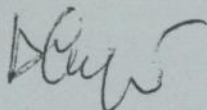


НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

СИРЯТСЬКИЙ ВІКТОР ОЛЕКСІЙОВИЧ



УДК 78.071.1 + 786.2

**ПІАНІСТИЧНА СПАДЩИНА
МУСОРГСЬКОГО В КОНТЕКСТІ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ
КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ - 2001

313(2)5-8 Музсортскт

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00761868 (-)

8

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії музики мистецтв ім. І.П.Котляревського Міністерства

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор **Ігнатченко Георгій Ігорович** Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського, ректор, завідуючий кафедрою теорії музики, засл. діяч мистецтв України

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор **Москаленко Віктор Григорович** Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, професор кафедри теорії музики

кандидат мистецтвознавства, в.о.професора **Іванченко Віталій Гаврилович** Донецька державна консерваторія ім. С.С.Прокоф'єва, завідуючий кафедрою теорії музики

Провідна установа: Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка, кафедра спеціального фортепіано

Захист відбудеться "28" листопада 2001 р. о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м. Київ - 1, вул. Архітектора Городецького, 1/3, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ - 1, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Автореферат розісланий "23" жовтня 2001 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства, доцент

Кох.

I.M.Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Пропонована дисертаційна робота присвячене піаністичній спадщині М.П.Мусоргського та її впливу на європейську фортепіанну культуру. Ім'я Мусоргського багатьом відоме завдяки його новаторським творчим досягненням у галузі оперної та вокально-інструментальної музики. Ці досягнення насьогодні досить повно вивчено й докладно описано в численних наукових працях. Про „фортепіанного” ж Мусоргського нічого подібного сказати не можна. Його фортепіанна творчість майже не досліджувалася, хоч музикознавці, починаючи з Б.Асаф'єва, неодноразово відзначали величезні завоювання композитора і в галузі фортепіано.

Фортепіано в культурі Європи займає особливе місце. Це головний музичний інструмент не тільки в побуті, а й у свідомості, в мисленні. Майже всі європейські музично-стильові новації зароджувалися в надрах саме фортепіанної культури. Тому будь-яке серйозне наукове осмислення визначних, але не досліджених досі піаністичних явищ може стати відчутним внеском у теорію музичного мистецтва.

Отже, *актуальність теми* даної дисертації обумовлена відсутністю системного вивчення фортепіанної творчості Мусоргського та її значення для розвитку європейського піанізму, фактичною несформованістю наукової точки зору на „фортепіанного” Мусоргського як джерело важливих процесів у фортепіанному мистецтві ХХ століття (маються на увазі насамперед фольклорні, неокласичні, імпресіоністські, експресіоністські, пуантилістські, сонористичні тенденції і т.д.).

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано за планами науково-дослідницької роботи Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського, кафедри спеціального фортепіано та кафедри теорії музики. Вона є складовою частиною однієї з базових тем – „Музичне виконавство: історія теорія та практика”, що розробляється у Харківському державному інституті мистецтв ім. І.П.Котляревського.

Об'єктом дослідження є процеси, що відбувалися у фортепіанній культурі ХІХ – ХХ століть, *предметом дослідження* – піаністична реформа Мусоргського, *матеріалом дослідження* – фортепіанні твори, романсові акомпанементи, авторські клавіри опер цього митця та процес його композиторсько-виконавської творчості в описах сучасників.

Метою дисертації є оцінка внеску Мусоргського в розвиток європейської фортепіанної культури. Для досягнення цієї мети в роботі вирішуються такі *завдання*:

- простежується шлях Мусоргського до створення свого фортепіанного шедевиру – „Картинок з виставки”;
- аналізуються примітні ознаки особистості Мусоргського, що обумовили

ДНБ ім. В. Стефанишина
Київ

своєрідні риси його фортепіанного мислення;

- висвітлюється те нове, що вніс Мусоргський у трактування фортепіано;
- з'ясується, як фортепіанні новації позначилися на формуванні;
- виявляються тенденції у виконавському мистецтві, з якими пов'язана інтерпретація „Картинок з виставки”;
- розглядається внесок Мусоргського у подальший розвиток фортепіанної культури.

Методологічна база. Дисертація базується переважно на відомих методологічних засадах. Це насамперед добре знайомі методи історичного, структурного, порівняльного аналізу музичних творів і творчості, загально-філософські методи індукції, дедукції, метафізики та діалектики. Крім того, в роботі знаходять застосування поширені психологічні засоби діагностики, що дозволяють проаналізувати структуру особистісних якостей і передусім темперамент видатних історичних постатей. Проте ці засоби вперше використовуються для доведення обумовленості певних творчих настанов митця саме особливостями його темпераменту. Окремо вкажемо на використання оригінального порівняльного методу аналізу музичних інтерпретацій, в основі якого лежать ідеї К.Мартінсена („Індивідуальна фортепіанна техніка”. М., 1966), Д.Рабиновича („Портрети піаністів”. М., 1970) та автора цих рядків („Містичні технології дослідження в мистецтвознавстві та їх використання в сучасній музично-виконавській освіті” // Музична і театральна освіта в Україні: історичний та методологічний аспекти. Харків, 1998).

Наукова новизна. В дисертації вперше здійснено спробу дати системний аналіз взаємодії композиторських і виконавських засад у творчій індивідуальності Мусоргського, показати, в чому полягає суть його піаністичної реформи, чим вона була спричинена, як ішло її визнання, а також окреслити зону дії того поштовху, який дала ця реформа еволюції європейського фортепіанного мислення.

Практичне значення. Дослідницькі результати, отримані в дисертації, можуть знайти і знаходять використання у різних галузях музикознавства та музичного мистецтва в цілому¹. Крім того, ці результати застосовуються в навчальних курсах історії музики, композиції, спеціального фортепіано, історії і теорії виконавських мистецтв, а також безпосередньо у фортепіанному виконавстві.

Апробація дисертації. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедр теорії музики, історії музики та спеціального фортепіано Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського. Окремі теоретичні положення роботи було викладено на міжнародних конференціях Європейської асоціації піаністів-педагогів (ЕРТА) у Мінську (1997 р.), Полтаві (1998 р.),

¹ Див., наприклад, посилання на опубліковані за темою даної дисертації праці у виданні: Наследие М.П.Мусоргского //Сборник материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений М.П.Мусоргского в тридцати двух томах. – М.: 1989.

Мелітополі (2000 р.), а також на численних конференціях професорсько-викладацького складу Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського.

Публікації. Зміст дисертації висвітлюється в наукових публікаціях та депонованих рукописах.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, семи розділів, висновків і списку використаних літературних джерел. Обсяг основної частини дисертації – 169 сторінок. У списку літературних джерел – 150 найменувань.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У *першому розділі* дисертації обґрунтовується актуальність теми та її наукова новизна, дається огляд наукової літератури, пов'язаної з темою, характеризується стан розробленості теми у музикознавстві та практична доцільність даного дослідження, накреслюються наукові завдання щодо осмислення впливу піаністичної спадщини Мусоргського на європейську фортепіанну культуру.

Кожне із завдань вирішується в окремому розділі роботи і пов'язане зі специфічними складностями, притаманними даному дослідженню. Мусоргський, на відміну від більшості композиторів, які водночас були і видатними піаністами завоював світове визнання майже виключно завдяки своїм операм, романсам і пісням. Серед його фортепіанних творів подібне визнання здобули, мабуть, тільки „Картинки з виставки”. Через це усвідомити процеси, що привели до появи цього фортепіанного шедевра, неможливо, якщо у полі зору опиняться лише фортепіанні твори композитора. Тому автор роботи у своїх спостереженнях та роздумах спирається також на романсові акомпанемента та оперні клавіри.

У *другому розділі* простежується шлях Мусоргського до піаністичної реформи. Він складався з трьох етапів. Першим був етап аматорських музичних спроб, коли ніщо не передвіщало майбутньої долі Мусоргського як композитора-професіонала. Головна особливість, що дозволяє говорити про віддалений зв'язок першої фортепіанної п'єси композитора „Porte-enseigne Polka” з його зрілими набутками – це проникнення в його музику сценічного начала. Адже в недалекому майбутньому п'єса-сценка, якою є „Porte-enseigne Polka” стане улюбленим жанром композитора. Сценічне начало було тим чинником, завдяки якому автор до кінця життя залишався небайдужим до свого первістка. Звичайно, жанр п'єси-сцени не був тоді чимось незвичним. Однак Мусоргському вдалося згодом значно збагатити образний світ вокальних та інструментальних мініатюр цього жанру.

П'ять років відділяє „Підпрапорщика-польку” від фортепіанної п'єси „Спогад дитинства” – другого твору композитора. Юнак ще не опанував техніку композиції, але зумів інтуїтивно осягти багато властивостей національної музичної мови (врешті-решт, він познайомився з музикою російських авторів, яка приголомшила його). У „Спогаді дитинства” є і специфічно російські

кolorистичні компоненти. Подібно до Глінки, який відтворював у фортепіанних п'єсах звучання різних народних інструментів, Мусоргський імітує гру гармошки. „Спогад дигинства” містить у собі й примітні подробиці, з яких потім сформулюються такі важливі властивості фортепіанної фактури композитора, як збереження чистоти регістрових тембрів усередині вертикалей, що охоплюють чотири-п'ять октав, використання тісного розташування нижньої частини акордового стовпчика у басовому регістрі для досягання повнозвуччя. Внутріфактурна темброва диференціація приводить до незвичного ефекту: через регістрове розшарування у звучачих вертикальних комплексах відчувається внутрішнє напруження. Пізніше цим ефектом Мусоргський не раз скористається при відображенні різних конфліктних ситуацій.

Упродовж другого етапу Мусоргський оволодівав азбукою композиторської майстерності. Він знайомиться і швидко зближується з М.Балакіревим. Фантазія композитора майже безупинно перебуває у стані збудження. Близько тридцяти задумів за три роки (1858–1860)! Половина задуманого - твори для фортепіано. Зрозуміло, не всі задуми пощастило здійснити. Не вистачало технічних навичок. Але, працюючи, Мусоргський учився. Він випробував себе в різних жанрах (соната, скерцо, мініатора, транскрипція). Завершені й незавершені фортепіанні твори 1858–1860 років не належать до числа самостійних. Проте це необхідні етапи художнього становлення Мусоргського. Тут поряд з недоліками зустрічаються характерні штрихи - провісники прийдешніх новаторських завоювань. Місце типових для романтичного піанізму гармонічних фігурацій займають зімкнуті акорди. Композитор подекуди надовго зосереджує багатоеlementну музичну тканину в дуже вузькому акустичному діапазоні, пропускає терцеві тони в тризвуках, за допомогою *sforzandi* „висвітлює” у звуковому потоці приховані голоси. Виразність *crescendi* він підсилює поступовим ущільненням і розширенням музичної тканини, *diminuendi* - розрідженням і стисненням. Розгортання горизонталей нерідко відбувається на фоні тривалих звуків (у симфонічних творах їх називають оркестровою педаллю, у фортепіанних - мануальною або пальцевою). Фон обволікає горизонтальні лінії і з'єднує їх у нероздільне ціле. Будова багатозвучних вертикалей оркестрово-фортепіанного викладу Мусоргського, як правило, „партитурна”, акустично закономірна. Усі ці нововведення згодом стали невід'ємною частиною фортепіанної реформи Мусоргського.

У процесі створення „Саламбо” Мусоргський у порівнянні з попередніми творами значно розширює роль конкретно-зображального фактора. Це пов'язано не тільки з вимогами оперного жанру, а й зі зростаючим інтересом композитора до реального життя. Вплив оперних принципів музичного мислення, що вироблялися тоді, позначався на всьому, що Мусоргський писав. Ромansi й інструментальні п'єси він свідомо, а часом і підсвідомо наділяв рисами драматичної сцени. Тут є дійові особи, сюжетна канва. Чим більше Мусоргський

наближався до порога творчої зрілості, тим чіткіше в його вокальних і фортепіанних мініатюрах проступало сценічне начало. Свої спостереження композитор прагне детально відтворити й у фортепіанних мініатюрах того часу („Нянька і я”, „Пустунка”, „Перше покарання”).

На третьому етапі кристалізуються індивідуальні творчі інтереси й ідеали композитора. „Життя, де б воно не було, правда, якою б солоною вона не виявилася” - таке відтепер основне (ще прямо не висловлене, але вже усвідомлене) творче кредо Мусоргського. Здійснення новаторських задумів поєднувалося з оновленням засобів виразності. Композиторові були необхідні незвичні для того часу барви - жорсткі, суворі. Щоб отримати їх, у фортепіанному викладі неодмінно повинні були домінувати зімкнуті вертикалі.

Принцип зімкнутості ліг в основу всіх оригінальних фактурних ідей художника, які викристалізувалися впродовж 1863–1866 років і пізніше. Зімкнутість сама по собі аж ніяк не рівнозначна жорсткості й суворості. Вона є лише однією з передумов виникнення звучності подібного роду. Адже колорит залежить і від внутрішньої структури неарпереджованих вертикалей, і від голосоведення. Будава могутніх компактних акордів Мусоргського у ті роки була особливою. Акордовий стовпчик поділяє на дві частини не заповнений звуками проміжок не менше октави. До складу нижньої частини, як правило, входить хоча б одна секунда, терція чи кварта - елемент тісного розташування в басовому регістрі. Акордам Мусоргський протиставляє одно-, дво- і триоктавні унісони. Це один з найяскравіших і сильнодіючих його фактурних контрастів. Композитор нерідко вдається до народнописаних способів голосоведення. Серед них - розв'язання акордів в унісони, різного типу паралелізми, суперечності. Чи не найулюбленішою фактурною формулою композитора було дублювання всіх голосів правої руки однією, а частіше двома чи навіть трьома октавами нижче в партії лівої. Створенню жорсткого, суворого фортепіанного звучання, крім того, сприяли численні, близькі до фольклорних натурально-ладові мелодичні й гармонічні звороти, а також роздрібнена артикуляція.

Фортепіанна фактура впродовж 1863–1866 років істотно змінювалася. Ця еволюція була спрямована від повнозвуччя (*Intermezzo in modo classico*) до прозорості („Світ мій Савишна”, „Ах ти, п'яная тетеря”, „Семинарист”), від використання всього звукового простору фортепіано до концентрації викладу в середньому регістрі. Перед 1867 роком виклад стає на диво „кошачим”: у ньому безліч репетиційних форм, його горизонталі повністю оголені. Прозора, графічна фактура переважає й у романсових акомпанементах 1867–1874 років (до того часу відноситься тільки один фортепіанний твір Мусоргського - маленьке скерцо „Швачка”, у якому він несподівано повертається до принципів „перлинного” піанізму). Одночасно з процесом перебудови звукової палітри йшло формування нового, мовного мелосу композитора. „Нейтральні”, „загальні” для тієї епохи „вислови” крок за кроком витіснялися інтонаціями живого говору. В них, як у дзеркалі, відбивається весь внутрішній світ особистості, чути, до якої

соціальної групи належить людина, і навіть яка її зовнішність. Цим музичні елементи мовлення і привертали до себе увагу Мусоргського. Поєднуючи ретельно відібрані для характеристики того чи іншого персонажа мовні інтонації з відповідними зображальними й колористичними засобами, композитор у творах другої половини 60-х років домагається такої конкретності, відчутності музичних образів, яка й сьогодні здається неймовірною. Про зацікавленість мовним проголошенням пісенних мотивів свідчать виконавські ремарки: „говіркою”, „з екстазом, але без галасу”, „крізь дрімоту”, „сварливо”, „майже говіркою” і т.д. Тоді він почав застосовувати окремі мовні мотиви у вокальних партіях. Нарешті, мелодію фортепіанної п'єси „Нянька і я” автор формує тільки з інтонацій-прохань, запозичених з дитячої мови. Після мініатюри „Нянька і я” аж до „Картинок з виставки” Мусоргський майже не використовує музичні складові говору у творах для фортепіано. Однак ці компоненти складають основний інтонаційний матеріал фортепіанних партій його вокальних п'єс. Романсові акомпанементи не тільки повторюють, варіюють чи передбачають мовні висловлювання співака, а й збагачують мовну характеристику персонажів істотними подробицями. У зв'язку з цим різко зросла кількість агогічних, артикуляційних і особливо динамічних позначень. Автор намагається графічно зафіксувати дрібні мовні нюанси, тому що без них його музика втрачає значну частку змісту.

Впродовж 1868–1869, 1871–1872 років майже всі свої духовні сили Мусоргський віддає роботі над „Борисом Годуновим”. Деякі оригінальні художні ідеї, що виникали в процесі написання опери, пізніше знайшли застосування у фортепіанних творах композитора. Одна з них - незвичне трактування образу народу. Вперше в історії музичного мистецтва народ був показаний як „велика особистість”, сповнена волелюбності. З подібною інтерпретацією цього образу ми зустрічаємося й у „Картинках із виставки” – вершині фортепіанної творчості Мусоргського. Інша ідея - використання виразових можливостей фортепіано для відтворення дзвону (оркестровий вступ до „Сцени коронації”). Дзвонове, ударне фортепіано – це принципово нове явище у фортепіанній культурі тієї пори. Воістину парадоксально, що воно народилося в оперному творі. Але вже через п'ять років дзвонівість, ударність стануть основними стилістичними особливостями фортепіанної палітри композитора.

Обумовленість музичних новацій Мусоргського внутрішніми якостями його особистості розглядається у *третьому розділі* дисертації. Саме властивості психіки підігривали прагнення Мусоргського наблизити музичне мистецтво до театрального. У практиці музикознавства аналіз психічної структури особистості майже не використовувався для цілісного осмислення закономірностей творчого процесу митця. Щодо Мусоргського такий аналіз може виявитися дуже корисним, бо неординарна психіка цього майстра наклала яскравий відбиток не тільки на музичні, а й літературні твори а й до літературних пам'яток давнини, праць з російську історію.

Результатом роботи розпаленілої уяви композитора були неймовірні відкриття й осяяння. Його збуджена фантазія часто спричиняла суміщення реального сприйняття з продуктом художніх уявлень. Однак навіть найзухваліші, найдивовижніші фантазії Мусоргського під впливом *екстравертних* тенденцій завжди інколи майже непомітно поєднувалися з реаліями і в багатьох випадках набували форми, близької до об'єктивної дійсності. Незважаючи на акторські проникнення в зображувані персонажі „усім нутром”, композитор як справжній режисер спонукав себе залишатися спокійним під час творчого процесу. Саме завдяки сильно вираженому в натурі Мусоргського режисерському началу при сприйнятті його творів здається, ніби автор не вмирає у своїх образах, щоб висловити через них свої думки й почуття, а спостерігає за ними ззовні, подібно до стороннього коментатора подій.

Переживання Мусоргського завжди „високотемпературні”, що свідчить про афективно-екзальтовану акцентуацію його темпераменту. Вони сконцентровані навколо полярних полюсів – триумфальної радості і безмежного горя у їхніх крайніх проявах. Однак попри нестримний потяг до відображення всього розмаїття людського життя, у творах Мусоргського, переважає трагедійний полюс. Схильність до відтворення депресивних станів душі призводила до переважання мінорних тональностей. Але мінор Мусоргського є мужнім. Він несе у собі елементи обурення проти несправедливості, людських страждань і гострого, хоча й безсило, протесту проти смерті. Любовним та елегійним почуттям у творчій спадщині композитора відведено дуже скромне місце. Світовідчуття Мусоргського, його погляди на життя, долю людини – в цілому песимістичні. Не страх перед власною смертю, а жах узагалі перед безповоротною загибеллю людської індивідуальності – головний мотив творчості композитора. Проте в усьому, що мало відношення до мистецтва, Мусоргський був оптимістом. Він схилився перед мистецтвом і красою і вірно служив їм до останнього подиху.

Композиторське мислення Мусоргського було *антропоцентричним*. Якою б не була навколишня обстановка, композитор передусім бачить серед її атрибутів людину. Тому у творах композитора небагато картин природи. Пейзажність виконує тут переважно фонічну функцію. Частіше зустрічається звукопис, що асоціюється з містом: Москва, освітлена промінням ранішнього сонця („Хованщина”), стукіт швейної машинки (фортепіанна п'єса „Швачка”), бій курантів („Борис Годунов”), дзвони („Картинки з виставки”, „Борис Годунов”).

Саме антропоцентризмом викликаний неабиякий інтерес Мусоргського до інтонацій повсякденної людської мови. Антропоцентрична домінанта наклала свій відбиток і на ставлення Мусоргського до колориту – як оркестрового, так і фортепіанного. У Мусоргського колористика націлена на розкриття й підсилення всіх деталей сценічної дії.

Мусоргський був натурою лабільною, здатною до швидких емоційних

змін. Його психіці були притаманні різкі й несподівані метаморфози: періоди пригніченості, хандри, беззвільності чергувалися з періодами надзвичайного пожвавлення, душевного піднесення, припливу творчих сил. У хвилини натхнення, емоційного злету психічні процеси, що відбувалися в його свідомості, досягали виняткової швидкості й напруження. Свою здатність до надзвичайно швидкої зміни відчуттів і настроїв Мусоргський використовував для нескінченних перевтілень. Причому характери, відтворені ним, позначені поліфонічністю, неоднозначністю. Схильність до різкого протиставлення образів, почуттів і ситуацій обумовлена передусім переривчастістю й непередбачуваністю плину думок, властивими композиторові. Так, з непередбачуваністю подій у творах Мусоргського ми зіштовхуємося ледь не на кожному кроці. Швидкі коливання екзальтованого афекту між полюсами ейфорії та пригнічення певним чином позначилися на творчому процесі Мусоргського в цілому. Композитор миттєво запалювався новою творчою ідеєю, працюючи напружено, гаряче, нетерпляче. Його думки набирали форми яскравих, лаконічних, довершених начерків з натури. Перший варіант начерку у Мусоргського, як у Шумана, переважно був найкращим. Подальші вдосконалення твору не привносили нічого суттєво нового. Не прагнув Мусоргський і подальшої технічної розробки матеріалу для створення великих сонатно-симфонічних форм. Мислення його було калейдоскопічним. Як і Шуман, він сприймав життя як послідовність позбавлених логіки, зовні нічим не зв'язаних подій, закономірність яких можна було усвідомити, лише подивившись на них здалеку або згори. Саме тому найулюбленишими і для Мусоргського, і для Шумана були або мініатюри, або контрастно-складові та сюїтні форми. Причому закономірності, що ховалися за зовнішньою калейдоскопічністю, виявляли себе через елементи варіаційності, рондальності і концентричності, які включалися композиторами до названих форм для досягнення єдності.

Оскільки афекти у Мусоргського виникають переважно довкола емоційних полюсів, то у творах, де переважають контрастні переходи від мінорної пригніченості до стрімкої й палкої збудженості, майже відсутні помірні темпи. Крім того, композитор часто використовує прийом *attaca* між контрастними частинами. В особливостях афектації, а також у прагненні відтворити поліфонічність емоційного світу своїх героїв слід шукати причини потягу Мусоргського до використання так званих „чистих” тембрів, особливо при застосуванні фортепіано.

Маятниковий екзальтований афект причетний до формування у Мусоргського ряду подвійних психічних рис. З одного боку, Мусоргський був честолюбною натурою. Його амбіції не знали меж. Його бунтарський дух нехтував усім існуючим порядком речей. Завдяки цим параноїчним якостям Мусоргському, незважаючи на свою нелегку долю, вдавалося підкоряти висоти мистецтва в реальності, а не лише у мріях, як це буває інколи з демонстративними натурами. З іншого боку, композитор часто сприймався

сучасниками як „скромний Мусорянін”, людина з ніжним серцем, сповненим альтруїзму та співчуття до ближнього. І ще – як народолубець. Це було віддзеркаленням його м'якосердя та постійної готовності до співпереживання, співчуття. *Емотивність* пом'яксувала параноїчні тенденції. Власне завдяки їй звичайні факти дійсності, відображені у творах Мусоргського, переставали бути лише фактами. Вони подавалися таким чином, що пробуджували у публіки гаряче співчуття.

Темперамент Мусоргського з його амбівалентною, антропоцентричною спрямованістю, демонстративністю, лабільністю, екзальтованістю, параноїчною та емотивною акцентуаціями опинився в дуже сприятливому для своєї всебічної реалізації середовищі, коли чітко визначилася загальна тенденція XIX століття до пізнання людини, закономірностей розвитку її інтелекту, фізичних та соціальних умов її існування. Людина та її буття для багатьох наук і, зрозуміло, мистецтва стали тоді предметом ретельного дослідження.

У *четвертому розділі* аналізується звуковий образ фортепіано у „Картинках з виставки”. Усвідомлення свого творчого обов'язку щодо відображення „життя, де б воно не було, правди, якою б солоною вона не виявилася”, підсвідомо розвинуло в композитора бажання ясності, сталості, порядку. Він відкидає романтичну ідею ілюзорності фортепіанного звучання і прагне до його строгості, конкретності, дискретності. Спираючись на фортепіанні новації, досягнуті у творах попередніх років (тоді вони ще не набули характеру усталених принципів), Мусоргський у „Картинках з виставки” створив принципово новий тип фортепіанної фактури. Як і у творах 1858–1873 років місце звичних гармонічних фігурацій займають тут струнки стовпчики акордів. Суміжні акорди у переважній більшості випадків відрізняються один від одного функціонально. Графічне зображення звуків майже скрізь відповідає їхній реальній тривалості. За такої фактури (надалі вона іменуватиметься реально-безпедальною) фортепіано розкриває зовсім інші свої якості: оголюється ударність, лірико-пестичне начало витісняється епічним. Композитор звертається до техніки прямого удару по клавіатурі, до принципу „акорду-удару”. Він, інакше кажучи, відкидає ковзний рух уздовж клавіатури, спростовує романтичний принцип „максимуму нот” у межах одного рухового акту. „Прямий удар”, вертикальний рух – ось ті новації, що прийшли у світовий піанізм разом із „Картинками з виставки”. У відмовленні від гармонічних фігурацій і пов'язаній з цим емансипації горизонталі Мусоргський найпоплідовніше затверджує свої індивідуальні принципи нового фортепіанного мислення. Він немов повертає фортепіано його специфіку, звільняючи його від необхідності безнастанно створювати ілюзію звучання інших інструментів.

Антиромантичний дух звертає погляд Мусоргського до епох, що передували романтизму. Принцип „звучить тільки те, що утримується пальцями” зближує цикл із творами доромантичної пори. Однак фактура Мусоргського відрізняється від класичної передусім монументальністю. Акордовий виклад

тут часто густий, щільний, але не важкий, не громіздкий завдяки тому, що композитор або залишає між тонами деяких акордів просвіти ширші від кварта, або зненацька пропускає так звану „начинку” в акордових ланцюгах. Він не випадково намагається уникнути громіздкості, адже вона суперечила б тому, що він називав „modo russo” (російський лад). А modo russo асоціювалося в нього з легкістю й рухливістю, тоді як modo classico – з ваговитістю й інертністю. І чи не ідеєю modo russo навіяна певна сонатинність (малі щільність і об’єм фактури, концентрація її у вузькому діапазоні середніх і верхніх октав), характерна для окремих п’єс.

Повнозвуччя в „Картинках з виставки” створюється принципово по-новому – за допомогою звукосполучень великого акустичного об’єму, що мають особливу структуру. Вони складаються з двох шарів, між якими – порожнеча. Шари являють собою ланцюги октав чи тісно розташованих акордів. Враження повнозвуччя виникає завдяки могутньому резонуванню численних побічних тонів, неминучому за тісного розташування в басовому регістрі як на педалі, так і без педалі.

Акордова фактура в „Картинках з виставки” перемижується лінійною. Це два головні різновиди реально-безпедального викладу. Їх чергування створює один з основних фактурних контрастів у сюїті. Лінійна фактура представлена здебільшого унісонами. Унісон – це найпростіша і, мабуть, найдавніша форма викладу. У порівнянні з іншими вона має, на перший погляд, дуже невеликий виразовий потенціал. Мусоргському вдалося істотно розширити діапазон її виразовості. Цьому сприяла взаємодія кількох факторів. По-перше, композитор застосовує майже всі відомі „жанрові” різновиди унісонів: заспіви, хорові перегуки, розмаїті речитативи й інструментальні репліки. По-друге, він усіяло врізноманітнює конструкцію унісонів. По-третє, він інколи змінює кількість подвоєнь в унісонах при переході від одного звука мелодії до іншого. В результаті при чергуванні вертикалей змінюється колорит. Звуки мелодії виявляються колористично роз’єднаними. Суперечності між мелодичним зв’язком і колористичною відокремленістю сприймаються як боротьба об’єднувальних і роз’єднувальних сил формоутворення. Зумовлене нею, напруження в розгортанні музичної думки викликає безліч зорових асоціацій.

У сюїті незвичний добір віртуозно-піаністичних формул. Переважають прийоми вібраційної техніки (репетиції, трелі, тремоло). Крім них, широко представлені стрибки, стрічки октав і акордів. Композитор звертається і до зовсім нових прийомів позиційної техніки на основі інтервалів великої септими і зменшеної кварта. У сполученні з різноманітними виразовими засобами віртуозність насамперед сприяє рішенню зображальних задач і до того ж додає сюїті рис концертності. Влучності музичних „замальовок з природи” композитор іноді добивається, доповнюючи знайомі формули додатковими фактурними елементами.

В умовах реально-безпедальної фактури докорінно змінюється фонічна

роль співзвуч. Кожне з них має тепер колористичну автономію. Їх тембральне забарвлення залежить не тільки від гармонічного значення й реєстрування, а й, не в останню чергу від щільності, розташування, об'єму. Будь-які фактурні ущільнення чи розрідження, розширення чи стискання спричиняють колористичні зміни. Послідовності акордів стають барвистим потоком з відтінками, що безперервно змінюються і разом з іншими засобами відтворюють всі нюанси музичної думки, фокусуючи увагу на окремих важливих деталях. Отже, нескінченні колористичні метаморфози в „Картинках із виставки” з'являються як відцентровий, диференціюючий чинник форми.

Щоб суть музичних думок не замушувалася дрібницями, необхідно було разом з тембральними метаморфозами домогтися колористичної цілісності побудов. Її Мусоргський досягає декількома фактурними засобами, що тісно взаємодіють між собою. Один з них - збереження незмінної кількості голосів у вертикалях. Другий - зосередження музичного матеріалу всієї побудови в дуже вузькому акустичному діапазоні, межі якого визначено художнім задумом. Третій - застосування органних пунктів різної довжини. Основною ж інтегруючою доцентровою силою в колористичній палітрі „Картинок з виставки” виступає цілісність нового звукового образу фортепіано, пов'язана з послідовно втіленими ідеями безпедальності й ударності.

Звуковий образ фортепіано у „Картинках з виставки” є глибоко національним. У барвно-колористичній палітрі сюїти багато що визначила поетика дзвону. Дзвін фортепіано відбиває характерну якість російської інструментальної культури. Церковні дзвони, дзенькіт балалайок, гусел, дзвіночків – ось фольклорні джерела дзвонного фортепіано Мусоргського. Створюючи ефекти дзвону, композитор навряд чи забув хоча б про один ресурс ударного фортепіано. Є й безумовні нововведення. У кульмінації „симфонії дзвонів” із „Богатирських воріт” до акордів часто приєднуються чужорідні, дисонуючі звуки. Багата на сторонні тони акордика підсилює відчуття ударності. З іншого боку, ударність різко підкреслює дисонансовий характер акорду. Тут можна говорити про „співзвуччя ударної функції”. Із втіленням національного пов'язане й насичення російськими народнопісенними елементами як мелосу, метроритмики, гармонії, так і фактури сюїти. З фольклорними традиціями зв'язана і варіантність мислення Мусоргського, що простежується у викладі „Картинок з виставки”.

Як і в своїх попередніх творах Мусоргський тут уникає змішання реєстрових тембрів усередині вертикалі. Реєстрові зіткнення в сюїті відрізняються одне від одного за напруженням й наслідками подібно до суперечностей реального життя. В процесі протиставлення реєстрів нерідко відбувається темброва підготовка нових розділів, яка має формотворче значення. Велика роль у формотворенні належить і раповим (subito) реєстровим протиставленням. Щоб підсилити ефект контрасту, Мусоргський надовго відключає один з реєстрів, а потім зненацька концентрує в ньому усі компоненти

викладу. Коли тривалий час якийсь з реєстрів навмисно не використовується, такий розділ мимоволі набуває відтінку колористичного передикту.

Через взаємодію різних елементів викладу в сюїті виявляють себе дві протилежно спрямовані сили: підштовхувальна (інтонації розхитування, мелодичні стрибки тощо), та стримувальна (остінато, тонікальність, повтори та ін.). У їхній боротьбі, як правило, відбивається неоднозначність і шаруватість втілюваного образу, що посилює його зв'язок з реальним життям. Конфлікт усередині викладу інколи засновується на парадоксі: попри загальноприйнятні правила Мусоргський, наприклад, замикає тему й супровід у вузьких межах басового реєстру, причому одному звуку пісенної теми протиставляє, скажімо, три звуки зімкнутого тісно розташованого акорду супроводу.

Фортепіанні новації знаходимо і в динаміці. У тексті „Картинок з виставки” мало динамічних позначок. Деталі динаміки ніби увібрала в себе фактура: метаморфози її об'єму й щільності неминуче спричиняють зростання і зменшення звучності. Оскільки Мусоргський протиставляє переважно великі фрагменти, усередині яких звучання від початку до кінця залишається приблизно на одному рівні інтенсивності, можна говорити про схильність композитора до принципу динамічних терас. Правомірність такого висновку підтверджується і тим, що в подіях, відтворених композитором, є безліч раптових поворотів. Ця раптовість виявилася б невиправдано згладженою плавними динамічними переходами. Східчастість зміни динамічних станів тут напрошується сама собою.

Східчаста динаміка – одне з важливих надбань Мусоргського. Нерідко за допомогою фактурної динаміки він підкоряє своїй виконавській волі процес природного згасання фортепіанного звука. Цей процес стає керованим піаністом завдяки прийому, що іменується оркестровим *diminuendo*. Суть його полягає в поступовому відключенні голосів співзвуччя, що триває. При цьому згасання виходить східчастим. Іноді крізь „прорізи” пауз, що відключають частину звуків співзвуч, легше й роздивитися й почути протискладення. Раптові фактурні *diminuendi* не тільки підкреслюють ту чи іншу інтонаційну лінію, а й, вносячи елемент декламації, одночасно доводять експресію до ступеня найвищої інтенсивності. Видатним завоюванням Мусоргського була й пуантилістична динаміка, яка примножила виразовий потенціал засобів для втілення образів ірраціонального, потойбічного.

Артикуляція Мусоргського спрямована передусім на відтворення мови персонажів. Вона уточнює мовні характеристики. Однак, вона також вносить декламаційність і до майже пісенних мелодій. Мовні артикуляційні принципи – важлива стилістична риса „Картинок з виставки”.

П'ятий розділ присвячено вивченню ролі виразових ресурсів „нового” фортепіано Мусоргського для забезпечення циклічної єдності „Картинок з виставки”. В попередніх розділах уже йшлося про те, що гармонія тлумачиться Мусоргським більше як барва, аніж як функція. Це певною мірою стосується й ладотональної сфери. У зв'язку зі зростанням колористичного навантаження

цих традиційно основних формотворчих засобів, вони частково втрачають здатність інтегрувати форму, підштовхувати її розвиток уперед. Ці втрати Мусоргський блискуче компенсує за рахунок зростання конструктивної ваги динаміки, артикуляції і колориту. Зрозуміло, що ці виразові засоби поряд з іншими завжди виконували деяку формотворчу роль. Але в „Картинках з виставки” вона значно складніша, різноманітніша.

При аналізі динамічного плану сюїти виявляється велика кількість формотворчих закономірностей. Деякі з них традиційні для сюїт (наприклад, наявність генеральної динамічної кульмінації, якою виступає синтезуючий і підсумовуючий фінал). Інші є незвичними. Так, проведення рефрену сюїти утворюють динамічну структуру типу подвійної тричастинності, де „формули” динаміки крайніх частин мають симетричну одна до одної будову. Крім того, щодалі від початку циклу з’являється рефрен, тим гучнішою стає завдяки фактурним засобам (об’єм та насиченість тканини, застосування тих чи інших регістрів) його кульмінація. Усякі узагальнюючі закономірності притаманні динамічним системам окремо гучних і тихих проведення рефрену, а також системам швидких і повільних номерів. Моделлю ж для всього динамічного розвитку сюїти послужив рельєф $F <$ першої „Прогулянки”. Лінія наскрізного зростання динаміки (зовсім, однак, не пряма) виступає горизонтальним контуром форми усієї сюїти.

Елементи рондальності і симетрії спостерігаються і в артикуляції. Періодичність появ *non legato* та *legato*, яку утворюють повернення рефрену, нагадує форму старовинного рондо. У швидких п’есах-картинах артикуляційні події розвиваються за сценарієм, позначеним рисами концентричності. Ці ж риси властиві й артикуляції у групі повільних п’ес. Якщо охопити єдиним поглядом артикуляційний план усіх п’ес-картин, що йдуть одна за одною, то можна одразу ж помітити в ньому симетрію. Численні її елементи криються і в артикуляційній конструкції сюїти в цілому.

Конструктивні фактори виявляємо і в колористичній палітрі. Узагальнена картина барвових метаморфоз рефрену має такий вигляд: розвиток спрямовано від протиставлень унісонів і акордів (перша й друга „Прогулянки”) до суцільної акордової фактури (четверта „Прогулянка”) і від неї назад до протиставлень (п’ята „Прогулянка”). Процес подолання унісонів, започаткований у третій та четвертій „Прогулянках”, триває у п’есах „З мертвими мертвою мовою” та „Богатирські ворота” („умовні” репризи рефрену). Моделлю для цього процесу, очевидно, послужило фактурне становлення знов-таки першої „Прогулянки”, експозиційний розділ якої (тт. 1-8) – унісонно-акордовий, середній (тт. 9-21) є переважно акордовим, а заключний – повністю акордовим.

Про колористичний зв’язок між швидкими п’есами-картинами свідчить передусім регістрування. Барвова палітра швидких номерів створює систему концентричного типу. Системність властива й регіструванню повільних п’ес, де проглядаються контури трип’ятичастинності. Коли у полі зору опиняється

регістрування всього циклу, легко помітити в його еволюції дві наскрізні тенденції: 1) загострення реєстрових контрастів з наближенням до кінця; 2) поступове, цілеспрямоване (але зовсім не безперервне!), поширення акустичного діапазону фактури впродовж усього циклу, супроводжуване її згущенням, ущільненням.

Виявлені елементи динамічної, артикуляційної та колористичної симетрії – це не що інше, як відображення концентричності загального розташування п'єс-картин за характером змісту. Якщо визнати, що динаміка, артикуляція та колорит відіграють велику архітектонічну і смислову роль у „Картинках з виставки”, стає очевидним, що Мусоргський підніс формоутворювальне значення цих засобів до рівня жанрових, ладоінтонаційних, структурно-тематичних, тонально-гармонічних. Поставивши звуковий образ фортепіано, а з ним динаміку, артикуляцію та колорит в один ряд з елементами архітектоніки, які називають первинними, Мусоргський відкрив нову епоху в розбудові музичної форми – епоху зростання ваги фактурних, реєстрових, артикуляційних та динамічних композиційних засобів і поступового перетворення їх на фундаментальні.

В *шостому розділі* досліджуються тенденції в інтерпретації „Картинок з виставки”, що склалися під впливом „нового” образу фортепіано. Характеризуючи інтерпретації М.Юдіної, С.Ріхтера і В.Горовиця, ми зіткнулися з трьома тенденціями в прочитанні „Картинок з виставки”. В.Горовиць радикально переробляє авторське фортепіанне „інструментування”. До цього вдавалися й інші піаністи ХХ століття (наприклад, А. Корто). Вони, немов не вірячи в піаністичність циклу, перебудовували кожен на свій лад його фактуру. С.Ріхтер відстоює життєвість автентичного викладу. У ХХ столітті поступово змінювався погляд на фортепіанні новації Мусоргського. Їх визнали й оцінили. Виникла тенденція виконувати сюїту без переробок. Одним з перших, хто грав „Картинки з виставки”, не відступаючи від оригіналу, був С.Прокоф'єв. Нарешті, М.Юдіна в цілому не модернізує оригінал, але, прагнучи виразніше показати суть, не дотримується букви окремих епізодів. Ця тенденція в наш час поки ще не дістала поширення (вона властива, мабуть, лише трактуванню В.Мержанова). Інша річ – ставлення до мовного інтонування, дуже характерного для Мусоргського. Роблячи „огляд” своїх персонажів, М.Юдіна досягала зримості, відчутності образів, передаючи щось приховане в глибинах людської душі. Ця тема ясно проступає в П.Серебрякова, для якого характерне тлумачення музики, як потоку живої людської мови. Велику увагу відтворенню мовної сторони „Картинок з виставки” приділяє і В.Мержанов. С.Ріхтер у прочитанні циклу не намагається виявити саме мовні моменти мелосу. І все-таки його „Картинки з виставки” викликають не менш яскраве уявлення про духовний світ дійових осіб сюїти.

Відзначені в ріхтерівському тлумаченні риси радянського неокласицизму значною мірою властиві й В.Мержанову, який в останні роки тяжіє, користуючись

термінологією Д. Рабиновича, до салонно-елегійного стилю, і П.Серебрякову, який завжди прагнув до яскравої концертності вираження.

М.Юдина, С.Ріхтер і В.Горовиць – художники майже в усьому різні. Однак усі троє, звернувшись до сюїти Мусоргського, створили справжні шедеври виконавського мистецтва. Можливість видатних виконавських тлумачень циклу піаністами різних напрямів зумовлена винятковою багатогранністю його змісту, де практично кожен може знайти щось цікаве для себе.

У *сьомому розділі* йдеться про вплив піаністичної реформи Мусоргського на фортепіанну культуру ХХ століття. Цей вплив особливо відчутний у творчості митців неокласичного напрямку. Фортепіано Мусоргського збудило їхній інтерес до незвіданих можливостей реально-безпедальної фактури й ударності.

Інтерес цей помітний у фортепіанній творчості І.Стравінського, Б.Бартока, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича. Вони слідом за Мусоргським через ударність втілюють ідею дзвонового інструменталізму, а стрічковій акордиці й різноманітним „вторам” надають функції багатоголосся в народному дусі. Започаткована Мусоргським ідея фольклорного фортепіано була підхоплена багатьма європейськими композиторами. У радянській і пострадянській фортепіанній спадщині (50–80-ті роки) багато що визначено саме фольклорною поетикою дзвонівості та ударності, фактурою, близькою до народного багатоголосся. Фольклорне фортепіано у 50–80-ті роки збагачується розмаїтістю барв багатьох музичних культур Сходу і Заходу.

Звуковий образ фортепіано Мусоргського торкнувся своїм впливом також імпресіонізму й експресіонізму. К.Дебюссі і М.Равеля в імпресіоністські періоди скористалися переважно, колористичними новаціями фортепіанної реформи Мусоргського. Маємо на увазі насамперед роль фонічних засад щільності й просторовості. Від Мусоргського прийшло до імпресіонізму також використання інтервалу й акорду як окремої фактурної одиниці, пов'язане з тембральним сприйняттям акустично цілісної, зімкнутої вертикалі, а звідси й тлумаченням інтервалу й акорду як неподільного цілого (інтервал-тембр, акорд-тембр).

Слідом за Мусоргським у творах Дебюссі і Равеля, а втім, і у Бартока, Стравінського, Прокоф'єва й Шостаковича так звані вторинні елементи форми (динаміка, артикуляція, агогіка), а також фонізми (щільність, об'єм, реєстрування) усе виразніше починають відігравати першопланову формокопструктивну роль.

Вторинні елементи форми й фонізми виступають зміцнювальними, узагальнюючими засобами в пізнього Скрябіна, Шенберга, Берга, Веберна. Для цих композиторів-експресіоністів, як і для Мусоргського, характерним є „мовне” переживання фортепіанного звука. Воно виявилось в надзвичайно деталізованій, часом нездійсненній динаміці. В інших випадках найрестельніше нюансування й роздроблена артикуляція стали ознаками пуантилістських устремлень.

Започаткована в „Картинках з виставки”, розвинута Дебюссі, Скрибіним, Шенбергом, емансипація звука, незалежність тембрально-регістрового фактора музики від інших її факторів досягає апогею в сонористиці.

У *висновках* узагальнено основні результати дослідження, утверджується наскрізна ідея дисертації про роль і місце піаністичної спадщини Мусоргського в європейській піаністичній культурі, окреслюються перспективи практичного застосування здобутків даної роботи.

Основні положення дисертації відтворено в публікаціях:

1. *Сирятский В.* Три прочтения „Картинок с выставки” // Сов. музыка, 1976, №3. – С. 93-98.

2. *Сирятский В.* Новаторская трактовка выразительных возможностей фортепиано в „Картинках с выставки” М.П.Мусоргского и ее влияние на пианистическую культуру XX века / Харьковский ин-т искусств, 1980. Деп в НИО Информкультура ГБЛ. 08.07.81 №185. 46 с.

3. *Сирятський В.* Містичні технології дослідження в музикознавстві та їх використання в сучасній музичній освіті // Музична і театральна освіта в Україні: історичний та методологічний аспекти. – Харків: 1998. – С. 42-46.

4. *Сирятський В.* Виразні ресурси „нового” фортепіано Мусоргського та забезпечення циклічної єдності „Картинок з виставки” // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, та теорії і практики освіти. - Вип.5 / 36. наук. праць. – Харків: 2000. – С.101-112.

5. *Сирятський В.* Обумовленість музичних новацій Мусоргського внутрішніми якостями його особистості // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, та теорії і практики освіти. - Вип.6 / 36. наук. праць. – Харків: 2001. – С.91-96.

6. *Сирятський В.* Піаністична реформа Мусоргського як джерело європейських фортепіанних завоювань ХХ століття // Сучасні підходи до оптимізації педагогічного процесу: Збірник наукових праць // Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Київ: 2001. – С.214-225.

Сирятський В.О. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури. – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2001.

В дисертації визначається місце і роль піаністичної спадщини Мусоргського в європейській фортепіанній культурі. Вперше докладно і всебічно аналізується піаністична реформа Мусоргського та її вплив на подальший розвиток фортепіанного мистецтва. Висвітлюється також шлях композитора до піаністичної реформи та її обумовленість характерними рисами його особистості, пов’язаними з відмітними акцентуйованими якостями темпераменту митця. Крім того, розглядається проблема використання Мусоргським виразових можливостей свого „нового” фортепіано для розбудови музичної форми та досліджуються основні тенденції в інтерпретації найвидатнішого фортепіанного твору Мусоргського „Картинки з виставки”.

Ключові слова: піаністична реформа, фортепіанна спадщина, фортепіанна культура, фортепіанна фактура, звуковий образ фортепіано.

Сирятский В.А. Пианистическое наследие Мусоргского в контексте европейской фортепианной культуры. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Киев, 2001.

В диссертации определяется роль и место пианистического наследия Мусоргского в европейской фортепианной культуре. „Фортепианный” Мусоргский вплоть до настоящего времени оставался мало изученным, хотя о необходимости подобного исследования писали многие известные музыковеды. В диссертации подробно освещаются этапы становления Мусоргского как композитора, пишущего для фортепиано, его путь к пианистической реформе. Материалом для исследования служат не только фортепианные произведения композитора, но и фортепианные аккомпанементы романсов и песен, а также оперные клавиры.

Исследованию подвергаются особенности личности Мусоргского, акцентированные черты его темперамента (амбивалентность, демонстративность, паранояльность, эмотивность, лабильность, экзальтированность аффекта), обусловившие многие его фортепианные искания. Именно они подогревали стремление Мусоргского приблизить музыкальное (в том числе фортепианное) искусство к театральному, запечатлеть в произведениях жизнь, где бы она ни сказалась и правду, как бы она ни была солоня, насытить музыку интонациями обыденной человеческой речи. Стремясь отразить в „Картинках с выставки” те стороны жизни, которые никогда ранее не были предметом музыкального воплощения, Мусоргский модернизирует красочно-колористическую палитру инструмента. Звучность фортепиано радикально меняется, так как Мусоргский создал принципиально новый тип фортепианной фактуры. Место привычных гармонических фигураций заняли стройные „столбики” аккордов. Соседние аккорды преимущественно отличаются друг от друга функционально. Графическое изображение длительностей почти везде соответствует их реальной протяженности. При такой фактуре фортепиано раскрывает совсем иные качества: обнажается его ударность, лирико-люэтическое начало выгесняется эпическим. Композитор обращается к технике прямого удара по клавиатуре, к принципу „аккорда-удара”. Он, иначе говоря, отрицает скользящее движение вдоль клавиатуры, отрицает романтический принцип „максимума нот” в пределах одного двигательного акта. „Прямой удар”, вертикальное движение – вот новации, пришедшие в мировой пианизм вместе с „Картинками с выставки”. В отказе от гармонических фигураций, в эмансипации горизонтали, вызванной этим отказом, в независимости каждого отдельного созвучия Мусоргский последовательно утверждает индивидуальные принципы своего нового фортепианного мышления. Он словно возвращает фортепиано его специфику, освобождая его от необходимости непрерывно создавать иллюзию звучания других инструментов. Вместе с техникой вертикального удара в

„Картинки с выставки” пришла звонность. Поэтика звона многое определила в красочно-колористической палитре сюиты. „Звон” фортепиано отражает характерное качество русской инструментальной культуры. Звон колоколов – от больших до малых (колокольчики, бубенцы), звон струнных инструментов (балалаек, гусель) – вот фольклорные источники „звонного” фортепиано Мусоргского. Изложение часто присоединяет к аккорду „чужие”, перечисляющие звуки. С одной стороны, аккордика, избоблюющая посторонними тонами, усиливает ощущение ударности, а с другой, ударность резко подчеркивает диссонантный характер аккорда. Здесь следует говорить о „созвучиях ударной функции”. Если добавить к сказанному, что Мусоргский обращается и ко множеству иных приемов изложения, заимствованных из фольклора, то можно говорить о рождении фольклорного образа фортепиано, который станет характерным для творчества многих композиторов XX века. Обновление затронуло области не только фактуры, колорита, но и динамики (террасность, пуантилизм), артикуляции (дробность, вариантность, речевые принципы).

Новый звучащий образ фортепиано Мусоргского активно участвует в созидании формы. В связи с тем, что гармония и ладотональность все больше трактуются им как краски, они частично утрачивают интегрирующую функцию. Эти потери композитор компенсирует за счет возрастания конструктивного веса динамики, артикуляции и колорита. Он ставит эти, обычно именуемые вторичными, средства формообразования в один ряд с первичными, т.е. жанровыми, ладоинтонационными, структурно-тематическими, тонально-гармоническими.

С новым звучащим образом фортепиано связаны и анализируемые в работе тенденции в интерпретации фортепианных сочинений Мусоргского. Этот образ оказал мощное воздействие на дальнейшее развитие европейской фортепианной культуры в целом. Его ощутили И. Стравинский, Б. Барток, М. Равель, К. Десюсси, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Скрябин, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн. Это влияние, а также влияние на последующие поколения композиторов и пианистов как Востока, так и Запада исследуется в заключительных разделах диссертации.

Ключевые слова: пианистическая реформа, пианистическое наследие, фортепианная культура, образ фортепиано.

Sirjatsky V.A. Heritage of the pianism by Mussorgsky in context European pianoforte culture. - Manuscript.

Thesis for a candidate's degree by speciality 17.00.03 - musical art. – P.I.Tchaikovsky National musical academy of Ukraine, Kyiv, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, 2001.

The role and place of the pianist heritage by Mussorgsky in European pianoforte culture is defined in this thesis. For the first time explicitly and comprehensively reform of the pianism by Mussorgsky and her influence on further development of piano art is parsed. A way to reform of the pianism and her conditionality by characteristics of the person, which are connected, to distinctive features of temperament of the composer also is considered. Besides, the problem of use by Mussorgsky of expressive possibilities „new” piano in building the musical form is studied and the main tendencies in interpretation of the remarkable piano composition by Mussorgsky „Pictures at an Exhibition” are researched.

Keywords: reform of the pianism, heritage of the pianism, pianoforte culture, piano facture, image of piano.

The first part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) for large values of the parameter ϵ . It is shown that the solutions of the system (1) are asymptotically equivalent to the solutions of the system (2) for large values of ϵ . The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is obtained in the form of a power series in ϵ^{-1} . The leading term of this expansion is the solution of the system (2). The higher order terms of the expansion are obtained by solving a sequence of linear systems. The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is valid for large values of ϵ and for small values of ϵ^{-1} .

The second part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) for small values of the parameter ϵ . It is shown that the solutions of the system (1) are asymptotically equivalent to the solutions of the system (3) for small values of ϵ . The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is obtained in the form of a power series in ϵ . The leading term of this expansion is the solution of the system (3). The higher order terms of the expansion are obtained by solving a sequence of linear systems. The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is valid for small values of ϵ and for large values of ϵ^{-1} .

The third part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) for large values of the parameter ϵ and for small values of ϵ^{-1} . It is shown that the solutions of the system (1) are asymptotically equivalent to the solutions of the system (4) for large values of ϵ and for small values of ϵ^{-1} . The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is obtained in the form of a power series in ϵ^{-1} . The leading term of this expansion is the solution of the system (4). The higher order terms of the expansion are obtained by solving a sequence of linear systems. The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is valid for large values of ϵ and for small values of ϵ^{-1} .

The fourth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) for small values of the parameter ϵ and for large values of ϵ^{-1} . It is shown that the solutions of the system (1) are asymptotically equivalent to the solutions of the system (5) for small values of ϵ and for large values of ϵ^{-1} . The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is obtained in the form of a power series in ϵ . The leading term of this expansion is the solution of the system (5). The higher order terms of the expansion are obtained by solving a sequence of linear systems. The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is valid for small values of ϵ and for large values of ϵ^{-1} .

The fifth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) for large values of the parameter ϵ and for large values of ϵ^{-1} . It is shown that the solutions of the system (1) are asymptotically equivalent to the solutions of the system (6) for large values of ϵ and for large values of ϵ^{-1} . The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is obtained in the form of a power series in ϵ^{-1} . The leading term of this expansion is the solution of the system (6). The higher order terms of the expansion are obtained by solving a sequence of linear systems. The asymptotic expansion of the solutions of the system (1) is valid for large values of ϵ and for large values of ϵ^{-1} .

801254

АВ 49.843

Підписано до друку 10.10.2001 р. Формат 60x84/16. Папір для мн. ап.
Гарнітура "Times". Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 1,00. Обл.-вид.арк. 1,35.
Тир. 120. Зам. № 214

Надруковано у АТ "Бізнес Інформ".
61050, Харків, вул. Маршала Бажанова, 28, к. 318

МИСТ