

2. Arkhimovych, L. (1986). *M. V. Lysenko "Taras Bulba": putivnyk* [M. V. Lysenko "Taras Bulba": a guide], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
3. Arkhimovych, L. and Hordiichuk, M. (1992). *M. V. Lysenko: zhyttia i tvorchist* [M. V. Lysenko: life and creativity], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Bulat, T. P. (1965). *Heroiko-patriotychna tema v tvorchosti M. V. Lysenka* [Heroic-patriotic theme in the creativity of M. V. Lysenko], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
5. Vilson-Dikson, E. (2003). *Istoriia Khrystyianskoi muzyky* [History of Christian music], translation from English, Part I–IV, St. Petersburg: Myrt. (in Ukrainian).
6. Zaitsev, P. (2004). *Zhyttia Tarasa Shevchenka. 2-e vydannia* [The life of Taras Shevchenko. 2nd edition], Ukrainian Rarity Library Series, Kyiv: Oberehy. (in Ukrainian).
7. Kaminska-Markova, O. M. (2015). *Metodolohiia muzykoznavstva ta problemy muzychnoi kulturolohii. Do 50-richchia pedahohichnoi diialnosti* [Methodology of musicology and problems of musical cultural studies. To the 50th anniversary of pedagogical activity], Odesa: Astroprint. (in Ukrainian).
8. Kasu, Zh. (1999). *Entsyklopediia symbolizmu: Zhyvopys, hrafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, graphics and sculpture. Literature. Music], Educational editor and author of the speech M. Tolmachev; translation from French, Moscow: Respublika. (in Ukrainian).
9. Kornii, L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky. Chastyna tretia. XIX st. Pidruchnyk* [History of Ukrainian music. Part Three. Nineteenth century. Textbook], Kyiv–New-York: Vydavnytstvo M. P. Kots. (in Ukrainian).
10. Kornii, L. (2003). M. Lysenko in the context of European musical romanticism, *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], Kyiv, Vol. 32, pp. 16–17. (in Ukrainian).
11. Nalyvaiko, S. (2007). *Ukrainska indo-arika* [Ukrainian Indo-Arica], Kyiv: Yevshan-zillia. (in Ukrainian).
12. Revutskyi, D. (2003). *Mykola Lysenko. Povernennia pershodzherel* [Mykola Lysenko. Return of primary sources], Introduction. article, sorted. material, comment. and name index V. Kuzyk, Kyiv: Muz. Ukraina. (in Ukrainian).
13. Tovstukha, Ye. S. (1988). *Mykola Lysenko: opovidi pro kompozytora* [Mykola Lysenko: stories about the composer], Kyiv: Rad. pysmennyk. (in Ukrainian).
14. Shneierson, H. (1970). *Frantsuzka muzyka XX stolittia* [French music of the twentieth century], Second edition, revised and supplemented, Moscow: Muzyka. (in Ukrainian).
15. Shreier-Tkachenko, O. (1969). *Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky* [History of Ukrainian pre-October music], a general editorial by O. Schreyer-Tkachenko, Kyiv: Muz. Ukraina. (in Ukrainian).

УДК 780.616.432(436)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.11>

Юлія Тарчинська

<https://orcid.org/0000-0003-2029-4037>

кандидат педагогічних наук, доцент

Рівненський державний гуманітарний університет

jutarchinska@gmail.com

Інна Тарчинська

<https://orcid.org/0000-0002-8319-6015>

концертмейстер

Інститут мистецтв

Рівненський державний гуманітарний університет

itereskevic86@gmail.com

**СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ ЗВУКОТВОРЕННЯ У ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ
ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА**

У статті окреслені базові стильові ознаки техніки звукотворення в інтерпретації фортеп'яних опусів геніального австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Її специфічні особливості розглянуто в контексті основних стильових ознак фортеп'яної спадщини митця і загальної виконавської традиції. Наведено характеристики типових прийомів гри, доцільних для варіативного застосування у виконавському інтонуванні фортеп'яної музики композитора.

Ключові слова: фортеп'янна музика, композиторський стиль, техніка звукотворення, піанізм.

Юлия Тарчинская

кандидат педагогических наук, доцент
Ровенский государственный гуманитарный университет

Инна Тарчинская

концертмейстер
Ровенский государственный гуманитарный университет

**СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ ЗВУКОТВОРЧЕСТВА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ
ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА**

В статье очерчены базовые стилевые признаки техники звукотворчества в интерпретации фортепианных опусов гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Её специфические особенности рассмотрены в контексте основных стилевых признаков фортепианного наследия художника и общей исполнительской традиции. Приведены характеристики типичных приёмов игры, целесообразных для вариативного применения в исполнительском интонировании фортепианной музыки композитора.

Ключевые слова: фортепианная музыка, композиторский стиль, техника звукотворчества, пианизм.

Yulia Tarchynska

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Rivne State University of Humanities

Inna Tarchynska

Concertmaster
Rivne State University of Humanities

**STYLISTIC FEATURES OF SOUND PRODUCTION IN PIANOFORTE MUSIC
OF WOLFGANG AMADEUS MOZART**

The article deals with the basic stylistic features of the sound production technique in the interpretation of piano opuses of the brilliant Austrian composer Wolfgang Amadeus Mozart. Its specific features are outlined in the context of the basic stylistic features of the artist's piano heritage and typical performance tradition.

The main features of sound production technique are related to the following basic stylistic elements of Mozart's piano works: the laconicism of expressive means, the accuracy of all records of performance instructions, the transparency of the substance and at the same time the super-rich sense, the extraordinary expressiveness of the melody line in its slightest pitches; balance of emotions and logic and inexhaustible variability of images; logic of the chosen tempo-character of the work, accuracy of articulation, adequacy of the dynamics, quality and tonal beauty; clavier polytimbral.

The character of sound production technique is also revealed on the basis of an analysis of Mozart's performance style, which was characterized by perfect technical competence, accuracy of detailed nuances, exemplary highly artistic performance in the absence of any exaggerations, transparency of "grainy" sound, cantilenity and extent of the dynamics of the piano of the XVIII century.

The sound production work in the play of Mozart's works is determined by the specific tasks caused by specific musical and artistic content of each particular work. In general, the nature of pianistic techniques is associated with an excellent, brilliant finger technique, which excludes the excessive use of large arm levers, its excessive weighting. Under common kind of articulation, the finger rises from the key just before pressing the next one.

The article provides exercises for the formation of this basic key touch, which is necessary for the gentle sound of "demilegato" play, the production of grainy sounds; emphasizes the need for rational organization of movements of the sensitive fingers for a detailed performance nuance, delicate "messa di voce" of the dynamics of the volume due to the recitative-declamatory nature of vocal plastic art in Mozart's piano works.

The development of Mozartianism will motivate researchers to analyze the wealthy palette of music styles of Austrian genius. At the same time, a deep understanding and, above all, mastering the art of interpreting a musical piece should also take into account the nature of a deliberate and appropriate pianistic embodiment of the performer's artistic intentions.

Keywords: *pianoforte music, composer style, sound production technique, pianism.*

Музика видатного австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта вражає спектром свого позитивного впливу на слухача. Вона заворожує піднесеною чистотою, досконалою красою інтуїтивно вловлюваної гармонії усіх засобів виразності. Здається, ця музика і є справжнім життям піднесеної душі. Твори генія огортають теплом, просвітлюють, без перебільшення "лікують" від буденності, розбурханості, депресії. Показовою є фраза П. Чайковського, який написав Н. фон Мекк: "...тим, що я присвятив своє життя музиці, зобов'язаний Моцарту".

Сьогодні важко уявити бодай трохи шанований театр, або ж концертну організацію, де регулярно не звучала б музика цього класика. Проте, незважаючи на красу і чарівність цієї музики, її не так просто осягнути й інтерпретувати. Науковий інтерес до геніальних опусів Моцарта жодним чином не згасає. Різнобічна тематика досліджень стосовно його творчості та й, зокрема, неординарної в усіх аспектах особистості, розроблена досить ґрунтовно. Водночас постійно перевидають листи Моцарта, виходять нові монографії – П. Луцкера та І. Сусідко [8], Є. Чигарьової [12], побачили світ дисертаційні дослідження К. Зибіної [5], М. Монахової [10], В. Рогожнікової [11], а також десятки наукових статей. Упродовж останніх десятиріч посилюється виконавсько-інтерпретаційний аспект моцартіани, передусім у працях А. Альошина [3], Д. Андросової [4], В. Шамрицької [13] та інших авторів. Фахівці детально досліджують виконавський стиль самого митця, видатних інтерпретаторів його фортепіанних творів, особливості засобів виконавської виразності.

Мета статті – виявити специфіку базових стильових ознак техніки звукотворення у фортепіанній музиці В. А. Моцарта. Стилі виконання фортепіанних творів композитора не складаються в один-два напрями. Його спадщина завжди залишається відкритою для нових тлумачень. Та все ж за очевидної невичерпності смислу видатних творів необхідним є розуміння стилістичних особливостей виконавського нюансування, властивих XVIII століттю, особливо стосовно базових ознак звукотворення у фортепіанних опусах митця.

Характер різноманітних піаністичних прийомів, як підпорядкованого елементу стилю, обумовлених провідними стильовими ознаками музичних творів. Тому предмет нашого дослідження має бути розглянутий комплексно та в контексті розуміння стилю епохи.

Цікавими є припущення дослідників стилю композитора. На думку австрійського піаніста М. Клайна, музиці Моцарта притаманна дивовижна незалежність від часу, місця та середовища [7, с. 38]. В одному з листів до батька Моцарт написав, що вмів "переймати й наслідувати майже всі види і стилі композицій: італійську, французьку, німецьку" [14, с. 113].

Але він, як підкреслив А. Ейнштейн, лише за зовнішніми ознаками долучається до тієї чи іншої культури, фактично сам визначає сутність італійського чи німецького мистецтва [14].

Реально покликання генія полягає у тому, щоб не повторювати в іншій формі старе, вже існуюче, але створювати нове. У літературі про Моцарта побутує думка, начебто він був справжнім новатором і навіть реформатором переважно як оперний композитор, а в інструментальній музиці митець використовував наявні досягнення.

Видатний дослідник творчості композитора Г. Аберт пояснює дотримання Моцартом у симфоніях, фантазіях, сонатах, камерних ансамблях, концертах усталених композиційних структур. На його думку, композитор, як й інші класики, дуже точно усвідомлював, що саме у мистецтві є закономірним і доцільним. Конкретні втілення логічності мистецтва слугували Моцарту не для того, щоби припасовувати свою творчість під чинні теорії. Його призначення – створювати нове, знаходити такі закони, що належить виконувати заради можливості виникнення художнього творіння досконалої чистоти та переконливої сили [2, с. 111].

В інструментальній музиці Моцарт утілював прогресивні ідеали свого часу, пов'язані з епохою Просвітництва, розкрив новий світ ідей, думок та почуттів, збагатив ці твори новим драматичним змістом, глибше і повніше, порівняно зі своїми попередниками та сучасниками, відобразив дійсність. Працюючи у стилі, що запропнувала йому епоха, Моцарт став Моцартом-класиком завдяки унікальним деталям своїх творів – ретельно відібраних, лаконічних, таких, що ніби між іншим можуть сказати дуже багато.

За надзвичайної лаконічності засобів виразності складність занурення у зміст музики композитора за припущенням Ю. Монастиршиної, зумовлена насамперед красою та досконалістю його стилю: "...думка плине по ковзаючій, шліфованій поверхні краси музики, не встигаючи зачепитися за смисл. Багато дослідників говорять про космізм Моцарта, коли кожен звук є перетинанням багатьох смислових "всесвітів". Геній Моцарта вкладав у надто мале число нот надто багато смислу. За кілька секунд – в одній темі – багата гама почуттів. Тому теми Моцарта називають "галереєю живих характерів" [9, с. 171]. Крім того, глибина музики Моцарта пов'язана із плодами геніальної творчої фантазії – суто музичною своєрідністю задуму.

Складність Моцарта стає особливо виразною з комунікативного погляду. Надзвичайне обдарування цього музиканта виявилось і в характері його творчих зусиль. Творчий процес у композитора – це завжди рівновага емоцій та логіки. Його музика – наскрізь емоційна – протистоїть бездумному сенсуалізму. За всієї безпосередності почуття твори Моцарта завжди справляють враження добре осмислених та втілених у чітку форму і в жодному разі не є нестримним потоком фантазії. Композитор чітко усвідомлював значення та сутність свого мистецтва як з історичного, так і з естетичного боку. Фантазія і творча художня логіка у Моцарта інколи заради найменшої зміни щоразу долали знову весь шлях та органічно плекали нову якість. Прикладом того є автограф фіналу Фортепіанного тріо E-dur. На початку Моцарт обрав для його головної теми-рефрену капричозну мелодію. Її виклад та постійний розвиток композитор зупиняє на 65 такті. Рішуче й швидко, навіть не перекреслюючи раніше створеного, Моцарт накидає нову тему – кантиленну та стійку за характером, що належною мірою окреслює межі твору.

Це гармонійне, плідне творче натхнення композитора ніколи не згасало. Найяскравішим його проявом стало моцартівське мистецтво вільної імпровізації. Остання була самостійним видом його творчості, а не допоміжним засобом для написання опусів. Для композиторської роботи Моцарт абсолютно не потребував інструмента. Під час запису він не підходив до клавіру – все точно і яскраво звучало в його уяві. Біографічні дані композитора містять цікаві факти щодо вражаючої енергії, музичної пам'яті, повноти внутрішнього світу Моцарта. Його внутрішня робота, здавалося, не припинялася ні на хвилину: грав митець у більярд чи кеглі, їздив верхи, розважався у компанії приятелів. Навіть перукарю Моцарта часто доводилося бігати за ним зі стрічкою у коси в руках, тому що під час зачісування Моцарт раптово підхоплювався з місця та біг до клавіру. Водночас створене одного разу трималося у пам'яті міцно, настільки, що композитор міг завершити запис значно пізніше та при найскладніших зовнішніх обставинах. У його листах постійно повертається в найрізноманітніших варіантах

запис: “Все вже створене – але ще не записане”. Запис був для нього суто механічною роботою, що забирала час, призначений для нових творів. Тому не дивно, що Моцарт при можливості відкладав запис будь-якого твору доти, доки зовнішні обставини буквально не змушували його до такої роботи. У зв’язку з цим Г. Аберт припустив, що, очевидно, маємо лише частину творчості композитора [2, с. 112–118].

Досконалість моцартівського всесвіту ставить складні завдання не лише для досягнення цієї музики: той, хто сприймає, має постійно підніматися до постаменту, на якому перебуває мистецтво генія. Особливих зусиль вартує виконання творів Моцарта. Іноді здається, що все у цій досконалості може зруйнувати одна помилкова деталь. Із цього приводу виникають жартівливі порівняння на зразок того, що виконавець Моцарта опиняється в ситуації канатохідця, який балансує у повітрі, прекрасно розуміючи, що найменше “недо” і найменше “пере” – катастрофа.

Твори композитора відкриваються тільки справді допитливим і зацікавленим музикантам. Невичерпна варіабельність образів Моцарта, художня множинність їх значень потребують розвиненого світогляду, натренованості слухової сфери. Успішному досягненню цього стилю може посприяти знання його базових естетичних та художніх принципів, найголовніших умов виконання, дотримання яких є необхідним при інтерпретації музики Моцарта: логіку обраного темпу, строгість ритмічної основи, якість та красу звучання, чіткість артикуляції, відчуття співмірності динамічних вказівок тощо. Подібне досягнення відкриватиме шлях і до базових вимог щодо техніки стилістично обумовленого нюансування у фортепіанному мистецтві композитора.

Історична доба – XVIII століття – не лише царство “чітких ліній”. Еклектиці Віденського класицизму було властиве поєднання класицистсько-барочних елементів та відгуків на передромантичні й навіть передсимволістські стимули музичного мислення. Класицизм, що тяжів до канонів античності, вже починали пронизувати передромантичні порушення канонів: раціоналістичним лініям протистоїть емоційне заповнення канонічних форм. Жартівлива і граційна складові музики Моцарта переплітаються з могутнім та піднесеним. Показовим для Моцарта є “гіперартистичне поєднання протилежних якостей в їх гармонізуючій доповнюваності” [4, с. 153]. Синтезуючи кращі ознаки ряду стильових напрямів своєї доби, Моцарт створив стилістично неповторну музику, в якій гармонійно поєднані смак і експресія, чистота й простота, емоції та логіка.

Для свого часу Моцарта можна вважати одним із найвидатніших представників клавірно-виконавської культури, одним із найвідоміших віртуозів. Він надавав вагомому значення досконалій технічній підготовці, точності докладного нюансування, особливо за умови ретельного його визначення у нотному тексті (хоча композитор і залишає у своїх творах міру свободи в тлумаченні одного й того самого нюансу). Проте найважливішим у грі для Моцарта завжди було зразкове високохудожнє виконання за відсутності будь-яких перебільшень. Так, ми можемо прочитати в одному з його листів: “...як пристрасті – сильні чи ні – у своєму вираженні ніколи не повинні доходити до відрази, так і музика, навіть у найстрашнішій ситуації, ніколи не повинна зневажати вухо, навпаки, вона і тоді повинна все ж принести задоволення, тобто завжди повинна залишатися музикою” [1, с. 427].

Він творив на межі клавірної та фортепіанної доби. Тому опусам композитора властиві риси, обумовлені можливостями тогочасного інструментарію: прозорість “зернистого” звучання, кантіленність і масштаби динаміки фортепіано XVIII століття.

Моцарта-композитора багато в чому надихали ідеї італійської опери. Вокальна пластика у його фортепіанних творах вирізняється речитативно-декламаційним характером, витонченим нюансуванням. Це потребує від інтерпретатора вміння тонкого філірування динаміки гучності. Тон має бути виразним та гарним у різних звукових відтінках.

Моцарт-виконавець раціональну організацію піаністичних прийомів пов’язував із бездоганною, блискучою пальцевою технікою, розвиток якої унеможлилював зловживання рухами великих важелів ігрового апарату, надмірні обтяжування руки. Технічну досконалість мали породжувати природна легкість, спритність та гнучкість, плавна прудкість [6, с. 302].

Витончене туше Моцарта “пливло, як по маслу” в legato. Однак цей штрих у XVIII столітті становив незначну частину піаністичного арсеналу. В той час зв’язно виконували ноти лише у випадку спеціальної текстової вказівки. Решту – грали звичним способом: не legato і не staccato. Тобто, витримували половину тривалості нот, якщо над ними не було позначення tenuto. Таким чином за звичного артикулюванні палець піднімали від клавіші безпосередньо перед тим, як натиснути наступну. Цей спосіб гри ніколи навмисне не вказували, оскільки його застосування було зрозумілим само собою. Отож, артикулювання legato було радше винятком, аніж правилом. Традиційно грали у чіткій уривчастий спосіб [3]. Це туше (його часто називають “бісерною” грою), яким бездоганно володів сам Моцарт, передбачає локалізацію активності саме у пальцях. Ніжного і пестливого звучання “бісерної” гри досягали без участі кисті [13].

У літературі немає точного опису такого прийому. Та педагогічна практика підказує способи досягнення відповідного звучання. У процесі формування базового туше, потрібного для творення зернистих звуків, що за порівнянням видатної польської клавесиністки В. Ландовської нагадують постукування маленького молоточка, можна скористатися двома прийомами гри. Їх слід розглядати тільки як принцип організації виконавських рухів.

Перший спосіб гри (перша вправа) розвиває активність пальців, чутливість “подушечок”, дає змогу досягати рівного, чіткого роздільного звучання, економити рухи кисті. Для цього під час гри, наприклад, певного гамоподібного пасажу потрібно дещо опустити зап’ястя та легкими, але чіткими й активними рухами пальців “у долоню” надзвичайно рівно грати майже на staccato. Обов’язково – стежити за тим, щоб не перенапружувалися передпліччя та кисть. Надалі бажано зберігати ту саму автономність рухів пальців і при виведенні зап’ястя з низького положення.

Наступний прийом гри (друга вправа) допомагає розвинути рухливість суглобів кисті. Сформувані відчуття вільних, активних і “автономних” дій пальців можна за допомогою тренування активності й водночас інерційності їх рухів. Наприклад, опановуючи гру трелі, можна плавним рухом “на себе” натиснути подушечками пальців одразу дві клавіші. Далі, продовжуючи їх утримувати, – добре розвантажити руку. Залишаючи її вільною у великих ланках, легкою, швидкою та пружною дією підняти один з пальців “відстрибуючим” рухом, інерція якого може проявитися у незначному “ресорному” поштовху в опорному (що залишається на клавіші) пальці. Легко спираючись тепер лише на нього, попередній варто дещо підняти від суглобів кисті для помаху-“розгону” і чутливою подушечкою швидко та пружно (з певною мірою інерції після помаху) опустити на клавішу. Одночасно тим самим пружним рухом сусідній палець “відстрибує” від клавіатури (також із певною мірою інерції-відповіді на поштовх граючого пальця).

Напрацювання прийому в повільному темпі дає змогу після кожного звуковидобування миттєво припиняти активізацію кисті й пальців, звільняючи їх від зайвого напруження. Повільний темп опанування прийому, однак, не повинен позначатися на швидкості одночасних рухів пальців: до та від клавіатури.

У виконавському процесі пальці високо не піднімають. При напрацьованих пружній та легкій їх рухливості, свободі в рухах руки чіткості вимови досягають мінімальною амплітудою активних пальцевих натискань та “відстрибувань”. Залежно від штрихового багатства пальцева активність може бути доповнена використанням інерційних рухів, що йдуть від суглоба зап’ястя. Такі рухи будуть доречними у легких швидких стакатних побудовах.

В усій гамі штрихів Моцарта – від маркованого staccato, граційного perle до гнучкого legato – доречно використовувати рух чутливої “подушечки” пальця “на себе”, або “в долоню”. Активність пальців має врівноважуватися прагненням до розвантаження великих важелів руки. Така дія пальця є найзручнішою і найзвичнішою у руховому досвіді людини. Тому й у процесі гри подібний прийом дасть змогу найраціональніше використовувати виконавську техніку, а головне – чутливо передавати виразність фразування, барвистість тембрової палітри та, зрештою, всі – позбавлені будь-яких перебільшень – деталі виконавського нюансування у фортепіанній спадщині композитора.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна картина стилів інтерпретації музики Моцарта є найрізноманітнішою. Завдяки узагальненню можна визначити принаймні кілька напрямів у цьому розмаїтті: “романтична” й “академічна” манери виконавського прочитання, авангардні потрактування, в яких простежуються і барочні риси, також автентичне виконавство. Та якими б не були моцартівські інтерпретації, який би смисл не вкладений у те чи інше виконання, варто враховувати базові стильові ознаки цілеспрямованої та доцільної техніки втілення все нових і нових горизонтів нашого розуміння Моцарта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга вторая / Пер. с нем., вст. ст., коммент. К. К. Саквы. Москва : Музыка, 1988. 608 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга первая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. Москва : Музыка, 1989. 469 с.
3. Алешин А. Исполнительский стиль Моцарта. [Электронный ресурс] – Режим доступа: aleshin.info/articles/167-ispolnitelskijj-stil-mocarta.html
4. Андросова Д. Концерт №24 c-moll як предмет виконавської інтерпретації Г. Гульдом та В. Деветці. *Виконавське музикознавство. Наковий вісник Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58, Кн. 12. С. 145–155.
5. Зыбина К. И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В. А. Моцарта: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2011. 245 с.
6. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навч. посібник. Київ : Освіта України, 2009. 416 с.
7. Кузнецов Б. Эйнштейн и Моцарт. *Советская музыка*. 1971. № 12. С. 37–43.
8. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва : Классика-XXI, 2008. 624 с.
9. Монастыршина Ю. Моцарт и “эстетика болтовни”. *Музыкальная академия*. 2014. № 3. С. 171–174.
10. Монахова М. В. Стилистика масонских произведений Вольфганга Амадея Моцарта в контексте эволюции творчества: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2013. 163 с.
11. Рогожникова В. С. Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (к проблеме интерпретации “чужого слова” в музыке): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 264 с.
12. Чigareва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М. : УРСС, 2001. 279 с.
13. Шамрицкая В. Специфические особенности работы над произведениями В. А. Моцарта с учащимися в классе фортепиано. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://nsportal.ru>
14. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва : Музыка, 1977. 454 с.

REFERENCES

1. Abert, G. (1988). *V. A. Mozart* [W. A. Mozart], Part One, Book Two, translated from German, Opening article, comments by Sakva, K. K., Moscow: Muzyka. (in Russian).
2. Abert, G. (1989). *V. A. Mozart* [W. A. Mozart], Part Two, Book One, Translated from German, comments by Sakva, K. K., Moscow: Muzyka. (in Russian).
3. Aleshin, A. “Mozart’s Performance Style”, available at: aleshin.info/articles/167-ispolnitelskijj-stil-mocarta.html (access date 26.10.2019).
4. Androsova, D. (2006). Concert No. 24 c-moll as a Subject of Performance Interpretation by H. Huld and V. Devetz, *Vykonavske muzykoznavstvo. Naukovyi visnyk: zbirnyk statei Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Performance Music Studies. Scientific Journal: Collection of Articles of the P. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine], vol. 58, book 12, Kyiv: P. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, pp. 145–155. (in Ukrainian).

5. Zybina, K. I. (2011). “Interaction of the Secular and Spiritual in the Music of V. A. Mozart”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.02, P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 245 p. (in Russian).
6. Kashkadamova, N. B. (2009). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh: navchalnyi posibnyk* [The Art of Performing Music on Stringed Keyboard Instruments: Teaching Medium], Kyiv: Osvita Ukrainy, (in Ukrainian).
7. Kuznetsov, B. (1971). Einstein and Mozart. *Sovetskaya Muzika* [Soviet Music], no. 12, Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 37–43. (in Russian).
8. Lutsker, P. and Susidko, I. (2008). *Motsart i ego vremena* [Mozart and His Time], Moscow: Klassika-XXI. (in Russian).
9. Monastyrshina, Yu. (2014). Mozart and “Aesthetics of Talk”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no 3, pp. 171–174. (in Russian).
10. Monakhova, M. V. (2013). “The Stylistics of Masonic Works by Wolfgang Amadeus Mozart in the Context of the Evolution of Creativity”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.02, M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 163 p. (in Russian).
11. Rogozhnikova, V. S. (2008). “Mozart in the Mirror of Time: Text in the Text (on the Problem of Interpreting “Someone Else’s Word” in the Music)”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.02, P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 264 p. (in Russian).
12. Chigareva, E. (2001). *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart’s Operas in the Context of the Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics], Moscow: URSS. (in Russian).
13. Shamritskaya, V. “Special Characteristics of Work on the Pieces of Work of W. A. Mozart with Students in the Piano Class”, available at: <https://nsportal.ru> (access date 20.10.2019).
14. Eynshiteyn, A. (1977). *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Works], Moscow: Muzyka. (in Russian).

УДК 786.2 (477.84)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.12>

Олена Спольська

<https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>

аспірант

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

olenadobush84@gmail.com

ФОРТЕП'ЯННЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У статті висвітлено передумови, що сприяли становленню та розвиткові фортеп'янного мистецтва Тернопільщини другої половини XIX століття з урахуванням історико-культурних процесів, які відбувалися в цей період у досліджуваному краї.

Проаналізовано творчу діяльність Владислава Вишлячинського, як одного із зачинателів фортеп'янного руху на Тернопільщині та вихід його концертної та педагогічної діяльності на професійний рівень. Звернено увагу на фортеп'янний доробок продовжувачів Владислава Вишлячинського – Дениса Леонтовича та Дениса Січинського й проаналізовано їхні роль і місце в професіоналізації виконавського рівня та написаних ними фортеп'янних творів.

Ключові слова: фортеп'янне мистецтво Тернопільщини, Владислав Вишлячинський, Денис Леонтович, Денис Січинський, концертна діяльність.