

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

СТЕПАНОВА Олеся Юріївна

УДК:781:[780.616.432.071.1:78.035.2](410.111Клементі+436.1Гуммель)(043.3)

**ПАНІЗМ ЛОНДОНСЬКОЇ І ВІДЕНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННИХ ШКІЛ:
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Суми – 2018

Дисертацією є рукопис
Роботу виконано в Харківській державній академії культури, Міністерство культури України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО Олена Георгіївна,
завідувач кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
АНДРОСОВА Дарія Володимирівна,
професор кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової;

кандидат мистецтвознавства, доцент,
СУХЛЕНКО Ірина Юріївна,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського.

Захист відбудеться 27 листопада 2018 року об 11.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 55.053.04 у Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка за адресою: 40002, м. Суми, вул. Роменська, 87, ауд. 214.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка за адресою: 40002, Сумська обл., м. Суми, вул. Роменська 87.

Автореферат розіслано 26 жовтня 2018 року.

**Учений секретар
спеціалізованої вченої ради**



О. А. Устименко-Косоріч

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Перспективи розвитку сучасного фортепіанного мистецтва передбачають переосмислення традиційного досвіду та формування на цій основі комплексного підходу до аналізу виконавської майстерності. Актуальним завданням музикознавства є дослідження піанізму на категоріальному та феноменальному рівнях. Концептуалізація піанізму передбачає врахування передумов його виникнення, розуміння як універсальної системи, елементи якої слід вивчати з позицій історичного, теоретичного та виконавського музикознавства.

На сучасному етапі вивчення піанізму відчувається потреба у комплексних теоретичних працях, призначених для вирішення завдання адекватного наукового і виконавського розуміння фортепіанних нотних текстів, відродження і відтворення закладених у них змісту і технічних аспектів, проникнення в систему символів і значень, що була властива віддаленій у часі-просторі історико-художньої епосі. Наукове і виконавське освоєння музичного твору минулого вимагає від суб'єкта, що пізнає, проникнення в систему зумовлених історико-художньою атмосферою епохи ідей і уявлень, обґрунтування властивих досліджуваній художній цілісності закономірностей співвідношення цілого і частин, що його утворюють. Музикознавча рефлексія піанізму як метасистеми, ураховуючи іманентні та трансцендентні властивості фортепіано, сприятиме відображенню розмаїття притаманних інструменту смислів і функцій, утворенню теоретичного підґрунтя для виконавчих інтерпретацій фортепіанної музики.

Одним із проявів закону історичної синхронізації, розробленого О. М. Марковою, сутність якого полягає в одночасному протіканні подій одного типу у різних просторах, є виникнення фортепіано.

Відповідаючи духу часу, народження фортепіано стало вираженням такого творчого методу, що характеризує епоху Нового часу, як *inventio*. Фортепіано, постійно оновлюючись, досягло свого першого розквіту в епоху класицизму, що знайшло своє вираження у лондонській фортепіанній школі (у період її формування – 1770 роки), а потім і у віденській класичній музичній школі (з 1780-х років). Так проявляється дія закону історичної синхронізації, що охоплює, у даному випадку, явища процесуального характеру: еволюцію фортепіано, зміну художніх стилів в музиці (класицизм-романтизм), народження національних фортепіанних шкіл – лондонської та віденської.

Вивчення процесів концептуалізації піанізму обумовлено потребою у розробці виконавської стратегії сучасного фортепіанного мистецтва, сутність якої полягає у пристосуванні відроджених виконавських методик минулого до творів відповідної історичної епохи. Приміром, вивчення і наступне застосування правил фортепіанного виконавства, викладених у «Вступі до мистецтва гри на піано-форте» М. Клементі (1801), «Ґрунтовному теоретично-практичному керівництві з гри на піано-форте від перших найпростіших уроків до досконалого виконання» Й. Н. Гуммеля (1828), сприятиме аутентичному тлумаченню творів їх сучасників. Освоєння праць: Л. Делпє (1897, посмертне видання здійснено ученицею Майстра – Е. Каланд), Р. М. Брейтгаупта (1905), Ф. А. Штейнгаузена (1905), що, за

концепцією О. Ніколаєва, належать до «теоретичного піанізму», з позицій встановлення їхнього значення не лише в контексті першої третини ХІХ ст., а й перспектив запровадження властивих їм положень у сучасне фортепіанне мистецтво, дозволить удосконалити відповідні практичні аспекти новітнього фортепіанного виконавства.

Отже, необхідність теоретичної розробки піанізму як універсальної категорії виконавського музикознавства та метасистеми фортепіанного мистецтва; створення типології піанізму; виявлення специфіки дії закону історичної синхронізації на основі вивчення процесу розвитку піанізму лондонської і віденської фортепіанних шкіл; визначення ролі творчої діяльності та теоретико-практичних розробок М. Клементі та Й. Н. Гуммеля у формуванні системи виконавських засобів фортепіанного мистецтва зумовили вибір теми дослідження: ***«Піанізм лондонської та віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз»***.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна робота є складовою комплексного дослідження Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (реєстраційний номер 0109U000511), а також тематичного плану наукових досліджень затвердженого вченою радою Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 28.10.2016 року). Тему дисертаційного дослідження затверджено вченою радою Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 27 жовтня 2017 року).

Мета дослідження – концептуально обґрунтувати дефініцію піанізму як метасистеми на основі компаративного аналізу досягнень лондонської та віденської фортепіанних шкіл.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання**:

1. Класифікувати та систематизувати існуючі дефініції поняття «піанізм»;
2. Розробити типологію піанізму;
3. Визначити специфіку лондонського та віденського типів піанізму в аспекті дії закону історичної синхронізації;
4. Спираючись на діалектику необхідності та свободи у музичному мистецтві, установити співвідношення дії діалектичної категоріальної пари у виконавському бутті фортепіанних творів минулого та сучасності;
5. Виявити специфіку універсалізму творчих особистостей М. Клементі та Й. Н. Гуммеля з метою визначення загального та відмінного у галузі лондонського та віденського піанізму;
6. Проаналізувати методичні праці М. Клементі та Й. Н. Гуммеля щодо перспектив запровадження ефективних технологій гри в процес сучасного фортепіанного виконавства.

Об'єкт дослідження – історія піанізму лондонської та віденської фортепіанних шкіл, властиві їм загальні закономірності та індивідуальні особливості.

Предмет дослідження – піанізм лондонської та віденської фортепіанних шкіл у компаративному зрізі.

Хронологічні межі дослідження обумовлені історичними процесами розвитку фортепіанної творчості: від часу утворення піано-форте (1770). до написання Й. Н. Гуммелем «Етюдів» оп. 125 (1834) як втілення здобутків п'ятидесятирічної історії розвитку фортепіанної техніки.

Методологічну основу дослідження становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозумовленість явищ і процесів дійсності); основні положення системного, аксіологічного, мистецтвознавчого й культурологічного підходів як методологічного способу вивчення фортепіанних шкіл; концептуальні положення теорії професійної майстерності в галузі фортепіанного мистецтва, зокрема, формування виконавської майстерності та творчого розвитку особистості.

Теоретичну основу дослідження становлять праці з історичного та теоретичного музикознавства, теорії та історії піанізму та фортепіанної техніки (Д. Андросова, Б. Асаф'єв, А. Бірмак, Р. Брейтгаупт, Й. Гат, Й. Гофман, Г. Коган, Б. Кременштейн, Й. Левін, Є. Ліберман, К. Мартінсен (Martienssen), Я. Мільштейн, О. Ніколаєв, Т. Новара, С. Савшинський, В. Сраджев, С. Чайкін, С. Шип, А. Шмідт-Шкловська, Ф. Штейнгаузен, Б. Яворський); визначення поняття піанізму (Ю. Келдиш, Н. Очеретовська, Д. Ушаков); теорії та історії фортепіанного виконавства, інтерпретації старовинних фортепіанних текстів (О. Алексєєв, Е. Бровнел (Brownell), Н. Голубовська, О. Гольденвейзер, О. Ніколаєв, Л. Плантінга (Plantinga), А. Рубінштейн); розробки стилю (Н. Корихалова, В. Москаленко, Е. Назайкінський, Д. Рабинович, І. Сухленко, О. Чайка). Категорія стилю інструменту залучена до дослідження у тлумаченні, розробленому представниками наукової школи професора Г. Ігнатченко (А. Асатурян, В. Ткаченко). До роботи уведено концепції майстерного та артистичного виконання на фортепіано (Л. Баренбойм, Г. Нейгауз, А. Стоянов, С. Фейнберг); з метою здійснення порівняльного аналізу творчої діяльності М. Клементі та Й. Н. Гуммеля як представників лондонської і віденської фортепіанних шкіл до дисертації залучено праці Е. Бровнела (Brownell), А. Мофи, О. Ніколаєва, Л. Плантінга (Plantinga), Т. Щукіної та О. Адаєвої, С. Грохотова, Я. Гульберта, Р. Девіса, Д. Зіммершида (Zimmershid), Д. Карева, Н. Кашкадамової, М. Кролла (Kroll), Г. Мурадян, А. Ноймайра, О. Погоди, Сан-Ім Чо (Sun-Im Cho).

Матеріал дослідження зумовлений необхідністю реалізації поставлених мети і завдань. По-перше, матеріал дослідження складають наукові праці, присвячені історії та теорії піанізму. По-друге, для здійснення компаративного аналізу піанізму лондонської та віденської фортепіанних шкіл обрано фортепіанні сонати композиторів-піаністів М. Клементі з оп. 2 (№ 2 – C-Dur; 4 – A-Dur; 6 – B-Dur) і Й. Н. Гуммеля (оп. 2/3 C-Dur; оп. 13 Es-Dur; оп. 20 f-moll; оп. 38 C-Dur; оп. 81 fis-moll; оп. 106 D-Dur; та G-Dur, As-Dur, C-Dur, що не мають опусу). По-третє, для визначення виконавських принципів фортепіанної гри останньої третини XVIII – першої чверті XIX століття як аналітичний матеріал до дослідження залучені теоретично-практичні праці М. Клементі «Introduction to the Art of Playing the Pianoforte» (оп. 42, 1801) – «Вступ до мистецтва гри на піано-форте» та «Gradus ad Parnassum» (оп. 44, 1817) і Й. Н. Гуммеля «Ausführliche theoretisch-praktisch Anweisung zum Piano-Forte-Spiel von ersten Elementar-

Unterricht an, bis zur vollkommenste Ausbildung» (1828) – «Ґрунтовне теоретично-практичне керівництво з гри на піано-форте від перших найпростіших уроків до досконалого виконання» та «Етюди» (ор. 125, 1834).

Джерельну базу дослідження складають програмна документація провідних фортепіанних шкіл (лондонської та віденської), діяльність яких аналізується; ґрунтовні дослідження провідних науковців, у яких висвітлено мистецтвознавчі, естетичні аспекти розвитку фортепіанних шкіл; історико-культурологічна, суспільно-соціальна, мистецтвознавча періодика, матеріали міжнародних, регіональних наукових конференцій із проблем розвитку та організації даної галузі музичного мистецтва; довідково-енциклопедична, навчальна й навчально-методична література; нотна література, аудіо- та відеоматеріали.

Методи дослідження. Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дисертаційному дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів: компаративний аналіз, який сприяє вивченню специфіки композиторських та методико-виконавських тлумачень піанізму в його «лондонському» та «віденському» різновидах; історичний підхід – для аналізу об'єкта дослідження відповідно до загальних принципів розвитку музичного мистецтва і науки про нього; історико-генетичний – для встановлення генезису фортепіано та категорії піанізму; історико-типологічний – для виявлення типологічних рівнів функціонування елементів піанізму; логічні процедури узагальнення, індукції та дедукції – для концептуалізації піанізму та розробки його виконавської складової; метод системного аналізу – для обґрунтування піанізму як метасистеми; функціональний метод – для встановлення функцій рівнів піанізму в структурі метасистеми; термінологічний метод, що уможливив диференціацію складових категорії піанізму як метасистеми; семантичний аналіз – для з'ясування знаково-символічної природи інтонаційної драматургії фортепіанних сонат М. Клементі та Й. Н. Гуммеля; органонологічний – для вивчення розвитку композиторської, виконавської і методичної діяльності представників лондонської та віденської фортепіанних шкіл через образні й технологічні можливості фортепіано різних типів; метод інтонаційного аналізу – для виявлення особливостей інтонаційної драматургії сонат для фортепіано М. Клементі та Й. Н. Гуммеля.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що дисертація є першим дослідженням, присвячене розробці дефініції піанізму як метасистеми на основі компаративного аналізу піанізму лондонської та віденської піаністичних шкіл, а саме: класифіковано та систематизовано дефініції поняття «піанізм»; запропоновано його типологію; на основі компаративного аналізу визначено специфіку лондонського та віденського піанізму в аспекті дії закону історичної синхронізації; визначено специфіку універсалізму творчих особистостей М. Клементі та Й. Н. Гуммеля як представників піанізму лондонської та віденської фортепіанних шкіл; проаналізовано методичні праці М. Клементі та Й. Н. Гуммеля з метою надання їм оцінки та встановлення перспектив запровадження ефективних технологій у процес сучасного фортепіанного виконавства; розглянуто фортепіанні сонати М. Клементі та

Й. Н. Гуммеля задля виявлення основ піанізму лондонської та віденської фортепіанних шкіл.

Удосконалено теоретичну платформу щодо розуміння сутності поняття піанізму з позиції історизму та музикознавчої думки, його типологічні, стилістичні та жанрові характеристики.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про історію становлення лондонської та віденської фортепіанних шкіл, стильові та жанрові характеристики їх представників – провідних композиторів та виконавців.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що узагальнені наукові положення щодо сутності ключових понять дослідження, його типологічні конструкти, зібраний історичний матеріал щодо становлення лондонської та віденської фортепіанних шкіл можуть слугувати основою для подальших наукових розвідок у галузі теорії та практики фортепіанного мистецтва. Теоретичні положення дисертації та фактичний матеріал може бути використаний у процесі науково-дослідницької діяльності магістрантів, аспірантів, докторантів і викладачів, для проведення майстер-класів, спрямованих на підвищення рівня виконавської майстерності піаністів. Основні положення та висновки праці можуть бути використані для розробки та проведення історико-теоретичних курсів у закладах вищої освіти музичного спрямування: «Історія світової музики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія та теорія фортепіанного мистецтва», «Теорія сучасного академічного та естрадного виконавства».

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури (Харків, 2015 – 2018) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів: *міжнародних*: «Мистецька освіта України ХХІ століття: євроінтегрований вектор» (Одеса-Київ-Варшава, 2016), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2016, 2017), *всеукраїнських*: «Культурологія та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, 2016), «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2017, 2018).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 8 одноосібних публікаціях, зокрема: 6 наукових статей у фахових виданнях, з них 5 статей у виданнях міжнародних наукометричних баз даних, 2 праці апробаційного характеру.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (315 найменувань) та додатків. Повний обсяг дисертації – 224 сторінки, основний текст викладено на 184 сторінках.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі представлено обґрунтування теми дисертації, визначено її мету, об'єкт, предмет, завдання, наукову новизну. Охарактеризовано методологічну базу, науково-практичне значення отриманих результатів, наведено відомості про апробацію результатів дослідження, структуру роботи.

Перший розділ «Піанізм як метасистема художньо-наукового пізнання фортепіанного мистецтва (типологія піанізму)» складається з шести підрозділів, у яких проаналізовано основні типологічні складові категорії піанізму, проведено їх систематизацію. Розроблено дефініцію піанізму як метасистеми, встановлено взаємозв'язки між її елементами.

У першому підрозділі *«Історія формування та розвитку категорії піанізму в музичній науці»* узагальнено праці, в яких розглядається поняття піанізм. Аналіз даного матеріалу дозволив систематизувати відомі визначення піанізму і виділити основні його елементи, до яких належать: прийом, техніка, стиль, майстерність, артистизм, мистецтво, що утворюють метасистему даної категорії. Досліджено історію розвитку піанізму, задля обґрунтування історичної та практичної цінності цього поняття в музичній науці.

Історичний тип піанізму характеризується розвитком інструменту – фортепіано, а також піаністичною технікою, обумовленими історичними подіями, розвитком суспільства і технічного прогресу, виникненням нових стилів.

Спираючись на історіографію категорії піанізму, визначено параметри її використання. Так, аналізуючи схему представлену у електронних версіях англійського словника Collins English Dictionary і американського словника Merriam-Webster, де зазначається, що термін піанізм вперше з'явився в 1844 році, виділено дві гілки його еволюції – хронологічну та змістовну. Хронологічна гілка еволюції містить два періоди історичного розвитку змісту піанізму. Перший період охоплює 100 років і характеризується епізодичним використанням, фазами якого є: 1844 рік (перше використання); 1880 – 1895 роки; 1914 рік; 1931 і 1935 роки. Цей проміжок часу можна описати як період формування, затвердження поняття в музичній науці. Другий період, згідно з представленою в словниках схемою поняття, найбільшою «щільністю» й активністю використання категорії піанізму характеризується, починаючи з 1940-х років. Другий рівень еволюції стосується змістовного навантаження піанізму – від терміна до поняття, чи від поняття до категорії.

Ознакою сучасного наукового тлумачення піанізму є різний смисловий обсяг, обумовлений різними національними науковими школами. Якщо в західній науці він постає як термін, означаючи лише техніку гри на фортепіано (словники Collins English Dictionary і Merriam-Webster) і не враховуючи інші його грані, то у вітчизняній науці він постає як поняття і категорія (наприклад, словник Н. Л. Очеретовської). Таким чином, зазначається, що піанізм у сучасній музичній науці зберігає значення і як термін, і як поняття, і як категорія.

У другому підрозділі *«“Теоретичний піанізм”: у пошуках досконалого виконавського прийому»* визначені його завдання та специфіка. До «теоретичного піанізму» (за визначенням О. Ніколаєва) належить вчення гри на фортепіано, представлене у працях німецьких музикантів-фізіологів межі XIX – XX століть (Л. Деппе, Ф. А. Штейнгаузен, Р. М. Брейтгаупт). Німецькі музиканти-фізіологи – фундатори «теоретичного піанізму» – ставили за мету, завдяки раціонально-прогностичному підходу, виробити досконалий виконавський прийом, що виключає будь-які форми хвороби рук піаніста, виходячи з фізіологічного рівню, антропометричних та анатомічних показників, властивостей побудови людської

руки. Німецькі вчені з об'єктивних позицій, систематизувавши ті рухи, що від природи властиві людині, розробили систему «правильних» рухів у процесі гри на фортепіано, наслідком чого стало виникнення нових (органічних) підходів до фортепіанної техніки, введення до її складу таких прийомів (рухів), як: розмахово-обертальний, «вільної руки», «вагової гри», дугоподібний, колоподібний, підйом–опускання, бічний рух. Історичне значення теоретичних праць німецьких музикантів-фізіологів межі ХІХ – ХХ ст. полягає в тому, що властивий їм безпосередній зв'язок з виконавською практикою обумовив актуальність застосування розроблених авторами вчення фортепіанних прийомів і на сучасному етапі розвитку мистецтва фортепіанної гри.

У третьому підрозділі *«Практичний піанізм: досвід дефініції»* зміст ключового поняття дослідження вивчається у ракурсі його практичного призначення. Упродовж історичного розвитку фортепіанного виконавства і науки про нього утвердилося тлумачення піанізму як системи виконавських прийомів. Прийом, будучи історично першим науково осмисленим виконавським рухом у мистецтві гри на фортепіано, є найважливішою складовою піаністичної техніки і виконавської майстерності на всіх етапах її розвитку. Піаністичні прийоми виникали та еволюціонували водночас із формуванням і затвердженням фортепіано та його технічних і виразних можливостей, як безперечна основа піанізму. Аналіз наукової літератури, у якій прийом трактується як «пальцевий рух» (Й. Гофман; Г. М. Коган), «піаністична дія» (А. Бірмак; А. А. Шмідт-Шкловська), «форма руху» (Р. М. Брейтгаупт; А. Бірмак; Ф. А. Штейнгаузен), показав, що прийом є найелементарнішою, базовою і, разом з тим, універсальною (технічною і художньою) «опорою» піанізму. Враховуючи подвійну сутність прийому, який постає найпростішим елементом системи (піаністичним рухом), поряд з тим, постає умовою досягнення артистизму як найвищого ступеню мистецтва. Надано визначення піанізму як техніки гри – спосіб результативного подолання виконавцем фактурних труднощів і розкриття задуму композитора. Практичний піанізм набуває значення оволодіння системою виконавських прийомів, що у сукупності складають фортепіанну техніку гри як єдність технічної свободи (оптимальний спосіб подолання труднощів) і художньої досконалості.

У четвертому підрозділі *«Піанізм як категорія виконавського стилю»* на основі узагальнення положень відповідних теоретичних розробок зазначено, що піаніст як посередник (своєрідний медіум) між композиторським *opus*'ом і слухачською аудиторією має володіти значеннєвими змістами, властивими виконавським семам та символам, притаманними тому «інтонаційному словнику епохи» (за Б. Асаф'євим), який відповідає історико-художній добі та національній природі виконуваного твору. Чим більш віддалені одна від одної історичні епохи (умовно визначені як «композиторська» та «виконавська»), тим більш ускладнюється виконавська реконструкція аутентичного типу, актуалізується умова відповідності виконавського стилю композиторському звуковідчуттю. Інтерпретатору, що ставить за мету створити звуковий образ музичного твору певної історико-художньої доби, слід враховувати значущість такого компоненту, як «стиль інструменту» (наукова школа Г. І. Ігнатченка) – фактору, що передуює

утворенню композиторського і виконавського стилів. Еволюція виконавського стилю, оновлення стилю інструменту, що так стрімко відбувається упродовж Новітнього часу, нерідко вступає у протиріччя з тим «етимоном фортепіано», що був народжений і затверджений геніями лондонської і віденської фортепіанних шкіл. Однак фундатори лондонської та віденської фортепіанних шкіл протягом історико-художнього розвитку започаткованих ними основ піаністиного виконавства у власній творчій діяльності поклали початок стильовій еволюції значення родової ознаки піанізму.

Подібно до піанізму, що тлумачиться як система прийомів, функціонування піанізму як категорії виконавського стилю передбачає усвідомлення піаністом типологічних властивостей епохального, національного, композиторського проявів стилю. Взірцем подібної багатогранності самовиразу стилю у його системній єдності є лондонська і віденська фортепіанні школи, піаністичний спадок творців якої, що були водночас композиторами і піаністами-виконавцями, виявився «дзеркалом», в якому відображено національні, епохальні та індивідуальні прикмети художнього мислення музикантів. Під час здійснення виконавської інтерпретації твору, що належить до спадку лондонської або віденської фортепіанної школи, піаніст Новітньої доби має враховувати не стільки і не тільки сучасні йому виконавсько-стильові засади, а й теоретико-практичні настанови, викладені у праці М. Клементі «Вступ до мистецтва гри на піано-форте» та трактаті Й. Н. Гуммеля «Грунтовне теоретичне і практичне керівництво з гри на піано-форте від перших найпростіших уроків до досконалого виконання». Теоретичні праці М. Клементі та Й. Н. Гуммеля мають набути функції своєрідного «путівника» для сучасного піаніста щодо відтворення фортепіанних прийомів у відповідності до виконавського стилю доби лондонського та віденського класицизму.

Ідучи шляхом відбору оптимальних прийомів із числа властивих історичній епосі, національному стилю, піаніст наближується до тлумачення піанізму як виконавського стилю; тоді як організація відібраних піаністом прийомів, їх змістовне осмислення обумовлюють формування індивідуального фортепіанного стилю виконавця (за І. Ю. Сухленко). Піанізм як виконавський стиль характеризується єдністю і водночас різнорівневістю властивого йому змісту.

У *п'ятому підрозділі «Фортепіанна школа як наскрізний стрижень піанізму»* визначено значущість взаємодії понять фортепіанної школи і піанізму, що є стійкою традицією виконавського музикознавства. Для даної роботи характерно спирання на типологію фортепіанної школи, надану А. Б. Бородіним, згідно якої «піаністична школа виступає як освітня структура; школа як напрям; як методична система конкретного педагога, націлена на комплексне і послідовне виховання музиканта і (або) формування, вдосконалення його піаністичної техніки або якихось певних її елементів; як освітня установа; як професійний ценз, як вишкіл, набутий досвід. Рівнями фортепіанної школи є: індивідуальний, регіональний, національний, світовий». Фортепіанній школі доби становлення піанізму (тобто, класицизму) властиві майже усі наведені типи, за виключенням її становлення та функціонування як спеціального освітнього закладу. Відсутність функціонування фортепіанної школи як освітнього закладу за часи лондонського і

віденського класицизму обумовлена існуванням актуальної для того часу барокової традиції, згідно якої знання, уміння і навички передавалися безпосередньо від Учителя до учня. Період формування фортепіанної школи як освітнього закладу пов'язаний з іншою історико-художньою добою, коли у 1843 році Феліксом Мендельсоном-Бартольдї було засновано першу консерваторію у Німеччині (Лейпциг).

Піанізм і фортепіанна школа співвідносяться між собою як системи, що взаємодоповнюють одна одну. Фортепіанна школа як наскрізний стрижень піанізму пронизує всі типологічні рівні властивої йому системної організації. Системним результатом узагальнення досягнень в області піанізму є школа, заснована на затвердженні і розвитку представлених у ньому напрацювань – від системи прийомів до артистизму. Підсумковою метою фортепіанної школи є досягнення вищого «ступеня» оволодіння фортепіано, коли піанізм набуває значення артистизму і майстерності.

Фортепіанна школа набуває функцій початкового, базового і, разом з тим, вищого, узагальнюючого рівня метасистеми піанізму: від його функціонування як системи прийомів, техніки – до художнього стилю, майстерності та артистизму.

Прагнення до систематизації у процесі розробки музично-теоретичних систем відрізняє другу половину XVIII століття – епоху енциклопедизму (за І. А. Котляревським), коли спостерігалось зростання системного освоєння музичного мистецтва музично-теоретичного спрямування, що віднайшло втілення у «Школі» М. Клементі та (опосередковано) у «Керівництві» Й. Н. Гуммеля як «сина» славетної доби енциклопедизму. Методичні праці М. Клементі та Й. Н. Гуммеля тлумачено як *перші «енциклопедії піанізму»*, системи, що розподіляються на два рівні – теоретичний і практичний та відображують успадкування барокових співвідносин «майстер-учень». Лондонській і віденській фортепіанним школам властиві такі рівні функціонування, як індивідуальний, регіональний, національний, світовий. Умовою виникнення світової фортепіанної школи є успадкування іманентних взаємозв'язків між національними, регіональними, індивідуальними та історичними формами буття *schola fortepiano*, плідне збереження традицій та зрощування новацій виконавської майстерності.

Уперше історико-художні передумови формування світової фортепіанної школи склалися в останній третині XVIII століття, коли між лондонським та віденським типами фортепіанного класицизму утворилися глибинні зв'язки, які зумовили плідність творчого взаємозбагачення між ними. Як засвідчує аналіз методичного спадку фундатора лондонської та завершувача віденської фортепіанних шкіл, М. Клементі та Й. Н. Гуммель базували свої виконавські вчення на основі ретельного успадкування клавірної досвіду гри, який ввели до контексту класицистичного піанізму та «піанізму майбутнього». Розробки основ піаністичного виконавства, що належать представникам різних поколінь у історії лондонської та віденської фортепіанних шкіл, постають як функціональні системи, у яких сформовано базові принципи культури гри на фортепіано, що полягають у єдності технічного та художнього начал. Принциповою ознакою клементієвської «Школи» та гуммелівського «Керівництва» було спирання

виключно на визнані шедеври клавірного та фортепіанного мистецтва, складені великими попередниками та сучасниками авторів трактатів.

На основі вивчення та систематизації наукових концепцій, сформовано визначення піанізму як фортепіанної школи. Піанізм як фортепіанна школа – це багаторівнева система, рівні якої спрямовані на комплексне та послідовне оволодіння технічно-методичними і художньо-стилістичними принципами виконавської майстерності на основі комунікативних зв'язків між поколіннями музикантів, що належать до єдиної виконавської традиції. Формуванню піанізму як фортепіанної школи сприяють елементи матеріальної культури (навчальний заклад, методичні посібники, нотний матеріал, інструментарій); шари мистецького впливу на творчу особистість піаніста (індивідуальний, регіональний, національний, світовий).

У шостому підрозділі *«Артистично-мистецький піанізм»* приділено увагу аналізу наукових концепцій, завдяки урахуванню положень яких піанізм набув тлумачення як прояв найвищого виконавського рівня майстерності. Піанізм як артистизм є вищим проявом мистецької майстерності виконавця. Фортепіанна майстерність, невіддільна від артистизму, потребує єдності раціонального і емоційного начал, технічної досконалості виконання, оволодіння, поряд із універсальними, індивідуальними прийомами гри, що сприяє формуванню оригінальної виконавської концепції. Артистично-мистецький піанізм як одухотворюючий чинник у виконавській інтерпретації композиторського твору, як вираз творчої свободи виконавця, що підіймається «на крилах» майстерності над технічною необхідністю, постає вищим ступенем досліджуваної метасистеми.

Другий розділ «Шляхи розвитку лондонської і віденської фортепіанних шкіл в аспекті компаративного аналізу» містить чотири підрозділи, у яких проаналізовано спадок М. Клементі та Й. Н. Гуммеля як композиторів-піаністів з позиції розкриття сутності властивого цим постатям творчого універсалізму.

У першому підрозділі *«Лондонське і віденське тлумачення піанізму крізь призму закону історичної синхронізації»* у результаті узагальнення наукових праць щодо осмислення процесу виникнення фортепіано, на основі дії методу порівняльного аналізу вивчено історико-художнє значення фортепіанного спадку М. Клементі як *основоположника* лондонської піаністичної школи і Й. Н. Гуммеля – *завершувача* історії віденської фортепіанної школи у процесі формування та узагальнення функцій класицистичного піанізму останньої третини XVIII – першої чверті XIX століть. При здійсненні компаративного аналізу шляхів розвитку лондонської та віденської фортепіанних шкіл враховано відмінності властивих їм технічних і виразових можливостей, зумовлених механікою інструментів (типів фортепіано).

Перехідне положення лондонської піаністичної школи визначається як генетичним зв'язком із бароковою культурою («паростком» якої постає фортепіанний лондонський класицизм), так і її преромантичною природою. М. Клементі був першим композитором-піаністом, який оволодів фортепіано і досягнув його художні і технічні можливості. Притаманний лондонській школі тип піанізму, як явище перехідної епохи, характеризується взаємодією художніх принципів бароко, класицизму, преромантизму, формуванням прийомів

фортепіанної гри, «концертного» звуку, основ виконавської майстерності, закарбованих у «Школі».

Піанізм, властивий Й. Н. Гуммелю, що постає як сукупність композиторського, виконавського (про що є свідчення сучасників) та методичного напрямків діяльності учня В. А. Моцарта, вирізняється єдністю раціоналізму та емоційного начала, віртуозністю фактури, сентименталізмом мелосу, неокласичним стилем художнього мислення, що формується у межах романтичного світобачення. Й. Н. Гуммель – як теоретик мистецтва гри на фортепіано – впровадив у «Керівництві» новаторську систему вправ з метою зосередження уваги учня на нероздільній єдності слухового (тембрального), художнього і технічного начал піаністичного мистецтва. Рекомендована Й. Н. Гуммелем система навчання піаніста націлена не тільки на розвиток моторики пальцевого апарату, а й на оволодіння звуковою палітрою інструменту, прагнучи пов'язати питання техніки гри із завданнями художнього виконання музичного твору.

Другий підрозділ «Концертно-виконавська діяльність М. Клементі і Й. Н. Гуммеля у критичних оцінках учених XIX–XXI століть» присвячений аналізу суджень щодо концертно-виконавської творчості геніїв лондонської та віденської фортепіанних шкіл.

Відродження спадщини М. Клементі відбулося не тільки у науковому, а й у виконавчому середовищі, починаючи з другої половини XX століття, коли фортепіанні твори лондонського Майстра став включати у свої концертні програми В. Горовиць. Однак на межі XX – XXI століть, як дослідницька, так і виконавська увага до особистості і творчості М. Клементі має лише епізодичний характер. Попри велике значення творчої спадщини видатного композитора і піаніста, свідчень про його концертну діяльність майже не збереглося, але про високий рівень та захоплення сучасників майстерною грою музиканта свідчать факти його біографії. Численні тури Європою викликали величезний інтерес навколо творчої особистості лондонського Маестро, сприяли розвитку його фабрики з виготовлення фортепіано та нотного видавництва. Описуючи змагання М. Клементі та В. А. Моцарта (1781), О. Ніколаєв відзначав особливу віртуозність англійського виконавця. Стефан Доу наводить слова захопленого слухача-аноніма, який під час перебування М. Клементі у Берні (1784) чув у його виконанні сонати Д. Скарлатті. А. В. Мофа відмічає значення «публічних» концертів з характерним для них «великим звуком» М. Клементі, які змінили камерний стиль виконання, властивий попередньому періоду культури.

На відміну від М. Клементі щодо творчої діяльності Й. Н. Гуммеля залишилося більше спогадів. Перша хвиля відродження спадку Й. Н. Гуммеля співпадає з порубіжжям XIX – XX століть. Дослідники творчості композитора початку XX століття (Р. Геніка, І. Браудо) тяжіють до ствердження, що композиторський і виконавський стилі Й. Н. Гуммеля належать до класицизму. За К. Черні, «гуммелівське виконання було взірцем найвищої чистоти, виразності, милої елегантності й ніжності». Досліджуючи творчу біографію Й. Н. Гуммеля, Р. Геніка акцентує увагу на тому, що «як імпровізатор, Гуммель не мав собі рівних». Друга хвиля відродження композиторського спадку Й. Н. Гуммеля в

цілому, як і його фортепіанних творів, розпочинається з другої половини ХХ століття та продовжується й дотепер (К. Бенъовські (Benyovszky), О. Алексеев, С. Грохотов, О. Погода, Г. Стахевич, М. Кролл (Kroll)). Зокрема, О. Д. Алексеев відмічає, що «виконання Гуммеля відрізнялося ясністю, логічністю розвитку, тонкою співмірністю цілого і деталей». Усі наведені висловлювання щодо обдарованості Й. Н. Гуммеля та його виконавського таланту свідчать про високий рівень виконавської майстерності митця.

У третьому підрозділі *«Жанр фортепіанної сонати у творчості М. Клементі та Й. Н. Гуммеля: від раннього класицизму до романтизму»* здійснено аналіз перших трьох фортепіанних сонат М. Клементі як основи зародження піанізму та дев'яти фортепіанних сонат Й. Н. Гуммеля.

Аналіз фортепіанних сонат М. Клементі та Й. Н. Гуммеля побудований на усвідомленні діалектики свободи та необхідності – одного з «основних питань» філософії виконавського мистецтва, де під свободою розуміється та міра «виконавських вольностей», що може, згідно з еталонами та ідеалами історико-художньої епохи, дозволити собі інтерпретатор, а під необхідністю – ступінь заданості, закладений композитором.

Ранні фортепіанні сонати М. Клементі як одного з основоположників «образу фортепіано, що звучить» (за А. Коплендом), відіграли профетичну роль у історії розвитку фортепіанного мистецтва. При написанні сонат ор. 2 (історично перші твори, призначені композитором-виконавцем для фортепіано) М. Клементі ввів у них ті виразні засоби, які охоплюють як композиторські, так і виконавські можливості (тембр, артикуляція, фактура, демпферна педаль – згідно з С. Г. Чайкіним) нового для того часу інструменту – фортепіано, заклавши основи піанізму майбутнього. Лондонський віртуоз сміливо експериментував, винаходячи нові способи фортепіанного письма (подвійні ноти, широкий діапазон пасажів, масштабність побудов, ускладнення акордів додатковими звуками; каскади гами й арпеджіо), дедалі більше віддаляючись від характерних для клавесинної традиції звукосприйняття і звуковидобування.

Двочастинним сонатам ор. 2 М. Клементі властива схожість тлумачення форми перших частин (вони зазвичай написані в сонатному Allegro), але формоутворення других частин урізноманітнюється. У Другій і Четвертій сонатах другі частини написані у формі рондо, а в Шостій М. Клементі поширив двочастинну структуру й на другу частину. У тлумаченні першої частини ранніх фортепіанних сонат композитор привносить структурну однаковість, а у других частинах пошук у конструюванні форми переважає над її стабілізацією. Характерним у тлумаченні сонатного циклу в ранньому opus'і М. Клементі є не тільки відсутність «повільного центру», а й фіналу у властивому йому значенні узагальнення попереднього змісту.

Аналіз фортепіанних сонат Й. Н. Гуммеля дозволив простежити еволюцію їх форми, структури та тематизму. У ранніх сонатах (№ 1, 7, 8, 9) Й. Н. Гуммеля відчувається стійкий вплив традицій віденського класицизму і його вчителя В. А. Моцарта (тип викладення музичної думки, політематизм). П'ять сонат Й. Н. Гуммеля центрального і пізнього творчих періодів вирізняються оригінальністю творчого задуму, масштабністю форми, віртуозністю стилю.

Кожній з цих сонат гуммелівської фортепіанної творчості притаманна оригінальна художня концепція, що є наслідком властивого творчому методу композитора тяжінню до унікальності, неповторності; твори перегукуються з бароковою (поліфонічною) ідеєю, де він включає фуговані фрагменти (Сонати № 2, 5). Першу частину останньої (шостої) Сонати Й. Н. Гуммеля вирізняє політематизм викладення: композитор репрезентує грандіозний світ романтизму, укладений то із блискавичних, то нібито із затуманених художніх образів. У цій сонаті Й. Н. Гуммель розробив оригінальну концепцію драматургії епічного типу: друга частина Сонати № 6 (*Un Scherzo all'antico: Allegro, ma non troppo*) вирізняється тяжінням до тлумачення музичного «жарту» у «старовинному стилі». Композитор сміливо поєднав у другій частині відкриття пізнього класицизму і романтизму, надавши Скерцо характер *antico*. Захоплення старовиною, повернення до бароко постає як одна з характерних ознак неокласицизму романтичного кшталту.

У четвертому підрозділі «Настановчі принципи методичної спадщини М. Клементі та Й. Н. Гуммеля» міститься аналіз теоретично-практичних розробок Майстрів, педагогічних і виконавських принципів лондонської та віденської фортепіанних шкіл. Якщо історична першість у процесі осмислення властивостей фортепіанної гри належить керманічу лондонської школи М. Клементі, який 1801 року видав фундаментальну працю щодо мистецтва гри на фортепіано, то функцію завершення класицистичного вчення фортепіанної гри виконав 1828 року останній представник віденської школи Й. Н. Гуммель. Показово те, що свої історичні функції основоположника і завершувача теоретичного осмислення фортепіанної гри усвідомлювали й самі автори насправді «безсмертних праць»: М. Клементі називає свою працю «Інтродукція до мистецтва гри на піано-форте» (вступ), тоді як Й. Н. Гуммель – «Грунтовний теоретично-практичний посібник з гри на піано-форте від перших найпростіших уроків до досконалого виконання».

Структура обох праць подібна: вони складаються з трьох розділів, в яких перші знайомлять з основами музичної грамоти. Другі розділи присвячені виключно аплікатурним принципам. Праця Й. Н. Гуммеля наповнена безліччю прикладів і вправ, які засвідчують впевненість композитора у беззаперечній важливості аплікатури. На початку другої частини «Школи» М. Клементі наводить гами в усіх тональностях із аплікатурою, після чого вводить вправи на відпрацювання певних технічних труднощів. Треті розділи у обох працях спрямовані на розвиток смаку, виконавства і художності втілення творів. М. Клементі включив до третього Розділу «Школи» 50 уроків, що складаються з кращих музичних зразків клавесинно-клавірної і сучасної композитору фортепіанної культури. Й. Н. Гуммель розділив третій Розділ на два підрозділи. У першому подано орнаментальні елементи музичної мови (трелі, морденти, арпеджіато), у другому містяться цілісні твори та поради щодо їх виконання (застосування педалі, видобування звуку на англійській та німецькій клавіатурах, налаштування фортепіано, використання метроному, основ імпровізації тощо).

Доля об'єднала двох митців-піаністів не лише як виконавців та композиторів, а і як перших в історії піанізму вчених, що узагальнили у створених

ними «школах» здобутки фортепіанної культури, творчі пошуки попередників (до-фортепіанної історії) та власного виконавського досвіду. Це засвідчують їх інші методико-педагогічні надбання.

З позицій відповідності виконавсько-педагогічним принципам проаналізовано етюди «Gradus ad Parnassum» у трьох частинах (ор. 44, 1817, 1819, 1826) М. Клементі та «Етюди» (ор. 125, 1834) Й. Н. Гуммеля. Від «ступеню до ступеню» на шляху до фортепіанного Парнасу, яким веде М. Клементі піаніста, керманич лондонської школи посилює риси етюду художнього, концертного типу. Різноманіття афектів і темпів, тлумачення етюду як самостійного віртуозного твору (Carpiccio, Т. 3, № 82) і частини сонатно-симфонічного циклу (Т. 3, № 77, 79, 81, 88) засвідчує композиторське ставлення до жанру як до художньої віртуозної п'єси. Етюди М. Клементі спрямовані на комплексний розвиток умінь і навичок музикантів, сприяння виконавській досконалості. Збірка «Gradus ad Parnassum» є не лише енциклопедією педагогічних поглядів композитора, а й певним чинником, що скеровує розвиток піанізму.

Зважаючи на технічний рівень етюдів Й. Н. Гуммеля, композитор розраховував не на піаніста-початківця, а на підготовленого музиканта, який вже володіє основами гри на інструменті («підготовчий етап» піаніст, очевидно, має проходити під час ознайомлення зі змістом «Керівництва»). Наслідуючи традицію М. Клементі, Й. Н. Гуммель тяжіє до створення художнього етюду, в якому виключно інструктивні завдання ніколи не постають як самодостатні. Незважаючи на невеликий розмір етюдів Й. Н. Гуммеля, для їх відтворення виконавцю необхідно володіти повним спектром технічних та виражальних умінь, пояснення яким автор надає у теоретично-практичному керівництві. На основі компаративного аналізу, встановлено, що на відміну від етюдів М. Клементі, у яких застосовуються швидкі темпи, Й. Н. Гуммель використав більш широкий спектр темпових градацій. Етюди виступають як доповнення до основних педагогічно-теоретичних праць та поглядів композиторів, розкривають специфіку техніки гри на фортепіано того часу.

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування та запропоновано нове розв'язання проблеми дефініції піанізму як метасистеми на основі компаративного аналізу лондонської та віденської фортепіанних шкіл. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави зробити такі висновки.

1. Класифіковано та систематизовано багатогранність значень піанізму, що відбито у його дефініції як метасистеми. Доведено, що в західній науці воно постає як термін, означаючи лише техніку гри на фортепіано і не розкриває інші його грані, а у вітчизняній науці - як поняття і категорія. Зазначено, що піанізм у сучасній музичній науці зберігає значення і як термін, і як поняття, і як категорія. Проаналізовано зміст існуючих дефініцій поняття піанізм, а саме: «*Теоретичний піанізм*» як вчення гри на фортепіано, «*Практичний піанізм*» як система виконавських прийомів, «*Піанізм як категорія виконавського стилю*», в якому піаніст виступає посередником між композиторським *opus*-ом і слухацькою

аудиторією, «*Фортепіанна школа як наскрізний стрижень піанізму*», яке схарактеризовано у взаємодії понять фортепіанної школи і піанізму, «*Артистично-мистецький піанізм*» як прояв найвищого виконавського рівня майстерності.

2. Розроблено типологію поняття, що складається з таких підсистем: піанізм як система прийомів; як техніка гри на фортепіано; виконавський стиль; фортепіанна школа; майстерність артиста (артистично-мистецький). Багатокомпонентність складових піанізму дозволяє тлумачити його зміст як ієрархічну систему, утворену завдяки підпорядкованій логіці єдності своєрідних мікрокосмічних змістовно-функціональних утворень, що органічно входять до значеннєвого обсягу поняття як багаторівневої цілісності. Піанізм як ієрархічна система (в основі якої лежить художній метод) постає як засіб пізнання інтерпретатором художньої цілісності фортепіанного твору та відображення його результатів у звуковій дійсності.

3. Виявлено специфіку дії закону історичної синхронізації на матеріалі історичних доль піанізму лондонської і віденської фортепіанних шкіл. Синхронізація виникнення піанізму з народженням фортепіано доповнюється процесуальністю діхронічного типу, набувши втілення в синтезуванні та узагальненні технічних прийомів та виражальних можливостей притаманних у до-фортепіанну епоху, властивих родині клавішних інструментів (органу, клавесину, клавіру, клавикорду), що становить передісторію формування піанізму. До 1770 року М. Клементі мав у Лондоні високу репутацію як виконавець, композитор і педагог, а незабаром і як засновник лондонської піаністичної школи. Встановлено, що протягом її інтенсивного розвитку формуються новаторські піаністичні принципи, які поступово стали традиційними для наступних поколінь представників школи. Творчість Й. Н. Гуммеля завершує історію віденської піаністичної школи, де він відіграв роль завершувача історико-художньої епохи.

4. Завдяки спираю на діалектику необхідності та свободи у музичному мистецтві, встановлено відмінність співвідношення цих категорій у художньому бутті фортепіанних творів минулого та сучасності. У новітню добу історії піанізму баланс категорій необхідності, як утілення системи композиторських ідеалів, та свободи, як міри припустимого вторгнення виконавця у звукове відтворення нотного тексту, значно змінився: вивчення змісту трактатів з основ фортепіанного мистецтва сприятиме налагодженню балансу між необхідністю як непорушністю композиторського імперативу і свободою як претензією на виконавську співтворчість. Ідеальний виконавець має вміти виявляти і дотримуватися необхідного балансу між категоріями свободи та необхідності у композиторсько-інтерпретаційному процесі, регламентуючи й усвідомлюючи художні цілі автора, втілюючи свою волю настільки, наскільки це передбачено автором музичного твору.

5. Виявлено специфіку універсалізму творчих особистостей М. Клементі та Й. Н. Гуммеля. Універсалізм, інтелектуалізм, винахідливість, властиві творчій особистості М. Клементі, сприяли новітньому тлумаченню фортепіанного стилю. У особистості М. Клементі вдало поєднані музичні іпостасі, в яких він постає як композитор, диригент, педагог і піаніст-віртуоз, а також засновник і співвласник

фабрики музичних інструментів і музично-видавничих підприємств. Клементівській фортепіанній сонаті, ураховуючи італійський темперамент автора, властива підвищена емоційність, що виражається, зокрема, за допомогою часто використовуваних музичних термінів *con spirito, agitato, con brio, con fuoco*.

Прогностичний метод мислення М. Клементі – творця класичної форми фортепіанної сонати – виявився в тому, що прийоми, концентровано представлені у Сонаті оп. 2 № 2, були широко втілені у наступних зразках жанру; знайдені ним у ранній період творчості риси фортепіанного стилю згодом дістали теоретичного обґрунтування у праці «Вступ до мистецтва гри на піано-форте» – першої в історії школи фортепіанного мистецтва.

Універсалізм творчої особистості Й. Н. Гуммеля спостерігається у взаємодії іпостасей композитора, піаніста-віртуоза, педагога, музичного теоретика, аранжувальника. У кожному виді музичної діяльності Й. Н. Гуммель досягав найвищої майстерності.

6. Надано аналіз методичних праць М. Клементі та Й. Н. Гуммеля. «Вступ до мистецтва гри на піано-форте» М. Клементі став першим посібником, в якому було узагальнено фортепіанну традицію, тлумачену в «поліклавірному» (за Д. В. Андросовою) сенсі.

«Керівництво» Й. Н. Гуммеля побачило світ у той період, коли з «вершини» п'ятидесятирічного шляху розвитку фортепіано стало можливим оглянути етапи його формування, залучаючи їхні підсумки для створення праці. Теоретична розробка Й. Н. Гуммеля розвиває і поглиблює поліклавірний підхід до фортепіанного виконавства: учень В. А. Моцарта долучав до фортепіано майбутнього усі художньо значущі досягнення минулого. Аналіз наведених у віденському «Керівництві» прикладів дозволяє дійти висновку, що його автор включає у фортепіанний контекст сучасності шедеври «до-фортепіанної» – клавірно-клавесинної епохи – і, насамперед, твори Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Розробки основ піаністичного виконавства, що належать представникам різних поколінь у історії лондонської та віденської фортепіанних шкіл, постають як функціональні системи, у яких сформульовано базові принципи культури гри на фортепіано, що полягають у єдності технічного та художнього начал.

Отже, витоки піанізму як феномену та категорії містяться у надрах лондонської та віденської фортепіанних шкіл. Здобутки М. Клементі та Й. Н. Гуммеля набули значення історико-теоретичної опори при вивченні піанізму як феномену та категорії.

Проведене дослідження не претендує на вичерпність всіх аспектів теоретичного аналізу дефініції піанізму як метасистеми на основі компаративного аналізу лондонської та віденської фортепіанних шкіл. Перспективними в цьому сенсі можуть стати подальші розвідки з історії, теорії та практики світових фортепіанних виконавських шкіл.

Основні наукові результати дисертаційного дослідження висвітлено в таких працях автора:

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Степанова О. Ю. The early Muzio Clementi's sonatas: at the origins of the London pianism // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 3. С. 94 – 98.
2. Степанова О. Ю. Лондонская и венская трактовки пианизма сквозь призму закона исторической синхронизации // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 315 – 325.
3. Степанова О. Ю. Необхідність і свобода як категорії виконавської інтерпретації фортепіанних сонат М. Клементі ор. 2 // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 129 – 137.
4. Степанова О. Ю. «Теоретичний піанізм»: у пошуках досконалого прийому // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 111 – 120.
5. Степанова О. Ю. Піанізм як метасистема: шляхи герменевтичної розробки поняття // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 200 – 209.
6. Степанова О. Ю. «Ausführliche theoretisch-praktisch Anweisung zum Piano-Forte» I. N. Hummel is in estimates and judgments of scientists of the late 19th century // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. №2. С. 329 – 334.

Статті в інших наукових виданнях

7. Степанова О. Ю. Пианизм как техника игры // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф., 21 – 22 квітня 2016 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 139 – 140.
8. Степанова О. Ю. Піанізм як система прийомів: досвід дефініції // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 23 – 24 листопада 2017 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. С. 332 – 334.

АНОТАЦІЇ

Степанова О. Ю. Піанізм лондонської та віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз – На правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 – музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2018.

Робота присвячена осмисленню категорії піанізму, її основних функціональних елементів (прийом; техніка; стиль; майстерність; артистизм; школа; мистецтво), розробці наукового тлумачення як універсальної метасистеми. Проаналізовано дослідницьку літературу, присвячену визначенню піанізму, що

дозволила класифікувати і систематизувати типові наукові тлумачення поняття. Досліджено історію розвитку піанізму, задля обґрунтування його історичної та практичної цінності в музичній науці. Аргументується, що в умовах розвитку сучасного музикознавства виникає потреба у системному підході до тлумачення поняття піанізму.

На основі компаративного аналізу диференційовано специфіку лондонського та віденського піанізму в аспекті прояву дії закону історичної синхронізації. У результаті узагальнення наукових праць щодо осмислення процесу виникнення фортепіано, на основі дії методу порівняльного аналізу вивчено історико-художнє значення фортепіанного спадку М. Клементі як *основоположника* лондонської піаністичної школи і Й. Н. Гуммеля – *завершувача* історії віденської фортепіанної школи у процесі формування та узагальнення функцій класицистичного піанізму останньої третини XVIII – першої чверті XIX століть.

Спираючись на діалектику необхідності та свободи в музичному мистецтві, установлене співвідношення цих категорій у художньому бутті фортепіанних творів минулого та сучасності, де під свободою розуміється така міра «виконавських вольностей», яку може, згідно з еталонами та ідеалами історико-художньої епохи, дозволити собі інтерпретатор, а під необхідністю – той ступінь заданості, який закладений композитором.

На основі детального аналізу концертно-виконавської, теоретико-педагогічної та композиторської діяльності М. Клементі та Й. Н. Гуммеля виявлено творчий універсалізм особистостей, що відіграли провідну роль у формуванні категорії піанізму як метасистеми, та настанови яких і дотепер актуальні у вітчизняній виконавській практиці (концертній та навчальній).

Ключові слова: піанізм, метасистема, прийом, техніка, виконавський стиль, майстерність, артистизм, мистецтво, лондонська і віденська фортепіанні школи.

Степанова О. Ю. Пианизм лондонской и венской фортепианных школ: компаративный анализ – *Рукопись*.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. — Сумской государственный педагогический университет им. А. С. Макаренка, Сумы, 2018.

Работа посвящена осмыслению категории пианизма, его основных функциональных элементов (прием; техника; стиль; мастерство; артистизм; школа; искусство), разработке научной трактовки как универсальной метасистемы. Проанализирована исследовательская литература, посвященная определению пианизма, позволившая классифицировать и систематизировать типичные научные толкования понятия. Исследована история развития пианизма, для обоснования его исторической и практической ценности в музыкальной науке. Аргументируется, что в условиях развития современного музыковедения возникает потребность в системном подходе к толкованию понятия пианизма.

На основе компаративного анализа дифференцирована специфика лондонского и венского пианизма в аспекте проявления действия закона

исторической синхронизации. В результате обобщения научных трудов по осмыслению процесса возникновения фортепиано, на основе действия метода сравнительного анализа изучены историко-художественное значение фортепианного наследства М. Клементи как основателя лондонской пианистической школы и И. Н. Гуммеля, творчество которого является завершающим звеном истории венской фортепианной школы в процессе формирования и обобщения функций классицистического пианизма последней трети XVIII – первой четверти XIX веков.

Опираясь на диалектику необходимости и свободы в музыкальном искусстве, установлено соотношение этих категорий в художественном бытии фортепианных произведений прошлого и современности, где под свободой понимается та мера «исполнительских вольностей», какую может, согласно с эталонами и идеалами историко-художественной эпохи, позволить себе интерпретатор, а под необходимостью – та степень заданности, которая заложена композитором.

На основе детального анализа концертно-исполнительской, теоретически-педагогической и композиторской деятельности М. Клементи и И. Н. Гуммеля выявлен творческий универсализм личностей, сыгравших ведущую роль в формировании категории пианизма как метасистемы, и наставления которых, актуальные в отечественной исполнительской практике (концертной и учебной).

Ключевые слова: пианизм, метасистема, прием, техника игры, исполнительский стиль, мастерство, артистизм, искусство, лондонская и венская фортепианные школы.

Stepanova O. Y. Pianism of London and Vienna piano schools: comparative analysis — Manuscript.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. – Music Art – Sumy state A. S. Makarenko pedagogical University, Sumy, 2018.

The work is devoted to the understanding of the category of pianism, its main functional elements (reception; technique; style; mastery; artistry; school; art), the development of scientific interpretation as a universal metasystem. The research literature devoted to the definition of pianism, which allowed to classify and systematize typical scientific interpretations of the concept, is analyzed. The history of the development of pianism, to justify its historical and practical value in music science. It is argued that in the development of modern musicology there is a need for a systematic approach to the interpretation of the concept of pianism.

On the basis of comparative analysis the specificity of London and Vienna pianism in the aspect of the law of historical synchronization is differentiated. As a result of generalization of scientific works on comprehension of process of emergence of a piano, on the basis of action of a method of the comparative analysis historical and art value of piano inheritance of M. Clementi as the founder of the London school of piano and J. N. Gummel is the finisher of the history of the Vienna piano school in the process of formation and generalization of the functions of classical pianism of the last third of the XVIII – the first quarter of the XIX centuries.

Based on the dialectic of necessity and freedom in the musical art, the established correlation of these categories in the artistic existence of piano works of the past and the present, where freedom is understood as the measure of the "artist liberties" that may, in accordance with the standards and ideals of the art-historical epoch, afford the interpreter, and under the necessity – the degree of predetermination, which is embedded by the composer.

Based on a detailed analysis of concert performance, in theory-teaching and composing M. Clementi and J. N. Hummel revealed the universalism of the creative personalities who played a leading role in the formation of the category of pianism as metasystem, and guidance which are relevant in domestic performance practice (live and training).

Key words: pianism, metasystem, reception, technique, performing style, mastery, artistry, art, London and Vienna piano schools.

Підписано до друку 25.10.2018. Формат 60х90/16. Гарн. News Times.
Друк ризогр. Папір офсет. Умовн. Друк. Арк.. 0,9.
Тираж 100 прим.

Надруковано в редакційно-видавничому відділі
СумДПУ імені А. С. Макаренка

40002, м. Суми, вул. Роменська, 87