 році Лу Гаррісон пише «*Solstice*» (Сонцестояння) для октету з флейти, гобоя, труби, 2 віолончелей, контрабаса, челести та «*tack*» фортепіано. Цей твір, цілком традиційний з точки зору гармонії, є прикладом простого мелодичного мовлення, приємного і доступного масовому слухачеві. Використання деяких східних традицій, таких як «гамелан», стало цікавим нововведенням для американської музики, хоча було давно відоме в європейській, у творчості К. Дебюсі, Л. Годовського та ін. Але якщо імпресіоністів цікавила колоритність, гармонічна та ритмічна свобода гамелана, то досягалася ця схожість зі східною музикою виключно традиційними технічними засобами і традиційними інструментами. Однак вже в «Яванській сюїті» Л. Годовського для фортепіано можна зустріти повторювані ритмо-гармонічні структури, близькі до мінімалізму, а також спробу стандартними засобами туше та динаміки відтворити образ або швидше ілюзію східного оркестру. Гамеланом також цікавився старший соратник Л. Гаррісона – Колін Макфі (1900–1964), і серед його відомих робіт є «Балійська церемоніальна музика для двох фортепіано».

Лу Гаррісон йде далі – він поєднує цілком традиційні мелодії, близькі до досвіду К. Дебюсі (як наприклад, соло флейти з «Післяполудневого відпочинку фавна»), з челестю та «*tack*» фортепіано, що значно ближче до ударних інструментів індонезійського оркестру. Дзвінкий характер звучання, металевий відтінок і повторювані ритмічні групи створюють уже не ілюзію, а цілком реальний східний колорит – «гіпнотичну атмосферу за допомогою наполегливих повторів» [262, с. 313]. Фортепіано модернізується з метою створення нового звукового досвіду, проте техніка гри зберігає традиційні рамки – те, що чує піаніст, значно відрізняється від очікуваного звукового ефекту. Тим не менш, Г. Шпіллер стверджує, що «цілі Гаррісона у створенні музики для гамелана не полягали у відтворенні або навіть наслідуванні традиційної гамеланської музики» [280, с. 31], тобто композитора цікавив лише новий звуковий досвід, а не сама автентична музична сутність.

Викликає інтерес ще один твір композитора, написаний практично через 40 років після «Solstice» – «Varied». Це тріо для рисових мисок, скрипки, вібрафону та фортепіано. Хоча ця п'єса написана вже у 1980-х роках, вона є чудовим прикладом експериментального авангардного ансамблю. Фортепіано тут все ще створює медитативну атмосферу повторюваними переливами, при цьому невеликі вкраплення «розширених» технік – постукування, гра на струнах пальцями та паличкою (або колотушкою), лише доповнюють вібрафон і миски, залишаючись у тіні загальної звукової маси. «В ультрамодерністів Гаррісон перейняв любов до рішучих, пророчих висловлювань <...> Від Кауелла він отримав неперервну протягом усього життя любов до незахідних музичних традицій» [262, с. 318], і цей дуалізм так чи інакше проявляється в його музиці, то об'єднуючись в монолітний звуковий простір, то розпадаючись на впізнавані та стилістично індивідуальні елементи.

Г. Парч по-своєму підходив до композиції музики, «винайшов шкалу, що складається не з 12, а з 43 нот. Існуючі інструменти не могли відтворювати такі мікротональні градації, тому Парч створив власний інструментарій; він почав з того, що адаптував альт і в підсумку створив цілий оркестр струнних,

щипкових і клавішних інструментів» [262, с. 316-317]. Найбільш цікавими є «хромелодіони», клавішні інструменти на зразок фісгармонії, створені для отримання мікрохроматичного звукоряду. Це була своєрідна нова спроба створити аналоги вічентиновських «архіоргана» та «архічембало», цікавих конструкцій, які не отримали розвитку. Г. Парч зберігає стандартну класичну клавіатуру, щоб будь-який виконавець міг без попередньої підготовки використовувати його інструмент, до того ж партія записувалась табулатурою.

Його експерименти пізніше продовжив Майкл Гаррісон, створивши в 1986 році своє «*harmonic piano*», модифіковане фортепіано з 24 звуками в октаві. Звісно, 24-тонова клавіатура (де кожен півтон ділиться на 2 рівних чвертьтони) не стала унікальним винаходом, експерименти з нею проводив ще Віллі фон Меллендорф у 1917 році. Особливо цінною виглядає турбота німецького композитора про технічну сторону виконання, де він прагнув «створити клавіатуру з клавішами для чвертей тону, на якій будь-який виконавець на клавішних інструментах міг би не тільки добре орієнтуватися, а й міг би також грати музику без чвертей тону, по суті тим самим способом, що і раніше» [231]. Ці теоретичні та практичні дослідження були передовими для того часу, але не були оцінені належним чином. До того ж, війна на європейському континенті, особливо в останні її роки, відсувала всі невійськові винаходи на задній план. В той же час у Німеччині працював і Йорг Магер, винахідник сферофона. Він досяг з допомогою електронних засобів поділу октави на 72 частини – на жаль, всі його інструменти були знищені під час Другої світової війни.

Цими ж питаннями у своїх теоретичних працях займався Хуліан Каррільйо (Julían Carrillo Trujillo), відомий мексиканський композитор і діяч мистецтва. У 1923 році він представив на суд публіки свою «мікротональну теорію під назвою “Звук 13”» [176, с. 189], в якій описувалися його дослідження мікрохроматичної побудови, хоча в загальних рисах, ймовірно, ці ідеї з’явилися у нього значно раніше. Під час експериментів композитор зрозумів, що тон можна поділити не тільки на два півтони, а й на значно

більшу кількість інтервалів – так, йому вдалося отримати звуки на відстані $1/16$ тону. «У 1950-х роках Хуліан Каррільйо замовив будівництво серії з п'ятнадцяти роялів для Всесвітньої виставки в Брюсселі 1958 року, які він назвав морфозаторами. Кожен з них був налаштований з різним поділом тону – від третини до шістнадцятої долі тону» [215, с. 14], їх виробником стала компанія «Sautter». Роялі випускалися зі стандартною клавіатурою, адаптованою під той діапазон, який відповідав доступним на клавіатурі нотам, в залежності від поділу на тони для кожного інструмента. І, хоча такі інструменти були доступні для замовлення, широкого поширення ці конструкції не отримали.

М. Гаррісон намагався зробити цю технологію більш популярною та практичною. Автор перебував у пошуках свого всесвіту, де на перше місце виходять пропорції гармонійних співвідношень. Більш показовими в цьому плані в нього є не ансамблі кінця 1970-х років, а пізніший «*Song of the Rose*» для віолончелі та «*harmonic*» фортепіано. Композитор «відкидає усталені канони рівномірної темперції фортепіано на користь математично бездоганих музичних інтервалів, які, будучи застосованими при налаштуванні живого інструмента, інколи породжують різкі для слуху звукові колізії. Ці колізії приваблюють композитора такою ж мірою, що й внутрішня чистота, “непорочність” природного, нетемперованого строю» [198, с. 400].

Зважаючи на те, що східні музичні практики є важливим елементом американського післявоєнного авангарду, варто детально розглянути мінімалізм – популярний та комерційно успішний і в наш час, хоча для багатьох також дуже суперечливий в його музичних досягненнях.

Мінімалізм – це метод композиції, заснований на багаторазовому повторенні «патернів». Деякі його елементи мають коріння в музиці бароко, прикладом чого може бути «*Fantasia upon one note*» Г. Перселла. Мінімалісти «ретельно маніпулювали увагою слухача, викликаючи в ньому, як сказали б психологи, почуття залученості – в кінцевому підсумку слухач піддавався на милість нескінченно повторюваним ритмічним малюнкам і, зачаровано

спостерігаючи, як форми розтягуються й мутують, мов хмари, що повільно пливуть по небу. Мабуть, однією з передумов до виникнення мінімалізму стала саме туга за чіткими ритмічними структурами» [198, с. 197].

Мінімалізм для техніки фортепіанної гри не є чимось незвіданим, навпаки, його популярність свідчить про його широку доступність. Основні елементи також звичні, бо «у цій музиці зазвичай можна спостерігати домінуючу рівність тембру та ритму, постійну щільність та дуже обмежену кількість тонів. Але з точки зору тривалості ці композиції, безумовно, не мінімальні» [229, с. 12]. Водночас ансамбль з фортепіано часто являє собою незвичайну комбінацію або синтез і може стати досить складним для виконавця.

За усталеною думкою першим «мінімалістом» вважається Ла Монте Янг (р. н. 1935), який є також одним із найнестандартніших композиторів свого покоління. Він одним із перших зробив окремий тон об'єктом для вслуховування, позбавивши форму мелодійних послідовностей, «створюючи музику з довгих гудучих органних монотонних звуків» [262, с. 313]. У його музиці переважають чисті резонанси, східні музичні практики, перейняті у Пран Натха, що створюють цікавий симбіоз авангардних знахідок із «кірана гхарана», індійською вокальною музикою. «Центральним моментом у становленні творчості Янга є його схильність поєднувати захоплення імпровізацією – настільки глибоке, що межу між композицією та імпровізацією іноді важко зберегти у змістовному сенсі – із прагненням закласти міцне теоретичне підґрунтя для своєї музики» [252, с. 21]. Одним із найважливіших його фортепіанних творів є «Добре налаштоване фортепіано», яке він почав писати у 1964 році і яке було виконане лише у 1980, причому на той момент це не була остаточна версія. Але навіть тоді його тривалість перевищувала чотири години, вимагаючи від слухача не стільки уваги, скільки нового принципу слухання.

У 1959 році Ла Монте Янг відвідав Дармштадтські курси, де познайомився з творчістю К. Штокгаузена та інших авангардистів, зокрема

Дж. Кейджа. Тоді ж він створює свій важливий концептуальний ансамбль – «*Vision*», для фортепіано, двох духових інструментів, блокфлейти, чотирьох фаготів, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса, де імпровізація починає відігравати провідну роль. «У 1959-60 роках Янг писав твори деструктивного характеру та роботи, у яких інструменти використовуються вельми незвичайним чином, а невизначеність відіграє важливу роль. Прикладами таких робіт є *Vision* для одинадцяти інструментів, де номери з телефонного довідника визначають час і простір, у яких створюються тринадцять чітко окреслених звуків» [229, с. 22]. Треба враховувати те, що підхід композитора до нотного запису досить незвичайний: «Жодні партитури Янга не публікуються у традиційному сенсі, і існує лише кілька комерційних записів його робіт» [252, с. 20].

У 1960-х роках композитор створює твори-перформанси, вимагаючи від піаніста не стільки гри, скільки артистичних і акторських здібностей, або ж взагалі відмовляючись від виконавця як професіонала – «Композицію № 7» 1960 року може виконати практично будь-яка людина, що концептуально зближує її з «4.33» Дж. Кейджа. Незвичайною є і композиція «*The Tortoise, His Dreams and Journeys*», яка складається з двох рівнів: перший – це постійно підтримувані вибрані тони, і другий – довгі звуки як основа для імпровізації. «Я вирішив, що група буде використовувати тимчасові структури з розширеною тривалістю, з незалежними моментами входу і виходу для загальної довжини звучання, і що ми будемо використовувати довгі стійкі тони, інтервали, тризвуки та акорди для створення музичної текстури» [175, с. 2]. Тут незвичайний сам підхід як до інструментарію – синусоїдальні хвилі можуть з'єднуватися з будь-якими інструментами, зокрема й з фортепіано, так і до самого ансамблю, де необхідність занурення, входження у своєрідний «транс» важливіша за будь-яку синхронізацію партій.

Багато творів Ла Монте Янга, як і інших мінімалістів, порушують одне з суттєвих практичних питань фортепіанного виконавства. Наскільки важливий професіоналізм піаніста, як і професіоналізм ансамбліста для такого роду

музики, та чи є користь від багаторічного вироблення навичок гри творів у традиційних музичних стилях і кропіткє освоєння та вслуховування у новітні експерименти мінімалістів? Чи все ж таки на перший план виходить постать музиканта-універсала, всебічно освіченого науковця (якими, по суті, і було багато композиторів-авангардистів), який готовий до нескінченного експериментування і не переймається щоденним переосмисленням свого багаторічного музичного досвіду? У результаті партії спрощуються, зводяться до примітивного рівня, доступного для виконання будь-якій людині, яка має мінімальну теоретичну підготовку, і врешті-решт стають популярними й успішними, адже максимальна простота фактури тягне за собою і простоту гармонії або будь-яких тонових послідовностей. Тож виникає питання: чи потрібні при цьому чудова техніка, звукова точність і ясність, знання гармонії, поліфонії та виконавських стилів?

Цікаво, що музика «мінімалістів» досить значна за тривалістю за показової бідності звукового матеріалу. У результаті єдиним структуруючим елементом виявився ритм, а точніше рівномірна пульсація, яка дає можливість твору розгортатися в часі, не втрачаючи єдності. «*Piano Phase*» Стіва Райха (р. н. 1936) що виконується як фортепіано із записом, так і двома фортепіано, а також іншими варіантами ансамблю, вважається одним із перших зразків техніки фазування. Твір створений у 1967 році й триває приблизно 20 хвилин. Записаний лише на двох сторінках, де кожна партія займає один рядок, він відзначається граничною простотою структури (Додаток А, прикл. 35). Партитура не містить технічних труднощів — варто лише уважно ознайомитися з авторським вступом. Ритм чіткий і мінливий: спочатку 6/8, поступово переходить у 4/8, а наприкінці – у 2/8. Техніка виконання також інтуїтивно зрозуміла: у швидкому темпі музикант виконує постійно повторювані шістнадцяті ноти, по чергово змінюючи руки.

«Оскільки жоден музикант не може грати настільки точно, як магнітофонна стрічка, трохи швидше за іншого, Райх вигадав практичний компроміс, який дає той самий ефект: обидва піаністи грають в одному й тому

ж темпі, але на короткий час другий піаніст має спробувати обігнати першого на одну шістнадцяту» [257]. Отже, твір вимагає не точного дотримання синхронності ансамблю, а навпаки, – контрольованої асинхронізації, яку необхідно підтримувати упродовж тривалого часу. Ця техніка потребує вміння абстрагуватися від партії партнера, сприймати свою лінію як цілісну конструкцію, а паралельну – як своєрідну перешкоду. В результаті повноцінно осмислити таку музику може лише слухач, який не зосереджений на технічних аспектах фазування, а сприймає його як частину загального звучання. С. Ісакофф підкреслює, що такий підхід, зокрема, виник не стільки через заперечення традиційних технік як таких, а швидше через неможливість їх повного засвоєння: «Крім того, він (Райх – прим. авт.) зізнавався, що так і не зміг опанувати багато традиційних західних виконавських технік; у цьому контексті і Райх, і Гласс зуміли перетворити свою слабкість на силу» [198, с. 195].

Повторювані патерни є головним конструктивним матеріалом і в Тріо «*Head On*» Ф. Гласса (р. н. 1937) для скрипки, віолончелі та фортепіано (1967). Власне, проблеми виконання цієї композиції майже співпадають з «*Piano Phase*», але тут використовується більш традиційний склад виконавців з чітко визначеними класичними ролями, що сягають своїм корінням мангеймської школи. Тому немає переосмислення самого формату камерного складу, скоріше відбувається зміна його внутрішньої взаємодії та змінюється сприйняття музики в цілому з боку виконавців. Композитор так описував свої експерименти в той період: «Я рішуче шукав таку мову, яка була б закорінена в самій “граматиці музики”. У своїй роботі я закладав фундамент: формував ту музичну мову, якою мені доведеться оперувати наступні десять років» [169, с. 178].

Також важливо згадати ще одну відому роботу «мінімалістів» – «*In C*» Т. Райлі (р. н. 1935). П'єса написана в 1964 році для невизначеного числа виконавців, хоча сам автор пише, що «грати може будь-яка кількість і будь-який вид інструментів. Бажано, щоб група складалася з приблизно 35 осіб,

якщо це можливо, але також підходять як менші, так і більші групи» [260]. Хоча ця композиція і не є фортепіанним ансамблем у класичному сенсі, вона часто записується у складі, що включає струнні та/або духові інструменти з фортепіано, іноді додаються електронні та ударні інструменти, а також голос. Музика базується на ідеї циклів, де набір з 53 мікроелементів повторюється невизначену кількість разів. Оскільки партитура не прив'язана до конкретного інструмента, трактування цих патернів може бути дуже широким і для піаніста невизначеним. Відсутність співвідношень між усталеною традицією і простою фіксацією мелодичних приспівків, які не несуть натяків на штрихи, інтонацію, динаміку, припускає імпровізацію як важливий елемент виконання.

Під час своїх експериментів композитор застосовує повторення модальних фігур різної довжини, при цьому важливо, щоб який-небудь інструмент чітко витримував пульс. «У таких роботах, як «*Mescaline Mix*», Райлі відкрив, що може зробити зациклювання в його музиці. «*In C*» була спробою перенести ідею петель у живу музику. Замість того, щоб мати відрізок плівки, що крутиться за колом, петля створювалася шляхом повторення музикантом фрази знову і знову» [243].

Цікаво, що автор відзначає важливість слухання один одного учасниками ансамблю: «Дуже важливо, щоб виконавці уважно слухали один одного, а це означає, що іноді потрібно припинити грати і просто послухати. Як ансамблю, їм надзвичайно бажано грати як дуже тихо, так і дуже голосно, і намагатися робити разом *diminuendo* і *crescendo*» [260]. Відкидаючи тимчасову цілісність композиції, автор тим не менше вимагає синхронного виконання відтінків. Це зробити надзвичайно важко, коли кожен учасник ансамблю займається певного роду імпровізацією і, ймовірно, буде орієнтуватися на яку-небудь керівну партію або запрошеного диригента.

Серед американських композиторів слід згадати також Маріо Давидовського (1934-2019) – композитора, який писав як акустичну, так і електроакустичну музику. Найцікавішими з них є «Синхронізми», а особливо «Синхронізми № 6» (1970) для фортепіано та електронного запису, а точніше

з контрапунктом електронно-генерованих звуків. Найважливішою концепцією твору тут стає синтез різних тембрових просторів в єдину цілісну конструкцію. При цьому навіть в акустичній партії тембри збагачуються завдяки застосуванню «розширених» технік виконання. Значною мірою цей твір продовжує серію експериментів з електроакустичними ансамблями, характерну для межі 70-х років XX століття, стаючи в один ряд із творчістю Л. Ноно та інших композиторів зазначеного напрямку.

Фредерік Ржевські (1938-2001) використовував у своїх роботах тонкі колірні градації, тональне різноманіття та нестандартні підходи до фортепіанної техніки. Його експерименти з нотацією 1960-х років, імпровізаційні та сонорні фортепіанні техніки мали значний вплив на композиторів нового покоління. Деякі з його визначних творів – «Реквієм» (1963-1967) (Додаток А, прикл. 41) для чоловічого читця, бас-хору, трубчастих дзвонів, органа, фортепіано та інших інструментів і приладь, а також «*A Machine*» (1984) (Додаток А, прикл. 42) для фортепіанного дуету – є цікавими зразками експериментальної нотації та нового погляду на виконавську традицію.

К. Кертіс-Сміт і С. Скотт стоять біля витоків винайдення, а точніше, перевинайдення техніки гри смичком (кінським волосом) на струнах фортепіано. Таке звуковидобування на клавішному інструменті сягає давніх органіструмів та має вдалі приклади застосування у XVI-XVII століттях. Однак досягати такого звуку на сучасному традиційному роялі, безумовно, незрівнянно складніше, ніж на спеціально створених інструментах. Нерідко для цього залучають кількох музикантів, які разом утворюють своєрідний ансамбль на одному інструменті. Наприклад, колектив «*Bowed Piano Ensemble*» С. Скотта займався виключно виконанням творів композитора для смичкового фортепіано, витягуючи з інструмента незвичайне оригінальне звучання. Такі техніки перебувають уже на межі чистого фортепіанного експерименту, де відсутні будь-які, знайомі піаністу, технічні прийоми (Додаток А, прикл. 60).

В рамках теми дисертації необхідно також відзначити деяких композиторів, які мали своє унікальне бачення/чуття фортепіано, однак їх творчість не підлягала певній техніці чи стилю, хоча справила значний вплив на авангард середини ХХ століття. До них належить Кайхосру Шапурджі Сорабджі (1892-1988), англійського композитора, один із засновників експериментальної музики у Великій Британії. Його дослідження меж крайньої складності фортепіанної фактури часто ставить піаністів перед питанням про фізичну можливість якісного виконання таких опусів. Таке положення ускладнюється рідкістю авторських вказівок, неясністю тактових рисок, невизначеністю щодо кількості нотоносців, а також великою заплутаністю та довжиною його композицій. Це призводить до того, що деякі твори К. Ш. Сорабджі, наприклад, *Concertino non grosso for String Sextet with Piano obbligato quasi continuo* для чотирьох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (1968), досі не виконувались. Окрім цікавої та незвичайної фортепіанної партії, написаної на трьох нотоносцях, ця композиція примітна тим, що в ній використані музичні приклади, щоб співвіднести мотиви з іменами осіб, яким присвячено твір.

Ще одним із найцікавіших композиторів Великої Британії середини ХХ століття був Корнеліус Кард'ю (1936–1981). Його експериментальна музика стала «проривною» для свого часу і значною мірою визначила обличчя англійського авангарду. У першу чергу цікаві його експериментальні твори 1960-х років із невизначеними складами ансамблів та дивовижно живописною партитурою, далекою від будь-яких академічних уявлень. Його «*Treatise*» (Додаток А, прикл. 43), «Еверест музичних нотацій» [179], вважається найрадикальнішою та найамбітнішою спробою вирватися за межі звичайної музичної нотації. Композитор не залишив жодних інструкцій щодо розшифровки своєї партитури та жодних виконавських вказівок. Кожен музикант може виконувати цей твір на будь-яких інструментах і будь-яким чином. У нотному тексті бачимо образи графічних символів, деякі нотні та ритмічні знаки, а також виразне використання «ліній і кіл, що створює

відчуття спрямованого руху вперед. Широкі поля обрамляють нотацію, ніби запрошуючи виконавців залишати свої думки на полях» [179].

Експерименти з партитурами проводив і польсько-австрійський (польсько-ізраїльський) новатор Роман Гаубеншток-Раматі (1919–1994). Його партитури також пропонують виконавцям досвід спільної творчості, змушують проявити своє розуміння композиторського задуму, використовуючи ноти лише як орієнтир або путівник, але ж не як точну карту із зафіксованими важливими вказівками. Прикладом такого твору є «*Concerto a tre*» (1972) для фортепіано, тромбона та вібрафона (Додаток А, прикл. 44), який являє собою своєрідний музичний шифр і, відповідно, пропонує виконавцям зробити власну розшифровку – а отже, трактувати фортепіано зі своїх позицій. Композитор говорив: «На початку є помилка. Якщо все бездоганно, то нічого не відбувається. Це починається, коли я допустив помилку. Потім я намагаюся її “виправити”. Із цього щось виходить. Ви маєте знайти ту точку, де вас щось дратує» [152].

У контексті дисертаційного дослідження треба згадати Лучано Беріо (1925-2003) – одного з найвідоміших композиторів повоєнного авангарду, безумовного новатора свого часу. Хоча у творчості Л. Беріо дивовижним чином перепліталися атональність і неотональність, неофольклоризм і абстракціонізм та безліч інших технік і напрямів, він вважається композитором, який започаткував новий великий напрямок у музиці – постмодерн (*Sinfonia*, 1968). Водночас трактування фортепіано Л. Беріо в ансамблях було досить консервативним як у ранній період – «*Tempi concertati*» (1959) для флейти, скрипки, двох фортепіано та інших інструментів або Дві п'єси (1951) для скрипки та фортепіано, так і в пізніший – «*Linea*» (1973) для двох фортепіано, маримби та ксилофона. В останньому творі цікавою є розсадка на сцені, де піаністи сидять навпроти ударників, спиною до залу, утворюючи своєрідні пари та концентруючись один на одному.

Цікавим чеським композитором довоєнного покоління був Алоїс Габа (1893-1973), відомий насамперед своїми мікрохроматичними

експериментами, а також створеними за його проектами роялями з чвертьтоновим налаштуванням. Його музика була практичною реалізацією традиційного ансамблю в мікрохроматичному налаштуванні, що у невідповідного слухача викликає відчуття дивного нестабільного звукоряду – ніби сильно фальшиве фортепіано ніяк не може співпасти зі своїм інструментом-партнером, як, наприклад, у «Фантазії» для скрипки та чвертьтонового фортепіано.

Ян Рихлік (1916–1964) більш відомий своїми популярними піснями, хоча також не уникнув впливу авангарду. «Африканський цикл» для восьми духових інструментів і фортепіано (1961) – ансамбль із ударними техніками гри на інструменті, але загалом із традиційним фортепіано, хоча в ньому проявився помітний вплив алеаторики: «На початку 60-х років я написав кілька невеликих етюдів і композицій, що були реакцією на світовий авангард того часу (Струнне тріо № 2, 1961, Африканський цикл, 1962, *Relazioni* для трьох інструментів, 1964). З них «Африканський цикл» є найбільш індивідуальним. П'ять частин твору виникали крок за кроком; послідовність їх виконання була вільною» [205].

Одним із найзначніших чеських авангардних композиторів після Другої світової війни був Йозеф Берг (1927–1971). Митець був серед засновників першої творчої групи в Чехословаччині, яка активно просувала нові музичні тенденції та отримала назву *Studio autoru*. Багато з його творів – це фортепіанні ансамблі різних складів, серед них Нонет для двох арф, фортепіано, чембало, гlockenspiel, вібрафона, ксилофона та ударних, Соната «*in modo classico*» для клавесина і фортепіано, Секстет для арфи, фортепіано та струнного квартету. Ці композиції об'єднує спроба переосмислити неокласицизм в авангардному просторі. Як «ніжність і крихка грація рококо для Берга не є якимось стильовим зразком, а світом, із якого він часто черпає основу своєї іронії та звукових уявлень» [281, с. 23], так і звукові поєднання ударних і щипкових інструментів набули нової характерної барви.

Особливе місце займає одна з останніх його композицій – «*Sněží*» або «*Dreaming*» для переналаштованих інструментів, у складі чотирьох скрипок, електронного портативного органа «*Ionika*», фортепіано, двох гітар і ударних. Це один із знакових творів усього чеського авангарду, що своєю напруженістю та незвичністю суперечить власній назві – «*Sněží*» (Сновидіння). Необхідність переналаштування інструментів перед виконанням створювала схожість із «хепенінгом». За думкою М. Штедрня: «Це також сприяло створенню атмосфери містерії, оскільки глядачі скупчувалися перед залом, де налаштувальники переналаштовували окремі інструменти» [281, с. 29]. Композитор організовує свій унікальний мікрохроматичний ряд, «використовує всі інтервали від трьох дванадцятих тонів (чверть тону) до інтервалу одинадцяти дванадцятих тонів, за одним винятком: ніколи не з'являється інтервал у шість дванадцятих тонів, відомий нам як півтон» [205]. Якщо свого роду «хепенінги» мало стосуються фортепіанної практики, то переналаштування інструмента (як і інших в ансамблі) може створити непереборні складнощі для піаніста з абсолютним слухом і вимагатиме, як мінімум, багатьох годин звикання.

Необхідно згадати і таких видатних композиторів, як Збинеk Востржак (1922-1985), з його численними експериментами з нотною нотацією, алеаторикою, конкретною музикою та імпровізаційними техніками. Його «*Махасарасваті*» для клавесина та шести інструментів *op. 57* (1978) просякнута духом східної філософії, до того ж використання клавесина з його специфічним звуком демонструє ще одну важливу практику авангарду – залучення старовинних клавішних інструментів.

Ще один цікавий чеський та американський автор Петр Котік (р. н. 1942), який багато зробив для розвитку сучасної музики. У його «*Music for 3*» для фортепіано і 2 струнних, і, особливо, у «*Spontano*» для фортепіано та ансамблю експериментальні авангардні техніки пронизують усю партитуру. «*Spontano*» в ідеалі має звучати 18 хвилин 50 секунд, тому замість тактових рисок – часові відтинки, а тривалість нот, як і динаміка, визначається самим

виконавцем. «Перші два удари фортепіано визначають характер усього твору не лише за партитурою, а й за реальним виконанням виконавця. Можна припустити, що саме його стиль, у якому він має повну свободу, викликає реакцію інших гравців» [204]. Твір написаний для іншого видатного композитора авангарду – Фредеріка Ржевського, і імпровізаційний початок тут зведений в абсолют. У партитурі піаністу немає за що зачепитися (Додаток А, прикл. 45), тут він змушений грати без будь-якого заготовленого виконавського плану.

Польські композитори В. Лютославський (1913-1994), К. Пендерецький (1933-2020), К. Сєроцький (1922-1981), безумовно, є найвизначнішими представниками повоєнної європейської музики. Завдяки географічному та політичному становищу польська композиторська школа була найближчою до українського композиторського осередку, що надавало можливість митцям обох країн обмінюватися досвідом і відвідувати концерти та фестивалі у Варшаві та Києві. Зокрема про це свідчать опубліковані листи С. Сєроцького та В. Лютославського до Л. Грабовського [52, с. 718-721].

В плані втілення авангардних пошуків у фортепіанному ансамблі особливо цікаві досліді Казимежа Сєроцького (1922-1981), де нові техніки виконавства проявляються напрочуд яскраво. Його «*Swinging Music*» (1970) для кларнета, тромбона, віолончелі або контрабаса і фортепіано сповнена пружним джазовим ритмом, іскристою веселістю та гумором (Додаток А, прикл. 46). Ця п'єса є унікальним зразком авангардної музики, у якій «розширені» техніки гри застосовуються не лише на фортепіано, а й на всіх інших інструментах ансамблю, тоді як традиційні виконавські прийоми майже відсутні.

К. Сєроцький створює тут свій унікальний тембровий простір: «Звукові кольори (композитор визначає один колір як один унікальний тембр – прим. ав.) використовуються як творчий матеріал. У чотирьох хвилинах 40 тембрів: 8 для кларнета, 10 для тромбона, 9 для віолончелі і 13 для фортепіано» [275]. При цьому тембри вводяться не хаотично, а як конгломерат складного

поліфонічного задуму, де музична тканина має чотири шари, що чітко розрізняються: основний ритм, ритмічне доповнення до основного ритму, ритмічна варіація і сольна варіація. Тільки для основного ритму композитор виділяє такі 13 тембрів:

1. Фортепіано – протирання кілків пластиковою щіткою.
2. Кларнет – приглушене «h», що видувається в трубку після зняття мундштука.
3. Віолончель – удари правою рукою по верхній деці, лівою – по боках.
4. Тромбон – безголосе «b», легке дмухання, торкаючись губами мундштука.
5. Фортепіано – удари пальцями по складеній верхній частині кришки рояля.
6. Кларнет – без мундштука, удари відкритою рукою по трубі інструмента.
7. Тромбон – удар відкритою рукою по мундштуку.
8. Фортепіано – удар відкритою долонею по струнах.
9. Тромбон – дмухання в мундштук, розташований під кутом 30 градусів до інструмента.
10. Віолончель – удар відкритою долонею по струнах біля грифу.
11. Кларнет – гра на мундштуку напіввідкритою рукою.
12. Фортепіано – удари відкритою долонею по чорних або білих клавішах.
13. Голос – голосно вимовити звук «ч» [275].

Як можна побачити, вигадливість композитора дає можливість перетворити малий за складом ансамбль на кольоровий джазовий оркестр, при цьому, можливо, ще багатший у своєму різноманітті. Цей твір дивовижним чином представляє авангардні техніки не як складні для сприйняття речі (в які треба вникати, багато разів прослуховуючи – що не раз зазначалося більшістю авангардних композиторів), а зрозумілі одразу, з першої ноти, і захоплюючі слухача в простір ритму, динаміки та гумору.

Авангардні техніки опановувало ще багато визначних представників нової музики, їх спадщина містить надзвичайно цікаву ансамблеву музику, часто в унікальному авторському прочитанні. До них належать американські авангардисти: Вірджил Томсон, Нед Рорем, Карл Рагглз, Мілтон Беббітт, Джордж Антейл, Генрі Брант, Крістан Вольф, Макс Метьюс, члени угруповання «*Fluxus*» Джордж Мачюнас і Джордж Брехт; італійські композитори: Гоффредо Петрассі, Луїджі Даллапінкола, Франко Донатоні, Бруно Мадерна, Джачінто Шелсі, Сільвано Бусотті, Фаусто Рацці; французькі митці: Моріс Оан, Анрі Дютійо, Анрі Соге, Рене Лейбовіц, Клод Балліф; німецькі та швейцарські композитори: Герберт Брюн, Вольфганг Рим, Клаус Хубер, Ганс Вернер Хенце, Петер Ружичка, Андре Рішар; іспанські: Луїс де Пабло, Кристоаль Альфтер, Бернаолу Кармело, а також Херардо Гандіні, Аллан Петтерссон, Арне Нордхейм та багато інших.

Дивовижні образи у фортепіанних ансамблях реалізовані в творчості угорського композитора Дьордя Куртага (р. н. 1925). Серед них «*Bagatelles*» для флейти, контрабаса і фортепіано (1981), три п'єси для скрипки і фортепіано (1979), фортепіанний цикл «*Játékok*» (Ігри), цікава серія навчальних прелюдій і мініатюр (9 томів, починаючи з 1971), які становлять калейдоскоп нових і експериментальних музичних технік, включаючи нові варіанти нотного запису.

Свіжі ідеї втілені в асамблеївій творчості японських композиторів, таких як Сомей Сато – «*Litania*» для 2-х фортепіано з цифровою затримкою (1973), «*Cosmic Womb*» для 2-х фортепіано з цифровою затримкою (1975), «*Incarnation I*» для фортепіано, маримби та арфи (1977); Тору Такеміцу – «Строфа І» для гітари, клавесина, арфи, вібрафона і жіночого голосу; Кадзуо Фукушіма – «Хай-Кьо» для флейти, фортепіано, струнних і ударних (1961), «*Rai*» для флейти і фортепіано (1971); Дзьодзі Юаса – «Проекція» для віолончелі і фортепіано (1967).

Треба вказати й на досвід прибалтійських колег українських композиторів – Петеріса Вакса і Арво Пярта, які також створювали фортепіанні ансамблі, відзначені унікальністю авторського стилю.

На жаль, обсяг цієї роботи не дозволяє розглянути весь величезний пласт творчості музичного авангарду третьої чверті ХХ століття, навіть якщо концентруватися тільки на ансамблях за участю фортепіано. Ця тема безсумнівно є предметом окремого дослідження, оскільки в сучасному музикознавстві розроблена лише незначна її частина.

Потужний імпульс авангарду середини ХХ століття виявився не безмежним, з часом він поступово згасає, можливості піаністичної техніки також певною мірою вичерпані, але навіть і сьогодні триває безупинний пошук та переосмислення фортепіанного мистецтва. У цьому напрямі працює німецький композитор Фолькер Бертельман (Гаушка) (Додаток А, прикл. 59), француз Марк Андре, бразильська композиторка Тетяна Катанцаро, мексиканець Самуель Седільо та багато інших.

Разом ці композитори в своїй творчості створили унікальний музичний простір, відомий як повоєнний авангард, хоча унікальність кожного митця в його межах більше ніж безсумнівна. В багатьох випадках їхня музика живе зараз сама по собі, чекаючи на свого виконавця та слухача. З цього приводу правий М. Фельдман, ставлячи питання композиторам, вимагаючи від них повної віддачі, до самозабуття: «Тобто, чи справді ми любимо Музику, а не системи, ритуали, символи – світську, жадібну гімнастику, якою ми її підмінили? Тобто, чи віддали ми все – чи були ми абсолютно віддані нашій власній унікальності?» [159, с. 56-57]. Але правий і Ч. Айвз, говорячи, що «красу в музиці часто плутають з чимось, що просто дає слухачеві можливість зручно відкинутися в м'якому кріслі» [198, с. 297]. Головним завданням сьогодення є зберегти доступну спадщину авангарду, вдумливо вивчати і намагатися, хоч і поступово, вирішувати складні практичні завдання, що стоять перед виконавцями (і слухачами) цієї музики.

Висновки до розділу 1

1. У розділі порушується питання термінології «розширених» фортепіанних технік та «розширеного» фортепіано, а також проблеми їх визначення з точки зору виконавців-практиків, композиторів і музикознавців. Вводяться визначення «канонічного» або «класичного» репертуару, технічного виконавського «базису», головного інструмента піаніста – сучасного концертного рояля. Обґрунтовується важливість цих понять для вивчення нових експериментальних технік гри на фортепіано та їх практичного засвоєння.

Попри всю складність чіткого визначення термінів «розширені» техніки гри на фортепіано та «розширене» фортепіано, для цілей цього дослідження умовно прийнято вважати, що перший із них описує нові експериментальні виконавські прийоми гри на фортепіано, а другий – втручання в конструкцію інструменту або застосування до нього додаткових механізмів чи пристроїв. У фокусі піаністичної практики такі визначення цілком придатні для дослідження питань використання таких технік та виявлення основних проблем їх сценічної реалізації.

2. Здійснена спроба дуже умовної класифікації авангардної музики з точки зору піаністичної практики, щоб мати змогу досить швидко визначити кількість і складність технічних нововведень, а також з'ясувати, скільки часу знадобиться для вивчення та дослідження цих нововведень. У зв'язку з цим введено поняття «міри» експерименту в окремо взятому творі, а також з'ясована корисність цього визначення для піаністів. Крім того, розглянуті поняття виконавського стилю, фортепіанної традиції та «канону», важливих опорних точок академічного фортепіанного мистецтва як середини ХХ століття, так і сучасності, визначено відмінності традиційного та авангардного фортепіано, а також співвідношення досвіду та інтуїції у виконавській практиці.

3. Для виявлення загального та особливого в модернізації піаністичної бази з українськими художниками-експериментаторами зроблено огляд

фортепіанної ансамблевої творчості європейських та американських композиторів-авангардистів. Це дає можливість комплексно простежити розвиток композиторської техніки стосовно клавіру, способи розширення його можливостей, варіанти вирішення авторських завдань через модернізацію виконавської техніки. Також, що не менш важливо, висвітлено використання деяких радикальних експериментів, які не застосовувалися з тих чи інших причин в українській музиці, та їх актуальність у сучасному музичному просторі.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАНО ЯК ОБ'ЄКТ І СУБ'ЄКТ ТВОРЧОСТІ

2.1 Клавішно-струнні інструменти як моделі для авангардних пошуків нового звучання

Упродовж трьох століть фортепіано відіграє ключову роль у композиторській творчості, виступаючи як початковим імпульсом для реалізації авторського задуму, так і його остаточним втіленням. У музичній культурі цей інструмент набув особливого значення, ставши одним із центральних об'єктів академічного музичного виконавства та педагогіки. Формування численних піаністичних шкіл, створення спеціалізованих концертних майданчиків, наявність широкої аудиторії виконавців і слухачів, а також постійне збільшення фортепіанного репертуару свідчать про виняткову роль цього інструменту в історичному та сучасному музичному процесі. Його функціонування охоплює як історичні, так і сучасні практики, забезпечуючи неперервність традиції й водночас сприяючи інноваціям у музичному мистецтві.

Фортепіано як найважливіший чинник музичного мистецтва, а також як об'єкт і суб'єкт творчості композиторів розглядається як один із центральних аспектів даної роботи. Велику складність становить і вибір матеріалу стосовно проблематики цього дослідження, що унеможливорює прагнення всебічно охопити цю тему. але максимальне звуження фокусу розгляду цього предмета призводить лише до фрагментарності та нерозуміння причинно-наслідкових зв'язків. У цьому розділі авторка ставить перед собою завдання визначити поняття «фортепіано» і «фортепіанна музика» з точки зору композиторських підходів як другої половини ХХ століття, так і попереднього, осмисленню еволюції цього музичного інструмента, особливостей його розвитку з моменту виникнення, виявлення зв'язку між старими й новими поглядами на фортепіанне мистецтво, у тому числі з урахуванням конструкційних особливостей цього інструмента. За всієї складності й масштабності матеріалу

щодо еволюції фортепіано, не можна уникнути виокремлення деяких ключових етапів розвитку конструкції цього інструмента. Деякі з них є принципово важливими для розуміння авангардних експериментів з фортепіано у другій половині XX століття, деякі постають вузловими моментами його історії, завдяки чому цей інструмент став таким, яким є зараз.

Історично найпоширенішими в давнину та середньовіччі, можливо, завдяки своїй універсальності, були струнні щипкові інструменти. Давні ліри, кіфари, арфи – всі вони тією чи іншою мірою можуть вважатися прародичами фортепіано. А принцип збудження струн якимось предметом (наприклад, плектром) у цього інструменту, імовірно, був запозичений у цимбал. Можливо, першим інструментом, звук якого видобувався без безпосереднього фізичного контакту пальців або губ, був гідравлос, винахід якого приписується Ктезибію. Цей прямий попередник органу вперше був описаний Героном Александрійським у 100 році до н. е. [269, с. 14].

Саме на гідравлосі вперше були застосовані клапани, якими керував музикант для спрямування повітря через трубки. У процесі вдосконалення ці клапани було з'єднано з клавішами вертикального, натискного типу, що фактично стало зародженням першої, ще елементарної клавіатури. Оскар Пауль [244, с. 48] також згадує про цей тип механізму, наголошуючи на вкрай повільному темпі його розвитку. Протягом усього першого тисячоліття конструкція клавіш майже не змінювалася: їхня ширина дорівнювала ширині долоні – приблизно 10–12 см – і по них буквально били кулаками. При цьому клавіатури були виключно діатонічними принаймні до 950 року.

Техніка гри кулаками застосовувалася тривалий час у ранньосередньовічний період й на певний час зникла лише через зміну габаритів самих клавіш. Як бачимо, гра кулаком, а саме його нижньою частиною, не є винаходом сучасності, а застосовувалася музикантами вже в період запровадження клавішних систем. При тому не так важливо, що звук, який видобувається кулаком, складається з одного тону з обертонами (гармоніками) чи з багатьох тонів, різниця лише в більшій гучності кластера

перед обертоновими призвуками. Деякі питання особливостей застосування цієї техніки будуть розглянуті в наступному розділі.

Важливі зміни у виконавській технології гри відбулись на зламі X–XI століть, коли з'явилася система автоматичного повернення клавіш у вихідне положення після натискання – насамперед в органі, що різко розширило можливості виконання поліфонічної музики та її технічної складності. Імовірно, згодом розміри клавіш зменшувалися для зручнішого використання та більшого технічного розмаїття виконуваної музики. Приблизно в цей же час виникає ідея поєднання клавіатури зі струнними інструментами, що прийшли зі Сходу – такими як цимбали, псалтиріон, барбітон та ін.

Цимбали до XIII століття використовувалися як щипковий інструмент, а з XIV століття вони набувають вигляду дерев'яної скриньки зі струнами, на яких грали ударами паличок. Деякі дослідники вважають, що саме цимбали стали прародичами клавіру: «Клавесин, наприклад, походив від східного щипкового інструмента під назвою псалтиріон <...> Фортепіано, своєю чергою, цілком справедливо можна вважати родичем дульцимера – “молоточкового” різновиду псалтиріону» [198, с. 38–39]. Також одним із прямих предків клавішно-струнних інструментів є органістр – давній попередник колісної ліри. Органістр складався з ручки, «що обертала колесо, вкрите каніфоллю, яке натирало та збуджувало струни, а самі струни притискалися тангентами, що визначали їхню довжину, дозволяючи грати на інструменті вісім основних нот і сі-бемоль» [319, с. 6].

На зламі XIII–XIV століть у Європі з'являється інструмент *Eschiquier* (який також мав назви *Checker*, *Schachbrett*). Імовірно, це був перший струнно-клавішний інструмент, що став попередником або перехідною формою до клавикорду (від лат. *clavis* – ключ, *chorda* – струна). Точний час його винайдення досі не визначено, а перша згадка в історичних джерелах відноситься до 1356 року (опис витрат короля Франції Іоанна Доброго, який на той момент перебував у англійському полоні [319, с. 4]. Конструкцію цього інструмента також неможливо достовірно описати – його точна будова

викликає жваві суперечки навіть у наш час. Імовірно, він мав квадратну форму, виступаючі клавіші, кількість і розташування яких не відповідали сучасним стандартам і, швидше за все, не відрізнялися за кольором. Струни *Eschiquier*, напевно, збуджувалися щипком, тобто перші спроби поєднати щипкову техніку гри з клавіатурою і отримати такий самий або максимально подібний звук відбувалися вже на ранньому етапі становлення клавірного мистецтва.

Не менш цікавим є ще один історичний інструмент, що згадується в XV столітті під назвою «*Dulce melos*». Його описано в рукописі, датованому приблизно 1440 роком, авторства фізика, астролога та музиканта Анрі Арно, який працював при дворі бургундського герцога Філіпа Доброго. Інструмент мав прямокутну форму, був оснащений металевими тангентами й за звучанням нагадував дульцимер [198, с. 41]. Втім, його конструкцію та звук неможливо встановити точно, оскільки доводиться спиратися лише на єдиний малюнок з описом у рукописі середини XV століття.

Попри це, спроби змоделювати механізм, описаний А. Арно, робив вже у XX столітті Дж. Лестер. Цей дослідник пише: «Клавіша має елемент, приклеєний зверху та обтяжений свинцем, так що коли клавіша вдаряється, вона стикається з буфером угорі, розташованим близько до струн, і після дотику повертається назад <...> елемент має бути прикріплений до клавіші таким чином, щоб міг рухатися незалежно. Можливо, використовувалися тонка шкіра або пергамент» [216, с. 5]. Можна помітити певну схожість з механізмом Б. Крістофорі, що з'явився через два з половиною століття потому. При цьому така конструкція з трактату А. Арно розглядається як один із можливих способів передавання енергії від клавіші до струни, і минуло понад три століття, перш ніж він став популярним.

Дж. Лестер вказує на ще одну не менш важливу обставину: «Посилання Арно на клавіцимбалум, клавікорд або *dulce melos* збивають з пантелику, якщо не припустити, що він використовує ці терміни для опису форми інструмента, а не його механізму» [216, с. 6]. Тобто загалом існували різні варіації клавішних систем і корпусів, що поєднувалися в різних варіантах. Це,

безумовно, дає змогу по-іншому поглянути на еволюцію клавіру в середині XV століття. Можна припустити, що композитор цілком міг обрати найбільш відповідний до свого твору корпус і механізм, де звук міг би видобуватися щипком, плектром або молоточком.

Незважаючи на потребу використовувати різні інструменти, застосування виконавцем одного способу гри на клавіатурі для різних механізмів помітно спрощувало досягнення певних звукових барв, які були задумані композитором. Ті інструменти, що з'явилися трохи пізніше (Панталеон і *Geigenwerk* – смичковий клавір), демонстрували ще два способи збудження струн – паличками, подібно до цимбал, і смичком, при цьому техніка гри на клавіатурі не змінювалась.

Як бачимо, ще до винайдення фортепіано як такого, всі способи звуковидобування на клавішних інструментах зі струн були випробувані й впроваджені в практику, причому в найзручнішому варіанті – без зміни традиційної клавіатури й перегляду технічного «базису» виконавця того часу. Звичайно, це не було реалізовано в одному інструменті, доводилося обирати найбільш придатний для певного твору варіант¹. Але для виконавця це було неймовірно зручно – звучання змінювалося завдяки самій конструкції, і не було потреби у складних рухах і незручних позах, до того ж часто з доволі непереконливим результатом.

Зазначені варіанти клавішно-струнних інструментів викликають великий інтерес. Струнне фортепіано, яке також іноді називається *Geigenwerk*, *Streichklavier* або *Bowed clavier*, має свою довгу історію. Винахідників клавірів, безсумнівно, приваблювала можливість створити інструмент, близький за звучанням до струнних інструментів, при цьому передаючи до рук виконавця практично цілий струнний ансамбль. К. Закс згадує, що «думка про те, щоб перенести принцип звучання струн колісної ліри за допомогою

¹ Треба пам'ятати, що клавішні інструменти були дорогою розкішшю протягом всього часу існування, і грати на тому інструменті, що за своїми звуковими якостями відповідав виконуваному твору, могла дуже обмежена кількість музикантів, здебільшого ті хто служили при дворах знатних та заможних осіб, які захоплювались музикою і могли дозволити собі придбати декілька різновидів таких інструментів.

покритого смолою колеса замість смичка і вкорочення струн за допомогою клавіш – на великий клавішний інструмент, сягає Ганса Гайдена в Нюрнберзі» [266, с. 360]. Саме цей майстер на межі 1600-х років створив придатний до використання інструмент, який заслужено користувався певною популярністю. Водночас подібний механізм був описаний ще Леонардо да Вінчі, і, можливо, деякі зразки струнного клавіру використовувалися також протягом усього XVI століття.

Єдиний подібний інструмент, що зберігся до наших днів, знаходиться в Музеї музичних інструментів у Бельгії. Це *Geigenwerk* конструкції Раймундо Тручадо з Толедо, датований 1625 роком (Додаток А, прикл. 8). Чудово оздоблений смичковий клавір має цілком звичну клавіатуру, а звучання забезпечується «чотирма покритими пергаментом металевими колесами, які слугують смичком. Колеса обертаються за допомогою ручки на задній стороні інструмента, при цьому виконавець приводить струни в контакт з обертовими колесами, натискаючи клавіші клавіатури» [168].

Як можна помітити, для гри на цьому інструменті потрібен був помічник, який надавав руху колесам. Тут доречно згадати п'єсу «*The Banshee*» Г. Кауелла (1925), де окрім виконавця, який грає на струнах рояля, потрібна ще одна людина, що натискає та утримує педаль «*sostenuto*». Втім, на інструменті роботи Ганса Гайдена клавірист міг обійтися без помічника, оскільки він мав «п'ять або шість покритих пергаментом і змащених каніфоллю коліс, які замінювали смички й приводилися в постійне обертання великим маховиком, керованим ногою педаллю» [266, с. 360].

Спроби вдосконалити конструкцію струнного клавіру здійснювалися аж до XX століття, у наш час свій варіант реконструкції старовинного «*Viola organista*» (ще одна назва такого роду інструменту) створив польський піаніст і композитор Славомір Зубжицкі. Цікаво, що для такого інструменту існує цілком класичний репертуар, наприклад, твори Ф. Е. Баха або К. М. Вебера. Можна припустити, що такі композитори як Дж. Олівер або С. Скотт теж були б раді використати інструмент, до звучання якого вони прагнуть у своїх

«розширених» техніках смичкового фортепіано. У цьому проявляється багатовекторність і спадковість «розширених» технік авангарду другої половини XX століття, адже і ансамбль «*Bowed Piano*» С. Скотта, і Г. Гайден, Р. Тручадо та навіть Л. да Вінчі однаковою мірою є експериментаторами для свого часу. Відмінність полягає лише в тому, хто втілює цей експеримент у життя: виконавець чи інструмент.

Ще одна цікава конструкція – «*Pantaleon*» або «*Pantalon*» - цимбали в чотири рази більші за звичайні. Цей інструмент мав дві резонансних деки, жильні та дротяні струни, по яких грали двома молоточкоподібними паличками. Винахід цього інструмента належить німецькому музиканту та композитору Пантелеону Гебенштрайту (1668–1750). Його віртуозна гра на панталеоні захоплювала багатьох музикантів того часу, до того ж звук інструмента був досить яскравим і незвичайним. Безспірно, що подібне звучання дуже нагадує удари паличками по струнах рояля; крім того, відсутність демпферів у панталеоні можна відтворити за допомогою постійно натиснутої педалі «*sostenuto*». Такий спосіб гри на струнах використовується для досягнення найповнішого та найяскравішого резонансу на роялі й тому часто зустрічається в авангардних творах.

Безсумнівно, така техніка вимагає окремого й ретельного опрацювання. Це відзначалося й під час гри на панталеоні: «Уроки у маестро були дуже дорогими, а тривале учнівство, необхідне для опанування інструменту, було серйозною перешкодою. Крім того, кожен учень повинен був мати власний інструмент, сконструйований за зразком Гебенштрайта, що було величезними витратами» [141]. Найпростішим виходом вбачалося поєднання звичайної клавіатури з ударними паличками у формі молоточків, що стало важливим кроком на шляху до створення фортепіано. Але варто визнати, що поява оригінального панталеона (близько 1700 року) досить точно збігається з першими роботами Б. Крістофорі, а клавіатурні версії цього інструменту поширилися ще пізніше – у 1720–1730-х роках. До того ж, відсутність

демпферів і певного роду покриття на паличках створювало свою унікальну звукову барву.

Наприклад, конструкція «*Cymbal-Clavir*» (клавіатурного панталеона) В. Фікера з Цайца виглядала як «великий, горизонтальний, крилоподібний інструмент, схожий на клавесин, але оснащений ударним механізмом вниз (що імітує ударну дію цимбаліста). Його молоточки були забезпечені наконечниками з кістки або рогу, абсолютно не схожими на порожнисті, вкриті шкірою молоточки, які використовував Б. Крістофорі. Також було встановлено спеціальний педальний упор, що просував тканину під молоточками» [141]. Такі інструменти не збереглися, але подібний реконструйований панталеон можна побачити в Технічному музеї Відня (Додаток А, прикл. 11). Згодом з'явилися й більш компактні прямокутні варіанти, до того ж із цікавим конструктивним нововведенням – для імітації жильних струн використовувалося притискання м'яких матеріалів до кінців металевих струн, що дуже нагадує сучасне використання різного роду прокладок і пристосувань на роялі для такої самої мети – зміни забарвлення і тембру звуку.

Інструменти, подібні до панталеона, залишалися популярними протягом усього XVIII століття, особливо в німецькомовних країнах, і, звичайно, користувалися попитом серед музикантів та публіки. Майстри таких клавирів продовжували вдосконалювати механізми, створюючи навіть комбіновані конструкції, такі як клавикорд-панталеон, де за допомогою важеля можна було змінювати ударні елементи – тангенти або молоточки. При тому можливість грати паличками безпосередньо по струнах, без використання клавирів, була значно зручнішою, ніж сьогодні, враховуючи розміри та конструкцію старовинних інструментів. Загалом, зручність виконавця тоді вважалася пріоритетом, що спонукало до створення різноманітних механізмів, які дозволяли змінювати звук без впливу на техніку гри.

Ще одним цікавим інструментом, популярним на межі XVII–XVIII століть, був *Lute-Harpsichord* (лютневий клавир) (Додаток А, прикл. 12).

«Жодного такого інструмента не зберіглося, зображень також немає, лише кілька письмових джерел підтверджують їхнє існування. Достеменно відомо, що після смерті Й. С. Баха залишилося два його лютенклавіри; він брав участь у їхній розробці приблизно з 1720 року. Однак все таки незрозуміло, чи були ці інструменти для нього лише вимушеною заміною, чи то самостійними інструментами, для яких він спеціально писав музику» [188, с. 466].

Деякі відомості про такий інструмент зустрічаються в посібнику «*L'organo suonarino*» 1608 року А. Банкієрі. Струни у *Lute-Harpsichord* були жильними: в басах – октавовані, в середній частині – унісонні, у верхньому регістрі часто однохорові (струни, які налаштовані так, що звучать в унісон). Оскільки точних даних про конструкцію клавійного механізму немає, можна припустити, що він був подібний до клавесину, й для динамічних відтінків використовувалися різні мануали. Корпус мав форму раковини й нагадував велику лютню, розміщену в горизонтальній площині. Такий інструмент демонструє ще один варіант пошуку нового тембру, який не вимагає нових технічних навичок від виконавця, оскільки мав стандартну клавіатуру. Такий самий підхід спостерігався і в різних екзотичних варіантах клавійних інструментів, наприклад у гібриді клавіру та скляної гармоніки. «Останній варіант був запропонований французьким фізиком Ф. Бейє: замість металевих струн тут використовувалися скляні пластини, по яких ударили молоточками, покритими хутром» [198, с. 37].

Тут необхідно внести деяке уточнення. Безумовно, сучасна фортепіанна техніка, як і клавійна техніка загалом, змінювалася протягом історії досить суттєво. Попри велику кількість досліджень на цю тему, часто її розглядають у відриві від самого інструменту і, з погляду сучасного піаніста, сприймають як поступове багатовікове вдосконалення навичок і прийомів – від поганої техніки до хорошої. Тим часом, навіть найзагальніші рухи значно більше залежать від конструкції інструмента, ніж від уявлень виконавця про зручність гри на ньому. Будь-який піаніст, який вперше сів за сучасний клавесин, із подивом помітить, що відпрацьоване фортепіанне туше і кистьова техніка

зовсім не допомагають у виконанні, а часто навіть й заважають. При тому клавесини ХХ століття мало схожі на свої історичні аналоги, – вони значно міцніші, потужніші й звучніші, часто мають металеву раму і витримують набагато сильніший тиск на клавішу.

Старовинний клавір, такий як *Eschiquie*, *Dulce melos* або ранні клавикорди, має зовсім іншу конструкцію клавішного механізму і, попри зовнішню схожість, вимагає цілком іншої техніки виконання. Для піаністів, звиклих до потужності сучасного рояля «*Steinway*», він здаватиметься майже іграшковим – радше розрахованим на дитячі пальчики, ніж на сильні руки, спину й плечі інтерпретатора творів епохи романтизму. Динамічний діапазон інструменту вкрай вузький, а його градації настільки тонкі, що потребують значно більшої уважності та слухової реакції. Тут цілком виправданими виявляються як винятково пальцева техніка, так і небажання використовувати перший палець у підмінах, і фіксація кисті, і прагнення до максимальної легкості пасажів і мелізмів.

Відповідно, модернізація фортепіанної техніки, хоч і може уявлятися постійним її «розширенням» у своєму історичному розвитку, все ж нерозривно пов'язана з конструктивними особливостями інструмента. Фактично саме це стає однією з найбільших перешкод для модернізації технічного «базису» піаніста у ХХ столітті. Зупинка в розвитку рояля і фактична консервація та монополізація його конструкції призвела до певної стагнації в галузі технічних ефектів, що, своєю чергою, сприяло збагаченню звукової палітри за допомогою дивних й не завжди зручних пристосувань або способів гри.

Втім, розмірковуючи про однаковість піаністичної техніки в межах окремо взятого періоду, доводиться припускати певну умовність характеристик. Навіть зараз, за максимально можливої стандартизації фортепіано, неможливо не визнати, що виконавець завжди грає трохи по-різному – залежно від акустики зали, публіки та інструмента. Адже складні, вручну зібрані механізми, такі як сучасні роялі, попри всю схожість, усе ж відрізняються за звучанням, вагою клавіш, динамічним діапазоном та іншими

нюансами. Співвідносячи ці параметри з акустикою приміщення, досвідчений музикант інтуїтивно відчуває силу, яку потрібно прикласти до клавіші, межі динамічних відтінків і як надати звуку бажаної ясності та «глибини». Для інструментів з різним звучанням, різними струнами, декою, конструкцією механізму техніка піаніста лише на перший погляд залишається однаковою. Насправді вона варіюється настільки сильно, що якісне виконання навіть на кількох таких роялях стає високопрофесійним завданням. Тобто спорідненість технічних прийомів під час гри на різних інструментах виявляється лише при досить поверхневому й прямолінійному розгляді, а при глибшому вивченні очевидно стає їхня велика відмінність.

Порівнюючи сучасні «розширені» техніки гри на фортепіано з традиційним технічним «базисом», часто можна побачити цілком різні прийоми та способи виконання. Власне, фортепіано якраз і залишається тим єдиним фундаментальним терміном для будь-якого критичного музикознавчого дослідження, але для виконавця багато експериментальних технік можуть бути «розширеними», але аж ніяк не фортепіанними. З цієї точки зору, будь-який інструмент, що має стандартну клавіатуру, умовно може розглядатися як однотипний і пристосований для виконання піаністом з традиційними навичками гри на фортепіано. Тому будь-який сучасний «розширений» технічний прийом, пристосований до стандартної клавіатури, буде набагато зручнішим для виконавця, а також швидше позбудеться перепон на його шляху до великої сцени.

Прикладом тут може бути саме «підготовлене» фортепіано Дж. Кейджа у багатьох його творах. Можна розглянути тут уже згадані «Танці» для двох «підготовлених» фортепіано – унікальний ансамбль, який поєднує ідею нових тембрів інструменту і зручність виконавців, включаючи і техніку ансамблевої гри. Це, безумовно, має свій прототип в історичних клавірах – модифікація звуку за рахунок конструкції всього, що знаходиться поза клавіатурою, залишаючи недоторканою саму клавіатуру і виконавця з його технічним «базисом».

Прообрази нових авангардних експериментів на фортепіано можна розрізнити в конструкції і застосуванні двох безсумнівних попередників, і в багатьох аспектах суперників рояля – клавесині і клавикорді. Клавикорд, ймовірно, був спадкоємцем *Eschiquier*, органіструма і монохорда, втім, простежити це достовірно не видається можливим. М. Преторіус писав, що «Клавихордіум був винайдений із монохорда» [248, с. 9], у той час як сучасні дослідження вважають *Eschiquier* прямим предком або навіть ще однією назвою клавикорду [314, с. 29].

Активний розвиток клавикорду розпочався вже у XIV столітті, коли з'явилися перші письмові згадки про нього. У XV столітті він вже широко використовується, поступово витісняючи інші, більш давні зразки механічних струнних інструментів, і досягає піку свого розвитку в другій половині XVIII століття, після чого його почало замінювати фортепіано. Цей інструмент був актуальним довше, ніж сучасне фортепіано (практично 500 років) і втратив свою привабливість через обмеженість конструкції, яка перестала задовольняти вимоги композиторів Нового часу. Найстаріший із збережених клавикордів – інструмент майстра Домініка Пізанського 1541 року знаходиться в музеї Лейпцига (Додаток А, прикл. 1) і дає наочне уявлення про інструменти тієї епохи.

Механізм звукоутворення на клавикорді був досить простим – металевий штифт (тангент) на кінці клавіші витягував звук і притискався до струни, розділяючи її на дві частини – робочу і неробочу. Оскільки довжина струн була однаковою, саме місце дотику тангенту, а відповідно й ділянка струни, що звучала, визначали висоту тону. У пізніших конструкціях неробоча ділянка струни заглушувалась тканиною або повстю. А ранні конструкції передбачали, що виконавець буде заглушувати неробочу ділянку долонею. Такого роду технічний прийом – натискання на клавішу одночасно із затисканням струни – має довгу історію та історичні моделі. Спочатку це було зумовлено недосконалістю механізму, а в наш час така техніка використовується авангардними композиторами. Однак метод затискання клавіш на клавикордах

того часу був не таким простим. Латунні або залізні струни були тонкими і слабо натягнутими, а значить необережні рухи могли пошкодити конструкцію.

Цікаво, що прийом затискання струни або струн другою рукою під час гри на інструменті має зараз зовсім іншу техніку виконання. Розмір історичного інструмента передбачав помітну зручність для такого прийому – виконавець, не змінюючи пози, лише трохи простягав руку вперед, а горизонтально розташовані струни давали можливість працювати з ними тільки в одному, зручному місці. Аналогічна зручність, хоча й у ширшому діапазоні, на сучасному роялі можлива лише в районі кілків (як, наприклад, під час виконання деяких «розширених» технік в «*Guero*» Г. Лагенмана), адже тільки в такому випадку є можливість зберегти зручне положення корпусу піаніста. Через габарити сучасного інструмента, маніпуляції зі струнами пов'язані зі значною зміною позиції корпусу, рук і ніг, а також зі складністю візуального контролю, що разом із недопрацьованістю чітких рекомендацій для такої техніки часто призводить до непереконливих результатів.

У старовинних клавикордах до однієї струни могли бути під'єднані кілька клавіш – таким чином отримували звуки різної висоти, видобуті з однієї струни, які, однак, неможливо було зіграти одночасно: «Оскільки тангент залишається в контакті зі струною, поки клавіша натиснута, в кожен момент часу з однієї струни можна витягнути лише одну ноту. Якщо спробувати зіграти дві ноти, яким потрібна одна й та ж струна одночасно, прозвучить верхня з двох нот, оскільки, по суті, її тангент зупиняє вібруючу струну, обрану нижнім тангентом» [314, с. 30]. Кількість струн могла бути у 2–3 рази меншою за діапазон видобуваних звуків, а оскільки сам діапазон спочатку не перевищував межі трьох октав, це зумовлювало компактні розміри інструменту та простоту його конструкції. Цікаво, що спроби задати іншу частоту тону певній ноті, як попередньою підготовкою, так і під час виконання (включаючи і роботу з електронними модуляторами, наприклад, у К. Штокгаузена), а отже неможливість виконання одночасно основного тону і його зміненого варіанта, нагадують обмеження «пов'язаного» клавикорду.

Лише на початку XVII століття з'являється повністю вільний інструмент з непов'язаними клавішами: «Згідно з традицією, дехто Тобіас Фабер із Крайльсгайма у Вюртемберзі сконструював перший *bundfrei* або “безладовий” клавікорд із такою ж кількістю струн, скільки було клавіш. Проте доктор Френсіс В. Гелпін бачив такий інструмент, датований 1700 роком, у колекції доктора Генрі Вотсона в Манчестері» [267, с. 333]. Перехід на вільні клавікорди не був одномоментним; ще довгий час, аж до середини XVIII століття, використовувалися різного роду системи з частково зв'язаними клавішами. Наприклад, деякі найуживаніші ділянки клавіатури залишалися вільними, а на інших ділянках використовувалася так звана «коротка» октава. Струни також почали варіювати за довжиною, залежно від висоти звуку. Крім того, поступово збільшується діапазон – до чотирьох октав і більше, хоча це зробило інструменти важчими та складнішими.

Викликає інтерес також популярний прийом гри на клавікорді, можливий лише на цьому інструменті, й тому він не зберігся в технічному арсеналі виконавців. Йдеться про клавішне вібрато – «*bebung*» і специфічне клавікордне *non legato* – «*Tragen der Toene*», про які згадує Ф. Е. Бах у своїй праці «Досвід істинного мистецтва клавірної гри» [113, с. 7]. С. Ісакофф також пише, що «звук у них утворювався ударами металевих молоточків-тангентів по струнах, завдяки чому були можливі звукові ефекти, недоступні фортепіано: до прикладу, тангенти можуть м'яко натискати на вібруючу струну, додаючи звучанню виразних коливань» [198, с. 40–41].

Фактично, виконавець при натисканні на клавішу міг, злегка похитуючи зап'ястям, змусити тремтіти тангент і струну. У цей момент звук починав м'яко коливатися, і, за аналогією зі струнним вібрато, набував більшої виразності. Спроби відтворити цей прийом трапляються і у піаністів, коли палець разом із кистю починає похитуватися, ніби імітуючи вібрато. Незважаючи на відсутність контакту пальця зі струною в сучасному роялі, у виконавця й слухачів виникає уявлення про більш виразний і тривалий звук. Це розцінюється як приклад рудименту технічних прийомів, які втратили своє

значення й ефект, але залишаються в арсеналі виконавця, порівняно з новими авангардними техніками, цілком популярними у композиторів, але й донині ігнорованими багатьма піаністами.

Попри свій солідний вік, історія клавикорду аж ніяк не завершена, більше того, саме з середини XX століття почалося його активне відродження. Значною мірою інструмент тепер сам став своєрідним «розширеним» фортепіано – адже переважна більшість виконавців на ньому – це піаністи, і автентичне виконавство далеко не єдине його застосування. Щоб зрозуміти, на що здатний такий інструмент у вмілих руках, достатньо послухати запис (1981) твору «*For Rico*» Ф. Гульди у виконанні автора.² У невеликій джазовій п'єсі можна почути частотне й амплітудне вібрато, неочікувані звукові барви, що нагадують звуки електрогітари, перкусії тощо. Все це мікшується разом з винахідливим електронним підзвучуванням. Особливий інтерес становить порівняння цього запису зі звичайною фортепіанною версією твору. Втім, сам Ф. Гульда, будучи блискучим класичним піаністом, доволі часто використовував деякі сучасні технічні прийоми і під час гри на роялі, наприклад, мікрофонне підзвучування і пов'язані з ним різноманітні темброві ефекти.

Приблизно наприкінці XIV століття з'являється ще один, новий на той час тип клавійно-струнного інструмента – клавесин. І вже до середини XV століття він утверджується як головний концертний і ансамблевий інструмент. Принцип звуковидобування на клавесині відрізнявся від клавикорда: струни не збуджувалися притисканням тангента, а щипалися особливого роду пружним язичком – плектром. Матеріалом, з якого робили пружні язички, було вороняче перо, тому клавесин часто називали опереним клавіром. Перо кріпилося до спеціального дерев'яного елемента, який К. Закс називає джеком (*jack*): «Ці джеки не були прикріплені до клавіш, а стояли вільно і утримувалися у вертикальному положенні за допомогою своєрідної каретки,

² <https://www.youtube.com/watch?v=1JbXJl0Uu8I>

вставленої у звукову деку. Коли клавішу натискали, джек піднімався, змушуючи перо щипати струну, а потім, завдяки пружинному механізму, повертався назад, не зачіпаючи струну вдруге» [267, с. 334].

Внаслідок такої будови механізму в клавесинах із початку була застосована вільна конструкція, а через їх концертне й статусне призначення чимало з них оздоблювали винятково розкішним різьбленням і живописом. Це демонструє найстаріший збережений інструмент 1521 року роботи Ієроніма Болонського (Додаток А, прикл. 2). Цікаво, що в різних країнах Європи існували власні назви для цього інструмента, що вносить значну плутанину в точне визначення й класифікацію клавесинів. В Італії він називався клавічембало (чембало), у Франції – клавесин, в Англії – гарпсихорд, у Німеччині часто – кильфлюгель. По суті, це один інструмент, відмінною ознакою якого був корпус у формі крила, хоча існували й інші різновиди. У прямокутному, чотири- або п'ятикутному корпусі виготовлявся спінет (в Англії він називався вьорджинел, у Франції – епіне), а також був інструмент із вертикально орієнтованим корпусом у формі крила – клавіцитерій.

Корпус клавесина був тонким, а сам інструмент – значно легший за сучасний рояль. Через це, необережне поводження, а тим більше удари по делікатних поверхнях з цінної деревини товщиною близько 4 мм (для порівняння: у сучасного рояля – близько 10 мм), могли легко призвести до серйозних пошкоджень або повної втрати дорогої інструментальної конструкції. Тому саме міцний корпус сучасного рояля дозволяє безперешкодно ударяти по його поверхнях, а старовинні варіанти клавішних інструментів до такого не були пристосовані. Згодом на клавесин почали натягувати кілька різних комплектів струн – стандартний комплект (2 струни), октавою нижче основного тону й октавою вище. Кожен комплект міг вмикатися окремо або згруповано. «Ідея використання цих контрастних тембрів за допомогою пристрою, подібного до регістра, що дозволяє одній групі джеків працювати, поки інша вимкнена, була запропонована в XVI

столітті» [267, с. 341]. Ці нововведення XV – XVI століть вражающе нагадують пошуки нового звучання в другій половині XX століття.

Система зміни регістрів дозволила не лише розширити динамічний діапазон інструмента, а й з часом почала використовуватись усе більш витончено для пошуку нових та незвичайних барв. Виробники клавесинів намагалися за допомогою кількох мануалів і набору перемикачів створити численні звукові ефекти, включаючи часто й зовсім екзотичні варіанти. Окрім регістрів форте і піано зустрічалися такі, як «фаготовий» регістр (*nasard stop*) – на нижню частину струн накладалася смужка паперу або пергаменту для отримання хриплого звуку, що імітував звук дерев'яних духових інструментів. Він використовувався для створення м'якшого та «носового» звуку. «Лютневий» регістр (*lute stop*) – дозволяв інструменту імітувати звук лютні, щипкового струнного інструмента. Це досягалося за рахунок використання шкіряних накладок на плектри або за рахунок заглушення струн шматочками фетру за допомогою окремого механізму. «Псалтеріумний» регістр (*Psaltery stop*) – це була імітація звуків щипкових інструментів, таких як псалтеріум. Також використовувалися регістри для імітації струнних інструментів, таких як віола чи мандоліна.

Як бачимо, прикладання паперу, пергаменту або фетру до струн для досягнення зміни тембрової барви цілком відповідає практикам «розширення» фортепіано в авангарді, з тією лише різницею, що ці ефекти вводив сам створювач інструмента, а не виконавець. Це, імовірно, позитивно впливало на якість гри, оскільки не було потреби відволікатися, як під час виконання, так і перед ним на різноманітні складні дії. Попри це, виробники клавесинів не обмежилися таким набором, і, як і авангардисти, додавали все нові й нові ефекти. Так, у XVII і XVIII століттях, особливо в Німеччині та Франції, були популярними клавесини з перкусійними або «ефектними» регістрами, які, по суті, були модифікованими версіями звичайних клавесинів. Цікаво, що вони не здобули загального поширення, хоча, безсумнівно, мають право вважатися першими звуко-шумовими конструкціями, близькими родичами

«препарованих» фортепіано. Ці інструменти були створені для того, щоб вносити додаткові звукові ефекти, роблячи виконання більш різноманітним і яскравим.

Серед «ефектних» реєстрів можна було зустріти: бароко-тамбур (*baroque tambour*) – додавання перкусійних елементів, таких як барабани чи тамбурин, що активувалися за допомогою клавіатури, луна-реєстр, який створював ефект луни завдяки затримці звуку при програванні, а також «квакушку» (*frog*, або *cuckoo stop*), безумовно один з найбільш незвичайних реєстрів, який створював звук, що нагадує «квакання» жаби або «кування» зозулі. Це додавало специфічний комічний ефект музичному виконанню. У Музеї декоративного мистецтва в Парижі можна побачити французькі клавесини XVIII століття з подібними реєстрами, наприклад, виробництва майстерні Паскаля Тасена. Також зберігся клавесин, зроблений німецьким майстром Йоганном Гаррасом, який включав як стандартні, так і незвичайні реєстри, а саме: «квакушку».

Виконавці, маючи арсенал таких виразних засобів, завдяки зручній системі перемикання реєстрів, могли швидко змінювати тембр свого клавесина, що створювало ефекти багатоголосся і багат шаровості звуку. Крім того, завдяки механічному з'єднанню клавіатури досягалося тутті. Ще одним важливим додатковим засобом виразності була система варіювання розташування щипкового механізму – при наближенні до передньої і задньої межі робочої зони струни різкість звучання збільшувалася, а в її середині обертонів було менше, і виходив м'якіший і глухий звук. Оскільки місце збудження струни достатньо сильно змінює звучання, то точка контакту зі струною має велике значення для виконавця, але цей момент практично не враховується ані в композиторських описах, ані у виконавській практиці.

Попри все, усі ці різноманітні ефекти та винаходи не змогли міцно зайняти своє місце у виконавському ужитку, й кінець кінців клавесин став виглядати як звичний нам рояль. Наприклад, такими є прекрасні англійські моделі Бурката Шуді кінця XVIII століття, що мають кілька перемикачів і дві

повноцінні педалі (Додаток А, прикл. 5). Це, безумовно, також було чимось на зразок «розширених» клавесинних технік, особливо якщо враховувати, що одна педаль називалась *expression pedal* або педаллю експресії. Будь-який піаніст відчує знайомі почуття, побачивши таку назву, хоча, звичайно, це була спроба перенести деякі органні ефекти на клавесин. Спадкоємцем фірми Б. Шуді став Дж. Бродвуд, і тут немає нічого дивного – історія фортепіано перебуває в нерозривному зв'язку з цією фірмою.

Варто також сказати кілька слів про два цікаві різновиди клавесину – маленький спінеттіно та *clavemusicum omnitonum (archicembalo)* Н. Вічентіно. На відміну від своїх великих братів спінета та клавикорда, спінеттіно був маленьким чотирикутним портативним інструментом шириною близько 70 см і глибиною близько півметра, який призначався для індивідуальних занять під час переїздів або гастролей (Додаток А, прикл. 3). Відсутність великої резонансної дека, а також налаштування октавою вище, ніж стандартний стрій клавесинів того часу, надавало звуку цього інструменту високий і дзвінкий колорит.

По суті, це був прообраз дитячих або іграшкових піаніно (*toy piano*), які стали неймовірно популярними у авангардних композиторів, починаючи з таких творів, як Сюїта для іграшкового піаніно і «Музика» для іграшкових піаніно з підсилювачем Дж. Кейджа (Додаток А, прикл. 30), «Давні голоси дітей» Дж. Крамба, Сім мініатюр Б. Віземанна і аж до творів К. Ессля 2010-2020-х років. *Archicembalo* зовні є звичайним італійським клавесином з двома унікальними клавіатурами, де хитрим способом розташовані 31 клавіша на октаву (Додаток А, прикл. 4). Цей інструмент був побудований у 1606 році за описом Н. Вічентіно і використовувався для гри мікрохроматичних творів, а також для інших експериментів з інтонуванням. Ця конструкція була авангардною як під час її створення, так і в XX столітті, передуючи експериментам авангардних композиторів 1960-1980-х років.

На початку XIX століття клавесин повністю поступився місцем фортепіано, але через століття, на початку XX століття інтерес до нього

відновлюється. Завдяки творчості В. Ландовської, Р. Кіркпатріка та інших виконавців, які віддавали перевагу цьому інструменту перед сучасним роялем, він знову отримав своє місце на концертній естраді. Тим часом новозбудовані клавесини початку XX століття мало нагадували свої історичні прототипи. Створений для В. Ландовської концертний інструмент фірми Pleyel (Додаток А, прикл. 7) мав металеву раму, високе натягнення струн, сім педалей – по суті, це був радше сучасний, добре «підготовлений» рояль зі специфічною клавесинною механікою, ніж власне інструмент доби бароко та рококо. І, звісно, інтерес до клавесина як сольного, так і ансамблевого інструмента виявили авангардисти середини XX століття. Його репертуар поповнили вже згадані у цій роботі твори Я. Ксенакіса, а також твори Дж. Кейджа, Д. Лігеті та багатьох інших.

Попри таке велике різноманіття історичних клавішних інструментів, довгу історію, величезний репертуар та велике коло шанувальників, фортепіано все ж залишається останні 200 років головною, а для більшості й єдиною конструкцією такого роду. Але, щоб зайняти своє нинішнє місце, йому довелося пройти довгий і складний шлях експериментів, модернізацій і вдосконалень. Традиційно винахідником молоточкового фортепіано вважається Б. Крістофорі [294, с. 7], незважаючи на існування деяких більш ранніх описів подібних інструментів. «Перше документальне підтвердження існування такого інструменту міститься в описі музичних інструментів Медічі за 1700 рік, де його описано як клавішний інструмент великого розміру, винайдений Бартоломео Крістофорі, який може звучати тихо і голосно» [250, с.15], хоча це не означає, що він не міг бути винайдений майстром у проміжку часу між попереднім описом 1692 року. Збереглися більш пізні фортепіано Б. Крістофорі, що для сучасних виконавців і дослідників є безсумнівною удачею і дозволяє простежити еволюцію інструмента практично від моменту його народження (Додаток А, прикл. 9).

Як пише С. Ісакофф, «основним секретом був “хід” – механізм, який не тільки викидав молоточок до струни при натисканні відповідної клавіші, а й

дозволяв йому миттєво повертатися у вихідну позицію, щоб мати можливість у будь-яку секунду знову бути викинутим. Чим сильніше було натискання, тим енергійніше молоточок бив по струні, що збільшувало гучність звуку» [198, с. 31]. У конструкції фортепіано Б. Крістофорі застосовувалися молоточки, обтягнуті пружним матеріалом, причому вони вдарили знизу вгору, як на сучасних роялях, а також демпфери, шпілер для з'єднання клавіші і молотка, який якраз і давав можливість відпадати ударному елементу від струни, а також у інструментах, що збереглися, є механізм зсуву молоточків за допомогою ручних кнопок. Ця система, відома зараз як педаль *una corda*, - безсумнівно, один із найважливіших елементів сучасного рояля, хоча в той час вона була скоріше ще одним додатковим пристроєм – свого роду «розширеною» технікою. Причому цей механізм далеко не одразу став обов'язковим, експерименти з різним механічним обладнанням для створення різного роду ефектів тривали досить довго і не менш інтенсивно, ніж у клавесина і клавикорда.

Опис фортепіано Б. Крістофорі було опубліковано у 1711 році, і з того часу розпочався безперервний процес його вдосконалення. На звання першого винахідника також претендував німецький музикант Крістоф Шретер [294, с. 10], який стверджував, що у 1717 році він незалежно придумав молоточковий механізм, але, вочевидь, повноцінного інструменту так і не зробив. Втім, ідеї Б. Крістофорі та К. Шретера так чи інакше знайшли своє продовження в інструментах німецьких майстрів Й. Г. Зільбермана та К. Фрідеріці. Після багатьох спроб і помилок Й. Г. Зільберман представив свою вдосконалену конструкцію молоточкового фортепіано у 1732 році. Прийнято вважати, що на цьому інструменті (або на подібному) грав Й. С. Бах і залишився ним задоволений [156, с. 345], хоча більш ранні фортепіано Й. Г. Зільбермана не цілком його влаштовували.

Конструкція цих інструментів дуже схожа на фортепіано Б. Крістофорі, водночас має деякі цікаві та важливі особливості. Майстер тут не використовує перемикач *una corda*, натомість він додає два своїх оригінальних

механізми. Перший із них - це «невеликі шматочки слонової кістки між молоточками та струнами, які створювали звук, схожий на клавесин» [294, с. 11], що безперечно є цікавою спробою урізноманітнити тембр фортепіано, збагатити його новими барвами. Це переконливо демонструє прагнення «розширити» можливості інструмента вже на початку його історії, причому використовувався цілком звичайний метод авангарду середини XX століття – розміщення сторонніх предметів у зоні струн. Звісно, зараз дуже складно здійснювати маніпуляції з точкою зіткнення молоточка зі струною через конструкцію сучасного рояля, адже доступ туди суттєво обмежений. Водночас такі цікаві конструкції, як *task piano*, є прямими нащадками експериментів першої половини XVIII століття.

Не менш важливим є питання, навіщо виникла потреба досягати клавесинного тембру на фортепіано, застосовуючи складні та дорогі пристрої. Адже сольні твори можна було вільно, а часто навіть переконливіше, виконувати на молоточковому інструменті, який уже Ф. Е. Бах цінував більше за клавесин [113, с. 7]. Проте клавесин аж до останніх десятиліть XVIII століття вважався головним ансамблевим інструментом, його сильний рівномірний звук добре підходив для партії *continuo*, до того ж музиканти ансамблю за кілька століть настільки звикли до нього, що без сумніву, навіть після появи досконаліших моделей фортепіано, майстри були змушені додавати до нього клавесинний тембр. Наприклад, на багатьох портретах юного В. А. Моцарта, який грає в ансамблі зі своїм батьком та сестрою, чітко видно клавесин. При цьому на одному з зображень виступу в замку принца Конті у Франції В. А. Моцарт грає на клавесині разом із гітаристом П. Желіотом, хоча достеменно відомо, що у принца Конті також були фортепіано Й. Г. Зільбермана [300]. Фортепіано для В. А. Моцарта стало основним інструментом фактично лише у віденський період творчості (1781–1791). Звідси можна зробити висновок: виробник фортепіано ще в середині XVIII століття вбудовував механізм «підготовки» інструмента та зміни його

тембру, і ймовірно, однією з найважливіших причин і цілей цього винаходу була ансамблева музика того часу.

Подібна додаткова «клавесинна» функція фортепіано була популярна протягом тривалого часу. Навіть у 1789 році майстер фортепіанних справ Й. А. Штайн, учень Й. Г. Зільбермана, створив інший механізм, «при використанні якого молоточки били по окремії, третій струні, в той час як перші дві вібрували в унісон» [198, с. 56]. У цьому випадку при включенні такого регістра весь механізм зсувався в бік, дозволяючи звукам на піаніссімо без перешкод затихати до повного зникнення. Виходив досить своєрідний тембр, схожий на тембр спінета, що і дало назву інструменту – «*Spinettchen*». Й. А. Штайн був автором багатьох цікавих додаткових механізмів у конструкції фортепіано, а також різного роду гібридів клавішних інструментів, таких як «*Poli-Toni-Clavichordium*» (двомануальний рояль і клавесин), «*Flügel vis-à-vis*» для фортепіанного ансамблю, «*Clavecin organise*» (гібрид фортепіано та органу) тощо [156, с. 364].

Згадуючи інструменти Й. Г. Зільбермана, слід особливо відзначити другий із зазначених оригінальних механізмів. Це була система підняття всіх демпферів фортепіано, зараз подібний ефект можна отримати від педалей *sustain* або *sostenuto*. Ця невід’ємна в наш час частина інструменту в середині XVIII століття була придумана зовсім з іншою метою – для імітації звуку «Панталеона». При цьому вона включалася як регістр, майстер «сконструював ручний важіль, який піднімав демпфери, дозволяючи струнам вільно вібрувати» [198, с. 56]. Саме такий варіант механізму найкраще підходить для виконання п’єси Г. Кауела «*The Banshee*», в якій композитор був змушений мати помічника для утримання правої педалі, замість простого включення цього механізму важелем. Також цей пристрій дозволив би не використовувати спеціальний клин для педалі в «Драмі» В. Сильвестрова. Це є прикладом того, як додаткова експериментальна «підготовка» фортепіано з часом (уже на початку XIX століття) стала невід’ємною частиною традиції, без якої не уявляється сучасне фортепіанне мистецтво.

Разом з тим, до конструкції ножної педалі виробники фортепіано прийшли не одразу, а отже, використання додаткових пристосувань мало різну техніку. Використання ручних важелів до останньої чверті XVIII століття було замінено на колінні важелі (Додаток А, прикл. 10), причому натискання «педалі» здійснювалося підняттям п'ятки, а не опусканням носка, як зараз. Таке нововведення бере свій початок у Німеччині близько 1765 року. Слід зауважити, що демпфери працювали окремо для верхнього та нижнього діапазону інструмента [114, с. 2]. Це одразу ж впливало на загальну техніку фортепіанного виконання, зникала опора на ноги, а отже, було неможливо переносити вагу тіла на кінчики пальців. Окрім достатньо кумедного з сучасної точки зору вигляду виконавця на сцені, це кардинально змінювало і посадку за інструментом, і фортепіанну техніку.

Педалі з'явилися лише в кінці XVIII століття і стали повсюдно встановлюватися вже на початку XIX століття. Одним із перших, хто застосував стандартний нині набір із двох педалей, був нащадок майстерні Б. Шуді – Дж. Бродвуд. Його педалі кріпилися спочатку до ніжок інструмента, як і на клавесинах Б. Шуді, пізніше стали встановлюватися на ліри, що висіли під передньою частиною корпусу фортепіано. Оцінивши зручність використання педалей, вони увійшли в моду і їх кількість різко зростає. У першій чверті XIX століття були популярні інструменти, які мали до восьми педалей. Наприклад, віденські фортепіано майстерні Г. Гашки³, крім багатого оздоблення корпусу, мали велику кількість педалей, які керували різними ефектами (Додаток А, прикл. 13), і таких виробників було достатньо багато.

В ці роки у Відні працювало величезне число видатних композиторів, зокрема Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Й. Н. Гуммель, К. Черні, А. Сальєрі, І. Мошелес, Й. Ланнер, яким, безсумнівно, були знайомі ці інструменти. Водночас у їх творах немає прямих вказівок на використання додаткових педалей, отже, відповідальність за їх застосування лягала повністю на

³ Майстерня активно працювала з 1810 по 1828 роки, і її продукція була дуже популярною.

виконавця. Педалі керували різноманітними цікавими пристосуваннями, які встановлював майстер уже при виготовленні фортепіано. Варто зазначити, що стандартна для великих концертних роялів третя або середня педаль – *sostenuto* – була запатентована лише в 1874–1875 роках фірмою *Steinway* [156, с. 273], у той час як інші, колись популярні механізми вже вийшли з ужитку.

Дотепер неможливо точно визначити і класифікувати всі додаткові ефекти, винайдені для фортепіано навіть у першій половині XIX століття, настільки різноманітними були ці експериментальні «функції». Але в рамках цієї роботи деякі з них викликають особливий інтерес і, в першу чергу, демонструють прагнення до інструментального театру та тембрових ефектів на 150 років раніше, ніж це стало знову популярним у часи повоєнного авангарду. Так, у фортепіанній енциклопедії під редакцією Р. Пальмері [156, с. 271-273] додаткові фортепіанні реєстри поділяються на такі категорії:

- Реєстри для продовження звука
- Реєстри для скорочення звучання
- Реєстри для зміни динаміки
- Реєстри для додавання різних звуків
- Реєстри для модифікації фортепіанного звука

До першої категорії, окрім стандартних зараз педалей *sostenuto* і *sustain* (іноді трапляється назва форте-педаль, права педаль або навіть просто педаль), потрапляли й експериментальні пристрої – система спрямування потоків повітря на струни для продовження їхньої вібрації та система повторюваних ударів молоточків, коли циліндр із зубцями змушував молоток повторно бити по струні. Особливо цікавою є система обдування струн повітрям. Без сумніву, вона була б дуже затребуваною авангардними композиторами другої половини XX століття, адже такого роду інструментальний театр або хепенінг деякий час був дуже популярним.

До другої категорії належать різні пристрої, які притискають до струни демпфувальний матеріал (тканина, шкіра або дерево, що контактують зі струною або з місцем дотику молотка та струни). Утім, такі пристрої у чистому

вигляді були відносно рідкісними, частіше зустрічалися спроби змінити тембр інструмента подібними методами.

Третя категорія – реєстри для зміни динаміки як у бік послаблення, так і посилення гучності звуку – використовувалися з моменту винайдення інструмента. Сюди входять різні пристрої наближення молоточків до струн, щоб їхній робочий хід був меншим, а удар – слабкішим. Збільшення гучності досягалося шляхом відкривання різноманітних заслінок у різних частинах інструмента, що дозволяло регулювати величезний потік звуку та створювати ефект різкого підсилення звучання. Педаль *una corda* частково також належить до цієї категорії, головним чином тому, що багато музикантів, особливо початківці, справді використовують її для створення динамічного відтінку *pp*, хоча вона також змінює тембр фортепіано і надає йому іншого звукового забарвлення.

Найцікавішими є реєстри, які додають різні звуки до основного тону або привносять додаткові шумові чи звукові ефекти. Саме для цього в першу чергу і призначалася велика кількість педалей віденських інструментів початку XIX століття. Найвідоміший такий реєстр – «яничарська» (*Janitscharen*) педаль або педалі, які додавали інструменту звук дзвону тарілок і барабанів як окремо, так і в різних комбінаціях. Ось як описується ця система у майстерні фортепіано Г. Гашки: «Воно має віденський механізм дії та одинарний міст. Фронтальна конструкція передніх ніжок має форму розкішно прикрашеної ліри, де розміщено сім педалей: *una corda*, фагот, демпфери, подвійний модератор, модератор та дві комбінації яничарських ефектів: перша – дзвін і барабан, інша – лише дзвін» [309].

Використання «яничарських» педалей, які імітували звук турецького військового оркестру і включали різноманітні барабани, дзвіночки, металеві тріскачки та інші ударні або брязкітливі металеві предмети, найчастіше зустрічалося на інструментах початку XIX століття і практично зникло до 1830-х років. Така педаль, цілком можливо, могла справити враження на композиторів того часу. Принаймні, «в “Турецькому рондо” В. А. Моцарта та

“Турецькому марші” Л. Бетховена педаль барабана з дзвіночком надавала “східно-турецького” характеру цим творам» [309], і її використання в окремих місцях цілком припускається.

Менш відомими варіантами використання такого регістра була музика для оркестріонів (та їх різновидів) – механічних автоматів, іноді клавішних, що поєднували в собі різні інструменти та ефекти. Саме для таких конструкцій було спочатку написано «Перемогу Веллінгтона, або Битву при Віторії» *ор.* 91 Л. Бетховена (для пангармонікону Й. Н. Мельцеля) або «Ноктюрн для гармоніума та яничарської музики» Л. Шпора.

Можна помітити, що ефекти тарілок або дзвіночків повернули собі популярність у середині ХХ століття, але вже без жодного зв'язку з турецьким оркестром. Експерименти Дж. Кейджа, який розміщував на струнах фортепіано різні металеві предмети, що дзижчали під час гри на інструменті, прямо перегукуються з використанням алюмінієвих тарілочок у «Драмі» В. Сильвестрова. Єдина очевидна відмінність тут – спроба додатковими складними діями відтворити своєрідний дзвін на сучасному роялі, який втратив цю конструктивну особливість у процесі еволюції. Також варто визнати, що «яничарська» педаль – це елемент східної музичної традиції, який був запозичений у західну музику Нового часу. Причому це було не образне запозичення, а пряме копіювання тембру та забарвлення. Використання у середині ХХ століття звуків і тембрів різних східних інструментів, як-от гамелану у творчості Л. Гаррісона або індійських інструментів у творчості Ла Монте Янга та інших мінімалістів, безпосередньо успадковує цю традицію.

Слід згадати й пристрої збагачення звучання шляхом введення додаткових струн, налаштованих октавою вище, які активувалися натисканням клавіші. Для цього використовувалися спеціальні октавні з'єднувачі, однак через зміну та обтяження роботи механіки широкого поширення вони не отримали. Натомість деякі екстравагантні експерименти з фортепіано в ХІХ столітті, хоч і існували лише в поодиноких випадках, дивовижно нагадують «розширені» техніки гри на фортепіано ХХ століття.

Один із таких прикладів наводить С. Ісакофф: «У 1815 році в Америці винайшли педаль, що піднімала одну з секцій кришки рояля, а потім дозволяла їй із гуркотом падати назад на місце – таким чином імітувався бій канонади» [198, с. 113].

Цей фактично готовий механізм для конкретної інструментальної музики, який до того ж залишав неушкодженими корпус інструмента та долоні виконавця, з'явився за 150 років до своєї нової хвилі популярності. Що ще важливіше: він давав змогу створювати шум із точно визначеними та повторюваними параметрами, а це залишається недосяжним для сьогоденних піаністів в авангардній музиці та є великою проблемою у практичній реалізації авторського задуму. Також існували деякі ефекти, які сьогодні знайшли б застосування хіба що в зовсім екстравагантних художників на кшталт учасників «*Fluxus*»: «У 1892 році італійський журнал *Gazetta musicale di Milano* рекламував інструмент під назвою “катано” – дерев'яний блок із відсіками, в кожен з яких садили живих котів: великим котам належало відповідати за низькі ноти, а кошеняткам – за високі» [198, с. 75].

Нарешті, ще одна важлива категорія реєстрів – реєстри для модифікації фортепіанного звуку. У певному сенсі це варіант «підготовленого» фортепіано, зроблений виробником, з тією лише різницею, що інструмент «готують» один раз на фабриці, а не кожного разу перед виступом. Найпопулярнішими серед цих реєстрів були *Basson* (фаготовий), *Harfen* (арфовий), *Lauten* (лютневий), хоча існували й інші різновиди. «Фаготовий реєстр складається з дерев'яної рейки, на яку наклеєна форма з жорсткого паперу, так що утворюється порожниста жорстка тонка поверхня, яку можна підвести настільки близько до струн тенора і баса, що вони лише злегка торкаються її. При контакті з цією поверхнею поблизу кілка струна починає вібрувати й видавати характерне шипіння, щось на кшталт ефекту казу, і тон цього реєстру вважався схожим на гудіння фагота» [287]. Такий пристрій є цілком готовим і часто використовуваним елементом «підготовленого» фортепіано і, до того ж, не вимагає жодних дій з боку виконавця, окрім

натискання педалі. Те саме стосується і лютневого регістру, який «приглушував вібрацію струн, роблячи звук більш тонким, “щипковим”» [198, с. 56], за допомогою різного роду демпферів р тканини. Деякі інші варіанти подібних регістрів уже згадувалися, наприклад, «клавесинний» регістр у Й. Г. Зільбермана та Й. А. Штайна.

Серед інших цікавих пристроїв такого типу зустрічався гармонічний регістр (*harmonic swell*), який дозволяв вібрувати неактивним частинам струни, між підставкою і кілками. Гру на цій частині фортепіано можна зустріти у творі «*Guero*» Г. Лагенмана та у багатьох інших авангардистів ХХ століття. «Стержень або планка з демпферним матеріалом лежала на струнах і підіймалася педаллю, створюючи м'яке звучання з легким мерехтінням» [156, с. 273]. Існували також варіанти механізмів, які «опускали планку на вузлову точку струни, змушуючи її вібрувати на частоті одного з обертонів» [156, с. 273]. Більш грубі й незвичні варіанти, такі як регістр «*Dolce Compara*», де планка з важкими вантажами змушувала рухатися резонансну деку для отримання ефекту вібрато, відомі лише за патентами і, можливо, так і не були реалізовані.

До цієї ж категорії належить стандартна педаль *una corda*. Навіть на сучасному інструменті вона суттєво змінює тембр звучання, а на історичних інструментах, де механізм дійсно зміщувався для удару по одній струні, а не по двох із трьох [255, с. 56], тембр відрізнявся значно сильніше. Цікаво, що ця педаль, популярна в музиці романтичного періоду, практично повністю вийшла з ужитку в авангардній музиці, незважаючи на те, що це єдиний пристрій для модифікації звуку, який зберігся без змін з моменту виникнення фортепіано. Також у наш час можна зустріти модератори, переважно в піаніно, коли відрізок тканини поміщається між струнами та молоточками, приглушуючи і дещо змінюючи звучання. Слід відрізнити цю систему від педалі *una corda*, у роботі якої не використовується сторонніх предметів.

Цікаво, що деякі додаткові регістри присутні і в конструкції сучасних фортепіано. Незважаючи на те, що три педалі – *una corda*, *sostenuto* та *sustain*

– стали традиційним стандартом, фірма «*Feurich*» додає до своїх інструментів четверту педаль із фірмовою назвою «*Pedale Harmonique*». Враховуючи, що фабрика розташована у Відні, залишається тільки дивуватися любові австрійців до багатопедальних інструментів. «Коли педаль повністю натиснута, звуки, зіграні на клавішах і потім відпущені, не демпфуються – так само, як на традиційній педалі *forte*. Коли педаль натиснута наполовину, усі демпфери піднімаються. Однак у цій позиції демпфери опускаються на струни по черзі лише для тих клавіш, які були зіграні та відпущені. Усі інші струни залишаються вільними, і обертони цих звуків/акордів продовжують звучати» [245].

Акустично це нагадує особливу реверберацію – обертони незадіяних струн дають додаткові призвуки, своєрідний резонанс усіх гармонік інструмента, які відгукуються на основний тон. Спроби відтворити такий ефект «розширеними» техніками часто зустрічаються в авангардній музиці другої половини ХХ століття, наприклад у «Драмі» В. Сильвестрова, де скрипаль навмисно грає максимально близько до струн рояля, намагаючись викликати саме той обертоновий резонанс. На деяких роялях фірми «*Fazioli*» також зустрічається четверта педаль, але її функція інша – вона скорочує хід молоточка, зменшуючи гучність звуку без зміни його тембру. Розташована вона ліворуч, що може трохи заплутати виконавців.

Досліджуючи педальні реєстри, не можна не згадати про окремий вид фортепіано з ножною клавіатурою, що вказує на загальну спорідненість з органом. Такі інструменти були досить популярними з кінця ХVІІІ – до середини ХІХ століття. «У моцартівському фортепіано, зробленому за спеціальним замовленням віденським майстром Г. А. Вальтером, була додаткова клавіатура для ніг, і, вперше виконуючи фортепіанний концерт ре мінор, композитор, таким чином, використовував не дві кінцівки, а всі чотири» [198, с. 49]. Репертуар для такого інструмента був досить обширним: для нього писали твори Ф. Ліст, Р. Шуман, Ш. Алькан, Ш. Гуно, К. Сен-Санс та ін. Нині виконання творів для такого роду фортепіано можливе лише на двох

інструментах двома музикантами. Інструментів з ногою клавiатурою сьогодні фактично не має, звичайно не розроблена і техніка сольного/ансамблевого виконання на них.

Окремої уваги заслуговує рояльна клавiатура, оскільки саме вона є головним елементом взаємодії виконавця з інструментом, а також джерелом натхнення для застосування різних «розширених» технік у ХХ столітті. У процесі розвитку клавiатура зазнавала помітних змін, що також кардинально змінювало техніку виконання. «Одна з найяскравіших особливостей усіх старих клавiкордів – це короткі клавiші. Вони виступали всього на три сантиметри за межі чорних клавiш, тоді як клавiші сучасного піаніно виступають на п'ять сантиметрів. Це, ймовірно, було пов'язано з механічною дією, необхідною для балансування ваги передньої і задньої частини клавiші» [267, с. 332]. Із цим також пов'язане й незручне використання першого пальця, що тривалий час не застосовувався у грі на клавiрі.

Як уже зазначалося, будь-які техніки сильно залежать від інструмента, тому не можна вважати аплікатуру того часу незручною – вона є незручною лише для сучасного рояля. П'ятипальцева техніка була введена в практику у ХVІІІ столітті, коли розміри клавiатури наблизилися до сучасних, а репертуар суттєво ускладнився. Зміна аплікатури і, відповідно, застосування перекладання першого пальця свого часу було значно важливішим технічним нововведенням, ніж кластер чи різного роду глісандо у ХХ столітті. Це демонструє приклад переходу технічних нововведень в традиційний «базис», хоча й за досить тривалий період⁴.

Якщо поглянути на клавiатуру середини ХV століття, то виявиться, що замість нинішніх п'яти півтонових (чорних) клавiш на октаву там знаходяться всього три. На зображеннях німецьких художників можна побачити лише ноти *B*, *Cis* та *Fis*. Лише через деякий час до них додалися ще дві півтонові клавiші,

⁴ На міжнародному ринку донині присутні клавiатури з вужчими клавiшами. Наприклад, компанія «Steinbuhler & Co» випускає клавiатури з октавою у 7/8 від стандартного розміру, розраховані для піаністів із невеликими руками.

і на інструментах середини XVI століття вже можна побачити повноцінну клавіатуру сучасного вигляду. Крім того, і діапазон клавіатури в той час також був невеликим, наприклад, на першому фортепіано Б. Крістофорі було всього 49 клавіш, на відміну від сучасного стандарту 88 клавіш і більше (на роялях *Bösendorfer*). Поряд з тим, на старовинних клавикордах зустрічалися клавіатури розміром менше, ніж чотири октави. Діапазон почав інтенсивно зростати з початку XIX століття: шестиоктавні інструменти з'явилися у майстернях Й. Штрайхера та К. Графа, а в другій чверті XIX століття вже з'явилися інструменти на сім октав. Врешті-решт виробники дійшли до сучасного розміру у $7 \frac{1}{3}$ октави (у *Bösendorfer* — $7 \frac{1}{2}$ та 8 октав).

Отже, виробники весь час експериментували і з клавіатурами. Створювалися різні енгармонічні варіанти на кілька десятків клавіш в октаві, починаючи з дослідів Н. Вічентіно XVI століття (Додаток А, прикл. 4), моделей виробництва Й. Я. Кенніке кінця XVIII століття з дуже незвичною та незручною клавіатурою (Додаток А, прикл. 6) і закінчуючи відносно сучасними моделями – громіздким тримануальним роялем «*August Förster*» 1928 року, який був створений конструкторами фірми для І. Вишеградського (Додаток А, прикл. 14), або моделями конструкції Е. Моора. Створювалися клавіатури з інвертованим кольором клавіш. Чорні основні тони й білі півтонові були в моді у XVII і XVIII століттях, хоча очевидно, що білі клавіші основного ряду значно зручніші для виконавця і з моменту своєї появи були саме такими. Врешті-решт з'явилися й хроматичні клавіатури – клавіші розташовувалися терасоподібно і були значно меншими в розмірах, чим досягалася уніфікація аплікатури та можливість рідше змінювати позицію кисті. Прикладом цього є клавіатура Пауля фон Янко, у якій налічувалося 264 клавіші (Додаток А, прикл. 15).

У результаті тривалого розвитку сучасний вид клавіатури став настільки звичним, що інші варіанти просто не уявляються можливими. Ця конструкція не змінюється практично вже близько 200 років, а отже, технічний «базис» настільки щільно за нею закріпився, що будь-яка зміна сприймається як

ексцентричний експеримент. Однак конструкція механіки змінювалася набагато довше і лише значно пізніше досягла свого досконалого виду. Починаючи з простого механізму Б. Крістофорі, система передавання енергії з клавіші на молоточок істотно ускладнилася до кінця XIX століття. Лише у 1823 році з'являються перші інструменти виробництва фірми «*Erard*» із системою подвійної репетиції, що суттєво підвищила швидкісні можливості повторення звуків на клавіатурі. Удосконалений механізм, який у своїй основній формі застосовується і в наш час, з'явився лише у 1856 році на фірмі «*Blüthner*».

Деякі виробники випускали фортепіано із помітно відмінною механікою – тангентфлюгелі (Додаток А, прикл. 10). Свого часу такі інструменти виробництва фірми «*Spath und Schmahl*» були досить популярними, але наприкінці XVIII століття вийшли з ужитку. Механізм дещо відрізнявся від фортепіанного: «При натисканні клавіші спочатку демпфер підіймається від струни, потім тангент (дерев'яний ударний елемент) з великою швидкістю вдарає по струні та відскакує назад. Тепер струна може вільно коливатися, поки клавіша знову не буде відпущена, після чого демпфер опускається, і звук припиняється» [289]. Виходило щось подібне до вертикально спрямованого удару дерев'яного бруска, що видає звук, схожий і з клавесином, і з молоточковим фортепіано. Цей варіант впливу на струни зник десь 150 років тому і був знову «реінкарнований» у більш-менш подібному вигляді в авангардній музиці.

Не одразу набули свого сучасного вигляду і демпфери: на початку XIX століття використовувалася консольна система у вигляді цільної балки (віденська система). Потім стали застосовувати пружинні демпфери, розташовані під струнами роялів (конструкції фірми «*Erard*»). Й нарешті появились сучасні демпфери, які лежать на струнах. рототип такої конструкції було запатентовано ще у 1794 році В. Саутвеллом [156, с. 27].

Найскладніший шлях пройшов основний елемент механіки фортепіано – молоточок, що найбільше впливав на тембр інструментів різних історичних

періодів. Пошук матеріалу та форми, які б задовольнили і музикантів, і виробників, тривав досить довго. Спочатку на інструментах Б. Крістофорі та Й. Г. Зільбермана застосовувалася тонка шкіра, натягнута у кілька шарів, і такий варіант покриття залишався найбільш популярним аж до другої чверті XIX століття. Згодом шляхом експериментів почала використовуватися набивка з фетру (повсті) різними способами і в різних варіаціях, поки до кінця третьої чверті XIX століття суцільноповстяні молоточки не стали загальним стандартом.

Корпус і струни – улюблені елементи для експериментів авангардних композиторів – набули сучасного вигляду та конструкції лише в кінці XIX століття. У процесі розвитку вони також мали свої цікаві варіанти. Спочатку корпус виготовлявся з цінних порід дерева, був дуже тонким і часто знаходився в футлярі – зовнішньому більш міцному корпусі. Рама була дерев'яною, що позначалося на міцності інструмента, його обслуговуванні та здатності тримати стрій. Перші спроби зробити корпус міцнішим здійснювалися тільки в 1790-х роках, коли були запатентовані металеві розпірки між задньою і передньою частинами інструмента. Згодом з'явилися металеві пластини в місцях кріплення струн та додаткові розпірки між ними. У 1833 році К. Мейєр запатентував у США металеву раму, але вона використовувалася спочатку лише в квадратних роялях, а пізніше А. Бабкок для тих самих роялів запатентував суцільну литу раму. В Європі металеві рами не використовували до середини XIX століття, наприклад, у роялях фірми «*Erard*» використовувалася система з численних металевих розпірок.

Лише після появи суцільнолитої рами з звуковими вентиляціями, легкої, міцної і з гарними акустичними властивостями, вона стала стандартом для роялів різних виробників. Така основа також дозволила зробити корпус інструмента більш міцним і товстим, який тепер складається з суцільних вигнутих дошок (патент фірми *Steinway*). Отже, саме сучасні матеріали дали можливість у майбутньому використовувати їх як елементи звуко- та

шумовидобування, більш давні інструменти не дозволили б розглядати їх як об'єкт авангардної творчості, або це було б зовсім по-іншому.

Окремо треба відзначити струни фортепіано, як очевидний елемент «розширеного» звукоутворення через зручний доступ та гарні акустичні можливості. Варто враховувати, що натяг струнного блоку з часом збільшувався, що впливало як на силу звуку, так і на його тривалість. У ранніх фортепіано середини та кінця XVIII століття струни витримували близько 1000 кг (вимірювання для зручності подано в кілограмах, а не в стандартних фунтах), а на межі XVIII-XIX століть витривалість струн віденських фортепіано досягла 4500 кг.

У першій чверті XIX століття Ф. Крупп вперше зміг виготовити струни з литої тигельної сталі, що дозволило різко збільшити натяг і, відповідно, гучність і силу звуку. Це вимагало від виробників посилити раму, а також футор і корпус рояля. З'являються англійські молоточкові фортепіано фірм «Broadwood», «Stodart», а також віденські «C. Graf» і «Streicher», що в 1820-1830-ті роки досягли натягу 5500-6000 кг і більше. У другій половині XIX століття інструменти мали струнний блок з натягом у середньому 13000-14000 кг, а на межі XIX-XX століть – вже близько 17000-18000 кг. Струни сучасного рояля витримують вагу до 20000 кг, отже, останні 100 років цей параметр практично не змінюється.

У зв'язку з цим цікаво зазначити, як цей параметр конструкції впливає на використання «струнного» фортепіано. Очевидно, що натяг струн на інструменті Г. Кауела чи авангардистів 60-80 років XX століття або та сучасному роялі практично є однаковим. Але у 1920-1930-ті і навіть у 1940-ві роки у Європі існувала велика кількість інструментів здебільшого кінця XIX століття з більш архаїчною конструкцією. Крім того, сильно натягнуті струни посилюють звук при збудженні від молоточків, але практично не дозволяють нормально грати на них пальцями або медіаторами: звук дуже важко видобути і він є досить тихим, що не підходить для просторого приміщення або зали. Але більш слабкий натяг дає м'який, «сріблястий» тон,

який сильно відрізняється від сучасних інструментів і дає можливість впевненіше зачіпати струну і змушувати її вібрувати.

Величезне натягнення, в якому перебуває струна рояля, також приховує у собі небезпеку. Навіть незначні процеси втоми, брак або несвоєчасна заміна можуть зробити гру на них травмонебезпечною, особливо в нижньому діапазоні. При невдалій або неправильній чи непродуманій взаємодії різного роду предметів зі струнами, а також рук, медіаторів, паличок, брусків тощо, струна може обірватися і завдати ушкоджень не тільки рукам виконавця, але й, можливо, обличчю та іншим частинам тіла – адже при грі таким способом виконавець часто сильно нахиляється до поверхні струнного блоку. До того ж різні авангардні експерименти з перенастроюванням фортепіано перед або під час виконання також різко підвищують навантаження на інструмент (наприклад, у творі «*Sněží*» Й. Берга).

Підняття строю лише на півтону на сучасному роялі збільшило загальне натягнення приблизно на 2500 кг, що наближає конструкцію до межі міцності, враховуючи і без того величезну напругу струнного блоку. Також важливо, що система перехресного натягу струн, яка почала масово використовуватися у другій половині XIX століття (патент фірми *Steinway* датується 1859 роком), заважає вільно використовувати середній діапазон рояля, оскільки частина його перекрита нижнім. Це суттєво обмежує місце впливу на деякі струни, а отже, і можливість вибирати потрібну звукову барву та необхідні акустичні властивості.

Існують також інструменти з прямим натягом струн, проте вони мало відомі й практично не трапляються на концертній естраді: наприклад, рояль «*Barenboim*» (Додаток А, прикл. 21) або роялі, побудовані за історичними моделями. Як не дивно, але найвідоміший і найулюбленіший репертуар піаністів (від сонат В. А. Моцарта і Л. Бетховена до творчої спадщини Ф. Шопена, Р. Шумана та більшості творів Ф. Ліста та Й. Брамса, який, до речі володів прямострунним роялем «*Streicher*»), був написаний саме для таких інструментів, більш збалансованих за звучанням у всьому діапазоні.

Очевидно, що і для «струнного» фортепіано така конструкція є значно кращою.

Варто відзначити аліквотну (резонансну) систему, яка вперше з'явилася на роялях фірм «*Bösendorfer*» у 1875 році та «*Blüthner*» у 1872 році. Ця система передбачає натягування поверх основних струн тонших додаткових струн, які резонують і покращують звук. Причому аліквотні струни досить часто трапляються на роялях 1950-1980-х років (що переважають у музичних закладах та вишах України, та зустрічаються на інструментах «*Blüthner*» і сьогодні (Додаток А, прикл. 61). Через незвичне верхнє розташування аліквот гра на струнах такого інструмента практично неможлива, причому як руками, так і різними предметами. Це означає, що такі роялі принципово не можуть використовуватися для певної частини авангардних фортепіанних технік, що може бути зовсім непередбаченим на початковому етапі вивчення деяких творів та визначенні місця майбутнього виступу.

Заслуговує на увагу і розвиток фортепіанного виробництва в Україні. Історично склалося так, що власне виробництво в країні було організоване досить пізно і в більшості своїй пропустило попередні етапи розвитку інструменту. Крім того, кількість випущених в Україні фортепіано була порівняно невеликою, а увага виробників була спрямована головним чином на виробництво та модернізацію піаніно, при цьому часто здешевлюючи компоненти для задоволення попиту небагатих провінційних музикантів. Першими були відкриті фабрики в Одесі, спочатку виробником фортепіано А. Шеном (1843), а потім М. Раушем (1856). Більш відомою була фабрика А. Штробля в Києві, заснована в 1873 році, яка, крім піаніно, випустила невелику кількість роялів, хоча вони не мали великого попиту. Після націоналізації на базі цієї фабрики був заснований Київський музичний комбінат, який ще в 1930-х роках випускав великі піаніно. Наприкінці ХІХ століття, у 1890 році, була заснована фабрика А. Бермана в Харкові, але роялями вона також практично не займалася. Окрім цих виробництв, існувало багато різних майстерень для ремонту, налаштування та збирання фортепіано,

але, на жаль, їх зусилля були настільки малі на тлі гігантських обсягів випуску продукції європейських та американських фабрик, що нині практично неможливо зустріти хоча б один вітчизняний інструмент кінця XIX століття.

Сучасним спадкоємцем фортепіано та його можливим наступником у майбутньому є цифрове фортепіано – новітній варіант електромеханічного інструменту. Перші експерименти такого роду здійснювалися ще в 1930-ті роки, коли було налагоджено випуск перших електричних роялів конструкції В. Нерста – «*Neo-Bechstein*» або «*Siemens-Bechstein*». Вони мали складну систему, засновану на знятті звуку безмембранними мікрофонами із ламповими підсилювачами. Крім того, в них застосовувалася спеціальна механіка, тож у результаті виходив дорогий і складний інструмент, який не мав якихось вирішальних переваг, порівняно з оригінальними акустичними моделями.

Пізніші варіанти пристроїв, які мали здебільшого традиційну конструкцію та звукознімачі на струнах, досягли піку своєї популярності в 1960–1970-ті роки, у зв'язку з модою на «електронне» звучання, особливо в популярній і джазовій музиці. Але вже з кінця 1980-х років і до нашого часу домінуючим продуктом стали цифрові фортепіано. Можливість використовувати попередньо записані семпли у поєднанні як з примітивною, так і зі складною конструкцією, що імітує механіку традиційного інструмента, робить виробництво недорогим, а всілякі варіанти розмірів, зовнішнього вигляду та можливостей – привабливими для покупців. Таким чином маємо фортепіано, яке впевнено відчувається не лише вдома, а й на концертній сцені і навіть може бути таким же легким та портативним, як клавикорди та спінеттіно – улюбленців гастролуючих виконавців XVI–XVIII століть.

Хоча до цифрового інструменту й досі ставляться досить зневажливо в академічних колах, особливо при його використанні в традиційному піаністичному репертуарі, його можливості можуть дати новий імпульс до виконання авангардних творів другої половини XX століття. Носієм звуку є простий запам'ятовуючий пристрій, у якому записані семпли – звукові

фрагменти, причому вже зараз вони можуть бути будь-якими. Досить легко можна розмістити в пам'яті інструмента не лише звуки фортепіано, клавесина чи органа, як це зазвичай робиться сьогодні, а й різні інструментальні конкретні звуки, шуми різної висоти й якості, відгук струн, що вібрують від пальців, медіаторів, паличок, тріскачок та будь-яких інших предметів. Крім того, якість запису семплів у наш час може бути настільки високою, що практично не відрізнятиметься від традиційного акустичного рояля з електронною підзвучкою.

Ще більші можливості має запис необхідних звуків під контролем композитора, що в підсумку надає потрібну барву, тембр, ефект. Виконавцю треба лише увімкнути потрібний режим і, наприклад, грати за певними клавішами зі звуком ударів по тих самих струнах рояля або, увімкнувши «приготування» фортепіано (за Дж. Кейджем), вільно виконувати твори, не турбуючись про підготовку різних предметів, настройщика й дозволу на таке втручання в концертній залі, а також не вивчаючи марки та моделі різних роялів та їхні особливості в межах виконання авангардної музики. Цифровий інструмент може бути також додатковим пристроєм до традиційного рояля саме для виконання складних прийомів. На думку авторки цієї роботи, це має не лише піаністичну зручність і усунення необхідності тривалого відпрацювання різних незвичних рухів, а й більшу доступність, точність, повторюваність та якість впровадження «розширених» фортепіанних технік.

Отже, деякі особливості історичного розвитку фортепіано свідчать про прямий зв'язок такого роду експериментів крізь століття, а результати пошуків демонструють ідентичні стимули до винаходу нових звукових барв з моменту появи перших варіантів клавішних інструментів. Але авангардні пошуки XX століття не копіюють старі винаходи та конструкції давніх інструментів – «розширені» техніки використовуються для реалізації сучасних концепцій і часто в кількох звукових моделях одночасно: в одному творі може звучати нескінченна кількість звукових і шумових варіацій. При тому в жертву приноситься зручність виконавця й зрештою його лояльність, на відміну від

застосування механічних пристроїв, де ефект або барва створюються максимально просто та без зусиль з боку музиканта.

2.2 «Розширені» техніки і «розширене» фортепіано в сучасному ансамблевому виконавстві: від ідеї до практичного втілення

Музичне мистецтво завжди плине в часі, без цього неможливо уявити музику як творчу діяльність. Особливо це стосується виконавської практики, яка не існує у статичному вигляді, невловимо змінюється щомиті і завжди несе в собі елемент новизни. Не маючи можливості відтворити будь-які елементи музичного виконання, ця проблема стає центральним питанням великої кількості публікацій, в яких містяться певні рекомендації та найбільш точні описи кожного руху та дії музикантів. Однак утворюється парадоксальна ситуація: чим точнішим прагне стати опис, тим менш таке дослідження затребуване, і навпаки, більш загальні монографії відомих виконавців і педагогів, як, наприклад, книги Й. Гофмана «Поради молодим піаністам» і «Фортепіанна гра», мають величезну й довготривалу популярність і заслужено є важливими складовими бібліотеки піаніста.

Часто будь-які загальні рекомендації або шляхи розв'язання деяких виконавських проблем стають підґрунтям для творчого пошуку. Правильне їх формулювання дозволяє усвідомити не лише обсяг поставлених завдань, але й найзручніший план їх вивчення. Це також значно скорочує час на практичне дослідження, якого завжди не вистачає, і може прогнозувати саму можливість виконання певного елемента, фігури, частини чи всього твору. Треба враховувати, що учасник камерного ансамблю часто має лише певну кількість запланованих репетицій, а час підготовки до виступу як правило залежить від готовності найбільш затребуваного учасника ансамблю. У більшості випадків строки вивчення матеріалу знаходяться в межах від трьох тижнів до трьох місяців, а кількість репетицій не перевищує двох або трьох разів. Сучасні комерційні реалії передбачають ще більші обмеження й більш стислі терміни,

а отже, вимоги до професіоналізму, концентрації та вміння охопити музичний текст різко зростають.

Отже, лише за наявності чіткого усвідомлення обсягу роботи сучасний виконавець має змогу представити авангардний твір на сцені. А уявлення про обсяг роботи формується за наявності первинних фундаментальних знань про кожен елемент твору, на основі яких у подальшому розробляється індивідуальна інтерпретація. Це означає, що навіть короткі виконавські рекомендації, особливо чітко сформульовані й практично неодноразово перевірені, можуть бути надзвичайно корисними для піаніста, який уперше побачив незнайомі позначення або технічні прийоми. У кінцевому результаті це може допомогти набагато швидше проникнути в задум автора.

Треба зазначити, що класифікації чи точному опису «розширених» фортепіанних технік або варіантів «розширеного» фортепіано присвячена велика кількість досліджень. Водночас, у цих роботах значно менше уваги приділено практиці виконання цих технік, або ж опис такої практики надто розмитий і мало придатний для концертної діяльності. Проблема тут полягає не лише у дослідниках. Зокрема об'ємна й максимально повна монографія Л. Ваеса «*Extended Piano Techniques*» без сумніву включає винятково широкий огляд різноманітних «розширених» технік із нотними прикладами та рекомендаціями до виконання [303], але при цьому такі техніки не стали ближчими до виконавської практики.

Питанням без відповіді часто є сама партитура або клавір твору – надто мало інформації можна тут знайти, надто неточні й стислі описи дає композитор і надто багато розбіжностей виникає при її прочитанні, порівняно зі звичними та зрозумілими нотними записами. Відсутність будь-якої уніфікації, стандартів і традицій дозволяє трактувати такі техніки максимально широко і, по суті, без гарантії необхідного результату. Неможливо покладатися на інтуїцію та імпровізаційні можливості виконавця, який не має певної опори щодо критеріїв якості виконаного тексту.

Тим часом існує питання, яке, на думку авторки, є найголовнішим при вивченні та виконанні авангардної ансамблевої музики за участі фортепіано з «розширеними» техніками виконання. У різних працях його рідко ставлять або ж зовсім ігнорують. У спрощеному формулюванні воно звучить так: що таке «розширені» техніки? Це елемент епатажу, інструментального театру, простий ефект збагачення звукового матеріалу чи це складова частина музичної тканини, образного світу твору, його нерозривна смислова ланка? Немоżliвість точно відповісти на це запитання є основною перешкодою для сценічного життя й публічного визнання таких творів. Усі інші проблеми завжди вторинні та прямо залежать від шуканої відповіді.

Протягом усієї історії виконавства музиканти так чи інакше використовували театральні ефекти у своїй діяльності. Переважно це були дії, що викликали у слухачів враження імпульсивності, сили, чуттєвості, трагічності та інших варіантів емоційного стану. Деякі з них виконувалися несвідомо, інші могли бути просто й спонтанно реалізовані, а особливо складні іноді вимагали попереднього тренування. Вже кілька століть виконавцями використовуються різні рухи голови та прикриття повік, додаткові рухи руками та зап'ястками, піаністи привстають під час гри гучних акордів або їх послідовностей, а також при вражаючих *glissando* та багато іншого для посилення візуального ефекту. Усе це стало своєрідною традицією, відрізняється лише конкретна реалізація⁵. Незважаючи на численні відмінності, завжди знайдуться схожі елементи. Ще в XIX столітті Ф. Ліст кидав свої білі рукавички під рояль і одразу починав грати свої ефектні хроматичні галопи, польки тощо – це налаштовувало на емоційний фон твору, привертало і концентрувало увагу на постаті виконавця.

Навіть підготовка до виконання на сцені є театральною дією. Кроки сценою, підкручування й пересування пультів і стільців ансамблістів та бенкетки піаніста, її поскрипування, протирання клавіш серветкою, кидання її

⁵ Як приклад, можна порівняти мінімальні й точні рухи А. Бенедетті-Мікеланджелі з мімічною експресією й практично хореографією корпусу Ланг Ланга.

на кілки рояля, настроювання струнних чи духових інструментів, – ці звуки (і саме звуки!) знає кожен слухач, який бував на концертах. Їх також можна сприймати як інструментальний театр або конкретну музику – вони чутні, організовані, налаштовують на певний емоційний лад. Зал завмирає настільки, що всі ці звуки чітко розрізняються й діють строго у своєму образному просторі. Іноді, хоч і відносно рідко, виконавці використовують стукіт педалі або ноги по поверхні сцени, різні клацання та інші дії – найчастіше під час джазового музикування. Це також своєрідний підсилювач емоційного напруження, більш чітке й рельєфне визначення ритмічних ліній і кульмінаційних точок.

У самі інструменти також неодноразово вносилися найрізноманітніші удосконалення, необхідні для різного роду звукових і театральних ефектів. І найрізноманітніші – у фортепіано. Вище вже докладно описувалися «яничарські» педалі, системи посилення звуку, різноманітні клавесинні, спінетні, фаготові реєстри тощо – аж до системи удару дерев'яної кришки об інструмент. Усі вони мали одну мету – посилити ефект для публіки, розфарбувати образну палітру звуками, схожими на постріли з гармат, бій турецьких барабанів або дзвіночків. Це також був інструментальний театр, який певний час був дуже модним і популярним, але згодом надійно забутий.

У XX столітті різного роду перформанси перед або під час виконання, а також зовсім без гри на інструментах, в першу чергу на фортепіано продовжилися й стали однією з упізнаваних рис авангарду. У цьому зв'язку «4.33» Дж. Кейджа якраз є сумішшю маніфесту й рідкісних звуків виконавського антуражу піаністів – хлопання кришки, скрипіння бенкетки, а також шелесту нотних сторінок, шепоту та покашлювання глядачів. Існують і більш радикальні варіанти, як-от твори Дж. Мачюнаса, головного ідеолога об'єднання *Fluxus*, де під час виконання відбувається ціле дійство з фарбуванням фортепіано та забиванням цвяхів у клавіші. Театр різного роду є і в «Драмі» В. Сильвестрова, наприклад: запалювання сірників, помах смичком, виходи й заходи виконавців. Деякі дії, такі як кидання керамічних

стаканчиків, композитор сам описує як «щось на зразок декорацій в театральному дійстві, створюваних по ходу вистави» [82, с. 61]. Усе це – варіанти одного цілісного конгломерату візуальних і звукових ефектів, головною метою чого є розважити публіку, епатувати або викликати її захоплення, залучити до театрального дійства.

Однак такі ефекти не завжди є обов'язковими. Вони змінюються одразу або з часом, забуваються, часто виходять з моди. Виконавцеві не було необхідності перейматися через наявність чи відсутність «яничарської» педалі на інструменті: якщо вона є – можна додати ефект до виконання, якщо ж її немає, то цілком можна обійтися без неї. Усі рухи під час виконання втрачають значення на аудіозаписі, вони жодним чином не впливають на цілісне сприйняття твору. Будь-який театральний чи інструментально-театральний жест перебуває в особливому пласті, своєрідній додатковій «надбудові» над музикою: чудово, якщо є можливість його виконати, а якщо ні – це буде великою втратою.

Саме такий підхід часто домінує під час виконання «розширених» технік в авангардній музиці другої половини ХХ століття. Професійні піаністи, викладачі або студенти, стикаючись із ого роду позначеннями, сприймають це як необхідність спробувати «зобразити», «зробити вигляд», якимось швидше пройти незручний момент у партитурі. Якщо виконавець не розуміє як виконати такий елемент, в нього є один варіант – зробити щось подібне до того, що запропоновано в нотах.

Завдання значно полегшується, якщо певний елемент у партитурі/клавірі підписаний як можливий, але не обов'язковий, а також зазначено, що це лише додатковий спосіб збагачення фактури. Тоді виконавець може не звертати на нього уваги, а отже, він не буде каменем спотикання під час роботи над твором, усувається багато труднощів із вибором інструмента, а якщо потрібен простий ефект, то реалізація розраховується лише з точки зору виконання дії, без будь-яких нюансів. Кидання предметів на струни буде просто киданням, удар по корпусу інструмента – просто ударом, наскільки можливо сильним і

помітним. Більше того, ефект можна вільно розширити – запалити не сірник, а запальничку, закурити, створити власну міні-виставу або взагалі пропустити цей момент.

Усе сильно змінюється, якщо «розширена» техніка трактується як невід’ємна частина звукової тканини твору, яка обов’язково заповнює музичну лінію, є необхідною частиною її образного простору. Саме цій частині піаністичного мистецтва присвячені численні монографії, багатогодинні заняття та всі успіхи або невдачі сценічних виступів. Кожен штрих, кожен рух та звук відпрацьовуються поколіннями музикантів, будь-який компроміс у техніці виконання може призвести до незадовільного результату. Роками виробляється певне туше, притаманне сучасному стилю виконання, а також його варіанти для відтворення манери конкретних композиторів і епох. Можна тривалий час відпрацьовувати один акорд чи одну фігуру, досягаючи точного відтінку звукової барви, необхідної для створення відповідного звукового образу. При цьому результат має бути максимально рельєфним і ясним, інакше контакт із глядачем може бути втрачений, а сенс усієї роботи зведений нанівець.

Як уже зазначалося, відпрацювання всіх нюансів визначається традицією, яка допомагає окреслити необхідний комплекс завдань щодо окремих творів XVIII або XIX століття. Безперечно, традиція не є статичною – вона змінювалася протягом усього існування піаністичного мистецтва і змінюватиметься надалі. Але вимоги до виконання кожного елементу твору завжди були винятково багатогранними, і будь-якого виконавця оцінюють за якістю й точністю їх реалізації. Жодну ноту не можна взяти просто так, довільною динамікою або довільним туше. Не менш важливим є момент переходу окремої ноти в наступну й переходу на цю ж ноту з попередньої. Урешті-решт вибудовується лінія, кожен елемент якої має величезну кількість характеристик. Це дає змогу досягти запланованого звукового образу, найточніше втілити емоційні нюанси твору.

Якщо звук, що виникає внаслідок удару паличкою по струні або долонню по корпусу рояля, є невід'ємним елементом фактури, важливою частиною, без якої буде порушено цілісність лінії та створюваного образу, то він вимагає до себе такої ж пильної уваги, як і будь-яка інша нота в будь-якому творі «академічного» репертуару. Відповідно, він має велику кількість характеристик, таких як динаміка, туше, штрих та ін. Навіть удар по корпусу інструменту може бути як простим ефектом на зразок хлопання кришкою у історичному фортепіано, так і містити важливу музичну ідею.

Наприклад, можна розглянути кілька моментів із «Драми» В. Сильвестрова, щоб повніше розкрити цю думку. У першій частині, коли скрипаль починає грати кінчиком смичка по струнах рояля, у партитурі написано: «швидко підійти до рояля, бити по струнах у секторах I, II та III кінчиком смичка» [276, с. 11]. Привертає увагу перша вказівка – необхідно швидко підійти та вдарити по струнах. У клавирі вказана динаміка – виконавець отримує інформацію про силу удару, а також про те, що існує обмеження в часі між грою на скрипці та необхідністю грати на струнах фортепіано. По суті, музикант має виконати це буквально: швидко підійти, кілька разів вдарити по інструменту, можливо, трохи змінюючи силу удару. Але незрозуміло, до чого прив'язана вказана динаміка – вона реалізується: а) відносно всього звукового спектру твору, б) відносно лише скрипкової партії (де її і вказано) чи в) існує в межах лише цього прийому. Ця інформація необхідна для підтримання звукового балансу з піаністом, до того ж багато залежить від акустики приміщення. У результаті, цей прийом можна уявити як додатковий регістр на старовинних фортепіано з ножним керуванням, який створює схожий ефект в різних діапазонах, й у такому вигляді виконання буде набагато зручнішим.

Але якщо звернутися до слів самого композитора, усе стає трохи інакшим. У цьому моменті автор зазначає, що «щоб просунутися до наступної напруги, скрипаль миттєво порушує цю звичну позицію і під впливом напруги, яка народилася в музиці, пластично (а не просто так, не байдуже) кидається до

рояля і починає грати кінчиком смичка, як випадом рапіри. У цей час рояль також грає, і виникає така сумарна структура. Після цього скрипаль повертається, також пластично і вільно, заспокоюється, і звучить перша мелодія» [82, с. 61]. Тобто тут не просто прийом, а відтворення звукового образу, причому вкрай зрозумілого для будь-якого виконавця. Зрозуміла пластичність (а не просто швидкість) руху, адже в кульмінації піаніст часто збільшує амплітуду змахів рук і корпусу, як би трохи розтягуючи час, водночас не знижуючи загальний темп. Зрозумілими є сенс цього прийому і динаміка, яка впливає з попередньої напруги і повністю залежить від неї.

З'являється емоційний образ, з'являється й фундамент виконавського пошуку, на якому музикант тепер буде шукати найточніше втілення цього образу. У партитурі є ще одне важливе зауваження: «слідкувати за тим, щоб музика в цьому й подібних місцях не справляла “фізіологічного” враження, а виражала екстатичний стан одкровення і прориву» [276, с. 11]. Композитор застерігає від виконання просто ефектів, він вимагає використання насичених тембрових барв, але ця фраза може бути зрозумілою тільки після попередньої цитати. Отже, щоб знайти правильний «тон» музикантам вкрай потрібні вказівки композитора, без яких немає чіткого розуміння завдання, і зрештою залишається лише надія на інтуїцію виконавця.

Примітним в цьому плані є згадуваний епізод із сірниками наприкінці першої частини «Драми», де В. Сильвестров просить: «дістати коробок сірників із кишені, з акцентом (виразно – *прим. авт.*) відкрити коробок і дістати один сірник, з акцентом запалити сірник, тримати горизонтально на рівні підборіддя, з акцентом сильно дунути, загасити й застигнути з погашеним сірником» [276, с. 44]. На перший погляд ці рекомендації демонструють фізичні дії й нічого більше. Поняття «виразно» або «з акцентом» на практиці не дають жодних натяків на сенс дії – виходить щось на зразок маніфесту або аффектації публіки: демонстративно запалити й настільки ж максимально помітно загасити вогонь. Але, звертаючись до вказівок автора, треба зрозуміти, що «там є звуки тертя сірника по коробку,

його горіння (це наче метафора звуку, що тягнеться) і дихання, яке його гасить. Виходить такий “тризвучний” мотив із трьох елементів, і цей мотив перегукується з іншими тризвучними мотивами, яких дуже багато в цій частині, хоча вони й не очевидні. Тут для мене був важливий саме цей перехід музики через шум до реальних жестів, які носять певний символічний характер, дзенівський» [82, с. 62]. З’явився не просто жест, а стан, подібний до ефекту протирання клавіш перед виконанням або підкручування бенкетки. Тут важлива не демонстративна фізична дія, а саме звуки й шуми цієї дії, а також створюваний емоційний образ. І все це необхідно донести до публіки, занурити і її в цей стан.

Попри те, що така дія не входить до простору «розширених» фортепіанних технік, сам приклад є досить показовим. Адже нотний текст тут зовсім не передає того, що в образному плані хоче отримати композитор, а отже, виконавець, спираючись лише на позначки в нотах, може припускатися помилок. Наприклад, у «Тріо» Л. Грабовського є місце, коли піаністу потрібно грати джазовими щіточками різноспрямоване глісандо по струнах рояля [21, с. 6). Виконавець приблизно уявляє, якими мають бути джазові щітки (існує досить багато варіантів їх розміру та матеріалу), а також бачить динамічні вказівки, які в даному місці також доволі відносні.

На цьому інформація вичерпується: не вказано ні спосіб інтонування, ні необхідний звуковий образ, ні техніка виконання. При тому очевидно, що в цьому місці використано не просто цікавий ефект шелестіння по струнах, адже цей епізод займає важливе місце у творі: визначені напрямки глісандо в конкретній динаміці, а отже, є спроба створити певний емоційний стан. Також є проблеми з реалізацією цього прийому на струнах рояля, адже не всі конструкції підходять для цього, або ж підходять доволі посередньо. Єдиний вихід – звернутися за роз’ясненнями до композитора або скористатися аудіозаписом. Утім, авторський, а тим більше не авторський запис не завжди є вдалим варіантом для наслідування.

Звичайно часто ці аргументи спростовуються тим, що піаніст сам має відчутти потрібний образ і підібрати найвідповідніший спосіб виконання будь-якої «розширеної» техніки, яка входить або не входить до його технічного «базису». Так, жоден із композиторів XVIII або XIX століття не надавав вказівки про своє розуміння звукового образу у творі. Певні зауваження щодо виконання таких рідкісних місць містяться в листах або статтях, при цьому незнання композиторської думки не заважає виконанню цих творів на сцені з незмінним успіхом. У виконанні авангардної музики має бути той же підхід: необхідно почути «внутрішнім» слухом те, що написано в нотах, і реалізувати це відповідно до свого хисту і професіоналізму. Недарма Г. Гульд зазначав, що «завжди існувало два підходи до інтерпретації музики. Одні міркують так: “Треба зрозуміти, який сенс вкладено в цей нотний текст”. Інші думають інакше: “Треба з’ясувати, як усі ці ноти правильно розставити по місцях, суть виконання саме в цьому”» [232, с. 152].

Тут варто звернутися до поняття технічного «базису», а також до більш загального поняття – виконавський «протокол», яке вводить Б. Гейнс. У загальних рисах це «виконавські техніки й конвенції, манера або набір засобів, відповідно до яких виконується твір і які однозначно визначаються як стиль» [187, с. 44-45]. Сюди ж входить і «канон» – список творів, що регулярно виконуються, за точним висловом дослідника — «еталон цінності» музичного мистецтва, а також поняття фортепіано, його конструкції, вигляду й звучання. Також до цього терміну можна включити й методичний комплекс: «Дуже потужна історична традиція підкріплюється загальним педагогічним родоводом, про що свідчать резюме музикантів і навчальні курси консерваторій: музиканти часто згадують не тільки своїх учителів, але й, якщо вони достатньо відомі, виконавську “школу”, до якої вони належать. Саме на цій спадщині, що походить із XIX століття, вони засновують свій авторитет і вплив як виконавці й педагоги» [187, с. 57–58].

Таким чином, виконавський «протокол» об’єднує велику кількість піаністичних параметрів, а крім того, до нього входить «канонічний»

(«академічний») репертуар і піаністична «школа». Саме тут криється розуміння звукового образу виконуваного твору, а зовсім не в інтуїтивному пізнанні. Звичайно, не можна заперечувати важливість індивідуального прочитання, але будь-яка інтерпретація – це своєрідна надбудова, збагачення наявної основи твору. Кожен піаніст, який виконує твори Ф. Шопена або Р. Шумана, точно знає, що їх не можна грати жорстким і «дерев'яним» звуком; кожна нота пасажу має слідувати одна за одною, не вибиваючись із загальної лінії; поліфонічні місця мають головну мелодію та підголосок; кульмінації повинні бути вибудовані та розставлені, крім того, для виконання такої музики виписана величезна кількість нюансів тощо.

У цьому й полягає сутність розуміння «образу» та основа його інтерпретації. Можна уявити виконавця, який гіпотетично зовсім не належить до європейської музичної традиції. Він уперше чує такі твори, вперше бачить нотний запис такого типу і зовсім не готовий до його сприйняття. Сьогодні таке уявити складно: європейська музична традиція стала глобальною, увібравши в себе й замінивши численні місцеві варіанти. При цьому можна почути китайську оперу, індійську рагу, індонезійський гамелан чи японський гагаку, які мають своє неповторне звучання й власні способи передавання музичної інформації. І все ж, якщо виконавець музики неєвропейської традиції отримає партитуру будь-якого фортепіанного квінтету XIX століття, наприклад, квінтету *Es-dur* Р. Шумана, він залишиться здивованим. Єдині пояснення можуть полягати в інструкціях такого типу: тримайте кисть руки перпендикулярно до клавіатури, натисніть відповідним пальцем зазначену клавішу і вчасно її відпустіть. У кращому випадку до цього можуть бути додані динамічні відтінки. Кожен може уявити, що з цього вийде, попри багатоденну кропітку працю виконавця.

У цьому насамперед і полягає будь-яка музична інтуїція. Можна довго розповідати згаданому гіпотетичному виконавцеві про поняття стилю композитора, закони побудови мелодії та акомпанементу, традиції ансамблевої гри тощо, але, як не парадоксально, для нього ці розповіді можуть

не мати жодного значення, адже він спиратиметься на партитуру та інтуїцію, а не на автоматизовано відпрацьований фортепіанний технічний «базис». Якщо існує нове, невідоме позначення, його можна інтерпретувати згідно зі своїм розумінням – без використання чужого й незрозумілого виконавського «протоколу». Зрештою композитор написав ноти й пояснення до них, усе інше залишено на розсуд того, хто читає партитуру. У результаті вийде інтуїтивно прочитана та виконана музика, яка, найімовірніше, не матиме точок дотику ні з композиторським задумом, ні з очікуваннями слухачів.

Цей експеримент насправді можна провести й сьогодні – достатньо випускнику фортепіанного факультету консерваторії спробувати виконати будь-який твір індійської класичної музики, наприклад музику хіндустані, за її традиційними звуковими записами на традиційних інструментах без практичної допомоги фахівця. Сумнівно, що результат задовольнить знавців такої музики, а розповіді про способи виконання, як-от алап, хьял, тарана, тумрі, саргам тощо, не справлять враження на сучасного європейського піаніста. Таке порівняння виникає не на порожньому місці – деякі твори Ла Монте Янга багато в чому успадковують індійську традицію, але якщо композитор глибоко занурювався в суть цієї традиції й навчався у майстра індійської музики Пандіта Прабхакара Кхандекара, то виконавець просто не готовий до сприйняття іншого «канону». У цьому й полягає суть перебування поза необхідним виконавським «протоколом» та неможливість увійти в нього без допомоги композитора.

Це спостереження веде до ширшого розуміння проблеми протистояння між традиційним фортепіанним каноном та новітніми композиторськими техніками. Також, традиційні музичні традиції Азії щільно сплітаються з авангардом другої половини XX століття. Як, наприклад, Л. Гаріссон – Гамелан, Ла монте Янг – Хіндустані, Т. Такеміцу – Гагаку, деякі риси китайської опери (ймовірно ненавмисно) в циклі «Коли» Л. Грабовського та ін.

Тут не згадується проблема якості реалізації звукового образу через «розширені» техніки. Без сумніву, далеко не всі твори, частини, фігури, елементи, які написані видатними композиторами, можна назвати винятково геніальними. Щось може бути більш вдалим, щось менш вдалим, щось геніальним, а щось – прохідним. Якщо взяти всю фортепіанну спадщину певного періоду, навіть обираючи тільки опубліковані твори, можна побачити найрізноманітнішу їх якість – від видатної до відверто слабкої. Якість цілого прямо залежить від якості деталей, а їх характеристики – від правильного вибору засобів реалізації закладеного потенціалу. Відповідно, зміст або образ музичного епізоду може бути сформований вкрай вдало, якщо застосовані найбільш відповідні техніки, і навпаки – зовсім невдало, якщо техніки не підходять у конкретному випадку.

Успішність або неуспішність тут прямо залежить не лише від піаністичного «протоколу», а й від композиторського чуття, влучного потрапляння в емоційний стан, відчутної логіки розгортання та відчуття цілісності епізоду. Отже, опис потрібного образу й понять правильного їх втілення виконавцем має бути підкріплений винятково точним і вдалим «вникненням» у матеріал – застосуванням необхідної «розширеної» техніки саме там, де вона абсолютно потрібна й без неї ніяк не обійтися. Будь-яка невідповідність призведе до неможливості правильно оперувати додатковими звуково-барвовими та шумовими ресурсами. Необхідно також враховувати, що виконавець без опори на свій «протокол» радше за все не зможе виявити цю невідповідність. У результаті доводиться приймати визначення: кожен авангардний твір виключно вдало використовує нові технічні прийоми для реалізації свого звукового образу, як даність і незаперечну істину.

Таке розгорнуте викладення проблеми розрізнення образу й ефекту в «розширених» фортепіанних техніках було необхідним, оскільки, на думку авторки, це є вкрай важливим питанням для визначення актуальності та цінності таких прийомів з точки зору сучасного виконавського мистецтва. Наступна важлива проблема є прямим наслідком попередньої, а саме –

необхідна якість реалізації подібних технік на фортепіано та складність визначення нюансів за умов нестачі інформації. Із ефектами все надзвичайно просто – якщо потрібно вдарити по струнах або по деці, це просто зробити. Єдина проблема – використати якнайменш травматичний спосіб реалізації, тобто не пошкодити руку, а також не зашкодити конструкції інструмента або додатковим пристроям, якщо вони є.

З образом усе інакше: питання нюансування виникають постійно. Наприклад, потрібно використати палички для гри по струнах рояля, як у першій частині «Тріо» Л. Грабовського. У партитурі зазначено, що в певний момент їх потрібно взяти, зіграти ними певні ноти (якщо вони доступні на роялі, який використовується – *прим. авт.*), і покласти [21, с. 6]. На перший погляд, здається, що тут немає нічого складного, але в процесі роботи над цим виникає щоразу більше питань. Окрім суто технічних труднощів: наприклад, як позначити струну, щоби точно по ній влучити, де саме покласти палички, щоби швидко їх узяти, якими мають бути ці палички та ін.

З точки зору абстрактного міркування гра по струнах не є великою складністю для піаніста. Це прийоми удару, зачепу або глісандо по струнах рояля, здебільшого у середньому або середньо-нижньому регістрі. Басові струни занадто тугі й товсті, верхні мають слабку вібрацію і надто сильно натягнуті. Для вільного руху струн, а відповідно тривалого, яскравого й насиченого звучання, потрібно постійно тримати демпфери піднятими. Така конструкція в сучасних роялях не передбачена (на відміну від історичних), і залишається або тримати педаль *sustain* натиснутою більшу частину часу, або використовувати підручні чи саморобні пристрої (як, наприклад, педальний клин у «Драмі» В. Сильвестрова).

Фігура виконавця, що грає на струнах рояля, насправді може слугувати прообразом для шаржів або карикатур і часто викликає усмішку в музикантів і слухачів. Інша річ – сам піаніст, якому в цей момент доводиться, спираючись на ліву ногу, утримувати іншою ногою педаль у постійній напрузі й, нахилившись, намагатися зачіпати струни руками або різними предметами, не

зводячи погляду з партитури. Без належного тренування виконувати музику в такому положенні надзвичайно важко – це потребує як спритності, так і гнучкості. Недаремно А. да Коста пише про важливість фізичної підготовки, порівнюючи позу виконавця на струнах рояля з професійною грою в більярд і вказуючи на схожість у підготовці постави та м'язів [148, с. 11]. При цьому не слід забувати, що на сцені перебуває артист, для якого рухи й міміка становлять чималу частину концертного виступу, і які в звичних умовах є автоматизованими та природними, а в нестандартній ситуації починають сильно відволікати увагу.

Типовим прикладом виконання такого роду «розширених» технік є прийом гри паличками у «Тріо» Л. Грабовського. Очевидно, що такі прийоми безпосередньо запозичені з арсеналу ударних інструментів, насамперед цимбал (а також великих цимбал – панталеона). Виконавці на цих інструментах досить довго відпрацьовують взаємодію з паличками, і їх утримання в руках для них є справою цілком звичною й майже інтуїтивною. Піаніст же, який має лише клавішний механізм як посередник між руками та струнами, зазвичай ніколи не тримав у руках жодного стороннього предмета й здебільшого зовсім не уявляє, як це відбувається. Причому не має значення, скільки часу виконавець повинен тримати палички – усе життя (як виконавець на ударних) чи кілька секунд (у межах «розширеної» фортепіанної техніки) – вимоги до якості залишаються незмінними.

Спроби піаніста вперше зіграти на цимбалах для будь-якого цимбаліста виглядатимуть так само незграбно, як і перші досвіди гри на фортепіано для виконавця на ударних інструментах. Це природно й логічно. Проте ще складнішою є ситуація, коли відсутнє розуміння композиторського задуму. Можливо, ідея автора полягає в точному та професійному ударі, як у цимбаліста, а отже, у комфортному й зручному утриманні паличок. Уже на цьому етапі необхідне знання задуму – інакше спроба дослідити звук без опори на заданий звуковий образ веде до тієї ж інтуїтивної і часто малопридатної інтерпретації.

Далі виникає інше питання: як повинна поводитися кисть руки під час атаки – бути жорстко зафіксованою чи рухомою? Це може суперечити уявленням цимбаліста чи ксилофоніста, але за відсутності будь-яких вказівок щодо техніки удару, кожен варіант є можливим і допустимим. Цікаво, що в «Гамлеті» для чоловічих голосів та інструментального ансамблю Г. Кауелла в партії фортепіано уточнюється, що «композитор або його представник будуть раді показати диригенту й виконавцям на ударних, як створювати всі ці ефекти» [303, с. 673]. Тут варто відзначити три важливі моменти – сприйняття «розширених» технік як ефектів, необхідність присутності автора для їх пояснення й залучення виконавця на ударних інструментах для їх реалізації. Як можна помітити, піаніст у цьому випадку взагалі не розглядається, хоча саме йому доводиться виконувати на роялі ефекти, серед яких: «Царапати витки струн нігтем», «Ударити по найнижчих струнах набитою паличкою для гонгу – сухо», «Плоскою частиною долоні по одній струні», «Спуститися по одній струні, смикаючи її вбік» тощо [303, с. 672]. За відсутності композитора та спеціаліста з гри на ударних інструментах спроби піаніста самостійно розв'язати цю проблему будуть мало переконливими.

Наступна складність – це визначення необхідної атаки під час гри на струні. Причому в «Трію» Л. Грабовського піаністу потрібно виконати прийом *martellato*, тобто чотири удари мають бути зіграні почергово обома руками. Композитор вказує штрих – *staccato* і динаміку *f*. Цих позначень очевидно замало, до того ж існує важливе питання – яке це *staccato*: цимбальне чи фортепіанне? Перше трактується зовсім не так, як до цього звик піаніст, а друге звичайно тут непридатне. Можна припустити, що це позначення вказує на чіткий і короткий звук, але набагато важливіший параметр – «барва» – залишається невідомим. Який характер виражає ця дія – таємничість, нервовість, загрозу, агресію? Можливо, звуковий образ тут значно складніший і багатогранніший. Усе це впливає і на позиціонування удару – адже тембр помітно змінюється залежно від точки впливу на струну, а отже, це відображається і на характері музики.

Може здатися, що така кількість параметрів для чотирьох нот – зайва проблема і загалом не впливає на загальне враження. Але піаніст для кожної окремої ноти, взятої на роялі, використовує набагато більше параметрів – просто більшість із них застосовуються вже на підсвідомому рівні. Точність і логічність їх реалізації допомагає вибудувати зрозумілу смислову лінію у творі. Недарма однією з найважливіших якостей виконання завжди вважається відсутність музичної двозначності, а отже «розуміння тематичного малюнка зазвичай становить перший стимул для повторного прослуховування того самого твору, і через такі повторні прослуховування емоційний зміст композиції, імовірно, розкриється навіть тому, кому бракує музичних знань» [283, с. 23]. Тобто без повторності «розширені» техніки не увійдуть у піаністичний «базис» і не стануть зрозумілими для більшості виконавців, а неясність наміру зумовлює відсутність стимулу до повторення.

Тож утворюється дивна ситуація: в деяких публічних виконаннях «Тріо» Л. Грабовського ці чотири ноти виконують способом репетиції однією рукою з однією чи двома паличками просто тому, що так зручніше, а також для того, щоб друга рука була вільною для подальшої гри співзвуччя на клавіатурі. З точки зору ефекту немає жодної різниці – чотири звуки пролунали у потрібному місці. З точки зору образу – це повністю суперечить написаному в партитурі, адже *martellato* звучить зовсім інакше і відрізняється для піаніста так само, як октавні репетиції в «Рапсодії» № 6 Ф. Ліста від октавної кульмінації в його ж «Іспанській рапсодії».

У цих творах саме техніка гри диктує звуковий образ, а інший запис чи виконання таких прийомів змінює всю концепцію. При тому піаніста не можна судити за ігнорування авторської партитури. Виконавець має право не використовувати композиторську аплікатуру або розташування рук, якщо для нього є більш прийнятним інший варіант, який не змінює концепцію (підхоплення деяких нот у партії однієї руки іншою є для піаніста звичною справою). Але якщо виконавець упевнений в необхідності застосування будь-якого, навіть найнезручнішого прийому, то він має бути виконаний саме так.

Ця проблема проявляється найсильніше під час виконання різних поодиноких нот, співзвуч, ударів. І тут вимоги до реалізації звуку зростають у багато разів – недарма одним із найнетривіальніших завдань при виконанні деяких творів Ф. Шопена або Ф. Ліста є взяття єдиної передтактової або окремо розташованої ноти без акомпанементу, що одразу створює потрібний образ і барву. Часто вона стає найнечіткішою й невиразною в усьому виконанні. Так само відбувається, якщо зачепити струну рояля пальцем або один раз ударити по корпусу інструмента. Через відсутність музичної ясності у виконавця іноді виникають дивні розмахисті рухи рук, незрозуміла міміка й повороти корпусу. Виконавець інтуїтивно відчуває потребу наповнити цей звук смисловим змістом і несвідомо провокує створення візуального образу, на противагу внутрішньому наповненню музичного елементу. Проте в багатьох випадках намагання виконавця узгодити власне уявлення із завданням, поставленим автором, часто викликає ззовні кумедну ситуацію, що зрештою не задовольняє ні піаніста, ні композитора.

Ще однією важливою проблемою є зрощення фактури, яка містить різноманітні «розширені» техніки та традиційні елементи партитури. Момент переходу різноманітних фігур, фрагментів чи частин одна в одну у творі, безумовно, потребує особливої уваги навіть у «канонічному» репертуарі, тому виконавець зобов'язаний максимально природно вплітати в музичну тканину твору будь-які авангардні елементи фактури незалежно від складності їх виконання. Але саме на цьому етапі виникають серйозні труднощі. Через велику кількість різноманітних рухів, які має здійснити виконавець у момент важливого переходу (наприклад: встати, взяти палички, розподілити їх у різні руки, нахилитися через пюпітр, прицілитися, розрахувати силу удару), смислова лінія втрачається, і частина твору розпадається на несуміжні, різноманітні елементи. Це відбувається насамперед тому, що сам перехід не відпрацьований, і має місце відсутність будь-якої автоматичності. Для кожної нової «розширеної» техніки виконуються різні рухи, а тим часом досі немає уявлення, як їх робити зручніше й ефективніше. Такі рухи імпульсивні, часто

нервові й концентрують на собі всю увагу, а отже, слухач також втрачає будь-який смисловий зв'язок між частинами чи фігурами музичного малюнка.

До проблеми переходу між елементами належать і такі, на перший погляд, прості питання – куди розміщувати додаткові пристосування під час виконання твору на роялі? Інструмент не має конструктивних або просто зручних місць для розміщення паличок, щіточок, медіаторів, керамічних скляночок, алюмінієвих тарілочок тощо. Причому не існує навіть якогось масового, серійно виготовленого пристрою для зберігання цих елементів у прийнятному положенні. У результаті слизька й незручна ліва сторона пюпітра рояля слугує поверхнею для розміщення різноманітних речей із великим ризиком їх перемішування або падіння. Стандартизація будь-якої додаткової полицки чи підставки стикається з неможливістю точно визначити кількість і розмір потрібних предметів та задати орієнтир для композитора й виконавця. Виходить так, що автор не знає, на що орієнтуватися під час розробки нових і використання старих «розширених» технік, він розглядає їх відповідно до свого, часто не сценічного, бачення. Виконавець також не має уявлення, куди подіти велику кількість додаткових предметів, часто звалюючи їх до купи та розбираючись із ними вже під час сценічного виступу. У такому випадку точність виконання нюансів тексту стає проблемою, на розв'язання якої вже не лишається часу.

Перешкодою стає також пюпітр рояля. Якщо сольний виконавець традиційно намагається обійтися без нього й зазвичай знімає його з інструмента, полегшуючи цим доступ до струн рояля, то для учасника камерного ансамблю це невід'ємний атрибут не лише читання нотного тексту, а й контролю за музичним процесом. Піднятий пюпітр робить гру на струнах інструмента дуже незручною, до того ж його не надто стійка конструкція при будь-якому невдалому русі завжди має ризик скластися.

Звісно, можна переставити пюпітр на ребра корпусу рояля за робочим відрізком струн, тоді гра на струнах інструмента стає значно зручнішою⁶. Але якщо музичний простір твору складається не лише з «розширених» технік, а й із традиційних, то гра в такому положенні є дискомфортною, потребує виробленої звички та бездоганного зору. Незважаючи на незручності, піаністи змушені миритися з пересуванням пюпітра під час різноманітних маніпуляцій на клавіатурі й струнах одночасно, що можна побачити у відеозаписах виконань «*At Loose Ends:*» Г. Брюна або у «Поемах» для мецо-сопрано й ансамблю Б. Фуррера, доступних онлайн. Але зрештою це завжди компроміс між зручністю читання нот та зручністю виконання «розширених» технік на струнах рояля.

Непередбачуваною проблемою під час виконання творів з «розширеними» техніками може стати акустика залу, де відбувається виступ. Формально існують так звані камерні зали для виконання камерної музики, але з практичного боку це нічого не означає. Розмір і об'єм таких приміщень можуть значно варіюватися, абсолютно різними є також їх акустичні властивості. До того ж сьогодні виступи камерних ансамблів все частіше проходять у великих концертних залах, як, наприклад, перше виконання «Тріо» Л. Грабовського, яке відбулося у залі Київської філармонії. В окремих випадках експериментальна музика звучить у приміщеннях, більше схожих на кімнату або студію, ніж на зал.

Треба відзначити, що виконавці «канонічного» репертуару мають чітке розуміння особливостей різних концертних майданчиків і можуть підлаштовувати своє виконання під акустику конкретного приміщення. Але це можливо лише завдяки конструктивним особливостям рояля, набутим навичкам і багаторічному досвіду гри на різних концертних естрадах. Динамічний діапазон інструмента максимально вирівняний завдяки його конструкції: довжини струн, їх кількості, а також розмірам молоточків, тому

⁶ Цей спосіб застосований в «*Swinging music*» К. Сероцького та інших подібних п'єсах, де «струнне» фортепіано використовується практично протягом усього твору.

виконавець має змогу менше замислюватися над акустичним резонансом при поєднанні різних звуків рояля по всьому простору його клавіатури. Завдяки своїм навичкам і конструкції інструмента, піаніст може досягти певного поєднання туше, динаміки та звукового балансу, необхідного для найбільш якісного втілення своїх виконавських задумів у певних акустичних умовах.

Коли ж постає необхідність відтворення «розширених» технік гри, передбачити кінцевий результат стає дуже складно. Різні способи звуковидобування мають різний діапазон гучності та різні акустичні властивості. Наприклад, різноманітні шуми у вигляді ударів по корпусу інструмента чітко розрізняються у будь-якому залі, але через слабкий резонанс швидко затихають. Водночас шумове *glissando* на клавіатурі або беззвучні натискання клавіш і їх зачіпання, які можна зустріти у творі «Guero» Г. Лагенмана, безперечно вимагають підзвучування, інакше вони будуть слабо розрізнятися у великому приміщенні. Те саме можна сказати і про гру пальцями або нігтями по струнах рояля – вона буде чутна лише за умови близького розташування інструмента до аудиторії.

Гра по струнах рояля паличками або плектрами, очевидно, більше підходить для зальних приміщень, але тут головною проблемою стає баланс. У маленькій студії струни після удару паличкою вібрують яскравіше, ніж під час гри на клавіатурі – тобто може виникнути сильний звуковий та емоційний сплеск. У той самий час у великому залі забезпечити різницю набагато важче: обертони після удару молоточками, постійно відбиваючись від стін приміщення, створюють ефект об'ємного звуку, а видобування звуку паличками по струнах стає малоефективним і тьманим. Кожна така «розширена» техніка має свої особливості, й іноді поєднання цих прийомів із різними акустичними властивостями в одному творі створює великі, а часто й нерозв'язні труднощі для виконавця.

У цьому зв'язку вже згадувалося підзвучування, але і його реалізація не завжди дає бажаний результат. Підзвучування або запис акустичних інструментів вимагає великого досвіду і майстерності звукорежисера, і лише

деякі з них є професіоналами у цьому напрямку. У сучасних реаліях спроба підзвучування рояля потребує врахування великої кількості нюансів, підбору апаратури та вміння працювати з нею. Оперування позначеннями «невелике підзвучування» або «трохи підсилити», які часто зустрічаються в текстах авангардних творів, на жаль, дуже абстрактні.

Звісно, композитор завжди чітко знає, чого хоче досягти за допомогою мікрофонів і динаміків, але тут необхідні конкретні вказівки для звукорежисера, особливо якщо йдеться про нюансування звуку акустичного інструмента. Тобто в партитурі завжди потрібно прописувати тип мікрофонів, їхнє розташування, кількість, рівень підсилення (а отже, і його залежність від розміру та конфігурації концертного майданчика) та ще безліч параметрів. Інакше якість такого підсилення, особливо якщо за нього візьмуться особи без відповідної кваліфікації, буде на рівні аматорського концерту популярної музики⁷.

Розглянувши питання, спільні для всіх «розширених» технік фортепіано і всіх творів, у яких вони застосовані, слід зупинитися на більш приватних проблемах, особливо важливих у ракурсі даного дослідження. Йтиметься про інструмент, партитуру та ансамбль, а точніше – про їх конкретні реалізації у контексті авангардних експериментів другої половини ХХ століття. Сучасний концертний рояль вже докладно розглядався в роботі як головний інструмент піаніста,.

Важливо також зупинитися на його конструктивних елементах у зв'язку з виконанням на ньому «розширених» технік, а також проблемах різної «підготовки» рояля. Якщо розглядати рояль з точки зору додаткових можливостей звуко- та шумовидобування, то виявиться, що його конструкція має не такий великий потенціал для експериментів. У цьому зв'язку основними елементами для пошуків нових тембрів стають клавіатура і рама з натягнутими струнами, інші частини корпусу використовуються значно рідше.

⁷ Тут підзвучування звичайно не розглядається як простий ефект збільшення гучності за будь-яку ціну, навіть при втраті більшості нюансів.

Клавіатура має усталений стандарт, якого безперечно дотримуються всі виробники фортепіано, починаючи з XIX століття. Лише у поодиноких винятках можна побачити незначне збільшення кількості клавіш (наприклад, у концертних роялях «*Bösendorfer*»), що не створює перешкод для основної їх частини, й зазвичай виділяється іншим кольором.

Конструкція рами варіюється значно сильніше, більше того, її форма є запатентованим фірмовим елементом і має свої особливості в інструментах різних фірм та моделей. Так, найпопулярніші на ринку великі концертні роялі «*Steinway*» (рис.) і «*Yamaha*» (рис.) мають відмінності в конструкції поздовжніх розпірок рами, хоча їх загальна кількість залишається незмінною. Рідше можна зустріти роялі виробництва «*Shigeru Kawai*» (рис.), «*Bösendorfer*» (рис.) та «*Bechstein*», проте ці інструменти також представлені в багатьох концертних залах світу. Відмінності конструкції рами тут є більш суттєвими, до того ж збільшена кількість поздовжніх розпірок і є різним компонування поперечних укріплень. Рідким експериментальним варіантом можна вважати рояль «*Barenboim-Maene Concert Grand*» (рис.), струни якого розташовані паралельно, а не перехресно, а рама також має конструкцію з п'ятьма поздовжніми розпірками та косою поперечиною. Цей інструмент є найзручнішим для гри на струнах роялю, але він майже не зустрічається на сцені. Також існує безліч інших зразків від різних виробників, різного розміру та форми – як цілком стандартних, так і зовсім екзотичних, наприклад, рояль фірми «*Boganyu*» (рис.) зі спеціальною полімерною рамою.

Ігрові якості інструмента за межами клавіатури зовсім не мають стандартів, пропонуючи виконавцю цілком різний досвід. Різні роялі не завжди забезпечують однаковий доступ до потрібних струн, до того ж можлива точка контакту може знаходитися не там, де вона була на іншому інструменті. Особливо часто ці проблеми проявляються під час виконання «струнного» *glissando*, а також при використанні «підготовленого» рояля. Складнощі гри такого *glissando*, що виникають навіть при незначній різниці у вигині розпірки рами, можуть серйозно завадити відпрацьованому виконанню

цього елемента, а збільшення кількості поздовжніх розпірок і зовсім може зробити композиторські задуми нездійсненними.

У своїй монографії Л. Ваес наводить цікаву таблицю доступності різних звуків на струнах сучасних роялів [303, с. 951]. На жаль, попри дуже уважний розбір цього питання, включення до списку понад 35 різних моделей інструментів від різних виробників не можна назвати повним і вичерпним. Із найпопулярніших концертних інструментів зазначено лише «*Steinway*» D-274, а також короткі кабінетні варіанти цієї фірми, тоді як немає флагманських моделей «*Yamaha*» та «*Shigeru Kawai*», а виробник фортепіано «*Bösendorfer*» представлений рідкісним 290-сантиметровим гігантом *Imperial* і деякими кабінетними моделями, тоді як поширеніший концертний 280VC відсутній у списку. Такі фірми, як «*Seiler*», «*Baldwin*» і «*Fazioli*» маловідомі українським піаністам, натомість популярні в Україні «*Blüthner*», «*Petrof*» і «*August Förster*» у списку відсутні. Якщо враховувати стрімкий розвиток і зростаючу присутність на ринку роялів китайських брендів, таких як «*Kayserburg*», «*Pearl River*», «*Yangtze River*» та ін., стає зрозуміло, що спроби створення каталогу інструментів для «розширених» технік гри на струнах наразі є малореалістичними та часто неефективними. На практиці виконавці стикаються з тим, що їм часто невідомо, з яким саме роялем доведеться працювати, до того ж багато організаторів виступів можуть знати лише фірму-виробника, а не точний розмір, модель чи рік випуску інструмента.

Попри все така таблиця дає розуміння складності поставленої проблеми. Л. Ваес приходить до висновку, який цілком напрошується при дослідженні конструкцій різних роялів: «може здивувати той факт, що твори ХХ століття, які виконувались самим композитором протягом десятиліть – наприклад, «*The Banshee*» Г. Кауелла – неможливо виконати точно, як написано, на більшості фортепіано» [303, с. 952]. Також він наводить конкретні приклади: «*Aeolian Harp*», «*The Banshee*» Г. Кауелла, «*Five Pieces*», «*Gnomic Variations*» та інші твори Дж. Крамба і стверджує, що для виконання «*Aeolian Harp*» на всіх розглянутих інструментах необхідне транспонування партії, причому на

деяких з них навіть на сексти і септими. Для виконання творів Дж. Крамба наводиться цілий список більш-менш придатних і зовсім непридатних інструментів з таблиці, де для різних творів зазначені різні роялі. На жаль, це просто неможливо здійснити під час концертних виступів.

Така сама проблема як з «розширеними» техніками виникає і при використанні «розширеного» фортепіано. Дж. Кейдж, працюючи з різними «підготовками» інструменту у своїх композиціях, представив цікаву схему розміщення різних предметів між струнами в «Сонатах і інтерлюдіях» для фортепіано (1946-1948). Незважаючи на можливість попереднього і вдумливого розставлення необхідних елементів, а також на доступність кооперації кількох людей для цієї мети в процесі підготовки інструменту до виступу, вирішення зазначеної проблеми також є досить неоднозначним. Незважаючи на те, що композитор радив певний тип рояля: «*Steinway*» моделі *M*, а також інші кабінетні варіанти (*A, B, L, O*), не можна стверджувати, що всі вони однаково підходять для виконання циклу Дж. Кейджа. Л. Ваес стверджує, що неможливо точно визначити модель інструмента, на якому експериментував композитор, і для різних творів переважні різні моделі «*Steinway*» [303, с. 965].

Дж. Кейдж вказує лише на роялі однієї марки, зокрема деякі з них у наш час не випускаються, або довгий час не продавались і не вироблялись. Крім того, відсутні згадки про великі концертні роялі моделі *C*, хоча саме вони найбільш переважні для сцени. Усі зазначені композитором моделі є невеликими кабінетними варіантами від 170 до 210 см в довжину і в більшості своїй використовуються в класах для занять та маленьких студіях. Крім того, через високу ціну роялів «*Steinway*», маленькі моделі цієї марки зустрічаються рідше своїх повнорозмірних аналогів.

Зрештою виявляється, що виконати так, як задумав композитор авангардні твори, написані навіть у першій половині XX століття, дуже складно або й зовсім неможливо. Пошук відповідних моделей інструментів може завершитися безрезультатно, до того ж багато концертних майданчиків

мають у своєму розпорядженні зазвичай 1–2 концертні роялі, і немає жодної гарантії, що трапляться саме придатні для виконання. На жаль, для виконавця невідомо, який інструмент використовував чи уявляв собі автор під час своїх пошуків, і які моделі були йому доступні. Не маючи точного уявлення про конструктивні особливості різних роялів, композитор часто навіть не здогадувався про складнощі виконання виписаних їм «розширених» технік, тим самим часто обмежуючи подальше сценічне життя свого твору.

Для прикладу розглянемо текст, що є важливим елементом виконавського «протоколу». Б. Гейнс стверджував, що ноти – це «кодування потенційно виконаних версій твору», а сучасні музиканти «трактують партитуру як щось недоторканне, а отже, – незмінне» [187, с. 64]. Виконавське мистецтво нашого часу буквально слідує за текстом і демонструє емоційну стриманість, на відміну від практики музикантів епохи бароко, які значно більше надавали перевагу імпровізації. Такий підхід став наслідком традицій виконання «канонічного» репертуару, який перетворився на «еталон цінності» піаністичного мистецтва, а отже, кожна нота, кожен штрих або нюанс стали сприйматися як єдино можливі.

Водночас, «чудова ілюзія – думати про сучасні симфонічні концерти як про частину безперервної традиції» [187, с. 36], а отже, незважаючи на жорстку фіксацію всіх елементів партитури, її звучання постійно змінюється. Річ у тім, що насамперед певне прочитання нот диктує виконавський «протокол», а не партитура. Отже, саме виконавець стає джерелом «еталону цінності». Г. Гульд зазначав: «Мені здається, коли грають на фортепіано, то майже зовсім не приділяють уваги одній важливій речі: його абстрактності. Фортепіано дозволяє виконувати музику, написану для вірджинела, клавесина, клавикорда, органа і навіть іноді для оркестру. Для цього інструменту можна легко й напрочуд вдало перекладати всілякі твори, призначені для інших інструментів» [232, с. 149].

Проте нотний текст все ж таки залишається однією з важливих опор піаністичного мистецтва, оскільки несе в собі базову основу будь-якого

подальшого тлумачення. Можливість його швидкого зчитування визначає швидкість вивчення твору, а логічність і вивіреність нотного малюнка дають передумови для розуміння звукового образу та зручності «проникнення» в композиторський задум. До того ж, у фортепіанній музиці XIX століття, яка є основою піаністичного репертуару, нотний текст іноді підказує необхідний напрямок руху рук і корпусу, часто – динамічні та агогічні відтінки.

Деякі ключові моменти – поняття кульмінаційної точки, початку й завершення фраз чи кульмінацій, загальні динамічні хвилі, тривалі у часі й часто прив'язані до малюнка фрази, слабка коротка нота після довгої – усе це є спільним як для композитора, так і для піаніста. Хоча такі елементи буквально не прописуються в тексті, вони значною мірою продиктовані логікою нотного малюнка. Ці принципи сприймаються майже підсвідомо і пов'язані не стільки з технікою, скільки з агогікою – звичною та відпрацьованою до автоматизму впродовж тривалого часу, і є похідними тих частин піаністичного «протоколу», які залишаються незмінними.

Якщо композитор мислить інакше, він потрапляє в пастку власних уявлень про виконавство. Піаніст робить усе це, не замислюючись, часто навіть не вдивляючись у редакторські правки і з повною впевненістю у своїй правоті. Видатні композитори-піаністи XIX–XX століть точно знали, як відбувається цей процес, тому не бачили сенсу вказувати штрихи там, де вони без жодних сумнівів будуть відтворені правильно. Часто їхні додаткові вказівки в партитурі нагадують дорожні знаки – вони розміщені в ключових точках і лише там, де конче потрібні. І навіть у цьому випадку вони вкрай зручні, адже творчий пошук композиторів-піаністів нерозривно пов'язаний з фортепіанною технікою.

Коли позначення в нотах фіксують очевидні агогічні штрихи та відтінки, вони часто стають зайвим нашаруванням знаків у нотному тексті. Якщо ж вони суперечать напрацьованому виконавському «протоколу», то вимагають до себе значно більшої уваги й зусиль. Піаніст в процесі роботи може виявити кілька десятків неспецифічних штрихів і пристосуватися до них, вписати їх у

вибудовану лінію власної інтерпретації. Але щойно їх стає надто багато – час на відпрацювання зростає непропорційно до важливості окремої фігури чи елементу музичного тексту. У такому випадку авторські позначки ризикують залишитися нереалізованими, а часто й цілеспрямовано пропущеними.

Композитор, який ніколи не був виконавцем, дивиться на фортепіанну партію дещо абстрактно, крізь власні уявлення про її звучання і можливості, не потребуючи жодних посередників. Для нього рояль звучить на кшталт комп'ютерного *MIDI*, за допомогою якого можна відтворити будь-які нюанси, ноти й співзвуччя, у будь-якій послідовності та будь-якій динаміці. Подібні досліди в середині ХХ століття проводив К. Нанкарроу, який обрав механічне піаніно саме через можливість відтворювати партитури нечуваної складності, які не під силу виконати жодному з піаністів.

Якщо композитор все таки має справу з виконавцем, то йому приходится з цим так чи інакше рахуватися. Звуки і ноти, які виконати незручно, які вимагають позапозиційної гри, варіювання нюансів без урахування технічних можливостей піаніста, штрихи, що є похідними виключно від звукового образу й жодним чином не враховують виконавський «протокол», призводять до фізичного дискомфорту виконавця-посередника, а отже, – до підсвідомого неприйняття музики. І це стосується не лише відтворення «розширених» технік, а й епізодів із цілком традиційною грою на клавіатурі. Такий текст може здаватися складнішим, ніж є насправді, та дивувати невідповідністю витрачених часу і зусиль, що необхідні для його якісного професійного опанування.

Така ситуація досить часто спостерігається під час виконання авангардних творів другої половини ХХ століття, причому іноді стає парадоксальною: нюанси, штрихи та відтінки традиційної фактури іноді виписуються занадто ретельно, явно перевантажуючи виконавське сприйняття, тоді як прийоми виконання «розширених» технік мають лише поверхові вказівки, що практично не допомагають піаністу в їх інтерпретації. При цьому експерименти з нотним записом, як, наприклад, у творах К. Кардью

(Додаток А, прикл. 43) чи Ф. Ржевського (Додаток А, прикл. 42), перебувають за межами власне виконавського сприйняття й потребують безумовного перекладу у зрозумілий нотний текст – подібно до того, як асемблер в обчислювальних системах подає команди процесора у формі, придатній для сприйняття людиною. Можливо, це дещо суперечить задуму композитора, але значно наближує до практичного втілення і до публічного виконання музики.

У контексті даного дослідження, а також у виконавській практиці одним із найгостріших постає питання камерно-ансамблевої взаємодії. Незважаючи на те, що «розширені» техніки фортепіано достатньо опосередковано взаємодіють з партіями інших учасників ансамблю, все таки авангардні твори є новим викликом у цій доволі консервативній сфері. Якщо для виконавця-соліста технічний «базис» охоплює лише його власний інструмент, то для виконавця-ансамбліста, крім індивідуальних технічних завдань, додається ще ансамблевий технічний «базис», що включає методи взаємодії та співзвучності, акустичний баланс, образно-емоційну синхронність та багато іншого.

І якщо у сольному виконавстві експериментальні авангардні техніки взаємодіють лише з піаністичним (скрипковим, віолончельним тощо) «протоколом», то в камерно-інструментальному ансамблі вони стають невід'ємною частиною більшого конгломерату – «протоколу» піаніста-ансамбліста. А отже, всі найновіші прийоми гри на фортепіано в цьому випадку включають не лише процес звуковидобування на роялі, а й результат поєднання отриманих тембрів з партіями інших ансамблістів. Необхідно чітко усвідомлювати, що результат застосування «розширеної» техніки слухач сприйматиме не сам по собі, а лише як нерозривну частину простору загального звучання, у всьому різноманітті його взаємодії з тембровими барвами інших інструментів.

Це також викликає кілька специфічних труднощів. Насамперед змінюються звичні методи часової синхронізації. В ансамблі, де у творі може бути присутня алеаторика в різних її проявах, позаметричні структури та інші

експерименти з часом, стає справжньою проблемою, як саме поєднати розрізнені партії всіх інструментів в одну загальну структуру. П. Булез вважав, що «якщо ми бачимо накладання фіксованого темпу при *piano* на змінний темп при *piano* іншого типу, наприклад *accelerando*, то буде достатньо вказати точки дотику – початкову і кінцеву – між двома структурами, на точки, координати яких буде розраховано композитором з більшою чи меншою точністю, якої він потребує в даний момент. При тому композитор може обрати відповідні регістри, а дві часові структури будуть абсолютно незалежні одна від одної. В цьому випадку він обмежиться лише зазначенням того, які з таких послідовностей слід виконувати в межах якого часового інтервалу. Проста звичка до подібних орієнтирів і сигналів доволі швидко створює враження “невимушеності” у ставленні до партнера, коли піаніст більше не пов’язаний із ним суворо синхронною метричною сіткою» [122, с. 120–121].

Попри очевидну простоту й логічність вирішення проблеми, ключовим словом тут усе ж є звичка. А вона далеко не так легко набувається всім складом ансамблю за обмежений час і кількість репетицій. Особливою проблемою є те, що точки, які мають слугувати орієнтирами, не завжди можна чітко вирізнити, іноді фактура дозволяє спиратися лише на початок нової сторінки партитури, що аж ніяк не додає впевненості у виконанні. Іноді композитор вимагає чіткої синхронізації у часі, і для цього може бути встановлений секундомір або великі годинники. Але професійний виконавець, добре обізнаний з грою під метроном, у такому підході на сцені дезорієнтується й виявляється затиснутим у рамки жорсткого метру, що часто є неприйнятним у рамках концертного виконання.

Проте секунди чи хвилини можуть не завжди збігатися з метром, і тоді час стає або надто абстрактним, або фортепіано вступає у складну поліритмію з іншими інструментами. Отже, довести виконання точно у відповідності із композиторським задумом зовсім непросто. На відміну від творів Л. Ноно, де друга партія записана електронно й завжди незмінна, живі учасники ансамблю не можуть щоразу виконувати фіксований варіант своєї партії, а тому будь-які

часові композиторські позначки стають суто умовними або вимагають величезної кількості репетицій і зіграності.

Ще однією великою складністю ансамблевої гри є підтримання акустичного балансу. Кожен учасник ансамблю з набуттям досвіду звикає до динамічних можливостей інших інструментів і співвідносить із ними свої *piano, forte, crescendo* тощо. При цьому він спирається не лише на миттєве відчуття балансу в точці, де знаходиться, а й на уявлення про можливий рівень звучання і загальне співвідношення тембрів і звукових барв у залі для глядачів. Із збагаченням партії фортепіано новими звучаннями ці уявлення порушуються. Звичайно рідко вдається запросити композитора чи його представника для звукового регулювання, як це пропонував Г. Кауелл. До того ж, якщо піаніст немає уявлення про бажаний результат своїх зусиль, то інший учасник ансамблю тим більше не зможе правильно зіставити з ними свою партію. Зрештою виникає «розбалансування», яке, імовірно, буде далеким від того, що задумував композитор.

Варто зауважити, що труднощі «розширених» технік під час гри в ансамблі значно зростають, порівняно із сольним виконанням цих технік. Кожна невивірена деталь партії одразу ж обростає додатковими проблемами балансу, акустики, ансамблевої взаємодії й у підсумку не дає змоги сформувати потрібний звуковий образ і наповнити твір тим сенсом, на який розраховував композитор.

Висновки до розділу 2.

1. Констатовано, що понад двісті років фортепіано залишається провідним інструментом академічної музичної культури. Його можливості – це певна відправна точка для композиторських пошуків, що є також їхнім фінальним втіленням. Розвиток конструкції інструмента супроводжувався великою кількістю експериментів і модернізацій. Це розширювало можливості фортепіано, поступово перетворюючи його на інструмент, який нині відомий як сучасний концертний рояль. Водночас до наших днів не

дійшли багато механізмів і систем, які суттєво збільшували його темброве й звукове багатство та значно розширювали художні можливості. Багато з таких ідей знайшли своє втілення в пошуках композиторів-авангардистів другої половини XX століття.

Представлено коротку історію появи й розвитку струнно-клавішних інструментів, деякі їхні конструктивні особливості, важливі в межах даного дослідження, а також зв'язок різних винаходів для створення унікальних фарб, ефектів, тембрів із пошуками «розширених» фортепіанних технік у другій половині XX століття. Деякі особливості історичного фортепіано дозволяють говорити про пряму спадковість подібних експериментів через століття, а результати цих пошуків демонструють ідентичні стимули до винаходу нових звукових фарб від часу появи перших варіантів клавішних інструментів.

Розглянуто відмінності в конструкції деяких сучасних концертних роялів, виявлено проблеми виконання «розширених» фортепіанних технік на інструментах різних виробників. Продемонстровані спроби класифікації різних концертних роялів у ракурсі авангардних експериментів зі струнами рояля та складність створення загального списку таких інструментів із зазначенням їхніх унікальних особливостей і можливостей.

Встановлено, що авангардні практики XX століття не копіюють старі винаходи й конструкції – «розширені» техніки використовуються для реалізації одразу кількох звукових моделей одночасно: в одному творі може бути наявна нескінченна кількість звукових і шумових варіантів. З'ясовано, що при цьому часто жертвують зручністю виконавця, на відміну від історичного підходу, де механічні пристрої використовувалися для створення звукової або шумової фарби максимально просто й непомітно для музиканта.

2. Розглянуто основні проблеми сценічного втілення «розширених» технік фортепіано, а також різні варіанти «підготовленого» фортепіано. Найважливішим питанням, яке вирішується на початку роботи з твором з «розширеними» техніками, є проблема прочитання нових тембрових експериментів адекватно композиторському задуму. Розкрито

фундаментальні відмінності між поняттями «образ» і «ефект», які застосовуються до «розширених» фортепіанних технік, продемонстровано їхній першочерговий вплив на виконавську інтерпретацію. На деяких прикладах показано величезну різницю між можливим прочитанням партитури і композиторським задумом, а також часту невідповідність між піаністичним втіленням технічних нововведень і авторським баченням необхідної темброво-звукової фарби.

Поставлено важливі питання нюансування «розширених» фортепіанних технік, неможливість адекватного використання таких технік без додаткового дослідження їхніх акустичних властивостей та визначення точної характеристики необхідного кінцевого результату. Введено поняття – виконавський «протокол», який об'єднує значення технічного «базису», «канонічного» репертуару, сучасного інструменту піаніста, піаністичної «школи» та певних стандартів нотного запису. В межах камерно-ансамблевого музикування виконавський «протокол» включає в себе різні параметри спільної гри, зокрема синхронізацію часу, формування звукового балансу та створення загального емоційного і смислового образу.

Досліджено проблеми нотного запису як «розширених», так і традиційних фортепіанних технік в авангардній музиці другої половини ХХ століття, виявлено їхній вплив на інтерпретацію й зручність виконання, а також на якість і точність їхнього професійного опанування.

РОЗДІЛ 3

КАМЕРНИЙ АНСАМБЛЬ З ФОРТЕПІАНО

В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 60–80-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ:

МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА НОВАТОРСТВОМ

3.1 Авангардний ансамбль в Україні: до питання становлення жанру

Впродовж XX століття українська музика пережила кілька великих еволюційних зсувів. Безумовно, одним з перших і найважливіших етапів оновлення музичної мови та форми став модернізм початку XX століття і його імпульс, що в тому чи іншому вигляді відчутний і сьогодні. Це був час інтенсифікації пошуків у всіх галузях мистецтва – літературі, живопису та музиці. У цей період був запропонований не тільки новий погляд на мелодику, гармонію та форму, а й нові естетичні сенси, які мали бути близькими людині нової епохи, – швидкість, висота, глибина, а масштабні війни з особливою гостротою виявили безглуздість і порожнечу людського існування. Існуюче середовище стало занадто знайомим і малим для митців, які прагнули, з одного боку, до зовнішнього простору – до зірок і недосяжних світів, а з іншого, – всередину, до мікросвіту людини з найтоншими проявами її почуттів.

Камерно-інструментальний ансамбль на початку XX століття, безумовно, був невід'ємною та важливою частиною українського музичного мистецтва. Усі нововведення, які вводилися в музиці в той час, також безперечно торкалися й ансамблевого виконавства. Після фортепіано, інструмента, поширеного як вдома, так і на концертній естраді, невеликі дуети чи тріо давали і широке поле для нововведень, а також мали комерційну привабливість, що було далеко не останнім чинником у розвитку жанру.

У цей період українське музичне мистецтво знаходилося під сильним впливом європейських тенденцій. Чимало відомих композиторів здобували освіту за кордоном, часто тривалий час жили в інших країнах і втілювали свої ідеї крізь призму новітніх світових напрямів. Впровадження в їх творах

європейського досвіду та унікальних експериментів насамперед сприймалось як осмислення світового художнього досвіду. Однак, якщо композитор створював щось насправді оригінальне, нове, що не мало аналогів у попередньому, здебільшого це або не розуміли, або не вважали за важливий крок у музиці. Зокрема у періодиці тих років можна зустріти спроби В. Ребікова довести свою першість у винаході квартових акордів, але в середині 1910-х років це питання мало кого цікавило, і ім'я композитора поступово піддавалось забуттю. Або ж проголошення ідеї «синтетакорду» В. Рославцем, що натрапило на сильний ідеологічний спротив та призвело до переслідування як самого композитора, так і його творів.

В цьому контексті найбільшу популярність здобули саме ті твори початку ХХ століття, які були традиційнішими і зрозумілими більшості слухачів, а їх унікальність полягала в мелодиці або, що рідше, в передачі емоцій та образів. Це не було чимось надзвичайним у роки модернізму. Адже середовище відомих та модних діячів мистецтва того часу, творчість яких пізніше стала основою таких стилів, як імпресіонізм, експресіонізм, кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм та інші, насправді було набагато меншим і спочатку існувало більше для самих митців та вузького кола знавців і шукачів новизни. Більша частина як музикантів, так і слухачів або не сприймала новітні мистецтва, або існувала в парадигмі потужного і ще близького романтичного стилю, зрозумілого і, в хорошому сенсі, передбачуваного.

Це зовсім не свідчить про погану якість музики. Навпаки, вироблений і усталений піаністичний «базис», а також слухацька звичка до гомофонно-гармонічного викладення фактури додавали таким творам популярності, через що їх включали в «канонічний» репертуар музикантів. Практично всі твори того періоду одразу виконувалися і часто багато разів, видавалися, отримували своїх прихильників серед виконавців і слухачів. Прикладом цього є три «Ідилії» В. Ребікова, які виконувалися хіба що самим автором, або більш сучасні «Константи» Л. Грабовського, перше виконання яких відбулося через 20 років після створення.

Найвідоміші твори української камерно-інструментальної музики першої чверті XX століття можна умовно поділити на «романтико-фольклорні» та «романтико-модерністські». Звісно, така класифікація не претендує на точне наукове визначення, а скоріше відображає найяскравіші та відмінні риси цієї музики. До першої групи належать, наприклад: Елегія «До дня роковин смерті Т. Шевченка» для скрипки та фортепіано або Елегія «Сум» для віолончелі і фортепіано М. Лисенка, Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано та «Чабарашка» для скрипки і фортепіано С. Людкевича, Кантабіле для віолончелі і фортепіано Я. Степового, «Сумна пісня» для скрипки і фортепіано та Варіації на українську народну тему для віолончелі і фортепіано В. Барвінського та ін.

У цій музиці привертає увагу мелодія, близька до пісенної, та фортепіанний акомпанемент із доволі простою фактурою, часто акордовою або арпеджованою, що нагадує вокальний супровід. Рояль тут фактично є гармонічною базою, яка дає можливість розкритися солісту, підтримати його довгу фразу та співучу, плавну мелодійну лінію. Ця лінія близька до народної пісні, речитатив споріднений з думою або баладою, а романтичний стиль додає більшої камерності та інтимності, втілюючи особисті переживання та почуття, а не глобальну боротьбу добра і зла, раю і пекла.

Так, у фортепіанній партії «Елегії до дня роковин смерті Т. Шевченка» М. Лисенка використані акордова фактура з підголосками в різних голосах, які не змішуються, а поступаються місцем один одному. У фортепіано немає сольних проведень, лише іноді довгі мелодійні поспівки перехреснюються з темою солюючого інструменту, але не витісняють його, а ніби підспівують, повторюють її. В «Елегії» немає технічних складнощів, усе зрозуміло навіть музиканту-початківцю, хіба що, потрібно мати великі руки для виконання не надто компактно написаної фортепіанної партії.

Друга група не така поширена, проте більш цікава як з точки зору композиторських технік, так і з точки зору виконавської практики. До цих творів можна віднести дві скрипкові та віолончельну сонати Ф. Якименка,

сонати для скрипки та фортепіанні тріо М. Рославця, сонату для скрипки та фортепіано С. Борткевича тощо. Тут привертає увагу вибір великої форми, включаючи й багаточастинні побудови, насичена фактура у всіх інструментів, багатоплановість і багатошаровість вертикалі, з розвиненим тематизмом у кожного музиканта і, відповідно, з відсутністю домінування будь-якої сольної партії. В такому ансамблевому викладенні яскраво проявляється діалог, навіть суперечка і змагання партій, а не чітке розмежування ролей на соло й акомпанемент, що характерне «романтико-фольклорній» групі творів. Мелодичні лінії «романтико-модерністської» ансамблевої музики більш інструментальні, поривчасті й віртуозні, у них значно менше вокального плавного руху, поступового динамічного розвитку.

Прикладом цього є популярна соната № 2 для скрипки та фортепіано Ф. Якименка, яскравий зразок освоєння імпресіоністичних ідей в українській музиці. Це об'ємне музичне полотно, у трьох частинах, з тривалістю звучання до 20 хвилин. Класична форма автором не відкидається, навпаки, вона стає важливою базою задуму твору. Перша частина починається *dolce, allegro*, довгими тривалостями. Діапазон теми скрипкового вступу охоплює півтори октави, широкими інтервалами тут звучить метушлива, напружена мелодія. Приглушеними акордами у нижньому регістрі звучить вступ рояля, й одразу ж проявляє себе не просто як акомпанемент, а як рівноправний співрозмовник у музичному діалозі. Затактова фігура в партії фортепіано створює відчуття напруги, контрастуючи зі стриманим, але виразним мотивом скрипки (дві чверті та половинка на третю долю), що задає ритмічну інтригу подальшому розвитку.

Далі фактура стрімко розгортається: безперервний рух восьмими нотами у фортепіано надає імпульсу, а примхливість тематичного матеріалу у скрипки формує справжню поліфонію двох рівноправних голосів. Згодом рояль отримує власний простір для сольного висловлення. Експресивні, широко виписані гармонії і фактурно, і образно нагадують «Уранію» Ф. Якименка, з її прагненням до висот, до незвіданих світів. Попри це скрипка не розчиняється

в ефемерності, її партія емоційно напружена, драматична й цілеспрямована: мелодія рішуче підіймається з нижнього регістру до яскравих кульмінаційних точок. Октавні послідовності у фортепіано та віртуозні скрипкові пасажі демонструють витончене володіння автором фактурою: він майстерно протиставляє голоси, а водночас органічно сплавляє їх в єдиний напружений згусток.

На початку другої частини фортепіано тривалий час солює наодинці. Акомпанемент у лівій руці охоплює майже дві октави, мелодія одразу ж підіймається на октаву вгору, прагнучи вирватися за межі фізичного простору. Примхливі модуляції та тонкі, меланхолійні гармонії демонструють впізнаваний авторський почерк, наповнений найтоншими градаціями почуттів і ніжними емоційними переливами. Уся фактура сповнена ілюзорності, огорнена мерехтливою павутиною відлунь, схожих на відображення у бризках і відблисках водної гладі. Не застосовуючи, на перший погляд, нічого незвичайного в партії фортепіано, композитор усе ж створює соло, яке вимагає широкого розмаху, м'якого, «огортаючого» легато в розставлених інтервалах, а також зібраності та точності у втіленні авторського задуму.

Танцювальна тема фіналу супроводжується натуральними квартами й квінтами, що звучать як стилізація під музичну архаїку. Скрипкова партія збагачується дзвінкими співзвуччями рояля у високому регістрі. Технічно складний епізод фортепіанного соло з драматичною кульмінацією в *tempo mosso* насичений яскраво дисонантними акордами. Півтонові октавні ходи на *ff* у басу додають ще більше об'єму й напруги. Кода спокійна, виписана довгими тривалостями (цілі ноти), веде до завершення сонати – розчинення накопиченої енергії у спокої тонічного тризвуку.

Соната № 2 для скрипки та фортепіано Ф. Якименка показова спробою поєднати деякі модерністські нововведення із романтичним стилем в ансамблі. З одного боку, тут не має будь-яких найновіших технічних або композиторських знахідок: кластерів чи різного роду *glissando*, а також серійних, атональних чи політональних моментів. З іншого боку, фактура

твору віртуозна, наповнена несподіваними гармоніями, новими барвами та дивовижними образами. Фортепіано тут часто виступає як сольний інструмент, завжди має свою тематичну лінію, власну смислову наповненість. Композитор майстерно використовує майже весь арсенал фортепіанної техніки, сформований до цього часу, тобто коли він якраз і стає своєрідним академічним «каноном». Згодом для композиторів це стало викликом, усвідомленням необхідності виходу за межі рояльної клавіатури, оскільки до початку XX століття засоби класико-романтичної фортепіанної виразності вже вичерпали себе.

Треба відзначити, що хоча у зазначений період в сольній фортепіанній творчості спостерігались елементи авангарду та використання різноманітних технічних ефектів (наприклад, у пізніх мініатюрах В. Ребікова), однак у камерно-ансамблевій музиці того часу такі зміни впроваджувалися значно повільніше. Експеримент у камерному ансамблі є менш вираженим, оскільки будь-яка спільна дія, на відміну від індивідуальної, потребує набагато більше певної основи, на якій можна будувати конкретну конструкцію. Тож будь-які нововведення в ансамблеву музичну фактуру вводились обережніше, щоб не порушити баланс звичного та нового для виконавців, при цьому часто тільки в одну з партій і в певний момент часу. Це стосується як модернізму початку XX століття, так і авангарду, що виник пізніше.

Лише руйнування старих виконавських основ приводить до появи великої різноманітності унікальних інструментальних, насамперед фортепіанних технік. В цьому є своя особливість: у камерно-ансамблевому жанрі рідко можна знайти твір, що поєднує традиційні та експериментальні техніки у рівних частках. Якщо для спільної гри є певний звичний фундамент, то твір, як правило, залишається більш традиційним; якщо ж цього немає, то немає сенсу дотримуватися класичних традицій. Саме для утримання такої крихкої рівноваги в тканину камерно-ансамблевих творів ще з кінця XIX століття проникали будь-які віртуозні знахідки композиторів-романтиків, навіть такі звичні, як октавні пасажі, стрибки, терцові, квартові та квінтові

пасажі, швидкі переплітання і зміна рук, а тим більше *glissando*, включаючи і інтервальні *glissando*, кластери та розвинуту поліритмію.

У другій чверті XX століття у зв'язку з приходом радянської влади та вимогами комуністичної ідеології в розвитку української музики, що опинилась під сильним ідеологічним тиском, відбувається кардинальний злам. У цей час модернізм заперечується як прояв буржуазної, ворожої культури, єдино прийнятним у мистецтві стає метод соціалістичного реалізму, що виражає прагнення до «великого стилю». Найбільшого імпульсу отримує масова пісня, яка стає основою для розвитку інших жанрів – опери, ораторії, кантати, навіть симфонії та інших великих інструментальних опусів. Ще більшої значущості в таких творах набуває програмність. Якщо на початку століття основним джерелом образів був символізм, то тепер вимагалась чітко виражена життєва правда, позитивне зображення соціалістичної реальності та героїзація осіб, важливих для пропаганди радянської ідеології.

Це вплинуло на непопулярність камерно-інструментального жанру, що підсилювалось необхідністю відповідати реалізації соціалістичної концепції. В таких умовах композиторам залишався практично єдиний вихід – поєднати романтичну велику форму з фольклорним, пісенним началом, створюючи вже не лірично-побутові, а баладні полотна героїчного та драматичного характеру. В 1920–1940-ві роки з'являються три Сонати окремо для скрипки, альту та віолончелі з фортепіано та фортепіанне Тріо В. Косенка, Балада для віолончелі та фортепіано Л. Ревуцького, Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано К. Данькевича, скрипкова соната з фортепіано, два Тріо та «Український квінтет» Б. Лятошинського та ін.⁸

У контексті цієї роботи особливо цікавим є «Український квінтет» ор. 46 (1942, 1945) Б. Лятошинського. По-перше, цей твір дуже популярний та часто виконується, по-друге, – він став фактично останнім твором великої форми

⁸ У зазначений період до камерно-інструментальної творчості з українських композиторів звертались В. Барвінський, М. Коляда, В. Костенко, А. Рудницький, П. Сениця, М. Тіц та ін.

композитора для камерного ансамблю з фортепіано, в подальшому цей жанр розвивали його учні, прямі спадкоємці його композиторських добутків.

«Український квінтет» – це великий 140-сторінковий твір, в чотирьох частинах, образну сферу якого окреслює вже назва твору. Це не дивно, оскільки в ці роки композитор активно працює над обробками українських народних пісень, а також створює композиції, близькі до народного мелосу, зокрема четвертий струнний квартет (1942). Перша частина квінтету *Allegro* починається широкою епічною темою, драматично та динамічно насиченою. Фортепіанна партія вирізняється щільною гармонійною фактурою, що слугує основою для розвитку теми іншими інструментами, інколи потужно доповнюючи їх своїми репліками.

Зовсім не камерне звучання квінтету, його насичена фактура, об'єм та концентрація звуку розраховані на великий концертний зал, а не на обмежений камерний простір. Партії струнних сягають крайніх меж діапазону інструментів, а рояль, з його насиченою фактурою, ще більше підсилює загальну звукову палітру. Однак баланс не порушується – чотири струнних інструменти створюють потужний звуковий пласт, і піаніст може без страху використовувати всі можливості великого концертного роялю, не перекриваючи партнерів по ансамблю.

У невеликих сольних фортепіанних епізодах композитор вільно використовує весь арсенал технічних засобів романтизму: акордові послідовності, октавні стрибки лівою рукою, розшарування фактури на три голоси, де середній голос відповідає за створення гармонії та звукової маси. Подібні технічні прийоми можна побачити, наприклад, у розробці сонати *h-moll* Ф. Ліста, одного з найвіртуозніших творів середини XIX століття. У кульмінації Б. Лятошинський використовує жорсткі гармонічні дисонанси, включаючи і політональність: дієзну та бемольну тональності, що звучать одночасно.

У другій частині твору *Andante e tranquillo* повільно розкривається тиха, меланхолійна тема, спочатку у фортепіано (двома руками в унісон), що

підтримується акомпанементом струнних. Далі, по черзі, кожен інструмент вводить свою партію на фоні складних легатних інтервальних послідовностей рояля. У середньому епізоді темп трохи прискорюється, зростає напруження, з'являються півтонові інтонації *lamento*. До кульмінації, основний імпульс якої дає фортепіано, всі партії з'єднуються в оглушливу, дзвінку лінію теми – наче падаючі брили акордових гармоній згасають у власних обертонових шлейфах. Перехід до фіналу здійснюється через розчинення теми в тонічних квінтах у *ppp*, порожніх та дзвінких, які все одно не приносять музиці заспокоєння.

Третя частина *Allegro risoluto* починається значно різкіше, вона має більш виражений гротескний характер, завдяки дисонансам, несподіваним акцентам, синкопованим акордам й стрімким стрибкам. Музика набуває драматичного відтінку, партії накладаються одна на одну, створюючи ефект перенасиченого музичного простору. В середині частини як контраст вводиться танцювальна тема, що розвивається на фоні все більш інтенсивного фортепіанного акомпанементу. Коли тема передається роялю, він звучить на повну потужність, виводячи акорди середнього регістру та акцентуючи баси. Далі хроматичні октавні пасажі пришвидшуються, перетворюючись на вихрову, яскраву звукову стихію.

В цій частині композитор використовує такі складні ансамблеві техніки, як поліритмія між інструментами, причому не тільки простий варіант 2 на 3, але й більш складний, 3 на 4. Крім того, синкоповані фортепіанні стрибки потрібно точно синхронізувати не з одним, а з чотирма струнними інструментами, що висуває значні вимоги до майстерності піаніста. В цілому у фіналі зберігається така сама щільна акордова фактура, при цьому навіть у тематичних епізодах у рояля мелодія органічно вплітається в складне гармонійне обрамлення, постійно створюючи поліфонічні нашарування. У коді акорди виконуються *martellato*, тридцять другими на *ff* протягом чотирьох сторінок, що практично перевантажує звук. У цій динаміці необхідно

встановити точну градацію інтонаційних переходів, щоб виділити кульмінаційні моменти в мелодії та підкреслити останні акорди.

Загалом «Український квінтет» Б. Лятошинського за обсягом та об'ємом швидше симфонічний цикл, аніж камерна композиція, і вимагає великої зали, великого рояля та максимального напруження як фізичних, так і емоційних сил виконавців. Незважаючи на інноваційні авторські рішення, твір укладається у парадигму «великого стилю», і важливо те, що він об'єднує як фольклорні, так і модерністські знахідки, синтезуючи в собі всі напрямки розвитку української музики початку XX століття та ставши фактично кульмінаційною точкою цього синтезу.

Після квінтету Б. Лятошинського в українській музиці було створено велику кількість камерно-інструментальних композицій, в яких так чи інакше проявлялися яскрава індивідуальність автора, нові гармонійні знахідки, по-особливому стилізувалася фольклорна складова, модернізувалася форма. Серед них: Тріо № 2 для фортепіано, віолончелі та скрипки (1958) та Квінтет (1962) Д. Клебанова, Інтермецо для скрипки та фортепіано (1956) Л. Ревуцького, Квінтет для фортепіано, двох скрипок, альту та віолончелі (1953–1963) В. Барвінського, «Мелодія» для скрипки та фортепіано Б. Лятошинського, Молодіжне тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1961), Соната для віолончелі та фортепіано (1976) А. Штогаренка, Соната № 1 для скрипки та фортепіано (1963), Речитатив та рондо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1969) М. Скорика, Соната для віолончелі та фортепіано №1 (1968) і №2 (1972) І. Карабиця, Тріо №1 для скрипки, віолончелі та фортепіано (1972) В. Бібіка, Поема для гобоя та фортепіано (1960) В. Золотухіна та ін.

Але важливо відзначити, що всі вони так чи інакше перебували в єдиному просторі з квінтетом Б. Лятошинського як у плані фортепіанної техніки та виконавської практики, так і в плані концепції ансамблевої гри в цілому, з її традиційними труднощами та базовими напрацюваннями. Об'єктивно, деякі риси квінтету присутні навіть в ансамблях учнів Б. Лятошинського з «Київського авангарду» – багаточастинність, навіть якщо

вона умовна, емоційна насиченість, щільність фактури в кульмінаціях. Відсутність камерного характеру (з точки зору сили та об'єму звуку) і використання фактично всього арсеналу сольної концертної фортепіанної техніки без спроб її згладжування, можливо, зумовило вихід за її межі та подальші пошуки тембрових барв без огляду на ансамблеві традиції.

Але саме традиційні з точки зору виконавського «базису» твори стали наймасовішим явищем в українській музиці другої половини ХХ століття. Це не було чимось унікальним. На той час авангард ще зовсім не розглядався як головна рушійна сила музики майбутнього, багато композиторів у всьому світі шукали свою індивідуальну мову в традиційних напрацьованих рамках. В Україні спостерігалася аналогічна ситуація, і більшість митців не наважувалися на експерименти з різних причин – ідеологічних, практичних чи будь-яких особистих. Тому авангардний рух і пошуки представників «неакадемічного» напрямку були незначним відгалуженням у потужному потоці продовжувачів музичного «канону», будучи своєрідною групою окремих самітників та експериментаторів. Водночас саме це робить їхню творчість особливо актуальною та цінною як для музикознавців, так і для піаністів-практиків.

3.2 «Розширені» фортепіанні техніки в камерно-ансамблевих творах

А. Караманова та Є. Станковича

Камерні ансамблі А. Караманова та Є. Станковича, які аналізуються в даному розділі, відносяться до радикального авангарду тільки частково і за класифікацією, наведеною в першому розділі цієї роботи, є традиційними ансамблевими опусами з частиною експерименту. На прикладі цих композицій можна чітко визначити поняття «канонічного» або «традиційного» ансамблю з використанням експерименту, що застосовується для збагачення тембрової палітри, виокремлення різного роду контрастних і фактурних порівнянь, а також для динамізації звукової тканини і поняття «експериментального»

ансамблю, основа і фундамент якого будуються вже на інших принципах, які вимагають від виконавця іншого підходу.

Треба зазначити, що відзначене стосується насамперед виконавської практики, не торкаючись композиторських технік чи естетичних установок. Під час виконання таких творів академічний досвід музиканта (обмеженого певним репертуаром і традицією) очікує на коригування: наскільки він може бути застосований в конкретному творі, а також, яку частку новизни має освоїти і, звичайно, «присвоїти» собі виконавець. Досвід, отриманий більшістю музикантів у рамках академічної музичної освіти (а до певного рівня майже для всіх виконавців він з'являється єдиним), дозволяє зіграти яку-небудь частину, розділ, музичне речення, фразу тощо невідомого музичного твору, без якихось додаткових пояснень чи власної дослідницької роботи. Отже, можна вважати, що така частина твору (або весь твір) знаходиться в орбіті фортепіанного «канону»⁹.

У цьому ракурсі можна умовно розташувати українські камерні ансамблі з фортепіано, які розглядаються в роботі, за шкалою експерименту, спираючись на описаний підхід. Сонату для віолончелі та фортепіано Є. Станковича № 3 можна розташувати першою від лівої межі, тобто як твір, у якому експериментальні техніки застосовані в незначній кількості і служать для збагачення та посилення кульмінаційних моментів. Ближче до середини буде знаходитися «Музика» для скрипки та фортепіано (1963) А. Караманова (хоча тут використовуються гра тильним боком долоні та великі кластери, все таки переважно це твір зі знайомими піаністичними завданнями, зрозумілими і вирішуваними). Значно далі в бік «експериментальної» межі знаходиться «Драма» В. Сильвестрова для скрипки, віолончелі та фортепіано, яка по суті є складним авангардним ансамблем, але тим не менш має окремі невеликі частини (наприклад, на початку другого розділу, який має назву Соната для віолончелі та фортепіано) як традиційної фортепіанної фактури, так і

⁹ Окрім авангардних творів, до орбіти цього «канону» не входить також музика композиторів епохи Бароко та Відродження.

традиційного нотного запису та зрозумілих ансамблевих складнощів. Далі в цьому напрямку будуть знаходитися цикл «Коли» та «Тріо» Л. Грабовського, де авангардні «розширені» техніки фортепіано стають не просто доповненням, а підґрунтям всієї партії. Тут уже академічний досвід ніяк не допоможе піаністу в розумінні як власних завдань, так і завдань ансамблю. Власне, три останні твори є справжнім викликом для виконавця, запрошенням до спільного дослідження та відкриття нової фактури, нового звуку, нового тембру, нових прийомів та, безумовно, нового ансамблю.

Заслуговує на увагу й те, що українські композитори, а також інші митці другої половини ХХ століття, які впроваджували ці новації у своїй творчості, були людьми нового покоління. У їхньому житті, освіті та світосприйнятті на перший план виходили зовсім інші стимули та уявлення. Важливо розуміти, що не лише новий час диктував свої умови, а й самі автори підходили до своєї професії інакше, ніж їхні старші колеги. Якщо раніше композитор, за рідким винятком, був виконавцем, часто професійним піаністом, і приходив до композиції через виконавство або одночасно з цим, то творці нового покоління стають композиторами практично одразу, часто у значно пізнішому віці.

Такими були шляхи Дж. Кейджа і Е. Вареза, більшості піонерів американського та європейського авангарду, таким став і Л. Грабовський, який говорив, що приватні уроки фортепіано почав брати лише у 16-річному віці. «В такому віці, щоб домогтися успіху і швидко надолужити змарнований час, треба мати або: а) природну техніку, інтуїтивне володіння м'язами та анатомічно вигідну будову рук, або б) геніального педагога-новатора. Ні на те, ні на інше мені не пощастило. <...> З огляду на мій вік і побачивши мою впертість, запоруку успіху – мене прийнято на композиторський відділ» [52, с. 615]. Не був винятком і В. Сильвестров, який зауважував: «Я, звісно, був дилетантом: не займався музикою з п'яти років, не навчався в музичному училищі й не знав жодної гармонії. Але... писав музику. Чому – не знаю» [82, с. 19].

Відсутність виконавського бекграунду в цих композиторів позначилася як на прагненні до експериментів, так і на багатовекторності, багатоваріантності творчості, в числі якої твори для різноманітних інструментальних або вокальних ансамблів. Власне, поняття класичного складу ансамблю нівелюється, створюється концепція вибору інструментів для певної музики, а не написання музики під усталений склад. Саме тому камерна музика стає провідним жанром у музичному мистецтві другої половини ХХ століття, вона також стає точкою тяжіння більшості численних звуко-барвових експериментів. Фортепіано, як один із найважливіших цементуючих ресурсів ансамблю, виступає тут «знаряддям» композиторських пошуків. Саме воно стає джерелом новизни, інструмент ніби поєднує в собі класичні моделі виконання разом з авангардними техніками, і таким чином привносить в ансамбль необхідну завершеність.

Якщо порівнювати цей підхід з принципами менш радикальних експериментаторів (з точки зору «розширених» технік виконання), зокрема Є. Станковича та А. Караманова, то виявляється, що вони починали свій творчий шлях з виконавства. Є. Станкович, як і більшість українських музикантів за останні 80 років, навчався в музичній школі, потім у музичному училищі по класу віолончелі й лише згодом вступив на композиторський факультет. Цікаво, що написаний у 1968 році перший віолончельний концерт, «практично моя дипломна робота» [46], за словами автора, був, серед іншого, і втіленням виконавського досвіду композитора.

А. Караманов розпочав заняття фортепіано ще в дошкільному віці під керівництвом матері, у сім років вступив до музичної школи при музичному училищі, згодом до самого училища, а пізніше до консерваторії одразу на два факультети – композиторський та фортепіанний. Хоча композитор творив майже у всіх жанрах – йому належать концерти, симфонії, камерна й хорова музика, балети, опера, – саме фортепіанна творчість посіла одне з провідних місць у його доробку. Деякі великі твори для фортепіано, такі як сонати чи

концерти, ясно дають зрозуміти, що автор володів і технікою, і майстерністю блискучого виконавця і з любов'ю ставився до свого інструмента.

Цей парадокс тим цікавіший, що дозволяє поглянути на авангард ХХ століття з точки зору виконавського досвіду. Прагнення продемонструвати яскраві віртуозні прийоми гри на інструменті швидше підсвідомо, ніж свідомо, спонукає композиторів-виконавців обирати форму і техніку письма, фактуру та текстуру музичної тканини. Усе проходить крізь призму власного досвіду, через усвідомлення відповідальності перед двома спільнотами – виконавською та композиторською. У результаті експерименти стають менш радикальними, більш згладженими, їх застосування вивіряється з максимальною ретельністю і лише там, де без цього неможливо обійтись. У той же час у «класичній» фортепіанній фактурі максимально виявляється багатство інтонаційності, звуко-барвовості й віртуозної виразності, накопичених упродовж кількох століть.

На противагу цьому можна навести семирядкові фортепіанні партії Я. Ксенакіса, часто настільки уможливлені, що виконати їх фізично практично неможливо. Тут видно інше бачення творчості – рояль виступає лише гвинтиком у музичній конструкції, він не більш і не менш важливий аніж будь-який інший інструмент – скрипка, віолончель, кларнет або трикутник. Його можна використовувати будь-яким способом, аж до видалення частини деталей, і гра на такому інструменті не буде проблемою для композитора. У цих випадках професійний піаніст може бути просто зайвим, його досвід скоріше заважатиме, ніж допомагатиме у демонстрації твору. І це не перебільшення: багато творів із застосуванням додаткових пристроїв та експериментальних виконавських технік значно успішніше виконують різні групи ентузіастів, мало пов'язаних з музикою, ніж професійні академічні музиканти.

У певному сенсі, багато з музики В. Сильвестрова або Л. Грабовського не містить значних піаністичних труднощів. Сонату для віолончелі В. Сильвестрова технічно цілком може подолати добре навчений випускник

музичного училища, тоді як «Тріо» Л. Грабовського взагалі вимагає абсолютно іншої техніки, яку піаністу будь-якого рівня доведеться опановувати з нуля. «Драма» для скрипки, віолончелі і фортепіано В. Сильвестрова вже є складнішим, або точніше, більш насиченим твором, із високими вимогами насамперед до музикантського рівня виконавців. Водночас, уже в невеликій, шестихвилинній Сонаті для віолончелі № 3 Є. Станковича присутня виразна та віртуозна фортепіанна партія, з швидкими пасажами, різкими стрибками в усьому клавіатурному діапазоні, що своїм блиском привертає до себе увагу слухача. А в «Музиці» для скрипки та фортепіано А. Караманова партія фортепіано не просто технічно складна – вона поліфонічна, з багатьма нашарованими пластами.

Так, згадана вище Соната № 3 для віолончелі та фортепіано Є. Станковича, що є зразком для аналізу «розширених» фортепіанних технік у українському музичному просторі, була написана у 1971 році нещодавнім випускником київської консерваторії. Залишаючись у межах клавішної фактури, без використання інших частин інструмента чи додаткових пристроїв, автор вводить у фортепіанну партію особливі елементи, які значно розширюють діапазон виражальних засобів. Присутність цих елементів у нотному тексті та звучанні дозволяє охарактеризувати їх, як неспецифічні та експериментальні для цього інструмента.

Соната Є. Станковича є одночастинним твором, близьким за структурою до поеми. Різкі ритмічні й звукові контрасти створюють як гротескні, так і задумливо-меланхолійні образи. Насичений психологізм музичних образів, їх витончене, але водночас переконливе розкриття характерно саме для камерної музики, більш інтимної, ніж симфонія, і більш багатопланової, ніж сольне виконання. Композитор не лише не згладжує ці контрасти, він робить їх максимально рельєфними та об'ємними. Уже перший форшлаг у фортепіанній партії – різко дисонуючий, розміщений у різних регістрах на *sff* – демонструє гостроту драматичних образів. Такий стрибок віртуозний і складний для піаніста: перенесення лівої руки (а можливо й правої – щоб зняти

навантаження з п'ятого пальця лівої) майже на дві октави за частку секунди – завдання, що вимагає неабиякої майстерності. Відсутність «розширених» технік не завжди дозволяє піаністу обійтися «малою кров'ю», над подібними рухами часто потрібна тривала та вдумлива робота, інакше вже перша ж опорна нота, потужна й тягуча, буде «змазана».

Крім того, ряд довгих *fis*, останнє з яких займає цілих вісім тактів, також на *fff*, дають можливість повністю розкритися обертонам, створюючи певну «подушку» для віолончельного соло. Це знову вимагає неординарної майстерності піаніста, який здатний протягнути такий звук під час монологу солюючого інструмента, не дати йому не тільки не згаснути, а й створити ефект стійкості та об'єму. Тут важливо точно вгадати баланс, за якого басовий звук не заглушить мелодію, не буде здаватися жорстким ударом по інструменту, а заповнить простір, м'яко огорне концертне приміщення, і численні відгуки обертонів не дадуть йому згаснути занадто рано. Виписані далі групи нот спочатку в нижньому, потім у верхньому регістрі у фортепіанній партії, хоча й чітко позначені, але створюють ефект алеаторичних послідовностей, імпровізаційних і спонтанних, наче нотація в цьому місці була просторовою. Використання довгої педалі особливо підкреслено автором: «Суворо дотримуватися вказаної педалізації» [85, с. 1], оскільки це розраховано на створення ефекту накладання звукових фарб одна на одну.

Практично одразу фортепіанна партія стає формально фрагментарною, на противагу єдності емоційного та образного начала. Композиторська ремарка: «Грати ритмічно вільно» [85, с. 2], на розкладених у різних регістрах нотах, змушує ніби розривати фактуру та не дає їй з'єднатися в лінію. Такий підхід, близький до пуантилізму, прямо суперечить більшості традиційних основ фортепіанного мистецтва, відкидаючи як прагнення до співучості, так і зв'язуючу і (або) гармонічну функцію. Якщо немає цементуючої лінії, то рояль стає виключно джерелом чистого звуку, який скоріше пов'язаний з механікою інструмента, ніж з поняттям фортепіанного звучання як музичного явища. Для

піаніста проблема якості штриха тут є першочерговою, але також і не визначеною, інтуїція в цьому випадку буде важливішою за досвід. І це при тому, що одночасно перед виконавцями стоїть така нетривіальна задача, як синхронізація партій ансамблю.

Наступні групи нот позначені ремаркою «грати якнайшвидше» [85, с. 3]. Це аж ніяк не романтичні «швидкості», засновані на емоційному сприйнятті тематичного матеріалу, а буквальна вимога. Групи нот повинні практично зливатися в єдину конструкцію, близьку до кластеру, накладатися одна на одну за натиснутої педалі. Попри фізичні можливості піаніста (а розташування нот у групах не можна назвати компактним), максимально досяжна технічна швидкість від натискання клавіші до опускання демпфера на струну може становити близько 80-100 мс (0,1 секунди). Це означає, що в максимально можливому темпі групи з десяти нот повинні бути виконані за одну секунду. Своєю чергою це передбачає руйнування слухового контролю тематичної лінії, вимагає пошуку нестандартного штриха та унікальних неспецифічних прийомів гри. Також, треба враховувати, що така швидкість можлива тільки на роялі, конструкція піаніно не дозволяє підтримувати такий темп репетиції.

Наступний сольний монолог фортепіано, барвистий та виразний значно контрастує з попереднім викладенням. У ньому є і томління, і смуток, і мрійливість. Широке розташування, тонкі світлотіні нагадують «Уранію» Ф. Якименка. Міжтональні інтервали створюють напругу, яка прагне ніби звільнити музику від меж фізичного звукового діапазону інструмента. Під час гри групи нот не можуть «рватися», вони знаходяться під лігою і вимагають перетікання одна в одну, створення відчуття безкінечності пальцевої розтяжки. Звісно, тут ще немає «розширеної» техніки, але потрібно розуміти, що такі нововведення – це вже не музика XIX століття, а модернізм початку і середини XX століття, з його «зірковими світами» та «символами».

З появою солюючого інструмента музичний розвиток досягає кульмінації, накопичене напруження наче вивільняється і вривається в новий розділ – *Allegro*, різкий, гротескний, поривчастий. Фортепіано тут трактується

як ударний інструмент, але не в контексті створення образу, а скоріше механічно, як зіткнення молотка і струн, ніби примирившись з вимушеним обмеженням у вигляді клавішного механізму. Різкість стає необхідністю, а отже, прямо протиставляється «традиційному» штриху.

Неправильність в цьому сенсі стає значно багатшим елементом звукових відтінків. Ламана ритмічна фактура фортепіано створює певні проблеми в ансамблі, вимагаючи точної синхронізації двох інструментів. Синкопи у віолончельній партії посилюють напруження, однак водночас виконавець втрачає очевидну опору, яка має бути всередині у вигляді метричної пульсації, однакової у обох музикантів. Це може нагадувати ритмічні фігури у творах Б. Бартока, але у Є. Станковича характер музики зліший, жорсткіший, більш гротескний. Окрім першої ремарки *ff*, протягом наступних двох сторінок авторських вказівок динаміки немає, але вони й не потрібні – в самій музиці міститься зрозумілий емоційний заряд, що не дає можливості неправильно її інтерпретувати.

У другій кульмінації музика стає буремною та імпульсивною. Неочікуваною є вказівка композитора: «Дуже швидка, нервова гра довільних нот у вказаному регістрі» [85, с. 9–10]. І справді, у фортепіанній партії зникають ноти, а на нотному стані домінують примхливі звивисті лінії, що іноді йдуть паралельно, а іноді в різних напрямках. У музиці не залишається й сліду будь-якої традиційності – автор вимагає іншого сприйняття, іншого дотику, іншого відчуття музичного матеріалу. Клавіши не потрібно натискати – по них слід ковзати, чіпляючи радше не самі звуки, а їхню фарбу, «відображення». Позначені звичайною вертикальною рисою (|) у русі цих ліній кластери стають просто згущеннями звукової маси, барвистими плямами. Фактура втрачає ясність, але натомість набуває нової якості, збагачується новими виражальними можливостями. Звісно, композиторських ремарок недостатньо для правильної реалізації цих незвичних побудов. Тут ясно проявляється елемент імпровізаційності, співтворення музики.

Алеаторні пасажі звучать ніби потік, що зносить усі умовності, і передусім, технічні обмеження піаніста. Наче в момент найвищої напруги звукам не вистачає повітря, не вистачає простору – вони зіштовхуються, ламаються, змішуються і знову розлітаються. Єдине, що ще утримує їх на клавіатурі – це остинатні співзвуччя в басу, невблаганні та владні, які поступово заповнюють музичний простір. Вони побудовані на малій секундні, тому їх звучання настільки дисонантне й жорстке. Епізод закінчується кластерами на *ffff*, де виписані лише крайні ноти, які мають бути заповнені всіма нотами в межах цього відтинку. Їх можна трактувати як важкі форшлаги в обох руках, у нижньому регістрі, з тягучими, глухими обертонами. Кластер займає 11 нот у правій руці й 12 (повне заповнення октави) у лівій відповідно – це фізично складна для виконання конструкція. Кластери перестають бути «зручними», йдеться про використання пальців і долоні одночасно, у складній конфігурації. Потрібно бити по клавіатурі, врзатися в її поверхню. Тут немає й сліду фортепіанної традиції, лише експериментальні барви й ефекти, зіграні, або скоріше створені, новими техніками гри другої половини ХХ століття.

Як уже зазначалося, Соната для віолончелі та фортепіано № 3 Є. Станковича – це майже повністю традиційний камерно-ансамблевий твір. Тут втілені фортепіанні традиції вже ХХ століття, і звичайно радше модерністські, ніж романтичні, що для сучасного піаніста є знайомими й звичними. Включення до твору «розширених» технік гри на фортепіано є зрозумілим і виправданим – усе це служить меті динамізації фактури та посилення кульмінаційних точок. Використання таких прийомів не порушує логіку цілого у творі й цілком спирається на драматичний «сюжет» музичного оповідання.

«Музика» для скрипки та фортепіано А. Караманова – твір дещо іншого характеру. Вона написана фактично випускником консерваторії в період сильного захоплення авангардом і тому займає особливе місце серед творчої спадщини композитора. У цей же період були написані ще кілька схожих творів для різних інструментів: «Музика» для фортепіано № 1, «Музика» для

фортепіано № 2, «Музика» для віолончелі та фортепіано, композиція «Злочин стався в Гранаді» для сопрано, скрипки, флейти та двох фортепіано пам'яті Ф. Гарсії Лорки на текст М. Ернандеса.

Проте композитор швидко втратив інтерес до радикального авангарду. Наступного 1964 року А. Караманов відходить від експериментів, повертаючись до «великого» стилю. Остаточний розрив знаменують 15 концертних фуг, спершу написаних як П'ять прелюдій і дев'ятнадцять концертних фуг для фортепіано, а також Симфонія № 10 і збірка п'єс для дітей. Цікаво, що майже в той самий час, у 1965 році, цикл дитячих п'єс пише і М. Скорик. У наступні роки композитор створює великі цикли симфоній на релігійну тематику, такі як «Совершишася» (№11 – №14) і «Бисть» (№18 – №23), а також рідкісні на той час великі хорові твори – «*Stabat mater*» для солістів, хору та оркестру та «Реквієм» для солістів, хору та оркестру.

У авангардних експериментах А. Караманова знайшли втілення навички композитора в галузі поліфонії, великих форм, технічного та фактурного розмаїття. Його «Музику» для скрипки та фортепіано вирізняє масштаб і драматургія задуму, а також прагнення до завершеності, вивіреності форми. Твір триває близько 17 хвилин і складається з трьох контрастних частин – *Allegretto*, *Lento*, *Allegretto*, які йдуть одна за одною *attacca*. А. Караманов також вказує точний метроном: «восьма в *allegretto* = 90, у *lento* = 48» [38, с. 1], тобто різниця в темпах майже вдвічі. Використовуючи класичну тричастинну форму, що складається з контрастних розділів, композитор водночас сплавляє її в єдине ціле. За великої тематичної та фактурної насиченості музиканти не мають жодних суттєвих пауз, рух відбувається інтенсивно й зосереджено. У цьому проявляється виконавська природа мислення А. Караманова, його погляд на фортепіано крізь призму власних технічних можливостей, сприйняття інструмента як «знаряддя» композиції та реалізації задуму. Через це партія фортепіано в «Музиці» має дивовижно «багату» фактуру, пронизану поліфонічністю та віртуозністю.

У творі А. Караманова нотному тексту передує двосторінковий вступ – «Передмова для виконавців» (Додаток А, прикл. 53), де доволі докладно, а головне зрозуміло описано всі «розширені» техніки, використані в «Музиці». Втім, у творі наявна невелика кількість відносно простих нових способів звуковидобування. Опис дозволяє без труднощів зрозуміти техніку їх виконання, хоча питання технології й «якості» експериментальних прийомів у будь-якому разі залишатимуться за виконавцем. Застосовані автором «розширені» засоби зручні для виконання, насамперед тому, що використовується виключно клавіатура інструменту, тобто немає потреби змінювати позу й положення рук під час гри, вставати, грати на струнах рояля або задіювати інші незвичні предмети. Це різко спрощує їх опанування, робить гру піаніста більш комфортною і, що дуже важливо, дозволяє виконувати твір на будь-якому доступному інструменті, включаючи кабінетні роялі та піаніно.

Перша частина твору загалом традиційна, у ній майже немає жодних незнайомих чи спірних елементів. При ключі немає знаків і не виписаний розмір, що побічно вказує на атональність та неметричну нотацію. А. Караманов застосовує тут певний симбіоз просторової наскрізної лінії та обмежених одинарними або подвійними тактовими рисками тематичних відрізків. Можливо, це зроблено для точнішої синхронізації партій, оскільки є однією з найбільших проблем для ансамбліста в авангардній музиці. Завдяки такому формату запису вгадується певний прихований розмір, безумовно змінний і складний, але той, який створює надійну опору для виконавців. Автор дуже точно виписує інтонаційні та динамічні відтінки, а також педаль, що вимагає максимальної точності виконання, без натяків на імпровізаційність або співтворчість.

Темп у першій частині кілька разів змінюється: між розділами *Allegretto*, присутні розділи *Andante*, що, втім, не відображається на фактурі музичної тканини. Інтервали та співзвуччя вимагають від виконавця великої руки і гарної розтяжки, їх краї іноді досягають децими, що разом з короткими тривалостями сильно обмежує можливості гри цього твору піаністами з

маленькими руками. У 13 цифрі (всі тактові риси зручно пронумеровані в рукописі) зустрічається перший кластер, в діапазоні нони в правій руці. Його можна зіграти лише поклавши долонь площиною з розплющеними пальцями, при цьому одночасно охопити всі клавіші стає досить складним завданням. Штрих має бути швидким і чітким, тривалість співзвуччя всього $1/8$ на f , і в той же час воно є сольним елементом в цьому такті. Проблемою стає натискання чорних клавіш разом з білими, навіть для більш-менш придатного виконання цього прийому треба дуже якісно відпрацювати цей рух.

Позначення кластера, що охоплює всі звуки в діапазоні, виглядає як квадратна дужка ($\square$). Порівняно з цим, у Тріо Л. Грабовського вказівка на кластер виписана у вигляді прозорого прямокутника, що ще раз вказує на складність проблеми типізації позначень елементів «розширених» фортепіанних технік. Два твори, написані майже одночасно («Музика» в 1963 році, Тріо в 1964 році), автори яких хоч і перебували в різних містах, але знаходились в однаковому культурно-освітньому та академічному середовищі, мають різні позначення одного й того самого кластеру. А в Сонаті для віолончелі № 3 Є. Станковича (1971), навіть не в рукописі, а в друкованому виданні, кластер позначається жирною лінією між верхньою і нижньою нотою, з поясненням автора в примітці внизу. Це при тому, що Є. Станкович і Л. Грабовський були учнями Б. Лятошинського в Київській консерваторії.

Можна проаналізувати цю проблему стосовно музикантів з інших країн та композиторських шкіл. Так, у Поємі для фортепіано Ф. Ржевського або в його ж Сонаті для двох фортепіано (Додаток А, прикл. 49) кластер позначається жирною лінією в потрібному діапазоні зі штилем, а у Г. Кауелла в «Хвилях Манауна» кластер позначений різнонаправленими штилями (Додаток А, прикл. 51). Проте, цим не обмежуються ані Г. Кауелл, ані А. Караманов, в «Музиці» якого далі виписані спеціальні позначення для кластерів по чорних і по білих клавішах, а також для кластерів, які виконуються передпліччями.

Проблема уніфікації позначень тією чи іншою мірою існує й нині¹⁰, оскільки досі немає єдиного прийнятого позначення навіть найпростіших і давно вживаних елементів «розширених» фортепіанних технік, таких як різноманітні кластери і *glissando*. Її розв'язання вирішить не тільки питання маркування технічних прийомів, а й дасть можливість ввести ці позначення до академічного виконавського обігу. Якщо єдині вказівки будуть затверджені видавцями, це дозволить публікувати твори композиторів ХХ століття не з авторськими, часто не зовсім ясними поясненнями різних нотних позначок, а з чіткими загальноновживаними символами для «розширених» технік.

Щодо роз'яснень неспецифічних прийомів гри в першій частині «Музики» для скрипки та фортепіано А. Караманова варто відзначити виконання ще одного цікавого співзвуччя. Цей акорд з'являється у 27 цифрі і позначається «косим» хрестом або *schrägenkreuz*. Композитор зі властивою йому педантичністю дуже детально описує його в передмові: «Це особливе арпеджіо, що виконується долонею або зворотним боком долоні. Техніка його виконання така: в зазначеному діапазоні здійснюється, ніби погладжування всіх клавіш долонею. Пальці розставлені нарізно. Потім кисть (руки – прим. авт.) вивертається (права за годинниковою стрілкою, ліва – навпаки), при цьому пальці ковзають по різних нотах, збираючись щільно один до одного, згинаються, повертаючись до виконавця. Потім здійснюється щось на кшталт погладжування клавіш зворотною стороною пальців (пальці звернені до виконавця). Потім вони розгортаються (для правої руки за годинниковою стрілкою), і рука опиняється долонею вгору. Пальці при цьому випрямляються. Потім рука перевертається долонею вниз і приймає початкове положення. Таким чином, весь цикл поділяється на дві частини: 1 – долонею вниз (>), 2 – долонею вгору (<). Весь цикл – (х)» [38, с. 2]. За всієї детальності цього пояснення, навіть досвідчений піаніст не одразу збагне як його виконувати. А коли опис стане повністю зрозумілим, виникне усвідомлення

¹⁰ Зокрема цікаві позначення кластерів можна побачити у «*Estudio de fenómeno*» III для квартету роєлів мексиканського композитора С. Седільо (Додаток А, прикл. 58)

того, що ця техніка відсутня в арсеналі піаністичних засобів і необхідно з нуля довго і копітко її відпрацьовувати.

Не можна бути впевненим, що такий прийом можна виконати в точності відповідно до побажань композитора. Адже акорд у 27 цифрі має тривалість $1/8$, що навіть в темпі *andante* залишає мало часу для виконання такої складної послідовності рухів. На практиці це буде неминуче спрощуватися, аж до повного ігнорування – адже визначити різницю між положеннями долоні на слух буде проблематично навіть для підготовленого музиканта-професіонала. Також тут виникає питання звукоутворення, особливо на великій сцені, де акустичні проблеми можуть кардинально змінити підхід виконавця до точного дотримання авторських вказівок.

Друга частина, *Lento*, починається в нижньому регістрі на *ff*. Для фортепіанної партії композитор застосовує тут по 3 та 4 нотні стани одночасно. Звісно, це зроблено радше для наочності партії і зрозумілості її поліфонічної структури, ніж для зручності виконання. Це схоже на деякі варіанти запису музичного малюнка у творах Ф. Ліста, інколи для зручності візуального сприйняття, інколи для зручності видавця партитури. Діапазон партії поступово розширюється, поки ліва рука не опиняється внизу контроктави, тоді як права рука освоює четверту октаву. В партії скрипки запис також іде на двох нотних станах, що прямо вказує на необхідність грати ніби дві роздільні партії, своєрідний скрипковий дует. Закінчується частина скрипковою каденцією, повільною і тихою, завершуючись в кінці на ноті «*h*» третьої октави.

Фінал (темп *Allegretto*) починається з швидких кластерів шістнадцятими з контроктави вгору. Тут фактура стає максимально насиченою і щільною, нотний малюнок значно згущується. Починаючи з 77 цифри, кластер у діапазоні нони «*f – g*» в правій руці арпеджується тим самим авторським способом, який описаний вище. Різниця в тому, що тепер це довгі розмашисті пласти на кілька рядків, з повільним перевертанням долоні. Секундні стрибки в лівій руці роблять проблему координації рухів надзвичайно важливою і

такою, що вимагає довгого кропіткого відпрацювання. Декілька великих секунд також позначаються як кластер, тобто передбачають натискання не двох нот, а трьох, що змушує точно підбирати аплікатуру в цьому місці.

Акордове остинато, що з'являється далі, об'єднується незвичним начертанням в'язки (або ребра) у вигляді знака (<). Автор має на увазі прискорення і уточнює: «*accelerando* в межах відповідної тривалості. Причому на початку темп може бути вдвічі, втричі повільніший, ніж у кінці» [38, с. 1]. Пояснення цього моменту вже допускає елемент імпровізаційності – виконавець сам має відчутти *accelerando* відповідно до свого розуміння емоційного стану і драматургії твору. Таке прискорення є цілком традиційним, зокрема і в акордовій фактурі, в музиці романтизму, щоправда, там для цього не використовувалася незвична нотація. Тут також можна згадати твори Ф. Ліста, де на остинатній фактурі часто зустрічається як *ritenuto*, так і *accelerando*.

Починаючи з 87 цифри, усі експериментальні елементи впроваджуються одночасно. Застосовуються як звичайні кластерні позначення, так і спеціальні – виключно для чорних або білих клавіш. З'являється тремоло кластерів – складне для виконання однією рукою розкладання октавного кластера на дві частини, де одну частину повинні грати чотири пальці, а другу – один великий палець, вивернутий усією своєю боковою поверхнею і тенаром (м'язом під великим пальцем). Авторське арпеджіо застосовується лише в першій своїй половині – долонею донизу, і вся фактура максимально ущільнюється, в'язне в кластерах. Композитор розширює партію до трьох нотних станів, де внизу звучать великі дванадцятизвуківі кластери, напівкластерні звучання в середині та групи шістнадцятих нот вгорі, що складаються з двох кластерів: *des – as* – по чорних клавішах і *f – c* – по білих клавішах.

Виконання такого роду груп нот повинно бути точно вивірене, щоб не травмувати руку, особливо тенар великого пальця, а також дуже болісні сесамоподібні кістки біля першої п'ястної кістки. Проблема тут полягає в динаміці *fff*, а отже – у необхідності значних фізичних зусиль, які мають

прикладатися до незручних і неергономічних положень рук і тіла. До того ж, такий варіант кульмінації в творі триває протягом шести нотних рядків, отже потрібно вибудовувати музичну лінію за умов максимальної гучності, акуратно підлаштовуючи руки у незручних стрибках і положеннях, для створення відповідного музичного образу, передбачуваного автором.

Кульмінація приводить до нового виду кластера, який виконується долонею та передпліччям. Тут композитор зазначає лише нижній звук, справедливо вважаючи, що довжина долоні та передпліччя може бути різною у різних піаністів (наприклад, у чоловіків і жінок вона відрізняється в середньому на 4 см, тобто приблизно на два тони по білих клавішах). Таким чином, охоплення клавіш сягає від двох з половиною до трьох октав, а разом із 12-тоновим кластером у лівій руці це вимагає точної підготовки рук, продуманого підходу до позиції тіла і, ймовірно, навіть легкого підведення зі стільця для досягнення необхідної амплітуди. Анатомія кисті та передпліччя з точки зору площини для натискання клавіш не є однорідною, тому залежно від форми вигину деякі ноти можуть прозвучати занадто яскраво, з надмірною силою, інші ж, навпаки, залишаться незвученими або взагалі не прозвучать. І знову ж таки, це потребує часу, щоб звикнути до позиції, відчувати натискання й роботу м'язів. Багато виконавців вважають кластер простим прийомом, часто й не дуже важливим, і просто ігнорують його складність, виконуючи його «з ходу» та не зважаючи на питання його якості.

Далі композитор вводить *glissando*, «по всіх звуках від зазначеного, взяте передпліччям і долонею» [38, с. 2]. У тексті неможливо точно зрозуміти, чи вимагає композитор використання обох рук, чи передбачається виконання правою рукою, що ймовірніше. Тут позиція долонею вниз стає не дуже зручною, а можливо й травмонебезпечною, тому виконавцю важливо детально розглянути різні варіанти постановки руки під час гри кластера *glissando*. Оскільки автор не уточнив техніку виконання, то найбільш зручним і ймовірним варіантом тут здається постановка долоні та передпліччя на ребро

або з більшою опорою на ребро. Тоді глісандо вийде точнішим і дзвінкішим, а рука уникне надмірного навантаження.

У останньому такті застосовується цікава нотація у вигляді стрілки вгору разом зі знаком авторського арпеджіо та кластером. Композитор у передмові зазначає, що це «найвищий звук» [38, с. 2], без вказівки конкретної ноти, хоча зазвичай на клавіатурі це нота С. Можливо, маються на увазі деякі інструменти зі скороченим діапазоном, де найвища нота А, хоча переважно таке трапляється на піаніно або дуже маленьких кабінетних роялях. До того ж, позначення кластера у вигляді дужки в рукописі також починається з А октавою нижче, тому це припущення не позбавлене сенсу. Для концертного виконання таке зазначення не є очевидним, утім можливо, саме такий інструмент був у композитора на момент написання твору. Тут музика уповільнюється й розчиняється в *ppp*, що робить цей варіант авторських експериментальних технік найбільш простим і зручним. У скрипці одночасно з фортепіано звучить найвища нота, що також поступово має зійти нанівець, немов розчиняючись у навколишньому просторі.

«Музика» для скрипки та фортепіано А. Караманова є одним із небагатьох авангардних творів композитора, де застосовуються різні «розширені» техніки гри на фортепіано та нестандартна авторська нотація цих прийомів. Хоча кількість таких технічних прийомів невелика, але складність їх виконання досить висока. Більша частина твору написана в межах традиційного піанізму, незважаючи на гранично насичене та щільне нотне письмо, що вимагає від виконавців підвищеної уваги та досвіду.

3.3 Алеаторично-сонористичні експерименти в камерних ансамблях Л. Грабовського

Камерна творчість Л. Грабовського, початок якої припадає на 1960-ті роки, є не лише важливим етапом у розвитку сучасної української музики, а й одним з найперших досвідів упровадження авангардних практик у вітчизняне музичне мистецтво. У 1960-70-ті роки це були не просто оригінальні твори –

вони демонстрували новий підхід до композиторської, виконавської та слухацької роботи, повністю позбавляючи звичних уявлень і відкриваючи абсолютно нові шляхи. Л. Грабовський створив унікальну для української музичної культури того часу звукову палітру, яка багато в чому випередила свій час і визначала нове обличчя українського камерного ансамблю другої половини XX століття.

Як уже зазначалося, твори 1960-х років є яскравими зразками авангардних експериментів. Рояль тут використовується як новий інструмент, далекий від фортепіанної традиції й такий, що потребує вдумливого вивчення і свіжого погляду на його використання. Фортепіано перестає бути прерогативою піаніста: будь-який музикант, так чи інакше знайомий з фортепіанною практикою на базовому рівні, фактично опиняється в такому самому становищі як і професійний піаніст, адже технічна віртуозність тут відступає на другий план, поступаючись глибокому розумінню авторського задуму та готовності до нових способів звуковидобування.

Усвідомлюючи це, сам композитор вважав, що його твори середини 1960-х років стали важливою віхою у власній творчості, відзначивши окремий етап розвитку. Митець вважав, що «Тріо» для скрипки, контрабаса і фортепіано окреслило ту лінію, з якої виникли «Пастелі» на тексти П. Тичини для сопрано і струнного квартету, «Мікроструктури» для гобоя соло, «Із японських хокку» для тенора, флейти пікколо, фагота і ксилофона, а «Константи» у певному сенсі стали підсумком авангардних пошуків [52, с. 443].

У контексті даного дослідження саме «Тріо» Л. Грабовського для скрипки, контрабаса і фортепіано становить найбільший інтерес, хоча, безумовно, і «Константи» для чотирьох роялів, шести груп ударних та скрипки соло також є вагомим досягненням в експериментах з просторовою музикою. Такий великий і унікальний склад інструментів зробив твір рідко виконуваним (перше виконання відбулося в Лас-Вегасі лише у 1987 році) і малопопулярним. Звісно, наявність чотирьох роялів на одній сцені навіть і сьогодні є великою

проблемою для багатьох концертних залів, а тим більше – для залів камерної музики. До того ж, створення просторової концепції живої музики стикається з проблемами консервативної конструкції глядацької зали, де необхідна зміна розташування сцени, крісел і сценічного обладнання, що не тільки технічно складно, а й може спричинити дискомфорт для слухачів та виконавців.

Л. Грабовський зауважував, що хотів «зробити твір із просторовим квадрофонічним розташуванням виконавців, щось подібне до «Груп» К. Штокгаузена для трьох оркестрів або його ж «*Carre*» для чотирьох оркестрів і чотирьох хорів. <...> Я вирішив, що в мене будуть чотири роялі в різних місцях залу, і шість груп ударних, що розташовуються по периметру залу, а публіка буде всередині. Таким чином звук міг би «мандрувати» навкруги» [52, с. 193]. У цьому контексті своєрідним зразком для композитора стало «*Gruppen*» К. Штокгаузена, що також супроводжувалося труднощами, пов'язаними із залученням надзвичайно масштабних інструментальних ресурсів.

Незважаючи на замовлення Західнонімецького радіо та потужне фінансування, виконання твору К. Штокгаузена у XX столітті відбулися у 1958, 1968, 1982 та 1996 роках, тобто з перервами у десять і більше років. До того ж у ролі диригентів виступали сам композитор, Бруно Мадерна та П'єр Булез, а отже, про диригентів, які виконують академічну музику, не йшлося. Лише у 1996 році виконувати опус К. Штокгаузена почав Клаудіо Аббадо, визнаний інтерпретатор сучасної музики, та деякі інші досвідчені майстри. На жаль, набагато скромніший, але також нестандартний склад у «Константах» Л. Грабовського став суттєвою перешкодою для виконання твору, що стикалося не лише з очевидними технічними, а й з ідеологічними проблемами¹¹.

Варто зауважити, що, вказуючи склад інструментів «Констант», автор уживає слово «рояль», а не «фортепіано» («Константи» для 4 роялів, 4 груп

¹¹ Під час підготовки до виконання «*Carre*» К. Штокгаузена, що мало дуже оригінальний і громіздкий склад (у середньому понад 500 осіб), стикалося з ще більшими труднощами.

ударних і скрипки соло), що, без сумніву, є точним визначенням потрібного інструменту. Саме ця назва найточніше вказує на необхідність рояля як великого концертного інструменту, не вводячи виконавців в оману. Також від початку стає зрозуміло, що, на відміну від деяких відомих творів для чотирьох фортепіано, наприклад, Концерту для чотирьох клавирів *a-moll* Й. С. Баха чи Концертного квартету для чотирьох фортепіано К. Черні, не можна замінити концертний рояль на різного роду кабінетні роялі чи піаніно.

Сам композитор називає «Константи» твором «політехнічним», тобто таким, що одночасно використовує різні композиторські техніки авангарду, зокрема сонорику, алеаторику, інструментальну конкретну музику тощо. Ця концепція протиставлена «монотехнічній» композиції в межах однієї визначеної техніки. Треба відзначити, що такі «політехнічні» опуси у середині 1960-х років практично не створювались, але доволі швидко стала очевидною обмеженість розвитку лише однієї, хоча й досить цікавої авангардної ідеї протягом усього музичного твору. З приводу цього Л. Грабовський згодом зазначав у своєму інтерв'ю: «Я сам віддав шану сонористичній концепції, скомпонувавши кілька творів між 1964 і 1967 роками. Але наприкінці дійшов висновку, що сонористична концепція не дозволяє будувати широкі симфонічні полотна у значенні великої форми і розвиватися зі змінами, з часом. І дивлячись на представників ХХ століття у літературі, кіно, образотворчому мистецтві, я зрозумів, що має бути щось на зразок системи, яка вміщує всі елементи і перетворює їх в єдність. А великий стиль вимагає великого і насиченого словника та його розширення» [79]. Тому визначення «політехнічний» цілком можна використовувати як характеристику не лише «Констант», а й інших творів композитора, і особливо – його Тріо.

Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано було написане дуже швидко, за кілька місяців – у березні–квітні 1964 року. Пізніше композитор писав: «Я дуже багато працюю, а рухається повільно. В епоху Тріо і мікроструктур було інакше – писав за один раз» [52, с. 507]. Концепція цього твору почала складатися ще раніше, під час роботи над одноактними операми «Ведмідь» та

«Пропозиція». Л. Грабовський зауважував, що тоді він «вже думав про нову музику. В голові була ідея «Моря», яка тоді ж прийшла до мене вночі, я прокинувся від неї, раптом усвідомивши, що відкривається стилістичний прорив у новочасність» [52, с. 167].

Сценічна доля Тріо склалася набагато успішніше, ніж у «Констант», у тому числі й завдяки складу з традиційних академічних інструментів, а також невеликій кількості виконавців. Прем'єра твору відбулася у концертному залі імені М. Лисенка 26 грудня 1966 року у виконанні Б. Которовича (скрипка), В. Філіпочкіна (контрабас), М. Степаненка (фортепіано). Незважаючи на дуже неприємне ставлення до авангарду в офіційних музичних колах, твір Л. Грабовського перший раз прозвучав через два роки після його написання, що, безумовно, стало важливою подією для української нової музики.

Аналізуючи технічні фортепіанні труднощі Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського, немає сенсу зупинятися на особливостях форми, гармонії, композиторських технік, які застосовані в цьому творі. Відомості щодо цього можна знайти у вже опублікованих джерелах [99]. Однак необхідно все таки надати короткі відомості про твір: тріо має тричастинну форму, пронумеровану в партитурі, і програмну за словами композитора – «Прелюдія», «Токата» і «Постлюдія» [99, с. 109]. Тривалість твору від 9 до 11 хвилин, в залежності від виконання.

Центральна ідея твору пов'язана зі сферою тембро-фактури [52, с. 332], тобто першочерговим завданням й головною складністю для виконавців стає саме тонка гра звукових барв. До цього додаються також акустичні труднощі, які безпосередньо залежать від акустики концертної зали, інструменту та просторового розташування музикантів. І якщо тембр є найважливішою «якістю» тріо для композитора, то саме на ньому мають зосередити увагу як виконавці, так і слухачі, саме для цього застосовуються й всі «розширені» техніки гри на фортепіано. Тому під час виконання дуже важливо уникати формального використання будь-якого технічного прийому, інакше концепція твору може втратити своє смислове наповнення.

Структура циклу будується на контрасті кожної з трьох частин, де подано різні типи руху, контрастні характери, розмаїті емоційні стани. Водночас контраст у тріо не впадає в око, не приголомшує потужними хвилями – його слід вловити, відшукати, вслухатись. Різні стани відчуються у найтонших переливах тембрового забарвлення, у ледве помітних змінах руху. Межі контрасту перебувають дуже близько одна до одної, вони існують у більш камерному, інтимному просторі. Тут немає того романтичного розмаху, де співіснують як вершини раю, так і глибини пекла, де межі радше трансцендентні, аніж реально відчутні. Музика тріо ближча до творчості А. Веберна – стриманої та витонченої, що, втім, характерно для більшості композиторів авангарду середини ХХ століття.

Л. Грабовський так висловлювався про структуру тріо: «Я постановив собі перевірити, як же можна komponувати в сонористично-алеаторичному стилі, де все фрагментоване» [52, с. 189]. Складне для композитора завдання стає також вагомою проблемою і для виконавців цього твору. За відсутності ритмічної основи, як, наприклад, у «*Kreuzspiel*» К. Штокгаузена чи «*Swinging Music*» К. Сероцького, монтаж звуків спирається на внутрішню виконавську пульсацію. Не маючи чітких мелодійних ліній або звичної логіки розвитку, піаніст повинний не просто керуватись певними часовими вказівками автора – він має зробити їх своїми, звичними наскільки це можливо. Лише тоді рух стане живим, і твір почне по-справжньому дихати і розгортатися у часі.

Ця проблема значною мірою є спільною для будь-якої сонористичної чи алеаторичної музики. Кожен твір потребує відчуття цілісності, закономірності руху і логічності побудови. Протягом багатьох століть у музичному мистецтві було вироблено низку важливих принципів об'єднання матеріалу, управління музичним часом, таких як різні типи форм, чіткість їх побудови, динаміка, виразні логічні контрасти, визначені способи початку твору та його розділів, а також їх завершення тощо. Інакше існує ризик зупинки руху, що призводить до руйнування образу, втрати не лише емоційного ефекту, а й драматургічної лінії, смислової послідовності. Незважаючи на дуже різний як за образним

наповненням, так і за реалізацією характер творів музичної спадщини людства (чи то органами Перотіна, чи то «Білий альбом» *The Beatles*) принцип цілісності залишається незмінним.

Проблема тут полягає не у відсутності композиторської майстерності «зібрати» авангардний твір або у прагненні відкинути всі принципи мистецтва, а в тому, що звичка й мислення виконавця часто не можуть перебудуватись на радикально інше відчуття часу. Для цього потрібен інший підхід, який необхідно набути швидко – у межах часу, відведеного на вивчення твору. За відсутності досвіду «проектування» драматургії з нового, незвичного ракурсу піаніст змушений набути його паралельно з вивченням музичного тексту (що також є новим і експериментальним), із відпрацюванням ансамблевих труднощів, із засвоєнням нових технічних прийомів. Для цього необхідний час або чудова інтуїція, що може допомогти вирішити деякі з важливих технічних проблем.

Разом з тим, у Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського важливо також відзначити деякі особливості, що стосуються насамперед практики виконання цього твору. Необхідно вказати на незвичну нотацію, яку композитор використав під час запису цієї музики. У попередніх розділах вже йшлося про труднощі тлумачення унікальної авторської нотації в різних авангардних творах, зокрема й деяких простих технічних прийомів, що часто зустрічаються. Ця проблема змушує не тільки уважно вивчати всі композиторські нотатки та передмови, а й постійно визначати, чи дійсно використовується загальноприйнятий прийом, лише під іншим позначенням, чи автор вимагає тут іншого підходу.

У рукопису Тріо Л. Грабовського дві перші сторінки присвячені опису різних технічних прийомів, причому «розширеним» прийомам гри на фортепіано належить близько 14 нових позначень. Деякі з них, такі як права та ліва педаль, мають свої власні знаки, значною мірою через зручність позначення їх одночасного натискання, що, втім, призводить до певної плутанини для піаніста. Такі прийоми, як глісандо чи кластер, позначаються

також незвично та відрізняються радше образно-зображальним, ніж схематичним виглядом. Цікаві авторські примітки мають складні «розширені» техніки, які безперечно розшифровуються лише завдяки їх опису. Тим часом, у передмові немає докладної вказівки щодо прийомів чи способів виконання таких технік, крім спрощеного опису: «долонями по струнах рояля», «взяти беззвучно» тощо. Це надає можливість виконавцю самотійно визначати «якість» звуку (або шуму), яку він вважає найбільш відповідною, і розробляти для цього необхідний технічний прийом. Тут не завжди буде зрозуміло, наскільки отриманий результат збігається з думкою автора, чи має він право на існування, чи необхідно було здійснити щось зовсім інше.

Також сам нотний текст має занадто багато експериментальної нотації, яка допускає як множинні трактування, так і взагалі складні для інтерпретації без прямого пояснення місця. У 1975 році Л. Грабовський зробив нову редакцію Тріо. Композитор так описував необхідність змін: «Першу редакцію записав чисто просторовою нотацією без усякого поділу на такти, а потім зрозумів, що краще все-таки зберігати певну мірність. Тому я запозичив принцип, що його увів Беріо – ноти розташовуються просторово, отже пропорції у їхніх відстанях важливі, але пунктиром позначені умовні такти, і вказано, скільки в такті метрономних одиниць. Така система уможлиблює кращий контроль за перебігом часу» [52, с. 259].

Практика використання просторової нотації без прив'язки до часу часто ускладнює синхронізацію ансамблю, і тому багато композиторів дуже швидко почали відступати від радикальних експериментів у своїх музичних позначеннях, створюючи різні види тимчасових прив'язувань, які могли бути як ритмічними чи метричними, так і різними вказівками секундоміра. Безумовно, це дало основні орієнтири для музикантів, дозволило краще зрозуміти структуру твору та полегшило синхронізацію ансамблю, що є вкрай важливим для спільної сценічної гри.

Цікавим є й сам склад ансамблю тріо – разом з фортепіано звучать скрипка і контрабас. Порівняно з класичним складом тріо, – це цікаве

перетворення звукового балансу. У віолончелі, яка була посиленням середньої або верхньої частини низького частотного спектру, діапазон пересікався зі скрипкою. Її струна «ля» малої октави межувала з четвертою скрипковою струною «Соль» малої октави, створюючи спільний відрізок діапазону в районі малої і першої-другої октав – просторі людського голосу. Фортепіано при цьому створювало фундамент, підтримуючи весь діапазон і даючи опору мелодійним лініям, або провадило ці лінії самостійно.

Контрабас уводиться композитором для посилення нижніх частот – його перетин зі скрипковим діапазоном на практиці майже не відбувається. При тому фортепіано у середніх регістрах звучить за тембром нібито сольно і підсилює краї діапазону. Це дещо змінює звичний слуховий баланс ансамблю: фортепіано тепер не фундамент, не головний і не базовий інструмент, а скоріше ще один, рівний з контрабасом і зі скрипкою, тільки з більш великим діапазоном, при цьому іноді він міняється з ними ролями.

Композитор так коментує вибраний склад ансамблю: «Мені потрібні були два струнні інструменти, які могли би заповнити весь звуковий діапазон і були би подібними в цьому сенсі до фортепіано. Тому, поряд зі скрипкою, я застосовував не віолончель, а контрабас. Так само і в інших творах цього часу я пробував уживати ніколи перед тим для себе не мислимі інструментальні комбінації. Вочевидь, це стало результатом контакту з різними камерними творами авангарду» [52, с. 187].

Такі незвичайні склади інструментів у камерних фортепіанних ансамблях стали однією з яскравих відмінних рис модернізму та авангарду. Уже у відомому Концерті для 9 інструментів (для флейти, гобоя, валторни, труби, тромбона, скрипки, альту та фортепіано, 1931-1934) оп. 24 А. Веберна здійснюється спроба поєднання інструментів різних оркестрових груп і рояля. А нові експерименти К. Штокгаузена щодо інструментальних ансамблевих складів («*Kreuzspiel*» для гобоя, бас-кларнета, фортепіано та трьох ударних інструментів; «*Kontra-Punkte*» для флейти, кларнета, бас-кларнета, фагота, труби, тромбона, фортепіано, арфи, скрипки, віолончелі; «*Kontakte*» для

електроніки, фортепіано та ударних інструментів) і Л. Ноно («*Piccola gala notturna veneziana in onore dei 60 anni di Heinrich Strobel*» для фортепіано, челести, вібрафона, дзвіночків та струнних), здійснені до 1960-х років, – «узаконили» такий підхід.

Водночас, використання контрабаса з фортепіано, а також у складі тріо чи інших форм ансамблю не є чимось новим у композиторській практиці, хоча цей інструмент не отримав широкого застосування в сучасному академічному репертуарі. Уже з XVIII століття контрабас надійно закріпився в басовій групі оркестру, а в XIX столітті став сольним і камерним інструментом. Відомі контрабасові концерти К. Діттерсдорфа (1739-1799) та Я. Ваньхаля (1739-1813), популярних композиторів і виконавців свого часу, учасників квартету разом з Й. Гайдном та В. Моцартом. В репертуарі контрабасистів важливе місце займають сонати А. Мішека (1875-1955), які є одними з перших оригінальних камерних сонат для цього інструмента (а не перекладенням віолончельних і віольних творів) і, звісно, відома соната для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта (1949), яка в багатьох аспектах визначила інтерес до цього інструмента в другій половині XX століття. Але найцікавішою є творчість італійського контрабасиста та композитора Дж. Боттезіні (1821-1889), який був одним з видатних майстрів гри на цьому інструменті. Саме йому належать твори для контрабаса та фортепіано, дуети контрабасів з фортепіано, а також для скрипки, контрабаса і фортепіано (імовірно, для виконання з другом і колегою Л. Ардіті).

Отже, використання Л. Грабовським скрипки, контрабаса та фортепіано в Тріо не було радикальним нововведенням, хоча це, безумовно, і не є традиційним «класичним» складом ансамблю, що робить його досить незвичним. У той же час, композитор підходить до цього складу як до єдиного звукового об'єкту, що є справжнім нововведенням для ансамблевої музики XX століття. Для багатьох митців класичного та романтичного періодів будь-який інструмент виражав свій особливий характер лише опосередковано, крізь призму мелодійних ліній та фактурних пластів. Тому велика кількість

інструментальних п'єс могла бути відносно без втрат перекладена для інших інструментів, а за необхідності і для певної їх групи. Особливо це стосується струнних інструментів, де віолончеліст може виконати твір для альту, і навпаки, а контрабасист цілком вільно використовує віольний та віолончельний репертуар.

Для Л. Грабовського в Тріо тембр інструмента стає найважливішою його «якістю», а отже, ані контрабас, ані скрипку, ані фортепіано замінити неможливо – інакше вийде інший твір. Композитор підкреслював, що він мислив ніби «“окремими моментами”, насамперед характерними комбінаціями тембрів, інструментальних штрихів» [52, с. 187]. Тобто «темний» та «резонансний» контрабасовий звук тут важливіший, ніж технічна вправність виконання мелодійних ліній або фраз, так само як «світлий» та «іскристий» звук скрипки важливіший за її віртуозні можливості та емоційну виразність.

Вже на початку твору у фортепіано з'являється нижня «ля», на яку нанизуються флажолети струнних. Це довга тягуча нота на *ppp*, яка становить чималу складність для піаніста. Змусити звучати одну ноту на роялі протягом десяти тактів непросто завдання, а зробити це на *piano-pianissimo* – технічно просто неможливо. Треба мати на увазі, що навіть у маленькому залі, на відміну від можливостей електронного запису, акустика має свої особливості, де деякі динамічні відтінки не реалізуються через фізику звуку. Тут на допомогу піаністу приходять різноманітні хитрощі – підміна педалі з беззвучною грою (але в тріо авторська педаль вказана однозначно), загальне емоційне напруження фактури і контрастні переходи, де в місцях найтихішого *pianissimo* музикант своєю майстерністю змушує слухача додумувати і представляти вже не існуючий фізично звук.

Ця складність закономірно диктує свої вимоги – насамперед зміщувати динамічний діапазон з *p* на умовне *p*, згідно акустичних умов концертного приміщення. У струнних інструментів завдання не легше – зіграти протяжні флажолети на піанісімо зовсім не просто. Після довгих побудов іде октавний

стрибок, який нагадує знаменитий мотив листівської сонати, де напружені відривчасті «соль» на *пiанісімо*, «*sotto voce*», низхідна тема з утриманням цієї опорної «соль» рухаються до «вибуху» – два октавних стрибки на тій же «соль», які передують головній люто-енергійній темі.

Але в Тріо українського композитора розв'язка інша: після вибуху – хаос, великий тихий кластер. Це складний технічний прийом, який у творі Л. Грабовського ще більше ускладнений тим, що кластер охоплює великий діапазон чорних і білих клавіш і вимагає роботи передпліч. У таких випадках для того, щоб «уникнути ризику акцентування одного з тонів і відокремлення його від інших, Г. Кауелл наполягає на тому, щоб виконавці не використовували лікоть. У його інструкціях зазначено, що кластери необхідно натискати, а не бити, щоб створити плавний і єдиний звук, що виникає завдяки вазі розслабленого передпліччя, а не м'язам» [199, с. 22].

Але одне – грати м'який звучний кластер у «*Tides of Manaunaun*» Г. Кауелла, досягаючи певної схожості з басовими акордами акомпанементу, і зовсім інше – довгий семитактовий кластер на *ppp*. Тут точність і концентрація звуку мають першорядне значення, а передпліччя повинні бути скоріше напруженими, ніж розслабленими. Разом із верхнім невеликим кластером *f*-с створюється впізнаваний образ приглушених дзвонів, тому для його відображення надзвичайно важливою є сильна вібрація струн після звукового згущення. Також потрібно врахувати, що кластер з чітко зазначеним діапазоном не завжди можливо виконати піаністам з маленькими руками, довжина передпліччя яких відрізняється від необхідної, і кілька нот закономірно зникнуть.

Неординарно застосовує Л. Грабовський і фортепіанну педаль. Цікаве авторське позначення педалей – «*Una corda*» є своєрідним відображенням «*Sustain*» педалі, перевернутою літерою *P*. Логіка тут зрозуміла: ліва педаль виконує функцію тембрової педалі, але відносно лише однієї ноти, а не цілої музичної фрази, звідси й необхідність синхронної роботи двох педалей. Цікаво, що момент зняття зображується косою лінією під тупим кутом, на

відміну від стандартного прямого кута. Можливо, автор вимагає більш плавного зняття, що не завжди звично для «*Sustain*» педалі, яка часто потребує швидких і різких змін демпферів.

Але якщо на початку твору педалі використовуються за своїм прямим призначенням, то далі композитор застосовує прийоми інструментальної конкретної музики, близькі до експериментів Г. Лагенмана. Педалі необхідно відпускати зі стуком або навіть виконувати на них тремоло, щоб отримати щось на зразок ефекту удару верхньою частиною педалі по повстяній підкладці одночасно з різким відгуком струн від демпферів. Тут теж наявна певна складність і суперечність – інструменти різні, з різною глибиною натискання педалей і з різною висотою підняття демпферів. Зайвий стукіт, що супроводжує натискання «*Sustain*» педалі, скоріше є недоліком інструмента і всіляко приглушується ще під час створення рояля.

Треба враховувати, що у сучасних інструментах відстань від верхньої до нижньої точки натискання педалі є доволі великою лише для зручності використання напівпедальних і чвертьпедальних ефектів. А, наприклад, на старіших інструментах можливість глибокого натискання правої педалі (і тим більше лівої) і висота підняття демпферів дуже мала. Тому стукіт педалей добре налаштованого нового інструмента може бути різним на різних фортепіано і, до того ж, не мати акустичної повторюваності – у великій залі він може бути просто не чутний, а в маленькому приміщенні у інструмента з розхитаною механікою педального вузла, навпаки, виразно виділятися. Це питання вимагає уважного ставлення виконавця, а також акустичного контролю, що, безумовно, забирає багато уваги за відсутності звички.

Початок першої частини вирізняється ще одним цікавим прийомом – під час гри кластера композитор вказує, що потрібно взяти джазові щітки та грати ними по струнах усередині інструмента. Часу на цю дію не так багато, адже протягом трьох, хоч і умовних, тактів треба натиснути кластер, потім узяти щітки, встати, прицілитися в певний діапазон і встигнути розпочати свою партію. В ідеалі також бажано опустити пюпітр, інакше він природним

чином закриватиме огляд і сильно заважатиме виконанню. До того ж існує велика ймовірність зачепити пюпітр під час гри стоячи й отримати додатковий незапланований «ефект».

За дуже доброго знання партії можна спробувати грати все з опущеним пюпітром, але це додасть значного дискомфорту під час гри в «класичному» положенні піаніста. Способи встановлення пюпітра далі на спеціальних пристосуваннях або бортах корпусу, що дозволяють зручно отримати доступ до струн і клавіатури одночасно, як це практикується під час виконання творів Г. Кауелла або в «*Swinging music*» К. Сероцького, тут не підходять, оскільки гра на струнах займає невеликий час відносно всієї партитури. Тож піаніст вимушений долати всі зазначені труднощі шляхом тривалого пристосування.

Цікавими є зазначені композитором секції для гри по струнах рояля. Вони дійсно фізично присутні на інструменті, незважаючи на те, що автор вказує діапазон приблизно. Проблема полягає в тому, що різні роялі можуть мати різну конструкцію рами. Тут чітко простежується орієнтація на наявний інструментальний парк концертних роялів – у першу чергу «*Steinway*», що, до речі, типово для більшості композиторів, які працювали зі струнним фортепіано – Дж. Кейджа, Г. Кауелла та ін. По суті, це і зараз актуально, оскільки на концертних майданчиках в основному зустрічаються роялі марок «*Steinway*» і «*Yamaha*», конструкція рами яких відрізняється в середньому регістрі, що для Тріо Л. Грабовського не має особливої різниці.

Проте іноді зустрічаються роялі, наприклад, марки «*Bösendorfer*» (зокрема у Харківській філармонії) або «*Bechstein*». Концертна модель *Bösendorfer 290 Imperial Grand Piano* має не чотири, а п'ять секцій між розпірками рами, а отже, глісандо в Тріо Л. Грабовського виконати повною мірою на ньому неможливо, принаймні так, як це виписав композитор. Крім зазначених, існує ще безліч коротких кабінетних роялів із різною конструкцією рам, в деяких з них ускладнений доступ до струн. А конструкція популярних і поширених в українських музичних навчальних закладах та на різних концертних майданчиках інструментів «*Blüthner*», де натягнуті

додаткові аліквотні струни, взагалі не дасть можливості використовувати струни фортепіано пальцями або паличками.

Використання додаткових пристосувань під час гри на роялі – таких, як палички, щіточки тощо, зазвичай потребує щось на зразок підставки, на яку зручно як покласти, так і витягти використовувані предмети. Такі речі виявляються зовсім не зайвими, особливо під час концертного виконання. У Тріо доводиться за короткий проміжок часу грати щіточками, потім змінити їх на палички, далі покласти їх і грати на клавішах. На роялі для них немає жодного більш-менш придатного місця, дуже незручні для цього й плоскі поверхні обабіч від пюпітра. У момент виконання пристосування можуть упасти, заплутатися, зачепитися за щось, і навіть за належної акуратності та спритності ризик зіпсувати виступ через такі проблеми дуже великий.

У Тріо між вказівкою покласти дві щіточки і взяти дві палички є один порожній такт, потім потрібно зіграти на клавіатурі нижню «ля», притискаючи струну іншою рукою, потім верхню «до», а після цього одразу зіграти паличками в басовому регістрі. Тут композитор вирішує, що взяти ноту на клавіатурі, тримаючи палички, зручніше, ніж перехоплювати їх за півтакту до виконання. Але навіть якщо виконавець вирішить інакше, це місце потрібно відпрацювати до автоматизму, причому автоматизму музичного – незграбні та спорадичні рухи на сцені недоречні.

У другій частині твору – «Токаті», чіткий ритмічний рух і цікаві темброві барви здебільшого концентрують слух на собі, але все ж такий мікст вимагає ретельної градації звуку в акордах. Фактура ансамблю має мозаїчний характер, партії інструментів перехоплюють одна одну, при цьому створюючи цілістне звучання. В жорстких чіпких співзвуччях і алеаторичних побудовах проявляється деяка одноманітність, яку складно вирішити лише емоційною енергією. Щоб урізноманітнити фактуру, необхідно знайти найбільш відповідну барву – різноманітну, ретельно вивірену й відточену. Авторське *sfff* протягом усієї партії, як завжди, слугує загальним орієнтиром, у межах якого можливі й необхідні мікроградації. Розвиток першого розділу «Токати» сягає

кульмінаційної висоти та завершається ефектним повноклавіатурним глісандо. Нетиповий прийом глісандо по чорних і білих клавішах вимагає майстерності й пристосування, інакше існує ймовірність пошкодити пальці або просто не зіграти його потужно і дзвінко на *fortissimo*.

Композитор вимагає складних сонорних ефектів: гри на клавішах разом із притисканням струн або цікавої групи з семи нот, використаної як розкладений кластер у басу й зображеної хвилястою лінією. Це свого роду синусоїдальна хвиля, яка змінюється за динамікою. Піаністу складно зіграти це не у вигляді пасажу, повторюючи так чи інакше ритмічні групи, а як однорідну звукову пляму, що вимагає доволі не простого поєднання однієї ноти з іншою. Якісне виконання зазначених прийомів великою мірою залежить як від майстерності виконавця, так і від якості інструмента, який може просто не озвучувати такі низькі басові частоти.

На початку третьої частини піцикато на струнах рояля грається стоячи, тут потрібно або опустити пульт, або грати з обмеженим оглядом і, звісно, мати довгі руки. Тим більше, що далі потрібно вже вдарити долонею по струнах, що зробити значно складніше. Нотація є приблизною – свого роду імпровізація у зазначених регістрах, коли кожне наступне виконання цього фрагмента не схоже на попереднє. Також треба мати на увазі проблему з поділом середнього регістру на деяких моделях роялів та способом виконання глісандо на них джазовою щіточкою, яка вже розбиралась у другому розділі. Під час концертного виконання тут потрібна чітко відпрацьована техніка – зміна прийомів досить часта, нюансування точне й ретельно прописане. Це означає, що композитор вимагає точного виконання навіть алеаторичних частин твору, при цьому не втрачаючи руху в музиці (контрольована алеаторика).

Тріо Л. Грабовського для скрипки, контрабаса та фортепіано є одним із ранніх прикладів численного застосування експериментальних композиторських прийомів та «розширених» технік фортепіано в українському музичному авангарді другої половини XX століття. Їх

використання вимагає від піаніста не просто професійного, а скоріше дослідницького підходу. Незважаючи на те, що тріо було написано понад 60 років тому, воно донині залишається складним для інтерпретації піаністами академічного напрямку, причому ця складність з часом не зменшилась.

У контексті тематики дисертаційного дослідження цікаво порівняти Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського з іншим твором композитора, написаним понад 20 років після нього, де також застосовано велику кількість «розширених» фортепіанних технік. Це «Інтродукція та дев'ять мініатюр» для меццо-сопрано, скрипки (і альту), кларнета та фортепіано з програмною назвою «Коли». Цикл написаний у 1987 році для ансамблю «*Continuum*» і багато разів виконувався ним у різних країнах. З приводу його написання композитор зауважував: «За умовами замовника, твір мав бути «транспортабельним», бо вони хотіли його грати в різних залах і місцях, у подорожах. Тому я, наприклад, не вжив бас-кларнет, обмежився звичайним кларнетом» [52, с. 251]. Однак не згадується, що для відтворення «розширених» технік потрібен саме концертний рояль, який набагато менш «транспортабельний», ніж бас-кларнет. Це ще раз вказує на те, що термін «розширене фортепіано» не є точним. Отже, можливо слід використовувати в цьому випадку термін «концертний рояль».

Композитор вважав «Коли» також «політехнічним» твором, вказуючи на деякі особливості: «Частини поєднані за принципом контрасту. Ритміка твору диктувалася частково ритмом вірша, частково образними асоціаціями. Звуковисотна основа дуже різна, є диатонічні ряди, в одній із частин є додекафонічна серія, об'єднана в три акорди: один споріднений зі збільшеним тризвуком і два інші – зі зменшеним» [52, с. 251]. Автором докладно описано деякі застосовані у творі авангардні композиторські техніки. Варто відзначити, що всі елементи циклу спираються насамперед на образ, який виникає як від авторського тексту, так і від індивідуальних асоціацій.

Форма твору будується на контрасті: «Кожна частина радше незалежна в смислі єдиного стрижня. Вони всі, наче поодинокі різнобарвні блискітки»

[52, с. 255]. Тобто першочерговим завданням виконавця є з'єднання, злиття матеріалу, проникнення в задум і відтворення певного руху, певної часової лінії. Відчуттю єдності допомагає досить невеликий обсяг твору – близько 13 хвилин, і змістова драматургічна лінія тексту, що тією чи іншою мірою є зручною для всіх учасників ансамблю. За цих умов структура, динаміка і баланс стають більш зрозумілими і більш зручними для реалізації.

Висхідні і низхідні групи в перших двох тактах «Інтродукції», з якої починається цикл і де звучать в унісон фортепіано, скрипка і кларнет, заряджені енергією, силою і гостротою. Далі різкий контраст – гра фортепіано в нижньому регістрі на *rrrr* з авторською вказівкою: «Приглушіть відповідні струни у вінтів налаштування пальцем або пальцями перед натисканням клавіші; тримайте ритм нерівним»¹². Крім того, в нотах є цікаві позначки у вигляді маленької руки з вказівним пальцем над кожною нотою. Тут є очевидною проблема у виборі рук для гри на клавішах і приглушення струн. У тексті чітко видно зміну рук залежно від октави, але така зміна є незручною і вимагає спритності та відпрацьованості. Водночас вибір однієї з рук для гри на клавішах виглядає зручніше, але при цьому потребує точного і синхронного перенесення між октавами, попри вказаний повільний темп і внеметричність.

Вступ кларнета супроводжує позначка: «Підійдіть до відкритого рояля позаду й дмухайте в нього». За ним вступає скрипка, від якої вимагається: «Підійти до відкритого рояля позаду й тримати скрипку якомога ближче до струн рояля; зберігати нерівний ритм». Тут рояль виступає в ролі додаткового пристрою для інших інструментів, додаючи їх звукам резонанс і об'єм. Розміщення хоча б деяких інструментів усередині відкритого корпусу рояля є досить проблематичним, проте відкриті демпфери дійсно змушують струни резонувати разом з кларнетом і скрипкою. Звичайно такого роду дії мають бути ідеально відпрацьовані й вивірені, кришка рояля – повністю піднята, все це різко змінює акустику та баланс ансамблю.

¹² Партитура та запис цього твору знаходяться за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=1TodNRx9tBk>

У другій частині використовується нетипове, але цілком зрозуміле позначення арпеджіо вгору й вниз хвилястою лінією зі стрілочками. Виходить щось на зразок імпресіоністських переливів, *dolcissimo* на довгій незмінній педалі. Наприкінці вказано приблизний хронометраж – близько однієї хвилини дев'яти секунд. Утім, такий варіант часових обмежень складно реалізується в ансамблевій грі й може слугувати лише орієнтиром. Третя частина починається зі звучання, що відтворюється м'якою паличкою по краю підвішеної тарілки. Тобто, піаніст тут виступає в ролі ударника – досить поширений прийом економії виконавських засобів¹³. Наприкінці третьої частини циклу «Коли» пропонується використовувати дерев'яні дзвіночки таким чином: «Схопити разом і одразу відпустити, щоб підстрибнули (або підскочили)».

У четвертій частині циклу використовується патерн – два акорди, що граються почергово, ніби *martellato*, повільно та імпровізаційно. Нижній регістр створює ефект вируючої й темної фарби. Алеаторичний патерн ніби запрошує виконавця до певної співучасті, пропонуючи впіймати відчуття і знайти потрібне туше та баланс. П'ята частина – тарантела, швидка й агресивна. Скрипаль вибиває ритм на бонго, а піаністові необхідно сильно вдаряти по найнижчих басових струнах нігтями. Цей прийом складний і досить травмонебезпечний, адже товсті басові струни мають потужне натягнення і ребристу поверхню. Також потрібно вибрати зручну позу, за якої права рука не чіплятиме пюпітр й загалом скоординувати рухи всієї постави. Цікавими є детальні вказівки педалі – спочатку натискати злегка, поступово заглиблюючи її до кінця, потім в певному місці різко натиснути глибоко й тримати до кінця частини. Як зазначалось вище, гра по басових струнах з одночасною роботою педалі є неергономічним прийомом, що потребує концентрації уваги та розрахунку положення рук і тіла.

¹³ Дещо подібне зустрічається у творі «*Mantra*» К. Штокгаузена, де обидва піаністи маніпулюють великим арсеналом ударних інструментів.

Коротка шоста частина неочікувано має цілком традиційну фортепіанну партію. Над акордами вказівка «*ordinaire*», тобто звичайно, без експериментальних технік. М'які довгі співзвуччя потребують глибини туше і тривалого, об'ємного відлуння, обертонового шлейфу. Але більшу частину часу в цій частині фортепіано не грає і долучається до ансамблю лише в першому і передостанньому такті. Отже, саме тут піаністу потрібно сфокусуватися на звуці, його випромінюванні й відлуннях у навколишньому просторі.

Наступна, сьома частина звучить контрастом до попередньої. Піаніст тут має грати двома олівцями по струнах у середньому регістрі, що також є не простим прийомом. Місце гри перекриває пульт, доводиться або обережно опускати його між частинами, або акуратно перегинатися через нього. Для точного й дзвінкого удару олівцем потрібна свобода зап'ясть і рухливість ліктьового суглоба, що складно здійснити в такій позиції. До того ж, має бути необхідною конструкція інструменту – гра по тих струнах, що зазначені в нотах, зручна і можлива, якщо рояль має чотири розпірки рами. Якщо їх п'ять, необхідний для гри простір ділиться розпівкою, і виконання стає дуже незручним. Також слід звернути увагу на точність влучання – піаніст зазвичай не має навичок ударника, і розташування тонів на струнах для нього зовсім неочевидне. Можливо при цьому треба позначити потрібні струни якимись маркерами чи вказівниками.

У цілому, звучання цієї частини, як і деяких інших, нагадує своєрідний варіант пекінської опери: при тому, що тип вокалу та манера виконання залишаються традиційно європейськими, ансамблева група супроводу все ж має з нею багато спільного. Оркестр пекінської опери складається з двох основних груп інструментів – «Веньчан», тобто струнні й духові, та «Учан», тобто ударні. Перша група включає пекінську скрипку – Цзинху, щипковий інструмент – Юецінь, а також деякі інші струнні інструменти. Духові представлені Сона – дерев'яним духовим інструментом на зразок шалмея, Сяо – бамбуковою флейтою, та іншими традиційними китайськими

інструментами. Ударна група складається з барабана, цимбал, дзвіночків, дерев'яних тріскачок тощо. Як можна помітити, у циклі Л. Грабовського присутній струнно-смичковий інструмент та імітується струнно-щипковий, грає один дерев'яний духовий інструмент, використовуються дзвіночки, барабани, своєрідні дерев'яні шумові інструменти, а також рояль у ролі цимбал або іншого подібного інструмента. Відповідно, й звучання тією чи іншою мірою нагадує впізнаване звучання пекінської опери – як у вокальних сценах, так і в сценах пантоміми чи акробатики.

У наступній, восьмій частині, композитор застосовує ще більш незвичні способи гри на фортепіано. Замість нот в тексті на початку зображені маленькі прозорі прямокутники під одним ребром (зв'язкою) і надається вказівка: «Вдаряйте молотком вібрафона по металевій основі внутрішньої рами». Місце удару зовсім неочевидне, до того ж воно може відрізнятись залежно від рами інструмента. Можливо, тут важливий сам ефект несподіванки й певного шумозвуку, дуже незвичного за своєю природою і схожого на збагачений обертоновим шлейфом удар ксилофона.

Далі одразу інше – «доторкніться й зіскоблїть металеву обмотку струни (вказаної висоти) монетою». Вочевидь, монету потрібно тримати в кишені (за наявності), а під час ударів по металевій рамі встигнути взяти її в іншу руку, щоб використати цей прийом. Дрібні предмети створюють свої труднощі – не загубити, вчасно підготувати та випадково не впустити всередину рояля. Цей патерн необхідно повторити близько 15 разів, при цьому використовуючи педаль. Зрозуміло, координація рук і тіла у піаніста має бути дуже добре відпрацьована.

Після того композитор залишає такт для підготовки до гри на клавіатурі – лише мить, аби встигнути сісти, прибрати всі допоміжні предмети й, за потреби, підняти пюпітр. Фортепіанні акорди в басовому регістрі супроводжують останню фразу хорального типу, дещо схожу на знаменний спів. Авторське визначення: «Безжиттєво, інертно, темно» змушує шукати такий звук, у якому матовість поєднується з в'язкістю й довгими відлуннями,

які за допомогою педалі поступово накладаються одне на одне. Це ще один невеликий епізод традиційного використання фортепіано, сфокусований на якості його звучання та реалізації академічного базису піаніста.

Дев'ята частина починається потужними співзвуччями з форшлагами, масивними й глибокими. При цьому на струни контроктави має бути покладений дерев'яний валик або олівець. Після акордів його потрібно швидко зняти, оскільки далі необхідно грати *glissando* дротяними щітками по найнижчих струнах, причому спочатку *nervous* (нервово), а потім *more and more nervously* і *menacing* (загрозливо). Далі знову потрібно прибрати щітки й покласти олівець на басові струни. Цікаво, що автор пропонує дві коди: трагічну й саркастичну – на вибір виконавців. У десятій частині сопрано співає в корпус рояля, а піаніст утримує педаль. Можливо, композитор таким чином прагнув досягти особливого заломлення звуку, його відлуння та резонансної вібрації струнного масиву. Це – єдина дія, передбачена для фортепіано в цій частині: більше піаніст не втручається у музичний процес.

Цикл «Коли» для мецо-сопрано, скрипки, кларнета й фортепіано Л. Грабовського демонструє новий підхід до «розширених» технік і реалізації композиторського задуму. Порівняно з його ж Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано, у цьому циклі чітко простежується значне розширення арсеналу засобів і технік, які вражають своєю оригінальністю та винахідливістю. Особливо варто відзначити, що композитор уникає повторів – кожен новий прийом звуковидобування створюється заново, відповідно до художніх завдань конкретного епізоду.

Безсумнівно, автор намагався змусити рояль не просто звучати, а бути учасником дії, доповнюючи цим драматургічне полотно твору. Фортепіанні ефекти створюють багатий фон, щось на кшталт саундтреку, але не емоційно-естетичний, а цілком реальний, відчутний і щільний. Рояль стає повноправним учасником своєрідного інструментального театру більшою мірою, ніж просто сценічним музичним інструментом. Це яскраво виражено в іншому відомому

творі другої половини ХХ століття – «Драмі» для скрипки, віолончелі й фортепіано В. Сильвестрова.

3.4 Неспецифічні засоби виразності фортепіано в камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова

В. Сильвестров без сумніву є одним з найвідоміших українських композиторів, творчість якого уже понад шістдесят років розвивається за власним унікальним шляхом, зазнавши численних стильових змін. Почавши з радикальних авангардних технік, зрештою В. Сильвестров став піонером «нової простоти», створюючи тональні твори для фортепіано та пропонуючи слухачеві зануритися у світ мелодії та гармонії, сповнених задумливої ліричності та мрійливого споглядання.

У 1960-1970-ті роки В. Сильвестров був одним з радикальних експериментаторів у галузі тембру, звуку та форми композиції. Починаючи з блискучої прем'єри «Спектрів» у 1965 році, «яка стала справжньою сенсацією: автора викликали 12 разів» [91] та наступних важливих симфонічних полотен – другої та третьої симфонії, митець переходить до камерного авангарду в «Драмі» 1971 року і водночас стає композитором-ізгоем для офіційної музичної верхівки. Його музика того часу складна і для виконання, і для сприймання, вона може здатися надто заплутаною для не досвідченого слухача чи виконавця. Однак вже у 1980-ті роки камерні твори В. Сильвестрова стають простішими для виконання і сприйняття, й розпочинається новий етап експериментів з традиційним звукоутворенням, що робить майстерність піаніста важливішою за здатність сприймати і відтворювати авангардні експерименти.

Відзначена «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано написана в 1970-1971 роках і є зразком новітніх експериментів в галузі як ансамблевого, так і безумовно фортепіанного мислення. Радикальні композиторські ідеї, втілені В. Сильвестровим, крім їх незвичайності і неформальності в тодішніх соціокультурних умовах, були надзвичайно актуальними, оскільки являли

собою переосмислення самого жанру тріо та функцій у ньому різних інструментів, їх взаємодії, а також впровадження новітніх технік виконання в камерно-інструментальному ансамблі. На той час це було дуже прогресивним, і не тільки в нашій країні, а й в усьому музичному світі.

«Драма» В. Сильвестрова - це унікальний в українській музиці зразок використання «розширених» фортепіанних технік в ансамблі, що пропонує слухачам більш інтенсивний звуковий досвід, відмінний від почутого раніше, посилюючи і концентруючи в цьому прояв світовідчуття композитора, його світоглядні та філософські ідеї. Виступаючи як конгломерат творчого задуму, цикл «Драма» є вираженням універсалізму і радикалізму композитора 1970-х років. Це одна з перших спроб у ансамблевій музиці синтезу попереднього досвіду і погляд у майбутнє ще молодої людини. Думається, не випадково центральне місце в ансамблі, як базовий елемент цього твору, займає саме фортепіано, що несе на собі все навантаження наскрізного розвитку і стає полем для новітніх звукових експериментів автора.

Аналіз циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова виявляє певні характерні риси, які різко виділяють цей твір з низки багатьох інших тріо, створених як у зазначений період, так і пізніше. Насамперед – це характер музики, що на перший, поверхневий погляд, можливо, здається виключно експериментальним. Застосований у тріо елемент винахідливості, конструювання поза всяким сумнівом присутній у багатьох творах вітчизняних композиторів періоду «другого авангарду», що часто балансують на межі чуттєвого й інтелектуального відчуття музики. Але більш уважне вивчення «Драми», переконує в тому, що найпершим критерієм якості музики для композитора є слухове сприйняття.

На думку авторки роботи, саме в цьому полягає головна сила впливу композиторських пошуків В. Сильвестрова, і саме з цієї позиції потрібно сприймати незвичайне звучання фортепіано в тріо та використання в ньому різних пристосувань, які привносять у твір шумові елементи. Митець наполягає насамперед на такій оцінці творчості, де сам композитор є ніби слухачем,

стороннім спостерігачем. «Іншого виходу немає! Тут потрібен зворотний зв'язок, потрібно щоб музика тобі відповідала» – стверджує В. Сильвестров [82, с. 27].

Спілкування з публікою творця «Драми» не містить ніякого протистояння, ніякої наносної епатажності. Навпаки, тріо просякнуте ліризмом, так характерним для В. Сильвестрова. Адже на перший план у всій творчості композитора виступає «духовне, пов'язане з внутрішнім життям людської особистості» [69, с. 10], емоційність і проникливість висловлювання переважає над усіма технічними нововведеннями. У цьому виявляється головна відмінність технічних експериментів у «Драмі» від численних спроб використання підготовленого фортепіано в ХХ столітті, де нетрадиційні способи звуковидобування були основним цементуючим елементом музичних ідей, а новизна висловлювання перетворювалася в головного натхненника (персонажа) твору.

До слухового, тембрового сприйняття музики В. Сильвестров додає драматичну, театральну складову, про що свідчить назва твору. Але не тільки це народжує відчуття задуманої автором сценографії, вона явно проступає в малюнку нотного запису, в тих лініях, що направляють емоційний стан виконавця та передаються слухачеві. Контекст «Драми» має як явний, так і прихований смисл. Композитор прямо про це говорить, визначаючи перший, прямий сенс як первинний драматизм, пов'язаний із тогочасною ситуацією: «70-й рік: були втрати серед наших друзів, помер Лятошинський, загалом важкий був час» [82, с. 60], резюмує В. Сильвестров. Крім того, в творі з'являється драма самої музики, адже «музика зазнає якісь зустрічі, діалоги, конфронтації» [82, с. 60], виявляючи і укрупнюючи по суті основну рису ансамблевої гри, що складається у своєрідному діалозі різних інструментів між собою і їх мелодійних ліній.

Ще одною важливою рисою тріо є тотальний синтез. У творі уживаються різні музичні системи, емоційні, смислові і технічні «антиподи» тощо. Деяким чином в цьому відображається універсалізм митця та його неймовірна

технічна майстерність, коли «жодна з систем не домінує, вони взаємодіють оригінально, ніби ототожнюючись з “культурно-особистісними верствами” самого художника» [83, с. 26]. У той самий час відкриття нових звукових горизонтів, сміливий погляд у майбутнє також не чужі В. Сильвестрову. Важливо розуміння «Драми» як музики, що виходить за межі звичних відчуттів, яка прагне розсунути рамки існуючих прийомів для посилення сприйняття художньої ідеї композитора.

За будовою «Драма» являє собою тричастинний цикл, кожна з частин якого своєю чергою є сонатою. Перша частина представлена як скрипкова соната, друга – як віолончельна, що під час виконання сприймається як діалог двох інструментів, і лише у фіналі композитор об'єднує всіх учасників ансамблю. Фортепіано тут виконує «зв'язувальну» роль: піаніст знаходиться на сцені весь час, і драматургічно він є і основним учасником, певною мірою і місцем, і антуражем дії. Особливу увагу привертає кількість авторських ремарок, настільки докладно і ретельно виписаних, що вони потребують не просто уважної, а зосередженої аналітичної роботи. Наприклад, можна знайти вказівку на 32-у паузу для зміни педалі (тобто вказану для правої ноги), що на практиці, зрозуміло, має мало сенсу – розрахунок часу зміни педалі перебуває в прямій конфронтації з відпрацьованою технікою зміни педалі, настільки автоматизованою, що навіть незначна зміна патерну вимагає великих зусиль. Також *diminuendo* на одній ноті – від *f* до *p* – радше передає емоційне прагнення композитора, його художній намір, аніж можливість практичного відтворення.

Необхідність пильної уваги до кожної ноти, до кожного нюансу робить фортепіанну партію складною для розбору, змушує не стільки аналізувати ноти, скільки досліджувати кожен сантиметр нотного тексту. І, звичайно, вчитися новому, наприклад, ловити педаллю не звук, а його відлуння, його гармоніки або відчувати рух динаміки лише по граничних точках, без внутрішнього заповнення. Насправді такий насичений інформацією простір надзвичайно складно втілити у виконавській практиці. Досягти абсолютної

точності майже неможливе, й навіть наближене виконання потребує колосальних часових затрат. Водночас піаніст, який ретельно вивчив і втілює у своєму виконанні максимум авторських вказівок, неминуче стикається з реакцією слухача, не здатного одразу досягнути нову, складну й надзвичайно насичену музику. Щоб по-справжньому зрозуміти й оцінити такий твір, потрібно не одне, а три, чотири або й більше прослуховувань – залежно від рівня підготовки та досвіду слухача.

Формування образу нового твору у свідомості слухача має багато спільного з процесом першого ознайомлення виконавця з нотним текстом. Як при першому читанні з аркуша залишаються лише певні загальні моменти – якісь згущення фарби й відбиття світла, якесь невиразне інтуїтивне відчуття чогось більшого, насиченого й об'ємного. При цьому різного роду нюанси й позначки спочатку є несуттєвими, хіба що окрім найзагальніших відтінків. Лише потім, у процесі вивчення, кожна нота, кожен штрих починає висвітлюватися, ставати зрозумілим і природним. Такий шлях необхідно проходити, вивчаючи не лише новий, а й уже багато разів почутий твір. На жаль, «нерепертуарні» композиції виконуються вкрай рідко, і поодиноким концерт часто є єдиною нагодою ознайомлення з такими творами. Як наслідок, респондент, навіть за наявності високого рівня музичної культури, отримує лише загальне враження від прослуханого, обмежене індивідуальними можливостями слухової концентрації. При тому більшість складних і дуже тонких нюансів просто залишаються непоміченими¹⁴.

Ще один цікавий момент полягає в тому, що композитор залишає гранично малий простір для самовираження виконавця. Подекуди автор, застосовуючи алеаторику у фактурі, надає їй імпровізаційного характеру й ніби залучає піаніста до рівноправної співтворчості у звуковому просторі «Драми», а в інших – більш структурованих та традиційно організованих

¹⁴ Зрештою, щоб їх зробити й почути, сам піаніст повторює кожен розділ твору десятки разів.

епізодах – виконавська свобода значно звужується та обмежується гронами нюансів, приміток і вказівок.

Такий підхід вимагає поєднання власного бачення з чіткими бажаннями автора, причому виконання не повинно бути механічним. Кожен нюанс необхідно оживити, привласнити собі, змусити звучати власним, виконавським голосом. Тут кожен нюанс має бути вкрай продуманим, логічним і не залишати найменшого сумніву у своїй необхідності. Цілком закономірно, що більшість класичних репертуарних творів, окрім авторських приміток, мають ще й редакторські, які покликані допомогти швидше і точніше освоїтися в музиці шедевру. Ці додаткові вказівки є результатом багаторічного виконавського досвіду, аналітичних досліджень, а також практики сценічних інтерпретацій, як успішних, так і менш вдалих.

У музиці авангарду, з огляду на новизну самої музичної мови, виконавцеві нерідко доводиться цілком покладатися на композитора – не лише довіряти його задуму, а й повністю підпорядковуватись не стільки емоційно-образному плану, скільки детально зафіксованій у партитурі волі автора. Таким чином, композиторів фактично надається не лише творча, а й інтерпретаційна зверхність. Як відомо, для багатьох музикантів виконання авангардних творів – зокрема й фортепіанних – не належало до їхніх сильних сторін. Тому питання залишається відкритим: можливо, інтуїція митця часом виявляється проникливішою й точнішою за багаторічний виконавський досвід, а можливо, композиторські задуми так і залишаються віддаленим спогляданням ідеальних світів, далеких від реальності піаністичної практики.

З огляду на вищезазначене найважливішою сторінкою «Драми» є вступ з описом необхідних виконавських пристосувань. Усього тут шість пунктів:

1. Мікрофонне підсилення для скрипки й віолончелі (низька гучність, невеликий ревербераційний ефект). Колонки розміщуються поруч із виконавцями;
2. Чотири маленькі іграшкові тарілочки з легкого металу (алюмінію);

3. Три маленькі керамічні стаканчики у формі бочонка з добре відполірованою, гладкою поверхнею;
4. Сірникова коробка;
5. Клин для фіксації педалі;
6. М'яка тканина, нитка, гумка й клейка стрічка [276, с. 2].

Отже, список зовсім не простий і у ХХІ столітті вимагає пошуку згаданих пристосувань, хоча, наприклад, мікрофонне підсилення сьогодні стало значно доступнішим і технологічнішим. При цьому, жодної інформації про те, яке саме підсилення мається на увазі, композитор не надає – у нотах далі стоїть примітка: «Скрипка з невеликим мікрофонним підсиленням і легким ревербераційним ефектом» [276, с. 3]. Тобто тут вимагається не просто звукооператор, а людина, яка тонко відчуває ці градації – «легкий ефект», «невелике підсилення», а саме музикант-виконавець.

По суті, це знову поширена проблема таких передмов. Коректне виконання передбачає максимально точне втілення авторського задуму, і тут необхідна або безпосередня участь композитора, який міг би на репетиціях і прослуховуваннях чітко донести власне бачення, або ж детально прописана інструкція – із зазначенням типу озвучення, акустичних характеристик залу, необхідного рівня звукового тиску та бажаного балансу між інструментами, зокрема з роялем. Наприклад, на різних відеозаписах цього твору можна помітити різні типи мікрофонів, різну їх кількість, розташування і, звісно, різні ефекти. Не кажучи вже про те, що навіть направленість мікрофону може радикально змінити звук. І, безумовно, колонки вже не розміщують поруч із виконавцями – часто це просто неможливо.

Для композиторів авангарду багато ефектів записуються не просто так – вони існують в уяві композитора і необхідні для точного втілення їх задуму. Тож сьогодні, інструкції автора є не зовсім очевидними, крім того, вони ґрунтуються на технічних пристроях минулого часу, а отже, на таких, що нині не зможуть бути використані. Точні параметри і характеристики кінцевого звучання в електронних пристроях стали б великою підмогою для виконавців,

але, на жаль, єдиним способом достовірно дізнатися авторське бажання – це спілкування з самим композитором. Інакше доля таких творів у майбутньому – це втратить частину необхідних пристосувань (або їх буде замінено аналогами з різним ступенем подібності) заради спрощення сценічного виконання, або ж може статися так, що вони виконуватимуться дуже рідко.

Але не лише електронні пристосування можуть створювати проблеми. Так, композитор використовує у цьому творі інші цікаві предмети: чотири маленькі іграшкові тарілки з легкого металу. На жаль, сучасний ринок товарів для дітей випускає майже виключно пластиковий посуд, а алюмінієві тарілки, поширені у 1970-х роках, нині є великою рідкістю, а через кілька десятиріч років може стати просто неможливим. Пошуки маленьких плоских алюмінієвих предметів для молодих музикантів є абсолютно абстрактними. У підсумку це або зупиняє вивчення твору, або використовуються будь-які металеві предмети, а може бути, що це зауваження взагалі опускається.

Не меншою мірою це також стосується багатьох авангардних творів не лише українських, а й європейських чи американських композиторів. У результаті – та сама проблема: точна вказівка на предмет, який виробляється в конкретному місці у певний час, а не на властивість звуку цього предмета (а отже, можливість підібрати аналог або навіть зовсім інший за формою предмет, але з таким самим звуковим ефектом як в заданих умовах) робить такі вказівки важкоздійсненними навіть у час, близький до створення твору. На противагу цій тенденції, багато композиторів епохи Ренесансу або Бароко, які жили в часи різкої зміни поколінь інструментів, їх конструкцій і властивостей, спиралися на загальні для всіх позачасові параметри музики, а отже, їхні твори залишаються у більшості випадків доступними й вільно виконуваними на будь-якому сучасному фортепіано.

Перша частина «Драми» - Соната для скрипки і фортепіано з рисами сонатного *Allegro* – є найдраматичнішою в циклі. В музиці цієї частини втілена висока трагедійність, композитор визначає її як «саму фундаментальну річ» [82]. У першій сонаті «Драми» музичні системи і техніки композиції мають

свою яскраво виражену роль, своє чітко визначене місце. З початку твору (темп *allegretto*) фактура фортепіанної партії пронизана різкими стрибками, використанням сонористичних прийомів, в тому числі і за допомогою педалі, виписаної дуже ретельно. Крім того, різка зміна динаміки в межах коротких тривалостей створює цікавий звуковий ефект нашарування звучності, з'єднання звукових пластів нижнього і середнього регістрів, з поступовим розширенням до верхніх нот. Таке поєднання прийому алеаторики і сонористики з вибудовуванням, в деякому роді, серійної вертикальної системи у творчості В. Сильвестрова є прикладом синтезу композиторських технік, спрямованому на відтворення нових звукових ефектів. Це надає підстави стверджувати, що «Драма» В. Сильвестрова є яскравим прикладом «політехнічної» музики, подібно до Тріо та циклу «Коли» Л. Грабовського.

У розвитку головної партії появляється нетиповий для фортепіанної фактури запис музичного матеріалу, виписаний не нотами, а лінійно. За влучним зауваженням С. Павлишин, це – «атональна імпровізація за графічною моделлю у швидкому асиметричному русі з неочікуваними акцентами» [69, с. 39], до того ж з великою динамічною амплітудою. Перехід від розрядженої фактури до насиченої імпровізації і нарешті після невеликого відступу до кульмінації дозволяє відчувати ступінчасте накопичення звуку та емоційної напруги. Але коли можливості посилення динаміки у фортепіано та у скрипки здаються уже вичерпаними і коли використано всі засоби традиційної фактури, відбувається перехід у площину неспецифічних засобів виразності.

Такий спосіб посилення кульмінаційних піків вже розглядався як у Сонаті для віолончелі № 3 Є. Станковича, так і в «Музиці» для скрипки та фортепіано А. Караманова. В скрипковій сонаті із «Драми» В. Сильвестрова цей перехід супроводжується цікавим поясненням в нотах: «Атональна імпровізація (за графічною моделлю) зі швидкими, асиметричними рухами та несподіваними акцентами» [276, с. 9]. При цьому лінії явно вказують на конкретні ноти та рухи, тобто імпровізація в цьому контексті не є абсолютно

вільною. Виходить щось на зразок незвичайного пасажу з чітко окресленими межами: у нотах зазначено фермати, акценти, точки вступу кожної руки, а також вказівки щодо педалі.

Для створення певного обсягу звукової маси скрипаль також бере участь у створенні ефекту, «миттєво порушує цю звичну позицію і під впливом напруги, що народилася в музиці, пластично (а не просто так, не байдуже) кидається до рояля і починає грати кінчиком смичка, як випадом рапіри. В цей час рояль теж грає і виникає така сумарна структура» [82, с. 61]. До звичайного молоточкового звуковидобування додається певний ударно-шумовий пласт, який не заважає, а скоріше доповнює перший. У сольному фортепіанному творі такий звуковий ефект був би не можливий.

Після цього все стихає, експресія розряджається, і все повертається до спокою, лірики, виникає тональна мелодія побічної партії. Вона виписана досить вільно, без метричного ділення у партії фортепіано, на зразок вільного висловлювання або імпровізації. На тлі «алеаторичних двоголосних послідовностей у фортепіано на *crescendo* і *diminuendo* з варіантами паралельного і протилежного рухів рук» [69, с. 39], до того ж записаних нетиповим чином, а як би графічними крапками, звучить хоральна мелодія у скрипки. В цьому епізоді можна відзначити хроматичні кластери, що охоплюють інтервал октави або септими, які, незважаючи на імпровізаційний характер, чітко визначаються в межах фортепіанного діапазону. Також варто звернути увагу на авторське зауваження: «Стежте за тим, щоб музика в цих та подібних місцях не набувала “фізіологічного” характеру, а виражала екстатичний стан відкриття і прориву» [276, с. 11], що співвідноситься з тим, про що йшлося вище.

Ці послідовності закінчуються несподівано: піаніст встає і починає грати на струнах рояля, ударяючи по басових струнах лівою рукою під пюпітром і затискаючи струну на підставці одночасно з натисканням відповідної клавіші, створюючи такий собі перкусійний колорит, що в чомусь нагадує звук народних інструментів Сходу. Однак музика має не медитативний, а скоріше

напружений, насичений характер. Розробка виписана графічно, фактично показуючи тільки напрямок руху і загальний малюнок фактури, але з точно зафіксованими педаллю і динамікою.

При тому, у всіх алеаторичних місцях, які зустрічалися раніше, застосовується різна фіксація – прості лінії, точки чи точки з хвилястими стрілками. У останньому випадку зазначається, що необхідно «у вказаному регістрі грати двоголосні послідовності звуків: вільно варіювати два види динаміки; стрілки вказують напрямок імпровізованих послідовностей звуків, які рухаються паралельно або в протилежних напрямках» [276, с. 13]. Формально, ці позначення більше нагадують графічне втілення партитур. Однак з точки зору піаністичної бази важко уявити настільки великі відмінності в нотації для подібних епізодів. Потрібна уніфікація графічної фіксації, до якої можна додавати вказівки, штрихи, відтінки.

Крім того, в скрипковій сонаті використовується техніка підготовленого фортепіано, коли звукові ефекти створюються за допомогою різних предметів, а саме: трьох невеликих керамічних стаканчиків у вигляді бочонків і чотирьох маленьких алюмінієвих іграшкових тарілочок. Кидаючи на струни рояля тарілочки і стаканчики, піаніст створює принципово нову звукову фарбу, що знаходиться десь посередині між шумом і звуком. У передмові також зазначено спосіб використання цих предметів: «Тарілочки кидають на струни рояля, щоб вони колихалися вперед і назад <...> керамічні стаканчики кидають з невеликої висоти уздовж струн рояля з боку, щоб вони котилися і підстрибували по струнах» [276, с. 2]. Композитор розглядає цей ефект як «щось на зразок декорацій у театральній дії, створюваних по ходу вистави» [82, с. 61]. Крім елементів інструментального театру, дзвін тарілочок, що коливаються на струнах, є технічним прийомом хепенінгу, здійсненого Дж. Кейджем у 1950-х роках.

Хепенінг, як спосіб взаємодії зі слухачем, у камерній і сольній музиці авангарду зустрічається доволі рідко, здебільшого тому, що його відтворення на фортепіано є складним і незручним. Вся конструкція інструменту

розрахована на контроль виконання, будь-які імпровізаційні рішення мають на увазі заздалегідь заготовлену або миттєво здійснену дію. Можливість повторення будь-якої традиційної структури на фортепіано є головною відмінністю виконання і нотного запису, і саме хепенінг є способом подолання цієї особливості. Звукова унікальність кожного виконання твору Сильвестрова незалежна від піаніста і фактично не відтворювана повторно, вона є однією з найбільш характерних рис «Драми», особливої мови цієї композиції в спілкуванні зі слухачами.

Соната закінчується певними шумовими ефектами, введенням театральних елементів у сукупності з «активним включенням у виразну систему п'єси візуального ряду» [83, с. 26]. Запалювання сірника, помаху смичком, які робить скрипаль, вихід на сцену віолончеліста з точною фіксацією дій на сцені відбуваються під згасаючий акомпанемент ударів по нижній деці рояля, що відлунюють у коливаннях і шарудіннях струн інструменту. Все це сповнено певної символіки, ідеї, жесту. Від виконавця композитор вимагає, «щоб музика ніде не носила “фізіологічного” характеру, щоб досягала екстатичний стан прозріння, прояснення, осяяння, нарешті, прориву» [69, с. 40].

Постійне прагнення В. Сильвестрова відходити від механічного виконання вимагає від піаніста надзвичайної концентрації. В контексті даної дисертаційної роботи це питання є, по суті, найважливішим стосовно інтерпретації взагалі. І якщо виконання звичних «канонічних» елементів у цілому не становить перешкод, то зі сценічними елементами в «Драмі» все не так просто. Виконавець, зазвичай, рідко стикається з театральними ефектами, окрім дрібних сценічних хитрощів. Синтезований підхід вимагає не тільки піаністичних навичок, а й акторської майстерності (зокрема, професійного переміщення по сцені, рухів та концентрації). Не уявляється, як можна передати стани прозріння або прориву судорожними рухами, прискореним диханням чи лютим поглядом, при цьому нервово дивлячись у ноти. Тут

необхідна справжня майстерність – інакше це залишиться недостатньо підготовленим і дещо дивним експериментом.

У творі В. Сильвестрова присутні цікаві техніки інструментальної конкретної музики, які нагадують прийоми фортепіанної творчості Г. Лагенмана. Вони з'являються в заключному розділі першої частини і створюють своєрідний шумовий простір. Композитор описує це як «постукування пальцями по ненатиснутим клавішам; ці неіснуючі звуки грати як би *ff*» і потім «ірреальні звуки (*quasi f-ff*) грати з нервовими, асиметричними рухами» [276, с. 35-36]. Цей новий прийом, що має створювати шумовий ефект, змішується з реальними тонами, написаними алеаторичною лінією. «Найбільше питання тут – у якості цього беззвучного дотику: шум виникає саме в момент зіткнення пальців із клавішами та одночасного приведення в дію деталей механізму. Очевидно, що під час традиційного виконання на клавіатурі звук удару пальців по клавішах прагнуть мінімізувати за допомогою близького розташування руки до поверхні, м'якого й глибокого натискання, а також кистьової амортизації. Конструктивно ж механізм фортепіано також передбачає зменшення небажаних призвуків і шумів, які зазвичай сприймаються як дефекти, спричинені зношеністю інструмента або його неякісним виготовленням чи налаштуванням.

Отже, чим новіший інструмент (із притертим механізмом і якісним налаштуванням), тим менше він видає шумів. Піаніст також змушений змінювати спосіб звуковидобування – піднімати пальці вище, робити удар різкішим і шукати певні позиції для зап'ясть. При цьому треба розуміти, що залежно від розміру залу, його акустики, чутність цих ефектів може бути надзвичайно слабкою. У відомому авторському відеозаписі «*Guero*» Г. Лагенмана, де використовуються беззвучне глісандо нігтями по клавішах, глісандо по струнах, різного роду щипки та інші подібні техніки, можна помітити декілька мікрофонів, які з надзвичайною точністю фіксують усе, що відбувається на роялі. Такого роду ефекти дуже залежать від стану інструмента й приміщення. Отже, й у «Драмі»: залежно від залу й інструмента

можна почути як багато складних шумів, так і майже нічого, власне, як і в тріо Л. Грабовського, де педальні тремоло так само можуть бути або надто гучними, або дуже тихими.

Крім цього, В. Сильвестров застосовує прийом удару по деці рояля: «удари долонею по пласкому дерев'яному краю над колінами піаніста» [276, с. 39]. Вказане у нотах місце прикладання сили дуже важливо, адже саме воно сприяє більшій вібрації найближчої до удару ділянки струн. Такий прийом вимагає певної моторики й координації: необхідно швидко розгорнути зап'ястя, точно вдарити та майже миттєво повернутися до гри на клавіатурі. Якщо рух буде незграбним, він може спричинити дискомфорт чи біль, тоді як надто слабкий удар просто не матиме акустичного ефекту й залишиться непоміченим.

Наступна віолончельна соната починається *attaca*. Вона відрізняється м'якістю звучання, утворює контраст до першої частини, досягаючи характеру ліричного висловлювання. Фортепіанна партія на початку служить фоном для мелодійного розгортання у віолончелі, по суті, виконуючи акомпануючу роль. Тільки через деякий час у фортепіано проводиться перше соло, відмінне за характером і силою висловлювання. Консонансні акорди нагадують бароковий хорал, духовну музику, вони спокійні, умиротворені, зосереджені. Композитор так трактує музику цієї частини: «По суті, - це молитва, що підсилюється до кінця сонати» [82, с. 62].

Насправді, монолог віолончелі, який відтіняється хоральними послідовностями у фортепіано, викликає асоціації з молитвою або церковним богослужінням, концентруючись на чомусь дуже особистому і піднесеному. Далі тематичні пласти віолончелі та фортепіано все більше зближуються, переходячи в діалог. Наростає експресія, музичний малюнок стає більш різким, інструменти «втілюють принцип сонатного дуалізму у відверненому вигляді» [69, с. 40], виникає відчуття напруженої розмови, наполегливих переконань. До кінця частини тематичні лінії стають все більш напруженими, патетичними.

Динамічна форма цієї частини повторює свій тематичний малюнок із сонати для скрипки та фортепіано і так само спрямована від початку частини до її заключного розділу. Немов прориваючись крізь стримане, традиційне виконання, вона змушує шукати нові тембральні фарби для подолання існуючої напруги. Ритмічний і нотний малюнок знову виписується графічно, вказуючи тільки загальний напрямок і динамічні відтінки, пропонуючи піаністу імпровізувати в межах відведеного діапазону. Музика створює враження впорядкованого хаосу, ледь стримуваної і ось-ось готової вирватися назовні енергії. Крім радикальних способів звуковидобування, що відзначались у скрипковій сонаті, у віолончельному творі застосовується також і кидання керамічної чашки («у вигляді бочки з добре відполірованою рівною поверхнею») на струни рояля, в апофеозі звучання фортепіанних кластерів (*quasi campane*) в заданому діапазоні.

У кульмінаційному моменті другої частини появляється скрипаль, допомагаючи піаністу знову створити унікальне об'ємне і експресивне звучання, граючи по струнах роялю кінчиком смичка, долаючи обмеження традиційного виконання. Закінчується віолончельна соната динамічними сплесками остинатного руху у фортепіано і загасанням звучання на *ppp*. Перехід до фіналу «Драми» також здійснюється *attaca*, але вже на іншому рівні драматичної наповненості, тому «вирішення, розв'язка тут більш вишукані, витончені» [69, с. 40]. Тут воєдино зливаються елементи хепенінгу, сонористики, пуантилізму і все виразніше проглядає мелодія у фортепіано.

Третя частина циклу безумовно є відповіддю на драму перших двох сонат. «Це найтихіша музика» [82, с. 62], як визначив її автор. Тут сильніше проявляються сценічні, театральні грані твору, що підсилює враження, збагачує дію, хоча і не є основним і центральним елементом частини. Головним об'єктом стає фортепіано, особливо його лірична, співуча сутність. Мелодійні лінії, що нагадують тематизм побічної партії першої частини більш розвинені, динаміка відтворюється в діапазоні між *pp* і *pppp*.

В кінці скрипаль і віолончеліст «грають пальцями по ладах, тобто ударами, які ледве чутно вгадуються» [82, с. 62], що також є подоланням динамічного обмеження гри, тільки в бік максимального зменшення, загасання звучності. Кожен рух і дія виконавців точно регламентовані композитором: «Скрипаль йде за сцену, залишаються віолончеліст і піаніст. Піаніст, граючи, встає і прикріплює до стаканчика, який кидався в першій частині, нитку, яка непомітно веде за лаштунки. Педаль він при цьому заклинює, цей стаканчик грає по струнах, так що виходить така прамузика» [82, с. 62]. Виникає своєрідний прийом гри на роялі без виконавця, що створює ілюзію механічного піаніно, керованого невидимим персонажем. Створюється ефект продовження музики, коли всі виконавці вже покинули сцену. Фінал п'єси стає символом нерозв'язності питань, дія закінчується, не отримуючи свого драматургічного завершення.

Без сумніву, «Драма» В. Сильвестрова – це твір, безперечно найскладніший з усіх, розглянутих у цій роботі. Його ґрунтовне вивчення та всебічний аналіз можуть цілком стати темою окремого дослідження. Потребують уваги прийоми струнного фортепіано В. Сильвестрова, педальне вібрато, способи відтворення різного роду авангардних елементів фактури, які вже зустрічалися в аналізі інших творів третього розділу і які цікаво розглянути в компаративному співставленні.

Поряд з тим, вважаємо за доцільне ще раз акцентувати увагу на деяких особливостях цієї музики. Насамперед слід нагадати, що твір написаний не для ансамблю з фортепіано, а для ансамблю та концертного рояля, що є доволі важливо. По-друге, використання деяких предметів і прийомів, поширених на час створення «Драми», сьогодні викликає певні труднощі: їх складно підібрати, а відсутність чітких авторських вказівок щодо звукових параметрів і важливих для образу нюансів значно ускладнює інтерпретацію. У кращому випадку це потребує додаткових досліджень і пошуків, у гіршому – такі елементи просто ігноруються, що може призвести до викривлення композиторського задуму. Одним із можливих шляхів подолання цієї

проблеми могли б стати нові, сучасні редакції, до створення яких міг би долучитися й сам композитор.

Цикл «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано є одним з найцікавіших зразків вітчизняної камерної музики 1970-х років, і рідким випадком використання підготовленого фортепіано в ансамблі. Проте, деякі неспецифічні прийоми гри на роялі, застосовані в цьому творі, не могли би бути виконані у фортепіанному сольному виконанні, через неможливість піаніста відтворювати одночасно кілька традиційних і нетрадиційних пластів звуковидобування на інструменті без допомоги інших учасників ансамблю. Такі прийоми в цьому творі, в силу своєї унікальності, стали новітніми відкриттями тембрового багатства фортепіано, передбачивши розвиток фортепіанного і сценічного мистецтва в музиці ХХІ століття.

«Драма» В. Сильвестрова справила великий вплив на творчість самого композитора, а також на вітчизняну ансамблеву музику багатозначністю елементів музичної мови і сценічної дії, що звичайно уявляються непокєднуваними, новизною технічних прийомів і глибокою щирістю, виразністю втілення ідей автора. У даному розділі у ракурсі обраної теми було здійснено спробу аналізу найцікавіших і найособливіших «розширених» фортепіанних технік, застосованих композитором, їх практичне втілення та можливе враження на слухача.

Висновки до розділу 3

1. У 1960-х–1980-х роках ХХ століття в українському мистецтві відбуваються значні стильові зрушення. Багато композиторів молодшого покоління займаються пошуками нової музичної мови, нових можливостей втілення своїх ідей. У результаті з'являються експериментальні твори, які відходять від усталеної композиторської та виконавської традиції і стають важливими віхами нової музики в Україні та цінними складовими конгломерату світового авангарду середини ХХ століття.

Здійснено короткий огляд українського ансамблевого мистецтва XX століття, розкрито його особливості та якості, пошуки власного шляху митців у світовому музичному універсумі. Найвідоміші та виконувані твори розглянуті більш детально, насамперед для виявлення важливих тенденцій втілення авторського задуму через фортепіанну та ансамблеву техніку, а також щоб визначити базис, на якому будувались експерименти початку, середини та кінця XX століття. Частина цих тенденцій стала важливою основою мистецтва представників «Київського авангарду» та ряду інших видатних українських композиторів 1960-80-х років, визначивши образ та унікальні риси сучасного вітчизняного мистецтва.

2. Розглянуто найцікавіші твори з точки зору новітніх фортепіанних технік та їх загального впливу на формування камерного ансамблю в українському музичному мистецтві XX століття. Вибір цих творів зумовлений також різноманіттям завдань, поставлених композиторами, та індивідуальністю реалізації своїх ідей і образів через традиційні й нетрадиційні способи звуковидобування на фортепіано, а також поглядом на інструмент як на «об'єкт» і як на «суб'єкт» творчості.

Для аналізу обрано камерні твори Є. Станковича, А. Караманова, Л. Грабовського та В. Сильвестрова, які вирізняються яскравою індивідуальністю, унікальністю творчого бачення, самотністю авторського підходу до реалізації новітніх образів та концепцій. В обраних творах відзначається різний підхід до використання експериментальних технічних прийомів – від точкового, виключно дозованого застосування у традиційній фортепіанній фактурі до масштабного застосування, коли традиційний піаністичний «базис» фактично відсутній або не відіграє суттєвої ролі.

Соната для віолончелі та фортепіано № 3 Є. Станковича є практично повністю традиційним камерним твором. Для сучасного піаніста технічні й звукові складнощі, що використовуються автором, здебільшого є знайомими й звичними. Введення до партитури «розширених» технік гри на фортепіано є зрозумілим і виправданим, усе це слугує меті динамізації фактури та

підсилення кульмінаційних точок. Застосування таких прийомів у партитурі не порушує логіки цілого у творі та повністю спирається на драматичний «сюжет» музичного оповідання.

«Музика» для скрипки та фортепіано А. Караманова є одним із небагатьох авангардних творів композитора, де використані різні «розширені» техніки гри на фортепіано та нестандартна авторська нотна фіксація цих прийомів. Кількість таких технічних прийомів невелика, хоча складність їх виконання досить висока. Більшу частину твору можна розглядати як написану в межах традиційного піаністичного «базису», незважаючи на вкрай насичене й щільне нотне письмо, що вимагає підвищеної уваги та досвіду.

3. Тріо Л. Грабовського для скрипки, контрабаса і фортепіано є одним із ранніх прикладів використання експериментальних композиторських прийомів і «розширених» технік фортепіано в українському авангарді другої половини ХХ століття. До цього твору не можна підходити з позиції традиційного досвіду, через що його залучення у музичний простір досить незначне. Твір характеризується як експериментальний, з мінімальним використанням усталеного піаністичного «базису», що вимагає не просто професійного, а радше дослідницького підходу. Тріо і донині залишається яскравим прикладом застосування «розширених» технік фортепіано в ансамблі, складним в інтерпретації для піаністів академічного напрямку.

Цикл «Коли» для мецо-сопрано, скрипки, кларнета і фортепіано Л. Грабовського демонструє новий підхід до «розширених» технік та реалізації композиторського задуму. У порівнянні з тріо, тут помітне розширення арсеналу нових виконавських засобів, їхня оригінальність та винахідливість. Важливо підкреслити, що композитор не повторюється: новітні способи звуковидобування виникають в кожному конкретному випадку, виходячи із поставлених художніх завдань. Автор прагне змусити рояль не просто звучати, а зображати дію, доповнюючи драматичну канву твору. Він стає повноправним учасником своєрідного інструментального театру значною мірою більше, ніж класичним музичним інструментом.

4. «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова (1971) є прикладом складності й багатогранності композиторського мислення, унікальних новацій у роботі із звуковими й шумовими можливостями рояля. Композитор використав не лише різноманітні техніки фортепіанного виконавства, а й додаткові предмети та пристосування для створення різних тембрових барв, шумових ефектів, подібних до інструментальної конкретної музики, а також увів елементи театралізованого дійства, що поєднує в одному образному просторі звук, шум, рух і жест. «Драма» В. Сильвестрова стала важливою віхою як у творчості самого композитора, так і в розвитку вітчизняної ансамблевої музики – завдяки багатозначності всіх елементів музичної мови й сценічної дії, новизні технічних прийомів і глибокій щирості, виразності авторських ідей.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне дослідження феномену «розширених» фортепіанних технік та «розширеного» фортепіано, висвітлено особливості їх функціонування у просторі авангардного ансамблю в другій половині XX століття. Отже, вперше в українському музикознавстві:

1. З'ясовано термінологічні засади та відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри. Визначено, що існують численні розбіжності в трактуванні цих термінів, і більшість дослідників зосереджуються переважно на їх теоретичному осмисленні. Водночас важливим видається розгляд цих понять у межах практичного втілення. З цією метою вводяться визначення «канонічного» або «класичного» репертуару, технічного виконавського «базису», що ґрунтується на цьому репертуарі, основного інструменту піаніста – сучасного концертного рояля, з яким цей технічний «базис» безпосередньо пов'язаний, а також обґрунтовується велика роль зазначених понять під час вивчення та практичного опанування нових експериментальних технік гри на фортепіано.

З'ясовано, що «розширена» виконавська техніка та «базова» виконавська техніка є одними з найважливіших при вивченні сольного й камерного фортепіанного мистецтва авангарду другої половини XX століття. Недостатня увага, що приділяється цим чинникам, призводить до проблем у взаєморозумінні між композиторами, дослідниками й виконавцями, а також не сприяє поширенню та сценічному виконанню багатьох цікавих сучасних творів. Зазначено, що в межах інтерпретологічного підходу прийнятно вважати, що «розширені» фортепіанні техніки – це сукупність експериментальних виконавських прийомів гри на фортепіано, які не входять до класичного технічного «базису» піаніста, а «розширене» фортепіано – це втручання у конструкцію інструмента, яке не передбачалося виробником або ж застосування до інструмента додаткових механізмів чи пристосувань.

2. Визначено естетичні та соціокультурні складові авангарду як нового мистецтва XX століття. Здійснено спробу класифікації авангардної музики з

точки зору виконавської практики з метою оперативного визначення кількості та складності технічних нововведень, а також з'ясування, наскільки швидко можливо вивчити й освоїти ці новації. У зв'язку з цим введено поняття «міра» експерименту в окремо взятому творі та визначено користь цього поняття для піаністів. Порушено питання щодо понять виконавського стилю, фортепіанної традиції та «канону» – найважливіших складових академічної піаністичної практики як середини ХХ століття, так і сучасності, а також висвітлено ключові відмінності між романтичним і авангардним фортепіанним виконавством. У межах цих понять підкреслено їх основні характеристики та наведено їх точні визначення. Окремо розглянуто важливість співвідношення досвіду та інтуїції у авангардній виконавській практиці, виявлено основні труднощі реалізації цих головних опорних елементів інтерпретації в ансамблевій музиці авангарду.

Акцентовано увагу на найважливіших проблемах авангардного мистецтва, зокрема на об'єктивних критеріях якості, практичній реалізації та засвоєнні його досягнень, окреслено труднощі виконавського та слухацького сприйняття авангардних експериментів. Визначено ключові імпульси авангарду як музичного явища – експериментальність, синтез і переосмислення простору й часу в музиці. Підкреслено значущість протестної природи авангардного мистецтва, становлення й розвиток цього напрямку в конфронтації з «тональною» музичною традицією.

3. Виявлено роль камерного ансамблю з фортепіано як експериментального чиннику в розвитку авангардних технік у другій половині ХХ століття. Здійснено короткий огляд композиторських технік і напрямів зазначеного періоду, визначено найважливіші з них у ракурсі модернізації фортепіанної та ансамблевої техніки. Проведено стислий аналіз деяких ансамблевих творів європейських та американських композиторів другої половини ХХ століття для виявлення спільного й особливого в спробах модернізації піаністичного технічного «базису» у порівнянні з творчістю українських художників-експериментаторів. Це дало змогу комплексно

простежити розвиток композиторської техніки стосовно клавішно-струнних інструментів, способи розширення їхніх можливостей, варіанти вирішення авторських завдань через модернізацію виконавської техніки. Акцентовано увагу на деяких з найрадикальніших експериментів авангарду другої половини XX століття, що з тих чи інших причин не знайшли свого відображення в українській музиці 1960–1980-х років, у той час як інші отримали свіжий і плідний імпульс у творчості вітчизняних митців.

4. Розглянуто фортепіано як об'єкт і суб'єкт композиторської творчості. Представлено історію розвитку та стислу характеристику клавішно-струнних інструментів, проаналізовано деякі конструктивні особливості цих інструментів, важливі для даного дослідження. Особливу увагу приділено модернізації фортепіано у XVIII–XX століттях, пошуку оптимальних конструктивних рішень і впровадженню новітніх винаходів, спрямованих на покращення звучання інструмента та розширення його тембрової палітри. Відзначено взаємозв'язок між створенням завдяки цим винаходам унікальних звучань (нових барв, ефектів, тембрів) і розвитком «розширених» фортепіанних технік та «розширеного» фортепіано у другій половині XX століття. Констатовано, що, незважаючи на очевидну ідейну спорідненість, не можна вважати, що новітні експериментальні практики формально копіюють досягнення фортепіанних майстрів минулих століть. Водночас деякі конструкції історичних фортепіано дають підстави трактувати їх як моделі, на яких ґрунтуються нові прогресивні ідеї та реалізації у вигляді «розширених» фортепіанних технік. Окремо розглянуто конструктивні особливості сучасних роялів та проблеми виконання на них таких технік.

Виявлено основні проблеми сценічного втілення ансамблевих творів, у яких використовуються «розширені» техніки, а також окреслено роль фортепіано в таких композиціях. Пояснено поняття «образ» і «ефект» як найважливіші складові інтерпретації авангардної музики, їхній вплив на трудомісткість опрацювання музичного матеріалу. Розглянуто проблеми правильної розшифровки нотного тексту, зокрема питання інтерпретації

різних позначень і композиторських намірів. Порушено важливі питання нюансування «розширених» фортепіанних технік, окреслено необхідність дослідження їхніх акустичних властивостей і визначення точної характеристики кінцевого результату. Уведено визначення поняття виконавського «протоколу», його взаємозв'язок із традицією, каноном, репертуаром, піаністичними техніками та партитурою.

5. Узагальнено особливості використання «розширених» фортепіанних технік у камерно-ансамблевих творах українських композиторів (на прикладі камерно-ансамблевої музики з фортепіано Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича). Подано стислий огляд розвитку української ансамблевої музики ХХ століття, окреслено її засадничі унікальні риси. Коротко розглянуто деякі важливі твори початку й середини ХХ століття, виокремлено тенденції, що стали важливими складовими мистецтва представників «Київського авангарду» та низки інших провідних українських композиторів 1960–1980-х років.

Здійснено аналіз ансамблевих творів за участі фортепіано: Сонати для віолончелі та фортепіано № 3 Є. Станковича, «Музики» для скрипки та фортепіано А. Караманова, Тріо для скрипки, контрабаса й фортепіано та циклу «Коли» Л. Грабовського, «Драми» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова. Вибір цих творів зумовлений різноманіттям завдань, поставлених композиторами, та індивідуальністю втілення авторських ідей і образів через традиційні й «розширені» способи звуковидобування на фортепіано. Наголошено на важливості подальшого вивчення особливостей інтерпретації «розширених» фортепіанних технік, їх методичної розробки та доцільності впровадження таких технік до сучасного технічного піаністичного «базису».

Перспективи подальшого розвитку теми «розширених» технік гри на фортепіано можуть бути пов'язані з дослідженням їх застосування у сучасних камерних ансамблях та авангардних ансамблях другої половини ХХ століття, зокрема через аналіз новітніх композиторських практик. Також важливим є

адаптація цих технік до навчального процесу, що сприятиме формуванню практичних навичок роботи з розширеними засобами виразності. Визначення ключових точок розвитку та модернізації фортепіанних конструкцій у ракурсі пошуку новітніх тембрів та звукових фарб дозволяють точніше усвідомити витоки експериментальних виконавських технік та їх історичні моделі, а також проаналізувати перспективи їх подальшого розвитку. Усвідомлення практичних складнощів виконання «розширених» фортепіанних технік дозволить спрямувати зусилля на швидке подолання цих складнощів та торувати шляхи до вдалої сценічної реалізації авангардних та сучасних творів, що містить феномен «розширені» техніки виконання на фортепіано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсенічева Т. Сильові аспекти камерно-інструментальної музики Є. Станковича на прикладі Тріо № 3 «Епілоги...». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2008. Вип. 77: Виконавське музикознавство. С. 26 – 33.
2. Асталош Г. Скрипкова соната «Post scriptum» Валентина Сильвестрова в аспекті проблеми фортепіанної виразовості. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2018. №1 (38), С. 146-151.
3. Асталош Г. Триптих «На Верховині» Є. Станковича в аспекті темброво-колеристичного трактування фортепіанної фактури. *Українська Музика*. Львів, 2019. №1 (31). С. 96-101.
4. Базіна Н. Оновлення музичної мови української скрипкової сонати у ХХ столітті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2009. Вип. 82 : Виконавське музикознавство. С. 103—110.
5. Басалаєва Є. Камерно-інструментальні ансамблі з фортепіано в музиці ХХ сторіччя і творчість українських композиторів генерації 1960-х років. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 2009. Вип. 82 : Виконавське музикознавство. С. 218 – 227.
6. Басалаєва Є. Стилiстично-тембральний плюралiзм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів покоління 1960-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 Муз. мистецтво. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 2012. 19 с.
7. Безбородько О. «Чому вони бояться?» (Інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131. С. 38–50.
<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243208>
8. Безбородько О. Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 3. С. 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
9. Безбородько О. Новаторське застосування правої (демпферної) педалі в сучасній фортепіанній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2017. № 3. С. 89–94.

10. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*, 2018. №14. С. 102–108.
11. Бистрицька Е. «Wiegenmusik» Хельмута Лахенманна: на шляху реалізації ідеї конкретної інструментальної музики. *Київське музикознавство*, 2011. С. 105–110.
12. Боровик І. Українська камерно-інструментальна музика 60-70 років. Київ, 1993. 128 с.
13. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2010. № 3 (8). С. 39–46.
14. Головань Є. А. Звуковий образ як конструкційна основа фортепіанної партії у віолончельній сонаті В. Сильвестрова з «Драми» для скрипки, віолончелі та фортепіано. *Ювілейна палітра 2020 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. статей за матеріалами всеукр. конф. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 129-134.*
15. Головань Є. А. Новітні підходи до трактування фортепіано в камерно-ансамблевій творчості В. Сильвестрова (на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано). *Культурологічна думка : зб. наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2021. № 20. С. 107-114. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.107-114>*
16. Головань Є. А. Організація неспецифічної фортепіанної фактури в Сонаті № 3 для віолончелі та фортепіано Євгена Станковича. *Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 2 (5). С. 15-19. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.3>*
17. Головань Є. А. Розширені техніки гри на фортепіано та їх відтворення в Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025. Вип. 73. С. 52-70. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum1-73.03>*

18. Головань Є. А. Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського в аспекті традицій і новаторства. *Захід-Схід: культура і мистецтво* : матеріали міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 р.). Одеса : Астропринт, 2021. С. 348-350.
19. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2006. 18 с.
20. Грабовський Л. Мене називають авангардистом, але це не так, я – поміркований модерніст-центрист. *Музика*, 2019. URL: <https://mus.art.co.ua/leonid-hraboys-kyy-mene-nazyvaiut-avanhardystom-ale-tse-ne-tak-ia-pomirkovanyy-modernist-tsentryst/> (дата звернення: 26.02.2025).
21. Грабовський Л. Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано [ноти] : рукопис, 1964. 16 с.
22. Гульцова Д. Поетика фортепіанного етюдів в європейській музиці XIX – XX століть : дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 213 с.
23. Гумінюк С. «Нові музичні ресурси» Генрі Кауела в музично-теоретичній і творчій практиці композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2017. Вип. 118. С. 281–290.
24. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа XX століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2007. 460 с.
25. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 16 с.

26. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича у «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звуковисотних технік). *Українське музикознавство*, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
27. Єрмоєнко А., Єрмоєнко Н., Душний А. Фортепіанна творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 79, том 1. С. 148–155.
28. Жалейко Д. Кітч та його трансформація в творчості Валентина Сильвестрова : дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківс. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 205 с.
29. Жалейко Д. Три погляди та три прочитання: порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова. *Вісник Харківської держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2014. № 8. С. 16-21.
30. Зав'ялова О. К. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. праць. Київ : НАНУ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2007. Вип. 7. С. 25-31.
31. Зав'ялова О. К. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 “Маленьких партит” Ю. Іщенка). *Концепції культури в історії української гуманітарної думки XIX-XX ст.* : кол. монографія. Київ : НАНУ, ІМФЕ, Укр. Комітет Славістів (Комплексне дослідж. духовної культури слов'ян. Вип. 3. 2007. С. 159-168.
32. Загайкевич А. Л. Українська електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 4 (29). С. 75–86.
33. Зима Л. В. Багатовимірний рояль в камерній музиці Джоржа Крама (на прикладі «Макрокосмосу 1» для фортепіано-соло». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип XXXII (32). С. 154-168. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.09>
34. Зима Л. В. Символічна лабільність ансамблевих складів у трансформації музичного мислення на гребені XX-XXI століть. *Аспекти історичного*

музикознавства. Харків, 2024. Вип. XXXVI (36). С. 128-141. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-3607>

35. Зима Л. В. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2014. 16с.
36. Зустрічі з Валентином Сильвестровим / упоряд. Вайсбанд А., Сігов К. Київ : Дух і Літера, 2012. 408 с.
37. Калініна А. Авторський стиль Валентина Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2019. Вип. 126. С. 29-39.
38. Караманов А. Музика для скрипки і фортепіано [ноти] : рукопис, 1963. 39 с.
39. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Київ : Освіта України, 2009. 416 с.
40. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Львів: Тріада плюс, 2008. 344 с.
41. Кияновська Л. Специфіка камерно-інструментального мислення Мирослава Скорика (на прикладі творів останнього двадцятиріччя). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Вип. 25. Камерно-інструментальний ансамбль – історія, теорія, практика : Збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво, 2011. С. 7-16.
42. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 23 с.
43. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім.Т.Г.Шевченка, 2000. 284 с.
44. Колісник О. Мовно-стильова самотність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 245 с.

45. Коновалова І. Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. *Культура України* : зб наук. пр. Харків, ХДАК, 2023. Вип. 80. С. 82-88. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.10>
46. Константинова К. Євген Станкович: «Ще Нострадамус напроорокував Україні розквіт музичних мистецтв». URL : <https://zn.ua/ART/evgeniy-stankovich-esche-nostradamus-predskazal-ukraine-rascvet-muzykalnyh-iskusstv-.html> (дата звернення: 23. 05. 2024).
47. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.
48. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita : Монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
49. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
50. Кушнірук О. Другий період українського музичного імпресіонізму: рефлексія непізнаного. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць, 2009. Вип. 9. С. 77–86.
51. Лаврик Н. Деякі питання виконавської інтерпретації камерних творів сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво*, 2005. Вип. 5. С. 178-188.
52. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали / упоряд. О. Щетинський. Харків : Акта, 2017. 780 с.
53. Лісецький С. Євген Станкович. Київ : Музична Україна, 1987. 64 с.
54. Луніна Г. Нова форматність музики Євгена Станковича. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2012. № 4 (17). С. 43-54.
55. Лятошинський Б. Український квінтет Тв. 42 [ноти]. Київ : Музична Україна, 1988. 141 с.
56. Малий Д. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика виконавського прийому. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2018. Вип. 48. С. 145–161.

57. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 218 с.
58. Миронова Н. Система «композитор-виконавець» у контексті проблеми художньої комунікації. *Українське музикознавство*, 2014. Вип. 40. С. 88–100.
59. Мінгальов П. Цикли фортепіанних мініатюр в українській музиці початку XX століття у контексті тенденцій європейського модернізму : дис. ... канд. мистецтвознав. : 025 Муз. мист, 02 – Культ. і мист. / Сумський держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми, 2023. 221 с.
60. Морева Є. До проблеми перекладу спеціальної термінології у нотних редакторах. Музика в інформаційному суспільстві. Сер. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 79. С. 17–27.
61. Мужчиль В. Особливості виконання сучасної фортепіанної музики та її графічні символи. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2003. Вип. 29. С. 219–243.
62. Новицька Е. Слухати сучасну українську музику: Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Леоніда Грабовського. URL : <https://theclaquers.com/posts/8603> (дата звернення: 15. 03. 2024).
63. Омельченко Т. Особливості тембро-фактурної організації в сучасних українських сонатах для скрипки та фортепіано. *Студії мистецтвознавчі*, 2005. Вип.8 (12). С. 64–73.
64. Омельченко Т. Роль фактури ансамблевого твору у формуванні темброобразів (на матеріалі сонат для скрипки та фортепіано Ю. Я. Іщенка). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Виконавське музикознавство, 2005. Вип.47, №11. С.182–194.
65. Омельченко Т. Соната для скрипки і фортепіано «Post scriptum» В. Сильвестрова – зразок служіння краси в сучасному мистецтві. *Київське музикознавство*. Випуск 20: Культурологія та мистецтво. 3б. стат. Київ, 2006. С.141–148.

66. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-90 х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) .) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 22 с.
67. Островський С. С. Еволюція використання розширених технік у музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць. Дніпро : ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). С. 300 – 317. DOI: <https://doi.org/10.33287/222318>
68. Островський С. С. Нові методи формування звуковисотності на струнно-смичкових інструментах із використанням розширених технік. *Слобожанські мистецькі студії* : наук. журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 1 (4). С. 83-92. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.17>
69. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Музична Україна, 1989. 87 с.
70. Пахомова Є. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 1 (34). С. 101–111.
71. Повзун Л. «Німа інтонація» як психофізичний показник виконавського ансамблевого узгодження. *Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*, 2013. Випуск 18. С. 348–357.
72. Повзун Л. Взаємодія акторських та режисерських засад у мистецькій діяльності піаніста-ансамбліста. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*, 2009. Випуск 3 (4). С. 83–89.
73. Повзун Л. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів : навч. посіб. Одеса : Печатний дім, 2013. 213 с.
74. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів. Львів : Астропринт, 2016. 280 с.
75. Польська І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи музикознавчих розвідок. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2015. Випуск 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 29–47.

76. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*, 2012. № 3. С. 129-133.
77. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. 456 с.
78. Савчук І. Про деякі особливості збагачення палітри виражальних засобів та функцій виконавця в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*, 2013. Вип. 106. С. 226–242.
79. Саф'ян Д. Леонід Грабовський: «Великий стиль вимагає багатого словника». URL : <https://theclaquers.com/posts/5206> (дата звернення: 15.03.2024).
80. Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 237 с.
81. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичної науки : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харківський нац. ун-т мис-тв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 243 с.
82. Сильвестров В. Дождатся музыки: Лекции-беседы. Київ: Дух і літера, 2010. 368 с.
83. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе: Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / упоряд. М. Нестьева. Київ: 2004. 265 с.
84. Станкович Є. Камерно-інструментальні твори [ноти]. Київ : Музична Україна, 2013. 308 с.
85. Станкович Є. Соната № 3: для віолончелі з фортепіано (присвячується М. Чайковській) : [Ноти] / ред. парт. віолончелі М. Чайковської. Київ : Музична Україна, 1973. 15с.+п.віолонч.4с.
86. Стахевич О. Г. Філософсько-естетичні аспекти категорії творчості у музично-виконавському мистецтві. *Сучасна картина світу: природа,*

суспільство, людина : Зб. наук. праць. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2008. С. 287-296.

87. Стоянова А. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеська нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 220 с.

88. Сюта Б. Музична творчість 1970 1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

89. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 3 (44). С. 56–69.

90. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 247 с.

91. Фрумкіс Т. Игорь Блажков: Трудности удесятярили мою енергию. URL : https://web.archive.org/web/20130626045251/http://www.euxpress.de/archive/artikel_8402.html (дата звернення 21. 03. 2024).

92. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.

93. Чекан Ю. Євген Станкович: три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2013. № 4 (21). С. 153–161.

94. Чемерис Ю. Виконавська стратегія струнного квартету № 1 Валентина Сильвестрова у версії квартету імені М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*, 2017. Вип. 43. С. 121–129.

95. Шадько М. О. Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама : дис. ... докт. філософ. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022.

96. Шаріна А. В. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 025 – Муз. мист. ; 02 – Культ. і мист. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.
97. Шурдак М. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті : взаємодія техніки композиції та формотворення : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 215 с.
98. Щербакова О. Камерно-інструментальний ансамбль у науковому просторі. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2013. С. 326-329.
99. Щетинський О. Запозичене й оригінальне в Тріо Леоніда Грабовського. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 2021. Вип. 132. С. 106 – 120.
100. Щетинський О. Типологія композиторської самоактуалізації (із творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка) : дис. ... докт. філософ. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 233 с.
101. *Acoustemologies in Contact: Sounding Subjects and Modes of Listening in Early Modernity* / Ed. by E. Wilbourne, S. G. Cusick. Cambridge : Open Book Publishers, 2020. 350 p.
102. Adams J. *Hallelujah Junction: Composing an American Life*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008. 352 p.
103. Adler G. *Der Stil in der Musik*. Leipzig : Breitkopf und Hartel, 2019. 292 p.
104. Adorno T. *Aesthetic Theory*. London : Bloomsbury Publishing, 2013. 512 p.
105. Adorno T. *Philosophie der neuen Musik*. Berlin : Suhrkamp, 2023. 200 p.
106. Ahn Y.-K., Agon C., Andreatta M. «Structures Ia pour deux pianos» by Boulez: Towards Creative Analysis Using OpenMusic and Rubato. *Mathematics and Computation in Music*, 2007. pp. 234–238.
107. Anderson S. *The Prepared Piano Music of John Cage: Towards an Understanding of Sounds and Preparations* : Master's thesis / University of Huddersfield. Huddersfield, 2012. 278 p.

108. Askenfelt A., Jansson E. From touch to string vibration. URL: https://www.speech.kth.se/music/5_lectures/askenflt/askenflt.html (дата звернення: 10.01.2025).
109. Assis P. Booklet for the album ...sofferte onde serene... by Luigi Nono. Belgium : Orpheus Institute, 2018. 24 p.
110. Assis P. Exploring Multi-Temporalities: An Orchestration of Luigi Nono's ...sofferte onde seren... *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, 2013. pp. 777–782.
111. Assis P. Luigi Nono: Como una ola de fuerza y luz. URL : <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/10776/> (дата звернення 21. 03. 2024).
112. Babbitt M. Who Cares if You Listen? URL : <http://www.palestrant.com/babbitt.html> (дата звернення 21. 03. 2024).
113. Bach K. P. E. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen / Ed. by W. Niemann. Dinkelscherben : Literaricon Verlag UG, 2018. 252 p.
114. Banowetz J. The Pianist's Guide to Pedaling. Bloomington : Indiana University Press, 2022. 320 p.
115. Bekker P. Neue Musik. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923. 207 p.
116. Benade A. Fundamentals of Musical Acoustics. New York: Dover Publications, 1990. 608 p.
117. Benitez J. Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1978. Vol. 9, No. 1. Pp. 53-77.
118. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2008. 448 p.
119. Bilson M. Observations on Tuning a Fortepiano. Early Piano V, 2010. URL: <http://www.hpschd.nu/tech/epf/observations.html> (дата звернення: 16.03.2024).
120. Blackwood B. Dissonance Reimagined: Tone Clusters in Leo Ornstein's Early Piano Music : Doctoral dissertation / University of Toronto. Toronto, 2017. 250 p.

121. Bonds M. *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford : Oxford University Press, 2017. 394 p.
122. Boulez P. *Points de repere*. Paris : Editions du Seuil, 1984. 589 p.
123. Brauchli B. *The Clavichord*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 408 p.
124. Brean A., Skeie G. *Musikk og hjernen: Om musikkens magiske kraft og fantastiske virkning pa hjernen*. Oslo : Cappelen Damm, 2019. 256 p.
125. Brindle R. S. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Oxford : Oxford University Press, 1987. 222 p.
126. Brown E. *Music for Cello and Piano [ноти]*. New York : Associated Music Publishers, 2009. 9 p.
127. Brownell A. *The English Piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences : Doctoral dissertation / City University of London*. London, 2010. 160 p.
128. Brun H. *Infraudibles with Quintet For five instruments and two-channel playback [ноти]*. URL : <https://sites.evergreen.edu/arunchandra/wp-content/uploads/sites/395/2018/05/score.pdf> (дата звернення: 02. 09. 2024).
129. Bunker R. *The Well-Prepared Piano*. Colorado Springs, CO: Colorado College Music Press, 1973. 44 p.
130. Burge D. *Twentieth-Century Piano Music*. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2004. 296 p.
131. Burger P. *Theorie der Avantgarde*. Berlin : Suhrkamp, 1974. 139 p.
132. Burkholder J. P., Grout D. J., Palisca C. V. *A History of Western Music*. New York : W. W. Norton & Company, 2014. 1009 p.
133. Cage J. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011. 312 p.
134. Campana D. *Form and Structure in the Music of John Cage: Doctoral Thesis / Northwestern Universty, Evanston, IL*. 1988. 285 p.
135. Cardew C. *Treatise [ноти]*. Buffalo, N.Y. : The Gallery Upstairs Press, 1967. 193 p.

136. Carl R. Terry Riley's In C (Studies in Musical Genesis, Structure, and Interpretation). Oxford : Oxford University Press, 2009. 160 p.
137. Carlsen P. The Player-piano Music of Conlon Nancarrow: An Analysis of Selected Studies. New York : Brooklyn College of the City University, 1988. 76 p.
138. Cavallotti P. Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen : Edition Argus, 2006. 288 p.
139. Cedillo S. Estudio de fenomeno III [ноти]. URL : https://www.samuelcedillo.com/uploads/6/0/5/2/6052772/estudiodefena_iii_partitura_1.pdf (дата звернення: 02. 09. 2024).
140. Chayka K. The Longing for Less: Living with Minimalism. New York: Bloomsbury, 2020. 272 p.
141. Cole M. Pianoforte & Pantalon. URL : <https://www.squarepianos.com/pantalon.html> (дата звернення: 11. 05. 2024).
142. Cott J. Stockhausen. Conversations with the composer. New York : Simon and Schuster, 1973. 252 p.
143. Cowell H. Aeolian Harp [ноти]. New York: Associated Music Publishers, 1960. 1 p.
144. Cowell H. New Musical Resources. New York : Alfred A. Knopf, 1930. 145 p.
145. Crawford R., Hamberlin L. An introduction to America's music. New York : W. W. Norton and Company, 2013. 557 p.
146. Crocker R. L. A History of Musical Style. New York : Dover Publications, 1986. 1285 p.
147. Cyril E. The Piano: A History. Oxford : Clarendon Press, 1990. 262 p.
148. Da Costa A. M. Healthy Extended Techniques in Non-Traditional Piano Repertory: *A Literature Review : coursework paper* / Central Michigan University, School of Music. Mount Pleasant, MI, 2016. 14 p.
149. Dannenberg R. Style in Music. The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning, 2010. pp. 45-58.

150. Das Streichklavier. URL : <https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/besaitete-tasteninstrumente/kuriosa/streichklavier.php>
(дата звернення: 11. 05. 2024).
151. Del Risco M. Analisis Guero de Helmut Lachenmann. URL: https://www.academia.edu/26352141/Analisis_Guero_de_Helmut_Lachenmann
(дата звернення: 19.02.2025).
152. Deppe R. New Notations – New Directions: Kosmos Roman Haubenstock-Ramati. URL : <https://www.musicaustria.at/new-notations-new-directions-kosmos-roman-haubenstock-ramati/> (дата звернення: 27. 04. 2024).
153. Dianova T. John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts. Canada : Mutasis Books, 2008. 177 p.
154. Dolge A. Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monochord to the Concert Grand Player Piano. Tucson, AZ : West Press, 2010. 532 p.
155. Dufallo R. Trackings: Composers Speak With Richard Dufallo. New York : Oxford University Press, 1989. 418 p.
156. Encyclopedia of Keyboard Instruments / Ed. by R. Palmieri. New York : Routledge, 2003. 517 p.
157. Ewen D. Composers of Tomorrows Music: Non-technical Introduction to the Musical Avant-garde Movement. New York : Dodd, Mead & Company, 1971. 176 p.
158. Excerpts from the Writings and Lectures of Karlheinz Stockhausen / Ed. by R. Waidler, S. M. Daglo, S. I. van Beeuwelan. Clifton : Outlands Community Press, 2019. 48 p.
159. Feldman M. Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings. Cambridge, MA: Exact Change, 2000. 256 p.
160. Fletcher N. H., Rossing T. D. The Physics of Musical Instruments. New York : Springer-Verlag, 1991. 620 p.
161. Ford A. Composer to Composer : Conversations About Contemporary Music. Wales : Allen & Unwin, 1994. 264 p.

162. Fosler-Lussier D. *Music Divided Bartok's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley, CA : University of California Press, 2007. 229 p.
163. Friedman K. Twelve fluxus ideas. *The Radical Designist A Design Culture Journal*, 2007. 1(1). Pp. 1–27.
164. Fürst-Heidtmann M. *Das präparierte Klavier des John Cage*. Regensburg : Gustav Bose Verlag, 1979. 316 p.
165. Gabor D. *A zene anatomiaja*. Budapest : Ragasztott papirkötes, 1975. 441 p.
166. Gann K. *The music of Conlon Nancarrow*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 299 p.
167. Gaspar V. History of a Cultural Conquest: The Piano in Japan. *Acta Asiatica Varsoviensia*, 2014. No. 27. pp. 9–22.
168. Geigenwerk. URL : <https://www.mim.be/en/collection-piece/geigenwerk> (дата звернення: 11. 05. 2024).
169. Glass P. *Words Without Music: A Memoir*. New York : Liveright, 2016. 432 p.
170. Glover E. H. *How the Piano Came to Be*. Whitefish, MT : Kessinger Publishing, 2009. 84 p.
171. Gottwald C. Lachenmann und die Stuttgarter Konkreten. *Semiosis*, 1995. No. 77/78. pp. 111–121.
172. Greenberg C. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston, MA : Beacon Press, 1965. 288 p.
173. Greenberg, C. Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, 1939. Vol. VI, No. 5. pp. 34–49.
174. Griffiths P. *Modern Music and After*. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.
175. Grimshaw J. *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young*. Oxford : Oxford University Press, 2012. 264 p.
176. Guevara M. El archivo de Julian Carrillo: memoria musical de Mexico (1875-1965). *Revista Electronica de Fuentes y Archivos*, 2019. No. 10. pp. 187–192.

177. Günther M. Der Ulmer Klavierbauer Matthäus Schmahl (1734–1793). Ulm und Oberschwaben. 2015. Vol. 59. P. 254–277.
178. Haiyang J. Piano Performance Techniques and Musical Expressiveness. Pacific International Journal, 2023. Vol. 6(4). pp. 34–37.
179. Hall D. Cardew's Treatise: The Greatest Musical Score Ever Designed. URL : <https://davidhall.io/treatise-score-graphic-notation/> (дата звернення: 27. 04. 2024).
180. Hall D. Graphic notation: a brief history of visualising music. URL : <https://davidhall.io/visualising-music-graphic-scores/> дата звернення: 27.04.2024).
181. Hall D. The hammer and the string. URL: https://www.speech.kth.se/music/5_lectures/hall/hall.html (дата звернення: 10.01.2025).
182. Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Berlin : Henricus Edition Deutsche Klassik, 2017. 112 p.
183. Harold A., Conklin Jr. Piano design factors – their influence on tone and acoustical performance. URL: https://www.speech.kth.se/music/5_lectures/conklin/conklin.html (дата звернення: 10.01.2025).
184. Harrison L. Solstice for Chamber Ensemble. New York : Peer Music, 2020. 64 p.
185. Harvey J. The Music of Stockhausen. Berkley, CA : University of California Press, 1975. 144 p.
186. Haskins R. John Cage. London : Reaktion Books, 2012. 180 p.
187. Haynes B. The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford : Oxford University Press, 2007. 304 p.
188. Henning U. Zur Frage des Lautenklaviers bei Johann Sebastian Bach. Alte Musik als ästhetische Gegenwart, 1987. Bd. 2. P. 465–469.
189. Herrmann H. Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel. Erlangen : Karl Döres, 1928. 100 p.
190. Hindemith P. A Composer's World: Horizons and Limitations. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1952. 248 p.

191. Hodeir A. Les formes de la musique. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. 128 p.
192. Holmes T. Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition. New York, London : Routledge, 2002. 336 p.
193. Hoover C. The Steinways and Their Pianos in the Nineteenth Century. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 1981. Vol. 7. pp. 47–64.
194. Hubbard F. Three Centuries of Harpsichord Making. Cambridge : Harvard University Press, 1965. 472 p.
195. Huber A. Tangentenflügel. Oesterreichisches Musiklexikon online. URL : https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tangentenfluegel.xml (дата звернення 21. 03. 2024).
196. Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987. 256 p.
197. Idol M. New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 329 p.
198. Isacoff S. A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians – from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between. New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2012. 384 p.
199. Ishii R. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music : Doctoral dissertation / The Florida State University. Tallahassee, FL, 2005. 114 p.
200. Ives C. The Unanswered Question [ноти]. New York : Southern Music Publishing Co., 1953. 5 p.
201. John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933—1950 / Ed. by D. Patterson. Routledge, 2002. 288 p.
202. Kagge E. Silence: In the Age of Noise. London : Penguin, 2017. 160 p.
203. Kaufmann H. More on the Tuning of the «Archicembalo». *Journal of the American Musicological Society*, 1970. Vol. 23, No. 1. pp. 84-94.

204. Klepal B. Partitura a provedeni – Petr Kotik: Spontano. URL : <https://www.hisvoice.cz/partitura-a-provedeni-petr-kotik-spontano/> (дата звернення 21. 03. 2024).
205. Kofron P. Introduction to Czech New Music of the 1960s. [Compact disc recording], 1993. URL : <https://www.arta.cz/index.php?p=f10048en&site=en> (дата звернення 21. 03. 2024).
206. Kohoutek C. Novodobé skladebné směry v hudbě. Praha : Státní Hudební Vydavatelství, 1965. 270 p.
207. Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge : The MIT Press, 1985. 307 p.
208. Kurtz M. Stockhausen: A Biography. London : Faber and Faber, 1994. 270 p.
209. Lachenmann H. Ausklang [ноти]. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1986. 192 p.
210. Lachenmann H. Klangschatten – mein Saitenspiel [ноти]. Leipzig : Breitkopf & Härtel. 59 p.
211. Latham M. Franz Jakob Spath and the «Tangentenflügel». *Eighteenth-Century Tradition The Galpin Society Journal*, 2004. Vol. 57. P. 150-170
212. Laurence A. The Evolution Of The Broadwood Grand Piano 1785-1998 : Doctoral dissertation / University of York. York, 1998. 300 p.
213. Leinsdorf E. The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians. New Haven: Yale University Press, 1981. 288 p.
214. Lejeune J. A Guide To Musical Instruments (1800-1950) Brussels : Ricercar, 2013. 154 p.
215. Lengronne F. Instrumentos microintervalicos. URL: https://anarchipel.net/documents/Lengronne-Instrumentos_microintervalicos_1.01.pdf (дата звернення: 07.10.2024).
216. Lester J. The Musical Mechanisms of Arnaut de Zwolle. *The English Harpsichord Magazine*, 1982. Vol. 3, №3. P. 35-41.
217. Ligeti G. Atmosphères for orchestra [ноти]. Vienna : Universal Edition, 1961. 19 p.

218. Lin Ch.-H. The Impact of the Development of the Fortepiano on the Repertoire Composed for It from 1760–1860 : Doctoral dissertation / University of North Texas. Denton, TX, 2012. 218 p.
219. Lindstedt I. The Musical Language of Kazimierz Serocki in the Light of the Composer's Self-Reflection. *Musicology Today*, 2015. Vol. 12, No. 1. pp. 63–74.
220. Live Electronic Music: Composition, Performance, Study / Ed. by F. Sallis, V. Bertolani, J. Burle, L. Zattra. Abingdon, Oxon : Routledge, 2018. 340 p.
221. Maconie R. Avant Garde: An American Odyssey from Gertrude Stein to Pierre Boulez. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2012. 340 p.
222. Maconie R. Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen. Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2016. 586 p.
223. Maconie R. The Works of Karlheinz Stockhausen. London : Oxford University Press, 1976. 341 p.
224. Martin V. Tangentenfluegel - Spath & Schmahl, Regensburg, vor 1794, N 9. URL : https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070000/Instrumentensammlung/Instrumente/N9_Tangentenfluegel/Tangentenfluegel_N9_VEM.pdf (дата звернення: 09.06.2024).
225. Matthias M. Steinway Service Manual. Frankfurt am Main : Bochinsky, 1998. 179 p.
226. Mayas M. Orchestrating Timbre – Unfolding Processes of Timbre and Memory in Improvisational Piano Performance : Doctoral dissertation / University of Gothenburg. Gothenburg, 2019. 328 p.
227. McCalla J. Twentieth-Century Chamber Music. New York : Schirmer Reference, 1996. 274 p.
228. McHard J. L. The Future of Modern Music: A Philosophical Exploration of Modernist Music in the 20th Century and Beyond. Livonia, MI : Iconic Press, 2008. 415 p.
229. Mertens W. American Minimal Music. London : Kahn & Averill, 1983. 136 p.
230. Messiaen O. The Technique of My Musical Language. Paris : Alphonse Leduc, 1956. 219 p.

231. Möllendorff W. Musik mit Vierteltönen: Erfahrungen am bichromatischen Harmonium. Leipzig : F. E. C. Leuckart, 1917. 48 p.
232. Monsaingeon B. Glenn Gould: Non, je ne suis pas du tout un excentrique. Paris : Librairie Artheme Fayard, 1986. 312 p.
233. Montanari G. Bartolomeo Cristofori: A List and Historical Survey of His Instruments. *Early Music*, 1991. No. 19. pp. 383-398.
234. Musical Instruments of the World: An Illustrated Encyclopedia by the Diagram Group. New York : Sterling Publishing, 2002. 320 p.
235. Niemann W. Das Klavierbuch. Leipzig : C. F. Kahnt Nachfolger, 1913. 200 p.
236. Nonnenmann R. Vorwort zu Helmut Lachenmanns «Schreiben». Helmut Lachenmann: Schreiben. Musik für Orchester (CD audio). Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2004. pp. 3–17.
237. Nono L. Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writings and Interviews / Ed. by A. I. De Benedictis, V. Rizzardi. Oakland, CA : University of California Press, 2018. 490 p.
238. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. New York : Cambridge University Press, 1999. 196 p.
239. O'Brien G. The case, stringing and fretting design of the 1543 Venetian clavichord by Dominicus PISAURENSIS. *Musica antica a Magnano*, 2002. Pp. 91-107.
240. Obrist H. U. A Brief History of New Music. Zürich : JRP|Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2014. 320 p.
241. Ornstein L. Sonata for Violin and Piano Op. 26 [ноти]. Woodside, CA : Poon Hill Press, 2005. 42 p.
242. Oskar B. History of the pianoforte and pianoforte players. Translated from German by E. E. Kellett, Edward W. Naylor. London : J. M. Dent & Company, 1899. 334 p.
243. Parviainen T. Terry Riley's «In C». *A Journey Through a Musical Possibility Space*. URL : <https://teropa.info/blog/2017/01/23/terry-rileys-in-c.html> (дата звернення 21. 03. 2024).

244. Paul O. Geschichte des Claviers: vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments nebst einer Uebersicht über die musikalische Abtheilung. Leipzig : Verlag von A. H. Payne, 1868. 256 p.
245. Pédale Harmonique. URL : <https://www.saveandtune.com/feurich-pedale-harmonique> (дата звернення: 11. 05. 2024).
246. Pfalz A. Towards a Method for the Analysis of Experimental Music. Greenville, NC : East Carolina University, 2014. 48 p.
247. Poggioli R. The Theory Of The Avant-Garde. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1968. 250 p.
248. Pollens S. A History of Stringed Keyboard Instruments. Cambridge: Cambridge University Press, 2024. 594 p.
249. Pollens S. Bartolomeo Cristofori and the Invention of the Piano. Cambridge ; New York, NY : Cambridge University Press, 2017. 340 p.
250. Pollens S. Bartolomeo Cristofori and the Invention of the Piano. Cambridge : Cambridge University Press, 2017. 384 p.
251. Pollens S. The Early Pianoforte. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 320 p.
252. Potter K. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 406 p.
253. Radice M. A. Chamber Music: An Essential History. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2012. 384 c.
254. Read G. 20th Century Microtonal Notation. New York : Greenwood Press, 1990. 198 p.
255. Reblitz A. A. Piano Servicing, Tuning, and Rebuilding: A Guide for the Professional, Student, and Hobbyist. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, 2019. 344 p.
256. Reich S. Writings on Music, 1965–2000. New York : Oxford University Press, 2002. 254 p.

257. Reutter H. Steve Reich: Piano Phase (1967). URL : <https://www.yumpu.com/de/document/view/26014066/steve-reich-piano-phase-hans-peter-reutter> (дата звернення: 15.04.2024).
258. Riemann H. Abriß der Musikgeschichte. Leipzig : Hesse. 1914. 161 p.
259. Riemann H. Handbuch der Akustik. Leipzig : Hesse, 1921. 128 p.
260. Riley T. In C. URL : <https://www.yumpu.com/en/document/read/22431952/download-the-score-of-in-c-flagmusic> (дата звернення 21. 03. 2024).
261. Ross A. Listen to This. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2010. 364 p.
262. Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2007. 624 p.
263. Rudhyar D. The Magic of Tone and the Art of Music. Boulder, CO : Shambhala, 1982. 209 p.
264. Russell R. The Harpsichord and Clavichord. New York : W.W. Norton, 1973. 208 p.
265. Russo W. Composing Music: A New Approach. Chicago : University of Chicago Press, 1983. 251 p.
266. Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Baden – Baden : Georg Olms Verlag, 1972. 460 p.
267. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York : W. W. Norton & Company, 1968. 505 p.
268. Schenker H. Free Composition: Volume III of New Musical Theories and Fantasies. Translated and edited by Ernst Oster. New York : Longman, 1979. 164 p.
269. Schering A. Tabellen zur Musikgeschichte. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1962. 174 p.
270. Schmelz, P. J. Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. New York : Oxford University Press, 2009. 392 p.
271. Schoenberg A. Ode To Napoleon Buonaparte op. 41 [ноти]. Pacific Palisades, CA : Belmont Music Publishers, 1973. 67 p.
272. Schönberg A. Das Verhältnis zum Text. Der blaue Reiter. 1914. P. 27–33.

273. Schönberg A. *Style and Idea: Selected Writings*. London : Faber & Faber, 1975. 559 p.
274. Schopenhauer A. *Schriften über Musik* / Ed. by K. Stabenow. Hamburg : Severus Verlag, 2013. 220 p.
275. Serocki K. «Swinging Music». *Klangfarben als Kompositionsmaterial*. URL : <https://www.serocki.polmic.pl/pl/tworczosc/omowienia-utworow/46-swinging-music> (дата звернення: 15. 03. 2024).
276. Silvestrov V. *Drama for violin, violoncello and piano* [ноти]. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 95 p.
277. Silvestrov V. *Sonata for Violoncello and Piano* [ноти]. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 37 p.
278. Smith B. E. *The Pianoforte at the Great Exhibition of 1851: Investigating Cultural Value: Doctoral dissertation* / Goldsmiths, University of London. London, 2017. 413 p.
279. *Source: Music of the Avant-Garde, 1966-1973* / Ed. by L. Austin, D. Kahn. Berkeley : University of California Press, 2011. 382 p.
280. Spiller H. Lou Harrison's Music for Western Instruments and Gamelan: Even More Western than It Sounds. *Asian Music*, 2009. Vol. 40, No. 1. pp. 31–52.
281. Stedron M. *Zivotni osudy Josefa Berga*. Josef Berg: skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem. Vyd. 1. Brno : Masarykova univerzita, 1992. pp. 7-33.
282. Stemberge C., Wraight D. Italian Split-Keyed Instruments with Fewer than Nineteen Divisions to the Octave. *Performance Practice Review*, 1994. Vol. 7, No. 2. pp. 150–181.
283. Sternberg C. *Ethics and Aesthetics of Piano Playing*. New York : G. Schirmer, 1917. 103 p.
284. Stockhausen K. *Kreuzspiel: Introduction to the Concert on 23 August 1992*. Stockhausen: Complete Early Percussion Works (DVD). Mode Records, 2014. 4 p.
285. Stockhausen K. *Stockhausen on music: lectures and interviews* / Ed. by R. Maconie. London, New York : Marion Boyars, 1989. 220 p.

286. Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, Dorset : Element Books, 1989. 146 p.
287. Strange T. Analysis of a Sample of the «Bassoon Stop» of a Joseph Newman Square Pianoforte. URL : <https://www.squarepianotech.com/wp-content/uploads/2011/02/Analysis-of-a-Sample-of-Bassoon-1.1.pdf> (дата звернення: 11. 05. 2024).
288. Szram A. J. Interpreting the Octet '61 By Cornelius Cardew On The Piano: Doctoral dissertation / The University Of British Columbia. Vancouver, 2007. 60 p.
289. Tangentenflügel (Spath und Schmah) — N 9. URL : <https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/musikinstrumente/bestand/inventarliste/n9-tangentenfluegel/> (дата звернення: 11. 05. 2024).
290. Taruskin R. The Oxford history of Western music. Vls. 1–6. Oxford : Oxford University Press, 2004. 4272 p.
291. The Analects of Confucius / Transl. by B. Watson. New York : Columbia University Press, 2007. 162 p.
292. The Cambridge Companion to John Cage / Ed. by D. Nicholls. New York : Cambridge University Press, 2002. 322 p.
293. The Cambridge Companion to the Harpsichord / Ed. by M. Kroll. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. 388 p.
294. The Cambridge Companion to the Piano / Ed. by D. Rowland. New York : Cambridge University Press, 1998. 244 p.
295. The Cambridge History of Twentieth-Century Music / Ed. by N. Cook, A. Pople. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 818 p.
296. The Fluxus Reader / Ed. by Friedman K. London : Academy Edition, 1998. 309 p.
297. The Harpsichord and Clavichord : An Encyclopedia / Ed. by Igor Kipnis. London : Routledge, 2007. 572 p.
298. The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions / Ed. by M. Church. Woodbridge : The Boydell Pres, 2015. 404 p.

299. Transformations of Musical Modernism /Ed. by Guldbrandsen E. E., Johnson J. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 351 p.
300. Tremmel E. Die Tasteninstrumente auf den überlieferten Bildern Mozarts. URL : <https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/musikwissenschaft/Mozart1Bilder.php> (дата звернення: 11. 05. 2024).
301. Undercurrents: The Hidden Wiring Of Modern Music / Ed. by R. Young. London : Continuum, 2002. 281 p.
302. Urban T. The Use of Béla Bartók's Mikrokosmos in 21st Century Education. URL : https://silo.tips/download/the-use-of-bela-bartok-s-mikrokosmos-in-21st-century-education-todd-urban-may-1?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 09.06.2024).
303. Vaes L. Extended Piano Techniques: in Theory, History and Performance Practice : Doctoral dissertation / Leiden University. Leiden, 2009. 1081 p.
304. Varga B. A. From Boulanger to Stockhausen: Interviews and a Memoir. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2013. 410 p.
305. Varga B. Conversations with Iannis Xenakis. London : Faber & Faber, 1996. 176 p.
306. Virdung S. Musica Getutscht: A Treatise on Musical Instruments (1511) / Ed. by B. Bullard. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 288 p.
307. Vivares J. C. Aproximacion al Microtonalismo (Apuntes de catedra). URL : <http://www.ismjosehernandez.edu.ar> (дата звернення: 19.02.2025).
308. Wager G. Symbolism as a compositional method in the works of Karlheinz Stockhausen : Doctoral dissertation / University of Maryland. College Park, MD, 1998. 242 p.
309. Watanabe H. Ongaku Kikai Gekijo (Music Machine Theatre). Tokyo : Shinshokan, 1997. 235 p.
310. Way D. J. Plain Talk About Funny Harpsichords. URL : <https://www.hpschd.nu/plain-talk.html> (дата звернення: 17.01.2025).
311. Webern A. Der Weg zur Neuen Musik. Wien : Universal Edition, 2017. 72 p.

312. Weinreich G. The coupled motion of piano strings. URL : https://www.speech.kth.se/music/5_lectures/weinreic/weinreic.html (дата звернения: 10.01.2025).
313. White W. B. Modern Piano Tuning and Allied Arts. New York : Edward Lyman Bill, 1917. 341 p.
314. Whitehead L. The Clavichords of Hieronymus and Johann Hass : Doctoral dissertation / University of Edinburgh. Edinburgh, 1994. 390 p.
315. Williamson V. You Are the Music: How Music Reveals What It Means to Be Human. London : Icon Books, 2014. 272 p.
316. Winnicka M. Technika koncertująca w sonorystycznych utworach Kazimierza Serockiego. *Muzyka Historia Teoria Edukacja*, 2012, Numer 2 [17]. pp. 27–45.
317. Wogram K. The strings and the soundboard. URL : https://www.speech.kth.se/music/5_lectures/wogram/index.html (дата звернения: 10.01.2025).
318. Worner K. H. Stockhausen: Life and Work. Berkley, CA : University of California Press, 1973. 270 p.
319. Wykington H. In Search of the Chekker: Progenitor of the String Keyboard Instrument. URL : <https://web.archive.org/web/20141216012933/http://www.aleyn.com/wp-content/uploads/2011/10/in-search-of-the-chekker.pdf> (дата звернения: 12.11.2024).
320. Xenakis I. Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale. Paris : Éditions Richard-Masse, 1963. 219 p.
321. Young L. M. Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys. URL : <https://www.melafoundation.org/theatre.pdf> (дата звернения: 19.02.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А



Приклад 1. Венеціанський клавікорд конструкції Домініка Пізанського (*Dominicus Pisaurensis*), 1543 рік (копія 2001 року). Оригінал зберігається в Музеї музичних інструментів Лейпцизького університету.



Приклад 2. Клавесин конструкції Єроніма Болонського, 1521 року (Рим). Зберігається в Музеї Вікторії та Альберта в Лондоні.



Приклад 3. Італійське спінеттіно середини XVI століття. Автор невідомий. Знаходиться в Хофбурзі, Відень.



Приклад 4. Архічембало (*Clavemusicum omnitonum*) Віто Трансунтіно з 31 клавішею на октаву (копія). Болонья, 1606 рік.



Приклад 5. Двомануальний педальний клавесин конструкції Бурката Шуді (*Schudi*). Великобританія, 1780-90 роки.



Приклад 6. Фортепіано досконалої гармонії (*Harmonie-Hammerflügel*) – винахід І. Я. Кенніке. Відень, 1796 рік.



Приклад 7. Клавесин з металевою рамою та педалями, створений фірмою *Pleyel* у 1927 р. для Ванди Ландовської.



Приклад 8. Смичковий клавір (*Streichklavier, Geigenwerk*) конструкції Раймундо Тручадо (*Raymondo Truchado*). Толедо, 1625 рік.



Приклад 9. Фортепіано (*Gravicembalo col piano e forte*) Бартоломео Кристофорі, одне з трьох, що збереглися до наших днів. Флоренція, 1720 рік. Зберігається в Метрополітен-музеї, Нью-Йорк, США.



Приклад 10. Тангентклавір (*Tangentenflügel*) *Spath & Schmahl* (Регенсбург, близько 1793 року). Конструкція з колінними педалями.



Приклад 11. Панталеон (*Pantalon*). (Реконструкція *Martin-Christian Schmidt*, 1992). Віденський технічний музей.



Приклад 12. Лютневий клавесин (*Lautenklavier*). Сучасна реконструкція 2004 року, майстер *Romanek Tihamér*, Угорщина.



Приклад 13. Фортепіано, побудоване Георгом Гашкою (Georg Haschka 1772–1828) у Відні між 1812 і 1815 роками. Має віденський механізм дії та одинарний міст, а також сім педалей.



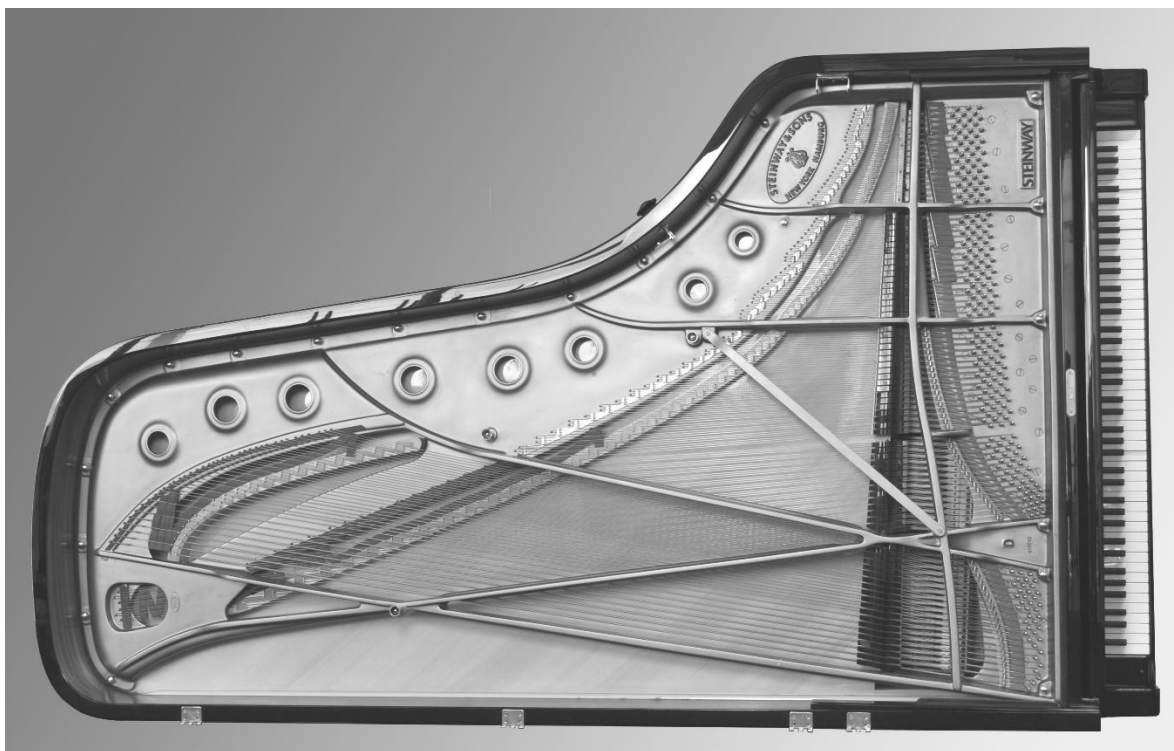
Приклад 14. Мікротонове фортепіано *August Förster* 1928 року. Празький національний музей.



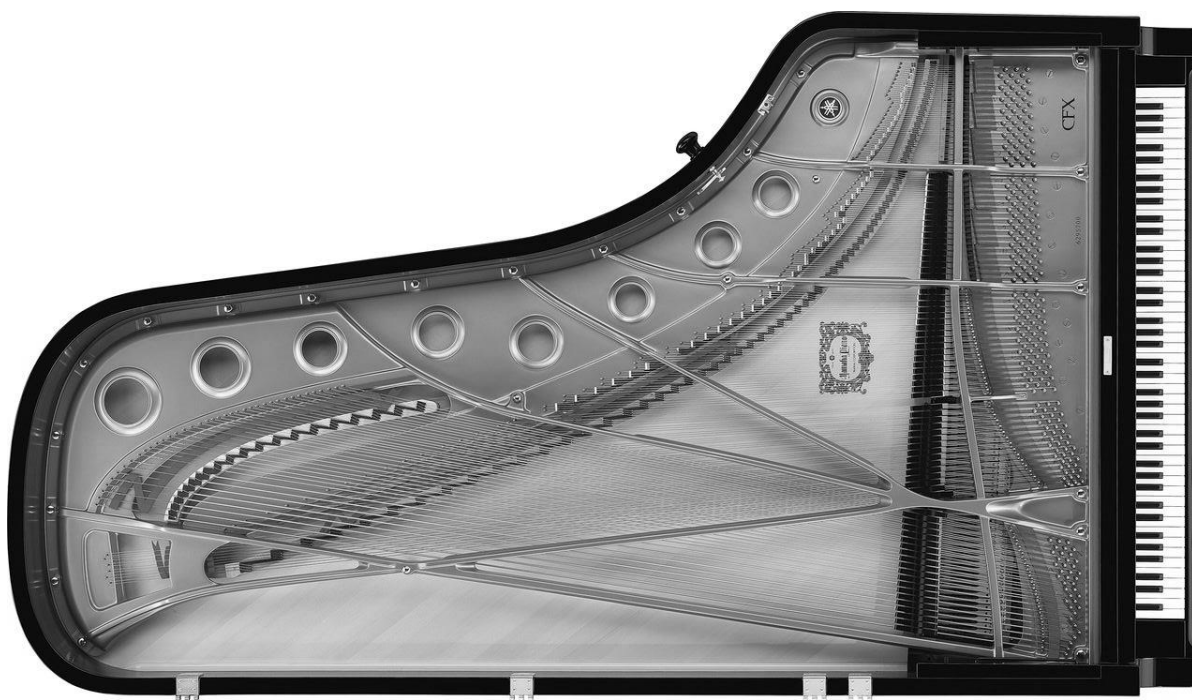
Приклад 15. «Клавіатура Янко», створена угорським композитором і інженером Паулем фон Янко в 1882 році.



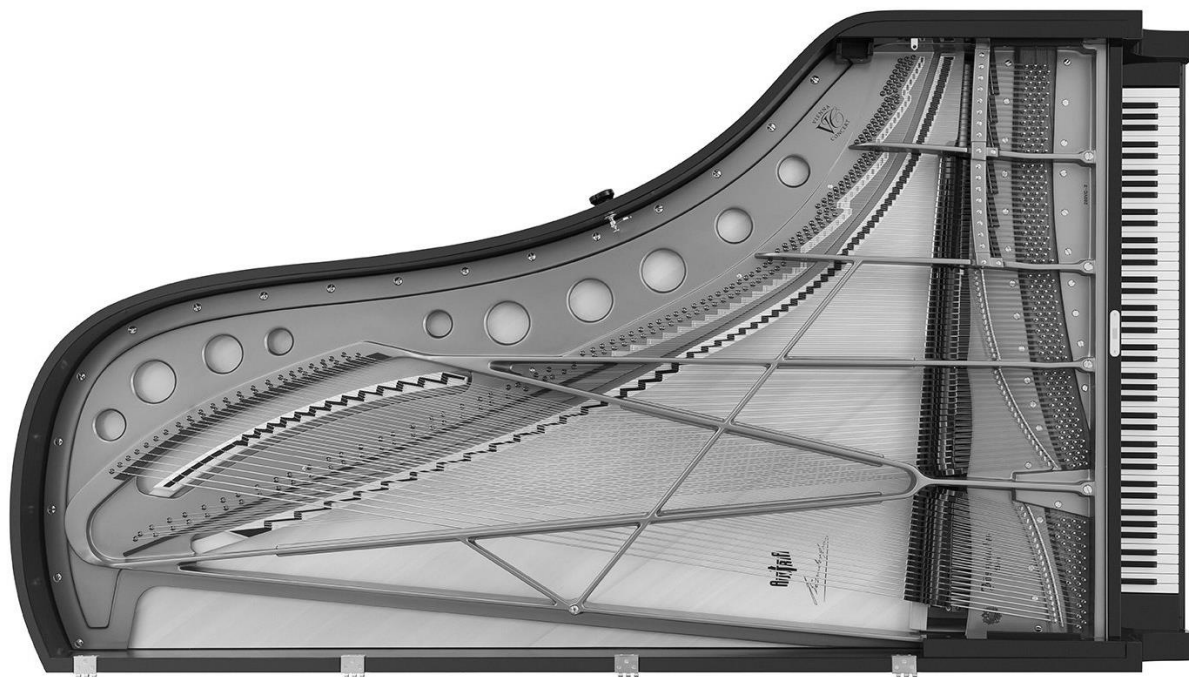
Приклад 16. Сучасний рояль *Feurich* із четвертою педаллю – «*Pédale Harmonique*».



Приклад 17. Рояль «*Steinway*» *D*, вигляд згори.



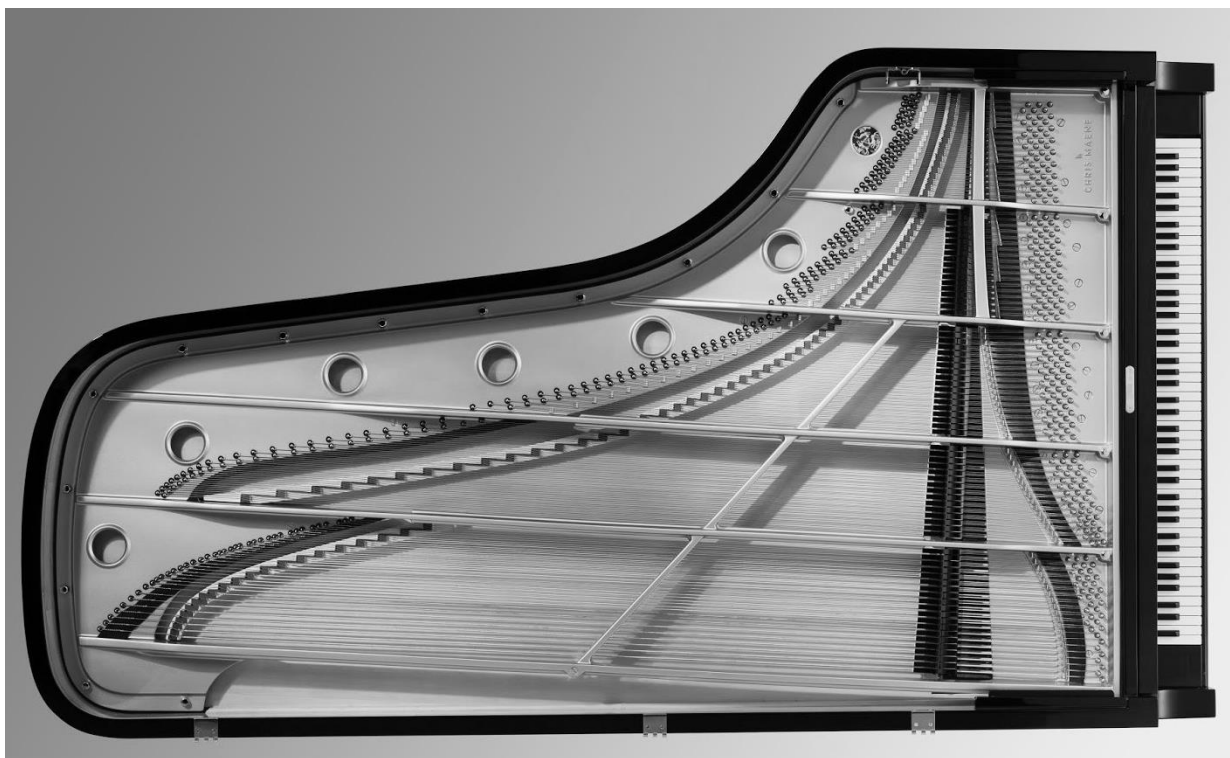
Приклад 18. Рояль «*Yamaha*» *CFX*, вигляд згори.



Приклад 19. Рояль «*Bösendorfer*» *Vienna Concert*, вигляд згори.



Приклад 20. Рояль «*Shigeru Kawai*» *SK-EX*, вигляд згори.



Приклад 21. Рояль «*Barenboim-Maene Concert Grand*», вигляд згори.



Приклад 22. Рояль *Boganyü B-262* виробництва фірми «*Boganyü Piano*» з полімерним корпусом і рамою. Випускається серійно.

Приклад 23. П. Булез «Структури», Зошит 2. Фрагмент.

Приклад 24. П. Булез «Eclat». Фрагмент.

Parenthèse

Nettement au dessous de Lent ($\text{♩} = 40$)

T^o exact

un peu précipité un peu cédé

Libre

Très large

ac - ce - le - ran - do

sabitement assez large large

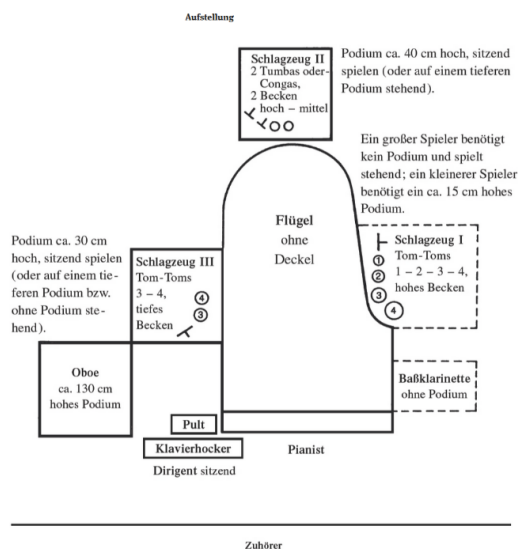
Tempo

un peu précipité un peu cédé

U.c. * U.c. ... *

Ped. Ped. Ped. Ped. U.c. ... *

Приклад 25. П. Булез Соната №3 для фортепіано. Фрагмент.



Приклад 26. К. Штокгаузен «*Kreuzspiel*». Схема розташування виконавців.



Приклад 27. К. Штокгаузен «*Mantra*» для двух фортепіано. Фрагмент.

Приклад 28. К. Штокгаузен *Konzertstück XI*



Приклад 29. Дж. Кейдж и його «підготовлене» фортепіано.



Приклад 30. Дж. Кейдж грає на «іграшковому» фортепіано.

[illegible]

Приклад 31. Дж. Крамб «*Eleven Echoes of Autumn*». Фрагмент.

Projection 1

The diagram, titled "Projection 1", illustrates a complex geometric structure. It features a series of interconnected rectangular blocks and squares. On the left, a vertical line is labeled "P" and a horizontal line is labeled "A". The structure is composed of solid lines and dotted lines, suggesting different levels or states of the projection. A small diamond shape is visible near the top left of the main structure. The overall form is a stepped, horizontal profile with various internal divisions and connections.

Приклад 32. М. Фелдман «*Projection*» №1. Фрагмент.

DURATIONS 1.

Matth Feldman

The musical score is written for four instruments: Alto Flute, Piano, Violin, and Cello. The Alto Flute part is on a single staff with a treble clef. The Piano part consists of two staves, both with treble clefs. The Violin part is on a single staff with a treble clef. The Cello part is on a single staff with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Alto Flute part has a 'SOLO' marking. The Piano part has 'Pizz' (pizzicato) and 'ARCO' (arco) markings. The Violin part has 'SOLO', 'Pizz', and 'ARCO' markings. The Cello part has 'SOLO', 'Pizz', and 'ARCO' markings. The score is titled 'DURATIONS 1.' and is by 'Matth Feldman'.

Приклад 33. М. Фелдман «*Durations*» №1. Фрагмент.

[illegible]

Приклад 34. Г. Лагенман «*Ausklang*». Фрагмент.

piano phase

for two pianos
or two marimbas*

steve reich

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (x 4-8) r.h. l.h. *mf* non legato

2 (x 12-18) r.h. l.h. fade in non legato

3 (x 16-24) hold tempo 1 accel. very slightly hold tempo 1 a.v.s.

4 (x 16-24) hold tempo 1 a.v.s.

5 (x 16-24) hold tempo 1 a.v.s.

6 (x 16-24) hold tempo 1 a.v.s.

7 (x 16-24) hold tempo 1 a.v.s.

8 (x 16-24) hold tempo 1 a.v.s.

9 (x 12-24) hold tempo 1 a.v.s.

10 (x 12-24) hold tempo 1 a.v.s.

11 (x 12-24) hold tempo 1 a.v.s.

12 (x 12-24) hold tempo 1 a.v.s.

hold tempo 1 / Tempo 1 fortsetzen / tenir le tempo 1.

* The piece may be played an octave lower than written, when played on marimbas. / Wenn Marimbas verwendet werden, kann das Stück eine Oktave tiefer als notiert gespielt werden. / La pièce pourra être jouée à l'octave inférieure quand elle est exécutée par des marimbas.

a.v.s. = accelerando very slightly. / sehr geringfügiges accelerando. / très légèrement accelerando.

Приклад 35. С. Райх «Piano phase». Фрагмент.

Earl Brown

Handwritten musical score for Cello and Piano. The score is written on three systems of staves. The first system is labeled "Cello" and "Piano". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "fz" (forzando), "p" (piano), and "ff" (fortissimo). There are also performance instructions written in Italian, such as "rit. (a tempo)" and "rit. (a tempo)". The score is written in a cursive, handwritten style.

AMP-9411-02

© Copyright 1961 by Associated Music Publishers, Inc.
All rights reserved including the right of public performance for profit.

Printed in U.S.A.

Приклад 36. Е. Браун «Музика» для віолончелі і фортепіано. Фрагмент.

20

108 **4** Heftig, aufgeregt
 ("Action dramatique") - s. die Anmerkung zu "Conversation", p. 9.
 $\text{♩} = 40$

2 * FÜR SICH: *p* *dolcissimo* *p* *doch sehr intensiv*, verweilt
 (ohne Trichter) *p* *dolcissimo* *p* *doch sehr intensiv* *p* *dolcissimo* *p* *doch intensiv* (fragend):

S *n* *oh* *me!* *ge* *ci!* *hit xoh ge?*

A *zum BARITON: p* *doch sehr intensiv* *p* *dolcissimo* *ja yr* *li?* *nei!* *dolcissimo*
 (sehr aufgeregt) (verwundert)

B *zum ALT: p* *doch sehr intensiv* *f* *ff* *je* *ce!* *mit xoh zehi?* *p* *dolcissimo* *zum PUBLIKUM: p* *doch sehr intensiv* *hr* *do* *3 gr dnm!*
 (mit Ekel) (geringschätzendes Lachen) (höhnisch-triumphierend)

Fl *sff*

Cor *sff*

Perc: *Sehr kontinuierlich* (NB. Die einzelnen Geräusche sind für die ganze Dauer der angegebenen Notendauern gleichmäßig zu erzeugen)
3 *5* *1), 2), 3), 4): wie in Takt 108*
stets ganz im Hintergrund bleibend (kaum hörbar)

Cemb *3* *5* *ff*

Pf *hart* *sff* *pizz. al pont*

Vc *5*

Cb *cresc...*

* Bei den gesungenen Tönen bleiben die Sänger unbewegt, während die dazwischenliegenden Texte mit ausdrucksvoller Mimik vorgetragen werden.
 ** - Schnarrendes pizz. (s. Takt 24)

Приклад 39. Д. Ліґеті «Aventures». Фрагмент.



Приклад 40. Т. Мюрай «*TransSahara Express*». Фрагмент.

49 50 51 13 52 8 53 54 55 8 56 57 57A 8 58 58A 59

CUM ERGO DAVID VIDISSET SERVOS SUOS MUSSITANTES INTELLEXIT QUOD MORTUOS ESSET INFANTULUS DIXITQUE AD SERVOS SUOS: NUM

PIANO: pp

WOOD BLOCK: f

P : CRESCENDO + ACCELERANDO: ALTERNATING PERIODS OF LOUD AND SOFT SOUND

(7)

Приклад 41. Ф. Ржевський Реквієм. Фрагмент.

FREDERIC RJEWSKY
17-XII-83-25.1.84
FOR URSULA OPPENS

A MACHINE
FOR TWO PIANISTS

120-
= 144

PIANO 1: 4
PIANO 2: 4

PIANO 1:
READ TEXT,
MORE OR LESS
PRECISELY
IN RHYTHMS
AS NOTATED,
TAPPING ON
KEYBOARD LID
IN THE SAME
RHYTHMS.

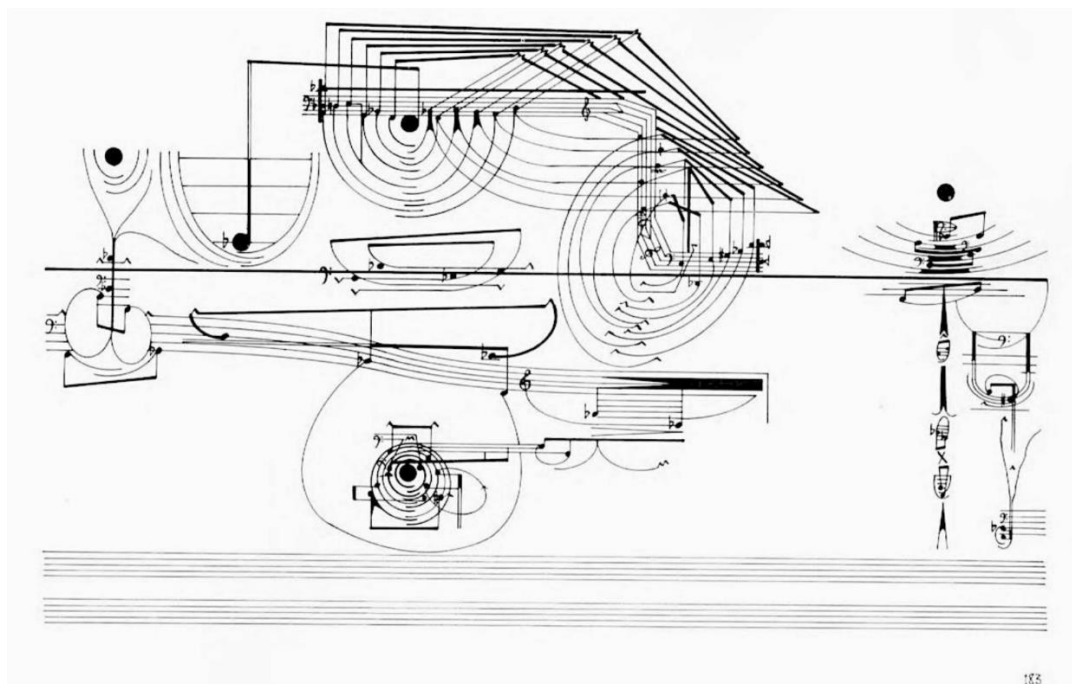
PIANO 2:
PLAY ALWAYS
THE SAME
CHORD!



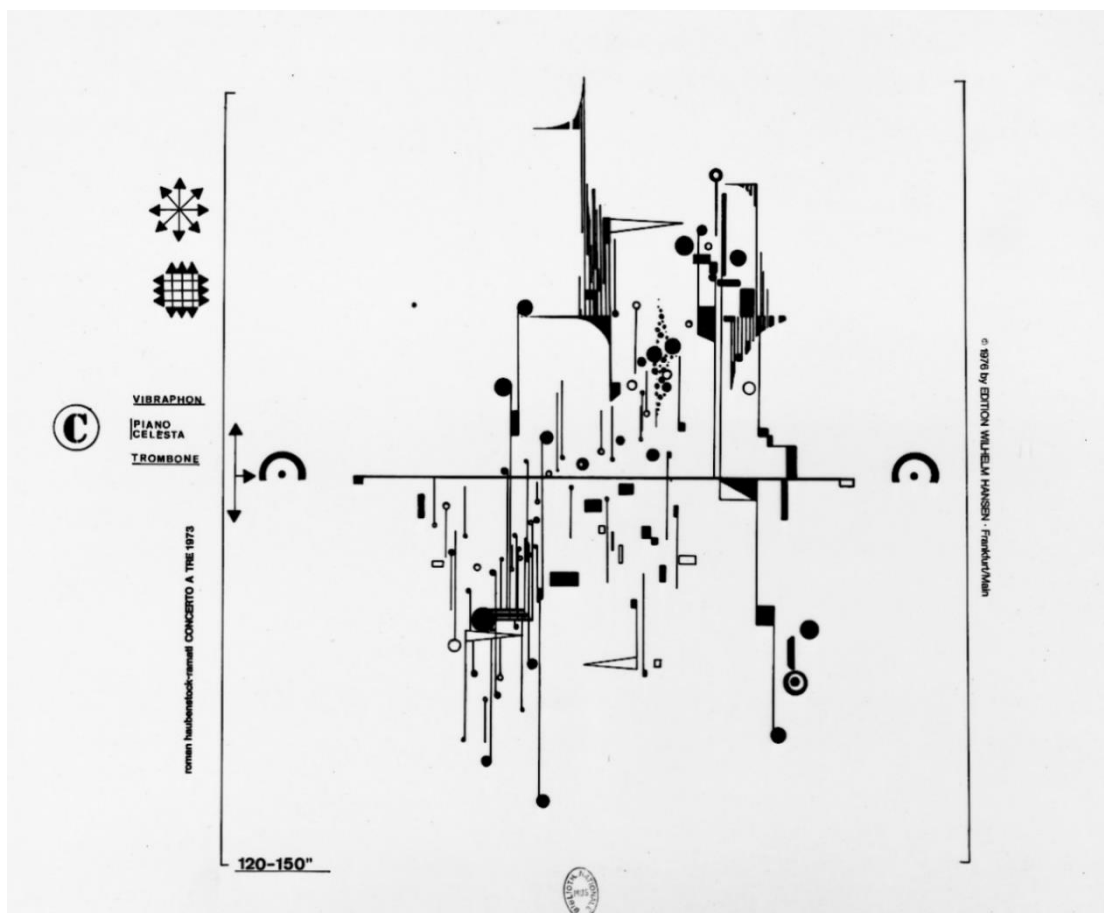
PIANO 1:
ELECTRONIC
ALTERATION
OF VOICE IS
OPTIONAL;
AMPLIFICATION
SHOULD BE
USED IN ANY
CASE.

A MACHINE IS HARD
A BO-DY IS SOFT
A MA-CHINE IS SOMETHING
WHEN YOU HAVE IT YOU WILL EAT
THEY WONT EAT
THEY DONT HAVE
A MA-
CHINE BONE
IS A MA-CHINE
A STONE IS A MA-CHINE
EVE-RY-THING IS A MA-CHINE
THAT WHEN YOUVE GOT IT YOU WILL EAT
SOME PEOPLE KNOW HOW TO PLAY MA-CHINES
REAL-LY WELL O-THERS
ARE NO GOOD AT IT AND NEVER WILL BE

Приклад 42. Ф. Ржевський «A Machine». Фрагмент.



Приклад 43. К. Кардью «*Treatise*». Фрагмент.



Приклад 44. Р. Гаубеншток-Раматі «*Concerto a tre*». Фрагмент.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, labeled "Приклад 45. П. Котік «Spontano». Фрагмент." The score is written on 12 staves. The top staff is for Piano (PIANO), with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The score includes parts for various instruments: ALP (Alto Saxophone), CL (Clarinet), BASS (Bassoon), FAG (Fagotto), C.FAG (Corno Fagotto), TRB (Tromba), and TBA (Tromba). The score is marked with measures 45, 50, 55, and 60. The bottom staff is marked with measures 45, 50, 55, and 60. The score is written in a handwritten style with a watermark "Fragment" visible across the page.

Приклад 45. П. Котік «*Spontano*». Фрагмент.

Zespółowi „Warsztat Muzyczny”

Swinging Music

KAZIMIERZ SEROCKI (1970)

© copyright 1971 by Polska Wydawnictwa Muzyczne SA, Warsaw, Poland; for Albania, Bulgaria, People's Republic of China, the Community of Independent States, Croatia, Cuba, the Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, North Korea, Poland, Romania, Slovakia, Slovenia, Vietnam and the remaining territory of Yugoslavia of June 1991
 © copyright 1971 by Music Verlag, Cello / FRG for the rest of the world

Приклад 46. К. Сероцький «*Swinging Music*». Фрагмент.

MARCHE FUNÈBRE

COMPOSÉE POUR LES

FUNÉRAILLES D'UN GRAND HOMME SOURD

Lento rigolando.

Приклад 47. А. Алле Траурний марш.

Приклад 48. Є. Станкович. Соната №3 для віолончелі та фортепіано.
 Фрагмент.

Frederic Rzewski
Introduction & Sonata
for two pianos
Preface

- [] Tone cluster
- ♂ Apply } Sustaining (middle) pedal
♀ Release }
- pizz. Pluck the string with flesh of finger
- pizz.+ " " " " fingernail
- M Mute string with finger
- M+ " " " " fingernail
- M " " " " finger (indicated by ♯) & produce harmonic
- harm. indicated by note in parentheses by muting at the proper node.
- pizz. } Mute string with finger and pizz.
M }
- S Snap string with finger (as if one were shooting marbles)
- T Touch: press string with finger & release by straightening finger out suddenly.
- pizz. Mute string (indicated by ♯) with index finger at 4th node
harm. & pizz. with little finger.
- pizz. pont. Pizz. } string near bridge.
M pont. Mute }
- Batt. Battuto: strike string with finger staccato & let ring
- Batt. Battuto (Damp): strike string with finger but do not release
(D) finger from string.
- M+ Mute with fingernail & allow string to vibrate against nail.
- Notes without stems & indefinite tempi (Fast, Slow, etc.) are to be performed freely; notated rhythms & metronomics, however, are to be rendered accurately.

The two instruments should be separated, and if possible situated to the extreme right and left of the audience.

Приклад 49. Ф. Ржевський Соната для двох фортепіано. Передмова.

13

1)

2)

fff

fff

* 2nd.

Приклад 50. Є. Станкович. Соната №3 для віолончелі та фортепіано.
Фрагмент.

The Tides of Manaunaun

Henry Cowell

EXPLANATION OF SYMBOLS

The Symbol  or  indicates that all the Chromatic tones inclusive between the upper and lower tones given, are to be played simultaneously.

Whole and half notes are written open, as in symbol (a).

Notes of other time values are written closed, as in symbol (b).

A sharp or flat above or below such a symbol indicates that only the black keys between the outer limits are to be played, while a natural in the same position indicates that only the white keys are to be played.

This rule is to be followed irrespective of key signature, since the tones within a tone-cluster are not affected by the key.

Only the outer tones, the highest and lowest, must be in conformance with the key signature.

It is seen therefore that the symbol  stands

for  all played together)

the symbol  stands for 

the symbol  stands for 

the symbol  stands for 

The tone clusters indicated by these symbols are to be played either with the flat of the hand, or with the forearm or with the fist, according to the length of the cluster.

Care should be taken to play all the tones exactly together, and in legato passages, to press down the keys, rather than to strike them, thus obtaining a smoother tone quality, and a unified sound.

Care must be taken that the outer limits of the clusters are absolutely precise, as written, and that each tone as indicated between the outer limits is actually sounded.

The forearm should be held in a straight line along the keys, except in case the arm of the pianist is too long, in which case the arm must be partly dropped off the keys at an angle, to give the proper length.

If desired, melody tones may be brought out with the knuckle of the little finger, in the playing of clusters.

Tone clusters to be played in the manner indicated by the symbol (o) will be written as:



An arrowhead is used in connection with arpeggiation marks to indicate whether the arpeggiation is to be from the lowest tone upwards, as is customary, (↑) or from the highest tone downwards (↓).

R. F. Stands for right fist; L. F. for left fist.
R. A. Stands for right arm; L. A. for left arm.

Приклад 51. Г. Кауелл «Хвилі Манаунауна». Передмова.



Приклад 52. А. Караманов «Музика» для скрипки та фортепіано. Фрагмент.

Предисловие для исполнителей

Темпы «Музыки» примерно следующие:
 Allegretto - $\text{P} = 90$, Andante $\text{P} = 60$, Largo $\text{P} = 48$

В «Музыке» встречаются следующие обозначения:



ассоциатива в пределах соответствующей длительности. Причем в начале темп может быть в 2^ю, 3^ю раз медленнее в конце

[- все звуки в указанном диапазоне
 | - только черные клавиши в указанном диапазоне
 ▮ - только белые клавиши в указанном диапазоне

! - все звуки от указанного, взятые ладонью и предпальцем

glissando по всем звукам от указанного, взятые предпальцем и п.

Δ, ↑ - наивысший звук

△, ▮, ▮ - glissando.

— пунктир означает минимальное glissando, на линии которого

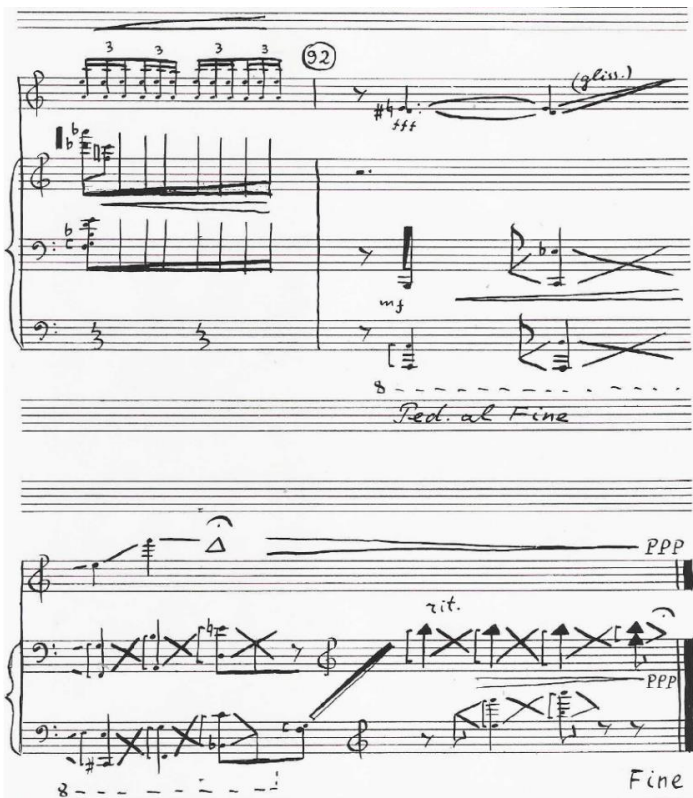
— повторение предыдущего звука или аккорда
 + - повышение на $\frac{1}{4}$ тона.

— крупное vibrato, стрелки показывают направление vibrato от исходного звука.

[X - особое аккордио, исполняемое ладонью, тыльной стороной ладони. Техника его исполнения следующая: В указанном диапазоне производится, как бы поглаживание всех клавиш ладонью. Пальцы расставлены врозь. Затем, кисти выворачиваются (правая по часовой стрелке, левая наоборот), при этом пальцы скользят по разным нотам, собираясь вплотную друг к другу сближаться, обращаясь к исполнителю. Затем производится нечто вроде поглаживания клавиш тыльной стороной пальцев. (Пальцы обращены к исполнителю). Затем они разворачиваются (для правой руки по часовой стрелке) и рука оказывается обращенной ладонью вверх. Пальцы при этом распрямляются. Затем рука переворачивается ладонью вниз и принимает исходное положение. Таким образом весь цикл делится на 2^е части: 1. - ладонью вниз (>). 2. - ладонью вверх (<). Весь цикл — X. Момент перехода с одного положения к другому, или его

Приклад 53. А. Караманов «Музыка» для скрипки та фортепиано. Перед-

мова.



3 3 3 3 (92)

gliss.

ppp

rit.

ppp

Fine

Red. al Fine

Приклад 54. А. Караманов «Музыка» для скрипки та фортепиано. Фраг-

мент.

ОБЪЯСНЕНИЯ

Темп определяется метроромически через посредство условных тактов (за исключением начала II части, где применена традиционная "номинация"). Внутренний такт ритмических длительностей определяется их приближенным положением к ним. Длинна ребра обозначает продолжительность звука (по vibrato) и начало продолжения (по vibrato) стрелка обозначает продолжительность звука или фразы на последующей строке.

резкое сжатие звука

мягкое сжатие звука

равномерные длительности

равномерное ускорение

равномерное замедление

неравномерные длительности

трелли и тремоло (длина ребра обозначает продолжительность)

одиночный звук (staccato, staccatissimo и т.д.)

мелькие ноты исполнять как формулы

форсированные группы с акцентом на крайнюю ноту

переход от одного типа ритма к другому (отмечается чертой)

повторение звука или группы звуков, заключенных в рамку

количество условных тактов, которых соответствует продолжительность линии повторения

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

ERLÄUTERUNGEN

Das Tempo ist metronomisch durch die verabschiedeten "Takte" angegeben. Innerhalb des "Taktes" sind die rhythmischen Werte approximativ durch ihre Lage bestimmt. (Die Ausnahme ist der Anfang des II. Satzes, wo die traditionelle Notationsweise benutzt ist).

vibrieren } die Länge der nicht vibrieren } Linie bedeutet die Dauer

Der Pfeil bedeutet die Fortsetzung des Klanges (bzw. der Phrase) auf der folgenden Notenzeile

scharfes Abnehmen des Klanges

weiches Abnehmen des Klanges

gleichmäßige Notenwerte

gleichmäßig beschleunigen

gleichmäßig verlangsamen

ungleichmäßige Notenwerte

Triller und Tremoli (die Länge der Linie bedeutet die Dauer)

einzelner Klang (tenuto, staccato, staccatissimo usw.)

die kleinen Noten als Vorschläge spielen

in der Fortschlagsgruppen die grosse Note akzentuieren

der Übergang von einem Rhythmus zum anderen

ist durch Wechsel von der Richtung des Strichs markiert

einen Ton oder eine Tongruppe im Rahmen ständig wiederholen

die Anzahl der verabschiedeten "Takte", die der Ausdehnung der Wiederholungsurve entspricht

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

5

3

2

1

0

предельно высокий звук на указанной струне (ко не флажолет)

предельно низкий звук (звук расстроенной 4-й струны) за поставкой на указанной струне

то же на верхних струнах

тремоло на подставке

номер струны

удар колодеи смещен по праву

обычное glissando

преобразованное glissando

играть на струнах роля в указанной секции струн (рецидиве) (высота указана приблизительно)

играть шиповыми металлами

играть жесткими палочками

33333

полюбить

glissando (отдельные ноты обозначают начальные, промежуточные и конечные точки)

все клавиши между указанными крайними звуками (включительно)

то же взять беззвучно

набавить по струнам роля (рецидив указан приблизительно)

звук роля, берущийся с одновременным прижатием холд-струн палец (пальцы) другой руки

правая педаль

левая педаль

отдельные удары и тремоло; произвольные отрывочные педаль (педаль) со струной

с плавным зрительным клавиатурно-кранц-ролем, затем отрыв

повышение на 1/4 тона

то же на 3/4 тона

понижение на 1/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

то же на 3/4 тона

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

↓

↑

der möglichst hohe Ton auf der angegebenen Seite (oder mehr)

der möglichst tiefe Ton (die 4. Seite ganz herab innen) hinterm Steg auf der angegebenen Seite

dasselbe auf vier Saiten

tremolo auf dem Steg

Nummer der Saiten mit dem Bogenfrosch am Poltanschl.

glissando (üblich)

glissando (trillerartig) auf den Klaviersaiten in der angegebenen Sektion (Register) spielen (Tonhöhenangabe ist approximativ)

mit Jazzbecken spielen

mit Hartkopfflageln spielen nehmen

liegen lassen

glissando (die einzelnen Note bedeuten die Anfangs-, Wend- und Endpunkte)

alle Tasten zwischen der angegebenen Grenzen (einschließlich)

auch stumm niederdrücken

mit den Handflächen die Klaviersaiten anschlagen (Registerangabe approximativ)

die Klaviertöne mit gleichzeitigem Niederdrücken der Saiten mit dem(n) Finger(n) der anderen Hand spielen

rechte Pedal

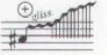
linke Pedal

Anmerkungen / Notes

Für eine Aufführung von „Drama“ wird folgendes Material benötigt: / *For performing „Drama“ the following material is required:*

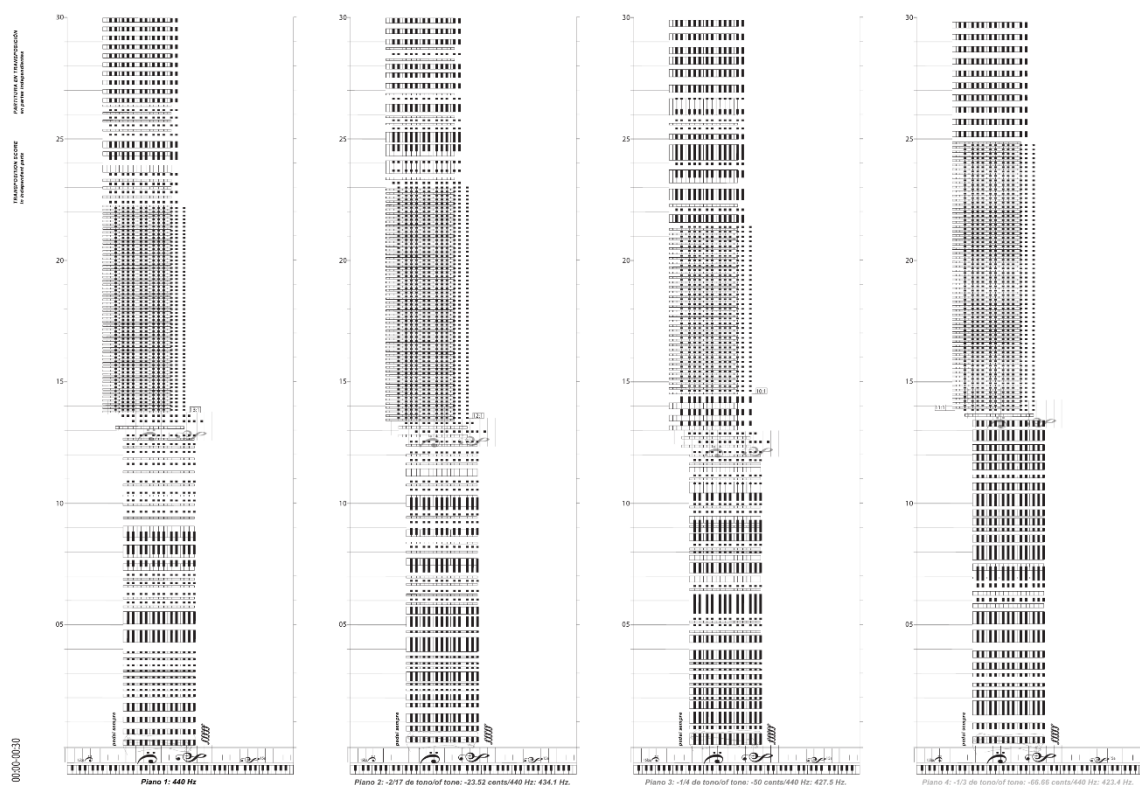
1. Mikrofon-Verstärkung für Violine und Violoncello (geringe Lautstärke, etwas Nachhall). Die Boxen stehen in der Nähe der Interpreten. / *Low microphone amplification with slight reverberation for violin and violoncello. Place boxes near violinist and cellist.*
2. Vier kleine Spielzeugzimbeln (1Ö 2Ö 3Ö 4Ö) aus leichtem Metall (Aluminium). Sie werden auf die Saiten des Flügels geworfen, sodass sie auf den Saiten hin und her schaukeln. / *Four small metal (aluminium) toy cymbals (1Ö 2Ö 3Ö 4Ö). They are to be thrown on the piano strings so that they rock back and forth.*
3. Drei kleine fassförmige Keramikbecher mit gut polierter, glatter Oberfläche (1U 2U 3U). Sie werden aus geringer Höhe von der Seite her in Längsrichtung auf die Klaviersaiten geworfen, sodass sie über die Saiten rollen und springen. / *Three small ceramic cups in form of a keg with a well polished, even surface (1U 2U 3U). From a level not too high they are to be thrown along piano strings from the side so that they roll and leap across the strings.*
4. Streichholzsachtel / *match box*
5. Keil zur Pedalfixierung / *wedge for pedal fixation*
6. Ein weiches Tuch, Faden, Gummiband und Klebeband / *A soft cloth, thread, rubber band, adhesive tape*

Zeichenerklärung / Signs and symbols

- s.t. = sul tasto
 s.p. = sul ponticello
 c.l.b. = col legno battuto
 = decrescendo al niente
 l.H. = linke Hand / *l.h. left hand*
 r.H. = rechte Hand / *r.h. right hand*
 + = pizz. mit der l.H. / *pizz. with l.h.*
 = pizz. à la Bartók
 = Phrasierungsbögen / *phrasing slurs*
 = chromatische Cluster mit den Handflächen (quasi campane) / *chromatic clusters with palms (quasi campane)*
 = atonale Improvisation (nach dem grafischen Modell) / *improvise atonally (as in the graphic model)*
 = Spiel des Geigers auf den Klaviersaiten (in den Sektoren I, II und III) / *play of violinist on piano strings (in sections I, II and III)*
 = Pianist (S. 15): Mit der l.H. unter dem Pult hindurch auf die Saiten des Bassregisters schlagen. / *Pianist (p. 15): strike strings of bass register with l.h. beneath the music stand.*
 = Fingerklopfen auf die Saiten (ohne Bogen) / *finger taps on strings (without bow)*
 = Mit der l.H. die Saiten am Sattel niederdrücken und mit der r.H. auf den entsprechenden Tasten spielen (quasi Laute). / *Press strings on bridge with l.h. and play corresponding keys with r.h. (quasi lute).*
 = Pedal nicht aufheben, sondern vibrieren. / *Pedal vibrato, do not release.*
 = Mit der l.H. Glissando entlang der Saite, vom Sattel bis zum Dämpfer; die r.H. wiederholt die angegebene Note. / *Play glissando with l.h. along string from bridge to damper; repeat the note with r.h..*
 = Becher geräuschvoll rollen / *roll cup noisily*
 = Becher mit Reibung drehen / *spin cup with friction*
 = Schlag auf die Decke mit Bogenholz / *stroke on soundboard col legno*
 = Schlag auf die Saite mit den Fingern / *strike string with fingers*
 = geräuschvolles Glissando mit dem Finger entlang der Saite (ohne Bogen) / *noisy glissando with finger along string (without bow)*
 = Schläge mit der Handfläche auf die flache Holzkannte oberhalb der Knie des Pianisten / *strikes with palm on flat wooden edge above the pianist's knees*
 = Tonwiederholungen / *repetitions of tones*
 = leichte Schläge mit der Bogenschraube entlang der leeren Saiten / *lightly strike along open strings with screw of the bow*
 = geräuschvolles Reiben der Finger auf den Saiten / *rub fingers noisily on strings*

Aufführungsdauer ca. 40' / *Duration ca. 40'*

Приклад 57. В. Сильвестров «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано. Передмова.



Приклад 58. С. Седільо «*Estudiodefén*» №3 для квартету фортепіано.
Фрагмент.



Приклад 59. Фолькер Бергельман (Гаушка) грає на «підготовленому» фортепіано.



Приклад 60. С. Скотт та його «*Bowed Piano Ensemble*»



Приклад 61. Мал. Аліквотні струни в роялі *Blüthner*.

Додаток Б

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових збірниках, затверджених МОН України

як фахові:

1. Головань Є. А. Новітні підходи до трактування фортепіано в камерно-ансамблевій творчості В. Сильвестрова (на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано). *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2021. № 20. С. 107-114. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.107-114>
2. Головань Є. А. Організація неспецифічної фортепіанної фактури в Сонаті № 3 для віолончелі та фортепіано Євгена Станковича. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 2 (5). С. 15-19. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.3>
3. Головань Є. А. Розширені техніки гри на фортепіано та їх відтворення в Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025. Вип. 73. С. 52-70. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum1-73.03>

Публікації апробаційного характеру:

1. Головань Є. А. Звуковий образ як конструкційна основа фортепіанної партії у віолончельній сонаті В. Сильвестрова з «Драми» для скрипки, віолончелі та фортепіано. *Ювілейна палітра 2020 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. статей за матеріалами всеукр. конф. Суми : ФОП Цьома С.П. 2021. С. 129-134.
2. Головань Є. А. Тріо для скрипки контрабасу та фортепіано Л. Грабовського в аспекті традицій і новаторства. *Захід-Схід: культура і мистецтво* : матеріали міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (ОНМА імені

А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року). Одеса : Астропринт, 2021. С. 348-350.

Участь у конференціях:

міжнародних:

1. Міжнародна науково-практична онлайн-конференція Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення, 28 лютого 2021 року, НМАУ імені П. І. Чайковського.
2. Міжнародна науково-творча інтернет-конф. «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021);
3. VII міжнародна науково-практ. конф. «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, УДПУ імені П. Тичини, 16-17 травня 2024 року).

всеукраїнських:

4. IV всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів», 4-5 грудня 2020 року, СумДПУ імені А. С. Макаренка.
5. VI всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2022 (до пам'ятних дат ...)» (Суми, СумДПУ ім. А.С. Макаренка, грудень, 2022);