

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Шаріна Анастасія Вікторівна

УДК 78.036:780.616.432.087.1(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**«Розширені» фортепіанні техніки:
визначення, типологія, практична реалізація
(на прикладі сольних творів сучасних
українських авторів)**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ А. В. Шаріна

Науковий керівник:

Тукова Ірина Геннадіївна

доктор мистецтвознавства, доцент

Київ — 2022

АНОТАЦІЯ

Шаріна А. В. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів). — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Актуальність. «Розширені техніки гри» на традиційних музичних інструментах («extended techniques») стали одним із провідних напрямків у розвитку академічного музичного мистецтва протягом ХХ століття та у наш час. Наразі складно назвати ім'я сучасного композитора, який ніколи б не звернувся до застосування певних методів звуковидобування з системи «extended techniques». До того ж володіння «розширеними техніками» є обов'язковим умінням для музиканта, котрий спеціалізується на виконанні опусів Новітнього часу.

З огляду на високий ступінь практичної актуальності, питання «розширених технік» висвітлюється у великому корпусі дослідницької літератури. Втім, науковці аналізують різні аспекти їхнього залучення здебільшого щодо гри на духових і струнних інструментах. Водночас відсоток праць, присвячених «розширеним» фортепіанним технікам, є значно меншим. Однак «extended piano techniques» є актуальним і важливим явищем для сучасного фортепіанного виконавства, доказом чому є наявність великої кількості композицій з їхнім використанням.

Зважаючи на те, що розвідки, де аналізуються «розширені» фортепіанні техніки, насамперед належать американським та європейським науковцям, відповідно й аналітичним матеріалом їхніх досліджень здебільшого є композиції, що написані закордонними авторами. Утім, у контексті застосування «extended piano techniques», творчій доробок українських

композиторів є так само показовим. Тому з'ясування різних аспектів явища «розширених технік» та ілюстрація їхнього застосування прикладами творів для фортепіано соло сучасних вітчизняних авторів обумовило актуальність і практичну значущість дисертаційної роботи. Висвітлення саме цієї частини репертуару сприятиме його популяризації серед виконавців академічної музики Новітнього часу.

Наукова новизна. Явище «розширених технік гри» загалом і фортепіанних, як їхньої невід'ємної частини, отримало поштовх до власного розвитку ще на початку ХХ століття, проте активна трансформація прийомів — накопичення їхньої кількості, урізноманітнення видів — продовжується дотепер. Найбільша проблема, що ускладнює вивчення цього феномена та формування засад, на ґрунті яких він має бути дослідженим, пов'язана з тим, що теорія «розширених технік» перебуває у стадії становлення. У цьому контексті, було продемонстровано, що невизначеність термінологічного апарату, суперечки стосовно належності тих чи тих способів звуковидобування до системи «extended techniques», відсутність визначених параметрів, що характеризують саме «розширені» прийоми звуковидобування, однобічні підходи до їхньої типології — є питаннями, які вимагають розв'язання.

У дисертації зроблено спробу впорядкувати термінологію і об'єднати позиції американських, європейських та українських дослідників. Це стало можливим завдяки ґрунтовній характеристиці та різнобічному аналізу існуючої на сьогодні наукової літератури, де розглядаються численні аспекти явища «extended techniques». Таке поглиблене вивчення масиву наукових джерел дало змогу, з одного боку, усвідомити сучасний стан теорії, з іншого — сформулювати власне бачення проблеми. Визначення варіативності застосованої термінології, її порівняння, певний статистичний аналіз ступеня використання та проблеми адаптації національними мовами дозволив зробити системний огляд різних підходів до вивчення феномена «розширених технік», започаткованих в американському та європейському

музикознавстві. У такий спосіб уперше було узагальнено історію розвитку та впровадження терміна «extended techniques» і проаналізовано синонімічний термінологічний ряд, що залучається дослідниками стосовно визначення цього явища.

Окрему увагу приділено самому термінові, оскільки переважна більшість науковців залишає проблему дефініції «розширених» способів гри поза увагою. Було окреслено власний підхід до українського варіанту поняття «extended techniques». На користь дослівного перекладу з англійської — «розширені техніки» — наведено низку причин: лінгвістичних, термінологічних і практичних, які видалися достатнім підґрунтям для аргументації використання саме цього терміна.

У дисертації розмежовуються «розширені» та традиційні прийоми гри. Зокрема, обґрунтовано, що «розширеними техніками» слід називати ті способи звуковидобування, що є запозиченими з груп інших музичних інструментів. «Extended techniques» розширюють сформований до початку ХХ століття арсенал традиційних методів гри та передбачають специфічну фіксацію, що відрізняється від традиційної п'ятилінійної нотації. Вони застосовуються на тих частинах інструмента, виконання на яких не передбачалось на етапі його конструювання та утворюють нетипові ефекти на кшталт звучання інших музичних інструментів тощо.

У контексті «розширених технік», презентовано власне тлумачення поняття «extended piano techniques». Зокрема, «розширеними» визначено прийоми, що впроваджено як допоміжний інструмент розширення звукових можливостей «класичного» рояля та збагачення усталеної палітри його традиційних засобів виразності. Реалізація «розширених технік» не передбачає гру на клавіатурі завдяки вертикальному натисканню пальцями клавіш (позиція Л. Ваеса), однак і не виключає застосування клавіатури інструмента. Залучення «extended techniques» націлене на нетипове фортепіанне звучання, тому процес звукоутворення відбувається у відмінній від класико-романтичної епохи манері гри. Власне, реалізація «розширених»

фортепіанних технік передбачає гру за допомогою долоні, кулака, передпліччя, ліктя тощо. Крім того, їхнє втілення відбувається завдяки використанню додаткових скляних, металевих і дерев'яних предметів і т. ін.

Окрему увагу приділено різним типам фортепіано ХХ століття, серед яких: «ординарне», «струнне», «перкусійне», «препароване», «розширене», «посилене», «кнопкове», «смичкове», «темброве», «мікрохроматичне» та ін. З огляду на те, що музикознавці переважно ототожнюють ці різновиди фортепіано з явищем «розширених» фортепіанних технік, виникла необхідність охарактеризувати всі зазначені типи та проакцентувати їхні суттєві відмінності. З'ясовано, що, насамперед, ці інструменти відрізняються за способами звуковидобування, проте виконання на більшості з них передбачає радикальне втручання в їхню внутрішню будову. Спираючись на розроблену в дисертації класифікацію типів фортепіано ХХ століття та тлумачення поняття «*extended piano techniques*», доведено неможливість залучення явища препаратції інструмента до системи «розширених технік». Зокрема, аргументовано, що лише декілька видів фортепіано, а саме — «струнне», «перкусійне», «темброве» та «розширене» — придатні до втілення «*extended piano techniques*», оскільки їхня внутрішня будова не зазнає жодних фізичних трансформацій. У цьому контексті найуніверсальнішим інструментом було визначено «розширене фортепіано», адже на ньому можливо відтворити всі нетрадиційні прийоми звуковидобування, що використовуються на клавішах, струнах та інших частинах інструмента (педальний механізм, дерев'яний корпус тощо).

У роботі запропоновано впорядкування «розширених технік» за місцем їхньої реалізації на фортепіано. У такий спосіб презентовано чотири типи нетрадиційних методів гри — на клавіатурі, на струнах, одночасне застосування струн і клавіатури, залучення інших частин рояля. Цей розподіл дав змогу сформуванню дві групи «розширених технік»: універсальні, що використовуються як на клавішах, так і на струнах (глісандо, кластер, піцикато, приглушення); спеціальні, що придатні до застосування на одній

частині інструмента, наприклад, лише всередині (шкрябання, дряпання, висмикування, дзинчання, демпфування струн тощо). Охарактеризовано універсальні «розширені» прийоми на матеріалі творів для фортепіано соло сучасних українських і зарубіжних композиторів, переважну більшість яких було введено до наукового обігу вперше.

Досліджено та порівняно існуючі на сьогодні типології «розширених» фортепіанних технік, що представлені у роботах виключно зарубіжних науковців. Це дало змогу з'ясувати, що нетрадиційні прийоми гри розподіляються: «за місцем реалізації на інструменті» (Б. Хінклі); «за часовим періодом впровадження у сучасних творах» (Р. Іші); «за станом» — «активні» та «пасивні» (Ж.-Ф. Пру); «за ступенем невідповідності традиційним способам фортепіанного звуковидобування» (Л. Ваес). Спираючись на різноманітні підходи до впорядкування «розширених» фортепіанних технік, було виявлено, що музикознавці типологізують «розширені» прийоми як окремий феномен, не підпорядкований змістовній складовій твору. Однак такий підхід, по-перше, обмежує сприйняття явища «extended piano techniques» як цілісної системи; по-друге, не дає змоги фокусувати увагу саме на причині залучення тих чи інших нестандартних способів гри — художній ідеї, образній сфері композицій тощо.

Саме тому постала необхідність створити нову типологію, що немає на меті охопити весь арсенал «розширених» фортепіанних технік, натомість звертає увагу на контекст опусу, як основний чинник впровадження будь-яких методів звуковидобування, зокрема, нетрадиційних. Матеріалом, на якому було апробовано типологію, стали твори для фортепіано соло українських авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття: В. Кияниці, А. Кобзар, А. Корсун, В. Рунчака, В. Цанька, О. Шмурака та І. Щербакова. Було з'ясовано, що зазвичай обираються саме ті «extended piano techniques», які здатні найвиразніше передати різні образні сфери та найповніше розкрити художній зміст конкретного опусу. Оригінальність запропонованого підходу полягає у дослідженні способів залучення

«розширених» фортепіанних технік. Відповідно, було презентовано їхній розподіл за трьома ознаками: «за кількістю», «за мірою використання» та «за кількістю виконавців».

Запропонована типологія дала можливість впорядкувати «extended piano techniques» відповідно до смислових настанов конкретного твору; окреслити взаємовідношення ідеї та обраного методу звукоутворення; продемонструвати, що «розширені» способи застосовуються у поєднанні з традиційними прийомами фортепіанного звуковидобування; виявити співвідношення між нетиповими та «класичними» техніками. За допомогою представленої типології стало можливим не лише впорядкувати різноманітні «extended piano techniques», а й спростити опанування сучасного репертуару.

Ключові слова: академічна музика Новітнього часу, «розширені» фортепіанні техніки, типологія, твори для фортепіано соло, творчість українських композиторів другої половини XX — початку XXI століття.

SUMMARY

Sharina A. V. Extended Piano Techniques: Definition, Typology, and Practical Application (Using the Examples on Solo Pieces by Contemporary Ukrainian Composers). — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical art” (field of study 02 “Culture and Arts”) — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

Relevance. Extended techniques of playing traditional musical instruments are among the leading areas of art music development in 20th century and nowadays. At present, it would be difficult to name a contemporary composer who has never turned to sound production methods from the extended techniques system. Besides, a command of extended techniques is a mandatory skill for any musician specializing in performing contemporary compositions.

Considering its high practical relevance, the topic of extended techniques is covered in a large body of research literature. However, researchers mostly analyze the use of these techniques in playing wind and string instruments, while the percentage of works on extended piano techniques remains relatively small. Nevertheless, extended piano techniques are a relevant and important phenomenon in contemporary art music, as evidenced by a great number of compositions that make use of them.

Given that most works analyzing extended piano techniques are written by American and European researchers, their analytical material mostly consists of compositions written by world-famous composers. However, in the context of extended piano techniques, the works by Ukrainian composers are also significant. Therefore, clarifying various aspects of the extended techniques phenomenon and illustrating the use of these techniques through piano solos pieces by contemporary Ukrainian composers determines the dissertation's relevance and scientific novelty. Highlighting this part of their repertoire will promote it among performers of contemporary art music.

Scientific novelty. The extended techniques phenomenon and its integral part, extended piano techniques, started developing in the early 20th century, although the active transformation of these techniques, namely their growth in number and diversification, continues to this day. The most significant issue that complicates the study of this phenomenon and the formulation of principles based on which it should be studied is connected to the fact that the theory of extended techniques is still forming. In this context, the dissertation shows that undefined terminology, the debates on whether a particular method of sound production belongs to the extended techniques system, the lack of defined parameters that describe extended methods of sound production, and one-sided approaches to their typology are among the issues that require solving.

This work aims to organize the existing terminology and consolidate the positions of American, European and Ukrainian researchers. It has become possible through detailed characterization and all-round analysis of existing

research that consider various aspects of the extended techniques phenomenon. This in-depth study of the body of research literature has allowed us to understand the current state of theoretical achievements, on the one hand, and to formulate a distinct view of the issue, on the other. Determining the degree of variability of applied terminology, comparing it, statistically analyzing its use, and studying the issue of adapting it to various languages has enabled us to systematically review various approaches to examining the extended techniques phenomenon, established in American and European musicology. By doing so, this dissertation has, for the first time, summarized the history of development and introduction of the term extended techniques and analyzed the terminology used by researchers to define this phenomenon.

Special attention is paid to the term *extended techniques* since most researchers leave the issue of defining it unaddressed. This dissertation outlines a unique approach to the Ukrainian definition of extended techniques. The use of the literal translation of the term from English, *extended techniques*, is motivated by a number of linguistic, terminological, and practical reasons that seem to justify its use.

This dissertation distinguishes between non-conventional and traditional playing techniques. Namely, it argues that extended techniques are methods of sound production transferred from other types of musical instruments. Extended techniques widen the arsenal of traditional playing techniques that formed prior to the early 20th century. They require a special type of musical notation that differs from the traditional five-line notation. These techniques use those parts of an instrument that were not intended for playing on when it was constructed and create unusual effects, such as sounds typically produced by other instruments etc.

This dissertation presents a unique definition of the term *extended piano techniques*. In particular, it defines extended techniques as those introduced as an auxiliary way of widening traditional sound capabilities of a classical piano and enriching the established pallet of its traditional expressive means. Application of extended techniques does not involve playing the keyboard by pressing the keys

(L. Vaes' position), but at the same time, it does not exclude the use of a piano keyboard. Since extended techniques aim at producing an unusual piano sound, the process of sound production differs from applying piano techniques characteristic of the Classical and Romantic periods. Application of extended piano techniques may involve using a fist, forearm, elbow, or other parts of the body. Besides, these techniques may require additional glass, metal, or wooden objects.

The dissertation pays special attention to different piano types of 20th century, such as conventional, string, percussion, prepared, extended, amplified, tack, bowed, timbre, microtonal, and others. The fact that musicologists usually equate these types of the piano with the extended piano techniques phenomenon has made it necessary to characterize them and highlight their essential differences. It has been established that these instruments mainly differ in methods of sound production that usually require radical tampering with their internal structure. Based on the developed classification of piano types of 20th century and the stated interpretation of the term *extended piano techniques*, the dissertation proves the impossibility of considering the phenomenon of a prepared instrument within the system of extended techniques. In particular, the dissertation reasons that only several types of piano, namely string, percussion, timbre, and extended, are suitable for applying extended piano techniques since the internal structure of these instruments does not undergo any physical transformation. In this context, the extended piano should be considered a universal instrument, as it allows the reproduction of all unconventional sound production methods used on the keyboard, strings, and other parts of an instrument, such as its pedal mechanism or the sounding board.

This dissertation offers a classification of extended techniques based on the place of their application on the piano. Thus, it presents four types of unconventional playing techniques: playing the keyboard, playing strings, simultaneously using both the keyboard and strings, and using other piano parts. This classification has enabled us to formulate two groups of extended techniques: universal ones that can be used both on the keyboard and strings (glissando,

cluster, pizzicato, muting) and special ones that are used, for instance, only inside an instrument (scraping, scratching, plucking, strumming, damping, etc.) This work also describes universal extended techniques using solo piano compositions by contemporary Ukrainian and foreign composers, most of which have been introduced to the body of academic research for the first time.

The dissertation analyzes and compares the existing typologies of extended piano techniques that are only represented in foreign studies. Thus, it has been established that unconventional playing techniques may be classified by: “the place of application on the instrument” (B. Hinkley); “the time period of use in contemporary compositions” (R. Ishii); “their state”, namely “active” and “passive” (J.-F. Proulx); “the degree of inconsistency with the traditional methods of sound production on the piano” (L. Vaes). Based on various approaches to organizing extended piano techniques, it has been found that musicologists classify these techniques as phenomena that are separate from the meaning of a piece. However, this approach limits the perception of extended piano techniques as an integral system and does not allow one to focus on the reasons for using particular unconventional playing techniques, such as artistic ideas or imaginative aspects of a composition.

This necessitated creating a new typology that, instead of covering all extended piano techniques, focuses on the context of a particular composition as the main factor that motivates the use of any methods of sound production, including unconventional ones. The proposed typology was tested on solo piano pieces by Ukrainian composers of the second half of 20th and early 21st century, such as Vitaliy Kyianytsia, Alisa Kobzar, Anna Korsun, Volodymyr Runchak, Vasyl Tsanko, Oleksiy Shmurak, and Ihor Shcherbakov. It has been established that researchers mostly focus on those extended piano techniques that are able to clearly convey various imaginative aspects and reveal the artistic idea of a specific piece to the fullest. The uniqueness of the proposed approach lies in analyzing the ways of applying extended piano techniques. In line with this analysis, they are

classified based on three characteristics: by “the number”, “the degree of use”, and “the number of performers”.

The typology offered in this dissertation has allowed us to organize extended piano techniques based on meaningful aspects of a particular piece; outline the relationship between the idea and the chosen method of sound production; show that extended techniques are used together with more traditional methods of piano sound production; identify the correlation between unconventional and classic techniques. Thus, the use of the presented typology has enabled us not only to classify various extended piano techniques, but also to simplify the process of mastering contemporary repertoire.

Key words: contemporary art music, extended piano techniques, typology, solo piano pieces, works by Ukrainian composers of the second half of the 20th century — the early 21st century.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Шаріна А. В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «Aqua Sonare» А. Корсун) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. Вип. II (11). С. 247–253.
2. Шаріна А. В. «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів) // Київське музикознавство. 2019. Вип. 58. С. 31–42.
3. Шаріна А. В. Клавішне глісандо: «розширене» трактування традиційного способу звуковидобування (історичний аспект) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. Вип. 128. С. 66–79.
4. Sharina A. Aleatoric Composition: Alternative Performances in the Context of Teleology (based on the example of Piano Sonata No. 3, AER by Vasyl Tsanko) // European Journal of Arts. Vienna : Premier Publishing, 2021. Iss. 3. P. 91–96.

Наукові праці апробаційного характеру

1. Шаріна А. В. Нові способи звуковидобування на фортепіано в сучасній українській музиці. Як впорядкувати різноманітність? // XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 09–11 січня 2019) : Тези. Київ, 2019. С. 209–210.
2. Sharina A. Teleological strategies: aleatory Composition and alternatives of its Performance (based on the example of Piano sonata No. 3 AER by Vasyl Tsanko) // The 20th International Music Theory Conference “Principles of Music Composing: Phenomenon of Teleology” (Vilnius, 18–20 November, 2020). Vilnius, 2020. P. 28–29.
3. Sharina A. The Systematization of Piano Pieces Which Employ “Extended Techniques” (Based on Examples of Solo Works by Ukrainian Composers of the Second Half of the Twentieth to Early Twenty-first Century) // International conference “Typologies of music signification: retrospective and perspective” (Vilnius, 21–23 October, 2021). Vilnius, 2021. P. 53–54.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
 РОЗДІЛ 1 «РОЗШИРЕНІ ТЕХНІКИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ»: ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. «Extended techniques»: сучасний стан наукової розробки проблеми . . .	24
1.2. «Extended techniques»: термінологічна різноманітність в іменуванні явища	43
1.3. «Розширені» фортепіанні техніки: межі та сутність явища	77
 ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	 93
 РОЗДІЛ 2 «РОЗШИРЕНІ ТЕХНІКИ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКОВИДОБУВАННЯ»: СПЕЦИФІКА ТА ТИПОЛОГІЯ	
2.1. Прийоми звуковидобування у контексті «розширених» фортепіанних технік	98
2.2. «Extended piano techniques»: характеристика універсальних прийомів фортепіанного звуковидобування	113
2.2.1. Глісандо	113
2.2.2. Кластер	119
2.2.3. Піцicato	123
2.2.4. Беззвучно натиснуті клавіші	126
2.2.5. Приглушення струн	132
2.3. «Розширені» фортепіанні техніки: питання типології	139
2.3.1. Підходи до створення типологій у науковій літературі	139
2.3.2. Типологія творів за способами залучення «розширених» фортепіанних технік	154
 ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	 185
 ВИСНОВКИ	 191
 СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	 199
 ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. Перелік ансамблевих, камерних та оркестрових творів (за участю фортепіано) українських композиторів (від 1960-х років), з вказівкою на використані «розширені» прийоми фортепіанного звуковидобування .	223
ДОДАТОК Б. Перелік творів для фортепіано соло українських композиторів (від 1960-х років), з вказівкою на застосовані «розширені техніки гри» . .	230
ДОДАТОК В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження	233

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. «Епоха експериментів» — так можна визначити Новітній час стосовно розвитку академічного музичного мистецтва, що переосмислює традиційну роль композитора й виконавця, сформовану протягом попередніх епох. Власне, ідея винахідництва, пошук нового та незвичайного стосується не лише мистецтва, а й усіх сфер діяльності людства. Наукові досягнення, розширення меж Усесвіту, винаходи у сфері технологій, звукозапису, поява електронних звучань та ін. відкрили митцям якісно нові перспективи для творчості. Одним з орієнтирів пошуку стають незвичні засоби виразності, що якнайяскравіше відтворюють процеси змін у людському самопізнанні, здобутих цінностях та переконаннях. Академічна музика ХХ століття піддається переосмисленню — змінюється саме уявлення про неї, про її сутність та сфери впливу. Показовим є виникнення нових жанрів, започаткування індивідуальних композиторських технік, створення різних форм презентації, за допомогою яких втілюється бачення митцями світу. Навіть шум міста, машин, побутових приборів стає звуком, музичним елементом, джерелом натхнення для творчого процесу. Відтепер музичне мистецтво тісно співіснує з якісно новими звуковими ефектами та концепціями.

Зі стрімким поширенням у ХХ столітті нестандартних технік гри стає можливим втілення різноманітних експериментів. Цьому сприяють видозміни традиційних музичних інструментів, їхня препація, галузь електроакустики, створення електронних інструментів, дослідження тембрів та ін. Однією з важливих новацій ХХ сторіччя стало активне залучення «розширених технік гри» на музичних інструментах (так званих «extended techniques»). Саме цей напрямок став одним з провідних у розвитку академічного музичного мистецтва протягом минулого століття та у наш час.

Велике значення, що приділяють композитори «розширеним» способам звуковидобування, якнайкраще демонструється саме практикою: наявністю

цілого ряду нетипових прийомів гри, що нині є обов'язковою частиною технічного арсеналу виконавця, котрий спеціалізується на роботі з музичними творами ХХ — початку ХХІ століття. Загалом складно назвати ім'я сучасного автора, який ніколи б не застосував певний метод звукоутворення з системи «extended techniques». Зважаючи на високий ступінь практичної актуальності, різноманітні питання щодо «розширених технік» висвітлюється у великому корпусі дослідницької літератури. Ці розвідки належать передусім американським та європейським науковцям. Відповідно й аналітичним матеріалом їхніх досліджень здебільшого є твори, що написані зарубіжними композиторами.

Водночас українські автори також не залишаються осторонь застосування «розширених технік», експериментуючи зі звучаннями у різних за жанрами та інструментальними складами опусах. Починаючи із представників Київського Авангарду до наймолодшої генерації композиторів, «extended techniques» постійно залучаються до творів, урізноманітнюючи та збагачуючи їхнє звучання. Однак вивченню «розширених технік» і втіленню їх у творчості українських авторів дотепер не було присвячено жодне фундаментальне дослідження.

Звернення до проблеми нетрадиційних прийомів гри загалом і фортепіанних, як їхньої невід'ємної частини, ставить перед дослідником ряд проблем методологічного характеру. Найважливіша з них пов'язана із тим, що теорія «розширених технік» тільки-но перебуває у стадії становлення, наслідком чого є невизначеність термінологічного апарату, різні, часом суттєво відмінні підходи до типології цих способів звуковидобування, суперечки щодо належності деяких прийомів гри до системи «extended techniques» тощо. Ускладнює проблему ще й так званий «мовний бар'єр»: англomовні терміни часто не стикуються з тими, що є загальноновживаними в українському музикознавстві. Науковці, котрі досліджують питання теорії та практичного втілення «extended techniques», досить часто користуються численними термінами-замінниками чи метафорами. Такий стан речей

утруднює формулювання основних концепційних засад теорії «розширених технік». Відповідно, спроба впорядкувати термінологію та об'єднати позиції американських, європейських та українських учених видається вкрай важливою. Безперечно, цей крок передбачає ґрунтовну характеристику та різнобічний аналіз існуючої на сьогодні літератури, де розглядаються численні аспекти нетипових способів звуковидобування. Видається, без такого вивчення масиву наукових джерел неможливо, з одного боку, усвідомити сучасний стан теорії, з іншого — сформулювати власне бачення проблеми. У цьому контексті, необхідним є опис варіативності застосованої термінології, а саме — її порівняння, певний статистичний аналіз ступеня використання та проблеми адаптації національними мовами тощо.

Отже, **актуальність** презентованої дисертаційної роботи обумовлюється, по-перше, зверненням до явища «extended techniques» як напряму сучасної академічної музики, що наразі перебуває в активній стадії формування власної теорії. По-друге, спробою об'єднання позицій американського, європейського та українського музикознавства. По-третє, залученням творчості сучасних українських композиторів як аналітичного матеріалу дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2020–2025 роки, зокрема темі № 16 «Інноваційні процеси в сучасній музиці: історія, теорія, практика». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 29 листопада 2021 року (протокол № 4).

Мета дослідження — визначення та типологія «розширених» фортепіанних технік, аналіз специфіки їхньої практичної реалізації на матеріалі композицій для фортепіано соло сучасних українських авторів.

Для досягнення цієї мети в роботі поставлені та вирішені такі **завдання:**

- висвітлити сучасні підходи до вивчення «розширених технік гри»;
- визначити варіанти іменувань цього явища в науковій літературі та презентувати власну позицію;
- охарактеризувати типи фортепіано, що були винайденими у ХХ столітті;
- обґрунтувати причини виключення явища «препарації» інструмента з системи «розширених технік»;
- надати власне розуміння феномену «розширених» фортепіанних технік;
- проаналізувати найбільш розповсюджені нетипові прийоми фортепіанного звуковидобування;
- охарактеризувати існуючі наукові підходи до типології «розширених» фортепіанних технік;
- презентувати оригінальну типологію творів за способами залучення «розширених» фортепіанних технік;
- надати аналітичні нариси опусів для фортепіано соло сучасних українських композиторів, де залучено нетрадиційні прийоми звуковидобування.

Об'єктом дослідження є «розширені» фортепіанні техніки.

Предметом дослідження є специфіка і типологія «розширених» фортепіанних технік.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження має комплексний характер і базується передусім на принципах *системного підходу*, завдяки якому «розширені» фортепіанні техніки розглядаються як цілісне явище. Такий погляд на нетрадиційні прийоми звуковидобування дав нагоду створити типологію згідно зі способами залучення «*extended piano techniques*» до музичних творів. Окреслені завдання зумовили також застосування методології сучасного історичного та теоретичного музикознавства,

використання методів порівняльно-типологічного, функціонального, структурного та жанрово-стильового аналізу. *Порівняльно-типологічний* метод дозволяє досягнути різноманітності в іменуванні явища та визначити специфіку «розширених» фортепіанних технік; *функціональний* метод використовується для визначення кожної техніки як складової розвиненої системи нетрадиційних способів звуковидобування; *структурний* метод застосовано для формування власного підходу до типології творів за способами залучення «розширених» фортепіанних технік; *жанрово-стильовий* метод дозволяє показати різноманітність способів впровадження «розширених» фортепіанних технік до творчої практики.

Теоретичну базу дослідження становлять праці з питань:

— основних напрямів розвитку музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ сторіччя (Дж. Ауер [159], Н. Герасимова-Персидська [14; 15; 176], Б. Гілмор та Д. Кріспін [158], О. Корчова [54], І. Тукова [124; 125; 126; 218] та ін.);

— сучасних технік композиції (Г. Денисенко [29], О. Жарков [33], Ц. Когоутек [49], С. Костка [188], Д. Коуп [166], К. Майденберг-Тодорова [194], А. Черноіваненко [134], А. Шоклі [208] та ін.);

— загальної теорії «розширених» прийомів гри (М. Бартнер [161], Х. Девіс [169], Д. Малий [70], Д. Муєдінов [82], М. Хруст [129; 130] та ін.);

— визначення та характеристики нетрадиційних способів фортепіанного звуковидобування (Л. Ваес [219], Р. Іші [183], Ж.-Ф. Пру [200], Г. Сміт [210], Б. Хінклі [180] та ін.);

— нотації сучасних композицій (Е. Браун [160], Е. Гульд [179], О. Дубінець [32], А. Контарські [186], К. Стоун [212], К. Тішхаузер [216] та ін.);

— історії та теорії фортепіанного виконавства (Н. Гуральник [26; 27], С. Ісакофф [182], Дж. Ф. Кук [165], Дж. Паракілас [199], Н. Рябуха [104], І. Таран [119] та ін.);

— історії сучасної української музики (Г. Завгородня [35], О. Зінкевич [39], Л. Кияновська [46; 47], Л. Лавринович [62], Г. Ніколаї [86], В. Редя [100], І. Савчук [105; 106; 107], А. Стоянова [112], Б. Сюта [117], Н. Чабаненко [132], А. Чібалашвілі [135] та ін.).

Аналітичним матеріалом дослідження стали твори для фортепіано соло українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття, в яких використовуються «розширені техніки»: А. Аркушиної, О. Безбородька, В. Бібіка, В. Загорцева, С. Зажитька, І. Алексейчук, В. Кияниці, А. Кобзар, А. Корсун, С. Луцьова, В. Сильвестрова, В. Рунчака, В. Цанька, О. Шмурака, І. Щербакова, Л. Юріної та ін., а також опуси зарубіжних авторів зазначено часового періоду: С. Адлера, І. Базелона, В. Болкома, Е. Брауна, С. Губайдуліної, А. Гінастери, Г. Кауелла, Дж. Крама, З. Краузе, Д. Куртага, Г. Лахенманна, А. Локвуд, Л. Ляна, М. Маріані, Р. Мейерса, В. Олбрайта, Е. Онї, Д. Уорд-Штейнмана, Г. Уствольської, Ф. Філідеї, Д. Францсона, К. Штокгаузена та ін. Переважна більшість опусів вводиться до наукового обігу вперше.

Наукова і теоретична новизна роботи полягає у тому, що в дисертації:

Вперше:

— зроблено системний огляд підходів до явища «розширених технік», впроваджених в американському, європейському та українському музикознавстві;

— проаналізовано термінологічний ряд, який залучається науковцями для визначення нестандартних прийомів звуковидобування;

— презентовано оригінальну дефініцію поняття «extended piano techniques»;

— доведено неможливість залучення явища препаратції до системи нетрадиційних технік звуковидобування;

— узагальнено різноманітні підходи до впорядкування «розширених» фортепіанних технік;

- запропоновано розподіл «розширених технік» за місцем їхньої реалізації на фортепіано (універсальні та спеціальні);
- системно охарактеризовано найпоказовіші нестандартні техніки фортепіанного звуковидобування;
- презентовано типологію творів за способами залучення «розширених» фортепіанних технік;
- введено в науковий обіг ряд творів сучасних українських композиторів.

Дістала подальшого розвитку:

- теорія «розширених» фортепіанних технік.

Запропоновано новий погляд:

- на типологізацію «розширених» способів звуковидобування на фортепіано;
- класифікацію типів фортепіано, винайдених у ХХ столітті.

Практичне застосування результатів.

Зв'язок із науковими програмами. Зазначений напрям теми має комплексний характер і відноситься як до теоретичних проблем музикознавства, так і до практичних завдань виконавської діяльності піаністів. Теоретичне та практичне значення дисертації зумовлене можливістю застосування матеріалів і висновків роботи в подальших дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці (зокрема в навчальних дисциплінах та курсах вищих мистецьких закладів «Новітні тенденції в українській композиторській творчості ХХ–ХХІ століття», «Українське фортепіанне мистецтво», «Українська музична культура ХХ–ХХІ століття», «Аналіз музичних творів», «Актуальні проблеми музичного твору: теорія, методологія, персоналії», «Інтерпретація музичного твору», «Музика ХХ–ХХІ століття», «Історія фортепіанного мистецтва», «Сучасні теорії фортепіанного виконавства», «Сучасна музика: проблеми виконавства актуального музичного мистецтва» тощо).

Апробація результатів дослідження. Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на шести всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 09–11 січня 2019) із доповіддю «Нові способи звуковидобування на фортепіано в сучасній українській музиці. Як впорядкувати різноманітність?».
2. Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI» (Київ, 12–14 квітня 2019) із доповіддю «Глісандо на клавіатурі: “розширене” трактування класичного способу звуковидобування».
3. XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (Одеса, 17–19 квітня 2019) із доповіддю «До питання систематизації “розширених” способів фортепіанного звуковидобування в музиці XX — початку XXI століття».
4. The 20th International Music Theory Conference “Principles of Music Composing: Phenomenon of Teleology” (Vilnius, 18–20 November, 2020) with presentation “Teleological strategies: aleatory Composition and alternatives of its Performance (Based on the Example of Piano sonata No. 3 AER by Vasyl Tsanko)”.
5. The 4th International festivale-conference “Doctors in Performance” (Tallin, 1–3 September, 2021) with presentation “The Principle of Classifying Piano Pieces with the Use of Extended Techniques (Based on the Examples of Solo Works by Ukrainian composers)”.
6. International Conference “Typologies of music signification: retrospective and perspective” (Vilnius, 21–23 October, 2021) with presentation “The Systematization of Piano Pieces which employ “Extended Techniques” (Based on Examples of Solo Works by Ukrainian composers of the second half of the Twentieth to early Twenty-first Century)”.

Основні ідеї й засади роботи були викладені у звітах та обговореннях на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І. Чайковського. На

матеріалах дисертації ґрунтувалася відкрита лекція «Нестандартні способи звуковидобування на фортепіано в музиці ХХ — початку ХХІ століття», яку було прочитано на базі Криворізького обласного музичного коледжу (11 лютого 2019).

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано чотири статті: три в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України; одна в періодичному науковому виданні країни Європейського Союзу (Австрія). За результатами виступів на конференціях опубліковано також три тези, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Структура та обсяг дослідження. Дисертація містить анотацію українською та англійською мовами (по 6 сторінок); вступ, два розділи та висновки (загалом 183 сторінок). Перший розділ складається з трьох підрозділів; другий — поділяється на три підрозділи, з яких другий підрозділ складається з п'яти пунктів, а третій підрозділ — з двох пунктів. У списку використаної літератури міститься 223 позицій, з них 72 — англійською та польською мовами. У додатку вміщено: перелік ансамблевих, камерних та оркестрових творів (за участю фортепіано) українських композиторів (від 1960-х років), з вказівкою на використані «розширені» прийоми фортепіанного звуковидобування (А); перелік творів для фортепіано соло українських авторів (від 1960-х років), з вказівкою на застосовані «розширені техніки гри» (Б); список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження (В).

РОЗДІЛ 1

«РОЗШИРЕНІ ТЕХНІКИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ»: ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 «Extended techniques»:

сучасний стан наукової розробки проблеми

Однією з показових рис академічного музичного мистецтва ХХ — початку ХХІ століття є формування, розвиток та стабілізація системи так званих «extended techniques», що використовуються при виконанні на традиційних музичних інструментах (духових, ударних, клавішних, струнних тощо). Основна ідея застосування цих прийомів звуковидобування полягає у пошуку нових тембрових можливостей та збагаченні колористичної палітри певного інструмента. Вважається, що «розширені техніки» з'явилися на початку ХХ століття в Америці. З того часу в музичній творчості багатьох композиторів відбувалося поступове розповсюдження нетипових способів гри, урізноманітнювалися їхні види, накопичувалася кількість тощо.

Дослідженню «розширених технік», що в англійськомовних джерелах переважно називаються «extended techniques», «new techniques of playing» або «extended performance techniques», присвячено численні наукові праці — монографії, дисертації, статті. Українські та зарубіжні науковці аналізують використання нестандартних прийомів гри здебільшого на духових і струнних інструментах. Відсоток праць, де висвітлено нетрадиційні способи фортепіанного звуковидобування відчутно менший. Одразу зазначимо, що при спробі охопити якомога ширше коло досліджень щодо різних музичних інструментів, особливу увагу в подальшому буде приділено студіям, де насамперед висвітлюються «розширені» фортепіанні техніки.

Загалом у розвідках, присвячених зазначеній проблематиці, виокремимо декілька напрямів. До першого можна віднести роботи, в яких досліджується нотація нетрадиційних способів. Другий напрям охоплює праці, що містять опис, характеристику та методіку реалізації «extended

techniques» на прикладі доробку певного композитора або твору. Третій — дослідження, в яких аналізуються нестандартні методи гри на різних музичних інструментах та пропонується їхня типологія. Останній — роботи науковців, які зосереджуються виключно на «розширених техніках» фортепіанного звуковидобування ХХ — початку ХХІ століття, надають їхню типологію тощо.

Серед робіт першого напряму, як найбільш показові, виокремимо дослідження О. Дубинець [32], К. Стоуна [212] та А. Контарські [186].

Фундаментальною розвідкою, безперечно, є монографія «Знаки звуків. О сучасній музичній нотації» О. Дубинець [32]. Музикознавицею досліджується історія нотного запису ХХ століття, його символіка та ін. О. Дубинець надає дефініцію та класифікацію типів нотації і простежує їхній вплив на творчість сучасних композиторів. Авторка вивчає різновиди фіксації багатьох нетипових прийомів гри та називає шість рівнів розуміння нотного тексту: звуковисотність, ритміка, динаміка, артикуляція, темп і агогіка. Дубинець наводить зразки запису цих параметрів, користуючись фрагментами з різноманітних партитур для духових, ударних, арфи, фортепіано, струнних і вокалу аналізує та порівнює їх.

У підрозділі присвяченому клавішним інструментам, авторкою досліджуються нестандартні способи фортепіанного звуковидобування та їхня нотація. Дубинець ілюструє варіанти запису найбільш розповсюджених прийомів гри з системи «extended piano techniques» на клавішах, струнах, педальному механізмі, на внутрішніх і зовнішніх частинах рояля у деяких композиціях Г. Кауелла, Дж. Кейджа, Дж. Крама, К. Штокгаузена, К. Пендерецького, Б. Циммермана, В. Тарнопольського та ін. Зокрема, на прикладі цих опусів музикознавиця доводить взаємозв'язок типів музичного мислення з сучасними композиторськими техніками та їхній вплив на розвиток нотації. Дослідниця аналізує кореляцію способів нотного запису й

окремих музичних напрямів¹. На думку О. Дубинець, невірні трактовані або хибно записані музичні символи негативно відбиваються на звучанні твору. Саме тому вивчення сучасної нотації є обов'язковим етапом для тих, хто має безпосереднє відношення до виконання академічної музики ХХ — початку ХХІ століття.

Грунтовною науковою працею, в якій міститься інформація стосовно «розширених» прийомів гри, є робота «Музична нотація ХХ століття. Практичний посібник» К. Стоуна [212]. Автором пропонуються приклади запису найпоширеніших технік звуковидобування: від класичних до нетрадиційних. Зауважимо, що дослідження нетипових прийомів гри (з 1950-х рр.) та способів їхнього нотування природно поєднується з вивченням «класичних» знаків нотації, відомих раніше. Так само, як і О. Дубинець, К. Стоун розглядає різні види фіксації нетрадиційних технік на прикладі декількох груп інструментів: духових, ударних, струнних, фортепіано та ін. З огляду на те, що «Музична нотація ХХ століття» є результатом чотирьохрічного науково-пошукового проекту, який включав співпрацю автора з багатьма науковцями та практикуючими музикантами, в дослідженні присутні практичні рекомендації щодо реалізації тих чи тих «розширених технік звуковидобування».

У статті «Нотація для фортепіано» А. Контарські [186] стисло розглядаються варіанти фіксації найрозповсюдженіших технік гри ХХ століття у фортепіанних творах Ф. Бузоні, Ч. Айвза, А. Хаби, Г. Кауелла, П. Булеза, К. Штокгаузена, А. Пуссера, М. Кагеля та ін. Головна ідея розвідки полягає в акцентуванні проблеми реалізації сучасних опусів, пов'язаної з неточним розумінням деяких музичних символів, зокрема тих, що використані для нотації нестандартних прийомів фортепіанного звуковидобування. Контарські демонструє розбіжності у способах фіксації «класичних» і нетрадиційних технік гри та наводить власні коментарі

¹ Мікротонова музика, алеаторика, полістилістика, «театр змішаних засобів» та «інструментальний театр», мінімалізм, електронна музика.

стосовно складнощів їхньої реалізації на фортепіано. Дослідник наголошує на важливості коректного ставлення до розшифрування нотного тексту, адже хибне тлумачення «розширених технік» не сприяє популяризації музики Новітнього часу.

Отже, увага О. Дубинець, К. Стоуна та А. Контарські зосереджена навколо нетрадиційних технік гри. У працях міститься велика кількість прикладів фортепіанних творів, у яких є нетипові способи звуковидобування та пропонується методика їх виконання. Загалом ці дослідження орієнтовані на творчість композиторів Новітнього часу та роз'яснення специфіки нотації «розширених технік звуковидобування». Спільною рисою проаналізованих робіт є теза, що пізнання, написання та виконання сучасної академічної музики ХХ — початку ХХІ століття починається саме з розуміння особливостей фіксації нетрадиційних способів гри.

Як другий напрям виокремлено праці, в яких досліджується використання нетрадиційних фортепіанних прийомів у творах американських та європейських композиторів. Найчастіше, науковцями аналізуються сольні фортепіанні опуси Г. Кауелла, Дж. Крама, Г. Лахенманна та К. Штокгаузена.

Поміж робіт, присвячених нетиповим способам гри у музиці Г. Кауелла, розглянемо праці С. Стеллінгс [211], Е. Клоу [164] та Г. Сміта [210].

У роботі «Новий паросток з нового ґрунту: застосування та популяризація сучасних музичних цінностей Г. Кауелла» С. Стеллінгс [211] вивчається життєтворчість митця, аналізується культурне середовище, в якому він перебував, і простежуються нові музичні тенденції ХХ століття. Науковиця досліджує ймовірність впливу творчості інших авторів на формування композиторського почерку Кауелла. Стеллінгс презентує його фортепіанний доробок, де використано нетрадиційні способи звуковидобування та аналізує п'єси, що майже повністю побудовані на застосуванні клавішного кластера. Науковиця демонструє використання цього прийому гри на прикладі композицій «The Tides of Manaunaun»

(«Припливи Манауна»; 1917) і «Dynamic Motion» («Динамічний Рух»; 1916). Авторкою окреслені різні варіанти залучення кластера, що є основним елементом, завдяки якому втілюється образна сфера кожної п'єси. Відповідно, робота Стеллінгс містить важливий теоретичний і практичний контекст розуміння ймовірних чинників, що спонукали Кауелла застосовувати різні нестандартні способи фортепіанної гри, зокрема, кластер на клавіатурі. Дослідницею проілюстровано використання прийому та його багатоманітних видів, що виконують ключову функцію у побудові творів композитора.

Спираючись на опрацювання опусів Г. Кауелла для фортепіано соло, інші автори надають перелік та загальну характеристику нетрадиційних способів звуковидобування деталізованіше ніж С. Стеллінгс.

Наприклад, Е. Клоу у праці «Практичний посібник для деяких фортепіанних творів Г. Кауелла» [164] виокремлює такі композиції, як: «The tides of Manaunaun», «Tiger» («Тигр»; 1926), «Aeolian Harp» («Еолова Арфа»; 1923) і «Banshee» («Баньші»; 1925). Дослідниця вивчає саме ті нетрадиційні способи гри, що застосовано у цих п'єсах; аналізує специфіку їхньої нотації тощо. Зосереджуючись на реалізації труднощів фізіологічного характеру — індивідуальній особливості анатомії руки, силі натиску та т. ін., авторка пропонує власні практичні рекомендації щодо їх подолання. Однак науковиця лише перераховує нестандартні техніки гри, не надаючи їхню характеристику та не намагаючись створити типологію.

Іншою працею, що також містить перелік «розширених» способів звуковидобування, є дослідження Г. Сміта «Виконавські техніки для авангардних фортепіанних п'єс Г. Кауелла» [210]. Спираючись на власний досвід виконання декількох творів композитора, науковець описує задіяні прийоми та пропонує механізми їхнього втілення. Увагу акцентовано саме на практичних моментах реалізації «розширених» фортепіанних технік¹ гри.

¹ Аналогічно до робіт А. Контарські, С. Стеллінгс та Е. Клоу.

Крім цього, Сміт наводить власні рекомендації Кауелла щодо виконання його опусів.

На відміну від інших музикознавців, чиї роботи було розглянуто вище, Г. Сміт структурує композиції за двома протилежними принципами звуковидобування. Автор відокремлює твори, що виконуються на клавіатурі від тих, реалізація яких відбувається на струнах фортепіано (переважно або виключно). Відповідно, до першої групи — гра на клавішах — належать «The tides of Manaunaun» і «The Voice of Lir» («Голос Ліра»; 1922). До другої — п'єси, в яких використано звуковидобування на струнах, а саме — «Aeolian Harp» і «Banshee». Припустимо, що поділивши фортепіанні композиції саме у такий спосіб, автор несвідомо робить ймовірний варіант типології¹ «розширених» прийомів гри або п'єс Кауела.

Отже, С. Стеллінгс, Е. Клоу та Г. Сміт розглядають сольні опуси Г. Кауелла, котрий на зорі ХХ століття почав активно використовувати нестандартні техніки звуковидобування як на клавішах, так і на струнах інструмента, чим спонукав інших композиторів до практикування «розширених технік».

Серед науковців, які вивчають нетипові прийоми фортепіанної гри на прикладі музики Дж. Крама назвемо імена І. Малофєєвої [71] та М. Шадька [139; 140; 141].

У статті І. Малофєєвої «Нетрадиційні способи звуковидобування на фортепіано в симфонічному творі Дж. Крама» [71] наводяться деякі причини виникнення нестандартних технік гри. Науковиця вважає, що, по-перше, їхня поява зумовлена включенням рояля до складу симфонічного оркестру². По-друге, завдяки залученню нетрадиційних способів відбувається розширення звукових можливостей фортепіано та збагачення палітри його тембральних фарб. До того ж авторка припускає, що впровадивши нестандартні прийоми звуковидобування, які не змінюють природні характеристики інструмента,

¹ Схожий принцип розмежування є у розглянутій вище праці К. Стоуна.

² Перша половина ХІХ століття.

Крам волів універсалізувати фортепіано. Аналізуючи «Echoes of time and the river»¹ («Відгомони часу та ріки»; 1967), Малофєєва згадує застосовані композитором нетипові техніки гри: клавішний кластер, приглушення струн, піцикато на струнах тощо.

М. Шадько в розвідці «П'єси-символи в драматургії "Макрокосмосу" Дж. Крама» [140] розглядає особливі риси циклу для електронно-посиленого фортепіано². Аналізується форма твору та драматургічний розвиток у цілому. Водночас йдеться і про нестандартні способи фортепіанного звуковидобування, які, на думку Шадька, задіяні Крамом задля підкреслення образної ідеї опусу. Загалом упродовж циклу можна зустріти численні нетрадиційні прийоми гри, серед яких: звуковидобування на струнах (піцикато нігтем і пальцями, гра металевим наперстком, тремоло та мартелято на струнах, глісандо, видобування обертонових звучань³) і на інших частинах фортепіано (ударні техніки по нижній деці фортепіано та металевим балкам всередині інструмента).

У статті «Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття» М. Шадька [139] досліджуються «розширені» фортепіанні техніки гри у музиці Г. Кауелла, Дж. Крама та Дж. Кейджа. Основна увага приділяється фортепіанним новаціям саме Дж. Крама, творчість якого, за Шадьком, є результатом синтезування ідей Кауелла та Кейджа. Загалом, на думку автора, Г. Кауелл, Дж. Крам і Дж. Кейдж залучали нетрадиційні прийоми звуковидобування аби найпоказовіше передати специфічні, «не фортепіанні» звучання рояля. Отже, користуючись прикладами творів зазначених композиторів, науковець вивчає різнобічний підхід до вивільнення та збагачення звукових можливостей інструмента. У цьому контексті Шадько наводить відомості стосовно «струнного фортепіано» Кауелла, «підготовленого піаніно» Кейджа та «розширеного фортепіано» Крама. Однак, зважаючи на логіку викладу

¹ Чотиричастинна сюїта для двох фортепіано та оркестру.

² «Amplified piano».

³ «Harmonics».

дисертаційного матеріалу, детальніший аналіз означеного питання буде наведено у третьому підрозділі.

Наразі зосередимося лише на композиціях Г. Кауелла та Дж. Крама, в яких допоміжні матеріали, що слугують для звукоутворення, або зовсім не застосовуються, або задіяні вибірково, так, аби не порушити внутрішню будову інструмента. Аналізуючи п'єсу «Aeolian Harp», М. Шадько описує деякі використані у творі «розширені» способи гри. Автором підкреслюється їхнє значення для розкриття художнього образу, який вбачається вже у назві композиції. Стосовно Дж. Крама зазначено, що композитор винаходить власний підхід до трактування фортепіано та започатковує інструмент, що має назву «extended piano» [139; с. 346]. Шадько аналізує ранній фортепіанний опус «П'ять п'єс» (1962) та більш пізній цикл «Макрокосмос» (1972; 1973). На їхньому прикладі наголошується на здатності «розширеного фортепіано» продукувати різноманітні тембри, що схожі на звучання інших музичних інструментів. Загалом, у статті науковець акцентує увагу на тому, що використання конкретних нестандартних способів гри має номінативний зв'язок зі змістом і драматургічним наповненням композицій.

Отже, І. Малофєєвою та М. Шадьком аналізуються твори Дж. Крама, в яких використано «розширені техніки гри». Передусім дослідники звертають увагу на значення філософського або художнього підґрунтя для впровадження нетрадиційних прийомів. З огляду на наведену інформацію, можна припустити, що обираючи той чи той спосіб звуковидобування, композитор керувався певними звуковими асоціаціями, які виникали в нього у процесі створення опусу.

Серед авторів, які досліджують використання нетипових методів фортепіанного звуковидобування у творчості Г. Лахенманна, доречно назвати імена Д. Малого [70] та Н. Горшкової [22]. Об'єктом дослідження визначається фортепіанний етюд «Guero», що, безумовно, є показовим з позиції вивчення нестандартних прийомів гри.

У студії «Етюд для фортепіано “Guero” Гельмута Лахенманна як лабораторія експериментальної музики» [22] Н. Горшкової творчість німецького композитора протиставляється представникам американської школи¹. Дослідниця вважає, що Лахенманн повертає втрачену змістовність музики на перше місце, використовуючи нестандартні способи фортепіанного звуковидобування насамперед задля втілення ідеї твору. Головна відмінність експериментів Г. Лахенманна від американських композиторів полягає у тому, що, маніпулюючи з грою на різних частинах інструмента, він не спотворює культуру гри на фортепіано.

Н. Горшкова пропонує сприймати розгортання фортепіанного Етюду як «процес появи чотирьох стихій: води, землі, вогню та повітря» [22; с. 43]. Саме у цьому контексті науковиця розглядає твір «Guero» (1969) та наголошує на виконавських складнощах, реалізація яких передбачає професійний рівень володіння навичками гри на роялі. На її думку, тільки висококваліфікований піаніст здатен втілити задум Лахенманна, що полягає в нестандартному використанні різноманітних нетрадиційних прийомів фортепіанного звуковидобування.

Іншою роботою, де досліджуються нетипові техніки гри на фортепіано, є стаття «“Guero” для рояля Х. Лахенманна: семантика виконавського прийому» [70] Д. Малога. Автор вивчає філософські погляди і процес формування музичних смаків Лахенманна, а також обґрунтовує художньо-естетичну значимість використання «розширених» способів звуковидобування. Малий висвітлює всі нетипові прийоми гри, задіяні в Етюді: ковзання (шість видів); щипок (чотири варіанти); удари по різних частинах інструмента (бакенгольци, педальний механізм тощо). Науковець наголошує, що кожен спосіб звуковидобування є індивідуальним, адже специфічно впливає на звучання, тому слід уважно ставитися до розшифрування нотного тексту.

¹ Г. Кауеллу і Дж. Кейджу.

Загалом Д. Малий створює власний функціонально-структурний план за яким можна аналізувати «Guero». Він поділяє нестандартні прийоми на чотири позиції: «місце і час виконання, джерело та характер подачі» [70; с. 153]. Під місцем розуміється застосована Лахенманном поверхня клавіатури: верхні, нижні та бокові сторони клавіш. Часом виконання вважається слідування метричним вказівкам композитора. Джерелом реалізації є палець, а характер подачі залежить від динаміки та артикуляції, що викликані силою, часом і швидкістю втілення певного способу звуковидобування.

Отже, статті Н. Горшкової та Д. Малого є результатом ґрунтовного дослідження творчості Г. Лахенманна, котрий, аналогічно до Дж. Крама, використовував різноманітні нетрадиційні техніки звуковидобування з конкретною метою — отримати нетиповий фортепіанний тембр, втілити специфічний художній образ та ін.

До другого напряму аналізованих розвідок можна віднести роботи Л. Кардассі [162], А. да Кости [167], Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін [209], які вивчають творчість декількох сучасних композиторів та презентують змістовний перелік їхніх сольних композицій. З-поміж інших питань, автори наводять характеристику і методику виконання нестандартних способів гри на фортепіано.

У дисертації «Сучасний фортепіанний репертуар: практичний посібник до трьох п'єс Штокгаузена, Беріо та Картера» [162] Л. Кардассі аналізуються такі твори, як: *Klavierstück IX* (Клавірштюк IX; 1961) К. Штокгаузена; *Sequenza IV* (Секвенція IV; 1966) Л. Беріо та «*Night Fantasies*» («Нічні фантазії»; 1980) Е. Картера [Elliott Carter]. Спираючись на особистий досвід музикування, дослідниця фокусується на процесі розучування цих п'єс та пропонує поради щодо їх виконання. Л. Кардассі зосереджується на найтипівіших проблемах, що можуть спіткати піаністів у момент опрацювання сучасних композицій. Акцентуючи увагу на практичній користі власної дисертації, авторка вивчає специфіку композиторського підходу

Штокгаузена, Беріо та Картера до розкриття нових звукових можливостей фортепіано.

У розділі, присвяченому К. Штокгаузену, Л. Кардассі зосереджується на Клавірштюку IX. Науковиця описує історію його створення та особливості нотації. Крім цього, досить детально роз'яснюються складнощі, пов'язані з розумінням нотного запису, форми та структури твору. Втім, Кардассі не характеризує нестандартні способи фортепіанного звуковидобування, застосовані композитором. Тому, в контексті вивчення «розширених» фортепіанних технік другої половини XX століття, запропонований авторкою аналіз Клавірштюку IX, на наш погляд, не є змістовним.

У розділі, присвяченому Секвенції IV для фортепіано Л. Беріо, Л. Кардассі увиразнює ідею створення композиції, що насамперед полягає у використанні піаністичної віртуозності виконавців. До того ж передбачається трансформація звучання рояля завдяки руйнуванню його «традиційних» кордонів звучання. Дослідниця аналізує твір з позиції теоретико-практичного аналізу та вивчає усі задіяні композитором нетипові прийоми гри на фортепіано. Особливу увагу приділено дослідженню специфіки виконання клавішного кластера та роз'ясненню необхідності його скрупульозного розучування. Отже, надаючи змістовний аналіз п'єс для фортепіано соло, Л. Кардассі наголошує на фундаментальному підході до вивчення опусів XX — початку XXI століття.

Ідея написання праці «Здорові розширені техніки в нетрадиційному фортепіанному репертуарі: огляд літератури» [167] А. да Кости полягає у допомозі піаністам опрацювати композиції, що містять «розширені» способи гри. Стаття побудована за принципом зіставлення фортепіанних творів XIX (Л. Бетовена, Ф. Шопена, Р. Шумана) та XX століття (Г. Кауелла і Дж. Крама), зокрема, А. да Коста висвітлює та порівнює специфіку їхнього виконання. На нашу думку, робота може надихнути викладачів музичних закладів приєднати сучасні композиції до усталеного навчального

репертуару, який у наш час переважно передбачає виконання опусів лише барокової, класичної та романтичної епохи.

Автор зазначає, що «...дослідження тембральних характеристик фортепіано почалося ще до початку ХІХ століття завдяки поєднанню багатьох видів туше, а також використанню комбінацій середньої та лівої педалі. Суттєве розширення звукової палітри інструмента припало саме на початок ХХ століття, завдяки застосуванню безпосередніх маніпуляцій на струнах, що здійснювалися пальцями, руками або сторонніми предметами для створення таких ефектів, як піцикато, глісандо, блокування тонів¹ тощо. Крім цього, збагачення відбувалось завдяки використанню ударних прийомів гри на металевих конструкціях фортепіано, вивільненню обертонів шляхом поєднання нетрадиційного звуковидобування на струнах та класичної техніки гри на клавішах інструмента» [167; р. 2].

А. да Коста присвячує цілий розділ труднощам, які трапляються під час реалізації нестандартних способів звуковидобування як на клавішах, так і на струнах фортепіано. На прикладі творів Г. Кауелла та Дж. Крама дослідник аналізує фізичні відчуття піаністів, технічні труднощі виконання та ймовірні наслідки неправильної реалізації «розширених технік» для піаністичного апарату. Також пропонуються практичні поради та вправи, що здатні поліпшити або цілком усунути дискомфорт під час гри (процес розучування, сценічне виконання тощо).

Авторки Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін презентують статтю «Створення концертного репертуару для фортепіано, з використанням розширених технік гри» [209]. Її мета полягає в актуалізації фортепіанних творів ХХ століття, що містять нетрадиційні прийоми звуковидобування. Зокрема, дослідниці прагнуть наблизити саме малайзійських піаністів до визнання і розповсюдження оригінальних сучасних творів.

Показовим елементом розвідки є зразок концертної програми, що складається з композицій, які демонструють розширені можливості звучання

¹ «Muted tones».

інструмента. Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін обирають ті фортепіанні твори Г. Кауелла, Д. Куртага та Ф. Ржевські [Frederic Rzewski, 1938–2021], які, на їхню думку, найпоказовіше відкривають неосяжні горизонти застосування нестандартних способів гри. Підкреслимо, пропонується тип програми, що включає опуси різного рівня складності: від початкового до середнього. Крім цього, у статті є перелік найпоширеніших нетрадиційних прийомів звуковидобування та стислі біографічні відомості зазначених авторів.

Таким чином, Л. Кардассі, А. да Коста, Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін зосереджуються на вивченні сучасних фортепіанних творів, які вимагають від піаністів знань специфіки реалізації «розширених технік гри». Спираючись на власний виконавський досвід, дослідники простежують ймовірні труднощі, що можуть спіткати музиканта під час розучування та виконання тих композицій ХХ–ХХІ століття, де містяться нестандартні прийоми звуковидобування. Автори наголошують, що більшість сучасних творів вимагають особливої, тобто некласичної підготовки. На наш погляд, це пояснює велику кількість практичних рекомендацій у межах їхніх досліджень.

До наступного напрямку розвідок, де наводиться перелік та типологія нетипових технік звуковидобування на різних музичних інструментах можна віднести студії Д. Муєдінова [82], В. Бойкової [7] та М. Хруста [129; 130].

У дисертації «Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку» [129] Д. Муєдінова увагу зосереджено на нестандартних способах гри на духових інструментах. Науковець розглядає найзначущі роботи, присвячені дослідженню нетрадиційних прийомів звуковидобування на трубі. Загалом автором аналізуються різнобічні критерії типології цих технік. Д. Муєдінов вивчає різні типології з точки зору змістовності та теоретико-практичної обґрунтованості. Показово, що дослідник надає варіанти визначення терміна «extended techniques» іншими науковцями. Крім цього, спираючись на досвід вітчизняних, американських і європейських музикознавців, Д. Муєдінов пропонує власну характеристику

нетрадиційних прийомів звуковидобування, надає їхню стислу дефініцію та зразок упорядкування за певним принципом.

В. Бойкова у праці «“Розширені” техніки гри на віолончелі у ХХ столітті: досвід систематизації» [7] пропонує характеристику нетипових способів звуковидобування на струнних інструментах. На прикладі творів американських і європейських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття авторка розглядає найрозповсюдженіші віолончельні прийоми гри та особливості їхньої нотації. Отже, дослідниця пропонує типологію «розширених» способів, розподіляючи їх на дві групи: «техніка лівої та правої руки» [7; с. 179]. До першої належать: флажолети та їхні різновиди, мультифоніки, чверть-тони та вібрато. Друга група включає: *sul ponticello*, *flautando* і *sul tasto*; техніку перетискання, звуки «повітряного шуму», піцикато та «гітарні» прийоми. Бойкова докладно зосереджується на кожній техніці, вивчає особливості її реалізації та надає практичні поради щодо виконання.

Дослідженню нестандартних прийомів звуковидобування присвячено розвідки М. Хруста. Окрім дисертації «Нові інструментальні техніки: досвід класифікації» [129], автор опублікував ще кілька статей. Показовою рисою його робіт є наявність індивідуальної типології, якій, як нам відомо, на сьогодні немає аналогів.

Зупинимося на статті «Нові інструментальні техніки. Досвід класифікації» [130], де вивчаються нові способи звуковидобування на різних інструментах. Музикознавець пропонує визначення технік Новітнього часу, яке, на наш погляд, дозволяє відрізнити нестандартні прийоми звуковидобування від традиційних. У статті є класифікація, що будується за декількома принципам: початкова типізація музичних інструментів; трансформація способів гри на них; звуковий результат, отриманий внаслідок цього. Здебільшого, робота є спробою створення «елементарної теорії музичних тембрів» [130; с. 127], що, на думку автора, поліпшила б процес вивчення тембральних явищ та стала «нижньою ланкою» аналізу тембрової

композиції. Хруст вибудовує власний варіант упорядкування нових інструментальних технік, пропонуючи їх розподіл «за ступенем дивакуватості» та «радикальності» [130; с. 134].

Отже, Д. Муєдінов, В. Бойкова та М. Хруст досліджують нестандартні способи гри на традиційних музичних інструментах, запропоновані композиторами ХХ — початку ХХІ століття, та надають їхню типологію. Науковці демонструють глибоко індивідуальний підхід до вирішення цього питання, адже способи підходу до досліджуваного явища є кардинально відмінними.

До останнього з визначених нами напрямів вивчення «розширених технік» можна віднести праці Ш. Акбулут [153; 154], Р. Іші [183], Ж.-Ф. Пру [200] та Л. Ваеса [219]. Роботи містять характеристику або типологію нетрадиційних прийомів фортепіанного звуковидобування, а також перелік творів, у яких вони активно використовуються.

Згідно Ш. Акбулут (стаття «Використання розширених фортепіанних технік у консерваторіях Туреччини» [154]), до «розширених» прийомів звуковидобування належать: препарация; гра на струнах¹ фортепіано; свист, елементи співу та говоріння під час гри; беззвучно натиснуті клавіші; кластери на клавіатурі; ударні техніки гри на різних частинах фортепіано; педальні прийоми. Слід зазначити, що показовою рисою дослідження є переконання дослідниці у тому, що необхідності об'єднувати або класифікувати «розширені» способи фортепіанної гри немає. Власне, науковий метод авторки, в основу якого було покладено контент-аналіз, полягав у інтерв'юванні десяти випадково обраних професорів, які викладають академічне фортепіано у чотирнадцяти вищих музичних навчальних закладах Туреччини. Акбулут сформувала чотири питання та виявила, що головною підставою необізнаності турецьких піаністів щодо «розширеної техніки гри» є непопулярність репертуару для «розширеного фортепіано» серед виконавців. Отже, дослідниця запропонувала шляхи

¹ Глісандо та ін.

вирішення цієї проблеми, яка, на її думку, передусім спричинена відсутністю відповідних теоретичних знань або практичного досвіду збоку музикантів. Так, спираючись на результати власного дослідження, Ш. Акбулут підкреслила важливість збагачення традиційного фортепіанного репертуару композиціями, що включають нестандартні прийоми звуковидобування. Крім цього, науковиця наголосила на розвитку ширшої музичної перспективи, готовності до новацій та креативнішого мислення збоку студентів. Проте найбільш дієвими кроками подолання існуючої репертуарної прірви, на думку Ш. Акбулут, є включення до освітньої програми навчального курсу, що передбачає вивчення «розширених технік гри», а також впровадження майстер-класів і семінарів, що роз'яснюють специфіку реалізації «розширених» способів гри на фортепіано.

Однією з праць, де пропонується погляд на проблему типології нетрадиційних способів є дисертація «Розвиток розширених фортепіанних технік гри в американській музиці ХХ століття» Р. Іші [183].

У дослідженні представлено твори для фортепіано соло, що були написані впродовж понад ста років. На відміну від інших авторів, які здебільшого зосереджуються на фізично-практичних моментах реалізації нестандартних прийомів звуковидобування, Іші фокусується на понятті «розширених технік». Авторка наголошує, що хоча вони і є відображенням змін музичних цінностей та вподобань сучасного світу, все ж не можуть вважатися винаходом суто ХХ століття.

Хронологічно розмежовуючи використання нетипових прийомів фортепіанного звуковидобування, науковиця визначає чотири часові періоди: 1910-ті – 60-ті: перші спроби використання нетрадиційних способів гри; 1960-ті – 70-ті: спалах активного застосування нестандартних технік; 1980-ті – 90-ті: затвердження нових звукових ефектів у творах. До речі, схожий принцип розподілу методів звукоутворення з системи «extended piano techniques» є у праці Л. Ваеса [219], що буде розглянуто нижче. Р. Іші ж ілюструє використання та способи нотації «розширених фортепіанних

технік» на прикладах музичних творів. До того ж дослідниця надає практичні поради щодо виконання найбільш складних епізодів композицій, де зустрічаються нетрадиційні прийоми звуковидобування¹.

Ж.-Ф. Пру у студії «Педагогічний посібник до виконання розширених фортепіанних технік» [200] перелічує найпопулярніші види нетипових прийомів гри, вивчає їхній розвиток та надає список творів, у яких вони присутні. Науковець пропонує типологію, яка суттєво відрізняється від інших, відомих нам способів упорядкування нестандартних прийомів гри на фортепіано. Типологія Ж.-Ф. Пру саме підкреслює різницю між класичними та нетиповими техніками звуковидобування².

Загалом Пру, так само як й Іші, вважає, що поява «розширених» способів фортепіанного звуковидобування є результатом еволюції класичних прийомів гри на роялі, а також наслідком процесу оновлення всіх існуючих технік звуковидобування на інших музичних інструментах. На думку музикознавця, «... найбільш природними техніками для втілення на струнах фортепіано є піцкато, глісандо, приглушення та гармоніки — це основа, на якій базується більшість “розширених технік”» [200; р. 4]. Пру доповнює дослідження спеціальними вправами-інструкціями, що допомагають піаністам з класичною школою якомога швидше оволодіти сучасними творами³.

Найпоказовішою, на наш погляд, працею у галузі нетрадиційних способів звуковидобування на клавішних інструментах є дисертація «Розширені фортепіанні техніки в теорії, історії та виконавській практиці» Л. Ваеса [219]. У дослідженні охоплено часовий проміжок від першої половини XVIII — до початку XXI століття та розглянуто багато питань, що стосуються окресленої теми. Серед них: відомості щодо еволюції клавішних інструментів; історично зумовлені причини виникнення рояля та

¹ Власне, як і Л. Кардассі, А. да Коста, Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін.

² Детальніше це питання буде розглядатися в Розділі 2.

³ Подібно до Л. Кардассі, А. да Коста, Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін.

характеристика його технічних можливостей; інформація щодо «розширеного фортепіано» початку ХХ століття тощо.

Ваес досліджує появу нестандартних способів звуковидобування та демонструє їхнє застосування на прикладах музичних творів різних епох і композиторських шкіл. До того ж він фокусується на вивченні трьох найвідоміших постатей сучасної американської музики — Г. Кауелла, Дж. Крама та Дж. Кейджа, адже саме вони вважаються фундаторами «розширених технік гри». Науковець аналізує їхні сольні фортепіанні опуси та пропонує власні методичні рекомендації щодо виконання.

У цілому, Л. Ваес розглядає два основних напрями існування нетрадиційних прийомів. Перший — виконання на інструменті, природні характеристики якого не змінюються, але водночас використовуються ті способи звуковидобування, що спрямовані на досягнення різноманітних звучань і специфічних тембрів. Ця група включає різні прийоми гри, що реалізуються на клавіатурі, струнах, зовнішніх і внутрішніх частинах фортепіано, а також педальному механізмі рояля. Під другим напрямом визначено гру на препарованому фортепіано. Розподіливши всі нестандартні техніки звуковидобування на дві групи, науковець класифікує їх за трьома показниками: «низька ступінь змін, середня та висока»¹ [219; р. 19–21].

Отже, у студіях Ш. Акбулут, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру та Л. Ваеса розглядаються нетрадиційні способи фортепіанного звуковидобування, надається їхня характеристика та типологія, а також демонструються приклади багатьох опусів для фортепіано соло ХХ — початку ХХІ століття тощо.

Ґрунтовний аналіз наукових розвідок показав, що, незважаючи на існування великої кількості досліджень, у межах визначеної проблематики залишаються питання, які на цей час мають статус невирішених:

¹ Детальніший аналіз цієї типологізації буде наведено у підрозділі, присвяченому «розширеним технікам» фортепіанної гри.

— Найпершим є визначення «розширених технік звуковидобування», зокрема фортепіанних. Лише у деяких працях¹ зустрічаємо інформацію стосовно витоків терміна або процесу його закріплення в системі інших понять. На жаль, переважна більшість науковців залишає поза увагою висвітлення цього питання. Проте, на наш погляд, це дозволило б зіставити нетрадиційні прийоми з класичними техніками та окреслити їхні показові відмінності.

— Другим питанням, що потребує поглибленого роз'яснення, є проблема типології нестандартних способів гри. Зазвичай зустрічаємо параметри, що об'єднують або розмежовують ці техніки (Д. Муєдінов, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру, Л. Ваес, Ш. Акбулут, В. Бойкова та М. Хруст). Проте універсального підходу, з позиції використання різноманітних нетрадиційних прийомів гри, який дозволяв би аналізувати твори для «розширеного фортепіано», поки що знайдено не було.

— Третє питання, що, на нашу думку, не розглядається вітчизняними дослідниками достатньою мірою, — вивчення українського фортепіанного репертуару Новітнього часу. Напевно, це пов'язано з величезною кількістю опусів американських і європейських композиторів, доробок яких є пріоритетнішим для вивчення, оскільки складає найбільший відсоток творів, де використано нетрадиційні техніки фортепіанного звуковидобування. Відповідно, у межах презентованої дисертації основна увага приділятиметься композиціям сучасних українських авторів. Гадаємо, цей доробок має велике значення щодо відповідності загальносвітовим тенденціям, пов'язаним з музичними експериментами, пошуком нових виразових можливостей фортепіано тощо.

Отже, розвиток трьох визначених напрямів формуватиме подальше дослідження «розширених» способів фортепіанного звуковидобування у музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття.

¹ Маємо на увазі розвідки К. Стоуна, Е. Клоу, Г. Сміта, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру, Л. Ваеса, Ш. Акбулут, Д. Муєдінова, М. Шадька, В. Бойкової та М. Хруста.

1.2 «Extended techniques»:

термінологічна різноманітність в іменуванні явища

На поточний момент можна констатувати численний ряд термінів, які застосовуються для визначення нетипових підходів до звуковидобування на традиційних інструментах. Зокрема, названа тенденція є показовою для студій як українських, так і зарубіжних науковців. Така ситуація є зрозумілою у контексті формування теорії, що має описувати нещодавно винайдене явище. Відповідно, завданням цього підрозділу є з'ясування синонімічного ряду термінів, за допомогою яких дослідники характеризують «розширені техніки звуковидобування» на музичних інструментах. Вирішення поставленого завдання дає можливість як узагальнити ситуацію з іменуванням явища, що вивчається, так і ствердити термінологічну основу цього дослідження. Шлях до реалізації окресленого завдання передбачає аналіз різноманітних наукових студій, які оприлюднювалися протягом другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Важливим видається не лише констатація варіанту використання терміна, але й контекст, у якому його застосовано, бо інколи для характеристики різних явищ використовується одна й та сама дефініція. Ми усвідомлюємо, що значна частина цього і наступних підрозділів, так само як і попереднього, присвячена аналізу наукових досліджень. Однак така логіка обумовлена специфікою обраної теми дисертації, бо запропоновані нижче аналітичні огляди та узагальнення, з одного боку, робляться вперше. З іншого, як вже зазначалося, — відсутність загальноновизнаної термінологічної бази теорії «extended techniques» вимагає опанування переважної більшості існуючих на поточний момент розробок, на ґрунті яких можна робити спробу формування власної позиції.

Задля чіткої структуризації підрозділу розглянуті розвідки будуть розподілені на декілька груп. До першої відносяться англomовні словники, де є характеристика, історія виникнення або впровадження терміна. Другу групу складають онлайн-джерела, присвячені нетрадиційним

способам звуковидобування на різноманітних інструментах: словники, статті, інтернет-сторінки тощо. До третьої включено праці українських та зарубіжних науковців, які характеризують «розширені техніки», надають їх перелік та / або пропонують переклад англомовного поняття.

Отже, серед джерел першої групи виокремимо найбільш відомі (з наявних у вільному доступі), а саме: Музичний словник Гроува [New Grove Dictionary of Music and Musicians], Гарвардський музичний словник [Harvard Dictionary of Music], Оксфордський музичний словник [Oxford Dictionary of Music], Музичний словник Крістіне Аммер [The Facts On File Dictionary of Music by Christine Ammer] та Фортепіанну книгу Герарда Картера [The Piano Book by Gerard Carter].

У наведених джерелах не міститься дефініції «розширених технік», проте надано інформацію стосовно виникнення або впровадження цього терміна. Також у працях зазначеної групи знаходимо численні свідчення щодо експериментальних фортепіанних технік звуковидобування початку ХХ століття на прикладі їхнього застосування у конкретних творах.

Стаття «Інструментальні модифікації та розширені виконавські техніки» з британського довідкового видання Музичний словник Гроува [169] презентує величезний обсяг інформації. Втім, у джерелі немає ані відомостей щодо введення «extended techniques» до загальної термінології, ні визначення поняття.

Автором — Х. Девісом — надаються матеріали, пов'язані з оновленням музичних інструментів, що відбувалися наприкінці ХІХ — початку ХХ століття. Зазначено, що впродовж цього часу інструментарій розширювався, його старі конструкції вдосконалювалися, створювалися нові тощо. Зокрема, музикознавець вважає, що цей процес безпосередньо вплинув на започаткування «розширених технік». Тобто кожен часовий період вносив певні корективи у вигляд інструментів, їхні фізичні можливості та ін., проте, згідно з автором, більшість експериментів не були достатньо вдалимими.

Стаття складається зі Вступу та декількох розділів, у яких висвітлено історію Клавірних, Струнних, Духових і Ударних інструментів. Здебільшого Х. Девіс перелічує нетрадиційні прийоми гри та надає приклади музичних творів, у яких вони використані. У процесі вивчення матеріалу стає чітко зрозумілим, що модифікації, націлені на трансформацію конструкцій інструментів, зорієнтували музикантів доповнити існуючі техніки гри нетиповими, «ефектними»¹ способами звуковидобування. Загалом упродовж усіх століть додавалися нові прийоми, однак саме протягом ХХ сторіччя відбулися найактивніші спроби створення нестандартних звучань та тембрів завдяки залученню можливостей виключно «традиційних»² інструментів.

У тексті застосовуються такі визначення, як: «нові техніки гри» (new playing techniques); «незвичні фортепіанні звуки, ефекти і техніки» (unusual piano sounds, effects and techniques); «екстравагантні виконавські техніки» (extravagant performing techniques); «різноманітні методи гри» (different methods of playing); «розширені виконавські техніки» (extended performing techniques). На нашу думку, ці словосполучення дають ширше уявлення щодо різнобарвності формулювань, якими називають нетипові прийоми звуковидобування, впроваджені у ХХ та на початку ХХІ століття. На цьому етапі дослідження зафіксуємо синонімічність деяких понять, а саме — «нові техніки гри», «незвичні звуки» тощо.

Музичний словник К. Аммер [155] містить багато згадувань щодо різних звукових експериментів ХХ століття. Розглядаючи графічну нотацію у контексті творчості К. Штокгаузена, авторка зазначає, що композитори того часу впроваджували «нові звучання» (new sounds). Також вони наводили практичні інструкції, що передують творам і допомагають виконавцям зрозуміти механізм реалізації нетипових прийомів звуковидобування. У розділі «Музика ХХ століття — від 1900 року» [Twentieth-century music – from 1900 on] стисло висвітлюються етапи розвитку багатьох напрямів

¹ З точки зору показовості.

² Маються на увазі ті, зовнішній вигляд та внутрішня будова яких остаточно сформувалася наприкінці ХІХ сторіччя.

академічної музики. Крім цього, у тексті наводиться інформація стосовно нетипового звучання традиційних інструментів. Зазначено, що розширенню їхніх звукових можливостей сприяє «використання новітньої аплікатури, спів всередину конструкції» [155; р. 446] тощо. На жаль, К. Аммер не надає характеристику «extended techniques», проте використовує прикметник «новий»¹ щодо музичних напрямів та деяких композиторських та виконавських технік ХХ століття.

В Оксфордському музичному словнику [215] зустрічаємо формулювання — «багато нових технік гри»² (many new techniques of playing), що стосується використання нестандартних прийомів звуковидобування у Клавірштюках I–XI К. Штокгаузена.

У Гарвардському музичному словнику [156] є розділ присвячений американській музиці, в якому охоплено її історію впродовж декількох століть. Стосовно ХХ сторіччя зазначається, що автори знаходилися у постійному пошуку нових творчих ідей. Зокрема, їхня «експериментальність» [156; р. 34] помічається у поєднанні різних технік або стилів у межах однієї композиції.

Слід зазначити, що у вищезгаданих джерелах переважно висвітлюються найпоширеніші прийоми звуковидобування, які реалізуються на різних музичних інструментах та входять до системи «extended techniques». Серед найвідоміших: глісандо [glissando], кластер [cluster], піцикато [pizzicato] та приглушення [mute]. Наприклад, у Музичному словнику Гроува, Аммер та в Оксфордському словнику є інформація щодо глісандо, кластера, приглушення та піцикато; у Фортепіанній книзі Г. Картера [163] пояснюється лише глісандо; у Гарвардському музичному словнику є тлумачення піцикато та глісандо, а також зустрічаються поодинокі згадування техніки приглушення струн і приклади її застосування в сучасних творах.

¹ Аналогічно до статті Х. Девіса з Музичного словника Гроува.

² Конкретизація способів відсутня.

Отже, дослідження англомовних словників дає можливість запропонувати неповний, проте доволі змістовний висновок щодо формулювання експериментальних напрямів ХХ століття. Насамперед зрозуміло, що окрім терміна «extended techniques», який перекладається як «розширені техніки»¹, зустрічається ще ціла низка понять. Наприклад, визначення «нові техніки гри», «незвичні звуки», «ефекти і техніки», «розширені виконавські техніки» — є синонімічними та виконують функцію понять-замінників. Підкреслимо, що вивчення цих довідникових джерел дає інформацію і щодо періоду виникнення та розвитку нестандартних прийомів гри. Крім цього, поглиблює знання про творчий доробок найвідоміших композиторів, які впроваджували нетрадиційні способи звуковидобування на різних музичних інструментах.

Серед онлайн-джерел (друга група) потрібно виокремити англомовну сторінку проєкту «Нова Музика США» [New music USA] та ресурс «Музика в русі!» [Music in Movement]. У названих джерелах доповнюється інформація, отримана завдяки аналізу довідникової літератури.

У цьому контексті, показовою є стаття «Вивільняючи шум: “розширені техніки” після експерименталізму» М. Бартнера, що знаходиться на сторінці проєкту «Нова Музика США» [161]. На прикладі творів Ч. Айвза, Ф. Т. Марінетті [Filippo Tommaso Marinetti; 1876-1944], Л. Руссоло [Luigi Russolo; 1885–1947], Дж. Антейла [George Antheil; 1900–59], Е. Вареза та ін. простежуються експериментальні ідеї, які кардинально змінили уявлення щодо «традиційності» музичної мови, технік написання, можливостей та призначення виконавського інструментарію. Крім цього, у статті міститься хронологія заснування нових течій та напрямів, що віддзеркалюють розвиток сучасної академічної музики тощо.

Музикознавцем зазначається, що на хвилі радикальних змін виникає творчість багатьох авторів, серед яких: Л. Орнштейн² [Leo Ornstein; 1895–

¹ Є дослівним перекладом англомовного словосполучення.

² Інший варіант перекладу прізвища — Орнстайн.

2002], Г. Кауелл та ін. Їхні нововведення пропонується тлумачити з позиції віддзеркалення нетипового використання звукових перспектив фортепіано. Мається на увазі, що завдяки впровадженню «розширених технік гри» стало можливим отримати численну кількість різноманітних звучань, «нефортепіанних» тембрів тощо. Зауважимо, що трансформація природних можливостей інструментів шляхом застосування нетрадиційних способів гри на них суттєво відрізняється від препараци¹ або використання різних електронних приладів². Проте чи варто прирівнювати препарацию до гри на струнах рояля або на «посиленому фортепіано»³? Це питання більш детально розглядатиметься у підрозділі 1.3.

У процесі аналізу творів «The Tides of Manaunaun», «Aeolian Harp», «Banshee» та «Sinister Resonance» («Зловісний резонанс»; 1930) Бартнер користується поняттям — «Кауеллівські фортепіанні техніки» (Cowell's piano techniques), до яких належать саме використані композитором прийоми звуковидобування всередині рояля. До того ж Бартнер підкреслює, що «нові техніки інструментального звуковидобування» (new techniques of instrumental sound production) задіяно у досить великому відсотку композицій ХХ сторіччя. На жаль, дослідником не надається конкретне визначення «extended techniques». Проте визначаються події, що призвели до впровадження «розширених технік», а також аналізуються підстави їхнього існування впродовж понад ста років. Зокрема, проводиться думка, що спроба трансформації будови інструментів і швидкий темп впровадження нестандартних прийомів гри цілком взаємопов'язані⁴. Крім цього, наголошується, що «extended techniques» насамперед використовувалися задля збагачення «стійкої»⁵ тембрової палітри різних груп інструментів [161].

¹ Змінення звукових характеристик завдяки фізичному втручанню у конструкцію інструмента.

² Посилення ступеня гучності, модифікування тембру та ін.

³ З англ. — «amplified piano».

⁴ Аналогічну думку висловлено й у Музичному словнику Гроува (стаття «Інструментальні модифікації» [169]).

⁵ Імовірно мається на увазі, що вона поступово формувалася впродовж багатьох століть.

Отже, Бартнер зосереджується на явищі «extended techniques» та робить висновки, що їхня реалізація вимагає від виконавця використання музичного інструмента за межами його традиційних можливостей. Науковець виокремлює три групи «extended techniques»: «розширені смичкові та ударні» (Extended Bowing and Percussive Techniques); «розширені духові та техніки приглушення» (Extended Blowing and Muting); «розширені вокальні техніки» (Extended Vocalization). Наприкінці статті пропонується узагальнення: «Після експерименталізму» [After Experimentalism], де М. Бартнер проливає світло на часовий проміжок 1960–70-х років, коли застосування «нових технік» (new techniques), з одного боку, почало потроху виходити з моди, а з іншого — набирати потужності. Зазначено, що у цей час новим було те, що впродовж цілісної композиції обиралася лише одна техніка звуковидобування, яка варіювалася ритмічно, інтонаційно та фактурно.

У висновку наводиться думка, що нетрадиційні способи гри найбільше підкреслюють унікальність кожного музичного інструмента, а також, що «розширені техніки» це суб'єктивне явище, адже кінцевий звуковий результат насамперед залежить від виконання конкретної людини, яка застосовує той чи той інструмент під час музикування. М. Бартнер наголошує, що хоча «extended techniques» існують на межі практичної реалізації, все ж піддаються контролю збоку виконавця. Підсумовуючи, автор порушує питання віртуозності, яка не здатна підпорядкувати хаотичність «розширених технік» виваженій системі звуковисотності, динаміки та швидкості виконання, міцно закріпленій наприкінці XIX століття.

Наразі вважаємо за потрібне висловити власне відношення щодо міркувань М. Бартнера про унікальність нестандартних прийомів звуковидобування XX — початку XXI століття, адже наведені ідеї видаються доволі дискусійними. Наприклад, чи доречно вважати, що лише нетрадиційні техніки здатні увиразнювати звукові й тембральні характеристики інструментів? У презентованому контексті виникає думка, що способи

звукovidобування XVII або XIX століття не розкривали їхньої індивідуальності.

На наш погляд, автор волів наголосити на показовій відмінності сучасних прийомів гри від технік звукovidобування, притаманних музичній практиці попередніх епох. Тобто у XX сторіччі залучення суто традиційних способів звукovidобування більше не виправдовує експериментальності ідей, пов'язаних з еволюцією різних сфер мистецтва, зокрема музичного. Завдяки тому, що нетипові прийоми винайдено з метою їхнього нестандартного застосування, саме ці техніки й здатні значною мірою як розширити звукові можливості «класичного» інструментарію, так і презентувати його з іншого ракурсу. Наприклад, використання струн фортепіано та гра різноманітних кластерів на клавіатурі (Г. Кауелл, фортепіанні опуси), використання багатьох видів клавішного глісандо протягом цілісної композиції (А. Корсун, «Aqua Sonare»), виконання піцикато на клавішах рояля (Г. Лахенманн, Етюд «Guero») якнайяскравіше трансформують уявлення щодо традиційності звучання інструмента, а також виводять його унікальні тембральні якості на новий рівень. Тобто застосування «розширених технік гри» у XX — на початку XXI століття дійсно дає нову перспективу звуковим характеристикам «класичного» фортепіано, аудіальний образ якого був визначений музичними традиціями минулих сторіч.

З наступною позицією щодо існування «розширених технік» за межами виконавських можливостей частково погодимося, адже деякі твори XX — початку XXI століття і справді майже не виконуються. Вірогідно, це відбувається саме через неймовірну складність їхньої реалізації. Проте таку саму думку можна висловити стосовно багатьох віртуозних опусів, наприклад, епохи романтизму. Підкреслимо, у той час ступінь володіння виконавським апаратом вимірювався насамперед швидкістю гри тих чи тих елементів фактури (Р. Шуман, Токата для фортепіано До мажор тв. 7, 1836; Й. Брамс, Варіації на тему Паганіні для фортепіано тв. 35, 1862–63 тощо).

З приводу композицій ХХ — початку ХХІ століття наголосимо, що бар'єром відтворення нотного тексту може бути не тільки технічний аспект виконання (П. Булез, Соната для фортепіано №2; 1958), ускладнена поліритміка або «багат шаровість» фактури (Я. Ксенакіс, «Euryali»; 1973). Так само, серйозним випробовуванням для музикантів є процес розучування графічних партитур (А. Букурешлев [André Boucourechliev, 1925-97], «Archipel IV»; 1969–70) або одночасна реалізація нестандартних прийомів гри на різних частинах інструмента (О. Безбородько, «Carpe Diem» для одного фортепіано в 5 рук; 2009). Крім цього, складність виконання сучасних опусів асоціюється ще і з необхідністю об'єднання технік говоріння та інших шумових ефектів (плескання, тупотіння тощо) з «розширеними техніками звуковидобування» на клавішах або струнах рояля (К. Штокгаузен. Клавірштук XIII «Сон Люцифера [«Luzifers Traum»] тв. 51; ~ 1982). До того ж, окрім усіх труднощів, зосереджених навколо втілення різноманітних нестандартних способів гри, виконавець має тримати під власним контролем ще і образну складову композиції.

Вірогідно, М. Бартнер мав на увазі саме ці особливості використання «розширених технік», наголошуючи на їхній суб'єктивності. У статті науковець замислюється над відсутністю належної уваги до нестандартних прийомів звуковидобування з боку класичної системи навчання. Погодимося, навчальна програма більшості музичних університетів різних країн дійсно не передбачає їхнього вивчення. Однак недостатня професійна підготовка музиканта або брак досвіду виконання не сприяють якісній реалізації як сучасних композицій, так і творів, наприклад, епохи романтизму. Втім, це питання виходить за межі завдань, що поставлено перед цією роботою.

Отже, аналіз студії «Вивільняючи шум: “розширені техніки” після експерименталізму» підтверджує, що існує багато англомовних варіантів найменування «extended techniques». Серед них синонімічними є: «техніки всередині фортепіано»; «кауеллівські фортепіанні техніки»; «нові техніки

інструментального звуковидобування»; «виконавські техніки»; «розширені техніки»; «нові техніки».

Онлайн сторінка «Музика в русі!» [171] — проєкт, що вивчає творчість видатних європейських композиторів, зокрема Казімежа Сероцькі [Kazimierz Serocki, 1922–81], П'єра Булеза, Арво Пярта, Луїса Андріссена [Louis Andriessen, 1939–2021] та ін. У цьому ресурсі зазначається, що «extended techniques» використовуються у композиціях для різноманітних інструментів. Наприклад, на фортепіано виконання «спеціальних ефектів» (special effects) відбувається всередині конструкції або на клавіатурі.

Таким чином, на сайті «Музика в русі!» та у статті М. Бартнера наводиться дещо споріднена інформація. Однак значно відрізняється структура викладу, об'єм аналізованого матеріалу тощо. Окрім терміна «розширені техніки», у вищезазначених джерелах можна зустріти й такі його заміники, як «нові техніки інструментального звуковидобування», «виконання спеціальних ефектів», «нетрадиційні техніки гри». Загалом у другому блоці літератури (так само, як і у першому) пропонується декілька варіантів назви явища, що впродовж понад ста років активно розвивається в музичному мистецтві.

У процесі дослідження розвідок, що були віднесеними до третьої групи, увагу переважно було скеровано на студії українських науковців, які вивчають «extended techniques» та характеризують це поняття за допомогою різноманітних формулювань. Такий ракурс дозволив виявити наявність доволі широкого синонімічного ряду слів-прикметників до поняття «extended techniques». Серед них найчастіше зустрічаються такі: «нетрадиційні», «нові» («новітні»), «розширені» («виконавські» або «інструментальні») та «нестандартні» (інколи — «незвичні» або «нетипові»). Інколи, проте трапляються наступні: «сучасні», «специфічні», «сонорні». Підкреслимо, послідовність вказана у порядку спадання розповсюдженості їхнього використання.

Найбільш вживаними словами-іменниками є «прийоми», «способи», «техніки», «засоби» (гри або звуковидобування). Слід наголосити, що серед авторів дуже поширеним є застосування декількох різних, однак синонімічних формулювань у межах однієї роботи. Отже, подальший виклад матеріалу систематизуємо за принципом розповсюдженості термінів.

Першу групу досліджень складають розвідки, де здебільшого застосована дефініція «нетрадиційні прийоми (техніки) гри або способи звуковидобування».

Авторка монографії «Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століття» І. Лісняк [64] вивчає специфіку розвитку бандурного мистецтва 1990–2000-х років. Дослідниця зазначає, що багатьом композиціям притаманні ознаки постмодернізму, у межах якого відбувався пошук «нових прийомів гри». Музикознавиця аналізує оригінальні твори українських композиторів, де застосовано «нетрадиційні способи гри» на бандурі. Серед них І. Лісняк виокремлює такі: постукування (по деці та струнах); різновиди глісандо; флажолети; тремоло; піцикато; плескання та ін.

У дисертації «Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку» [82] Д. Муєдінова пропонується поділити нестандартні техніки звуковидобування на дві групи: «музичного та немусичного походження» [82; с. 48]. До першої належать: мікроінтервали (третьтони, чвертьтони, шестинатони, восьминатони); видобування гармонічних інтервалів і акордів; препарация інструмента та використання різних пристроїв і сурдин; комп'ютерні та електронно-акустичні методи обробки звука. До другої автор включає: видобування ударно-шумових ефектів, імітацію звуків природи; перманентне дихання; театралізацію, що передбачає залучення інших видів мистецтва (пантоміма, танцювальні компоненти та ін).

Наразі увагу буде приділено суто термінологічному питанню. Показово, що дослідник розмежовує формулювання «нові та сучасні способи звуковидобування» від «нетрадиційних прийомів гри». Д. Муєдінов

наголошує на тому, що більша частина технік сьогодення має давню історію, тривалий період еволюції і т. ін. «Новими» способами звуковидобування пропонується вважати ті, що виникли “порівняно недавно”» [82; с. 44] завдяки комп’ютерним або електронним пристроям та спеціально сконструйованим цифровим інструментам. З приводу «нетрадиційних» зазначено, що вони «...не властиві акустичній природі інструмента і стилю академічного виконання» [82; с. 45]. Отже, у межах дисертації автор користується двома прикметниками — «нові» та «нетрадиційні», що мають статус термінів різного значення.

У дисертації «Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики)» А. Чібалашвілі [135] розглядаються тенденції розвитку музичного мистецтва другої половини ХХ століття. На прикладі творчості українських композиторів О. Безбородька, А. Загайкевич, С. Зажитька, А. Карнака, В. Рунчака, Л. Сидоренко, К. Цепколенко та М. Шоренкова авторка досліджує концептуальний синтез виконавського мистецтва. А. Чібалашвілі аналізує композиції¹, де застосовано нетипові способи гри. Загалом у дисертації використано такі формулювання: «нетрадиційні виконавські засоби» і «незвичні прийоми гри на музичних інструментах», які є синонімічними та безпосередньо стосуються явища «extended techniques».

У статті «Проблеми вивчення авангардної музики студентами музичних спеціальностей педагогічного вузу» Н. Туровської [128] розглядаються чинники, що не сприяють її популяризації серед студентів. У роботі пропонується формулювання «нетрадиційні способи гри на інструментах» [128; с. 129] щодо виконання авангардної музики. Крім цього, досліджуються композиторські техніки ХХ століття (додекафонія, алеаторика, пуантилізм та ін.), які отримали найбільше розповсюдження. Стосовно сонористики зазначено, що у пошуку незвичних тембрів, шумів та «нетрадиційних способів гри на інструментах» композитори застосовують

¹ Камерні та сольні за участю фортепіано.

різні техніки звуковидобування — кластери та ін. На наш погляд, це твердження є не зрозумілим у контексті «extended techniques». З одного боку, дослідниця ототожнює поняття: «нетипові звучання», «нетрадиційні прийоми звуковидобування» та «шуми». З іншого, наголошує, що кластер слугує задля їхнього отримання. Ймовірно, Н. Туровська розмежовує нетрадиційні методи гри та кластерну техніку в межах сонористики, однак надалі це питання в роботі не порушується.

Стаття «Художня образність твору як основа еволюції виконавських засобів виразності (на прикладі “Поєми для кларнета та фортепіано” Л. Колодуба)» В. Громченка [24] висвітлює значення художніх ідей у процесі трансформації способів виразності. Автор наголошує, що велика кількість сучасних українських композиторів застосовують «новітні» та «нетрадиційні прийоми гри» [24; с. 27], які розширюють звукову палітру духових інструментів. Хоча не уточнюється які саме способи звуковидобування відносяться до так званих «нових», все ж у дослідженні використано прикметник «новітній» та «нетрадиційний» стосовно незвичних звукових ефектів, реалізація яких відбувається на «класичному» кларнеті.

А. Попова у статті «Фортепіанна творчість Валентина Бібіка: про деякі аспекти культури виконання» [96] зазначає, що однією з помітних тенденцій музичної практики ХХ–ХХІ століття є пошук нових звукових можливостей фортепіано, який відбувається завдяки використанню «нетрадиційних прийомів піаністичної гри» [96; с. 536]. Серед них Поповою названі: гра на струнах; методи беззвучного натискання клавіш; кластерна техніка. Крім цього, дослідниця розмежовує класичні та нетрадиційні прийоми гри, підкреслюючи, що виконання останніх вимагає особливого ступеня підготовки, фізичної свободи тощо.

Автор статті «Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі ХХ–ХХІ століття» Б. Ткачук [122] вивчає еволюцію технік звуковидобування на маримбі, ксилофоні та вібрафоні від другої половини ХХ до початку ХХІ сторіччя. Підкреслюється, що активний попит на ці інструменти серед

зарубіжних виконавців, зокрема американських, зумовив пошук «нетрадиційних технік» гри та спроби знаходження нового звучання. Однак Б. Ткачук не надає визначення «розширеним технікам» та не уточнює, які саме способи звуковидобування належать до цього явища. Утім, досліджуючи процес розвитку виконавства на ідіофонах, автор обирає формулювання «нетрадиційні техніки» щодо тих методів гри, які сформувалися наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття.

Наголосимо, що часові межі використання «extended techniques» на ксилофоні, вібрафоні та маримбі різняться за періодизацією залучення цих способів гри на інструментах іншої групи¹. Це зумовлено насамперед тим, що ідіофони почали вводити до академічної музики порівняно нещодавно². Натомість інші інструменти мають довшу історію у межах «класичного репертуару», відповідно, і різновидів способів гри на них створено набагато більше. Автором наводиться думка, що впровадження нетрадиційних прийомів звуковидобування є результатом тривалого розвитку інструментарію. Отже, проаналізована розвідка належить до групи джерел, де сучасні прийоми протиставлені так званим «традиційним» технікам гри.

Із самої назви статті «Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні» Г. Марценюка [74] виходить, що автором використано одразу два прикметника. Дослідник вивчає сутність нетрадиційних технік, визначає їхні індивідуальні особливості та підкреслює необхідність застосування у виконавській практиці. За Марценюком, реалізація «складних сучасних прийомів гри вимагає володіння особливою технікою» [74; с. 198]. Зазначено, що винайдення «нових нетрадиційних прийомів і засобів» сприяє збагаченню виражальних можливостей духових інструментів. Отже, впродовж тексту використано одразу декілька формулювань: «нові прийоми гри», «сучасні виразові засоби» та «нетрадиційні прийоми виконання». Подібний підхід до вибору низки

¹ Наприклад, щодо духових, струнних тощо.

² Орієнтовно з другої половини ХХ століття.

синонімічних найменувань нашо́вхує на роздуми з приводу доцільності формування групи термінів, які доречно залучати у контексті визначення явища «extended techniques».

Надалі презентуємо джерела, де використано щонайменше два або більше тотожних словосполучення, якими охарактеризовано «розширені техніки гри». Зокрема, стаття «Синтез виконавських манер як творчий чинник сучасної вокальної музики» Н. Шевченко [148] є прикладом застосування схожих за суттю найменувань. Впродовж тексту авторка користується визначеннями: «нетрадиційні вокальні техніки», «нові засоби виразності» та «особливі способи звукоутворення». Порівнюючи їх з прийомами минулих епох, науковиця обирає найбільш влучні, на її думку, прикметники. Отже, це вже друге джерело, де використовується серія термінів для визначення одного явища.

У статті «Модифікація параметрів звукоутворення в музиці ХХ ст.» В. Мужчиля [83] основну увагу зосереджено навколо вивчення видозмін інструментального звуковидобування, які трансформують звичне уявлення щодо тембрових параметрів. У контексті використання «extended techniques» автором згадується творчість Л. Грабовського, К. Пендерецького, Є. Станковича, В. Рунчака, С. Зажитька, Е. Денісова, С. Губайдуліної та ін. Зазначено, що впродовж ХХ століття пошук нових звучань здійснювався двома шляхами. З одного боку, завдяки застосуванню електронних приладів, а з іншого, нестандартному використанню звукових можливостей класичного інструментарію. Стосовно другого напрямку В. Мужчиль користується поняттями: «нетрадиційні прийоми гри», «неординарні засоби виразності», «інноваційні прийоми», «нові темброві звучності на традиційних музичних інструментах», «незвичні та сучасні прийоми гри». Бачимо, що палітра застосованих автором формулювань така ж різноманітна, як власне і способи звуковидобування ХХ — початку ХХІ століття.

Стаття «Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці» М. Мимрика та

І. Савчука [79] присвячена висвітленню нетипових прийомів гри. Зазначено, що на межі тисячоліть композитори знаходяться у найрадикальнішій фазі експериментів із звуковими барвами. На прикладі творів С. Зажитька, Ю. Гомельської, В. Рунчака та ін. дослідники розглядають найпоказовіші нестандартні техніки саксофонового звуковидобування. Зазначено, що впродовж другої половини ХХ — початку ХХІ століття відбувається вдосконалення традиційних методів звукоутворення та розширення тембрових можливостей саксофона завдяки «новим виконавським прийомам і засобам». Саме у цьому контексті залучаються незвичні способи гри, нестандартне поєднання ансамблевих складів тощо. Загалом впродовж дослідження музикознавцями часто використовуються формулювання «нові способи інструментального звуковтілення», «нетрадиційні прийоми гри», «особливі ігрові ефекти», «незвичні способи звуковидобування». На нашу думку, застосовано різні, проте схожі за змістом словосполучення.

У статті «“Motion Trio” у контексті сучасного польського акордеонного виконавства» Н. Любінця [67] використано прикметник «новаторські та нетрадиційні» щодо методів звукоутворення останнього десятиліття ХХ та першого десятиріччя ХХІ століття. У тексті зазначено, що польським композиторам цього періоду притаманне використання «експериментальних прийомів звуковидобування», «нових засобів і прийомів гри», «нетрадиційних способів звуковидобування» тощо. Стосовно останнього зауважимо, Н. Любінець відносить до цих прийомів гри тремоло, кластер-глісандо та ін.

У дослідженні «Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття» М. Шадька [139] використано декілька синонімічних формулювань. Зокрема, словосполучення «нетрадиційні способи гри» залучено у контексті творчості Дж. Крама, а поняття «нові прийоми гри» — щодо експериментів Г. Кауелла і Дж. Кейджа. На нашу думку, М. Шадько застосував дефініції, які найпоказовіше

характеризують трансформацію фортепіано саме у ХХ столітті, розширення його звукових можливостей тощо.

Отже, завдяки дослідженню розвідок, де переважно обирається прикметник «нетрадиційні», виявлено, що музикознавці активно користуються низкою інших тотожних означень. Вірогідно, це відбувається аби уникнути тавтології та урізноманітнити лексику. Саме тому надалі не надаватиметься детальний опис кожної студії, де використано різні слова-означення. Зосередимо увагу лише на варіантності або частоті застосувань синонімічних формулювань. Також аналізуватимуться ймовірні чинники, що спонукають обирати той чи інший україномовний варіант терміна «extended techniques».

До таких розвідок відносяться дисертації та численні статті вітчизняних науковців, які використали словосполучення «нові (виконавські або інструментальні) техніки (способи чи прийоми) звуковидобування (гри)».

Автор дисертації «Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект» Б. Кисляк [45] наголошує, що пошук нових композиторських технік, засобів виразності та колористичних прийомів гри на баяні почався з середини ХХ століття. Підкреслено, що «нові прийоми гри» виникають у співпраці композитора та виконавця. Найчастіше ці способи залучаються з метою відтворити або імітувати звучання інших інструментів. Крім цього, вони є підґрунтям нових тембральних якостей сучасного музичного мистецтва.

М. Перцов у дисертації «Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції» [94] аналізує етапи еволюції флейтової музики та згадує деякі твори сучасних українських композиторів¹. З поміж великої кількості інформації, помітним є застосування означення «новітні» щодо прийомів звуковидобування з системи «extended techniques». Дослідник пояснює, що техніки гри ХХ — початку ХХІ століття впроваджено з метою розширення звукових можливостей флейти, трактування її як ударного

¹ О. Безбородька, О. Шмурака та ін.

інструмента тощо. На погляд М. Перцова, нові способи звуковидобування створюються завдяки колаборації композитора та виконавця, обов'язково враховуючи технічні можливості останнього¹.

Імовірно, застосування прикметника «новий» у розвідках М. Перцова та Б. Кисляка пов'язане з умовою співпраці, в межах якої, на думку дослідників, «народжуються» сучасні техніки звуковидобування. У цьому контексті згадаємо, що створення академічного репертуару Новітнього часу дещо відрізняється від попередніх епох. Ускладнення музичної мови провокує необхідність випробовування великої кількості нетрадиційних способів звуковидобування вже на етапі створення опусу. Загалом сучасна композиція вважається остаточно дописаною тоді, коли її можливо повністю відтворити. Саме тому колаборація композитора та виконавця є типовим явищем музичної практики сьогодення.

У статті «Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття» І. Тукової [125] основну увагу зосереджено навколо звукових експериментів, що уможливлені завдяки застосуванню «нових способів звуковидобування» або «нетиповій трактовці вже наявних» [125; с. 60]. Упродовж тексту дослідницею використані словосполучення: «нові», «оригінальні» та «нетрадиційні інструментальні техніки»; «нетипові способи звуковидобування»; «“розширені” виконавські техніки»; «нетипове використання нормативних прийомів» тощо. Загалом І. Тукова охарактеризовує ці методи звуковидобування так: «нетрадиційні способи гри на інструментах, тобто виконавські техніки, спрямовані на досягнення нових звукових ефектів» [125; с. 58]. На наш погляд, у цьому реченні вбачається ототожнення прикметника «нетрадиційний» та «новий». Надалі, спираючись на дослідження М. Хруста, авторка зупиняється на дефініції «нові інструментальні техніки». Наголосимо, що це визначення безпосередньо стосується способів гри з системи «extended techniques».

¹ Аналогічна ідея зазначена Б. Кисляком.

В. Корзун у статті «Особливості підходу до усвідомлення нового звукового образу фортепіано в творах сучасних композиторів» [51] зазначає, що впродовж ХХ століття відбувався процес вивчення звукових і тембрових можливостей рояля. У цьому контексті згадується творчість Ч. Айвза, Г. Кауелла, Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, В. Сильвестрова, К. Цепколенко та ін. Авторка підкреслює, що українські композитори другої половини ХХ століття залучають «нові піаністичні прийоми»¹ [51; с. 114]. Загалом ідея, вкладена у зміст прикметника «новий» є цілком зрозумілою. Проте запитання наскільки доречно надавати цим способам звуковидобування диференціацію «піаністичні» — немає однозначної відповіді. Зрозумілим видається, що В. Корзун поєднала два прикметника в одному словосполученні аби наголосити — ці способи стосуються саме фортепіанної музики. Проте, на нашу думку, доцільніше обирати формулювання «нові фортепіанні прийоми» або «нові прийоми гри на фортепіано», оскільки прикметник «піаністичний» визначає школу або мистецтво гри на фортепіано, а не систему способів звуковидобування на інструменті.

Стаття «Музично-інструментальні засади сучасних технік композицій» А. Черноіваненко [134] містить визначення «нові інструментальні техніки гри». Зазначено, що процес пошуку нових способів звуковидобування та розширення тембрової специфіки інструментів розпочався ще у ХVІІ столітті. Зокрема, наприкінці ХІХ — впродовж ХХ сторіччя відбулася найінтенсивніша хвиля експериментів, пов'язаних з модифікаціями класичного інструментарію. Посилаючись на дисертацію М. Хруста, авторка наводить приклади застосування нетипових способів звуковидобування на скрипці у творах ХVІІ століття. Крім визначення «нові інструментальні техніки гри», А. Черноіваненко користується формулюваннями «нові способи звукоутворення» та «нові тембри», які, у контексті її дослідження, на наш погляд, є тотожними.

¹ Кластер, глісандо тощо.

Все ж характеристика способів звуковидобування у XVII столітті та наприкінці XIX — впродовж XX сторіччя не може мати одне визначення. Дійсно, порівнюючи прийоми гри XIV та XVII століття можна говорити про те, що винайдені методи звукоутворення у XVII сторіччі, безперечно, є новішими за ті, що були притаманні музичній практиці XIV або навіть XVI століття. Проте необхідним видається чітке визначення часових періодів, відповідно до яких арсенал прийомів гри на будь-якому музичному інструменті було сформовано певною мірою. У цьому контексті, доречним, на нашу думку, є розмежування «традиційних» методів гри для попередніх епох від тих, що є новими для музичної практики сьогодення.

I. Шпитальна у статті «Владислав Золотарьов — феномен творчості» [149] використовує поняття «нові прийоми гри», до яких належить кластерне глісандо, вібрато, тремоло тощо. Так само, як М. Перцов, I. Савчук та Б. Кисляк, авторка наголошує, що ці способи звуковидобування виникають завдяки співпраці композитора та виконавця.

В. Громченко у розвідці «“Номо Ludens I” для Флейти (або кларнета чи саксофона) В. Рунчака: образна сфера та особливості її вираження» [23] розглядає сучасні виконавські способи гри, що втілюють ідею опусу. У статті є достатньо тотожних понять, які ідентифікуються напрямом «extended techniques». Серед них: «нетрадиційні засоби виразності», «модернові прийоми гри», «новітні композиторські та виконавські техніки» тощо.

I. Савчук у студії «Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу XX–XXI століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості» [106] зазначає, що у другій половині XX сторіччя сприйняття виражальних можливостей фортепіано суттєво реформується. Відбувається переосмислення традиційних засобів звукоутворення та залучення «нових прийомів гри», які збагачують темброву палітру рояля. Згідно з автором, новітні способи звуковидобування утворюються завдяки кооперації композитора та виконавця¹. Савчук користується певними визначеннями

¹ Такої самої позиції дотримуються М. Перцов, Б. Кисляк та I. Шпитальна.

щодо використаних технік у деяких творах українських композиторів¹. Серед показових словосполучень можна назвати такі: «оновлені прийоми», «незвичні способи інструментальної гри», «розширена палітра засобів», «нетрадиційні способи» та ін. На нашу думку, ці визначення є синонімічним рядом дефініції «нові способи звуковидобування».

К. Шамайко у розвідці «Композиційний ритм як прояв “типового” в “новій” музиці Х. Лахенманна (на прикладі “temA”)» [142] зазначає, що певні виражальні засоби та прийоми звуковидобування відрізняються відповідно до музичного напрямку. Зокрема, дослідницею підкреслюється відмінність «традиційних»² технік гри та способів звуковидобування ХХ — початку ХХІ століття. Щодо прийомів звукоутворення у «temA» Г. Лахенманна використано формулювання «нові способи виконання» та уточнено, що вони вирізняються особливою складністю реалізації.

У статті М. Мимрика «Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака)» [77] знаходимо визначення «нові виконавські прийоми». Дослідник підкреслює, що такі техніки звуковидобування, як глісандо, флажолети, арпеджіато, різноманітні шумові ефекти та ін. наслідують з арсеналу виконавських прийомів гри на інших музичних інструментах.

Це твердження нашої думки нас на роздуми стосовно доцільності використання обраного автором терміна. У контексті статті, визначення «нові виконавські способи гри» можна аргументувати саме фактом запозичення. Погоджуючись з М. Мимриком, зауважимо, що прикметник «новий» дійсно слід вживати тоді, коли спосіб звуковидобування непритаманний конкретному інструменту або якщо мета його залучення полягає у розширенні усталеної палітри виразових можливостей інструментів. Наприклад, піцикато на клавіатурі фортепіано (Г. Лахенман,

¹ Ю. Гомельської, С. Зажитька, В. Рунчака та ін.

² Мається на увазі класико-романтичний період.

«Guero») не є способом гри властивим клавішному інструменту, тому його застосування на роялі слід розуміти як нове, тобто нетрадиційне для реалізації на фортепіано.

Отже, з точки зору закладених ідей, дослідження цієї групи розвідок є дуже важливим. Серед чинників, які зумовлюють застосування дефініції «нові способи гри» найпоказовішими, на наш погляд є збагачення усталеної палітри класичного інструментарію; пошук незвичних звукових ефектів; імітація звучань інших мучних інструментів тощо.

Формулювання «розширені техніки» використовується у розвідках Н. Шевченко [146; 147; 148], Є. Чурікова [138] та Є. Куца [60; 61].

У статті «Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання» Є. Чурікова [138] застосовано дослівний переклад словосполучення «extended techniques» українською. Власне, автор посилається на студію «Розширені техніки для валторни: Практичний посібник для студентів, виконавців та композиторів» [Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers] американського дослідника Г. Дугласа [Hill Douglas, 1935-2007]. Помітно, що впродовж тексту Чуріков не бере у лапки поняття «розширені техніки».

Прямий переклад-адаптацію також застосовано у статті «Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві» Н. Шевченко [147]. Загалом авторка протиставляє класичні та нетрадиційні прийоми співу і наголошує на обов'язковому внесенні сучасних вокальних творів до репертуару виконавців.

Є. Куц у монографії «Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури» [60] зазначає, що впродовж ХХ століття основна увага приділялася збільшенню кількості способів звуковидобування. Автор користується формулюванням «розширені інструментальні техніки» щодо тих, які вирізняються специфічністю реалізації. Визначення пропонується у дослівному перекладі та без лапок, аналогічно до досліджень Н. Шевченко і Є. Чурікова. Різниця полягає лише у

тому, що Є. Куц додає до цього словосполучення прикметник «інструментальні».

Словосполучення «нестандартні виконавські прийоми» застосовано у статтях Д. Малога [70] та Є. Куца [61].

У статті Д. Малога «“Guero” для рояля Х. Лахенмана: семантика виконавського прийому» [70] є дефініція «нестандартні прийоми гри на музичних інструментах». Дослідник наголошує, що насамперед їх слід розуміти як «особливий напрям концептуалізму» [70; с. 158]. Крім цього, Д. Малий зазначає, що ідея нестандартних методів гри полягає у розширенні звукових та технічних можливостей інструментів¹.

Є. Куц у статті «Історична динаміка музичного інструментарію в контексті концепції тембрового простору» [61] користується визначенням «нестандартні виконавські прийоми» та «розширені виконавські техніки». Бачимо, що автор застосовує різні формулювання у власних роботах. На наш погляд, у цьому вбачається їхня цілковита взаємозамінність та синонімічність.

У роботах В. Вірясової [11] та Л. Максименко [68] залучено поняття «сучасні, специфічні та сонорні прийоми» гри.

Власне, у назві статті «Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів» В. Вірясової [11] вже міститься найменування, що характеризує способи звуковидобування з системи «extended techniques». Бачимо, що дослідниця на власний розсуд тлумачить англomовне визначення, а не пропонує його буквальный переклад. Водночас у роботі зазначено необхідність класифікації та надання методичних рекомендацій щодо виконання «специфічних прийомів», до яких, згідно з авторкою, належать глісандо, тремоло, вібрато та ін. Нагадаємо, І. Шпитальна² відносить до групи «розширених технік» ті самі способи звуковидобування, що і В. Вірясова.

¹ Аналогічної думки дотримуються М. Перцов, М. Мимрик та І. Савчук.

² Обирає визначення «нові прийоми гри».

Л. Максименко у статті «Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі творчості композитора В. Рунчака)» [68] застосовує декілька синонімічних визначень. Серед них — «нетрадиційні виконавські техніки»; «сучасні прийоми гри»; «новітні саксофонні техніки»; «різноманітні шумові ефекти» та ін. Так само, як і М. Мимрик, авторка фіксує факт запозичення нових технік гри до саксофонового сучасного виконавства з арсеналу багатьох прийомів звуковидобування на інших музичних інструментах¹.

Таким чином, опрацювання розвідок вітчизняних науковців дало можливість виявити низку найпоширеніших варіантів перекладу терміна «extended techniques» українською. Першість посідають формулювання, де використано прикметник «нетрадиційні». Друге місце² — словосполучення «нові або новітні прийоми». Третіми за розповсюдженістю є дефініції «розширені техніки» та «нестандартні способи». Найменш поширеною групою понять є словосполучення з наявністю прикметника «сучасні», «незвичні», «специфічні», «нетипові» та «сонорні».

На цьому етапі ґрунтовного аналізу наукової літератури українських авторів можна говорити про існування деяких моделей. Передусім, у більшості робіт одночасно задіяно декілька понять, що ототожнюються. У разі дослівного перекладу з англійської мови лише деякі дослідники використовують лапки, показова більшість уникає їх. Крім цього, простежується відсутність достатньої кількості джерел, де наведено наукову аргументацію чинників, що зумовлюють вибір конкретного визначення. Помітно, що лише невелика кількість науковців надає власне розуміння або перелік «розширених технік». Наостанок підкреслимо, що більшість вітчизняних авторів взагалі ні в який спосіб не характеризують ці методи. Можна зробити висновок, що музикознавці користуються різними

¹ Зокрема, з групи мідних духових.

² За поширеністю в українській науковій літературі.

формулюваннями у вільній формі, комбінуючи їх з метою збереження лексичного різноманіття.

Надалі зосередимося на роботах В. Бойкової [7] та М. Хруста [129; 130], де є або характеристика «extended techniques», або обґрунтування альтернатив перекладу терміна.

У дисертації «Розширені виконавські техніки у творчості Зигфріда Пальма: шлях до нового віолончельного мистецтва» В. Бойкової [7] увагу приділено питанню термінології та виникненню дефініції «extended techniques»; процесу накопичення їхніх різновидів і, найважливіше, Бойкова пропонує власний варіант класифікації цих прийомів. Утім, на жаль, авторка не надає їхнє визначення. Дослідниця зупиняється на формулюванні «розширені виконавські техніки», хоча і наголошує на доречності пошуку більш влучного перекладу-адаптації.

У дисертації «Нові інструментальні техніки: досвід класифікації» М. Хруста [129] застосовано дефініцію «нові інструментальні техніки». Передусім наведено аргументацію відносно прикметника «інструментальні», а визначення «виконавські» спростовано. М. Хруст наголошує, що термін «нові інструментальні техніки» слід використовувати у контексті «extended techniques». Натомість дослівний переклад «розширені техніки», на думку дослідника, бажано не вживати. Помічаємо, що впродовж тексту іменник «спосіб» та «прийом» ототожнюється слову «техніка», а іменник «гра» є синонімом до слова «звуквидобування».

Переходячи до англійських робіт нагадаємо, що запропонований на початку цього підрозділу аналіз дав змогу з'ясувати велику кількість різноманітних синонімічних словосполучень, серед яких найуживанішими є «extended (performing) techniques» та «new playing (instrumental) techniques».

Поняття «extended techniques» використано у двох різних дисертаціях, а саме: «Педагогічний Напрямок “Розширених Технік” для Валторни, застосованих у “Притчі” для Валторни Соло (1973) Вінсента Персічетті, твір 120» К. Дейтс [170] та «“Розширені Техніки” гри на Саксофоні: Погляд крізь

Призму Музичних Прикладів» П. Мерфі [197]. У цих джерелах надається стисла характеристика й змістовний перелік «розширених технік», а також пропонуються приклади музичних творів, у яких задіяно нестандартні прийоми гри на духових інструментах.

К. Дейтс описує «extended techniques» як «незнайомі», «незвичні», «нетрадиційні», «нові», «спеціальні» та «сучасні». Однак, зважаючи на те, що надалі авторка жодним чином не характеризує «розширені техніки», цей перелік із прикметників-синонімів не слід вважати власне дефініцією «extended techniques». На наш погляд, його було задіяно у тексті аби уникати тавтології. Натомість у дисертації П. Мерфі є стисла аргументація щодо чільного показника нетрадиційних способів гри. На думку дослідника, цим терміном визначають звучання, яке «...виходить за межі стандартних звукових параметрів музичного інструмента...» [197; с. 4].

Дослідженню «розширених технік» гри на струнних інструментах присвячено багато джерел, серед яких можна назвати дві студії. Перша — це дисертація К. Тішхаузер: «Огляд Використання “Розширених Технік” та їхня Нотація у Струнних Квартетах ХХ століття, написаних Американськими Композиторами починаючи з 1933 року, користуючись Вибраною Анотованою Бібліографією та Дискографією» [216]. Друга — дисертація «Розрив Звукових Бар’єрів: “Розширені Техніки” та Нові Тембри для Альтиста у процесі Розвитку» С. Квок [189].

У визначенні сутності «розширених» прийомів, С. Квок посилається на роботу Р. Іші [183]¹. Крім цього, дослідниця надає власне тлумачення «extended techniques», основна концепція якого полягає у суттєвій відмінності «розширеної» інструментальної техніки та традиційної манери звуковидобування на інструменті². Хоча Квок не типологізує нестандартні способи гри, все ж вона поділяє їх за принципом виконання: техніки для лівої

¹ Див. підрозділ 1.1.

² Йдеться про альт.

та правої руки¹. Також зазначено, що використання препарациї, співу або свисту під час гри не відноситься до системи «extended techniques» [189; p. 2]. Підкреслимо, що ця позиція повністю відповідає нашим переконанням, які будуть обґрунтованими далі.

У дисертації К. Тішхаузер позначається, що нові способи гри сьогодення прийнято вважати «розширеними техніками». Йдеться про те, що зазвичай вони виникають у процесі створення нових графічних символів. Показовим моментом цього дослідження є класифікація «extended techniques» за принципом нотації.

Серед масштабних за обсягом інформації джерел, де використано словосполучення «розширені техніки», позначимо такі видання, як «Художні експерименти у музиці: Антологія» Д. Кріспін і Б. Гілмора [158] та «Музика у ХХ–ХХІ століттях» Дж. Аунера [159]. Ці роботи є прикладом ґрунтовного дослідження сучасної академічної музики, її напрямів тощо. Зокрема, в «Антології» містяться численні згадки про композиторів, які застосовували нетрадиційні прийоми звуковидобування на музичних інструментах у творах для різноманітних ансамблевих складів. Водночас в обох студіях немає визначення терміна «extended techniques» та не міститься спроб впорядкування цих способів гри.

На ґрунті англомовної літератури, яка була висвітлена у підрозділі 1.1, підкреслимо, що у більшості з аналізованих розвідок все ж зустрічається формулювання «extended techniques». Зокрема, у працях Ш. Акбулут [153; 154], Е. Клоу [164], А. да Кости [167], Р. Іші [183], Ж.-Ф. Пру [200], Тан Цай Сін та Єн-Лін-Го [209], Г. Сміта [210] та Л. Ваеса [219] використано прикметник «extended», що у дослівному перекладі українською — саме «розширений». Серед розвідок, де зазначено дефініцію «new playing (instrumental) techniques», назвемо роботи Л. Кардассі [162], С. Костки [187], С. Стеллінгс [211] і К. Стоуна [212].

¹ Аналогічно до В. Бойкової.

Отже, запропонований розгорнутий аналіз різноманітних наукових розвідок, що оприлюднювалися протягом другої половини ХХ — початку ХХІ століття, дає можливість зробити певні узагальнення. Насамперед, переважна більшість вітчизняних і зарубіжних науковців, користуючись прикладами сучасних творів, найчастіше лише перераховують нетрадиційні прийоми звуковидобування на музичних інструментах. Певні автори надають власне розуміння «розширених технік», керуючись досвідом виконання. Менший відсоток дослідників пропонують визначення терміна, спираючись на словники та інші наукові джерела. Набагато рідше трапляються роботи, де окрім характеристики, міститься і типологія способів звуковидобування з системи «extended techniques».

Серед авторів, які надають визначення «extended (new) playing (instrumental) techniques», назвемо імена М. Хруста [129; 130], Л. Ваеса [219] та Д. Муєдінова [82].

У дисертації «Нові інструментальні техніки: досвід класифікації» [129] М. Хруста наводиться характеристика «розширених» прийомів звуковидобування: «...техніки гри на музичних інструментах, виявлені переважно у ХХ–ХХІ столітті та висвітлені у творчості композиторів зазначеного періоду, за принципом та звуковим результатом відрізняються від нормативних технік гри, притаманним цим інструментам. Нові інструментальні техніки не передбачались на етапі розробки конструкції, проте пізніше були впроваджені композиторами та виконавцями на остаточно змайстрованих інструментах» [129; с. 338].

Підкреслимо, Хруст наголошує на суттєвій розбіжності «розширених» та «класичних» прийомів звуковидобування. Згідно з автором, «новими» слід вважати ті, що за нормою звукоутворення принципово різняться з «традиційними». Останні, зі свого боку, властиві інструментам на початковому етапі створення. Отже, музикознавець керується думкою, що у процесі конструювання будь-якого інструмента майстри насамперед передбачають його так звані «фізичні» можливості або звукові ліміти. На

наш погляд, цілком логічним є називати «новими» або «розширеними» техніками ті, що виходять за межі першочергового задуму та прогнозованих норм звучання, резонування, швидкості й інших параметрів, якими апріорі наділений будь-який інструмент.

Показовим моментом наукових пошуків М. Хруста є аргументація на користь прикметників «нові» та «інструментальні» щодо прийомів звуковидобування, які розуміються у контексті явища «extended techniques». У статті «Нові інструментальні техніки. Досвід класифікації» [130] автор не радить використовувати означення «розширені» та «виконавські». Хруст обґрунтовує власну думку наступним чином: «...застосування прикметника “інструментальні”, а не “виконавські” підкреслює, що ці техніки звуковидобування винайдені у співпраці композиторів і виконавців для використання у новостворених творах, тому, зафіксовані у партитурах, вони є не тільки виконавськими, а й “композиторськими”» [130; с. 126]. Крім цього, обираючи між прикметниками «розширені» та «нові», М. Хруст зупиняється саме на останньому. Автор наголошує: «Застосовування терміна “розширені техніки” здається не дуже вдалою калькою англomовного поняття “extended techniques”...» [130; с. 126].

Аргументацію на користь прикметника «інструментальні» замість «виконавські» вважаємо досить логічною, однак останнє твердження наштовхує на певні міркування. Видається, що називати «невдалою калькою» дослівний переклад іншомовного визначення не є доречним, адже автором не було обґрунтовано критерії вимірювання цього умовного ступеня «невдалості». Крім того, у контексті становлення термінів, подібна позиція Хруста дозволяє трактувати запропонований ним переклад дефініції «extended techniques» як напівкальку.

У дослідженні «Розширені фортепіанні техніки в теорії, історії та виконавській практиці» Л. Ваеса [219] увага приділяється виключно фортепіанним способам звуковидобування. У межах дисертації автор згадує формулювання «...декілька “розширених” фортепіанних ефектів» [a few

extended piano effects], використане Дж. Крамом у додатку до партитури «Процесіонал» (Processional; 1983) [219; p. 4]. Також дослідник зазначає, що на просторах інтернету можна знайти досить багато інформації, яка наближає до розуміння «розширених технік». Однак Ваес підкреслює, що друкованих наукових джерел, де надавалося б конкретне визначення поняття й досі немає. Підкреслимо, що рік оприлюднення дисертації Ваеса — 2009. Утім, маємо констатувати, що і на поточний момент ситуація докорінно не змінилася.

У Висновку до дисертації Л. Ваес зосереджується на визначенні явища більш розгорнуто. Автор зауважує, що «...“розширений” інструмент — це ніщо ні більш, ані менш ніж неправильне використання його властивостей...» [219; p. 978]. Стосовно звукового результату застосування нетрадиційних прийомів гри на фортепіано, Ваес підкреслює: «...Неправильне звучання здійснюється завдяки роботі будь-якого усталеного механізму фортепіано, проте він не має транслювати початково визначений звук; ...або завдяки тій частині інструмента, яка зовсім не мала би залучатися у процес звуковидобування...» [219; p. 978]. Бачимо, так само як і М. Хруст, науковець вважає, що принципова розбіжність нестандартних та традиційних способів звуковидобування полягає у невідповідному застосуванні будови інструмента, сформованої на етапі майстрування. Отже, у контексті двох студій, доходимо до висновку, що головна ідея «розширених технік» полягає в їхній здатності наново презентувати усталену палітру звучання «класичних» інструментів.

Дисертація «Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку» Д. Муєдінова [82] розглядалася вище. Власне, дуже важливою складовою дослідження є спроба визначення «extended techniques»: «Нетрадиційними прийомами гри на трубі та інших духових інструментах є способи звуковидобування, техніка дихання та інші виконавські технології, які не властиві акустичній природі інструмента і стилю академічного виконання» [82; с. 45]. На наш погляд, передбачається

розмежування «академічного» та «неакадемічного» виконавства. Проте у межах розвідки дослідник не пояснює це твердження. Вважаємо, що надана Д. Муєдіновим дефініція достеменно не виявляє сутність нетрадиційних способів гри. Отже, за відсутності теоретичного обґрунтування не видається можливим протиставити їх «класичним» технікам.

Водночас Муєдінов пише, що «...сучасний арсенал нетрадиційних прийомів звукоутворення на трубі відрізняється різноманітністю способів звуковидобування, нехарактерних для природного виконавського процесу на інструменті» [82; с. 174]. Чи мається на увазі неправильне використання традиційних можливостей інструмента у контексті задіяння нетипових прийомів гри для на ньому? На наш погляд, саме цей висновок доречно зробити. Видається, що Д. Муєдінов, М. Хруст та Л. Ваєс підкреслюють деяку «штучність» і «нестандартність» способів звуковидобування ХХ — початку ХХІ століття, відокремлюючи їх від технік гри минулих епох.

Серед онлайн-джерел, у яких є визначення терміна, слід згадати англomовний сайт «Музика в русі!», де щодо «extended techniques» зазначено: «Термін, який здебільшого застосовується для характеристики нетрадиційної техніки гри на музичному інструменті або співу» [171]. На жаль, дефініція «нетрадиційної техніки» не надається, так само, як і не уточнюються особливості її реалізації або притаманні їй властивості.

Загалом у презентованих дослідженнях спостерігаємо одностайність тверджень, що мають виразну закономірність. «Розширені техніки» відрізняються від «традиційних» за характером звуковидобування та звуковим результатом; ступенем застосування усталеної конструкції «класичного» інструментарію та його звукових можливостей; рівнем трансформації тембрової палітри інструмента тощо.

Ретельний аналіз наукових розвідок призвів до окреслення декількох важливих проблем, пов'язаних з визначенням терміна «розширені (нові інструментальні) техніки». Передусім виявлено нестійкість термінологічного ряду. Серед різноманіття наукової літератури, присвяченої «extended (new)

techniques», усталеної дефініції немає. Показово, що тлумачення феномену «розширених технік» є в досить невеликій кількості наукових праць. Більшість авторів лише згадують поняття, а не характеризують його (що у багатьох випадках пояснюється завданнями дослідження). По-друге, наявність численних словосполучень-замінників, що мають тотожне значення, на наш погляд, лише дезорієнтує дослідників на шляху визначення явища «extended techniques». По-третє, варіативно-синонімічний ряд найменувань застосовується не лише українськими музикознавцями, а й європейськими та американськими. Отже, формулювання власної позиції щодо розуміння та ідентифікації «extended techniques» є важливим кроком, необхідним для подальшого розгляду цих технік у контексті їхнього використання у фортепіанному репертуарі.

До невирішених на сьогодні питань можна віднести й відсутність визначеного переліку способів звуковидобування, які стовідсотково належать до системи «extended techniques». На нашу думку, це пов'язано з відмінністю технологій звуковидобування на різних музичних інструментах. Саме тому дослідникам досить складно зібрати всі нетрадиційні прийоми гри воєдино. Наступна проблема пов'язана з тим, що науковці найчастіше лише фіксують випадки застосування нестандартних прийомів звуковидобування у багатьох творах ХХ — початку ХХІ століття. Однак вичерпне дослідження сутності нетрадиційних способів здебільшого не проводиться. Власне, як і майже не простежується історія їхнього впровадження.

Отже, узагальнюючи, маємо резюмувати, що під «розширеними» прийомами гри на музичних інструментах будь-якої групи нами розуміються ті, 1) реалізація яких не передбачалась на етапі створення інструмента (наприклад, гра смичком на підгрифку контрабаса або на шпилі віолончелі); 2) що було впроваджено з метою нестандартного задіяння частин конструкції інструмента, визначених на етапі формування (наприклад, піцикато на струнах або клавішах рояля); 3) що є запозиченими, тобто початково не властивими для виконання на певному інструменті (наприклад, глісандо на

духових інструментах). Процес розвитку таких прийомів, залежно від конкретного способу та інструмента, відбувався починаючи з XVII століття, проте кульмінація накопичення різноманітних видів відбулася саме впродовж XX — початку XXI століття (наприклад, беззвучне глісандо на клавішах і кілках рояля або кластер-глісандо на клавіатурі). Застосування «розширених технік» презентує інший бік можливостей «традиційного» звучання інструментів, модифікує їхні темброві характеристики (нетемперовані глісандо на баяні тощо).

Втім, який український термін найбільш вдало розкриває їхню сутність? На нашу думку, дослівний переклад англomовного поняття «extended techniques» українською мовою є доволі вдалим. На користь цієї позиції наведемо декілька аргументів.

По-перше, найяскравіша ознака цих способів гри полягає в їхній здатності розширювати темброву палітру інструментів. Бачимо, що використане дієслово є спільнокореневим до означення «розширений». До речі, Ж.-Ф. Пру також зазначає, що «... “розширені техніки” за визначенням — є розширенням звичайної фортепіанної техніки» [200; с. 4]. У цьому контексті, «звичайна фортепіанна техніка», на наш погляд, визначає «традиційну», тобто ту, що передбачає використання «класичного» піаністичного апарату.

По-друге, аналізуючи позицію М. Хруста щодо вибору формулювання «нові техніки інструментального звуковидобування» [129; 130], зауважимо, що переважна більшість прийомів з системи «extended techniques», все ж не зовсім нові. Тому підкреслювати їхню показову новітність, враховуючи лише сучасні техніки гри на фортепіано, на нашу думку, не варто. Простежуючи процес розвитку багатьох нетипових способів фортепіанного звуковидобування, наголосимо, що він тривав впродовж декількох сторіч, але саме протягом XX століття відбулася його кульмінація, внаслідок якої з'явилася велика кількість різноманітних видів нестандартних прийомів гри. З одного боку, збагатилося їхнє змістовне наповнення та тембральні

характеристики. З іншого, — пошук нетипових технік звуковидобування супроводжувався розвитком і вдосконаленням наявних.

По-третє, у словнику української мови [101] знаходимо визначення дієприкметника «розширений», що відображає: «кількісне зростання»; «збільшення в обсязі»; «поглибленість»; «збагачення» і т. ін. [101; с. 866]. На нашу думку, ідея використання «extended techniques» повністю корелює зі змістом словникової дефініції слова «розширений». Натомість визначення прикметника «новий» має інший сенс, а саме: «який недавно виник, з'явився, не існував раніше; недавно зроблений, створений і т. ін.» [101; с. 433]. Оскільки переважна більшість прийомів з системи «extended techniques» є продуктом декількох останніх століть, логічним, на наш погляд, є застосування саме того перекладу українською, що є найвлучнішим за умов його адаптації з іншої мови. Саме тому, застосування прикметника «новий» видається менш вдалим, адже надає визначенню англомовного поняття іншого значення.

Наступна позиція пов'язана з тим, що явище «extended techniques» є досить відомим як серед європейських й американських музикантів, так і серед вітчизняних авторів та виконавців сучасної музики. Отже, з практичної точки зору пропонувати додатковий термін щодо широко розповсюдженого поняття, на наш погляд, не доцільно.

Наостанок зазначимо, що дефініція «розширені техніки» дається нами згідно застосованих у англомовній літературі понять про це явище. Отже, зважаючи на усі наведені аргументи, словосполучення «extended techniques» перекладатиметься нами як «розширені техніки звуковидобування» та писатиметься у лапках.

Утім, аби уникнути тавтології, іменник «техніки» інколи замінятимемо деякими синонімічними поняттями — «спосіб», «метод» або «прийом»; дієприкметник «розширені» — прикметником «нетрадиційні», «нестандартні» та «нетипові»; а іменник «звуковидобування» — іменником «звукоутворення» чи «гра». У разі поєднання дієприкметника «розширений»

та іменника «прийом», «метод» або «спосіб» — словосполучення не надаватиметься у лапках цілком. Це пов'язано з тим, що дієприкметник «розширений», на противагу іншим прикметникам, використовується нами як переклад з англійської мови. Саме тому лапки застосовуватимуться лише до слова «extended» або до перекладу цілісного терміна «extended techniques». Решта словосполучень без цього означення взагалі писатиметься без них.

1.3 «Розширені фортепіанні техніки»: межі та сутність явища

Зосереджуючись виключно на «розширених» фортепіанних техніках, підкреслимо, що універсальних критеріїв, які дозволяли б ідентифікувати ці способи гри та відрізнити їх від «традиційних» досі не запропоновано. Натомість велика кількість дослідників, серед яких Ш. Акбулут [153; 154], К. Дейтс [170], Р. Іші [183], Ж.-Ф. Пру [200], Л. Ваес [219] та ін. ототожнюють поняття «extended piano techniques» з такими модифікації сучасного фортепіано, як «string», «amplified», «tack», «prepared» тощо. Проте чи варто відносити зазначені типи до системи «extended piano techniques»? — питання, що вимагає чіткої відповіді. На наш погляд, його дослідження допоможе не тільки з'ясувати критерії, за якими можливо розрізнити саме «розширені» прийоми звуковидобування на фортепіано, а також повноцінно усвідомити багатоаспектність термінологічної проблеми, пов'язаної з ідентифікацією «розширених» фортепіанних способів гри, які затвердилися впродовж ХХ — початку ХХІ століття. Необхідно зазначити певну «хаотичність» поглядів американських та європейських науковців, які ототожнюють різні типи фортепіано Новітнього часу з явищем «extended techniques». Подібний стан речей ускладнює спробу формування стійкого визначення «extended piano techniques», адже звуковий результат застосованих способів гри на різних (названих вище та інших) видах, безперечно, не є однаковим. Тому необхідною, на нашу думку, є характеристика типів фортепіано ХХ століття, з'ясування їхніх відмінностей,

усвідомлення індивідуальності, розмежування за принципом втручання в їхню конструкцію та т. ін.

Власне, на прикладі фортепіано, розглянемо наскільки доречно інкорпорувати препарацію, посилення електронними приладами та інші різновиди нетрадиційного застосування інструмента до способів гри з системи «extended piano techniques». Зважаючи на суттєві розбіжності серед науковців, зосередимося на висвітленні кожної дефініції окремо.

У статті «Вивільняючи шум: “розширені техніки” після експерименталізму» М. Бартнера [161] згадуються деякі види сучасного фортепіано. Науковець розглядає звукові відкриття ХХ сторіччя крізь призму діяльності послідовників Кауелла — Дж. Кейджа та Дж. Крама. Бартнер вивчає творчість композиторів у межах «extended techniques». На думку автора, кожен з них прагнув віднайти якомога більше нових тембрів і звукових ефектів. Так, «струнне фортепіано» («string piano») Г. Кауелла, «препароване» («prepared») Дж. Кейджа та «посилене» («amplified») Дж. Крама визначаються складовими єдиного напрямку. Між іншим, у статті йдеться про те, що «посилення інструментальних звуків» (amplification of instrumental sounds) набирає популярності наприкінці першої половини ХХ століття.

У праці «Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття» М. Шадька [139] досліджуються такі різновиди інструмента, як «string», «prepared» та «extended piano».

Стосовно найменування «струнне фортепіано», зазначено, що Г. Кауелл обрав саме цю назву, «...оскільки використовував різноманітні способи гри на струнах..., що змінювали забарвлення звуку» [139; с. 345]. Користуючись визначенням із праці «У пошуках традицій. Про фортепіанну музику США ХХ століття. П'єси американських композиторів ХХ століття для фортепіано» А. Івашкіна та А. Хитрука, М. Шадько наводить характеристику «підготовленого фортепіано» Дж. Кейджа: «...тембр якого

змінюється завдяки розміщенню у корпусі та між струнами різноманітних побутових предметів..., ці дії призводять до нівелювання притаманних інструменту характеристик та наділяють його новими, які навіть не нагадують фортепіано» [139; с. 345].

Щодо «розширеного фортепіано» Дж. Крама, вказано: «...інструмент включає у себе як різноманітні способи гри на струнах..., так і зміну його тембру за допомогою різних музичних та немусичних предметів; ...нерідко підключаються удари по корпусу та поперечним балкам рояля; передбачається активне використання середньої *sostenuto* педалі... Для більшого ефекту... звук посилюється через мікрофон, що відображається... написом “*amplified piano*”» [139; с. 346]. Під «немусичними» Шадьком маються на увазі численні предмети побутового ужитку: дерев'яні (бамбукові) палички; скляні (керамічні) чарки (фігурки); металеві гвинти, гайки, шурупи; мікрофони та ін. З іншого боку, «музичними» є смичковий волос; плектрон; спеціальні палички та щітки для гри на ударних інструментах (ідіофонах та мембранофонах) тощо.

Отже, вимальовується чіткий обрис найбільш значущих експериментів зі звучанням фортепіано ХХ століття. На наш погляд, у статті надана доволі чітка характеристика «*string piano*». Однак опис «*prepared*» і «*extended piano*» видається не досить повним. Власне, непокоїть наявність однієї позиції, що збігається у визначенні «препарованого» та «розширеного» інструмента, — йдеться про залучення різноманітних предметів до процесу звуковидобування. М. Шадько не уточнює специфіку їхнього використання, хоча в обох випадках мається на увазі зміна тембру. Проте якщо заздалегідь поміщати їх, наприклад, всередину хору струн (поміж першою та другою або третьою), — отримаємо «підготовлений інструмент». Водночас тимчасово застосовуючи штучні елементи поверхнево, — тобто граючи глісандо на струнах металевим предметом, — виникає тип фортепіано, що зазвичай ідентифікується науковцями як «розширений».

Також незрозумілим є факт використання позначки «*amplified piano*» у межах визначення «*extended*». Наголосимо, у статті М. Бартнера «*посилення*» звука (*amplification*) та використання «*технік всередині фортепіано*» (*inside the piano techniques*) розглядається з позиції «*розширених*» способів звуковидобування. Крім цього, у дисертації Л. Ваеса теж йдеться про кореляцію понять «*amplified*» та «*extended*». Надалі вважаємо за потрібне зосередитися на встановленні цих розбіжностей. З одного боку, вивчення статей М. Бартнера та М. Шадька показало наявність чотирьох різновидів сучасного фортепіано: «*extended*», «*string*», «*prepared*» та «*amplified*». З іншого, відомо, що їх існує набагато більше. Тому, подальший виклад буде присвячено аналізу цього питання.

У статті «*Інструментальні модифікації та розширені виконавські техніки*» Х. Девіса з Музичного словника Гроува [169] висвітлюється історія фортепіано наприкінці XIX — початку XX століття. Автор зазначає, що у цей часовий проміжок створюються нові підвиди та відбуваються різноманітні модифікації, пов'язані з будовою класичного рояля. З-поміж іншого, розглядається і «*препароване фортепіано*», яке вважається візитівкою найвідоміших трансформацій клавішних інструментів. До речі, новація Кейджа пропонується розуміти як продовження кауеллівських ідей¹.

На думку Х. Девіса, найрадикальнішою модифікацією класичного фортепіано вважається його «*електрифікація*» (*electrification*), що відбулася, як зазначено, у 20–30 роки XX століття. Англomовний прикметник «*amplified*» є синонімом до використаного Девісом іменника «*electrification*». Саме тому користуємось більш відомим варіантом найменування, яке передбачає використання електричної енергії щодо музичних інструментів, зокрема фортепіано.

Також автором згадується «*цвяшкове піаніно*» («*tack piano*») Л. Харрісона [Lou Harrison, 1917–2003], яке асоціюється з препаратією інструмента, проте має інакші особливості практичного застосування. У

¹ Застосоване композитором так зване «*string piano*»: «*гра всередині фортепіано*».

статті йдеться і про «темброве піаніно» («*timbre piano*») Л. Длугошевські [Lucia Dlugoszewski, 1925–2000]. Проводиться думка, що винаходячи цей різновид, вона мала намір вдосконалити «ударне фортепіано» («*percussion piano*») Дж. Кауелла. Зауважимо, у межах статті не знайдено аргументованого прикладу, що підтверджує цю інформацію. Тому останній пункт вимагає скрупульознішого вивчення, — чи дійсно Кауелл причетний до створення «*percussion piano*»?

Отже, у джерелі представлена більша (порівняно з розвідками М. Бартнера та М. Шадька) кількість видів сучасного фортепіано, деякі з яких, на нашу думку, помилково відносять до явища «*extended techniques*». Зокрема, Х. Девіс згадує «*string*», «*timbre*», «*percussion*», «*tack*», «*prepared*» та «*amplified piano*», проте він не характеризує їх та не виявляє відмінності між ними.

У дисертації «Інструментарій нової музики камерних жанрів другої половини ХХ століття (на прикладі творчості зарубіжних композиторів 1960–80 рр.)» О. Радвіловича [99] окремий параграф присвячено модифікаціям фортепіано впродовж ХХ століття. Крім того, автор визначає декілька найпоказовіших типів інструмента, користуючись прикладами опусів академічної музики Новітнього часу.

Перший тип, за О. Радвіловичем, — «ординарне трактування»¹ [99; с. 103], що передбачає гру на клавіатурі. Наступним є «препароване або підготовлене фортепіано» [99; с. 104], воно має звучання ударного інструмента. Третій — «розширене трактування фортепіано», що з англійської мови перекладається як «*extended piano*» [99; с. 105]. Між іншим, музикознавець наполягає, що це поняття запровадив саме Дж. Крам. На наш погляд, Радвілович керується досвідом вивчення фортепіанних партитур композитора, адже впродовж дисертації він неодноразово посилається на них. Також зазначено, що «відмінність “розширеного фортепіано” та “препарованого” полягає у тому, що (у першому випадку) механіка

¹ Зазначено, що термін запозичений у Дж. Крама: «*conventional piano*».

інструмента не зазнає будь-яких вторгнень, а техніка звуковидобування найчастіше спрямовується всередину корпусу фортепіано та поєднується з грою на клавіатурі» [99; с. 105]. Загалом ця характеристика досить чітко окреслює природу «розширеного фортепіано», яка полягає у нестандартному використанні його усталеної будови.

Наступний тип — «посилене фортепіано» («*amplified piano*»), практична реалізація на якому, згідно з О. Радвіловичем, відбувається у такий спосіб: «Мікрофон розміщується під нижню деку інструмента у місці розташування нижніх струн так, аби найслабші звуки та шурхіт було виразно чути» [99; с. 107]. Крім цього, згадується і «мікрохроматичне фортепіано» І. Вишнеградського [99; с. 108], де «клавіатура інструментів не відрізняється від традиційної, проте змінюється структура чавунної рами, на яку натягнуто близькі за величиною та діаметром струни» [99; с. 109].

Отже, завдяки наданим визначенням, зрозуміло, що лише два різновиди, а саме — «ординарне» («*conventional piano*») та «розширене фортепіано» не зазнають кардинального втручання у конструкцію. Також музикознавець наголошує, що «препарація», «посилення» та «мікрохроматика» рідше використовуються у сучасних творах на противагу нетрадиційним способам звуковидобування на «класичних» інструментах. Згідно з автором, нетрадиційні прийоми гри постійно застосовуються у композиціях для «*extended piano*».

У книзі «Знаки звуків. О сучасній музичній нотації» О. Дубинець [32] зустрічаємо порівняльну характеристику «розширеного» та «препарованого фортепіано», зокрема, «принципова відмінність “*extended piano*” Д. Крама та “*prepared piano*” Д. Кейджа полягає у тому, що у Крама налаштування та тембр струн рояля залишається частково незмінними, проте виконавець грає на струнах настільки ж рівноправно, як і на клавіатурі» [32; с. 62]. З іншого боку, зазначено, що «закріплення сурдин різноманітних типів і матеріалів на струнах рояля є “препарацією” (найвідоміший її вид — “підготовлене фортепіано” Д. Кейджа)» [32; с. 64]. Отже, наведена інформація підтверджує,

що «extended piano» має набагато більше спільного з сутністю «розширених технік гри», аніж «prepared piano».

Звертаючись до дисертації Л. Ваеса [219], зазначимо, що дослідник пропонує визначення багатьох видів фортепіано ХХ століття: «extended», «string», «timbre», «prepared», «tack» і «bowed piano», а також деякі відомості щодо «percussion» та «amplified piano». Автор зазначає: «Найменування “tack-piano” (“кнопкове піаніно”) асоціюється з використанням канцелярських кнопок, помічених у фільтр молоточка¹, у ту частину, де він вдаряє струну, надаючи звучанню більш металевий та дещо перкусійний відтінок. Приблизно у середині ХХ століття цей тип підготовки використовувався аби... нівелювати зношеність інструментів» [219; р. 715]. Загалом за манерою втручання у внутрішню конструкцію фортепіано так зване «кнопкове» є близьким до «препарованого». Все ж підготовка «tack piano», у порівнянні з реалізацією багаторівневої системи підготовки Дж. Кейджа, є простішою та займає набагато менше часу.

Нажаль, характеристики «timbre piano» не надається, проте можна зробити деякі узагальнення спираючись на дослідження Ваеса. Насамперед, цей тип передбачає гру на струнах інструмента та використання «розширених технік». По-друге, це фортепіано, струни якого можна приглушити завдяки різноманітним предметам. Цікавим видається той факт, що хоча винахідницею цього інструменту є Л. Длугошевські, вона не закріплювала за інструментом жодного найменування. У багатьох джерелах, серед яких і розвідка Л. Ваеса, зафіксовано, що поняття «timbre piano» ввів Р. Сабін [Robert Sabin, 1912–69]² у другій половині ХХ століття.

Отже, «традиційне» звуковидобування на клавіатурі «timbre piano» замінено прийомами гри на струнах, серед яких найуживанішими є глісандо, кластер, піцикато та ін. Підкреслимо, що обґрунтованої інформації або музичних відео-прикладів, які підтверджують втручання в усталену будову

¹ Мається на увазі матеріал, що обгортає kern молоточка.

² Музичний критик та видавець журналу «Музична Америка» [Musical America].

фортепіано виду «timbre» знайдено не було. Тому стверджувати, що цей тип є модифікацією «підготовленого піаніно» достеменно не можемо. Натомість є музичний відео-приклад, який свідчить про те, що звуковидобування на «тембровому роялі» не передбачає препарациї. Власне, у четвертій частині «Концерту загострених тонкощів (Чому жінка любить чоловіка?)» [«Exacerbated Subtlety Concert» (Why Does a Woman Love a Man?), 1997, ред. 2000]¹ Л. Длугошевські під час виконання застосовано лише «розширені» способи гри на струнах: глісандо нігтями, удари долонею, пальцеве піцикато; а також різні предмети: палички для маримби та ксилофона, скляну чарку, камертон та т. ін.

У праці Ваеса надаються стислі відомості про «bowed piano». Наприклад, «...піаніст має зробити смички, подібні до смичків традиційних струнних інструментів, але без дерев'яної тростини...» [219; р. 913]. Спираючись на перегляд декількох відео різних навчальних онлайн-ресурсів², зробимо певні спостереження з приводу того, що насправді відбувається з фортепіано типу «bowed». Передусім виконавець просовує волос³ зі смичка поміж струн⁴ так, щоб отримати два вільних кінця. Надалі, за допомогою так званого «імпровізованого смичка», піаніст виконує різні за швидкістю та силою рухи. Загалом звук «bowed piano» нагадує звучання струнних інструментів, а принцип звуковидобування є схожим до гри на відкритих струнах.

Наразі розглянемо поняття «percussion piano». Нажаль, відомостей стосовно цього типу майже немає, як серед наукових розвідок, так і на просторах інтернет-сторінок. Все ж у праці Ваеса міститься деяка інформація. Зокрема, згадується твір Г. Кауелла, в якому використано техніки звуковидобування, що реалізуються на «percussion piano»: друга

¹ Ознайомитися з фрагментом твору можна за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=iYjcFTJIMM>.

² Див. приклади: <https://www.youtube.com/watch?v=sF1cNAHqRrI> та https://www.youtube.com/watch?v=eVnoEfm_PxA.

³ Або інший аналог матеріалу.

⁴ Мається на увазі з обох боків хору струни, що відповідає певній клавіші.

частина «Лепрекон» [The Leprechaun] з «Ірландської сюїти для фортепіано та оркестру» [Irish Suite for Piano & Orchestra, 1929]. Л. Ваес зазначає: «...у буклетах, присвячених прем'єрному виконанню композиції вказано: “прилади, які мають бути використані на “струнному” та “перкусійному фортепіано”» [219; с. 650]. Прослухавши «The Leprechaun» підтвердимо, що Кауеллом дійсно застосовано деякі техніки гри всередині фортепіано, серед яких «ударними» є постукування різними предметами по дерев'яній деці, кришці, корпусу, чавунній рамі тощо. На нашу думку, саме тому Х. Девіс наголошує на причетності композитора до винаходження типу «percussion piano».

Хоча визначення «перкусійного фортепіано» у Ваеса відсутнє, натомість є характеристика «string piano»: «Термін Г. Кауелла стосовно традиційного рояля, струни якого включено у процес звуковидобування» [219; с. 701]. Отже, зважаючи на те, що застосування обох типів не передбачає безпосереднє вторгнення у їхню будову, «перкусійний» та «струнний», порівняно з «препарованим» і «кноповим», можна вважати досить помірною модифікацією «ординарного» (Термін О. Радвіловича) фортепіано.

Дефініція «prepared piano» була знайдена Ваесом в інструкції до підготовки рояля для виконання твору «Небезпечна ніч» [«The Perilous night», 1943–44] Дж. Кейджа. Препарація фортепіано — це «приглушення струн, що відповідають певним клавішам, завдяки різноманітним предметам, розміщених між ними; з одного боку, це зумовлює трансформацію звучання, а з іншого — зберігає цілковиту повагу до усіх характеристик інструмента» [219; с. 76].

На нашу думку, Дж. Кейдж не мав на меті нівелювати особливості будови клавішних інструментів. Тобто, композитор у жодному разі не применшує важливість його складових: клавіатури, струн, деки, педального механізму тощо. Однак, завдяки власним експериментам він винайшов зовсім новий тип фортепіано, що, всупереч усім законам конструювання, не

зберігає жодної індивідуальної риси, окрім зовнішнього вигляду. Власне, це «традиційний» рояль, звучання якого повністю змінене, а його тембр немає нічого спільного з тим, який передбачався на момент створення. Підкреслимо, «prepared piano» і досі залишається найрадикальнішою спробою трансформації усталеної звукової палітри фортепіано ХХ століття.

Зазначимо, що у різних наукових студіях зміст понять «amplified» та «extended» корелюється та інколи навіть плутається. На наш погляд, це відбувається через неналежну увагу до їхнього тлумачення. Наприклад, Л. Ваес пише: «Дж. Крам використовував позначку “extended piano” тільки у партитурах. У назві творів композитор часто вказував “amplified piano”, яке немає відношення до будь-яких “розширених технік”, однак є безпосереднім наслідком їхнього застосування на струнах... у разі посилення¹ звучання на велику концертну залу» [219; р. 23]. Звертаючись до циклу «П’ять п’єс для фортепіано», Ваес наводить коментарі Крама, який «...наполегливо радить посилювати інструмент, на якому грають у приміщеннях, більших за дуже маленькі, аби всі найтихіші звуки було чути. Для цього мікрофон слід прикріпити над басовими струнами...» [219; р. 882].

Дійсно, в опусах Дж. Крама зустрічаються різні способи гри з системи «extended techniques», застосування яких, безумовно, є природним явищем для композитора, адже у час створення фортепіанних творів² нетрадиційні ефекти гри вже не вважалися чимось екзотичним. Зокрема, Ваес називає щонайменше тринадцять композицій, виконання яких «передбачається на “розширеному фортепіано”, попри те, що їхні титульні сторінки позначено “посилений”» [219; р. 882].

На нашу думку, ідея Дж. Крама полягає у тому, що «розширене фортепіано» необхідно посилювати завдяки мікрофонам задля того, щоби його звучання було виразним, гучним та об’ємним. У цьому контексті можна говорити про те, що «amplified piano» є рельєфнішою версією «extended

¹ З англ. — to amplify.

² Друга половина ХХ століття.

ріано», нетиповість звукових ефектів якого має бути у фокусі слухацької уваги. Зауважимо, що відкриття Дж. Крама одразу привернуло увагу інших композиторів. Наприклад, К. Штокгаузен активно використовував ідею збільшення гучності шумових або вокальних ефектів під час гри на музичних інструментах, зокрема на роялі.

Наразі впорядкуємо найпомітніші ознаки усіх згаданих нами типів. На «ординарному», «підготовленому» та «кнопковому» граємо виключно на клавішах. Виконання на «conventional piano» передбачає застосування лише класичних технік звуковидобування, що зазнали кульмінації власного розвитку наприкінці ХІХ століття. У разі застосування типу «prepared» або «tack» використовуються здебільшого «традиційні»¹ способи фортепіанної гри. Утім, звучання «препарованого» та «кнопкового» є дуже нестандартним, оскільки вимагається підготовка струн або молоточків.

Гра на «extended piano» так само, як і на «percussive», передбачає задіяння струн, клавіш та інших частин рояля, однак внутрішня будова цих типів не зазнає фізичних трансформацій. На наш погляд, «розширене фортепіано» є універсальнішим за «перкусійне», адже на ньому реалізуються не тільки «ударні» техніки звукоутворення, а й усі інші прийоми з системи «extended techniques».

У разі звуковидобування на «смичковому», «струнному» та «тембровому фортепіано» використовується виключно внутрішня конструкція. Проте, на противагу «string» і «timbre», виконання на інструменті типу «bowed» вимагає застосування спеціального волосу, завдяки якому вивільняється звук. Гра на «мікрохроматичному» взагалі потребує заміни струн іншими, втім, клавіатура лишається незмінною. Позначка «amplified piano» орієнтує музиканта про розміщення мікрофонів.

Отже, процес звуковидобування на сучасному фортепіано здійснюється не тільки на клавішах. Ця показова риса дає можливість наголошувати на

¹ «Вертикальне положення пальця» у момент натискання клавіш (Л. Ваес [219; р. 978]).

трансформації звичного ставлення до інструмента на початку ХХ століття. Показово, що застосування якогось конкретного елемента будови залежить від умов реалізації певного твору. Так, внутрішня конструкція рояля може використовуватися у первозданному вигляді, або препаруватися чи посилюватися. Однак усі зазначені варіанти застосування інструмента є цілковито несхожими, тому що неоднаково впливають на його звучання.

Відповідно, можна говорити про те, що існує три принципово протилежних підходи до взаємодії з фортепіано, які слугують для отримання нетипового тембру. Проте значна кількість дослідників, серед яких Р. Іші, Ш. Акбулут, М. Бартнер, М. Шадько та ін., не розмежовують ці критерії, узагальнюючи різні експерименти з будовою інструмента найменуванням «extended techniques». Проте далеко не всі типи фортепіано, що виникають завдяки трьом різним напрямам, доречно, на нашу думку, об'єднувати під цим поняттям.

Першим є найбільш «радикальне» втручання у внутрішню конструкцію інструмента. До цього підходу належить: «препароване», «кнопкове», «мікрохроматичне», «смичкове» та «посилене». Спільним є те, що допоміжні предмети встановлюються заздалегідь та лишаються всередині інструмента на деякий час, наприклад, впродовж звучання цілісної композиції; а також те, що клавіатуру фортепіано не препарують. Отже, суто візуально, інструмент виглядає звично, аж доки музикант не починає на ньому грати. Це провокує певний конфлікт між зоровим та слуховим сприйняттям — ефект цілковитої несподіваності, що виникає внаслідок звуковидобування на завчасно підготовлених інструментах.

Другим напрямом є процес виконання, який здійснюється на струнах та клавішах фортепіано завдяки різноманітним предметам на кшталт плектрона, дерев'яних паличок, скляних або металевих фігурок тощо. Тобто, внутрішня конструкція не зазнає суттєвих змін, проте темброва палітра звучання значно урізноманітнюється. З точки зору «радикальності» втручання у будову, цей підхід можна назвати «помірно трансформованим». На нашу думку, йому

найбільше відповідає «розширене» та «темброве» фортепіано. Помітно, що більшість сучасних творів за участю рояля орієнтовані саме на цей напрям роботи з інструментом, отже, музиканту слід вміти користуватися численними предметами, що залучаються під час гри.

Останнім напрямом є використання інструмента, конструкція якого не зазнає жодного фізичного втручання сторонніх предметів, — фортепіано, на клавіатурі та струнах якого грають руками або іншими частинами тіла. Цей підхід об'єднує «струнний» та «перкусійний» рояль, на якому виконуються прийоми, що реалізуються долонею, кулаком і передпліччям, та набагато рідше — пальцями. З огляду на це, виконавець має володіти не лише звичною технікою гри, притаманною школі академічного напрямку, а ще і багатьма «розширеними» способами звукоутворення.

Отже, започаткування видів фортепіано відповідно до першого підходу відбувається завдяки найбільш кардинальним методам трансформації. Крім цього, підготовка цих інструментів займає достатньо велику кількість часу, є дуже кропіткою та тому найменш доступною для реалізації. Через це, твори для «кнопкового», «мікрохроматичного», «смичкового», «препарованого» та «поширеного фортепіано» граються набагато рідше, ніж композиції для «розширеного», «струнного», «перкусійного» або «тембрового фортепіано».

Показова риса, що об'єднує другий та третій підходи, полягає у нетиповості звучання. Тобто ми бачимо «класичний» рояль, проте чуємо «розширений» діапазон звучання, що не відповідає попередньому налаштуванню на властивий йому тембр. Утім, подібне враження отримуємо під час прослуховування творів і для «препарованого», «смичкового», «кнопкового», «мікрохроматичного» та «поширеного фортепіано».

Все ж для підготовлених типів інструмента характерним є застосування «традиційної» манери гри за умови використання внутрішньої конструкції, що змінюється завдяки численним способам втручання в її будову. Видається, «препарація» має досить мало спільного зі специфікою нетрадиційної техніки звуковидобування.

Загалом поняття «техніка» розуміється нами як безпосередня дія, спрямована на інструмент під час виконання. Узагальнюючи, «техніка» — це варіативне задіяння певних прийомів гри, що направлені на джерело звуку. Отже, якщо під «джерелом» розуміти рояль, то, у разі завчасного втручання у його будову, музиканту залишається тільки натискати клавіші або «водити» задалегідь вставленим поміж струн волосом. Тобто, після будь-якого виду підготовки інструмента, піаніст може впливати виключно на динамічний нюанс, темп виконання, агогіку та ін. Однак скерувати індивідуальність тембрового забарвлення звукових ефектів у разі препаратії інструмента вже неможливо, натомість внаслідок використання «розширених технік» — цілком.

До речі, схожої думки дотримується С. Квок [189]. Авторка пише, що «...використання “підготовленого фортепіано” не є “розширеною технікою”, оскільки змінюється інструмент, а не прийоми гри на ньому. Також “ампліфікація” не є “розширеною технікою”, хоча безумовно, впливає на тембр звука, все ж ця зміна насамперед пов’язана з зовнішнім джерелом, а не з грою виконавця... Свист чи спів під час гри теж виключаємо, оскільки ці техніки не використовуються на інструменті у процесі звуковидобування, отже, вони не є інструментальними прийомами гри» [189; р. 2–3].

Підтвердженням нашої аргументації є формулювання О. Дубинець: «...різноманітні не-піаністичні ефекти, серед яких спів і гра на інших музичних інструментах під час виконання на роялі» [32; с. 65]. Згідно з поглядом науковиці, до «extended piano techniques» насамперед належать способи звуковидобування, що безпосередньо пов’язані з грою на інструменті. Натомість різні допоміжні елементи на кшталт свисту або шепоту не стосуються поняття нетрадиційних прийомів фортепіанного звуковидобування.

Ж.-Ф. Пру також зазначає, що «техніка гри на “підготовленому фортепіано” не вимагає набуття специфічних виконавських умінь» [200; р. 4]. На наш погляд, під «специфічними виконавськими вміннями» маються на

увазі ті, що виходять за межі володіння традиційними техніками фортепіанного звуковидобування. Саме тому автор не вивчає твори для «препарованого» інструмента у монографії. До того ж вказано, що «підготовка фортепіано є *пасивною*¹ музичною технікою, вона не є частиною виконання, оскільки не вимагає таких навичок, як координація, швидкість або час» [200; р. 3-4].

Отже, можна зробити висновок, що Ж.-Ф. Пру, С. Квок та О. Дубинець не вважають завчасну підготовку внутрішньої будови фортепіано складовою явища «extended techniques».

Оскільки у межах цього дослідження розглядаються виключно «розширені техніки звуковидобування», надалі ми виключаємо препаровані будь-яким чином види фортепіано з поля нашої уваги.

Зосередимося на ідентифікації «розширених» способів гри, що виконуються на струнах та клавішах фортепіано як завдяки різним частинам тіла, так і завдяки різноманітним предметам на кшталт плектрона, дерев'яних паличок, скляних або металевих фігурок та т. ін. Власне, які саме прийоми підпадають під визначення «extended piano techniques»?

Л. Ваес зазначає: «...“розширені” способи не передбачають застосування вертикальної артикуляції одного пальця, який натискає клавішу; під “розширеним” звучанням мається на увазі те, що виникає всупереч використанню клавішно-молоточкового та педального механізму. Нетрадиційні техніки охоплюють: глісандо вздовж клавіатури; ударні прийоми гри на клавішах долонею, передпліччям тощо; звуковидобування на струнах; часткове натискання педалей та ін.» [219; р. 978].

Перший висновок, до якого доходить у контексті визначення Ваеса, — «розширені техніки» фортепіанного звуковидобування це ті, які виключають задіяння «традиційної» манери виконавства. Під «традиційною», зі свого боку, розуміємо ту, що передбачає наявність

¹ Поділ на *активні* та *пасивні* техніки стосується типології «extended piano techniques», що буде розглянуто у другому розділі дисертації.

сформованого піаністичного апарату, тобто специфічного положення руки піаніста як його складової, а саме — округлих пальців, подушечка яких стикається з поверхнею клавіатури, а також правильної позиції променево-зап'ясткового суглоба, що має знаходитися на відповідній висоті над клавішами, так, аби передпліччя рук знаходилися паралельно підлозі.

Другий висновок, який доречно зробити, стосується застосування певних частин будови «ординарного фортепіано». На наш погляд, формулювання «...всупереч використанню клавішно-молоточкового та педального механізму» передбачає задіяння «класичного» інструмента неналежним чином, що, як наслідок, має призводити до його нетрадиційного звучання. Приміром, піцикато на струнах, кластер на клавішах, «стук» (knocking) на дерев'яних або чавунних елементах рояля є техніками звуковидобування, що «розширюють» передбачену на етапі майстрування темброву палітру інструмента. У цьому контексті підкреслимо, що залучення різноманітних предметів, на кшталт плектрона, металевих і скляних фігурок та т. ін., теж наново розкриває потенціал звучання фортепіано та презентує нестандартне задіяння його «класичної» будови.

Таким чином, «розширеними» фортепіанними техніками ми називаємо прийоми гри, що зародилися на початку та впродовж ХХ–ХХІ століття, водночас як і ті, що існували набагато раніше, проте зазнали суттєвих модифікацій протягом вказаного часового періоду. Оскільки впровадження «розширених» способів фортепіанного звуковидобування насамперед націлене на збагачення та урізноманітнення тембрових характеристик рояля, то їхня реалізація зазвичай не передбачає ані «традиційного» використання піаністичного апарату, ні сталих фізичних можливостей інструмента.

На нашу думку, застосування кластера на струнах фортепіано є «розширеною технікою». По-перше, використовується саме та частина будови рояля, що не передбачалась на етапі його створення; по-друге, під час реалізації кластера, рука піаніста має прийняти неприродне положення для «класичної» манери виконавства; по-третє, застосування кластера на струнах

вивільняє геть нетипове звучання рояля. Водночас до «розширених» фортепіанних прийомів звуковидобування також можна віднести беззвучне ковзання вздовж клавіатури¹, прийоми струнного або клавішного піцикато, техніки приглушення струн, беззвучного натискання клавіш і т. ін.

Підтвердженням цієї тези є те, що всі названі прийоми гри є запозиченими з арсеналу способів звуковидобування на інших музичних інструментах. Крім того, вони є невластивими для виконання на фортепіано від часу його створення, а їхнє задіяння демонструє нетипове використання частин будови «ординарного» інструмента. Найголовнішим є те, що реалізація зазначених «розширених технік гри» модифікує темброві характеристики рояля, розширює його колористичний потенціал, сформований музичною практикою попередніх епох.

Отже, у другому розділі дисертації увагу буде зосереджено навколо «розширених» способів гри, реалізація яких передбачається на різновидах сучасного фортепіано з другої та третьої групи: «розширене», «темброве» «струнне» та «перкусійне». До прийомів з системи «extended piano techniques» належать ті, що виключають гру на клавіатурі завдяки «класичному» натисканню пальцями клавіш. Тобто, використання «розширених технік», звісно, передбачає задіяння клавіш інструмента, проте це відбувається у досить нетиповій для класико-романтичної епохи манері гри. Крім того, під час виконання «extended piano techniques» може застосовуватися як внутрішня, так і зовнішня будова інструмента: дека, чавунна рама, корпус, кришка, педальний механізм тощо, а також різноманітні сторонні предмети на кшталт металевих, скляних, дерев'яних елементів і плектрона.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі дисертації досліджено низку питань, що розкривають сутність поняття «розширені техніки». Увагу було зосереджено

¹ Тип глісандо.

на різноманітних наукових розвідках, присвячених певному аспекту проблеми. Зокрема, це особливість нотації нетрадиційних способів гри на різних музичних інструментах (О. Дубинець, К. Стоун, А. Контарські); характеристика та методика реалізації винятково «розширених» фортепіанних прийомів на прикладі композицій найвідоміших авторів ХХ століття (С. Стеллінгс, Е. Клоу, Г. Сміт, Л. Кардассі, А. да Коста, Єн-Лін-Го, Тан Цай Сін, Д. Малий, М. Шадько та ін.); дослідження протилежних підходів до типологізації нестандартних технік звуковидобування щодо різних груп інструментів (Д. Муєдінов, В. Бойкова, М. Хруст); висвітлення принципів класифікації «розширених» фортепіанних способів гри (Ш. Акбулут, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру, Л. Ваес).

До того ж увагу було приділено розв'язанню таких проблем: історія виникнення та впровадження терміна «extended techniques» (Л. Ваес); варіанти іменувань терміна «розширені техніки» в англійській літературі (Х. Девіс, К. Дейтс, П. Мерфі, К. Тішхаузер, С. Квок, Д. Кріспін, Б. Гілмор, Дж. Аунер); існування ряду синонімічних визначень, які є перекладом поняття «extended techniques» (І. Тукова, Д. Муєдінов, Д. Малий, А. Черноіваненко, Є. Куш та ін.).

Також визначено найвідоміші типи сучасного фортепіано, досліджено історію їхнього виникнення та характерні особливості практичного втілення (за матеріалами, наведеними у студіях М. Бартнера, Л. Ваеса, М. Шадька, О. Дубинець, О. Радвіловича та ін.).

Найважливішим результатом, до якого доходить у першому розділі, стало формування власного розуміння «extended techniques». Основна ідея нестандартних прийомів звуковидобування вбачається у пошуку нетипових для «ординарних» інструментів тембрів і колористичних фарб. Загалом, «extended techniques» є потужним знаряддям збагачення усталеної звукової палітри тощо. Попри те, що «розширені техніки» впроваджувалися в різний час, вони мають спільну рису, яка насамперед пов'язана з експериментами зі звучанням «класичних» музичних інструментів.

На підставі ретельного вивчення різноманітних джерел було з'ясовано, що «extended techniques» відрізняються від «традиційних» технік звуковидобування за деякими параметрами. Насамперед — це застосування нехарактерних елементів будови інструмента, гра на яких не передбачалась на етапі конструювання. Друге — манера виконання та звуковий результат, який отримуємо внаслідок використання нетипових технік звуковидобування. Третє — більшість «розширених» прийомів не є характерними для реалізації на конкретному музичному інструменті, а їхнє включення до арсеналу способів звуковидобування відбулося завдяки запозиченню. Помітним критерієм є специфіка фіксації нотних символів, яка здебільшого відрізняється з усталеною системою нотації попередніх епох. Також спостерігається наявність розширення образної сфери¹ у творах XX–XXI століття, де переважно застосовано «extended techniques».

Завдяки аналізу численних наукових розвідок стало зрозуміло, що у межах однієї студії значущий відсоток дослідників користується декількома тотожними словосполученнями задля визначення «розширених технік». Наприклад, серед англomовних авторів найбільш розповсюдженими є «extended techniques», «new playing techniques», «extravagant performing techniques», «new sounds» та ін. Поміж українських науковців поширеними є поняття «нові техніки гри», «нетрадиційні способи звуковидобування», «розширені (“виконавські” або “інструментальні”) техніки», «нестандартні (“незвичні” або “нетипові”) прийоми», «сучасні засоби звуковидобування», «специфічні техніки гри» тощо.

Серед різноманітної літератури, присвяченої нетрадиційним способам звуковидобування на різних музичних інструментах, виокремлено саме ті розвідки, де надано характеристику «extended techniques». Показово, що лише невелика кількість науковців пропонує визначення терміна або типологію цих технік. Переважна ж більшість авторів тільки аналізує сучасні

¹ Під цим визначенням маємо на увазі наслідування звучань, притаманних різним музичним інструментам або природним стихіям і т. ін.

опуси з використанням «розширених» прийомів та наводить деякі практичні поради щодо їхньої виконавської реалізації.

Стосовно нетипових фортепіанних способів гри з'ясовано, що вони активно застосовувалися не тільки на початку ХХ століття, а й раніше. Проте першим, хто у власних партитурах письмово позначив їх як «extended techniques», став Дж. Крам. У цьому контексті аргументовано засади, що дозволяють відмежувати різновиди препарації або посилення інструмента мікрофонами від поняття «розширені техніки». На прикладі фортепіано розтлумачено специфіку реалізації саме «extended techniques», яка полягає у тому, що процес звуковидобування здійснюється не лише на клавіатурі, а й на інших частинах інструмента (струни, кришка, педальний механізм тощо). До того ж зауважено, що виконання «розширених технік» відбувається переважно завдяки долоням, передпліччям, кулакам і численним стороннім предметам на зразок плектрона та ін.

У першому розділі дисертації продемонстровано наявність великої кількості різновидів фортепіано ХХ століття, а саме «string», «percussion», «prepared», «extended», «amplified», «tack», «bowed» і «timbre». Однак далеко не всі з них мають безпосереднє відношення до явища «extended techniques». Запропоновано критерії, за якими можна відрізнити «розширені техніки» та тип інструмента, що відповідає вимогам їхньої реалізації. Аргументовано, що «extended piano» є найуніверсальнішим з усіх видів фортепіано, адже воно повністю підходить для втілення багатьох нестандартних звучань. Доведено, що «розширений» тип інструмента вирізняється тим, що є «ординарним» (тобто — незміненим завдяки фізичному втручанню в його будову), а звуковидобування на ньому відбувається як на клавішах, так і на струнах.

Отже, «extended techniques» — це способи гри, реалізація яких розширює можливості звучання різних музичних інструментів. Також — це техніки, які мають багаторівневу ідею впровадження у сучасні твори. Загалом деякі прийоми з системи «extended techniques» зазнали досить тривалої еволюції, проте кульмінація їхнього розвитку відбулася саме

впродовж ХХ сторіччя. На нашу думку, їх помилково сприймають як явище сучасності, адже більшість з них трансформувалася протягом декількох століть, як наслідок, накопичувалися їхні види, трансформувалися методи реалізації тощо.

Наприкінці першого розділу було запропоновано та обґрунтовано використання поняття «розширені техніки звуковидобування» як найвдалішого варіанта перекладу англійського терміна «extended techniques» українською мовою. Крім цього, охарактеризовано низку синонімічних визначень, що буде залучено в разі потреби, наприклад, для запобігання тавтології.

РОЗДІЛ 2

«РОЗШИРЕНІ» ФОРТЕПІАННІ ТЕХНІКИ: СПЕЦИФІКА ТА ТИПОЛОГІЯ

2.1 Прийоми звуковидобування у контексті «розширених» фортепіанних технік

«Розширені техніки гри» на фортепіано є актуальним і важливим явищем для сучасного музичного мистецтва. Доказом цьому слугує наявність численних творів українських і зарубіжних композиторів, де використано різноманітні нестандартні способи звуковидобування. Все ж фортепіанні опуси ХХ — початку ХХІ століття звучать набагато рідше, ніж твори попередніх епох. На нашу думку, одна з причин пов'язана з тим, що більшість виконавців і досі стикається з відсутністю теоретичних знань стосовно «розширених» прийомів гри. Зі свого боку, це провокує брак досвіду реалізації цих технік на роялі, що пояснює набагато менший попит на виконання творів Новітнього часу, ніж композицій, наприклад, епохи романтизму. Саме тому необхідно з'ясувати способи, що стовідсотково належать до системи «*extended piano techniques*», виявити найпоширеніші з них і навести приклади різних типологій, де впорядковуються нетипові техніки гри. По-перше, це допоможе структурувати інформаційну плутанину навколо цих прийомів звуковидобування та, по-друге, — сконцентрувати увагу виключно на тих, що найчастіше трапляються у сучасних творах для фортепіано соло.

Загалом певний набір технік звуковидобування є притаманним для конкретної музичної епохи. Так, клавірні опуси барокової чи класичної доби характеризувалися наявністю різноманітних прикрас, арпеджіо, альбертієвих басів та ін.; водночас фортепіанні композиції епохи класицизму визначало застосування подвійних нот, октав, тремоло тощо. У цьому контексті, задіяння «розширених» способів гри на фортепіано окреслює твори Новітнього часу.

Отже, звернемося до студій науковців, де досліджено «розширені техніки» фортепіанного звуковидобування, наведено їхній перелік, характеристику, типологію та ін. Крім цього, проаналізуємо деякі онлайн-джерела, що містять відомості стосовно «extended piano techniques» та мають теоретичну користь для нашого дослідження.

У праці «Музична нотація ХХ століття. Практичний посібник» К. Стоуна, у розділі присвяченому фортепіано, надаються зразки фіксації «розширених» способів гри на струнах і клавішах інструмента, а також «деяких сучасних типів педалізації» [212; р. 257]. Дослідник зібрав найпоширеніші на його думку нестандартні прийоми та зацентрував увагу саме на механізмі розшифрування їхньої нотації. Крім цього, Стоун стисло характеризує практичний аспект виконання та пояснює специфіку розуміння деяких малопоширених музичних символів на прикладі фортепіанних творів Новітнього часу.

Серед прийомів, що виконуються всередині інструмента зазначено: піцicato; глісандо; «приглушення струни» (mute / finger damping); «удар на струні» (striking); «шкрябання» або «дряпання» (scraping); «дзинчання» (strumming) та «гру вздовж струн пальцями» (sweeping back and forth with fingers across the strings) [212; р. 269]. «Розширеними техніками звуковидобування» на клавіатурі представлено діатонічний та хроматичний кластер, «беззвучне натискання клавіш» (silent depression of keys) і «уривчасте післязвуччя» (staccato reverberations) [212; р. 273]. Щодо останнього автор описує два шляхи отримання необхідного звукового ефекту — «завдяки застосуванню “беззвучно натиснутих клавіш” і своєчасному використанню середньої педалі (damper pedal)» [212; р. 272]. Також К. Стоун наводить різні варіанти запису методу, реалізація якого об'єднує гру на струнах і клавішах, так зване «видобування обертонів» (harmonics) [212; р. 262–263]. Найпоказовішими, на наш погляд, видами «сучасної педалізації», відповідно до Стоуна, є «напів-натиснення» (half

pedal) та «звук педалі» (pedal sound only), який поділяється на «поодинокі атаки» (single attacks) і «тремоло» (tremolo) [212; p. 272].

У книзі «Знаки звуків. О сучасній музичній нотації» О. Дубинець у підрозділі, присвяченому клавішним інструментам, зазначено: «...у сучасній музиці використовуються різні прийоми гри на фортепіано: клавішах, струнах і педалях, по корпусу (всередині та зовні інструмента)... найбільш рясне застосування різноманітних способів звуковидобування на роялі зустрічається в циклах “Макрокосмос” Д. Крама» [32; с. 62]. Передусім увага дослідниці зосереджена навколо нотації багатьох сучасних технік гри на різних музичних інструментах. Однак у студії можна зустріти численні зауваження щодо нестандартних способів саме фортепіанного звуковидобування та прикладів їхнього застосування в опусах композиторів ХХ століття. «Розширеними техніками гри» на струнах визначено: глісандо, тремоло, піцикато, кластер, «обертонові ефекти»¹ [32; с. 62] та «швидкі пасажі, що здійснюються короткими ударами пальців» [32; с. 63]. Серед тих, що застосовуються на клавіатурі зазначено: кластер, «тихе натискання клавіш без створення звука»² [32; с. 63], «тихе натискання клавіші одразу після різкого вдаряння по ній» [32; с. 63], «беззвучне ковзання пальців на клавішах»³ [32; с. 63], «пальцеве вібрато одразу після натискання клавіші» [32; с. 63] та «видобування обертонів»⁴ [32; с. 64].

І. Малофєєва [71] на прикладі сюїти «Echoes of time and the river» Дж. Крама згадує такі «розширені» прийоми, як піцикато та глісандо на струнах; гру на струнах нігтем, пальцями та іншими предметами (наприклад, залучення бубна і тамбурина); кластери на клавішах; беззвучно натиснуті чотирьохзвучні акорди тощо. Нетрадиційними техніками, що вивільняють обертонові звучання рояля вважається гра литавровими паличками на струнах і звуковидобування на мідних й дерев'яних духових інструментах,

¹ На нашу думку, йдеться про «harmonics».

² Ймовірно, мається на увазі «silently depressed keys».

³ На наш погляд, це можна вважати одним з типів клавішного глісандо.

⁴ Бачимо, що О. Дубинець, так само як і К. Стоун, розглядає «harmonics» як прийом гри, що може втілюватися на струнах і клавіатурі фортепіано.

що направлене у підняту кришку фортепіано. Останній ефект уможлиблюється за умови натиснутої правої педалі рояля, яка сприяє резонуванню струн інструмента.

М. Шадько [139] «розширеними техніками» фортепіанного звуковидобування називає глісандо, піцкато, видобування гармонік, приглушення звуків. Е. Клоу [164] до «розширених технік гри» відносить глісандо та піцкато на струнах; кластер на клавіатурі та струнах; «вищипування струни» (plucking the string); «удар на струні» (striking).

А. да Костою [167] аналізуються фортепіанні опуси Дж. Крама і Г. Кауелла та висвітлюються деякі нестандартні способи гри на клавіатурі й струнах інструмента. Стосовно «Макрокосмос», «A Little Suite for Christmas» («Маленька сюїта на Різдво»; 1980) та «A Little Midnight Music» («Маленька опівнічна музика»; 2001) Крама зазначено використання таких «extended piano techniques», як кластер на струнах з одночасним натисканням середньої педалі; застосування різних предметів¹ під час гри всередині рояля і т. ін. У «Three Irish Legends» («Три ірландські легенди»; 1913), «Deep Color» («Насичений колір»; 1938), «Tiger» і «Dynamic Motion» Кауелла досліджується застосування кластера на клавішах. Серед прийомів звуковидобування всередині фортепіано виокремлено «“дзинчання”² на фоні “беззвучного” натискання акорду, піцкато, “приглушення” і “гру обертонів”» [167; р. 5]. Згідно з А. да Костою, ці техніки задіяно в «Aeolian Harp», «The Banshee», «The Fairy Bells» («Магічні дзвони»; 1928), «Sinister Resonance» та Г. Кауелла.

Н. Горшкова серед нетипових методів звуковидобування, що замінюють «класичну»³ техніку, виокремлює «беззвучне ковзання нігтем на білих і чорних клавішах, а також глісандо та стакато на струнах інструмента» [22; с. 42]. За принципом нотації усі нетрадиційні способи гри поділено нею на дві умовні групи — «ковзання» і «піцкато» [22; с. 42]. Також

¹ Металеві наперстки, канцелярські скріпки, палички від маримби тощо.

² Також ця техніка гри згадується К. Стоуном.

³ «Вертикальне положення пальця на клавіші» (визначення Л. Ваеса) [219; р. 978].

дослідницею перелічено їхню кількість та види, що належать до кожної з груп. Власне, до першої Горшкова вводить сім різновидів ковзання на клавіатурі, які відрізняються за положенням пальця на клавіші. До другої групи включено чотири варіанти піцикато, що розрізняються за місцем «щипка»¹ (на струнах, біля кілка тощо).

У дисертації Л. Кардассі [162] згадано такі нетрадиційні способи гри на роялі, як, наприклад, беззвучно натиснуті клавіші, ефекти вібрування та резонування середньої або лівої педалі (застосовано у Клавірштюку ІХ К. Штокгаузена). У Секвенції IV Л. Беріо «розширеними» є кластери, беззвучно натиснуті клавіші, використання середньої педалі, що призводить до резонування струн і т. ін. Співставлення авторкою двох різних творів дає можливість підкреслити збігання деяких прийомів з системи «extended piano techniques», — беззвучно натиснутих клавіш та застосування середньої педалі для отримання специфічних звукових ефектів.

Ш. Акбулут серед «extended techniques» виокремлено «беззвучно натиснуті клавіші, які призводять до реверберації відповідних струн» [154; р. 3081]; глісандо на струнах та його різноманітні види; піцикато всередині інструмента; кластер на клавішах. Х. Девіс [169] називає такі прийоми з системи «extended piano techniques», як глісандо та кластер на струнах, беззвучно натиснуті клавіші, видобування обертонів, приглушення, вищипування та демпфування струн.

Повноцінному дослідженню «extended piano techniques» присвячено працю «Розвиток розширених фортепіанних технік гри в американській музиці ХХ століття» Р. Іші. Науковиця зазначає: «Протягом ХХ століття... великий відсоток композиторів залучали нові техніки гри на традиційних інструментах, ...використовували нетрадиційні інструменти або винаходили зовсім нові. ... Проте “нові” техніки виконання на традиційних інструментах — винаходи не суто ХХ століття, натомість — це розширення таких прийомів, як “приглушення” (muting), “видобування обертонів”

¹ Детальніше це питання розглядатиметься у 2.2.3.

(harmonics), глісандо та “ударних звуків” (percussive sounds), створених в музиці XIX сторіччя» [183; p. 8].

До речі, у контексті доцільності дослівного перекладу терміна «extended techniques» українською, це визначення є влучним підтвердженням нашого висновку, наведеного у першому розділі. Погоджуючись з авторкою, ще раз наголосимо, що поява нестандартних способів гри на фортепіано є результатом нового погляду на впроваджені раніше прийоми звуковидобування та спробою розширення меж їхньої функціональності. Утім, не всі з названих Іші способів гри є винаходом XIX століття. Відомо, що перші спроби «ковзання» на клавішах інструмента почались ще наприкінці XVII — початку XVIII сторіччя. Натомість глісандо всередині рояля запровадили лише на початку XX століття.

Наразі наведемо перелік «extended piano techniques», на яких зупиняється Р. Іші. Серед них: «кластери на клавіатурі та беззвучно натиснуті клавіші; вищипування, удар, “погладжування” (stroking) і “тертя” (rubbing) струн пальцями, нігтями або іншими предметами; глісандо та тремоло на струнах; виконання однією рукою всередині фортепіано, а іншою на клавіатурі; видобування обертонів та приглушення або “демпфування” (damping) струн» [183; p. 13].

Значущим дослідженням «extended piano techniques» є «Педагогічний посібник до виконання розширених фортепіанних технік» Ж.-Ф. Пру. На думку музикознавця, «деякі нетрадиційні фортепіанні техніки не вважаються “розширеними”, оскільки вони не змінюють природний тембр фортепіано» [200; p. 5]. Такими, згідно з Пру, є сучасні прийоми гри на інструменті, що мають назву «спеціальні клавішні техніки» (special keyboards techniques) [183; p. 5] та «техніки струнного фортепіано» (string piano techniques) [183; p. 7]. До першого типу належить кластер та «беззвучно натиснуті клавіші, що створюють ефект “резонування струн” (sympathetic string resonance)» [183; p. 6]. До другого, — піцикато, глісандо, приглушення струн і видобування обертонів.

Також науковець виокремлює «модифіковані струнні техніки» (modified string techniques) [183; p. 10] та «смичкові фортепіанні техніки» (bowed piano techniques) [183; p. 11]. Наприклад, «модифікованою» є «удар струни киянкою» та «ковзання скляною пляшкою вздовж струн» [183; p. 10]. Стосовно «смичкової техніки» зазначено, що вона є «спеціалізованою модифікованою струнною технікою» (a specialized modified string technique) [183; p. 11]. Крім цього, автор поділяє усі «розширені» способи фортепіанного звуковидобування на *активні* та *пасивні*. Проте ця інформація безпосередньо стосується питання типології прийомів та розглядатиметься нижче.

Отже, Ж.-Ф. Пру має чітку позицію щодо нестандартних технік гри ХХ — початку ХХІ століття, відповідно до якої, задіяння нетипових прийомів гри передбачає трансформацію тембру інструмента. Втім, якщо під час виконання на фортепіано його звучання не змінюється, дослідник пропонує називати ці способи звукоутворення не «розширеними техніками», а «нетрадиційними». Показовим є те що Ж.-Ф. Пру визначає «традиційні» прийоми звуковидобування як ті, що «вивільняють природний тон інструмента за допомогою звичайних рухів пальців на клавішах. Конкретизуючи, тоном фортепіано є звук, створений завдяки роботі незмінених молоточків на незмінених струнах» [183; p. 14].

Припустімо, мова йде про виконання на «ординарному фортепіано», внутрішня будова якого не зазнає жодних трансформацій. Утім, наскільки «звичайними рухами» та цілком природним положенням руки можна вважати використання долоні чи кулака задля реалізації беззвучно натиснутих клавіш і кластера? Власне, як і застосування дистальної фаланги пальця, що вимагає обернення догори внутрішнього боку долоні під час втілення піцикато на струнах і клавішах фортепіано? Зауваження, що, у контексті ідентифікації «extended piano techniques», вимагає деяких пояснень.

На наше переконання, природне звучання фортепіано насамперед асоціюється з «класичною» технікою звуковидобування — грою кінчиками

пальців, які натискають клавіші з різною силою та швидкістю. У цьому разі ми чуємо окремі звуки та, враховуючи специфічний тон кожної клавіші, можемо визначити їхню звуковисотність. Натомість залучення беззвучного натискання клавіш, кластера, піцкато чи глісандо хоча і не змінює тембр фортепіано до невпізаного, проте перетворює його достатньо, аби наголошувати на трансформації його забарвлення. Зважаючи на те, що використання перелічених прийомів гри насправді модифікує тембр фортепіано, то, на наш погляд, їх доречно називати саме «розширеними» способами звуковидобування, а не «спеціальними клавішними техніками» або «техніками струнного фортепіано».

На користь дефініції «розширені» прийоми гри наведемо декілька додаткових позицій. По-перше, використання беззвучного натискання клавіш, піцкато, кластера чи глісандо не передбачалось на початковому етапі створення фортепіано. Доказом цього є відсутність клавірного репертуару з наявністю цих технік впродовж тривалого часового періоду. По-друге, деякі зі способів, наприклад, піцкато та глісандо, запозичено з практики гри на інших музичних інструментах, струнних зокрема. Тому їхнє застосування щодо рояля доповнює та розширює вже існуючий арсенал методів гри на ньому. Тобто на момент залучення вищезгаданих прийомів гри вже існували інші «традиційні» засоби звуковидобування. Наостанок підкреслимо, що окремі прийоми звуковидобування на фортепіано, такі як глісандо та кластер, мають довгу історію існування, тривалий процес накопичення видів тощо. Отже, застосування термінів «спеціальні клавішні техніки» та «техніки струнного фортепіано» видається лише спробою розмежувати різні «розширені» прийоми гри за певними типами та надати цьому різноманіттю структурованішого вигляду.

У праці «За межами клавіатури: розвиток нетрадиційних фортепіанних технік» Б. Хінклі [180] порушується багато питань щодо «extended piano techniques». Насамперед музикознавець вивчає практичний аспект їхнього використання у композиціях для фортепіано соло Г. Кауелла, Дж. Крама та

М. Еггерта [Moritz Eggert, 1965]. Також Хінклі поділяє всі задіяні композиторами нестандартні способи гри на п'ять основних та одну додаткову «категорію» (category), втім, детальніше про це йтиметься нижче. Згідно з автором, глісандо, піцикато, кластер, беззвучне натискання клавіш, видобування обертонів та удар струни є «розширеними» прийомами фортепіанного звуковидобування.

Л. Ваес зазначає: «Якщо гра на клавіатурі за допомогою пальців рук є традиційною технікою, то натискати клавіші, наприклад, передпліччям — є неналежною фортепіанною технікою» [219; р. 8]. Дійсно, «...гра на фортепіано великим пальцем лівої ноги передбачає появу оригінального звучання рояля, проте, апріорі, — є неправильною позицією виконавця щодо інструмента, тому, це можна вважати “розширеною технікою гри”» [219; р. 18]. Крім того, дослідник наголошує, що «... “розширене фортепіано” — це неправильне використання фортепіано під час виконання...» [219; р. 17], однак «не всі нетрадиційні прийоми гри призводять до неправильного звучання..., і не всі твори написані для “розширеного фортепіано” містять лише “розширені техніки звуковидобування”» [219; р. 18].

Наведені твердження Ваеса цілком відповідають нашому розумінню явища «extended techniques». Музикознавець вичерпно характеризує сутність «розширених технік» та ретельно досліджує найуживаніші прийоми, що належать до системи «extended piano techniques». На думку Л. Ваеса, глісандо на клавіатурі та всередині рояля, приглушення струн, беззвучно натиснуті клавіші, кластер, піцикато, удари по клавішах, струнах, чавунній рамі, дерев'яній деці та педальному механізму, а також різні педальні техніки — є «розширеними» засобами гри на фортепіано.

У студії «Цікаві звукові світи. Фортепіанна музика з використанням “розширених” прийомів», розміщеній на онлайн-сторінці мистецького проєкту «Інтерлюдія» [221], Ф. Вілсон визначає та наводить невеликий перелік найпоширеніших, на погляд авторки, «extended piano techniques», а також відео-прикладі творів, у яких залучено деякі з них. «Розширеними»

названо: «дзинчання струн; “постукування” (tapping) по зовнішньому краю фортепіано для створення ударних ефектів; приглушення струн та одночасне виконання на клавіатурі іншою рукою; беззвучне натискання клавіш; видобування гармонік» [221].

Отже, спираючись на отримані результати наголосимо на декількох ключових моментах щодо «розширених» фортепіанних технік гри.

По-перше, існує велика кількість нестандартних прийомів гри всередині фортепіано, а також на клавішах та інших його частинах (кришка, зовнішній бік тощо). Проте загально визнаних теоретично обґрунтованих критеріїв, які дозволяли б визначати який спосіб звуковидобування є «розширеною технікою», а який стовідсотково ні, майже немає. Лише деякі дослідники, серед яких Р. Іші, Ж.-Ф. Пру та Л. Ваес, пропонують параметри, що приблизно вказують на межі «традиційної» та нестандартної фортепіанної техніки. Попри це, питання ідентифікації «extended piano techniques», на нашу думку, досі залишається відкритим саме через відсутність єдності методологічного підходу.

По-друге, як дефініція «розширених» прийомів гри на фортепіано, так і їхня типологія наявні в дуже малому відсотку наукових робіт. На жаль, переважна більшість музикознавців вивчає це питання доволі поверхнево. Зазвичай у розвідках аналізуються сучасні композиції для фортепіано соло, де містяться нетрадиційні способи гри; наводиться перелік «розширених технік» і висвітлюються складнощі практичного характеру. Хоча деякі науковці все ж роблять спробу визначення «extended piano techniques», але існуючі дефініції є суб'єктивними та не мають загальноживаного статусу. Крім того, музикознавцями зрідка досліджуються чинники, що зумовлюють використання «розширених» способів звуковидобування у композиціях Новітнього часу.

По-третє, зафіксовано три принципово протилежні напрями роботи з фортепіано. Нагадаємо, перший — «найрадикальніший» — передбачає попередню підготовку внутрішньої конструкції. Наступний — «помірно

трансформований», який дозволяє звуковидобування як на клавішах, так і на струнах. Крім того, допускається використання предметів з різних матеріалів. Третій напрям взагалі виключає будь-яке втручання сторонніх предметів всередину фортепіано і передбачає гру на струнах та інших частинах інструмента завдяки долоням, кулакам, передпліччям та — лише інколи — пальцям. Хоча деякі науковці ототожнюють різні види препаратії фортепіано з «розширеними» методами звуковидобування, вище було обґрунтовано позиції, за якими будь-який тип підготовки внутрішньої будови немає нічого спільного з явищем «розширеної техніки гри». На нашу думку, слід вивчати виключно ті «розширені» фортепіанні прийоми, що реалізуються на «струнному», «тембровому», «розширеному» та «перкусійному» роялі. Найважливішою ознакою цих типів фортепіано є те, що їхня внутрішня будова не зазнає «радикального» втручання та не вимагає завчасної зміни конструкції.

По-четверте, попри існування великого різноманіття нетрадиційних прийомів гри, є певні фортепіанні техніки, що беззаперечно називаються «розширеними» усіма дослідниками. Серед них: глісандо на струнах; беззвучне натискання клавіш задля видобування обертонів; приглушення струн; кластер на клавіатурі та всередині рояля; піцикато струн і клавіш; ударні техніки гри на різних частинах інструмента; педальні ефекти. Саме ці нестандартні способи звуковидобування найчастіше зустрічаються у фортепіанних композиціях ХХ — початку ХХІ століття. До того ж вони активно досліджуються у різних наукових студіях, де зафіксовані як «extended piano techniques».

По-п'яте, є багато інших нетипових прийомів гри, що використовуються у творах час від часу, тому аналізуються набагато рідше. Наприклад, такі техніки, як вищипування, шкрябання, дряпання, дзинчання, тремоло, демпфування, погладжування, тертя, постукування, беззвучне ковзання, тихе натискання одразу після різкого удару та ін. також є «розширеними» способами фортепіанного звуковидобування. На наш погляд,

вони утворені завдяки спробам знаходження звукових ефектів, які не передбачали використання вже наявних нетрадиційних прийомів гри на роялі.

По-шосте, є техніки, що й досі викликають сумніви та суперечки стосовно доречності їхнього включення до системи «*extended piano techniques*». Наприклад, таким способом звукоутворення є глісандо на клавіатурі. Хоча його різновиди дуже часто зустрічаються у творах для фортепіано solo ХХ — початку ХХІ століття, все ж дотепер науковці не мають одностайної думки щодо ступеня «розширеності» цього прийому у разі його реалізації на клавішах. Натомість більшість взагалі оминає питання його ідентифікації та не визначає клавішне глісандо ні «розширеним», ані «класичним» методом гри.

Ймовірно, прийняти остаточне рішення дослідникам заважає декілька фактів. Передусім застосування клавіатури інструмента апріорі сприймається як звичне явище та не викликає неординарних асоціацій. Наступною причиною є те, що використання білоклавішного глісандо почалося ще в епоху пізнього бароко (наприклад, цикл мініатюр «Нова сюїта п'єс для клавесину» Ж.-Ф. Рамо, 1728). Саме тому застосування цього прийому в сучасних творах не сприймається як оригінальна ідея, бо власне, вона не є новою. Однак більшість зі способів звуковидобування з системи «*extended piano techniques*» теж мають довгу історію існування. Зауважимо, поштовхом для їхнього залучення у творах стала ідея віртуозності та звукозображальності, водночас розвиток музичного мистецтва зумовив збільшення кількості та урізноманітнення типів.

Все ж, на нашу думку, глісандо на клавіатурі, так само, як і глісандо на струнах або піцикато клавіш і «шкрябання» струн, є прийомом звуковидобування, що виходить за межі арсеналу усталених засобів гри на фортепіано. Безумовно, цю техніку звуковидобування необхідно вивчати саме у контексті явища «*extended piano techniques*». На користь цього твердження можна навести декілька аргументів.

По-перше, ідея впровадження прийому полягає у пошуку елемента гри, що інакше розкривав би технічну та художню складову творів, пожвавлюючи їхнє звучання, протиставляючи «ковзання» клавіатурою традиційному натисканню пальців на клавіші. До того ж технічний арсенал клавірних засобів гри вже було певною мірою сформовано, а включення цього методу доповнило існуючий перелік.

По-друге, глісандо є запозиченим способом звуковидобування, що до певного часу використовувався лише на інструментах струнного та струнно-щипкового сімейства. Отже, з одного боку, ця техніка гри не є оригінальною для клавішних інструментів, з іншого, удосконалює їхній колористичний потенціал та примножує палітру звукових ефектів.

По-третє, вивчення клавірних творів кінця XVII — початку XXI століття демонструє суттєвий розвиток глісандо на клавіатурі, кардинальну трансформацію ідей його використання та модифікації за технічною й колористичною характеристикою. Спочатку композитори застосували лише один тип ковзання на клавіатурі (Д. Скарлатті, В. Моцарт, Л. Бетовен, Й. Брамс), згодом суміщення декількох видів стало поширеним явищем (Ф. Ліст, М. Равель, К. Дебюссі, А. Гінастера, К. Штокгаузен). Поступово автори почали будувати на клавішному глісандо цілий твір, перетворивши фортепіано XX — початку XXI століття на практичну майстерню відтворення непередбачуваних звучань завдяки лише одному способу гри (Д. Куртаг, Г. Лахенман, З. Краузе [Zygmunt Krauze, нар. 1938], Дж. Шарплі [John Sharpley], Ф. Філідеї [Francesco Filidei, нар. 1973], А. Корсун).

По-четверте, реалізація ковзання на клавіатурі передбачає зміну «класичного» положення руки під час гри, адже без цього неможливо виконати прийом. Тобто практичне втілення цього методу звуковидобування повністю відрізняється від традиції виконання на фортепіано, яка була

визначена задовго до появи глісандо серед інших «класичних» прийомів гри на клавішних інструментах¹.

Таким чином, усі наведені аргументи, на наш погляд, дозволяють включати клавішне глісандо до системи «extended piano techniques». До речі, у роботі Л. Ваеса [219] глісандо на клавіатурі також ідентифіковано «розширеним» прийомом фортепіанного звуковидобування.

Повертаючись до висвітлення більш або менш розповсюджених нестандартних прийомів гри, засвідчимо наявність «розширених технік гри» на фортепіано, що придатні до втілення як на клавіатурі, так і на струнах. На нашу думку, їх доцільно називати універсальними. Наприклад, «ковзати» можна вздовж клавіш і струн, оскільки фізичні характеристики сучасного фортепіано дозволяють залучати один прийом одразу на двох частинах конструкції. В цьому контексті глісандо є універсальним способом звуковидобування. Натомість «дзинчання» (strumming) не є універсальним, адже реалізується виключно всередині рояля, — подібні методи гри назвімо спеціальними «розширеними техніками», адже вони виконуються окремо на або клавішах, або струнах, або дерев'яних, або чавунних поверхнях рояля.

Стосовно переваг застосування універсальних і спеціальних технік зауважимо, що задіяння перших здатне набагато більше урізноманітнити звучання інструмента у межах однієї композиції. Видається, саме тому універсальні прийоми частіше за інші використовуються в опусах зарубіжних і вітчизняних авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Зокрема цей факт можна довести великою кількістю творів для фортепіано соло, серед яких «Guero» Г. Лахенмана; «Макрокосмос I–III» (1972–74) Дж. Крама; Соната №2 (~1975) В. Сильвестрова; «Сон Люцифера» К. Штокгаузена; «Carpe Diem» для одного фортепіано в 5 рук (2009) О. Безбородька; «Коли зараз — це ніколи» (2012) А. Аркушиної та ін.

З одного боку, такі «extended techniques», як глісандо, кластер і піцикато стовідсотково є універсальними, адже вони придатні до реалізації

¹ Докладніше це питання розглянуто у нашій статті [145].

на струнах і клавішах. З іншого, є прийоми, що мають різні найменування, втім, схожі за принципом виконання та, найголовніше, поєднують гру однією рукою на клавіатурі, а іншою на струнах. Зазначена характеристика може бути застосованою до таких «extended piano techniques» як «беззвучно натиснуті клавіші» (silently depressed keys) та «приглушення струн» (mute). Цього разу застосування двох частин інструмента зумовлено специфікою втілення особливих звукових ефектів, що утворюються саме як наслідок одночасного використання цих способів гри на клавішах і струнах.

На наш погляд, техніка беззвучно натиснутих клавіш та приглушення струн відповідає визначенню універсальних прийомів звуковидобування, так само як глісандо, кластер і піцикато. По-перше, специфіка їхнього виконання на фортепіано є майже однаковою; по-друге, передбачається застосування різних частин інструмента (струн або клавіатури). Це, видається, певною мірою свідчить про схожу функціональність цих способів. Загалом «silently depressed keys» і «mute» використано у багатьох п'єсах для фортепіано соло, наприклад, «Sinister Resonance» та «Fairy Bells» Г. Кауелла, «З Клавірштюка у реальному часі» (2011) В. Кияниці тощо.

Наразі логічним було б надати стисло характеристику усіх вищеназваних прийомів з системи «extended piano techniques» як універсальних, так і спеціальних. Однак у межах однієї дисертації це є неможливим, оскільки їхня чисельність справді надто велика. До того ж вони постійно оновлюються, вдосконалюються і трансформуються. З огляду на це, було вирішено зосередити увагу лише на найпоказовіших «розширених» способах фортепіанного звуковидобування, які, з одного боку, мають тривалу історію існування; з іншого, зустрічаються у переважній більшості сучасних творів. Безперечно, такими прийомами гри є глісандо, кластер, піцикато, беззвучно натиснуті клавіші та приглушення струн.

Ідея їхнього впровадження втілює конкретну мету, що безпосередньо пов'язана зі звуковим результатом. Ці прийоми використовуються для збагачення колористичної та тембрової палітри; імітування звучань інших

музичних інструментів; підкреслення образної сфери і художнього змісту творів та ін. На нашу думку, потенціал цих способів гри набагато ширший за можливості усталених методів звуковидобування. Тому, в разі їхнього втілення, застосовуються не лише кінчики пальців, але й активно залучаються долоні, передпліччя тощо, додаються металеві, скляні або дерев'яні предмети під час гри на клавішах і струнах фортепіано.

Отже, надалі буде презентована характеристика цих «розширених» універсальних технік, а також їхнє застосування буде проілюстровано на прикладах опусів для фортепіано соло українських і зарубіжних композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття.

2.2 «Extended piano techniques»: характеристика універсальних прийомів фортепіанного звуковидобування

2.2.1 Глісандо

«Глісандо (італ. *glissando*, від франц. *glisser* — ковзати) — спосіб гри на музичних інструментах. Полягає в легкому ковзанні пальця вздовж грифу струнних інструментів (смичкових або щипкових), швидкому проведенні пальцем однієї або двох рук на струнах арфо- і ліроподібних інструментів... на фортепіано — у ковзанні одного чи декількох пальців переважно на білих клавішах» [18; с. 139]. Ця характеристика з «Музичного енциклопедичного словника», на нашу думку, є дещо застарілою, оскільки не відповідає ідентифікації сьогоднішніх типів «ковзання» на роялі. Глісандо, як відомо, застосовується не тільки на білих (Ф. Ліст, Угорська рапсодія № 10 мі мажор S. 244, 1847), а й на чорних клавішах (М. Равель, «У Хенераліфі» з тричастинного циклу «Ночі в садах Іспанії» [«Noches en los jardines de España»: №1 En el Generalife], 1909–1916) і всередині інструмента (Г. Кауелл, «Aeolian Harp») тощо.

У «Фортепіанній книзі» Г. Картера [163] зазначено, що «...виконання глісандо має бути легким, ... не слід надто заглиблювати пальці у клавіші, ... дотик відбувається за допомогою нігтя, а не м'якшої частини пальця» [163;

p. 119]. На наш погляд, з цим визначенням можна погодитися лише частково, адже воно характеризує глісандо виключно у межах тихого динамічного нюансу (*pp*, *p*, *mp*). Натомість реалізація прийому на *f* або навіть *ff* вимагає застосування достатньої ваги руки, що призведе до природного, доволі суттєвого заглиблення. Наприклад, у разі втілення «кластер-глісандо» взагалі передбачається притискання певної частини клавіатури долонею або передпліччям, вага якого провокує повний хід клавіші донизу.

В «Оксфордському музичному словнику» [215] зафіксовано, що «...різниця звучання гамоподібних відрізків і глісандо полягає у тому, що звуковисотність окремих нот можна визначити лише завдяки грі звукоряду...» [215; p. 409]. Ймовірно мається на увазі, що під час «класичної» манери натискання на клавіші, навіть у дуже швидкому темпі, зберігається їхня звуковисотність. Натомість глісандо здатне нівелювати природну висоту звуків, що, без сумніву, підтверджує його відмінність від «традиційних» методів гри.

З «Гарвардського музичного словника» [156] дізнаємось, що «...виконувати глісандо на старих інструментах було значно легше завдяки їхній віденській механіці, ... однак на сучасному роялі реалізація октавних глісандо у Сонаті “Аврора” Бетовена вимагає значно більших зусиль» [156; p. 299]. На нашу думку, насамперед це пов'язано із перебудовою старого типу механіки («віденський») на новий («ерарівський»). Останній мав подвійну репетицію та був набагато важчим за попередній. До речі, «віденський» (або «німецький») тип механіки використовували впродовж майже ста років (з ~ 1730 до ~ 1820 pp.) — саме у період створення Сонати № 21 op. 53 До мажор (1803–04) Л. Бетовена, а також Варіацій на тему арієти «Lison dormait» K.V. 264, т. 65 (1778) В. А. Моцарта, у яких також застосовано діатонічний тип «ковзання»¹. Ймовірно, застосування двозвукового білоклавішного глісандо наприкінці XVIII — початку XIX століття було експериментальним явищем, пов'язаним, по-перше, із

¹ Докладніше це питання розглянуто у нашій статті [145].

демонстрацією розширених можливостей фортепіано; по-друге, спробою збагачення усталених засобів звуковидобування на клавішних інструментах.

Також у словнику зазначається, що «паралельні терції, сексти та октави виконуються за допомогою двох пальців руки, яка знаходиться у фіксованому положенні впродовж усього відрізка» [156; р. 299]. Дійсно, реалізація двозвукового глісандо, як і будь-якого іншого різновиду, передбачає певні рухові обмеження для руки (пальця, долоні, кисті тощо). Натомість «класична» фортепіанна манера звуковидобування вимагає протилежних піаністичних дій, а саме — володіння гнучкою кистю під час гри; вміння скеровувати вагу всього передпліччя до відповідних пальців і т. ін.

У «Музичному словнику» К. Аммер [155] зазначено: «Зазвичай глісандо на фортепіано втілюється на білих або чорних клавішах завдяки третьому пальцю руки, рідше — за допомогою великого» [155; р. 162], тобто першого. Утім, необхідно зважати на існування таких видів «ковзання», як «кластер-глісандо», для виконання якого у п'єсі «Музика рукавичок» для фортепіано соло («Gloves Music», 1972) З. Краузе необхідно задіяти долоні та навіть кулаки. Між іншим, композитор використовує рукавички задля відтворення цього прийому, тому твір має таку назву.

Ж. Ф. Пру пише: «...на клавіатурі глісандо реалізується або на білих, або на чорних клавішах, а його динамічний діапазон коливається від *pp* до *ff*» [200; р. 58]. Стосовно глісандо на струнах зафіксовано, що «завдяки цьому прийому гри фортепіано звучить майже як арфа» [200; р. 58]. Загалом Ж. Ф. Пру виокремлює два типи «ковзання» всередині рояля — «хроматичне» (*chromatic*) та «поздовжнє» (*longitudinal*). Їхня різниця полягає у тому, що перший вид передбачає глісандо «одним або декількома пальцями горизонтально вздовж будь-якої кількості струн» [200; р. 58], натомість інший утворюється за допомогою «ковзання одного пальця вертикально вздовж однієї струни» [200; р. 58]. Наприклад, співставлення двох типів можна знайти у п'єсі «The Banshee» Г. Кауелла та у багатьох інших сучасних

опусах.

Р. Іші, так само як і Пру, окреслює два напрямки «ковзання» на струнах — горизонтальний та вертикальний. Авторка зазначає: «Глісандо можна виконувати кінчиками пальців, нігтями та завдяки різним стороннім предметам одночасно з натиснутою правою педаллю» [183; р. 16]. Проте у межах студії немає жодних відомостей щодо «ковзання» на клавіатурі, оскільки Іші не включає цей тип глісандо до системи «розширених технік гри».

Водночас Л. Ваес присвячує клавішному та струнному глісандо цілий підрозділ, детально вивчаючи його характеристики, особливості нотації, специфіку реалізації на струнах або на клавіатурі. Зокрема, показовим є такий опис: «...глісандо немає метричної або ритмічної акцентуації. ... Будь-яка позначка, що вказує на протилежне, є оманливою і може використовуватися лише для уточнення частини такту, в якій потрібно виконати прийом» [219; р. 28]. Однак, порівнюючи глісандо та гамоподібний пасаж, зауважимо, що виконання гами навпаки вимагає метричної та ритмічної акцентуації.

Значним досягненням роботи Ваеса, на наш погляд, є систематизований перелік усіх існуючих на сьогодні видів глісандо. Це «“ковзання” на клавіатурі; глісандо на струнах; висхідне та низхідне “ковзання”; глісандо на білих або чорних клавішах; “ковзання” нігтями, “частинами тіла”¹ (flesh) або за допомогою різних предметів; глісандо правою та лівою рукою; “ковзання” у паралельному та протилежному напрямку; одно-, дво-, три-, чотиризвукове та акордове глісандо; “мікро” та “цілотонове”; “(псевдо-)хроматичне”» [219; р. 32]. До того ж Л. Ваес називає такі типи, як «глісандо, що “зрушує щільність” (density-shift) та кластер-глісандо» [219; р. 33]. Видається, під визначенням «density-shift» мається на увазі «рухливе» глісандо, тобто те, що змінює звукову щільність під час його

¹ Мається на увазі глісандо долонею, кистю, передпліччям тощо, тобто будь-якою частиною руки, крім нігтів.

реалізації.

Дійсно, Л. Ваесом охарактеризовано найбільшу кількість видів «ковзання» на клавішах, які впродовж тривалого часу використовуються у клавірних творах. Однак більшість з них було запроваджено саме у ХХ столітті. Наприклад, «(псевдо-)хроматичний» вид задіяв К. Дебюссі у п'єсі для фортепіано соло «Феєрверк» («Feux d'artifice») з Другого зошита Прелюдій для фортепіано соло (1910–13) L 123; «кластер-глісандо» долонею та передпліччям використано у Клавірштюку XIII К. Штокгаузена; «тризвукове чорноклавішне глісандо» застосовано у Сонаті № 3 для фортепіано соло op. 55 (1982) А. Гінастери.

Отже, з одного боку, музикознавець висвітлює різні види «ковзання», що найчастіше залучаються в сучасних творах для фортепіано соло. З іншого, структурує ці види за ступенем ускладнення: починаючи від однозвукового глісандо на білих (або чорних) клавішах і струнах та завершуючи модифікованими типами: «мікро» та «цілотновим», «(псевдо-)хроматичним», «рухливим» (density-shift) і «кластер-глісандо». Оскільки в інших наукових джерелах не міститься інформації стосовно цих різновидів, вважаємо за потрібне надати їхню стислу характеристику.

Згідно з Л. Ваесом, «мікро» та «цілотнове» глісандо «...виконується від чорної клавіші сковзаючи на білу або навпаки. Наприклад, можна грати послідовність Es-E-F або Ais-H-C, чи C-D-E-Fis-Gis-Ais та Cis-Dis-F-G-A-B тощо» [219; p. 32].

«(Псевдо)-хроматичне ковзання» є «...комбінацію пентатонічного та діатонічного глісандо, що грається обома руками або двома пальцями однієї руки у будь-якому напрямку руху» [219; p. 32]. Відповідно, два різних глісандо виконуються одночасно: права рука утворює пентатонічний вид (від чорної клавіші), ліва — діатонічний (від білої). Водночас під час реалізації «(псевдо)-хроматичного» глісандо однією рукою один палець рухається від чорної клавіші, а інший — від білої.

Стосовно «рухливого» глісандо зазначено, що «втління двозвукового

глісандо на клавіатурі передбачає переміщення відстані між ”ковзаючими“ пальцями» [219; р. 33]. Ймовірно, мається на увазі, що оригінальна інтервальна щільність між двома звуками, натиснутими на початку, змінюється під час руху в будь-якому напрямку.

Щодо «кластер-глісандо», найменування якого, згідно з Ваесом, «було запропоновано Г. Кауеллом та К. Штогхаузенем» [219; р. 33] зазначено: «... це різновид “ковзання” на клавіатурі, що реалізується долонею або передпліччям» [219; р. 33].

Отже, вивчення різних наукових джерел дає можливість зробити деякі висновки. По-перше, тривала еволюція клавішного глісандо зумовила появу рекордної кількості його видів, однак найбільш нестандартні варіанти «ковзання» клавіатурою почали використовувати саме впродовж ХХ століття. По-друге, глісандо на струнах буває щонайменше двох типів: «горизонтальне» («хроматичне») та «вертикальне» («поздовжнє»), їхня різниця полягає у техніці виконання та звучанні. По-третє, для реалізації «ковзання» на клавішах та всередині фортепіано застосовуються не лише пальці, досить поширеним є використання інших частин руки: долоні (відкритої чи зібраної в кулак), передпліччя, ліктя та ін. По-четверте, залучення різних предметів задля втілення глісандо на струнах здатне значною мірою урізноманітнити звучання інструмента.

Загалом «ковзання» на клавіатурі та струнах фортепіано є актуальним способом звуковидобування у творах сучасних українських авторів. На наш погляд, це обумовлено рясністю звукових відтінків, що утворюються завдяки глісандо. Крім цього, його виконання на сцені виглядає надзвичайно ефектно. Наприклад, однозвукове глісандо на клавіатурі використано О. Шмураком у п'єсі «Полька» (1995) для фортепіано соло та І. Алексейчук у Сюїті для двох фортепіано за мотивами повісті М. Гоголя «Вій» (2000); «ковзання» на чорних клавішах задіяно у циклі «13 pieces» для фортепіано соло (2015) В. Кияниці; глісандо на струнах застосували С. Луньов у Сонаті № 2 для фортепіано соло (1995) «Musick to heare», О. Безбородько у творах

«Одна мамка, сорок дідиків» (2006) і «Молитва митця» для фортепіано соло (2018) та Л Сидоренко у п'єсі «Verticalis» (2006).

Утім, такі типи «ковзання», як «беззвучне глісандо» на клавішах, «ковзання вздовж кілків» або «кластер-глісандо» нині можна зустріти лише у творах зарубіжних авторів, а саме — п'єсі «Вічний рух» («Perpetuum mobile»; 1988) з першого Зошита «Ігр» для фортепіано соло («Játékok»; 1975–93) Д. Куртага, «Guero» Г. Лахенмана, «Токаті» [Toccata] для фортепіано соло (1996) Ф. Філідеї, «Luzifers Traum» К. Штокгаузена та «Gloves Music» З. Краузе.

2.2.2 Кластер

«Кластер (англ. cluster — гроно, скупчення), — за визначенням Г. Кауелла, — співзвуччя, утворене щільним скупченням малих або великих секунд, що є обов'язковою умовою трактування цього скупчення» [48]. У «Музичному енциклопедичному словнику» зафіксовано: «Співзвуччя може називатися кластером тільки за умови щільного розташування звуків; септононові та т. п. акорди ніяк не пов'язані з кластерами» [85].

Наголосимо, що у презентованому контексті кластер розглядається виключно як прийом фортепіанного звуковидобування, тому досліджуватимуться саме ті аспекти кластера, що стосуються його реалізації на інструменті. Гармонічні або фактурні функції кластера залишаються поза межами нашої уваги.

Отже, К. Аммер зазначає, що «...найлегше створити кластер саме на фортепіано, натиснувши групу білих або чорних клавіш долонею, передпліччям або іншою частиною тіла... окрім Г. Кауелла “tone cluster” також використовували Айвз, Кейдж, Лігеті та Штокгаузен...» [155; p. 83].

Згідно з Р. Іші, «...скупчення реалізується на клавішах пальцями, долонею, передпліччям або ліктем, залежно від типу кластера. У деяких випадках піаніст використовує кулак і передпліччя, щоб натиснути велику кількість звуків одночасно. З одного боку, у позначці кластера зафіксовано

діапазон між найвищим і найнижчим звуком, з іншого, — вказано необхідність використання білої або чорної клавіші, або комбінації чорної та білої клавіш [183; р. 14]. Щодо звукового ефекту цього прийому зазначається: «Кластери можна описати як шум, оскільки кореляція обертонів створює невизначені звукові ефекти» [183; р. 95]. Класифікація кластерів, надана дослідницею, збігається із загальноновживаною: «Власне, зустрічаються три типи кластерів: хроматичний, кластер на білих і скупчення чорних клавіш» [183; р. 20].

Аналізуючи найбільш показові фортепіанні п'єси Г. Кауелла, Е. Клоу виокремлює деякі різновиди, зокрема: «півтоновий кластер» (half note tone cluster), «чвертьтоновий» (quarter note tone cluster), «цілотоновий дієзний кластер» (tone cluster with sharps), «бемольний» (tone cluster with flats), «беззвучний кластер» (silent cluster), «“уривчастий” кластер правою рукою» (right hand staccato tone clusters). Музикознавиця пише: «Кластери мають дві основні функції: по-перше, колористичну, — наприклад, прикрасити мелодію; по-друге — ключову, тобто бути основою композиції, її провідним голосом» [164; р. 9].

У свою чергу Л. Ваес відзначає: «Методи виконання кластерів на фортепіано з одного боку, заплутали його визначення, з іншого, були історично-вирішальними для розпізнавання ідентичності “скупчення”» [219; р. 63]. «Тип або найменування кластера здебільшого співвідноситься з частиною тіла (або предметом), що відтворює його... Наприклад, якщо для об'єднання кластерів використовуються дві частини тіла, вони вважатимуться двома “скупченнями”. Натомість одна рука, розташована по діагоналі поперек чорних і білих клавіш вважається одним кластером — “беззвучно натиснуте хроматичне скупчення за допомогою лівої долоні” (“silently depressed chromatic left-palm cluster”))» [219; р. 67].

Все ж у жодному з названих джерел не було виявлено дефініції кластера на струнах, попри актуальність цього прийому у творах для фортепіано соло багатьох композиторів ХХ століття, серед яких: І. Базелон

[Irwin Bazelon, 1922–95] («Відбитки... на слоновій кістці та струнах» [Imprints... on ivory and strings], 1978); Дж. Крам («П'ять п'єс»); М. Кагель («Перехід II» [Transición II], 1958–59); Д. Уорд-Штейнман [David Ward-Steinman, 1936–2015] («Призми та відображення» [Prisms and Reflections], 1995–96) та ін. Щоправда, Л. Ваес наголошує на тому, що «...кластери можна застосувати як до клавіатури, так і до струн фортепіано» [219; p. 65].

Загалом визначення клавішного кластера повторюється у багатьох наукових джерелах, тому приділяти особливу увагу цьому питанню, на нашу думку, не варто. Натомість слід скерувати її на контекст застосування кластера у сучасних сольних творах для фортепіано. Наприклад, Р. Іші пише: «...впровадження кластерів як техніки гри змінило концепцію музики, згідно якої, — шум може бути мистецтвом» [183; p. 95].

С. Стеллінгс вважає, що у «The Tides of Manaunaun» Г. Кауелла прийом виконує функцію супроводу, розширює темброву палітру рояля та утворює специфічні гармонічні сполучення. Крім цього, кластери в басовому регістрі відображають «...неосяжність всесвіту та передають хвилеподібне переміщення частинок, з яких він народжувався...» [211; p. 20]. Водночас у «Dynamic Motion» Кауелла — це спосіб звуковидобування, «що зображає рух» [211; p. 20]. До того ж кластер є основним елементом, на якому вибудовується композиція. Між іншим, аналогічний принцип спостерігаємо і у Сонаті № 6 для фортепіано соло (1988) Г. Уствольської, де «скупчення» є «стрижнем» цілісності твору, його мелодією та гармонічним забарвленням.

Г. Сміт зазначає: «...в руках Г. Кауелла кластер є не лише скупченням звуків, ... він набуває тієї самої важливості, як і мелодія... отже, піаніст не може використовувати цю техніку гри навмання, насамперед необхідно розуміти контекст музичного твору, у якому застосовано кластер та його види» [210; p. 13]. Наприклад, у «The Tides of Manaunaun» він використовується «...для створення хвиль, ...втілення цієї концепції пояснює застосування декількох варіантів кластера, оскільки хвилі різняться за розміром та інтенсивністю» [210; p. 14]. Так, у кульмінаційній частині п'єси

«...рука має рухатися наче хвиля, починаючи виконувати арпеджовані кластери на *ffff* від ліктя, ... це спричиняє ефект цунамі» [210; р. 16]. Зауважимо, що у «Припливах Манаунауна» кластер є основним компонентом фактури, який стає еквівалентом мелодії та виконує звукообразальну функцію, відтворюючи коливання води.

Продовжуючи лінію можливих образних сфер використання кластеру зазначимо, що, наприклад, є твори, де використання «скупчення» відповідає їхньому заголовку. Власне, це п'єса «Тигр» Г. Кауелла стосовно якого Р. Іші пише: «...кластер призводить до щільного та драматичного гуркоту» [183; р. 21]. На наш погляд, цей спосіб звуковидобування було обрано як мінімум з двох причин: по-перше, щоб довести, що фортепіано може «ревіти як тигр»; по-друге, зобразити ричання завдяки кластеру.

Отже, «скупчення», так само як і «ковзання», використовується на клавішах і струнах інструмента. Здебільшого його реалізація відбувається завдяки горизонтальному положенню пальців, долоні або передпліччя. У композиціях українських авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття різні види кластеру використовуються дуже часто. Це зумовлено тим, що велика кількість звуків натиснутих, притиснутих або вдарених одночасно мають достатньо широкий динамічний нюанс: від беззвучного до *fffff*. Власне, за допомогою лише одного способу звуковидобування можливо втілити найрізноманітніші ідеї та задуми. Ще однією перевагою кластера є його універсальність щодо задіяння різних частин конструкції фортепіано.

Наприклад, «клавішний кластер передпліччям» реалізовано у творі «Ритми» (друга редакція, 1969) В. Загорцева. «Діатонічний кластер» на клавіатурі використано у Сонаті № 1 ор. 10 для фортепіано (1971) В. Бібіка, Сонаті № 3 «Piano-Gesang» (2008) І. Щербаківа та у п'єсі «Intermezzo»¹ для фортепіано соло (2011) О. Безбородька. Висхідний та низхідний «кластер-

¹ Ознайомитися з твором можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=bbQI3wjkdME>.

глісандо» впроваджено у п'єсі «Verticalis» Л. Сидоренко. Крім цього, «беззвучний (хроматичний) кластер» задіяно у Сонаті № 3 для фортепіано (1979) В. Сильвестрова та у композиції «Тіні та примари»¹ («Shadows and ghosts», 1999) Л. Юріної. Кластер на струнах використав С. Зажитько у творі «Ось так!» (1997) для фортепіано соло.

2.2.3 Піцкато

«Піцкато (від італ. *pizzicato* — щипком) — спосіб гри на смичкових музичних інструментах, що зумовлює видобування звуку не смичком, а щипком пальця» [95]. Піцкато, як прийом фортепіанного звуковидобування, було запозичено саме у струнного сімейства. Безперечно, це свідчить про нетиповість використання цього методу гри на клавішних інструментах і дозволяє включити піцкато до системи «*extended piano techniques*».

Згідно з «Гарвардським музичним словником», «одним з більш ранніх прикладів задіяння “щипка” є опери “Агріппіна” (“*Agrippina*”, 1709) і “Вірний пастух” (“*Il Pastor Fido*”, 1712) Г. Ф. Генделя» [156; р. 586]. Натомість у «Музичному словнику» К. Аммер зазначено: «...Монтеверді був першим композитором, який застосував піцкато в опері “Битва Танкреда і Клоринди” (“*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*”, 1624)» [156; р. 317].

У книзі «Матеріали та техніки музики ХХ століття» С. Костки згадуються деякі типи піцкато, використані у сучасному репертуарі для струнних інструментів. Автор пише: «Традиційне піцкато все ще застосовується, але є такі види, як піцкато лівою рукою; “пальцеве” піцкато (*snap pizzicato*); “нігтьове” піцкато (*nail pizzicato*); “джизчаще” піцкато (*buzz pizzicato*) — коли струна вібрує об ніготь; піцкато за допомогою плектрона; “бринчання” (*strumming*); “беззвучне перебирання пальцями” (*silent fingering*)» [188; р. 225]. До речі, «традиційним щипком» вважається піцкато правою рукою, адже відомо, що «щипок» лівою запровадив

¹ Ознайомитися з твором можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=vIaU3-HMB40>

Н. Паганіні лише на початку ХІХ століття.

Маємо переконання, що усі зазначені типи цілком придатні до реалізації всередині фортепіано. Р. Іші пише, що «...піцикато виконується нігтем, кінчиком пальця або гітарним медіатором...» [183; р. 66]. Власне, ці різновиди «щипка» застосовано у творі «Корроборе» («Corroboree») для трьох або двох фортепіано (1963–64) Е. Брауна [Earle Brown, 1926–2002].

Отже, завдяки аналізу літератури було з'ясовано, що «класичне» піцикато зародилося на початку ХVІІ століття. Саме з того часу його види ускладнювалися та — найголовніше — прийом почали виконувати не лише на струнно-щипкових інструментах. Наприклад, Б. Хінклі зауважує: «...піцикато як концепція техніки гри на струнах був затвердженим способом звуковидобування протягом століть; ... у цьому контексті відмінністю є те, що струни знаходяться всередині фортепіано» [180; р. 44].

Вважається, що першим, хто застосував піцикато на струнах рояля, був Г. Кауелл у п'єсах «Aeolian Harp», «The Banshee», «The Fairy Bells», «Sinister Resonance» та ін. Згодом «щипок» на струнах фортепіано використали інші композитори, серед яких Дж. Крам «Five pieces for piano» та «Примарний гондольєр» («The Phantom Gondolier», 1972) з I тому «Makrokosmos»; В. Болком [William Bolcom, 1938] «Речитатив» № 2 («Récitatif») та «Передчуття» № 7 («Premonitions») з Дванадцяти Нових Етюдів для Фортепіано (1977–86).

Однак у монографії Ваеса зафіксовано, що у циклі «Інсектарій», який складається з «Дев'яти п'єс головоломок» («Insektarium» of «9 Puzzle Pictures by Crótalus durissus», 1917) для фортепіано соло Р. Ланггора [Rud Immanuel Langgaard, 1893–1952] «...композитор просить виконавця підняти руки в повітря та грати... на струнах... фортепіано» [219; р. 572]. Дійсно, дослідивши партитуру «Інсектарію», ми переконались у тому, що Р. Ланггор використав «щипок» басової струни наприкінці першої п'єси «Вуховертка звичайна» («Forficula auricularia»). Крім того, композитором було застосовано глісандо на струнах дискантового регістру у мініатюрі № 7 «Домашня муха»

(«*Musca domestica*») з того самого циклу¹. Втім, «Інсектарій» Р. Лангтора залишався невідомим протягом наступних десятиліть, оскільки прем'єрне виконання відбулося, згідно з Ваесом, «лише 1970 року, а видання нот — 1993» [219; р. 574]. Ймовірно, саме цей факт завадив досліджувати доробок композитора поряд із опусами Г. Кауелла, що були створені трохи пізніше за цикл Лангтора.

Стосовно реалізації «щипка» на роялі Ж.-Ф. Пру зазначає: «...піцикато...втілюється на струнах без задіяння клавіш...» [200; р. 7]. На нашу думку, йдеться про те, що гра на клавіатурі не є обов'язковою умовою звуковидобування всередині рояля, оскільки розміщення струн, у контексті гри піцикато, незалежить від дії молоточкового механізму. Все ж у сучасних творах переважно трапляються випадки поєднання «*extended piano techniques*». Прикладами можуть слугувати «кластер-глісандо», «беззвучний кластер» або «беззвучне глісандо» та ін. До того ж суміщення таких технік, як «приглушення струн» і «піцикато» чи «беззвучного натискання клавіш» і «щипка» утворює досить нетипові для фортепіанного звучання ефекти.

Далі Ж.-Ф. Пру пояснює: «...завичай піцикато виконується за допомогою пальця, що дуже схоже на принцип гри на гітарі, арфі або віолончелі. ...звук фортепіанного піцикато можна порівняти із сумішшю гітарного та арфового звучання, проте він значно м'якший та менш резонансний, ніж звичайний тембр фортепіано². Тон фортепіанного щипка змінюється з огляду на існування п'яти факторів: матеріалу та стану струни; інтенсивності її натягу; об'єму сили, яка використовується протягом реалізації піцикато; відрізка струни; інструмента, що використовується під час щипка — це може бути “внутрішній бік пальця” (*the flesh of the finger*), ніготь чи інший предмет» [200; р. 33]. На наш погляд, зміна кожного фактора провокує різне звучання. У цьому контексті Пру зауважує: «...посередині

¹ Ознайомитися з твором можна за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=8RF4LMxJ088&t=136s>.

² На нашу думку, мається на увазі звук фортепіано, що утворюється внаслідок «класичної» гри на клавіатурі.

струни можна отримати солодкий, насичений і теплий звук піцикато. Натомість ...“щипок” перед демпфером надає тону “носової якості” (a nasal quality)» [200; p. 38].

Хоча в усіх аналізованих наукових студіях є дефініція лише «струнного піцикато», достеменно відомо про існування «клавішного щипка», що втілюється виключно на клавіатурі. Ймовірно, його визначення досі немає через те, що принцип дії — «палець або предмет, що защипує» — є більш-менш однаковим. Між іншим, на прикладі «Guero» Лахенманна, Л. Ваес встановлює чотири основних варіанта втілення піцикато, а саме — «...на передньому, бічному боці клавіші; на кінчику кілочка; на струні між кілочками і темпераційною стрічкою; у верхній частині струн, біля темпераційної стрічки» [219; p. 934]. Отже, принаймні два типи «щипка» реалізуються не на струнах фортепіано.

Зауважимо, що характерною рисою виконання «pizzicato», на відміну від «glissando», «cluster», «mute та «silently depressed keys» є залучення вертикального положення пальця під час реалізації гри. Саме це відрізняє його від інших «розширених» способів фортепіанного звуковидобування. У творчості українських авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття піцикато є розповсюдженим прийомом гри, проте на сьогодні композитори застосовують його лише на струнах фортепіано. Наприклад, «щипок» використано у Сонаті № 2 В. Сильвестрова, «Гласс-елегії» для фортепіано (1995–98) Л. Юріної, «Мін'йонетах та поеметах нашого часу» для фортепіано в чотири руки («Mignonettes et poemettes de notre temps», 2010) О. Безбородька та ін.

2.2.4 Беззвучно натиснуті клавіші

«Беззвучно натиснуті клавіші» (англ. — *silently depressed keys*) можна охарактеризувати як спосіб гри, що дозволяє зімітувати використання правої педалі, яка, до речі, ще має назву педаль «форте». На жаль, у музичних словниках визначення «беззвучно натиснутих клавіш» на кшталт «глісандо»,

«кластера» та «піцикато» не наводиться. Проте характеристика прийому є у працях багатьох зарубіжних науковців.

Л. Ваес наголошує: «Ця техніка була помилково окреслена А. Шенбергом як “Klavierflageolett”, ...однак природа беззвучно натиснутих клавіш має досить мало спільного з поняттям флажолет¹... Натомість Лігеті, який здійснив визначення “заблоковані клавіші”, з огляду на контекст, був набагато коректнішим» [219; р. 74].

Дійсно, техніка виконання «silently depressed keys» полягає у необхідності безшумно притиснути клавіші донизу та заблокувати їх у цьому стані впродовж певного часу. Зазвичай натискання відбувається за допомогою руки (одного чи декількох пальців, долоні, передпліччя тощо). Цей тип втручання у будову клавіатури умовно можна назвати «природнім», адже вона блокується рукою. Водночас існує інший метод притискання клавіш, що дає змогу виконувати на інструменті двома вільними руками замість однієї — це застосування сторонніх предметів завдяки яким блокується частина клавіатури. Однак цей тип передбачає «радикальне» втручання у конструкцію фортепіано та визначає сутність «препарації», яка не вивчається у межах цієї дисертації.

Безумовно, «беззвучно натиснуті клавіші», так само як глісандо, кластер і піцикато є дуже актуальним прийомом гри у композиціях ХХ — ХХІ століття. Втім, «silently depressed keys» впроваджено аж ніяк у Новітній час. Зокрема, Л. Ваес, Р. Іші та Ж.-Ф. Пру згадують мініатюру «Паганіні» з циклу фортепіанних п'єс «Карнавал» оп. 9 (1835) Р. Шумана. Наприклад, Іші зауважує: «Після чотириразового відтворення гучного низького акорду з притиснутою правою педаллю задля посилення гучності, виконавець беззвучно натискає інший акорд, пов'язаний з обертонами попереднього, водночас відпускаючи праву педаль...» [183; р. 14].

Справді, Шуман виписує акорд на *ppp*, який слід зіграти одразу після

¹ На наш погляд, техніка приглушення струн («mute»), яка, до речі, теж активно застосовується у сучасних творах для фортепіано соло, набагато більше відповідає прийому «флажолет», що передбачає притиснення струни.

виконання чотирьох акордів *sf*, реалізованих у межах динамічного нюансу *ff* на безперервно натиснутій педалі. Зі свого боку, «*silently depressed keys*» змушують резонувати струни відповідні до звуків пролонгованого акорду впродовж декількох секунд аж до їхнього повного згасання. У такий спосіб імітується ефект застосування правої педалі, проте зменшення гармонічного відлуння зіграних *sf* акордів відбувається раптово. Натомість, утримуючи праву педаль, піаністу довелось би чекати цілковитого очищення звучання значно довше, оскільки голосна динаміка зіграних акордів не передбачає інакшого сценарію. Між іншим, схожий принцип застосування «*silently depressed keys*» є у композиції В. Олбрайта [William Albright, 1944–98] «Піаноагого» («*Pianoagogo*»; 1965–66) для фортепіано соло¹.

Наступним після Р. Шумана, хто, відповідно до Ваеса, використав цю техніку був К. Сен-Санс «...у композиції “Безтурботний Вальс” (*Valse Nonchalante*, 1898)...» [219; р. 441]. Поступово застосування «беззвучно натиснутих клавіш» стало актуальним і у творчості композиторів Новітнього часу (А. Шенберг, Ч. Айвз, А. Берг та ін.).

У книзі «Сучасне фортепіано: посібник для виконавців і композиторів щодо прийомів і ресурсів» А. Шоклі зазначено, що «беззвучно натискаючи та утримуючи конкретні клавіші під час гри на клавіатурі можна звузити шар симпатичного резонансу до єдиної гармонії» [208; р. 50].

На нашу думку, йдеться про те, що беззмінне застосування правої педалі призводить до злиття зіграних звуків у невизначений гармонічний шум². Це відбувається через те, що педально-демпферний механізм вивільняє усі струни³. Натомість застосування «*silently depressed keys*» попереджає «звуковий хаос», звільняючи гармонію від зайвих обертонів, оскільки вивільняються виключно ті струни, що відповідають натисnutим клавішам.

¹ Прослухати композицію можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=wBr2nIrALYQ>.

² У разі, якщо під час виконання постійно утримувати праву педаль.

³ Орієнтовно 66–70 демпферів (залежно від моделі інструмента), які дорівнюють 66–70-ти клавішам, адже, відповідно конструкції фортепіано, решта струн дискантового регістру не мають демпферів.

Наприклад, безперервна гра гамоподібних пасажів або акордів правою рукою під час беззвучного притискання клавіш «мі», «соль», «сі», «до», «ре» лівою рукою не утворює гармонічний шум, адже резонанс цих відкритих струн формує більш-менш визначену гармонію. Водночас виконання гам, арпеджіо та ін. впродовж безупинного утримання правої педалі призведе до суцільного гудіння.

Е. Гульд у книзі «Поза тактами: остаточний посібник музичної нотації» пише: «...беззвучно натиснута клавіша вивільняє відповідний демпфер, тому під час натискання іншої клавіші виникає вібрація симпатичного резонансу...» [179; р. 338]. Наприклад, завдяки беззвучно натиснутій клавіші Mi^1 вивільняється хор струн, який під час звуковидобування «класичною» манерою гри клавіші $Фа^1$ реагує на вібрацію деки¹. Тобто одразу після згасання $Фа^1$ чуємо як з'являється звучання струн (хор з трьох) відповідних до клавіші Mi^1 . У такий спосіб застосування «silently depressed keys» демонструє, що звук певної висоти можна отримати уникаючи «традиційної» техніки гри на фортепіано.

Л. Ваес зауважує: «Стосовно дії фортепіанного демпфера немає різниці між грою на клавіатурі² та беззвучним натисканням клавіш: обидві дії піднімають його... Управління демпферами для вивільнення струн за допомогою натискання клавіші має перевагу перед дією педального механізму, що також піднімає демпфери: беззвучно натискаючи клавіші можна керувати демпферами вибірково» [219; р. 73].

Отже, на цьому етапі маємо певною мірою сформоване уявлення про те, що відбувається зі звучанням фортепіано у разі комбінування «silently depressed keys» і «традиційної» техніки гри на клавіатурі. Утім, доведено практикою, що ефект задіяння правої педалі під час беззвучного натискання клавіш виникає і у разі втілення інших «розширених» способів звуковидобування.

¹ Цей процес має визначену послідовність: молоточок ударяє струну, відповідно, струна передає резонанс на деку через штег, як наслідок — утворюється коливання.

² Мається на увазі «класична» манера звуковидобування.

Власне застосування «silently depressed keys», згідно з Ваесом, можна поєднувати з «...грою на струнах, наприклад, “ковзаючи” по ним навхрест...» [219; р. 74]. Р. Іші зазначає, що «...у п'єсі “Еолова Арфа” піаніст має беззвучно натискати клавіші однією рукою, а іншою грати на струнах фортепіано. Завдяки цьому звучать тільки ті струни, що відповідають натиснутим клавішам» [183; р. 29-30]. Зауважимо, цього разу залучення «silently depressed keys» також замінює дію правої педалі та дозволяє резонування струн. До речі, це значно полегшує процес виконання сучасних творів, де зазвичай необхідно взаємодіяти саме з внутрішньою конструкцією рояля.

Наприклад, для подовження звучання струнного глісандо, кластера, піцикато або «дряпання», «шкрябання» та «дзинчання» піаністу достатньо стояти збоку інструмента та беззвучно притискати клавіші відповідного регістру правою рукою, що дозволяє маніпулювати зі струнами лівою (або навпаки). Натомість реалізовувати різні техніки всередині рояля у позиції «сидячи за інструментом» заради утримання правої педалі фізично менш зручно, просто тому, що рука має дещо обмежену довжину. Все ж велика кількість сучасних творів, на кшталт п'єс «Трохи опівнічної музики»¹ («Eine Kleine Mitternachtmusik», 2001) Дж. Крама; «Червоної Меси»² («Red Mesa», 1993) А. Локвуд [Anne Lockwood, нар. 1939]; «Сад Вісім» («Garden Eight», 1996-2004) Л. Ляна [Lei Liang, нар. 1972] та ін., передбачає саме цей тип виконання.

Водночас так само незручно постійно «стояти біля клавіатури» та утримувати праву педаль у разі, якщо потрібно взаємодіяти зі струнами по всій довжині («The Aeolian Harp», «Sinister Resonance» Г. Кауелла та ін.). Саме тому, для зручності реалізації деяких опусів запрошується асистент, який має утримувати праву педаль або беззвучно притискати клавіші

¹ Ознайомитися з твором можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=1VhQTnugBkk&t=826s>.

² Ознайомитися з твором можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=IHVVrGz84eM&list=PLI4l4mTXX2WFYYP78AoaFHRo0pkxT0RT8H&index=83>.

впродовж звучання твору. Зокрема цей принцип використано у «The Banshee» Г. Кауелла та «Йодельн»¹ («Jodeln», 1996) Е. Онї [Erik Oña, нар. 1961].

Оскільки застосування «silently depressed keys» дозволяє коригувати насиченість звучання «розширених» способів гри всередині рояля набагато більше, ніж залучення правої педалі, то характерним елементом виконання композицій другої половини ХХ — початку ХХІ століття є почергова зміна положення музиканта / музикантів відносно інструмента: сидячи або стоячи. Наприклад, прийом беззвучно натиснутих клавіш у поєднанні з грою на струнах, що зумовлює комбінований тип положення, застосовано у таких фортепіанних опусах, як «П'ять п'єс» Дж. Крама, «Корроборе»² Е. Брауна, «Carpe Diem» О. Безбородька, «3 Клавірштюка у реальному часі»³ В. Кияниці тощо.

Отже, метод комбінування «silently depressed keys» зустрічається у двох альтернативах: з прийомами гри на клавіатурі та зі струнними техніками. Обидва варіанти є актуальними для багатьох опусів сучасних авторів як зарубіжних, так і українських. Серед найпоказовіших можна назвати: «Тигр» Г. Кауелла; Клавірштюк ІХ К. Штокгаузена; Соната № 3 для фортепіано соло (1956–57) П. Булеза; «Дзвони та Арфи» (Bells and Harps) з циклу п'єс «Ступінь ІІІ, Двадцять подальших досліджень сучасних технік для фортепіано» («Gradus III, Twenty Further Studies in Contemporary Techniques for Piano, 1979) С. Адлера [Samuel Adler, нар. 1928]; Соната № 2 і № 3 В. Сильвестрова; Друга Соната для фортепіано соло ор. 22 (1975) В. Бібіка; «Shadows and ghosts» Л. Юріної, «Відзвуки» (2005) М. Шведа та ін.

¹ Ознайомитися з твором можна за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=VdjljzWy0z0>.

² Ознайомитися з твором можна за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=wW7I7spnTjw&list=PLI4l4mTХТ2WFYP78AoaFHRo0pkxT0RT8H&index=43>.

³ Ознайомитися з твором можна за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=KBw2QWEQeek>.

2.2.5 Приглушення струн

«Приглушення (англ. *mute* — сурдіна, надягати сурдину)» [198]. У «Словнику» К. Аммер зазначено: «Це будь-який пристрій, який приглушує звучання музичного інструмента..., змінює якість тембру (а іноді й висоту)...» [155; р. 255]. У «Музичному словнику Гроува» вказано: «Механічний пристрій, що використовується на музичних інструментах для приглушення тону, тобто для зміни тембру...» [169].

Стосовно «приглушення» в «Оксфордському словнику» зафіксовано: «Механічний пристрій, ... який переважно позначається терміном “*con sordini*”... На фортепіано, — звук приглушується лівою педаллю» [215]. У «Гарвардському музичному словнику» також зазначено, що «...це пристрій, який пом'якшує або приглушує тембр музичного інструмента. Зокрема, фортепіанний звук приглушується лівою педаллю, яка зміщує клавіатуру так, аби молоточки вдарили лише по одній струні, а не по двох і трьох» [156; р. 475].

Так, дійсно, результат втілення «приглушення струн» зумовлює трансформацію звучання. Проте, на нашу думку, наведені вище формулювання не стосуються конкретної «розширеної» фортепіанної техніки, стереотип виконання якої вже давно закріпився у багатьох сучасних творах як сольних, так і камерних за участю рояля. Принцип реалізації типового варіанта «приглушення струн» у фортепіанних композиціях Новітнього часу, що полягає у блокуванні звучання струн, а саме — їхнього коливання, на наш погляд, було запозичено з гітарної гри, оскільки на інших музичних інструментах зазвичай застосовуються додаткові пристрої.

Ж.-Ф. Пру пише: «Приглушення відбувається завдяки пальцям, що блокують певні струни, а саме, їхні вібрації... Звук приглушення буде змінюватися з огляду на те, наскільки палець обмежує вібрацію струни. Так, можна отримати сухий ударний звук, гучність якого приблизно вдвічі менш резонансна, ніж голос звичайного тону. Можливості “приглушень” здавалося б безмежні, оскільки вони можуть утворювати несподівано красиві кольори,

що нагадують звучання барабанів, ксилофонів, маримби тощо» [200; р. 49].

Справді, якщо притискати струни та одночасно грати на відповідних клавішах, можна зімітувати різноманітні ефекти, наприклад, — слеп, звук якого дуже схожий на звучання контрабасових піцикато у найнижчому регістрі. До речі, слеп з англійської мови перекладається як «ляпас», а специфіка реалізації цього прийому полягає у комбінуванні піцикато або удару по струні та її миттєвому притисканню. Згідно з Р. Іші, «...сильний натиск створює глухий звук, натомість легкий — лише трішки змінює колір тону. Також можна приглушити струну кінчиками пальців або долонею одразу після натискання клавіші. Загалом приглушення відбувається дуже швидко, проте, якщо притискати потрібно повільно, тоді спочатку виконавець має злегка торкнутися струни, а потім поступово збільшити силу натиску» [183; р. 17].

На наш погляд, різні варіанти реалізації приглушення впроваджуються відповідно до конкретних звукових ефектів. Наприклад, у композиції «Лабіринт»¹ («Labyrinth», 1998) Р. Мейерса [Randall Meyers, нар. 1955] можна розпізнати звучання подібне до слепу (задіяння басового регістру) та звуку цимбал (легке притискання струни середнього регістру біля аграфу). У п'єсі «RCSC»² для фортепіано соло (2001) А. Локвуд використано імітування ударних, а саме — гри на том-томі.

Стосовно варіантів комбінування інших «розширених» фортепіанних технік і приглушення чи беззвучно натиснутих клавіш зауважимо широку палітру експериментів. Наприклад, блокуючи струну та граючи на ній «щипком» можна вплинути на тембр струни, зокрема підвищити її вихідну висоту. Одночасне приглушення струн і «ковзання» на клавіатурі утворює ефект гри на маримбі. Водночас звучання клавішного кластера протягом

¹ Ознайомитися з твором можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=efBVFzb9quw&list=PLI4l4mTXX2WFYP78AoaFHRo0pkxT0RT8H&index=44>.

² Ознайомитися з твором можна за посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=wc96e9K_gV4&list=PLI4l4mTXX2WFYP78AoaFHRo0pkxT0RT8H&index=47.

блокування струн є дуже схожим на звук гамелана.

Отже, звукові ефекти, що виникають завдяки приглушенню струн і одночасній грі на клавіатурі є не менш показовими, ніж ті, що утворюються за допомогою беззвучно натиснутих клавіш та синхронному звуковидобуванню на клавіатурі або струнах. Власне, техніка приглушення струн дозволяє виконавцям застосовувати власну фантазію щодо практичного аспекту взаємодії зі струнами фортепіано впродовж виконання твору. Ж.-Ф. Пру зауважує: «Зазвичай композитор не вказує як саме слід втілювати приглушення, проте іноді згадується, що воно має бути більш-менш резонансним. Тому піаніст повинен самостійно дослідити звучання, експериментуючи з різними комбінаціями та обрати найвідповідніші до характеру твору» [200; р. 51-52].

На нашу думку, володіння специфічними знаннями щодо принципу роботи внутрішньої будови інструмента є обов'язковими у контексті реалізації «*extended piano techniques*», зокрема техніки приглушення. Передусім виконавець має знати про особливості звучання струн з огляду на їхній регістр. Крім того, необхідно завчасно з'ясувати найбільш придатний відрізок для приглушення кожної окремої струни, оскільки, відповідно до її розміру і сили натягу, ці частини можуть не співпадати. Отже, підхід до втілення приглушення на струнах фортепіано має бути досить ґрунтовним.

Згідно з Пру, слід враховувати, що «...струни по-різному реагують на однаковий ступінь натиску у низькому, середньому та високому регістрах» [200; р. 50]. Водночас «...анатомія пальців мало впливає на звуковий результат. Власне, великий палець покриває більшу поверхню струн, що сприяє ефективності приглушення. Натомість п'ятий палець потребує більшої точності...» [200; р. 50].

Приглушення струн використовується багатьма сучасними композиторами. Наприклад, цю техніку зустрічаємо у Сонаті № 2 В. Сильвестрова, у п'єсі «Ось так!» С. Зажитька, у творі «*Shadows and ghosts*» Л. Юріної, у Сюїті для фортепіано соло (2007–2009) В. Кияниці, у п'єсі

«Intermezzo» О. Безбородька, у «Сюїті для (не)препарованого фортепіано»¹ («Suite for (un)prepared piano», 2014) М. Маріані [Mario Mariani, нар. 1970] та у творі «Картографія Часу»² («The Cartography of Time», 2016) Д. Францсона [David Brynjar Franzson, нар. 1978].

Таким чином, дослідження універсальних «розширених технік гри» на фортепіано дає змогу підкреслити декілька ключових позицій. По-перше, глісандо, кластер, піцикато, беззвучно натиснуті клавіші та приглушення струн є нехарактерними прийомами звуковидобування на клавішних інструментах, зокрема на фортепіано. По-друге, переважна більшість з них є запозиченими способами з арсеналу методів гри на інших музичних інструментах. По-третє, усі розглянуті нами універсальні «розширені техніки» не є новими для ХХ століття. Натомість глісандо, кластер, піцикато, беззвучно натиснуті клавіші та приглушення струн зазнали тривалої еволюції протягом декількох сторіч, а найстаршими прийомами звуковидобування є «glissando», «cluster» і «pizzicato». По-четверте, суттєва трансформація цих технік дає нагоду наголошувати на їхній нетрадиційності та називати «розширеними». По-п'яте, характерною особливістю глісандо, кластера, піцикато, беззвучно натиснутих клавіш та приглушення струн є те, що їх можна реалізовувати як на клавіатурі, так і на струнах інструмента, що, безсумнівно, є результатом експериментів Новітнього часу. Останнє — різноманіття видів розглянутих «extended piano techniques» — є джерелом великої кількості звукових ефектів, а основна мета їхнього залучення, на наш погляд, переважно полягає в ідеї звукозображальності. Маємо переконання, що всі зазначені позиції свідчать про унікальні властивості глісандо, кластера, піцикато, беззвучно натиснутих клавіш і приглушення, які відрізняють їх як від спеціальних «розширених» прийомів гри на фортепіано,

¹ Ознайомитися з твором можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZWY0PGJDNGc&list=PLI4I4mTXX2WFYP78AoaFHRo0pkxT0RT8H&index=37>.

² Ознайомитися з твором можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=XqPbWRrz0WA&list=PLI4I4mTXX2WFYP78AoaFHRo0pkxT0RT8H&index=65>.

так і від «класичних».

Визначити точну або навіть приблизну кількість «розширених» фортепіанних технік, як вже зазначалося, враховуючи їхню чималу чисельність, — доволі складно. Саме тому доцільним видається об'єднання «extended piano techniques» за певними параметрами, адже це значно спрощує процес вивчення та дозволяє розрізнити їх за типологічними ознаками. Передусім спробуємо розмежувати усі «розширені» способи гри на фортепіано за місцем їхнього виконання на інструменті (тобто відповідною частиною рояля: клавіатура, внутрішня конструкція та ін.). Логічними, на наше переконання, є наступні чотири типи: на клавіатурі; на струнах; одночасне застосування струн і клавіатури інструмента; використання інших частин рояля: кришки, деки, рами, педального механізму тощо.

Заради зручності сприйняття великої кількості найменувань прийомів, було вирішено продемонструвати найпоказовіші «extended piano techniques» у вигляді таблиці, стовбці якої розподілено саме за вищеназаними ознаками.

Таблиця 2.1.

Техніки гри на клавіатурі	Способи звуковидобування на струнах	Одночасне застосування клавіш і струн	Використання інших частин рояля
Глісандо: - одно- дво-, три-, чотиризвукове; - на білих і чорних клавішах; - висхідне та низхідне; - (псевдо) хроматичне; - мікро та цілотнове; - рухливе; - беззвучне; - кластер-глісандо.	Глісандо: - хроматичне; - поздовжнє; - нігтьове. Кластер: - беззвучний; - кластер долонею. Піцикато: - нігтьове; - пальцеве; - за допомогою плектрона. Інші прийоми: - приглушення струн; - пальцеві удари; - беззвучна гра	- глісандо; - кластер; - піцикато; - приглушення струн; - беззвучне натискання клавіш.	Перкусійні прийоми: - удари по чавунній рамі, дерев'яній деці та педальному механізму; - постукування по зовнішньому краю фортепіано тощо; - ударні способи звуковидобування за допомогою кришки рояля. Педальні техніки: - вібрування лівої та середньої педалі; - використання

<p>Кластер:</p> <ul style="list-style-type: none"> - діатонічний; - хроматичний; - півтоновий; - чвертьтоновий; - цілотноновий; - дієзний; - бемольний; - беззвучний; - арпеджований; - кластер-тремоло. <p>Піцкато:</p> <ul style="list-style-type: none"> - нігтьове; - на передньому та бічному боці клавіші. <p>Інші «розширені» способи:</p> <ul style="list-style-type: none"> - беззвучне натискання клавіш; - уривчасте післязвуччя; - беззвучне натискання клавіші одразу після вдаряння по ній; - захищування або вищипування губи клавіш за допомогою двох пальців однієї руки; - гра на певних клавішах долонею або передпліччям та ін. 	<p>кінчиками пальців;</p> <ul style="list-style-type: none"> - шкрябання; - дряпання; - висмикування; - дзинчання; - вищипування; - бренькання; - демпфування; - погладжування; - тертя струн за допомогою пальців або нігтів; - тремоло; - стаккато; - флажолет тощо. 		<p>педалі для вивільнення середнього тону;</p> <ul style="list-style-type: none"> - відлуння, що передує будь-якому звучанню та утворене завдяки задіяння правої педалі; - напів-натиснення; - поступове або часткове натискання педалей; - педальне тремоло; - задіяння правої педалі як додаткового резонатора; - натискання педалей іншими предметами та т. ін.
---	--	--	--

Дійсно, кількість «розширених технік» фортепіанного звуковидобування та їхніх різновидів є напрочуд численною. Водночас у цій таблиці було зібрано лише найактуальніші нетрадиційні способи гри для творчості композиторів кінця XVII — початку XXI століття. Утім, спираючись на вивчення різноманітних партитур, наголосимо, що переважну більшість зазначених прийомів було впроваджено саме у XX сторіччі, протягом якого відбулися найпоказовіші трансформації, а саме — урізноманітнення і ускладнення «розширених» способів гри на фортепіано, та, найголовніше, — вихід за межі клавіатури інструмента.

Наведені техніки придатні до реалізації на клавішах, струнах та інших частинах рояля, тип якого відповідає характеристиці «extended», «string», «timbre» і «percussion». Природа саме цих видів сучасного фортепіано, з одного боку, не передбачає «радикального» втручання в їхню внутрішню будову, з іншого, — вивільняє необмежені можливості для експериментів, які пов'язані насамперед з розширенням тембральної палітри рояля та пошуком найменш типового фортепіанного звучання. Показово, що переважна більшість зазначених прийомів гри можуть втілюватися не лише завдяки пальцям та іншим частинами руки, а також завдяки залученню допоміжних предметів, що передбачено у контексті параметрів «extended piano».

Зауважимо, спроби утворення типологій «розширених технік» відповідно до використаної частини фортепіано зустрічаються у студіях виключно зарубіжних науковців. Хоча ці підходи є певної мірою подібними, все ж вони відрізняються за деякими позиціями. З огляду на те, що кількість робіт, де містяться типології «розширених» прийомів звуковидобування на роялі є обмеженою, важливим, на наш погляд, є їхнє дослідження. Саме тому, у наступному підрозділі увагу буде приділено як аналізу існуючих на теперішній момент студій, де наведено різні варіанти типологій «extended piano techniques», так і презентації нашої власної типології творів за способами залучення «розширених» фортепіанних технік.

2.3 «Розширені» фортепіанні техніки: питання типології

2.3.1 Підходи до створення типологій у науковій літературі

Зразки типологій «extended piano techniques» належать європейським та американським науковцям, студії яких, наразі, майже не є введеними в обіг в українському музикознавстві.

Так, Б. Хінклі поділяє «розширені» прийоми на п'ять основних і одну додаткову категорію¹. Згідно з автором, «до першої належать способи гри на клавіатурі; до другої — всередині рояля; третя категорія передбачає застосування сторонніх предметів; четверта — хореографію; п'ята — використання інших музичних інструментів, що вимагає залучення електроніки як додаткової підкатегорії» [180; р. 2]. Узагальнюючи, автор пише, що «показовою характеристикою, яка відрізняє основні категорії від електроніки, є відсутність попередньої підготовки інструмента» [180; р. 3].

Отже, до першого типу нетрадиційних технік гри на клавіатурі Хінклі включає «кластери; звуковидобування різними частинами тіла, однак не пальцями; беззвучне натискання клавiш, що дозволяє резонування струн завдяки грі всередині інструмента або на відповідних клавiшах» [180; р. 2]. Утім, наведене формулювання видається нам неповним. По-перше, автор не конкретизує жодні «розширені» прийоми крім кластера та беззвучно натиснутих клавiш. По-друге, не згадує вид фортепіано, придатний до втілення зазначених ним способів звуковидобування.

На нашу думку, реалізація клавiшного глісандо кистю або ліктем також підпадає під визначення «звуковидобування різними частинами тіла», адже застосовується клавіатура, на якій не грають пальцями. У цьому контексті нагадаємо позицію Л. Ваеса [219], згідно з якою, гра на клавiшах за допомогою передпліччя, пальця ноги та ін. хоча не трансформує звук фортепіано, проте не може вважатися «традиційною» манерою

¹ На наш погляд, замість поняття «категорія» слід використовувати слово «тип» як складник типології «розширених технік». Однак з огляду на те, що в оригінальному тексті студії Б. Хінклі застосовано визначення «category» [180; р. 2], доцільним видається його дослівний переклад.

звукovidобування на інструменті. Отже, техніка гри клавiшного глісандо кулаком, кистю, передпліччям або ліктем так само є неналежною, яку, згідно з розподілом Б. Хінклі, можна зараховувати до першого типу «розширених технік».

Стосовно наступної позиції зауважимо, що «розширене» або «перкусійне фортепіано» є найпридатнішим видом для реалізації нестандартних способів звукovidобування на клавіатурі, оскільки у цьому разі використовуються виключно клавiші інструмента. З одного боку, передбачається поява оригінального фортепіанного тембру. З іншого, звукovidобування відбувається завдяки тим частинам тіла, залучення яких не відповідає уявленню про «традиційну» манеру гри на роялі.

Повертаючись до аналізу типології Б. Хінклі підкреслимо, що до другої категорії належать способи «втiлені будь-де, проте не на клавіатурі. Це можуть бути удари по різних частинах конструкції фортепіано або безпосереднє задіяння струн» [180; р. 2]. Далі, на прикладі твору «Людина-оркестр» («One Man Band», 1994) М. Еггерта, автор зазначає, що категорія прийомів гри «всередині фортепіано» представлена «ударами долонею по найнижчих струнах і виконанням глісанді нігтем» [180; р. 29]. Також згадується піцикато, що «використовується на струнах у творах Кауелла, Крама та Еггерта, проте способи його нотації не відрізняються» [180; р. 44]. До речі, відповідно до Б. Хінклі, «першим, хто занотував у партитурі техніки, які використовуються всередині фортепіано був саме Г. Кауелл» [180; р. 42].

На наш погляд, гра на «струнному» та «перкусійному» роялі найбільше відповідає характеристиці прийомів з другої категорії. По-перше, ці типи інструмента не зазнають препаратії, отже, їхній природній тембр не змінюється. По-друге, виконання на «струнному» або «перкусійному» фортепіано відбувається здебільшого за допомогою різних частин руки.

Третя група передбачає залучення «різних немюзичних¹ предметів для звуковидобування на зовнішньому боці або всередині рояля» [180; р. 2]. У цьому контексті музикознавець наголошує: «Підготовлене фортепіано за визначенням підпадає до цієї категорії; однак є твори, які можна виконувати на непідготовленому роялі завдяки застосуванню скрипок, скляних стаканів та аркушів паперу. Усі ці елементи можуть бути використані виконавцем на інструменті, що не вимагає завчасної підготовки» [180; р. 2–3]. На нашу думку, до цієї категорії можна включити усі нетрадиційні прийоми звуковидобування, що реалізуються на «extended» і «timbre piano». До речі, у межах студії Хінклі не вивчає композиції для «препарованого фортепіано».

До передостанньої групи зараховано «незвичні виконавські позиції², а також деякі техніки на кшталт тупотіння ногами чи плескання долонями» [180; р. 3]. На наш погляд, «хореографія» немає нічого спільного з поняттям «розширеної техніки звуковидобування», оскільки ніяк не впливає на звучання інструмента³. Натомість задіяння «хореографії» лише створює додаткові шумові ефекти поза роялем, що своєю чергою здатні привернути більшу увагу під час прослуховування. Крім цього, «незвичні виконавські позиції» можуть слугувати розкриттю художнього змісту композицій.

Гадаємо, будь-який вид сучасного фортепіано є придатним для виконання опусів, що вимагають залучення хореографічних рухів. Наприклад, це може бути як «prepared» або «tack», так і «bowed» або «timbre piano», адже створення звукових ефектів відбувається не завдяки грі на інструменті, а шляхом взаємодії з простором навколо нього. Тобто специфічне звучання вищезгаданих видів фортепіано ніяк не впливає на реалізацію допоміжних рухів поза ним. Утім, необхідно брати до уваги інструкцію композитора, де конкретний тип інструмента, як правило, вказано в анотації до твору.

¹ Ймовірно, йдеться про предмети побутового вжитку: скляні фігурки, дерев'яні дощечки, монети, цвяхи тощо.

² Ймовірно, мається на увазі положення виконавця під час гри на фортепіано.

³ Обґрунтування нашої позиції було викладено у підрозділі 1.3.

Щодо заключної — п'ятої — категорії зазначається наступне: «піаністи мають володіти грою на інших музичних інструментах, таких як: “іграшкове фортепіано” (з англ. — toy piano) або гармоніка; а також виконанням різних вокальних прийомів: співу, шепоту, свисту та інших ефектів» [180; р. 3].

На нашу думку, ця категорія не корелює з назвою¹ роботи. По-перше, словосполучення «за межами клавіатури» тлумачиться нами як таке, що передбачає залучення внутрішньої або зовнішніх бокових конструкцій рояля. По-друге, виникає запитання: яким чином «розвиток нетрадиційних фортепіанних технік» стосується навичок гри на інших музичних інструментах або співу?

Маємо переконання, що увагу слід приділяти саме вивченню процесу еволюції нестандартних способів звуковидобування на фортепіано, а не специфіці опанування техніки свисту чи шепоту. Водночас у численних сучасних творах дійсно застосовуються допоміжні рухи на кшталт плескання або тупотіння. Крім того, використовуються різні елементи мовлення, наприклад, говоріння, сміх чи дихання; а також застосовуються інструменти інших груп: переважно ударної або духової. Тому, володіння різноманітними додатковими вміннями є безумовною перевагою виконавця сучасного репертуару. Проте, у контексті типології нетрадиційних фортепіанних технік гри, включати четверту або п'яту категорію, на наш погляд, не варто.

Стосовно додаткової групи Б. Хінклі зазначає: «Здебільшого електроніку поділяють на три підкатегорії: посилення, магнітофонна музика та жива електроніка (live electronics)» [180; р. 3]. Власне, «amplified piano» найвдаліше підпадає під це визначення. Проте мова йде лише про першу підкатегорію, оскільки гучність звучання різних нетрадиційних технік збільшується саме завдяки задіянню різних електронних пристроїв (мікрофонів тощо). Натомість залучення магнітофонного запису чи живої електроніки не співвідноситься з технікою гри на музичному інструменті, на фортепіано зокрема.

¹ «За межами клавіатури: розвиток нетрадиційних фортепіанних технік».

Отже, типологія Б. Хінклі ґрунтується на дослідженні тих прийомів з системи «extended piano techniques», що використано у творах для фортепіано соло Г. Кауелла, Дж. Крама та М. Еггерта. Музикознавець ілюструє застосування нестандартних способів фортепіанного звуковидобування прикладами з партитур і, спираючись на власний виконавський досвід, пропонує різні шляхи їхнього опрацювання та реалізації.

У статті Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін також є приклад типології [209]. Дослідниці виокремлюють чотири типи нестандартних способів фортепіанного звуковидобування, а саме — гра на клавішах; виконання всередині інструмента; хореографія; гра однією рукою на струнах, а іншою на клавіатурі. Втім, ця типологія не є оригінальним рішенням авторок, а компіляцією багатьох джерел.

Можна припустити, що серед зарубіжних науковців молодшого покоління є стереотипні схеми типології «розширених технік». Ймовірно тому Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін не пропонують власні, а запозичують найбільш відповідні, на їхню думку, типи, на які доречно поділяти нетрадиційні способи фортепіанного звуковидобування. Порівнюючи наведений музикознавицями варіант із попереднім зауважимо, що три групи з п'яти, представлених Б. Хінклі [180], збігаються. До речі, авторки посилаються на дослідження Ваеса [219], Пру [200] та Іші [183], тому розвідку Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін буде розглянуто стисло, адже більшість відомостей дійсно повторюються.

Отже, до першого типу «на клавішах» належить кластер, використання якого висвітлено на прикладі творів Д. Куртага та Г. Кауелла. У наступному, — «всередині фортепіано», містяться прийоми, більшість з яких використав Кауелл, зокрема: «щипання» (plucking); «висмикування» (scraping); «бренькання» (strumming); «дряпання» (scratching); «погладжування» (stroking); глісандо на декількох струнах або вздовж однієї струни; зупинення струн для зміни тону або «вивільнення обертонів» (harmonics); піцикато» [209; р. 1821]. Третій тип — «хореографія», крім

різних рухів піаніста, також включає залучення перкусійних і вокальних технік. Четвертий передбачає залучення безлічі «розширених» прийомів, оскільки поєднує гру на клавіатурі та струнах інструмента.

Зауважимо, що Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін не включають підготовку або застосування інших музичних інструментів під час гри на фортепіано до системи «extended piano techniques». Найголовніше – вони не ототожнюють «класичну» манеру виконання з «розширеною технікою звуковидобування». Натомість дослідниці звертають увагу саме на різноманіття нетрадиційних способів гри на роялі та вивчають твори, в яких вони зустрічаються.

Р. Іші розподіляє «розширені» прийоми фортепіанного звуковидобування за такими напрямками, як «спеціальні ефекти втілені на клавіатурі; виконання на струнах; одночасне звуковидобування на клавішах однією рукою та іншою на струнах інструмента; використання сторонніх елементів» [183; р. 2]. Дуже схожий принцип упорядкування представлено у статті Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін [209], які, безумовно, запозичили його саме в Іші. Проте замість типу «хореографія» до типології Р. Іші включено «застосування додаткових предметів, таких як підготовка» [183; р. 13].

Отже, згідно з розвідкою Іші, становлення перших «розширених» способів гри у фортепіанній музиці відбулося у період з початку ХХ століття до 1960-х років. Впродовж наступного десятиліття було здійснено спроби урізноманітнення та ускладнення прийомів, у наслідок чого кількість «extended piano techniques» значно зросла. У період 1980–90-х рр. «...композитори звернулися до більш традиційних технік, прагнучі поєднати звукові ефекти, утворені завдяки “класичній” манері, з тими, що виникали в результаті залучення “розширених” засобів фортепіанної гри» [183; р. 75].

Гадаємо, типологія Р. Іші є дуже лаконічною. Дослідниця впорядкувала найбільш уживані «extended piano techniques» не лише за місцем їхньої реалізації на фортепіано, а також за часом задіяння у творах композиторів американської школи¹. Все ж «використання сторонніх предметів» у

¹ Детальніше див. 1.1.

контексті препарації, на якій наголошує Р. Іші, на наш погляд, є недоречним, оскільки передбачає «радикальне» втручання у внутрішню конструкцію інструмента.

Найпоказовішим моментом у студії Ж.-Ф. Пру [200] є те, що дослідник розмежовує усі прийоми фортепіанного звуковидобування на дві основні групи — «традиційні» та «нетрадиційні техніки». До першої, згідно з автором, належать «клавішні й педальні техніки», а також «специфічні ефекти на клавіатурі». Друга група поділяється на «розширені активні та пасивні техніки». З одного боку, «активними» є «струнні техніки», що розрізняються за принципом виконання: «за допомогою рук» (*natural*) і «завдяки предметам» (*modified*). Крім того, до «активних» належать «ударні та вокальні техніки». З іншого, «пасивними розширеними техніками» є «підготовлені фортепіанні техніки» [200; р. 14] — тобто виконання на «препарованому» інструменті.

Ця типологія значно відрізняється від трьох наведених вище. По-перше, Ж.-Ф. Пру має власний погляд на визначення традиційних і нетрадиційних прийомів фортепіанного звуковидобування, який суперечить думці багатьох науковців, серед яких Л. Ваес, Г. Сміт, Р. Іші, А. да Коста, Л. Кардассі та ін.

По-друге, Пру — один з небагатьох дослідників поділяє «розширені» способи гри на «активні» та «пасивні». Він зазначає, що «підготовка інструмента є пасивною музичною технікою, оскільки вона не є частиною виконання» [200; р. 3-4]. Науковець не вивчає твори для «препарованого фортепіано», адже за цих обставин піаністи користуються звичними для «класичної» манери гри засобами звукоутворення. У разі препарації передбачається вміння попередньо підготувати струни, проте зовсім не йдеться про реалізацію «розширених» прийомів гри та подолання складнощів, пов'язаних із цим. Зі свого боку, демонстрація «активних» технік передбачає володіння саме нетрадиційними способами фортепіанного звукоутворення.

По-третє науковець фіксує використання двох протилежних підходів взаємодії зі струнами рояля: «природній» (natural) та «видозмінений» (modified). На нашу думку, це вірне рішення, оскільки звукові ефекти утворені завдяки грі долонями кардинально відрізняються від тих, що створюються за допомогою дерев'яних, скляних або металевих предметів.

По-четверте, на відміну від Б. Хінклі, Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін, Ж.-Ф. Пру, так само, як і Р. Іші, не визнає хореографію складовою системи «розширених технік». Безперечно, ця позиція є досить переконливою, адже хореографія апріорі не є способом звуковидобування на інструменті.

Спільною рисою для типологій Пру, Хінклі, Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін є те, що крім перкусійних прийомів, «більшість з яких виконується на дерев'яних або чавунних поверхнях фортепіано» [200; р. 95], до системи «extended piano techniques» включено і вокальні. Втім, на наш погляд, лише ударні способи гри безпосередньо пов'язані з основою техніки звуковидобування, адже під час їхньої реалізації піаніст, так чи інакше, має торкатися поверхонь інструмента з різною силою та вагою аби призвести до появи звукових ефектів. Натомість втілення вокальних технік або хореографії відбувається лише поряд з фортепіано. Отже, спів або тупотіння ногами ніяк не впливає на ступінь або якість звучання рояля.

На цьому етапі типологія Пру видається найнетиповішою серед усіх розглянутих вище. З одного боку, вона добре структурована, з іншого, охоплює багато позицій. Проте принцип розподілу «extended piano techniques» вважаємо дещо суперечливим. Оскільки музикознавець не надає дефініцію ні «активним», ані «пасивним» прийомам, зупинимося на цьому питанні детальніше.

На нашу думку, «розширені активні» та «пасивні» техніки слід корелювати саме з діяльністю виконавця, адже їх наявність у творі підпорядкована щонайперше вибору композитора. Тобто будь-які способи гри, як традиційні, так і нетипові, обираються для відображення ідей автора. До того ж існування окремих прийомів не можна вважати самостійним

явищем, оскільки їхня альтернатива здебільшого залежить від епохи, жанру, програмної назви композицій тощо. Ці та інші складові є основою формування палітри музичних засобів виразності в різні часи. Отже, у контексті явища «extended piano techniques» спробуємо провести паралель не з техніками звуковидобування, а з діями суб'єкта, який втілює їх, а також — станом об'єкта, стосовно якого відбувається ця дія.

Наприклад, якщо п'єса написана для «препарованого фортепіано», піаніст застосовує переважно «традиційні» прийоми звуковидобування, що зумовлено сутністю препаратії. Тому погоджуватися, що підготовка інструмента є «розширеною технікою», навіть «пасивною», на наш погляд, не варто. Дійсно, звучання інструмента не є типовим, його тембр кардинально відрізняється від природного, адже струни рояля зазнали «радикального» втручання різноманітних предметів. Однак ця трансформація відбулася аж ніяк не завдяки «розширеним технікам гри», оскільки їхнє залучення передбачає непритаманну «традиційному» виконавству манеру звуковидобування на клавішах, струнах та інших частинах інструмента.

На противагу «пасивному» стану, коли під час гри вже неможливо вплинути на визначене заздалегідь звучання, є «активний» стан. Цього разу піаніст безпосередньо контактує з фортепіано впродовж гри та втілює різні «розширені техніки» «тут і тепер». Безсумнівно, обрані нетрадиційні прийоми також визначені заздалегідь, однак їхня інтерпретація та коливання звукового спектра залежать лише від виконавця.

Отже, вивчення типологій Б. Хінклі, Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін, Р. Іші та Ж.-Ф. Пру продемонструвало, що «extended piano techniques» можна розподіляти за наступними позиціями: місце реалізації на інструменті; часовий період застосування; стан технік. Утім, не усі експерименти ХХ — початку ХХІ століття доречно розглядати крізь призму «розширених» прийомів фортепіанного звуковидобування. По-перше, деякі позиції вищезазначених типологій не відповідають сутності техніки гри на

інструменті. По-друге, «препарація» взагалі є окремим явищем, яке, на нашу думку, слід протиставляти «extended piano techniques», а не ототожнювати.

Останньою буде розглянуто типологію Л. Ваеса, яка є найбільш змістовною та обґрунтованою серед усіх відомих нам на сьогодні. Її ідея полягає у тому, що дослідник визначає трансформацію «традиційного» фортепіанного виконавства за двома показниками: «від повністю неналежного до майже повністю належного» [219; р. 18]. Це формулювання характеризує як прийоми звуковидобування, так і звучання, отримане внаслідок цього. Згідно з автором, «...абсолютно неналежним виконанням є те, коли техніка та звук взагалі не відповідають класичному уявленню про фортепіанне звучання» [219; р. 18].

Загалом Л. Ваес вибудовує власну типологію за ступенем невідповідності «від низького до високого» [219; р. 18]. Отже, є три основні щабля: «низький рівень» [219; р. 19], «середній» [219; р. 19] та «високий» [р. 20]; а також два підтипи: «особливо-високий» ступінь [219; р. 21] та «екстримально-високий рівень розширення» [219; р. 20].

Стосовно «низького» зазначено, що «...розширення може передбачати традиційний звук фортепіано, проте нестандартну манеру звуковидобування» [219; р. 19]. До цієї групи Ваес зараховує «розширені» способи гри виключно на клавішах, тому що «...клавіатура розроблена таким чином, щоб один палець міг натискати одну клавішу завдяки вертикальному руху¹, тож відступаючи від цього принципу знаходимо такі прийоми, як глісандо одним пальцем; натискання однієї клавіші більш ніж одним пальцем²; одночасне натискання більше ніж однієї клавіші лише одним пальцем — пальцевий-кластер; кластер долонями та передпліччям; натискання однієї клавіші іншою частиною тіла; удари по клавіші; натискання педалі іншими предметами, проте не ногою» [219; р. 19] тощо.

¹ На наш погляд, мається на увазі рух пальця знизу до гори та навпаки.

² Ймовірно, йдеться про так звані «пальцеві репетиції», що належать до поняття «дрібною фортепіанною технікою», яке поширюється і на реалізацію подвійних нот, мелізмів, арпеджіо та ін.

Другий тип — «середній» ступінь — охарактеризований Ваесом наступним чином: «Можна виділити дві складові цього рівня: по-перше, це створення належного звуку завдяки неправильному задіянню конструкції фортепіано; по-друге, нетрадиційне звучання інструмента завдяки використанню усіх його частин належним способом. У цьому контексті слід виокремити деякі “розширені техніки гри”, а саме: відтворення окремих нот безпосередньо на струнах за допомогою м’якої ударної палички; приглушення (mute) струн долонями; препарацию; поверхнєве використання різних предметів всередині фортепіано для утворення ефекту вібрування струн; розташування предметів між молоточками та струнами; задіяння “живої електроніки”; беззвучне натискання клавіш» [219; р. 19-20].

Наступний «високий» рівень взагалі «...не відповідає традиційному звучанню фортепіано, а також “класичній” техніці гри на ньому. Більшість “розширених” прийомів не виконується на клавіатурі, що передбачає звуковидобування на інших частинах інструмента завдяки різним частинам тіла, серед яких: кінчики пальців, нігті, кісточки пальців, долоні, кулаки. Це дає можливість реалізувати такі “extended techniques”, як удари (strike), дряпання (scratch) або ковзання на струнах (glide over strings); удари по чавунній рамі, кришці та нижній частині клавіатури фортепіано; ковзання над (glide over) кілками або їхнє защипування (pinch); вищипування губи клавіш (pinch the lip of the keys)¹; удари по педалях ногами» [219; р. 20] тощо. Крім того, цей рівень передбачає використання різних предметів, що дозволяють «ударяти струни та ковзати вздовж них; робити глісандо на клавішах; вдаряти по рамі та деці; водити волосом між струнами — “смичкове фортепіано”» та ін. [219; р. 20–21].

Стосовно підтипу «особливо-високий» ступінь зазначено, що це «акт поступового або часткового натискання педалей» [219; р. 21]. Імовірно, у

¹ На нашу думку, за принципом реалізації цей прийом звуковидобування або дуже схожий на клавішне піццикато, або є саме ним.

контексті «традиційної»¹ техніки заміни педалі, використання поступового та часткового натискання є виходом за межі звичних методів педалізації. Наприклад, Ш. Акбулут пише: «Деякі “розширені фортепіанні техніки”, що реалізуються ногою, можна узагальнити як: використання педалі для вивільнення “середнього тону” (a medium tone); відлуння, що передує будь-якому звучанню та утворене за допомогою задіяння правої педалі; формування відлуння завдяки грі на клавішах, які натиснуті беззвучно; залучення педалі в комбінації з іншими “розширеними техніками”» [153; р. 3082].

Більшість «extended piano techniques» з останнього підтипу — «екстримально-високий» рівень, за Л. Ваесом, «взагалі не реалізують фортепіанний звук, наприклад, це театралізація; хореографія (тупотіння ногами, спів, сміх); використання попереднього запису (дистанційно керований диктофон); залучення відкритих струн (свист всередину рояля)» [219; р. 21].

До того ж цей підтип допускає втілення творів за участі двох виконавців: соліста та асистента. Згідно з Ваесом, є чотири варіанти цієї співпраці: «По-перше, піаніст грає на клавіатурі, а “перевертмейстер” (the page turner) поміщає предмети на струни; по-друге, виконавець знаходиться біля вигину корпусу фортепіано² та грає на струнах, водночас інший — натискає або утримує педаль; по-третє, соліст проводить маніпуляції зі струнами рояля в той час як асистент натискає різні співзвуччя на клавіатурі; по-четверте, перкусіоніст грає всередині фортепіано поки піаніст виконує кластери на клавішах» [219; р. 21].

Наразі вважаємо за необхідне висловити деякі спостереження щодо презентованої типології. Дійсно, вона є найінформативнішою як за кількістю згаданих нестандартних технік звуковидобування, так і за принципом їхнього

¹ Має два основних види — пряма та непряма педаль.

² Мається на увазі середня частина рояля, розташування біля якої дає можливість взаємодіяти зі струнами по всій довжині рами: від кілків (передня частина) до штифтів (хвіст фортепіано).

розмежування. Передусім вона є дуже логічною, має чітку структуру, містить вичерпну характеристику та обґрунтування кожного типу й підтипу. Крім того, дослідження цілого блоку наукових розвідок дає змогу констатувати, що подібного прикладу розподілу «extended piano techniques» згідно ступеня їхньої модифікації та рівня відступу від нормативних прийомів гри на сьогодні немає.

Все ж, так само як й інші дослідники, Ваес включає до типології «розширених технік» декілька позицій, що, на наш погляд, виходять за межі тлумачення способів звуковидобування як певної дії, що передбачає безпосередній контакт виконавця з інструментом під час гри на ньому. У цьому контексті зауважимо preparato («середній» ступінь); звуковидобування на струнах за допомогою смичкового волоса («високий» рівень); а також театралізацію, хореографію, використання попереднього запису та залучення відкритих струн рояля (підтип «екстримально-високий» ступінь).

На нашу думку, ці експерименти, безсумнівно, є актуальними для сучасної академічної музики, проте не мають досліджуватися нарівні з «розширеними» прийомами гри на роялі та, найголовніше, не бути частиною типології нетрадиційних фортепіанних технік. На користь цього твердження вже було наведено достатньо аргументів, що стосуються як деяких позицій з типологій Р. Іші, Ж.-Ф. Пру, Б. Хінклі, Єн-Лін-Го та Тан Цай Сін, так і наведених вище параметрів з типології Л. Ваеса. Вірогідно, усі невідповідні елементи до системи «extended piano techniques» необхідно вивчати окремо, оскільки вони вимагають специфічного ґрунтового дослідження.

Щодо інших рівнів трансформації «традиційних» технік гри, а саме:

- «низького» — передбачає звуковидобування «розширених» способів на клавіатурі за допомогою різних частин руки;
- «середнього» — визначає гру на струнах і беззвучне натискання клавіш;

- «високого» — презентує звуковидобування на усіх частинах рояля завдяки різним предметам або використанню неналежних для «класичної» школи фортепіанного виконавства частин тіла;
- «особливо-високого» — засвідчує велику кількість технік педалізації;
- «екстримально-високого» — передбачає співпрацю двох виконавців,

підкреслимо, що, на наш погляд, вони стовідсотково корелюють з сутністю прийомів гри, як дії. До того ж саме ці типи «розширених» фортепіанних технік знайшли активне застосування в музичних творах багатьох композиторів ХХ — початку ХХІ століття.

Загалом дослідження вищезгаданих наукових джерел дає змогу констатувати, що найпершим кроком назустріч структуризації усіх «extended piano techniques» є спроба їхнього розмежування за місцем виконання на роялі (Б. Хінклі, Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін, Р. Іші). Наступним — типологія «розширених» способів згідно часового періоду їхнього найактивнішого застосування у сучасних творах (Р. Іші). Більш специфічним, на нашу думку, є розподіл «розширених технік» за станом, відповідно до якого, прийоми звуковидобування можуть бути «активними» або «пасивними» (Ж.-Ф. Пру). Найбільш структурованим є принцип розмежування «extended techniques» згідно ступеня невідповідності «традиційним» способам фортепіанної гри, де «розширені техніки» вибудовуються від «низького рівня» трансформації до «екстримально-високого» (Л. Ваес).

Отже, спираючись на вивчення розвідок Б. Хінклі, Єн-Лін-Го, Тан Цай Сін, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру та Л. Ваеса можна говорити про те, що, у межах досліджень музикознавці аналізують різні сучасні опуси для фортепіано соло та роблять типологію тих «extended piano techniques», що застосовуються в певних композиціях. Зауважимо, в наведених студіях було використано ідеї, пов'язані з упорядкуванням «розширених» способів

звуквидобування як окремого явища. Науковці, на нашу думку, не приділяють достатньої уваги саме музичному твору та його контексту зокрема, який видається найважливішим чинником щодо впровадження будь-яких прийомів гри. Натомість дослідники впорядковують «розширені» способи як відособлений феномен «місця», «часу», «стану» та «ступеня».

З огляду на те, що кількість нестандартних методів звуквидобування з часом лише зростатиме, а дослідити кожен техніку повною мірою видається неможливим, логічним розв'язанням цієї проблеми видається типологія саме композицій, в яких задіяно різноманітні «розширені техніки». Гадаємо, цей підхід є більш індивідуальним, адже передусім висвітлює не перелік «extended techniques», а смислові настанови та художні ідеї вибору тих чи тих прийомів. Крім того, типологія музичних опусів за ознаками використання «розширених технік» дає нагоду: 1) виявити співвідношення між традиційними та нестандартними способами звуквидобування; 2) продемонструвати практичні особливості застосування саме нетрадиційних прийомів; 3) висвітлити найбільш розповсюджені образні сфери їхньої реалізації. Найважливішим є те, що принцип створення типології творів є універсальним, оскільки дозволяє вивчати «розширені» прийоми гри не лише на фортепіано, а також і на інших музичних інструментах. Тобто типологія, стрижнем якої є саме твір, ні в якому разі не переміщує фокус уваги з дослідження технік, їхньої структуризації та ін., проте акцентує одразу декілька аспектів вивчення «розширених» способів звуквидобування.

Цього разу аналітичним матеріалом, яким буде проілюстровано запропоновану типологію, є композиції для фортепіано соло виключно українських авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття, де залучено найпоказовіші «розширені техніки гри» на струнах, клавіатурі та інших частинах рояля. На нашу думку, у контексті явища «extended piano techniques», творчій доробок вітчизняних композиторів є не менш показовим,

аніж опуси зарубіжних авторів. До того ж вивчення цих композицій сприятиме їхній популяризації серед виконавців сучасної української музики.

2.3.2 Типологія творів за способами залучення «розширених» фортепіанних технік

Як вже зазначалося, спільною рисою типологій Б. Хінклі [180], Р. Іші [183], Ж.-Ф. Пру [200] та Л. Ваеса [219] є те, що «розширені» прийоми звуковидобування досліджуються у контексті дії, що обумовлює більш або менш нетрадиційне фортепіанне звучання. Загалом у зазначених наукових студіях акцент зроблено саме на природі «розширеної техніки гри», що вивчається за межами контексту різних музичних творів. Однак цей підхід, на наш погляд, не може цілісно розкрити сутність явища «extended piano techniques», оскільки навіть не дає змогу охопити існуючий на сьогодні арсенал нестандартних засобів гри.

Зі свого боку ми переконані, що ідея застосування «розширених» фортепіанних технік у творах полягає аж ніяк не у спробі показати якомога більше нетипових способів звукоутворення у межах однієї композиції. Помітним є те, що зазвичай обираються ті «extended piano techniques», які здатні найвиразніше передати різні образні сфери та найповніше розкрити художній зміст конкретного опусу. На нашу думку, пошук будь-якого методу звуковидобування слід корелювати саме з особливою метою його впровадження. У цьому контексті звукообразжальність та віртуозність доцільно трактувати як основні підстави включення «розширених технік» до композицій для фортепіано соло зарубіжних й українських авторів.

Загалом на початку XXI століття вже можна говорити про те, що існує стійкий набір типових «extended piano techniques», що частіше за інші зустрічаються у музичних творах. Саме ці прийоми складають теоретичну базу дослідження тих музикознавців, які роблять спробу їхньої типології. Однак представлені варіанти типологій видаються нам дещо однобічними з огляду на те, що «розширені» фортепіанні техніки розглядаються ізольовано

від музичного твору. Саме тому постала необхідність презентувати власну типологію, яка дає змогу вивчати та упорядковувати як «extended techniques», так і «extended piano techniques», спираючись на взаємозв'язок музичної ідеї та обраного прийому звуковидобування.

Зауважимо, цей підхід дає змогу вийти на новий рівень узагальнення та продемонструвати, що, по-перше, «класичні» та нетрадиційні способи гри комбінуються у межах однієї композиції; по-друге — протягом опусу може використовуватися одна або декілька «розширених технік»; по-третє — твір може вибудовуватися виключно на застосуванні «extended piano techniques». Крім того, однією з новацій сучасних опусів для фортепіано є необхідність залучення асистента, який допомагає солісту втілювати задум композитора. Остання позиція також свідчить про складний рівень практичної реалізації прийомів, коли передбачається одночасне застосування декількох частин інструмента.

Таким чином, у контексті формування нашої типології, акцентуватиметься увага передусім на змістовності «розширених» способів звуковидобування. Це положення є панівним і визначає подальший напрям розгортання цього підрозділу, у межах якого будуть досліджені чинники, що спонукали композиторів обирати той чи той нетрадиційний прийом гри.

Власне, твори для фортепіано соло, у яких використано «extended piano techniques», можна охарактеризувати за трьома ознаками:

1. за кількістю технік;
2. за мірою використання;
3. за кількістю виконавців.

Наразі необхідним видається розглянути кожну позицію окремо та проілюструвати сутність цих ознак на прикладі композицій українських авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття.

Перший тип — «за кількістю технік» — розподілимо на два підтипи:

1. застосування одного або двох «розширених» способів звуковидобування;

2. залучення сукупності «розширених» прийомів (мається на увазі більше трьох).

Наприклад, у п'єсі «Піна» для фортепіано соло (2008) О. Шмурака (нар. 1986)¹ застосовано два прийоми гри з системи «extended techniques»: беззвучно натиснуті клавіші та звуковидобування долонею і передпліччям. Зауважимо, що «silently depressed keys» досить часто використовується протягом композиції, водночас звукоутворення долонею та передпліччям на білих клавішах рояля трапляється лише двічі. Отже, можна говорити про те, що беззвучно натиснуті клавіші є панівним «розширеним» способом звуковидобування у творі Шмурака.

«Піна» написана зрозумілою мовою для вихованців «класичної» фортепіанної школи, які не мають достатнього досвіду виконання композицій другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Тобто реалізація цього опусу здебільшого передбачає розуміння типових для п'ятилінійної нотації елементів та позначок, а також володіння традиційними засобами гри на клавіатурі. Крім того, важливе місце в структурі п'єси займає ритмічне рішення і педалізація, — їхнє відтворення має максимально точно відповідати вказівкам автора. Динамічний нюанс «Піни» коливається з беззвучного до *ff*, однак панівними все ж є *pp*, *ppp* та *pppp*, що свідчить про делікатність звучання.

Твір складається з двох невеликих розділів: перший, з огляду на використані засоби виразності, можна охарактеризувати як більш динамічний (тт. 1–26); другий — тягучий та неквапливий (тт. 27–52). Показово, що «silently depressed keys» є наскрізним елементом, що неодноразово зустрічається у різних діапазонах протягом звучання композиції (тт. 1–4, тт. 8–10, тт. 11–12, тт. 13–19, тт. 20–22, тт. 24–26, тт. 41–42, тт. 44–47, тт. 48–52).

¹ Прослухати твір О. Шмурака можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=W4q19Z97Yzs>.

О. Шмурак, «Піна», тт. 13–19

*предплечьем
по белым клавишам
правой половины клавиатуры
легко*

*этот знак:
немного "подчистить" педаль*

Помітним є те, що беззвучно натиснуті клавіші застосовуються почергово з використанням правої педалі, завдяки чому досягається прозорість звучання. Проте такти зіграні на утриманні педалі є більш гармонічно насиченими порівняно з тими, що виконуються під час реалізації «silently depressed keys».

На нашу думку, регулярність залучення беззвучно натиснутих клавіш можна обґрунтувати їхньою сутністю. У підрозділі, присвяченому універсальним «розширеним» фортепіанним технікам (2.2.4), зазначалося, що у разі одночасної реалізації «silently depressed keys» і способів звуковидобування, типових для «класичної» манери гри на клавіатурі, вивільняються певні струни, резонанс яких зумовлює появу обертонів. У контексті назви опусу, особливо важливим є результат цього комбінування, а саме — формування ряду відзвуків, які умовно можна назвати «піною звуків». Видається, що п'єса О. Шмурака є прикладом кореляції назви твору та функціонального навантаження використаного «розширеного» прийому.

Прикладом другого підтипу — «застосування сукупності нестандартних методів звуковидобування» — є п'єса «Привіт М. К. трьохСУчасна сонаРна N'орма» для фортепіано соло (2001) В. Рунчака (нар. 1960)¹. Ця композиція складається з трьох частин, що мають назву: I. Лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара»; II. Відкрита форма «Смерть Їжачка»; III. Варіації «Повтор 2 ч. “на біс” кілька разів».

Найменування твору та його окремих частин, на наш погляд, мають іронічний та навіть дещо саркастичний характер. У такий спосіб композитор провокує слухача до хибних очікувань, адже з самого початку виникає відчуття дисбалансу художніх ідей, пов'язаних із визначенням жанру, форми та назви.

Гадаємо, ці найменування можуть викликати асоціації:

— з творчістю М. Кагеля ↔ М. К.;

— назвою композиції К. Дебюссі: симфонічна поема «Післяполудневий відпочинок фавна» (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1892–94, L. 86) ↔ «Післяобідній відпочинок комара»;

— оперою Р. Вагнера: «Смерть богів» або «Загибель богів» (*Götterdämmerung*, 1874) ↔ «Смерть Їжачка».

Крім того, простежується ймовірний зв'язок з:

— сонатною формою ↔ трьохСУчасна сонаРна N'орма;

— народнопоетичною творчістю² ↔ I. Лірична пісня;

— поняттям «відкритої форми» Г. Вьольфліна ↔ II. Відкрита форма тощо.

Утім, зважаючи на звучання і структуру опусу, ці пов'язання видаються дещо абсурдними і не є істинними.

Оскільки достеменно не відомо, що спонукало В. Рунчака обрати саме ці назви, їх, на нашу думку, слід вважати лише грою слів, яка пробуджує фантазію виконавця та слухача. Єдиною асоціацією, що, на наш погляд,

¹ Прослухати композицію В. Рунчака можна за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=kSQbxVgd3MI>.

² Одним з її видів є саме лірична пісня.

безпосередньо стосується опусу, є посилення на інструментальний театр, засновником якого вважається М. Кагель, саме якому, відповідно до заголовка, адресоване вітання. У такий спосіб В. Рунчак натякає на парадокс «Привіт М. К.», який почасти визначає візуальна складова твору. Наприклад, композитор наполягає на використанні пульта для нот, який, між іншим, передбачено саме для публіки, а не для виконавця. Утім, тлумачення цих взаємозв'язків не є основною нашою метою, натомість необхідно зосередити увагу на обраних автором прийомах гри з системи «extended piano techniques» та виявити їхній зміст у контексті п'єси.

Власне, назва першої частини — Лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара» — орієнтує слухача на спокійну та легку музику. Однак звукова реальність зовсім інша. З самого початку чуємо стрімкий енергетичний потік, для реалізації якого обрано здебільшого традиційні засоби звуковидобування — швидкі пасажі та різнорегістрові стрибки, що передбачають бездоганний ступінь володіння виконавським апаратом.

Приклад 2.2.

В. Рунчак, «Привіт М.К. трьохСУчасна сонаРна N'орма»,

I. Лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара», тт. 15–19

The image shows a musical score for measures 15 through 19. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. Measure 15 starts with the tempo marking 'lo stesso tempo' and the dynamic 'f sub. sempre'. The bass staff has a marking 'fff sempre (2da. ordinario)'. Measure 16 features a complex rhythmic pattern with a dotted line and an '8' below it. Measure 17 continues with similar rhythmic complexity. Measure 18 shows a change in the bass staff with a dotted line and an '8' below it. Measure 19 concludes the system with a final chord and a dotted line with an '8' below it.

З огляду на залучення досить швидкого темпу (*Allegro molto*); дрібних тривалостей (шістнадцяті та тридцять другі); майже цілковиту відсутність пауз; насичений динамічний нюанс (*f, ff, fff, ffff, fffff* і *ffffff*) та щільну фактуру, вважаємо, що першу частину «Привіт М. К.» можна охарактеризувати як своєрідний музичний вічний рух, функціонування якого забезпечують усі вищезгадані засоби.

Серед «розширених» технік фортепіанного звуковидобування, застосування яких припадає на другу третину Ліричної пісні та формує кульмінаційну зону, використано: різновиди клавішного глісандо (рухливе та кластер-глісандо), діатонічний кластер на клавіатурі, беззвучно натиснуті клавіші, «одночасна гра на тих самих клавішах» (*soundlessly hit keys*) і «защипування струни» (*plucking the string*).

З огляду на те, що звучання «Післяобіднього відпочинку комара» з перших тактів є максимально інтенсивним, задіяння «скупчення» та «ковзання» за допомогою долоні, на наш погляд, є необхідною умовою реалізації кульмінації цієї частини (тт. 99–108).

Приклад 2.3.

В. Рунчак, «Привіт М.К. трьохСУчасна сонаРна N'орма»,

I. Лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара», тт. 102–106

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 102-103) shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a dense cluster of notes. The second system (measures 104-105) continues the melodic and cluster textures. The third system (measures 106) features a treble clef staff with a series of chords and a bass clef staff with a complex texture. The score includes various musical notations such as glissandos, clusters, and plucking marks.

Видається, використання саме цих «розширених» прийомів звуковидобування найповніше відображає кульмінаційний вибух, оскільки, по-перше, їхнє втілення передбачає охоплення достатньо великої площі клавіатури; по-друге, — градація «ковзання» та «скупчення» може сягнути найвищого можливого на фортепіано динамічного нюансу. Тому, гадаємо, і глісандо, і кластер найбільш виразно акцентують масштабність звучання кульмінаційного епізоду Ліричної пісні, післязвуччя якого лунає майже до самого закінчення першої частини завдяки безперервному утриманню правої педалі.

Приклад 2.4.

В. Рунчак, «Привіт М.К. трьохСУчасна сонаРна N'орма»,

I. Лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара», тт. 108–110

108 (15) gliss cluster
 (8) gliss sfz senza dim.
 8-
 m. d.
 m. s.*
 (8)
 Ped. sempre. simile al Fine

Імовірно, основна ідея п'єси полягає саме у зіставленні очікуваного та отриманого, що відображено у конфлікті між назвою та реальним звучанням. Утім, у цьому контексті не менш важливе значення має візуальний ряд, у якому, між іншим, передбачено не тільки задіяння пульта для публіки. Наприклад, коли піаніст натискає «silently depressed keys» лівою рукою та одночасно грає на тих самих клавішах правою, імітуючи «класичну» манеру виконання, слухач починає придивлятися та прислухатися до дій виконавця більш уважно.

Приклад 2.5.

В. Рунчак, «Привіт М.К. трьохСУчасна сонаРна N'орма»,

I. Лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара», тт. 115–116

The musical score for Example 2.5 consists of three staves. The top staff is a bass clef with a downward-pointing arrow and the tempo marking 'a tempo'. The middle staff is a piano staff with a series of notes and dynamic markings: *fff*, *mp*, *f*, *fff*, and *pp*. The bottom staff is another bass clef with a downward-pointing arrow. The score is divided into two sections by a vertical dashed line. The first section is marked 'a tempo' and the second section is marked 'rit. molto' followed by 'a tempo'. There are also some numerical markings (5, 6) and slurs over the piano staff.

Передусім це пов'язано з тим, що звуковидобування репетиційних повторень того самого звука на стакато та гамоподібних відрізків на легато передбачає повнокровне звучання фортепіано. Проте комбінування цих традиційних засобів гри та «silently depressed keys» зумовлює майже повну відсутність звука. Загалом звучання цього фрагмента більше нагадує постукування, що власне зумовлено специфікою гри на беззвучно натиснутих клавішах. Безперечно, цей ефект є показовим, адже застосування переважної більшості інших засобів звуковидобування передбачає традиційне звучання інструмента.

Зауважимо, всі задіяні у творі «extended piano techniques» спонукають публіку зацікавлено спостерігати за розвитком музичних подій. Так, захипування струни у «Смерті Їжачка» має неприхований саркастичний підтекст, оскільки піцикато у верхньому регістрі нагадує пронизливий писк і викликає відповідні асоціації.

Приклад 2.6.

В. Рунчак, «Привіт М.К. трьохСУчасна сонаРна N'орма»,

II. Відкрита форма «Смерть Їжачка», тт. 1–2

The musical score for Example 2.6 consists of a single staff with a treble clef. It starts with a dynamic marking of *mp* and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The staff contains a few notes and a fermata. The score is labeled 'II.' and ends with a double bar line and a double asterisk (**).

Наступна частина — Варіації «Повтор 2 ч. “на біс” кілька разів», дійсно, є прямим відтворенням попередньої. Зважаючи на те, що протягом Варіацій не здійснено жодних варіювань, це остаточно викликає у слухача неприхований подив, адже зазначена форма цієї частини взагалі не виправдовує очікувань.

Отже, згадані «розширені» прийоми звуковидобування, на нашу думку, були обрані невипадково. Видається, що найпершим завданням композитора є намагання активізувати увагу публіки під час прослуховування твору. У цьому контексті, важливим є синтез усіх задіяних засобів: звукових — традиційні та «розширені техніки»; візуальних — ходіння піаніста по сцені між частинами задля перегортання сторінок партитури, що знаходиться на пульті призначеному для публіки та ін. На наш погляд, застосування клавішного глісандо, кластера, беззвучно натиснутих клавіш, одночасної гри на тих самих клавішах і защипування струни у верхньому регістрі посилюють художній зміст та емоційну сферу «Привіт М. К.». Крім того, найперша ідея їхнього залучення у творі є звукозображальною, особливістю якої є формування необхідних, дещо саркастичних асоціацій.

Другу позицію презентованої типології — «за мірою використання» — розподілимо на три підтипи:

1. «розширені» фортепіанні способи використовуються фрагментарно, натомість традиційні переважають;
2. «класичні» та нестандартні прийоми звуковидобування задіяно на рівних правах у відсотковому та функціональному співвідношенні;
3. твори побудовані виключно на роботі з «розширеними техніками гри» на фортепіано.

Показовим прикладом, що ілюструє перший підтип є Романтична елегія для домашнього музикування... «Коли втомлене серце...» (Соната № 2, 1994) І. Щербакова (нар. 1955)¹. У контексті цієї композиції велике значення має її

¹ Прослухати твір можна за посиланням:
<https://www.youtube.com/watch?v=D5UG5XjNHaY>.

тональність, — *фа-дієз мінор*. Згідно з коментарем автора: «Звуковисотність стукоту мого серця відповідає саме звуку *фа-дієз*»¹. Слід зауважити, що загальний настрій твору здебільшого меланхолійний, розвиток музичної думки досить неквапливий, що проявлено у темпі — *Andante*.

Основна мета застосування різноманітних технік фортепіанного звуковидобування як традиційних, так і «розширених», полягає саме у намаганні імітувати серцебиття, його ритм. Задля цього композитором було обрано специфічний ритмічний малюнок, — комбінування різних ритмічних груп: дуолей, тріолей, квартолей, квінтолей та секстолей, що пронизують «Романтичну елегію» з початку до кінця. Крім того, протягом твору відбувається постійна зміна темпу, — пришвидшення та заповільнення, — що також демонструє специфіку биття серця: природну зміну частоти, сили та ритму його скорочень.

Приклад 2.7.

І. Щербаков, Романтична елегія для домашнього музикування, тт. 13–19

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 13-14) is in 3/4 time and features a piano introduction with a 3/4 time signature. The second system (measures 15-16) shows a transition to a 2/4 time signature with a 'rit.' marking. The third system (measures 17-19) returns to 3/4 time with a 'Pocchissimo piu mosso' marking and a tempo of quarter note = 92. The score includes dynamics such as *mf*, *mp*, *pp*, and *agitato*, along with articulation marks like accents and slurs.

¹ Цей коментар було надано І. Щербаковим під час особистого листування з авторкою дисертації щодо з'ясування деталей написання Романтичної елегії.

Серед «розширених» фортепіанних прийомів гри зустрічаємо хроматичний кластер, гру на струнах кінчиками пальців, кластер на струнах і приглушення струн. Порівнюючи твір І. Щербакова з «Привіт М. К.» В. Рунчака зауважимо, що ідея використання «extended piano techniques» цього разу також є звукозображальною. Крім того, їхнє залучення так само припадає на заключний розділ (тт. 178–215, а саме — тт. 206–213), власне, — на коду композиції (тт. 216–249). Утім в елегії «розширені техніки звуковидобування» не є засобом посилення тривалого емоційного напруження (тт. 48–75) або висвітлення найважливішої кульмінації (тт. 75–79). Натомість їхнє застосування яскраво визначає образну сферу та настрій, що передбачається назвою: Романтична елегія для домашнього музикування... «Коли втомлене серце...».

Так, ритм використаного кластера на струнах (т. 231, т. 234, тт. 237–241) і клавіатурі (тт. 229–230, тт. 232–233, т. 237) нагадує пульсацію серця; а комбінування приглушення струни та одночасної гри на відповідній до неї клавіші зображує пришвидшення та уповільнення серцебиття (тт. 235–236, тт. 238–247).

Приклад 2.8.

І. Щербаков, Романтична елегія для домашнього музикування,

тт. 235–238

When tired heart... / Коли втомлене серце...

*Правая рука играет $F_{4\#}$ контрактава, как написано.
Первым пальцем л.р. прижать соответствующую струну $F_{4\#}$ возле порожка. Двигая палец от порожка к деке (согласно стрелкам), изменять высоту звука.
Дальнейший кластер (ладонью по струнам) играть, не отрывая первого пальца от струны $F_{4\#}$.*

Сильно
tr
mf

Ладонью по струнам в самом низком регистре

Водночас заключний кластер на струнах (т. 249), за словами композитора, «символізує зупинку серця та смерть»¹.

Приклад 2.9.

І. Щербаков, Романтична елегія для домашнього музикування, т. 249



Зауважимо, що хоча відсоток задіяних традиційних прийомів гри значно переважає над «розширеними» фортепіанними техніками, які використано здебільшого наприкінці твору, все ж найбільше емоційне навантаження припадає саме на зону застосування «розширених» способів гри на роялі — коду.

Характерним зразком другого підтипу, де «класичні» та «розширені» методи звуковидобування залучено на рівних правах, є п'єса «Aqua Sonare» (2008) А. Корсун (нар. 1986)².

Зауважимо, ця композиція здебільшого побудована на різновидах клавійного глісандо, серед яких: діатонічне висхідне та низхідне «ковзання»; пентатонове висхідне глісандо; псевдо-хроматичне низхідне «ковзання»; двозвукове низхідне білоклавійне глісандо; діатонічне «ковзання» хрест на хрест; висхідне глісандо на білих клавішах із недетермінованою звуковисотністю та ін.³

Для зручності втілення усіх типів глісандо авторка наголошує на застосуванні мітенок⁴, за допомогою яких, по-перше, можна уникнути фізичної втоми та пошкоджень шкіри рук; по-друге, набагато зручніше

¹ Коментар І. Щербакова з особистого листування з авторкою дисертації.

² Прослухати твір можна за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=NaQkFYg_XCE.

³ Детальніше роз'яснення видів клавійного глісандо, задіяних у «Aqua Sonare», наведено у статті авторки дисертації [145].

⁴ Аналогічно до К. Штокгаузена (Клавірштюк X і XIII) та З. Краузе («Gloves music»).

відтворювати широкий спектр динамічних градацій глісандо (від *pp* до *ff*).

Крім різноманітних типів «ковзання», у творі також використано «silently depressed keys», «стук» (knocking) по дерев'яній поверхні рояля¹ і деякі «розширені» види педалізації: «плаваюча педаль» (swimming pedal), «напівпедаль» (half pedal), «чвертьпедаль» (quarter pedal) та «вільна заміна педалі» (change the pedal ad libitum). Гадаємо, саме ці нетипові прийоми гри надають звучанню ще більшої виразності, урізноманітнюючи його.

«Aqua Sonare» можна поділити на шість розділів (тт. 1–6; тт. 7–12; тт. 13–23; тт. 24–43; тт. 44–56; тт. 57–67). Розгортання п'єси ґрунтується на варіюванні двох тематичних елементів — одноголосної мелодії під час беззвучно натиснутого кластера (тт. 1–3) та стукоту (т. 6). Так, на противагу першій темі, яка зазнає значних трансформацій впродовж твору, стукіт майже повністю зберігає початкову ритмічну модель.

Приклад 2.10.

А. Корсун, «Aqua Sonare», тт. 1–3

Приклад 2.11.

А. Корсун, «Aqua Sonare», т. 6

Часткове збігання звуків беззвучно натиснутого акорду зі звуками мелодії (mi^2 , fa^2 , $fa-dieз^2$, $соль^2$, $соль-dieз^2$, $ля^2$) дає змогу резонувати струнам, які вивільняються під час притискання клавiш і, у такий спiсiб, iмiтувати дiю правої педалi.

Помiтно, що вже на початку другого роздiлу з'являються дiатонiчнi та

¹ Бакенкльоц — частина конструкцiї фортепiано, що заповнює простiр мiж клавiатурою та корпусом.

пентатонічні глісанді, що будуються від звуків теми, яка вперше зазнає змін завдяки ритмічному і фактурному варіюванню (тт. 7–11).

Приклад 2.12.

А. Корсун, «Aqua Sonare», тт. 9–11



Цей фрагмент, до речі, є типовим зразком поєднання «розширених» і «класичних» прийомів гри, — синтез, що у різних співвідношеннях напрочуд часто зустрічається у сучасних творах для фортепіано соло зарубіжних й українських авторів.

На нашу думку, звучання «knocking»¹, яке утворюється під час вдарення по правому бакенкльоцу, нагадує звук падаючих краплин на спокійну поверхню води. Цей колористичний ефект стає можливим завдяки реалізації стукоту під час утримання правої педалі, яка забезпечує резонування струн та деки. Натомість виконання «knocking» без застосування правої педалі призводить до звучання, якому бракує резонансного об'єму. Відповідно, звук стукоту досить швидко згасає та не викликає подібних асоціацій.

Показовим моментом четвертого розділу є те, що «knocking», як «розширена техніка гри», трансформується у традиційну (тт. 27–34), оскільки місце його реалізації переміщується з бакенкльоца на клавіатуру фортепіано, а метод виконання оновленого стукоту, безсумнівно, притаманний «класичній» манері звуковидобування на роялі. Крім того, тематичні елементи нашаровуються вперше, у такий спосіб формуючи складне поліритмічне утворення (тт. 29–30).

¹ Завершує перший (т. 6) і другий розділ (т. 13) п'єси.

Приклад 2.13.

А. Корсун, «Aqua Sonare», тт. 27–32

Наступним важливим фрагментом четвертого розділу є комбінування «knocking» та глісандо (т. 34, тт. 38–42, тт. 49–53, тт. 59–66). Безперечно, це дає нагоду говорити про те, що протягом «Aqua Sonare» традиційні та нестандартні способи фортепіанного звуковидобування переплітаються між собою, утворюючи додаткові види «розширених» прийомів, а саме — двозвукове діатонічне «ковзання» (тт. 38–42).

Приклад 2.14.

А. Корсун, «Aqua Sonare», тт. 39–43

Так, з кожним новим розділом музична мова ускладнюється, стає насиченішою, а найбільший динамічний сплеск, що можна асоціювати з рухом великих хвиль під час шторму, припадає на п'ятий розділ і втілюється за допомогою залучення глісандо хрест на хрест, яке виконується двома руками одночасно у різних діапазонах (т. 34).

Приклад 2.15.

А. Корсун, «Aqua Sonare», тт. 33–36

Заключний — шостий розділ — демонструє поєднання трьох елементів: стукоту, що виконується на клавіатурі фортепіано завдяки «класичній» манері натискання клавіш (тт. 57–58); глісандо без зазначеної звуковисотності (тт. 58–62), яке двічі починається з основних мелодичних звуків теми (mi^1 , fa^1 , sol^1 , тт. 62–63) та, ніби спогад, нагадує про її присутність; а також стукоту по бакенкльоцу у найвищому регістрі (друга половина т. 67), ритм якого змінюється з тріольного на дуольний.

Приклад 2.16.

А. Корсун, «Aqua Sonare», тт. 58–67

Отже, мета застосування як «класичних», так і «розширених» засобів

виразності полягає у втіленні станів Води — статички та руху. На наш погляд, усі обрані види глісандо на клавіатурі та інші «розширені техніки» напрочуд яскраво зображають невловимість водної стихії, завдяки чому цілковито розкривають художній зміст «Aqua Sonare», визначений самою назвою композиції.

«De(zember)» (2012) А. Кобзар (нар. 1989)¹ — п'єса для фортепіано соло, що належить до третього підтипу другої позиції типології — залучення виключно «розширених» прийомів гри. Серед тих, що виконуються на струнах, застосовано кластер, глісандо, піцикато, дряпання, шкрябання і вдаряння. Слід додати, що реалізація усіх вищезазначених технік відбувається як за допомогою руки (передпліччя, долоні, пальців і нігтів), що, згідно з Ж.-Ф. Пру [200], є «природним» (natural) способом взаємодії зі струнами фортепіано, так і завдяки задіянню різних предметів на кшталт перкусійних паличок, плектрона, металевої щітки та скляного стакана — метод, який, на думку Пру [200], є «видозміненим» (modified).

Поміж прийомів звуковидобування, що втілюються на клавіатурі рояля виокремимо «скупчення» двома руками, кластер без визначеної нижньої ноти, «скупчення» з окресленим нижнім звуком, пентатонічний кластер, «скупчення» з визначеним верхнім і нижнім звуком, а також діатонічне та пентатонове «ковзання».

Загалом ідея написання «De(zember)» пов'язана з фото Д. Сеймура, де зображена дівчинка на ім'я Терезка. Як зазначила А. Кобзар, «саме ця фотокартка надихнула мене на створення п'єси»². Поштовхом до формування концепції твору стали емоції, що виникли під час перегляду світлина під назвою «Дівчинка малює дім»³. Цей малюнок є дещо моторошним, а його сенс і досі залишається незбагненим. Утім необхідно розуміти, що початок

¹ Прослухати композицію можна за посиланням:

<https://soundcloud.com/alisa-kobzar/acobzar-dezember-for-pianist-and-assistant-2012>.

² Цей коментар було надано А. Кобзар під час листування з авторкою дисертації, що стосувалося з'ясування деяких обставин створення «De(zember)».

³ Детальніше про фото та історію його створення можна дізнатися з джерела: <https://iconicphotos.wordpress.com/2009/07/02/terezkas-scrawls/>.

життєвого шляху Терезки був зовсім нелегким, оскільки її дитинство пов'язане з подіями Другої світової війни, які, на жаль, вплинули на ментальне здоров'я та емоційний стан дівчинки. Проте заглиблюватися у висвітлення деталей цієї історії наразі не є доцільним, з огляду на те, що інформація про фотокартку є у вільному доступі у багатьох інтернет-джерелах.

Отже, всі засоби виразності задіяні у «De(zember)», за словами А. Кобзар, «є спробою змалювати уявний простір, де хочеться жити, на противагу місцю, в якому завжди холодно, де людина існує зараз»¹. Задля втілення задуму композиторка передбачає двох виконавців, — піаніста та асистента, які одночасно або по чергово грають на клавіатурі та струнах рояля. Наприклад, піаніст виконує різноманітні «розширені» прийоми гри на клавішах, тим часом асистент взаємодіє саме з внутрішньою конструкцією інструмента. З огляду на різницю звучання окремих технік звуковидобування на клавішах і струнах, цей розподіл ролей демонструє, що клавіатура фортепіано є «уявним місцем, яке приваблює людину», натомість звуковидобування на струнах є «простором, що відштовхує її».

А. Кобзар обрала саме ті «extended piano techniques», які, на її думку, найяскравіше відображають ідею перепадів температурних режимів і агрегатних станів з властивим їм психологічним навантаженням. У цьому контексті йдеться про те, що холод або лід — це «стан заціпеніння»², він супроводжується неприємними відчуттями, які визначено здебільшого різкими тембрами. Наприклад, для реалізації визначеної образної сфери було застосовано «хроматичне» та «поздовжне» глісандо вздовж струн у середньому та низькому регістрі за допомогою пластикової картки (тт. 33–34) або металевої щітки (тт. 31).

¹ З листа А. Кобзар до авторки дисертації.

² Визначення А. Кобзар.

Приклад 2.17.

А. Кобзар, «De(zember)», тт. 30–39

Натомість «стан розслаблення»¹ — це тепло та довіра, яка демонструється використанням діатонічних (т. 61, т. 65, тт. 66–68) і пентатонічних (тт. 65–66) глісанді на клавішах, а також — залученням кластерів у середньому (т. 66) та високому регістрі (т. 61, т. 66).

Приклад 2.18.

А. Кобзар, «De(zember)», тт. 61–69

Серед інших «розширених» фортепіанних технік гри, що зображають різні емоційні стани та безпосередньо пов'язані з контекстом твору, можна назвати удари паличками по чавунній рамі рояля (т. 28, т. 37, т. 102, т. 115,

¹ Визначення А. Кобзар.

т. 121, т. 131). Їхній відгомін, відповідно до задуму авторки, «має нагадувати звук малювання крейдою на дошці»¹.

Помітним є поєднання кластера на струнах і клавішах (т. 1, т. 3, тт. 8–9) на початку композиції. На нашу думку, це можна тлумачити як спробу тембрального розширення акордової палітри.

Приклад 2.19.

А. Кобзар, «De(zember)» тт. 1-11

The image shows a handwritten musical score for two parts: Assistant (strings) and Performer (piano). The score is titled 'De(zember) (got piano)' and is by A. Kobzar. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (mp, sff, pp, mf), and performance instructions like 'stings' and 'keys'. A tempo marking of quarter note = 75 is present. The score is written on a system of staves with various annotations and markings.

Отже, протягом твору асистент і піаніст виконують різні прийоми звуковидобування з системи «extended piano techniques», які насамперед мають звукозображальну ідею висвітлення діаметрально протилежних емоційних станів людини — заціпеніння та розслаблення. У назві п'єси простежується натяк на перший місяць зими, що англійською пишеться саме як «December» (з англ. — грудень). Імовірно, найменування твору має пробуджувати відповідні асоціації. Однак це спостереження є лише нашим власним припущенням. Водночас De(zember) ↔ December може бути лише грою слів, власне так само, як і назви трьох частин «Привіт М. К.» В. Рунчака.

Третій пункт типології — «за кількістю виконавців» — можна розподілити на два підтипи:

1. соліст (без асистента);

¹ З листа А. Кобзар до авторки дисертації.

2. соліст та асистент.

Здебільшого сучасні твори для фортепіано соло як зарубіжних, так і українських авторів написано саме для одного виконавця. Гадаємо, це можна аргументувати практичною складовою вивчення конкретного опусу. Безумовно, присутність двох піаністів вимагає збігання багатьох факторів, наприклад, вільного часу, відведеного для сумісних репетицій, приблизно однакового рівня володіння виконавським апаратом, розуміння специфіки репертуару Новітнього часу¹ і т. ін. Гадаємо, саме тому кількість фортепіанних композицій для соліста без асистента є набагато більшою, ніж сольних творів для двох виконавців. Зважаючи на це, великий відсоток опусів українських композиторів можна відносити до першого підтипу. Втім, у межах цього підрозділу буде презентовано лише один твір.

«Ейфорію» (Euphoria, 2016) для фортепіано соло В. Кияниці (нар. 1991)² було написано спеціально для участі у конкурсі «Orleans Piano Competition» 2016 (Франція). Загалом характер п'єси досить динамічний та енергійний, а використані у ній традиційні та «розширені техніки гри» на клавішах характеризують образну сферу, що окреслена назвою композиції. Зауважимо, музичне висловлювання твору складне та багатогарне, а його виконання передбачає дуже високий професійний рівень майстерності. «Ейфорія» поділяється на чотири невеликих розділи (тт. 1–28; тт. 29–49; тт. 50–80; тт. 81–116) та коду (тт. 117–132). Протягом п'єси розміри 2/4, 3/4, 4/4 5/4, 6/4, 3/2, 1/8, 3/8, 5/8 та 7/8 змінюються по черзі, що дає змогу розширювати та звужувати межі тактів задля подолання регулярної метричної пульсації.

Перший розділ, згідно з позначками автора, — «темний, майже таємничий» (італ. *oscuramente, quasi misterioso*) починається у низькому

¹ Різний ступінь професійної підготовки музикантів, де один з піаністів не має достатнього досвіду виконання сучасного репертуару та не володіє тонкощами, пов'язаними із цим (розуміння новітньої нотації, зокрема), може негативно вплинути на процес виучування та виконання твору.

² Композицію В. Кияниці можна прослухати за посиланням:
<https://soundcloud.com/vitaliy-kyianytsia>.

регістрі на *ppp*. Лінії баса та мелодії утворюють напрочуд складну поліритмію, що створюється за допомогою неспівпадіння дуолей, тріолей, квінтолей, секстолей, пунктирного та синкопованого ритму.

Приклад 2.20.

В. Кияниця, «Euphoria», тт. 1–4

Використання хроматичного кластера у найвищому регістрі перемикає увагу слухача та створює ефект віднайденної рівноваги, оскільки вперше з початку п'єси чуємо стабільний дуольний ритм (тт. 15–21).

Приклад 2.21.

В. Кияниця, «Euphoria», тт. 15–18

Другий розділ — іскристий (італ. *scintillante*), — є абсолютно протилежним до першого за темпераментом і динамічним нюансом. Він цілком побудований на співставленні акордових стрибків і бурхливих висхідних пасажів у різних октавах на *fff*, *ff* та *f*. Хоча задіяні протягом цього розділу засоби є традиційними, його характер найбільше відповідає назві п'єси. Власне стан максимального піднесення та ейфорії відчувається саме у ньому. Здебільшого цей ефект досягнуто завдяки застосуванню насичених, барвистих гармоній, що підкреслюють іскристий темперамент.

Приклад 2.22.

В. Кияниця, «Euphoria», тт. 29–32

Третій розділ — жартівливий (італ. *scherzando*), — найрухливіший і найвибуховіший з огляду на постійну зміну темпу, його пришвидшення. Впродовж розділу майже відсутні паузи, що створює відчуття безупинного розгортання музичної тканини. Зауважимо, так само як і у другому, протягом третього — залучено прийоми звуковидобування, що властиві для «класичної» фортепіанної манери гри, зокрема, гамоподібні пасажі, акорди тощо. Втім, їхнє звучання є набагато насиченішим і рельєфнішим завдяки задіянню *secco*, *staccato*, *accent* і *marcato*.

Приклад 2.23.

В. Кияниця, «Euphoria», тт. 50–52

Наступний розділ — повільний (італ. *lento*) — є найбільшою за обсягом

ліричною оазою цього твору. З самого початку звучання прозоре та безбарвне, що досягається шляхом чергування зм. 8, м. 6 та ч. 4 на *p*. Тема, яку виконує права рука, складається лише з двох тактів, що повторюються у незміненому ритмічному варіанті шість разів. Однак звучання нових проведень ускладнюється та стає більш насиченим саме завдяки вторгненню інших елементів: мелодії у низькому діапазоні, що нагадує партію лівої руки з першого розділу та поривчастих, піднесених реплік у середньому та високому діапазоні, які виконує права рука. Так меланхолійний настрій ліричної теми поступово зникає, його замінює ейфорійний стан, що тримає слухача в емоційній напрузі протягом звучання всього четвертого розділу.

Кода починається так само як і перший розділ «Euphoria» — на *ppp*, однак невдовзі невпинний потік звуків на *accelerando* сягає позначки *fff*. Відповідно, одразу після скороченої версії початкового фрагмента слухач згадує звучання барвистих акордів з другого розділу. Показово, що саме наприкінці п'єси застосовано беззвучно натиснуті клавіші (тт. 121–122, тт. 128–131). Ідея їхнього використання полягає у подовженні відлуння насичених гармоній, окремі звуки яких наче відгомін лунають у просторі навколо виконавця.

Приклад 2.24.

В. Кияниця, «Euphoria», тт. 128–132

The musical score for measures 128-132 of 'Euphoria' by V. Kyaniya is presented in piano. It consists of two systems of staves. The first system (measures 128-130) shows a complex rhythmic structure with multiple time signatures (8/8, 3/4, 4/4) and dynamic markings such as *ppp*, *fff*, and *mf*. It includes a section labeled 'sound of resonance' and a tempo marking of quarter note = 110. The second system (measures 131-132) continues the piece with a final dynamic marking of *fff* and a tempo marking of quarter note = 110.

Гадаємо, що опус В. Кияниці заслуговує на увагу з огляду на залучені у ньому засоби виразності. Хоча протягом «Euphoria» використано лише два способи гри з системи «розширених» фортепіанних технік — «скупчення» та «silently depressed keys», їхнє застосування цілком логічно вплітається у художній контекст п'єси та посилює його.

Безсумнівно, для переважної більшості сучасних фортепіанних композицій достатньо лише одного виконавця. Проте є твори, реалізація яких неможлива без присутності двох музикантів за інструментом, адже специфіка втілення цих опусів передбачає одночасне задіяння усієї конструкції рояля: як зовнішньої — клавіатура, кришка, педальний механізм, так і внутрішньої — струни, чавунна рама тощо.

У межах цього пункту вже було аналізовано композицію для соліста та асистента. Втім, зважаючи на те, що «De(zember)» А. Кобзар цілком побудована на задіянні «розширених» фортепіанних техніках гри на струнах і клавіатурі, цю п'єсу було продемонстровано саме як зразок другого типу — «за мірою використання» прийомів. Однак «De(zember)» можна розглядати відповідно й до третьої позиції — «за кількістю виконавців» — соліст та асистент. Усе ж вважаємо за доцільне продемонструвати ще один твір, оскільки у процесі його виконання також залучено двох виконавців. До того ж нашою метою є висвітлення різноманітних опусів українських авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття, у яких використано «extended piano techniques».

Отже, «AER» (2017) В. Цанька (нар. 1995)¹ «входить до циклу з 5ти фортепіанних сонат. Це своєрідна постмодерна гра із семантикою числа “5”. Саме стільки многогранників розглядає Платон, який досліджує п'ять стихій — земля, вода, повітря, вогонь та ефір»² [58]. До кожної стихії Цаньком було застосовано різні композиційні техніки. Наприклад, в «AER»

¹ Прослухати твір можна за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=bLHJz5GSUaA>.

² Детальніше питання символіки задіяних у циклі філософських ідей розглянуто у статті авторки дисертації [206].

використано алеаторику, яка з огляду на концепцію твору, тяжіє до необмеженого типу, оскільки передбачає мобільність форми та матеріалу [29].

Згідно з автором, «ідея Сонати №3 полягає у зображенні різних станів повітря та їхньої непередбачуваності, проте виконавцям не обов'язково імітувати шум чи коливання вітру, адже “AER” — це символ свободи. Втім, будь-які слухові та емоційні асоціації зі стихією стануть у нагоді під час виконання»¹. На нашу думку, взаємозв'язок назви опусу та англійського слова «air», що перекладається українською саме як «повітря», є очевидним.

Зважаючи на застосування алеаторики, можна говорити про те, що Соната В. Цанька — імпровізація, яка вибудовується завдяки залученню різних «розширених» фортепіанних технік гри на струнах. Її сутність полягає у спонтанності, тому піаніст повинен уникати монотонності під час гри. «AER» виконується всередині рояля за умови безперервного застосування правої педалі. З огляду на це, піаніст має запросити помічника, який утримуватиме педаль протягом усього часу, завдяки чому соліст матиме змогу вільно взаємодіяти зі струнами. Крім того, у композиції передбачається залучення додаткових предметів. Їх також можна залишити у асистента, котрий, у разі потреби, передаватиме виконавцеві необхідний.

У Сонаті використано виключно нетрадиційні фортепіанні прийоми гри, серед яких «від струни» (OFF the string) та «на струні» (ON the string). «OFF» поділяється на «щипок» (pluck ↔ pizzicato), «пальцеве клацання» (finger flick) та «пальцеве приглушення» (finger muffling). «ON» — це різні типи глісандо: «вертикальне», швидке, повільне та ін. Загалом «AER» складається з восьми окремих рядків та фінальної секції «Pluck».

Цанько зауважує, що «виконавець може застосовувати будь-який з рядків “AER” у довільному порядку. Тривалість його звучання необмежена, проте має бути не менше восьми секунд і не більше восьми хвилин».

¹ Переважну більшість коментарів автора було отримано під час особистого спілкування щодо специфіки реалізації «AER», упродовж тексту зауваження В. Цанька будуть взятими у лапки.

В. Цанько, «AER»

The image displays musical notation for the piece «AER» by V. Zanko. It features two columns of staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is organized into rows, each representing a different playing technique or combination of techniques. The left column includes: 1) «OFF-THE-STRING» with a finger number 8th below; 2) «F+M» with a finger number 8th below; 3) «OFF+ON-THE-STRING» with a finger number 8th below; 4) «M» with a finger number 8th below; 5) «ON-THE-STRING» with a finger number 8th below; 6) «M+G» with a finger number 8th below. The right column includes: 1) «ON-THE-STRING» with a finger number 8th below; 2) «G+W» with a finger number 8th below; 3) «ON+OFF-THE-STRING» with a finger number 8th below; 4) «W» with a finger number 8th below; 5) «OFF-THE-STRING» with a finger number 8th below; 6) «W+F|» with a finger number 8th below; 7) «OFF-THE-STRING+PLUCK» with a finger number 8th below; 8) «BEHIND THE BRIDGE» with a finger number 8th below. A section labeled «THE FINAL SECTION» is indicated by a dashed line above the final staff. The final staff shows a sequence of notes with a finger number 8th below, followed by the word «F» and «PLUCK» above the staff, and «BEHIND THE BRIDGE» below the staff.

Кожний рядок — це конкретний звук, метод звуковидобування («ON» або «OFF») та предмет, який зазначено літерами «F», «M», «G», «W». Власне, «F» — це палець та ніготь, «M» — будь-який металевий предмет, «G» — скляний та «W» — дерев'яний. Комбінування двох предметів («F»+«M», «M»+«G» та ін.) передбачає застосування різних елементів одночасно або по чергово. Зауважимо, те саме стосується поєднання двох технік гри («ON»+«OFF») протягом рядка. Оскільки Цанько не конкретизував предмети, що визначають елементи «M», «G» та «W», вважаємо за потрібне запропонувати деякі власні варіанти, що можуть стати у нагоді. Наприклад, цвях, копійка, ключ або перстень символізують «M» — (англ. *metal* — металевий). Чарка (стакан), лінза чи фігурка зі скла відносяться до «G» (англ. *glass* — скляний). Бамбукова паличка, дерев'яна дощечка або прищіпка визначають «W» (англ. *wood* — дерево).

Наголосимо, допускається реалізація як усіх рядків Сонати, так і одного, двох або п'яти. Безперечно, задіяння усієї серії дає нагоду виразніше продемонструвати власну винахідливість та урізноманітнити звучання

завдяки залученню більшої кількості предметів і способів звуковидобування.

Наприклад, «перетискання» струни *ре-бемоль* пальцем («OFF»+«F») та одночасне глісандо за допомогою монетки («ON»+«M») дозволяє піаністу створити ефект завивання вітру. Також можна зімітувати шум зльоту літака завдяки «ковзанню» скляним предметом на кшталт лінзи вздовж струни *ре²* («ON»+«G»). Крім того, якщо виконувати повільне або швидке глісандо («ON») чаркою («G»), денце якої притискає струну *соль-дієз²*, можна почути звук, схожий на свист або звучання флексатона. Показово, коли помістити дерев'яну паличку всередину чарки та за допомогою неї постукувати по стінкам, резонування денця чарки змушує струну коливатися. Завдяки постійному утриманню правої педалі, яка вивільняє демпфера, можна почути не тільки звук стукоту, а і дзинчання звуку *соль-дієз*. Отже, комбінування прийомів гри на струні та від струни з одночасним використанням різних предметів зображає не тільки стихію повітря. Зауважимо, що обов'язковою вимогою є дотримання зазначених у партитурі звуків і відповідних до них октав, адже звуковисотність кожного діапазону фортепіано впливає на загальне звучання твору.

Тривалість композиції, згідно з автором, «має складати вісім хвилин». Логічним видається питання: «Чому саме вісім?» Гадаємо, відповідь криється в алюзії на концепцію нескінченності, оскільки число «8» у горизонтальному положенні є символом ∞ . На наш погляд, саме тому ця цифра постійно фігурує впродовж опусу. Так, наслідуючи філософські ідеї Платона, В. Цанько обирає вісім струн, вісім елементів звуковидобування (окремі — «F», «M», «G», «W»; комбіновані — «F»+«M», «M»+«G», «G»+«W», «W»+«F»), вісім хвилин загального звучання та не менше восьми секунд гри протягом одного рядка.

З огляду на те, що будь-які динамічні позначки відсутні, піаніст на власний розсуд вибудовує емоційне розгортання «AER», а також самостійно формує його драматургію. Зауважимо, що інтенсивність та швидкість гри на струнах обумовлюють динаміку Сонати. Крім того, слід враховувати, що

випадкове торкання сусідніх струн призводить до появи небажаних звуків, отже, під час реалізації клацання або швидкого «ковзання» на конкретній струні, виконавець може приглушити сусідні струни за допомогою пальців так, аби не зачепити їх.

Узагальнимо, «ON» та «OFF the string» — це імпровізація, особливість якої полягає у тому, що виконавець самостійно обирає амплітуду гри на струнах, силу клацання, натиску, рівень вібрації та ін. Однак під час розучування «AER» слід враховувати деякі окреслені вимоги. По-перше, секція, позначена «PLUCK», використовується останньою та виконується лише раз. По-друге, за словами автора, піаніст має абсолютно суворо дотримуватися настанов щодо застосування конкретного предмета («F», «M», «G», або «W»). Ця позиція так само стосується вказівок щодо варіювання техніки «ON» або «OFF» під час гри. По-третє, необхідно пам'ятати, що протягом виконання Сонати весь час утримується права педаль, тому слід залучити асистента. По-четверте, піаніст має дотримуватися зафіксованих у партитурі звуків, а також відповідних до них струн і діапазонів.

На нашу думку, всі застосовані в «AER» засоби виразності підпорядковані висвітленню філософських ідей, які є основним концептуальним стрижнем Сонати. Проте ідея використання «розширених» фортепіанних технік гри на струнах насамперед є зображальною, вона демонструє як асоціації зі стихією повітря та властивою їй нестриманістю, так і з іншими музичними інструментами (флексатон), нестандартними прийомами звуковидобування (дзинчання) тощо.

Отже, твори для фортепіано соло другої половини ХХ — початку ХХІ століття, у яких задіяно «розширені» фортепіанні техніки, пропонується розглядати за наступними ознаками:

1. за кількістю прийомів:
 - використання одного «розширеного» способу гри з системи «extended piano techniques» («Піна» О. Шмурака);

- здійснення сукупності прийомів («Привіт М. К.» В. Рунчака);
2. за мірою використання:
- «розширені» фортепіанні техніки застосовуються фрагментарно, переважають традиційні способи звуковидобування («Коли втомлене серце» І. Щербакова);
 - типові для «класичної» манери гри на фортепіано та нестандартні методи звукоутворення залучено на рівних правах у відсотковому та функціональному співвідношенні («Aqua Sonare» А. Корсун);
 - твори побудовані виключно на роботі з «розширеними» способами фортепіанного звуковидобування («De(zember)» А. Кобзар);
3. за кількістю виконавців:
- соліст без асистента («Euphoria» В. Кияниці);
 - соліст та асистент («AER» В. Цанька).

На підставі опрацьованого аналітичного матеріалу продемонстровано, що, по-перше, «extended piano techniques» не є чимось незвичайним та екстравагантним. Вони використовуються композиторами як самостійно, так і в різноманітних поєднаннях з традиційними засобами фортепіанного звуковидобування. Тобто у наш час «розширені техніки гри» є так само поширеними, як і різноманітні акорди, арпеджіо, октавні *martellato*, гамоподібні пасажі, мелізми та ін., що зазвичай застосовувалися у музиці попередніх епох та, безперечно, застосовуються зараз.

По-друге, нетрадиційні засоби виразності обираються згідно з конкретною звукозображальною ідеєю, тому їхнє залучення насамперед спрямоване на висвітлення визначеної образної сфери. Наприклад, різноманітні типи клавійного глісандо та «knocking» застосовуються для зображення водної стихії («Aqua Sonare» А. Корсун); «розширені» прийоми гри на струнах та від струн використовуються для імітування стихії повітря («AER» В. Цанька); нетрадиційні техніки гри на клавіатурі залучаються для відтворення емоційного стану, наприклад, спокою та піднесення («De(zember)» А. Кобзар, «Euphoria» В. Кияниці); деякі способи

звуквидобування на струнах обираються для вираження пригніченого настрою («De(zember)» А. Кобзар, «Коли втомлене серце» І. Щербакова); задіяння комплексу «розширених» методів гри посилює художній зміст композиції, а також формує її кульмінацію («Привіт М. К.» В. Рунчака); назва твору та його характер співвідноситься зі звуковим результатом залученого нетрадиційного прийому («Піна» О. Шмурака) та ін.

По-третє, запрошення асистента є необхідною умовою виконання деяких сучасних композицій, що написано з огляду на використання цілісної конструкції рояля: клавіатури, струн і педального механізму («De(zember)» А. Кобзар, «AER» В. Цанька).

Отже, оригінальність представленої типології полягає у тому, що «розширені» прийоми звуквидобування вивчаються у взаємозв'язку з контекстом певного музичного твору; вони досліджуються нарівно з типовими для «класичної» школи фортепіанного виконавства техніками гри. Видається, основні позиції презентованої типології дають змогу досліджувати та упорядковувати «extended techniques», що застосовуються у сучасних творах для фортепіано соло. Крім того, представлена типологія дозволяє структурувати опуси з наявністю «розширених технік гри» на інших музичних інструментах. На наш погляд, ці тези підкреслюють універсальність презентованої типології та визначають її відмінність від інших існуючих на сьогодні спроб упорядкування «extended piano techniques».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У другому розділі дисертації основну увагу було приділено з'ясуванню прийомів, що безсумнівно належать до системи «розширених технік» фортепіанного звуквидобування. У цьому контексті було досліджено студії, де надається перелік різноманітних «extended piano techniques» (К. Стоун, Е. Клоу, А. да Коста, Л. Кардассі, Х. Девіс, Ш. Акбулут, Ф. Вілсон, О. Дубинець, М. Шадько), пропонується характеристика деяких

«розширених» способів гри (Р. Іші, Ж.-Ф. Пру, Л. Ваес) та робиться спроба типології найактуальніших для творчості сучасних композиторів прийомів звукоутворення (Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін, Б. Хінклі, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру, Л. Ваес).

Було виявлено, що є певні прийоми гри, які визначаються «розширеними» переважним відсотком музикознавців. Серед них, зокрема, глісандо на струнах, беззвучне натискання клавіш, приглушення струн, кластер на клавіатурі та струнах, ударні та педальні ефекти, дряпання, дзинчання, вищипування, демпфування тощо. До того ж саме ці способи звуковидобування найчастіше використовуються у творах для фортепіано соло зарубіжних й українських авторів Новітнього часу.

Водночас було з'ясовано, що «ковзання» клавіатурою, на думку значної кількості дослідників, не є «розширеним» методом гри. Втім, це положення суперечило нашим власним міркуванням. Відповідно, було окреслено позиції, згідно з якими клавішне глісандо видається одним з найпоказовіших «розширених» способів звуковидобування. Аргументувати доречність його включення до системи «*extended piano techniques*» стало можливим з огляду на те, що «ковзання» на клавіатурі є запозиченим прийомом гри; його впровадження доповнило вже існуючий арсенал піаністичних засобів; процес розвитку глісандо тривав протягом більше чотириста років, унаслідок чого сформувалася досить значна кількість його типів; під час реалізації «ковзання» передбачається зміна «класичного» положення руки; глісандо є самостійною технікою, на якій може вибудовуватися цілісна композиція.

У контексті створення нетипових фортепіанних звучань було виявлено, що «*extended piano techniques*» здебільшого втілюються за допомогою застосування неналежних частин руки, зокрема — кулака, долоні, передпліччя, ліктя; а також завдяки залученню сторонніх скляних, металевих і дерев'яних предметів. Зі свого боку, з'ясування специфіки реалізації нетрадиційних прийомів гри дало змогу визначити «*extended*», «*string*»,

«percussive» та «timbre piano» як найбільш придатні типи сучасного фортепіано для втілення «extended piano techniques». Найсуттєвішою ознакою цих інструментів є те, що їхня внутрішня будова не зазнає «радикального» втручання, здійсненого до початку виконання композиції.

На підставі дослідження різноманітних наукових джерел було запропоновано впорядкування «розширених технік» фортепіанного звуковидобування на універсальні і спеціальні. Універсальними було визначено ті, що відтворюються як на клавішах, так і на струнах рояля. Натомість спеціальними було названо ті, що придатні до реалізації виключно на одній з частин конструкції фортепіано, наприклад, окремо на клавіатурі або струнах. Цей розподіл дав нагоду ідентифікувати найбільш функціональні «розширені» прийоми гри. У цьому контексті глісандо, кластер, піцикато, беззвучно натиснуті клавіші та приглушення струн було визначено універсальними «розширеними» фортепіанними техніками, адже їхнє виконання передбачає задіяння клавіатури та струн.

Важливим результатом другого розділу стала характеристика вищезазначених способів звуковидобування, а саме — було презентовано їхню дефініцію, означено історію впровадження, окреслено основні функції, з'ясовано специфіку реалізації на фортепіано та визначено ідею застосування у різних музичних творах. Цей блок інформації було надано завдяки опрацюванню численних наукових праць, зокрема: музичних словників (Гроува, Г. Келдиша, Г. Картера, К. Аммер, «Оксфордського» і «Гарвардського музичного словника») та студій зарубіжних музикознавців (Л. Ваеса, Ж. Ф. Пру, Р. Іші, А. Шоклі, Е. Гульд, Е. Клоу, Г. Сміта, С. Костки, С. Стеллінгс, Д. Бойдена та ін.).

Використання універсальних «розширених технік» було проілюстровано прикладами композицій для фортепіано соло українських і зарубіжних авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Керуючись власним практичним досвідом і дослідженням принципів роботи фортепіанної механіки була описана специфіка їхньої реалізації та властиве

їм звучання. Це дало змогу з'ясувати, що комбінування двох і більше універсальних прийомів утворює певні звукові ефекти, на кшталт звучання інших музичних інструментів (арфи, гамелана, маримби, цимбал тощо), а також замінює дію правої педалі. Крім того, найпоказовіші для сучасних опусів спеціальні та універсальні «розширені» способи звуковидобування було впорядковано згідно з місцем їхньої реалізації на фортепіано.

Опрацювання розвідок зарубіжних науковців, які роблять спробу типології «extended piano techniques», показало, що принцип розподілу нетипових фортепіанних методів «за місцем їхньої реалізації на роялі» є панівним. Однак, було виявлено, що типології Л. Ваеса, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру, Б. Хінклі та Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін, попри деякі збіги, все ж різняться за певними параметрами.

Наприклад, типологія Б. Хінклі передбачає позицію «хореографія» та «використання інших музичних інструментів і електроніки». Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін визначають типи способів з системи «extended piano techniques», що виконуються однією рукою на струнах, а іншою — на клавіатурі. Р. Іші, крім розподілу «за місцем реалізації», упорядковує «розширені техніки» також і «за часовим періодом» їхнього застосування у творах для фортепіано соло американських авторів. Ж.-Ф. Пру виокремлює дві основні групи прийомів гри: «традиційні» та «нетрадиційні», водночас «нетрадиційні» розмежовує за станом, відповідно до якого, техніки є «активними» та «пасивними». Л. Ваес розподіляє всі «extended piano techniques» згідно ступеня їхньої невідповідності «класичним» засобам фортепіанного звуковидобування — від «повністю неналежного» до «майже повністю належного». Цей розподіл зумовлює формування трьох рівнів модифікації «розширених» способів гри: «низький», «середній» та «високий».

Утім, у продемонстрованих типологіях здебільшого оминається контекст музичного твору, який, на наше переконання, є передумовою залучення будь-яких «extended piano techniques», як універсальних, так і спеціальних. Натомість Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін, Б. Хінклі, Р. Іші, Ж.-Ф. Пру

та Л. Ваес досліджують нестандартні прийоми гри як окреме явище, не підпорядковане художньому змісту композицій. З огляду на те, що існуючі на теперішній час спроби впорядкування сприймаються дещо однобічними, постала необхідність створення типології, підґрунтям якої був би саме контекст музичного опусу.

Найважливішим результатом, до якого доходить у другому розділі, стало формування власної типології, яка базується на основних ідеях впровадження «*extended piano techniques*». Аналітичним матеріалом було обрано твори для фортепіано соло українських авторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття: І. Щербакова («Коли втомлене серце»), В. Рунчака («Привіт М. К.»), О. Шмурака («Піна»), А. Корсун («*Aqua Sonare*»), А. Кобзар («*De[zember]*»), В. Кияниці («*Euphoria*») та В. Цанька («*AER*»). Завдяки цій типології вдалося з'ясувати найпоказовіші образні сфери, для зображення яких обираються універсальні та спеціальні «розширені» фортепіанні техніки. Наприклад, це явища природи («*Aqua Sonare*», «*AER*»); емоційні стани («*De(zember)*», «*Euphoria*»); алегоричні образи («Коли втомлене серце», «Піна»); сатиричні образи («Привіт М. К.») та ін.

Принципи нашого підходу полягали в розподіленні творів, що містять «*extended piano techniques*», згідно з трьома найпоказовішими ознаками використання «розширених» фортепіанних прийомів у п'єсах, а саме — «за кількістю технік», «за мірою задіяння» та «за кількістю виконавців». По-перше, цей підхід дав змогу виявити, що у межах однієї композиції традиційні та нестандартні способи звуковидобування здебільшого поєднуються. По-друге, — впродовж опусу може застосовуватися лише одна «розширена техніка» або сукупність прийомів. По-третє, є твори, що вибудовуються виключно на задіянні «*extended piano techniques*». Останній напрям передбачає використання цілісної конструкції рояля — струн і клавіатури, тому реалізація цих опусів іноді вимагає залучення соліста та асистента.

Видається, запропонована типологія є найбільш універсальною з усіх існуючих на сьогодні спроб упорядкування «розширених» фортепіанних технік, оскільки в її основі лежить музичний твір. До того ж її можливо використовувати у разі дослідження та структуризації «розширених» прийомів гри на інших музичних інструментах.

ВИСНОВКИ

Сучасна академічна музична практика є складним явищем, що передбачає одночасне існування багатьох напрямів, серед яких показовим, на нашу думку, є впровадження «розширених технік гри» на різних музичних інструментах, зокрема на фортепіано. Будучи активно залученими до композиторської творчості, нетипові прийоми звуковидобування постійно привертають увагу дослідників, хоча студювання цього феномену відбувається переважно на емпіричному рівні. Відповідно, ґрунтовне теоретичне дослідження різних аспектів феномену «extended piano techniques» обумовило актуальність цієї дисертаційної роботи.

З огляду на те, що «розширені» фортепіанні техніки висвітлюються здебільшого зарубіжними музикознавцями, котрі ілюструють їхнє застосування прикладами опусів найвідоміших західноєвропейських і американських авторів, творчість вітчизняних композиторів, на жаль, залишається на периферії дослідницької уваги. Саме тому основним аналітичним матеріалом дисертації стали нетрадиційні способи фортепіанного звуковидобування, що використовуються у творах для фортепіано соло українських авторів. Власне, це обумовлює практичну значущість роботи, оскільки у такий спосіб відбувається популяризація композицій серед виконавців.

У дисертації було вирішено низку завдань, що стосуються сутності «extended piano techniques». Найпершим з них став аналіз самого поняття, адже переважна більшість науковців залишає проблему дефініції «розширених» способів гри поза увагою. Натомість розв'язання цього завдання дало змогу підкреслити відмінність нестандартних і традиційних прийомів гри. Зокрема, було обґрунтовано, що «розширеними техніками» слід називати ті, що є запозиченими способами звуковидобування з груп інших музичних інструментів; розширюють сформований до початку ХХ століття арсенал традиційних методів гри на конкретному інструменті; передбачають специфічну фіксацію, що відрізняється від традиційної

п'ятилінійної нотації; застосовуються на тих частинах інструмента, виконання на яких не передбачалось на етапі його конструювання; ініціюють нестандартне задіяння «традиційного» виконавського апарату; утворюють нетипові для «класичної» манери звуковидобування ефекти на кшталт звучання інших музичних інструментів та ін.

Наступним кроком стало встановлення ряду синонімічних понять, що залучається для окреслення явища «extended techniques». Наприклад, «new playing techniques», «extravagant performing techniques», «new sounds», «нові техніки гри», «нетрадиційні способи звуковидобування», «розширені (“виконавські” або “інструментальні”) техніки», «нестандартні (“незвичні” або “нетипові”) прийоми», «сучасні засоби звуковидобування», «специфічні техніки гри» та ін. обираються українськими і зарубіжними музикознавцями для характеристики феномена «extended techniques». З'ясування цього питання дало змогу, по-перше, прояснити проблему іменування явища; по-друге, — затвердити формування термінологічних засад дослідження.

У цьому контексті постала необхідність окреслити власний підхід до українського варіанту поняття «extended techniques», щодо перекладу якого, згідно з наведеним вище синонімічним рядом, дотепер тривають дискусії. На користь дослівного перекладу з англійської — «розширені техніки» — було наведено низку причин: лінгвістичних, термінологічних і практичних, які видалися достатнім підґрунтям для аргументації використання саме цього терміна.

«Розширеними» фортепіанними техніками визначено прийоми, що впроваджено як допоміжний інструмент розширення звукових можливостей «класичного» рояля. Зі свого боку, їхнє залучення сприяло збагаченню усталеної палітри традиційних засобів виразності, а також зумовило появу «не-фортепіанних» тембрів й нових колористичних фарб. Реалізація «розширених технік» фортепіанного звуковидобування не передбачає гру на клавіатурі завдяки «традиційному» вертикальному натисканню пальцями клавіш, однак і не виключає застосування клавіатури інструмента. Втім,

зважаючи на те, що залучення «extended techniques» націлене на нетипове фортепіанне звучання, процес звуковидобування відбувається у відмінній від класико-романтичної епохи манері гри. Тобто виконання «розширених» фортепіанних технік ініціює зміну традиційного положення руки та його кута, а саме — задіяння долоні, передпліччя, кулака, ліктя тощо. Крім того, втілення «extended piano techniques» відбувається завдяки використанню різноманітних скляних, металевих і дерев'яних предметів переважно на струнах фортепіано.

Під час опрацювання різноманітних наукових джерел було зауважено відсутність системного підходу до визначення переліку «extended piano techniques», тому закономірним кроком стала характеристика нестандартних прийомів звуковидобування. Водночас це призвело до опрацювання значного відсотка репертуару для фортепіано соло як зарубіжних, так і українських авторів Новітнього часу, котрі задіяли «розширені» способи звуковидобування.

У ході дослідження, було виявлено, що існує велика кількість різновидів фортепіано ХХ століття: «string», «percussion», «prepared», «extended», «amplified», «tack», «bowed», «timbre» та ін. Здебільшого музикознавці ототожнюють ці типи інструмента з явищем «extended piano techniques», однак, на наше переконання, препароване будь-яким чином фортепіано не демонструє природу «розширеної техніки гри», що полягає у застосуванні нетипових прийомів звуковидобування, а не модифікації внутрішньої будови інструмента. Саме тому виникла необхідність дослідити зазначені види фортепіано та охарактеризувати їхні суттєві відмінності, з огляду на які було аргументовано, що лише декілька типів сучасного фортепіано дійсно придатні до втілення нетипових способів звуковидобування. Характеристика «препарованого», «посиленого», «смичкового», «кнопкового», «тембрового», «розширеного», «струнного» та «перкусійного фортепіано» дала змогу говорити про те, що «розширене фортепіано» є найуніверсальнішим видом. Власне, «extended piano» — це

інструмент, внутрішня будова якого не зазнає жодних фізичних трансформацій, які мають відбуватися перед виконанням композиції. Натомість цей тип фортепіано є придатним до реалізації усіх прийомів з системи «extended piano techniques», що використовуються на клавішах, струнах та інших частинах інструмента (бакенкльоци, дерев'яні поверхні, педальний механізм тощо). Найпоказовішими ознаками «розширеного» інструмента є, по-перше, задіяння нетипових для «класичної» манери гри на фортепіано частин руки (долоні, кулака, передпліччя, ліктя); по-друге, застосування сторонніх предметів на кшталт плектрона, паличок для ударних інструментів та ін. Таким чином, параметри «розширеного фортепіано» визначають його здатність модифікувати темброву палітру «класичного» рояля майже до невпізнанності.

Було з'ясовано, що існують «розширені техніки гри», які реалізуються суто на одній частині конструкції рояля, наприклад, на струнах (спеціальні); а є ті, що втілюються як на клавіатурі, так і всередині рояля (універсальні). Втім, один зі способів звуковидобування — глісандо на клавіатурі — дотепер викликає суперечки науковців стосовно доречності його включення до системи «розширених» прийомів.

У межах дослідження обґрунтовано позиції, згідно з якими, клавішне глісандо доцільно вважати одним з найпоказовіших нетипових способів гри на фортепіано. По-перше, впровадження цього прийому наново розкриває технічну та змістовну складову творів. По-друге, специфіка реалізації «ковзання» спростовує уявлення про традиційну гру на фортепіано, тобто втілення клавішного глісандо вимагає зміну кута «класичного» положення руки — її обертання. По-третє, «ковзання» є запозиченим способом звуковидобування, що зазвичай використовувався на інструментах струнної та струнно-щипкової групи. По-четверте, включення глісандо на клавіатурі доповнило сформований попередніми століттями арсенал засобів гри на фортепіано. По-п'яте, залучення клавішного глісандо дало нагоду збагатити звукову палітру інструмента. По-шосте, вивчення клавірних творів кінця

XVII — початку XXI століття дало змогу прослідкувати еволюцію цього прийому гри, а саме — кардинальні модифікації за технічною й колористичною характеристикою, а також суттєві трансформації ідей його задіяння в опусах.

Отже, всі відомі нам «extended piano techniques» було запропоновано розподілити на дві групи: універсальні, що використовуються на різних частинах конструкції рояля (глісандо, кластер, піцикато, приглушення), та спеціальні, які можуть бути застосованими лише до однієї частини будови інструмента (шкрябання, дряпання, висмикування, дзинчання, демпфування тощо). Крім того, «розширені техніки» було впорядковано за місцем їхньої реалізації на фортепіано. У такий спосіб було презентовано чотири типи нетрадиційних прийомів гри: на клавіатурі, на струнах, одночасне застосування струн і клавіатури та залучення інших частин рояля.

З огляду на те, що більшість науковців не надають дефініцію нетрадиційних способів фортепіанного звуковидобування, а значний відсоток виконавців і досі стикаються з відсутністю належних знань та досвіду виконання «розширених технік» на роялі, важливим було зосередити увагу на найбільш розповсюджених «розширених» прийомах гри у сучасних опусах. Зокрема, було надано визначення універсальних «розширених технік»: глісандо, кластера, піцикато, беззвучно натиснутих клавіш і приглушення струн, а також продемонстровано основні технологічні аспекти їхнього застосування.

Значною проблемою, пов'язаною з плутаниною навколо «розширених» фортепіанних технік, є питання їхньої типології. Зважаючи на те, що кількість цих типологій є невеликою і представленою лише в роботах зарубіжних науковців, необхідним видалося їхнє дослідження та порівняння. Було з'ясовано, що нетрадиційні прийоми розподіляються «за місцем реалізації на інструменті» (Єн-Лін-Го і Тан Цай Сін); «за часовим періодом впровадження у сучасних творах» (Р. Іші); «за станом»: «активні» та «пасивні» (Ж.-Ф. Пру); «за ступенем невідповідності традиційним

фортепіанним засобам звуковидобування» (Л. Ваес). Крім того, було виявлено, що музикознавці включають хореографію, театралізацію, препарацію, задіяння вокальних технік і гру на інших музичних інструментах до поняття «extended piano techniques». Утім, на нашу думку, ці позиції не варто ототожнювати з «розширеними» способами гри, адже основа техніки, як дії, полягає у необхідності безпосередньої взаємодії з інструментом. Отже, було обгрунтовано положення, відповідно до яких відзначені напрями суперечать принципам нетрадиційного фортепіанного звуковидобування.

Зазначимо, що дослідники впорядковують «розширені» фортепіанні техніки як окреме явище, не підпорядковане змістовній складовій твору, тобто здебільшого лише зауважується їхнє використання у музичних опусах. Однак цей підхід, по-перше, обмежує сприйняття явища «extended piano techniques» як цілісної системи; по-друге, не дає змогу фокусувати увагу саме на причині залучення тих чи інших нестандартних прийомів гри — художній ідеї, образній сфері композицій тощо. Зважаючи на певну однобічність існуючих типологій, постала необхідність створити власну, що не має на меті охопити весь арсенал «розширених» фортепіанних технік, натомість дає нагоду звернути увагу на контекст опусу, як основний чинник впровадження будь-яких способів звуковидобування, зокрема нетрадиційних. Так, стрижнем нашої типології став саме музичний твір, у межах якого застосовуються різноманітні «extended piano techniques». Оригінальність запропонованого підходу полягає у дослідженні способів задіяння нетипових технік, згідно з якими було презентовано їхній розподіл за трьома ознаками: «за кількістю технік», «за мірою використання» та «за кількістю виконавців».

Вивчення численних опусів для фортепіано соло Новітнього часу, дало можливість виявити, що найактивніше залучення «розширених технік» українськими композиторами припадає саме на другу половину ХХ — початок ХХІ століття (що пояснюється як іманентно музичними, так і соціально-політичними причинами). Саме тому аналітичною базою для демонстрації презентованої типології стали твори зазначеного періоду. На

наше переконання, творчий доробок вітчизняних авторів є не менш важливим, аніж опуси зарубіжних композиторів. Утім, неналежна увага до цього шару композиторської практики призвела до того, що переважна більшість опусів для фортепіано соло українських авторів вводяться до наукового обігу вперше.

Отже, презентована типологія, передбачає упорядкування «extended piano techniques» відповідно до смислових настанов конкретного твору; окреслює взаємовідношення ідеї та обраного методу звукоутворення; демонструє, що «розширені» способи застосовуються у поєднанні з традиційними прийомами фортепіанного звуковидобування; дає нагоду виявити співвідношення між нетиповими та «класичними» техніками; передбачає висвітлення специфіки реалізації саме «розширених» способів гри. Зауважимо, що за допомогою представленої типології можливо не лише упорядкувати різноманітні «extended piano techniques», а й спростити опанування сучасного репертуару. Власне, ознаки «за кількістю технік», «за мірою використання» та «за кількістю виконавців» є універсальними та дають змогу аналізувати твори композиторів будь-яких національних шкіл як для фортепіано соло, так і для інших музичних інструментів.

Загалом можна говорити про те, що переважна більшість «розширених» прийомів фортепіанного звуковидобування зазнали тривалої еволюції протягом декількох сторіч, однак найбільш суттєві модифікації цих способів, пов'язаних з появою додаткових видів, оновленням художнього змісту та тембральних характеристик сталися саме у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття. Протягом цього часу пошук нетипових методів гри супроводжувався не лише винаходженням нових, але й розвитком і вдосконаленням наявних, тому це призвело до суттєвого збільшення відсотка «розширених» фортепіанних технік порівняно з першою половиною ХХ сторіччя.

Видається, що нетрадиційні техніки звуковидобування є явищем, що якнайповніше характеризує пошуковий характер музичної практики

Новітнього часу. Отримавши поштовх до власного активного розвитку ще на початку минулого століття, вони й донині зазнають трансформації, дивуючи безпрецедентними композиторськими винаходами. Така ситуація достатньо ускладнює вивчення явища та формування засад, на ґрунті яких воно має бути дослідженим. Водночас презентовані у дисертації підходи до вивчення «розширених» фортепіанних технік дають змогу прояснити базові позиції їхньої теорії та відкрити нові проблемні зони дослідження. Останні можуть бути пов'язаними з розширенням корпусу аналітичного матеріалу, зі спробою охопити і охарактеризувати всі наявні техніки, з винайденням інших варіантів їхньої типології, зі створенням методичних рекомендацій щодо практичного опанування нестандартних способів звуковидобування тощо. Власне, сам матеріал, його постійна видозміна та оновлення провокує дослідників на подальше вивчення явища «extended techniques».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Символістські й оркестрально-міметичні установки музичної творчості ХХ століття у проєкції на піаністичне мистецтво // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 74–79.
2. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. Вип. 122. С. 110–124.
3. Безбородько О. А. Новаторське застосування правої (демпферної) педалі в сучасній фортепіанній музиці // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 89–94.
4. Берегова О. М. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії // Аспекти історичного музикознавства. Харків : Харківський нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. № 8. С. 24–35.
5. Берегова О. М. Трансформація сучасного музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька // Українське музикознавство. 2017. Вип. 43. С. 81–93.
6. Бистрицька Е. «Wiegenmusik» Хельмута Лахенманна: на шляху реалізації ідеї конкретної інструментальної музики // Київське музикознавство. 2011. Вип. 40. С. 105–110.
7. Бойкова В. П. «Расширенные» техники игры на виолончели в ХХ веке: опыт систематизации // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 176–201.
8. Босакевич П. Б. Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 116. С. 347–358.
9. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусство // Зарубежная

- музыка XX века: материалы и документы. Москва : Музыка, 1975. С. 28–32.
10. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь : Перун, 2005. Т. VIII. 1728 с.
11. Вірясова В. Я. Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів // Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 116–122.
12. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX ст.: от авангарда к постмодернизму : уч. пособие. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
13. Герасимова-Персидская Н. А. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 313–326.
14. Герасимова-Персидская Н. А. О дискретной линейности в современной музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2008. Вип. 78. С. 12–17.
15. Герасимова-Персидська Н. О. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. 1998. Вип. 28. С. 32–47.
16. Герасимова-Персидська Н. О. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. № 3(8). С. 36–43.
17. Герега М. М. Етнохарактерна та візуальна інтертекстуальність у фортепіаному циклі Ігоря Шамо «Гуцульські акварелі» // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 41 : Музикознавчий універсум. Львів, 2017. С. 60–71.
18. Глиссандо // Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Г. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1991. С. 139.
19. Глущенко Ю. П. Ознаки модернізму у фортепіанних творах Віктора Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 115. С. 114–122.

20. Гнатів Н. В. Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 126. С. 68–79.
21. Гоменюк С. Г. Музыкальный хронотоп : предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Теория и история культуры / Нац. музыкальная акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 204 с.
22. Горшкова Н. Г. Этюд для фортепиано «Guero» Хельмута Лахенмана как лаборатория экспериментальной музыки // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 5 (43). Ч. III. С. 41–44.
23. Громченко В. В. «Номо ludens I» для флейти (або кларнета, або саксофона) В. Рунчака: образна сфера та особливості її вираження // Мистецтвознавчі записки. 2012. Вип. 22. С. 54–62.
24. Громченко В. В. Художня образність твору як основа еволюції виконавських засобів виразності (на прикладі «Поєми для кларнета та фортепіано» Л. Колодуба) // Мистецтвознавчі записки. 2012. Вип. 21. С. 22–27.
25. Гумінюк С. П. «Нові музичні ресурси» Генрі Кауєла в музично-теоретичній і творчій практиці композитора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 118. С. 281–290.
26. Гуральник Н. П. Інтонаційно-темброві характеристики політембрової фортепіанної фактури // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2013. Вип. 15. С. 160–163.
27. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2007. 460 с.
28. Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. Творчість Миколи Рославця у контексті

становлення музичного модернізму : навч.-метод. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. 200 с.

29. Денисенко Г. В. Импровизационные основы алеаторики // Вестник МГУКИ. 2011. № 5 (43). С. 39–43.

30. Дерев'янченко О. О. Звукові світи українського музичного авангарду 1960-х років // Музичне мистецтво. 2008. Вип. 8. С. 29–40.

31. Десятерик Д. В. Сергій Зажитко: «Я впевнений, що з усього можна сміятися». Бесіда з одним з найоригінальніших українських композиторів // День. № 240. Четвер, 28 грудня 2000 року. URL: <http://www.day.kiev.ua/95650> (Last accessed: 25.03.2020).

32. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 314 с.

33. Жарков А. Н. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций // Київське музикознавство. 2011. Вип. 37. С. 49–64.

34. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 9–23.

35. Завгородняя Г. Ф. Творчество украинских композиторов в процессе эволюции музыкального пространства // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. 2016. Вип. 22. С. 8–15.

36. Загайкевич А. Л. Перспектива твору та авторський аналіз (на прикладі «Гравітації» для двох віолончелей) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 48. С. 200–206.

37. Загайкевич А. Л. Українська електроакустична музика: історія і сучасність // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 4 (29). С. 75–86.

38. Захарова А. В. Нетрадиционные способы звукоизвлечения на фортепиано в произведениях современных белорусских композиторов // Вестник Белорусского государственного педагогического университета

им. Максима Танка. Минск : БГПУ, 2018. С. 254–256.

39. Зінькевич О. С. Український авангард // Музика. 1992. № 4. С. 4–5.

40. Иванников Т. П.. Тенденции развития современных гитарных школ: североамериканские и кубинские проекции // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 692–702.

41. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволенко Д. Г., 2018. 392 с.

42. Іванова І. С. Способи роботи з шумовими звуками у вокальному творі (на прикладі «*Landscapes*» Анни Корсун) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. 2020. Вип. 31, кн. 2. С. 273–284.

43. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Київ : Освіта України, 2009. 416 с.

44. Кириллина Л. В. ХХ век // Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. Москва : Музыка, 1995. С. 74–109.

45. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 245 с.

46. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.

47. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль на дворі? // Науковий вісник Національно музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2017. Вип. 119. С. 65–90.

48. Кластер [Електронний ресурс]. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/k/3214.html> (Last accessed: 13.11.2021).

49. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1976. 367 с.

50. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній

культури ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури «мистецтвознавство» (02 Культура і мистецтво) / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 630 с.

51. Корзун В. В. Особливості підходу до усвідомлення нового звукового образу фортепіано в творах сучасних композиторів // Наукові записки Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. 2011. Вип. 96. С. 110–116.

52. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття. Монографія. Київ : Муз. Україна, 2018. 362 с.

53. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.

54. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita* : Монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

55. Корчова О. О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. Вип. 129. С. 92–108.

56. Коханик І. М. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле «тяжіння» індивідуального стилю композитора // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтво. 1998. № 57. С. 59–70.

57. Кравченко А. І. Традиції і новаторство у камерно-інструментальній музиці одеських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть // Мистецтвознавчі записки. 2015. Вип. 27. С. 142–150.

58. Кулик В. Портрети молодих. Василь Цанько: «Досить будувати стіну між музикою і слухачем» // Музика. Український інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/portrety-molodyh-vasyl-tsanko-dosyt-buduvaty-stinu-mizh-muzykoju-sluhachem/> (Last accessed: 05.03.2020).

59. Кучма Н. А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ–ХХ століть : дис. ... д-ра філософії : спец. 17.00.03

Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. 204 с.

60. Куш Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури : Монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.

61. Куш Є. В. Історична динаміка музичного інструментарію в контексті концепції тембрового простору // Мистецтвознавчі записки. 2015. Вип. 27. С. 228–237.

62. Лавринович Л. Б. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? // Слово і час. 1993. № 3. С. 65.

63. Ліва Н. В. Інтонаційний простір європейської музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть: вектори розвитку // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2017. Вип. 120. 39–54.

64. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво в Україні кінця ХХ - початку ХХІ століття : Монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.

65. Лунина А. Э. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Т. 1. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 504 с.

66. Лунина А. Э. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Т. 2. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 472 с.

67. Любінець Н. «Motion trio» в контексті сучасного польського акордеонного виконавства // Українська музика : науковий часопис. 2018. № 3 (29). С. 66–70.

68. Максименко Л. В. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака) // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство. 2013. Вип. 47. С. 217–223.

69. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 218 с.

70. Малий Д. Н. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика виконавського прийому // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 48. С. 145–161.
71. Малофеева И. В. Нетрадиционные способы звукоизвлечения на фортепиано в симфоническом произведении Дж. Крама // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 1 (45). С. 188–195.
72. Маляренко І. Правильні многогранники. URL: <https://www.slideshare.net/katestorochenko/ss-55771521> (Last accessed: 23.02.2020).
73. Мартинова Н. И. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 196 с.
74. Марценюк Г. П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Рівне : Волинські обереги, 2019. Випуск 11. С. 127–134.
75. Мацаберидзе Н. В. Авангард и модерн в музыке: к вопросу о стилевом своеобразии // Вестник Витебского государственного университета им. П. М. Машерова. 2002. № 3 (25). С. 95–100.
76. Мизитова А. А. Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов // Вісник Харківської Державної Академії Дизайну і Мистецтв. 2005. № 10. С. 39–59.
77. Мимрик М. Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака) // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 25. С. 99-106.
78. Мимрик М. Р. Темброво-виражальні засоби як здобуток виконавського мистецтва гри на саксофоні в другій половині ХХ ст.: технологічний аспект //

Українське музикознавство. 2014. Вип. 40. С. 177–191.

79. Мимрик М. Р., Савчук І. Б. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці // Мистецтвознавство України. Київ : ПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 159–179.

80. Миронова Н. Система «композитор-виконавець» у контексті проблеми художньої комунікації // Українське музикознавство. 2014. Вип. 40. С. 88–100.

81. Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку ХІХ століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муціо Клементі) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 3 (40). С. 66–77.

82. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 229 с.

83. Мужчиль В. С. Модифікація параметров звукообрання в музиці ХХ ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2012. Вип. 34. С. 202–211.

84. Мужчиль В. С. Трансгрессия приемов игры на струнно-смычковых инструментах в музыке ХХ века // Вісник Харківської Державної Академії Дизайну і Мистецтв. 2015. №6. С. 139–144.

85. Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Г. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.

86. Ніколаї Г. Ю. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття // *Ars inter Culturas*. Słupsk : Akademia Pomorska w Słupsku, 2010. № 1. С. 121–131.

87. Новий // Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970—1980. Т. 5. С. 433.

88. Овсяннікова-Трель О. А. Популярний музичний жанр як чинник компенсаторної функції «нової простоти» в сучасному музичному мистецтві (на прикладі творчості В. Сильвестрова) // *Modern Culture Studies and Art History: An Experience of Ukraine and Eu: Collective monograph*. Rīga : Baltija Publishing, 2020. С. 339–359.
89. Омельченко Т. А. Фортепіанна педагогіка Бориса Милича // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2 (27). С. 69–81.
90. Опанасюк О. В. Принципи експлікації інтенціонально-конотативних смислів у сучасній музиці (на основі камерно-інструментальних творів О. Щетинського) // *Мистецтвознавчі записки* 2012. Вип. 22. С. 26–36.
91. Павловський Р. Р. Електрифікація // *Енциклопедія Сучасної України* : електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18859 (Last accessed: 21.04.2021).
92. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 1 (34). С. 101–111.
93. Перепелиця О. О. Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Рунчака, В. Сильвестрова, К. Цепколенко) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 16 с.
94. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-тет культури і мистецтв. Київ, 2018. 16 с.
95. Піцикато [Електронний ресурс]. URL: <http://term.in.ua/> (Last accessed:

15.11.2021).

96. Попова А. Фортепианное творчество Валентина Библика: о некоторых аспектах культуры исполнения // Проблемы взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 534–544.
97. Прокопова О. В. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 1 (42). С. 89–102.
98. Протопопова О. Музичний постмодернізм: досвід опрацювання проблеми. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/4.pdf> (Last accessed: 12.04.2020).
99. Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века: на примере творчества зарубежных композиторов 1960–1980 : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 Теория и история искусства / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. СПб, 2007. 228 с.
100. Редя В. Я. Перехідні періоди в історії музичної культури: проблеми вивчення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. № 3 (36). С. 38–46.
101. Розширений // Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1977. Т. 8. С. 866.
102. Румянцева А. Ю. Виразність як категорія фортепіано виконавського музикознавства // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. 2018. Вип. 61. С. 179–189.
103. Рябов І. С. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій XX ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 3 (24). С. 68–76.
104. Рябуха Н. О. Звукообраз фортепіано в динаміці історико-культурних змін // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2014. Вип. II (3). С. 229–236.
105. Савчук І. Б. Міфологічні інтенції в сучасній українській музичній

- культури (на прикладі камерної музики В. Рунчака та О. Безбородька) // Сучасне мистецтво. 2016. Вип. 12. С. 44–151.
106. Савчук І. Б. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу ХХ–ХХІ століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості // Сучасне мистецтво. 2012. Вип. 8. С. 285–294.
107. Савчук І. Б. Про деякі особливості збагачення палітри виражальних засобів та функцій виконавця в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ століть // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 106. С. 226–242.
108. Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 237 с.
109. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичного науки : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 243 с.
110. Сінченко Б. Ю. Поліфонічний цикл у творчості харківських композиторів 70-80-х років ХХ століття (на прикладі творів В. Бібіка, О. Гнатовської, І. Гайдєнка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 118. С. 103–112.
111. Скрипник О. В. Алеаторика в композиційно-драматургійній організації симфоній сучасних українських композиторів (на прикладі *Sinfonia larga* і Симфонія № 4 «*Ligica*» Євгенія Станковича) // Музичне мистецтво. 2008. Випуск 8. С. 11–20.
112. Стоянова А. Д. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 220 с.
113. Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В., Веселіна О. Ю., Кононова М. В., Ларчіков В. В. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика :

Навч. посібник. Одеса : ВМВ, 2009. 160 с.

114. Супрун О. В. Нові реалії музичної класики у пострадянському культурному просторі // Мистецтвознавчі записки. 2016. Вип. 29. С. 117–125.

115. Суховерська О. «Розриви площини» В. Годзяцького як яскравий зразок українського музичного авангарду 1960-х років // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. Вип. 111. С. 105-112.

116. Сучасні композитори України : довідник сучасних композиторів України / керівник проекту К. Цепколенко; ред.-упоряд. О. Перепелиця та Ю. Семенов. Одеса : Асоціація «Нова Музика», 2002. Вип. 1. 112 с.

117. Сюта Б. О. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

118. Сюта Б. О. Українська музика молодшої генерації композиторів [Електронний ресурс]. URL: [http://www.musica – ukrainica.odessa.ua/main.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/main.html) (Last accessed: 14.05.2020).

119. Таран І. М. Фортепіанні штрихи як важлива складова виконавської майстерності // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2016. С. 174–179.

120. Тарчинська Ю., Дубан Ю. Сутність сучасних принципів формування виконавської техніки піаніста // Нова педагогічна думка, 2018. Рівне : Рівненський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, 2018. № 3 (95). С. 155–159.

121. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. 624 с.

122. Ткачук Б. Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі ХХ — ХХІ століття // Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 31, Том 1. С. 234–239.

123. Тукова І. Г. О сонорном пространстве // Київське музикознавство. 2011. Вип. 37. С. 75–88.

124. Тукова І. Г. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу

- музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 3 (28). С. 115–124.
125. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 56–69.
126. Тукова І. Г. Музика і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох (ХVІІ — початок ХХІ століття) : Монографія. Харків : Акта, 2021. 456 с.
127. Тукова І. Г. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. № 1 (10). С. 72–79.
128. Туровська Н. А. Проблеми вивчення авангардної музики студентами музичних спеціальностей педагогічного вузу // Актуальні питання мистецької педагогіки. Хмельницький : ХГПА, 2014. Вип. 3. С. 127–133.
129. Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2017. 480 с.
130. Хруст Н. Ю. Новые техники игры на музыкальных инструментах: в 6 ч. // Музыкальная жизнь. Часть 1: [б. н.]. 2010. № 11. С. 30–32; Часть 2: Монохроматика. 2010. № 12. С. 22–23; Часть 3: Инструменты меняются ролями. 2011. № 1. С. 18–20; Часть 4: Многозвучия. 2011. № 2. С. 16–18; Часть 5: Многозвучия (окончание). 2011. № 3. С. 24–25; Часть 6: Вмешательство в конструкцию инструмента. 2011. № 6. С. 22–23.
131. Цанько В. Piano Sonata # 3 «AER». Рукопис. Київ, 2017. 4 с.
132. Чабаненко Н. А. Українська фортепіанна музика кінця ХХ ст. та тенденції авангардизму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 4. С. 198–200.
133. Чекан Ю. І. Євген Станкович: три штрихи до портрета // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 4

(21). С. 153–161.

134. Черноіваненко А. Д. Музично-інструментальні засади сучасних технік композиції // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 444–448.

135. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» К., 2015. 176 с.

136. Чібалашвілі А. О. Моделі художнього синтезу в дискурсі міжвидової мистецької практики ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2013. Вип. 105. С. 129–142.

137. Чотири стихії в космосі і в людині. URL: <http://ur.co.ua/104/2887-1-chetyre-stihii-v-kosmose-i-v-cheloveke.html> (Last accessed: 20.03.2020).

138. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 36. С. 360–369.

139. Шадько М. О. Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття // Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 343–348.

140. Шадько М. О. Пьесы-символы в драматургии «Макрокосмоса» Дж. Крама // Аспекти історичного музикознавства. 2017. Вип. ІХ. С. 440–455.

141. Шадько М. О. Своєрідність утілення варіаційного принципу у «Gnostic variations» Джорджа Крама // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 126. С. 49–57.

142. Шамайко К. Композиційний ритм як прояв «типового» в «новій» музиці Х. Лахенманна (на прикладі «temA») // Київське музикознавство. 2015. Вип. 51. С. 24–33.

143. Шаріна А. В. «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів) // Київське музикознавство. 2019. Вип. 58. С. 31–

42.

144. Шаріна А. В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «Aqua Sonare» А. Корсун) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. Вип. II (11). С. 247–253.

145. Шаріна А. В. Клавішне глісандо: «розширене» трактування традиційного способу звуковидобування (історичний аспект) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. Випуск 128. С. 66–79.

146. Шевченко Л. М. Сильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 36 с.

147. Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві // Мистецтвознавчі записки. 2020. Вип. 37. С. 124–128.

148. Шевченко Н. С. Синтез виконавських манер як творчий чинник сучасної вокальної музики // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2012. Вип. 3. С. 183–187.

149. Шпитальна І. М. Владислав Золотарьов — феномен творчості // Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 236–241.

150. Шурдак М. І. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті : взаємодія техніки композиції та формотворення : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 215 с.

151. Шурдак М. І. Сонорна техніка композиції та її значення в музичній мові Д. Лігеті (на прикладі циклу «Десять п'єс для духового квінтету») // Наукові збірки Львівської Національної Музичної Академії імені Миколи Лисенка. 2015. Вип. 36. С. 238–252.

152. Adorno T. On the Problem of Musical Analysis // *Music Analysis*. 1982. Vol. 1, No. 2. P. 169–187.
153. Akbulut Ş. Extended Piano Techniques and Teaching in Music Education Departments // *US-China Education Review*. 2015. Vol. 5, No. 7. P. 457–472.
154. Akbulut Ş. The Use of Extended Piano Techniques at Conservatories in Turkey // *Procedia Social and Behavioral Sciences*. 2010. №2. P. 3080–3087.
155. Ammer C. *Dictionary of Music*. 4th ed. New York : Facts on File, 2004. 495 p.
156. Apel W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1950. 858 p.
157. Arkoudis E. *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers* : Dissertation submitted to the College of Creative Arts at West Virginia University in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts in Music Performance. School of Music. Morgantown : West Virginia University, 2019. 92 p.
158. *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* / eds. Crispin D., Gilmore B. Orpheus Institute Series. Leuven : Leuven University Press, 2014. 416 p.
159. Auner J. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York; London : W. W. Norton & Company, 2013. 306 p.
160. Brown E The Notation and Performance of New Music // *The Musical Quarterly*. New York : Oxford University Press, February, 1986. Vol. 72, No. 2. P. 180–201.
161. Burtner M. *Making Noise: Extended Techniques After Experimentalism* // *New music USA*. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> (Last accessed: 21.02.2021).
162. Cardassi L. *Contemporary Piano Repertoire: A Performer's Guide to Three Pieces by Stockhausen, Berio and Carter* : A Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts in Contemporary Music Performance by Luciane Aparecida Cardassi. University of

California, San Diego, 2004. 67 p.

163. Carter G. *The Piano Book*. Ashfield NSW : Wensleydale Press, 2008. 446 p.

164. Clough A. *A Performance Guide for Selected Works for Piano by Henry Cowell* by Allison Rachelle Clough : A Document Submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the School of Music in the Graduate School of The University of Alabama. Tuscaloosa, Alabama, 2013. 96 p.

165. Cooke J. F. *Great Pianists on Piano Playing Study. Talks with Foremost Virtuosos*. Philadelphia, Pa : Theo. Presser Co, 2016. 418 p.

166. Cope D. *Techniques of the Contemporary Composer* : Cengage Learning; 1st edition, 1997. 250 p.

167. Costa A. *Healthy Extended Techniques in Non-Traditional Piano Repertory: A Literature Review // In Partial Fulfillment of Mus 791 : Introduction to Music Research* Dr. Alan J. Gumm. Mount Pleasant (Michigan) : Central Michigan University School of Music, 2016. 14 p.

168. Dauphinais M. *Real-Time Composer-Performer Collaboration As Explored In Wilderness, A Dance and Audio Installation* by Michael David Dauphinais : A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Tempe (Arizona) : Arizona State University, 2012. 40 p.

169. Davies H. *Instrumental Modifications and Extended Performance Techniques // The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. / ed. by S. Sadie; ex. ed. J. Tyrrell. London, New York : Macmillan, 2001. Vol. XII. P. 400-401.

170. Deats C. *Toward a Pedagogy of Extended Techniques for Horn Derived from Vincent Persichetti's Parable for Solo Horn, Op. 120* by Carol Jean Deats : A Dissertation in Fine Arts Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University. in Partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Philadelphia : Theodore Presser Company, 2001. 100 p.

171. *Extended technique // Music in Movement*. URL: <http://musicinmovement.eu/glossary/extended-technique> (Last accessed:

19.02.2021).

172. Fink R. Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music // *Journal of the American Musicological Society*. 2011. Vol. 64, No. 1. P. 179–238.

173. Fytika A. A Historical Overview of the Philosophy behind Keyboard Fingering Instruction from the Sixteenth Century to the Present by Athina Fytika : A Treatise submitted to the School of Music In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music. Tallahassee : The Florida State University School of Music, 2004. 104 p.

174. Gagné N. V. Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music. Lanham : Scarecrow Press, 2012. 367 p. (Serie : Historical Dictionaries of Literature and the Arts).

175. Garvey G. Elliott Schwartz: Extended Piano // *Computer Music Journal*. 1984. Vol. 8, No. 1. P. 57–59.

176. Gemolo M. Extended techniques on the traverso: The case of the glissando and the flattement // *Online journal for artistic research in music*. 2018. Vol. 2, N°2. P. 30–47.

177. Gerasymova-Persydska N. Duration of Stay as Phenomenon of Music from the Second Half of the 20th to the Beginning of the 21st Centuries // *Lithuanian Musicology*. 2015. No. 16. P. 135–142.

178. Giordano N. The Invention and Evolution of the Piano // *Acoustics Today*. 2016. Volume 12, Issue 1. P. 12–19.

179. Gould E. Behind bars : The Definitive Guide to Music Notation. London : Faber Music, 2011. 676 p.

180. Hinkley B. Transcending the keyboard: The development of non-traditional piano techniques // *Music: Student Scholarship & Creative Works*. Augustana College : Augustana Digital Commons, 2017. 54 p.

181. Hoogerwerf F. Cage Contra Stravinsky, or Delineating the Aleatory Aesthetic // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Zagreb, Croatia : Croatian Musicological Society, 1976. Vol. 7, No. 2. P. 235–247.

182. Isacoff S. *A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians — from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between*. New York : A Division of Random House by Alfred A. Knopf, 2011. 389 p.
183. Ishii R. *The Development of Extended Piano Techniques in twentieth-century American Music* by Reiko Ishii : A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Music. Tallahassee : Florida State University College of Music, 2005. 114 p.
184. Jones, H. S. *William Bolcom's Twelve New Etudes for Piano : A Monograph* submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in The School of Music. Baton Rouge, Louisiana : Louisiana State University, 1994. 53p.
185. Knerr J. *Strategies in the Formation of Piano Technique in Elementary Level Piano Students: An Exploration of Teaching Elementary Level Technical Concepts According to Authors and Teachers from 1925 to the Present : A Dissertation* submitted to the Graduate College in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Norman, Oklahoma : University of Oklahoma Graduate College, 2006. 919 p.
186. Kontarsky A. *Notation for Piano // Perspectives of New Music*. 1972. Vol. 10, No. 2. P. 72–91.
187. Korsun A. Official site. URL: http://www.annakorsun.com/about_en.html (Last accessed: 17.05.2020).
188. Kostka S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1990. 337 p.
189. Kwok S. *Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbres for the Developing Violist* by Sarah Wei-Yan Kwok : A Thesis submitted in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical Arts in The Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies. Vancouver : The University of British Columbia, 2018. 138 p.
190. Lewis K. «The Miracle of Unintelligibility»: The Music and Invented

Instruments of Lucia Dlugoszewski by Kevin D. Lewis : A Document submitted to the Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical Arts In the Division of Performance Studies Department of Percussion of the College-Conservatory of Music. Cincinnati, Ohio : University of Cincinnati, 2011 94 p.

191. Lindstedt I. Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wiek u. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 486 s.

192. Lostanlen V., Andén J., Lagrange M. Extended playing techniques: The next milestone in musical instrument recognition // Proceedings of the 5th International Workshop on Digital Libraries for Musicology (DLfM). Paris, France : ACM's International Conference Proceedings Series (ICPS), 2018. P. 10.

193. Maidenberg-Todorova K. Improvisational orchestra as an actual phenomenon of modern professional music // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. Вип. 3. С. 286–291.

194. Maidenberg-Todorova K. Interpretative qualities of the modern music composition // Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. Chapter 8. P.122–137.

195. Miller L. Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1941 // Journal of the American Musicological Society. 2006. Vol. 59, No. 1. P. 47–112.

196. Murguía H. Instrumental Sound Structures: an instrumental Approach to Sound oriented Composition by Hugo Morales Murguía : Masters in Sonology. The Hague : Institute of Sonology Royal Conservatory of The Hague, 2009. 67 p.

197. Murphy P. Extended Techniques for Saxophone: An Approach Through Musical Examples by Patrick Murphy : A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts Arizona State University. Tempe : Arizona State University, 2013. 223 p.

198. Mute [Електронний ресурс]. URL: https://musical_terms.academic.ru/4720/mute (Last accessed: 10.11.2021).

199. Parakilas J. Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. New

Haven, Connecticut : Yale University Press, 2000. 391 p.

200. Proulx J.-F. A pedagogical Guide to Extended Piano Techniques by Jean-François Proulx : A Monograph submitted to the Temple University Graduate Board in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical arts. Philadelphia : Temple University, 2009. 138 p.

201. Redya V., Kupina D. Genre tradition as an artistic category (on the example of Ukrainian organ music of the late XX – early XXI century) // *STUDIA UBB MUSICA*, LXVII, Special Issue 1, 2022. P. 33–48.

202. Rodrigues Ó. Real-Time Composition as a Strategy for the 21st Century Composer : A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Composition and Music Theory to the Superior School of Music and Performing Arts. Porto : Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, 2016. P. 84.

203. Russo M., Robles-Linares J. A. A Brief History of Piano Action Mechanisms // *Advances in Historical Studies*. 2020. Iss. 9. P. 312–329.

204. Schäffer B. Nowa muzyka : Problemz współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969. 543 s.

205. Schwart E. Extended piano // *Computer Music Journal*, 1984. Vol. 8, No. 1. P. 57–59.

206. Sharina A. Aleatoric Composition: Alternative Performances in the Context of Teleology (based on the example of Piano Sonata No. 3, *AER* by Vasyl Tsanko) // *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2021. Iss. 3. P. 91–96.

207. Shcherbakova N., Tukova I. The Role of Verbal Plot in Alla Zagaykevych's Instrumental Works (at the Example of "Gravitation" and "Friend Li Po..") // 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE 2021). 2021. Vol. 1. P. 127–134.

208. Shockley A. The Contemporary Piano: A Performer and Composer's Guide to Techniques and Resources. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2018. 344 p.

209. Sin T. C. and Goh Y.-L. Building a Piano Concert Repertoire that

Incorporates Extended Techniques // International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences. 2018. Vol. 8, No. 12. P. 1817–1824.

210. Smith G. Performance Techniques for Four Avant-garde Piano Pieces by Henry Cowell : Honors Thesis. Berrien Springs (Michigan) : Andrews University, 2011. 30 p.

211. Stallings S. “New Growth from New Soil”: Henry Cowell’s Application and Advocacy of Modern Musical Values by Stephanie Stallings : A Thesis submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music. Tallahassee : The Florida State University School of Music, 2005. 70 p.

212. Stone K. Music Notation in the Twentieth Century : A Practical Guidebook. New York, London : W.W. Norton & Company, 1980. 357 p.

213. Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century. Oxford : University Press, 2010. Series : The Oxford History of Western Music. Vol. 5. 610 p.

214. The Cambridge History of Twentieth-Century Music / ed. N. Cook & A. Pople. Cambridge University Press, 2004. 818 p.

215. The Oxford Dictionary of Music / ed. M. Kennedy, J. Bourne, T. Rutherford-Johnson. Oxford : Oxford University Press, 2013. 1179 p.

216. Tischhauser K. A Survey of the Use of Extended Techniques and their Notations in Twentieth Century String Quartets written since 1933 by American Composers with a selected annotated Bibliography and Discography by Katherine Jetter Tischhauser : A Treatise submitted to the School of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Music. Tallahassee : The Florida State University School Of Music, 2002. 161 p.

217. Tudor B. The Piano, A Perfect Musical Instrument—Beginnings and Evolution (18th–19th Centuries) // Artistic Education. 2019. No. 17. P. 100–105.

218. Tukova I. Treatment of Sound in Contemporary Art Music (at the Examples of Works by Ukrainian Composers) // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). 2020. Series : Advances in Social Science, Education and Humanities Research.

Vol. 469. P. 269–276.

219. Vaes L. *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. PhD. Leiden : Leiden University, 2009. 1081 p.

220. Warren D. *Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony // 19th-Century Music*. Berkeley, California : University of California Press, 2001. Vol. 25, No. 1. P. 49–74.

221. Wilson F. *Curious Soundworlds Piano Music Using Extended Techniques // Interlude*. URL: <https://interlude.hk/curious-soundworlds-piano-music-using-extended-techniques/> (Last accessed: 1.10.2021).

222. Zatkalik M. *Reconsidering Teleological Aspects of Non-Tonal Music // Music Theory and Its Methods: Structures, Challenges, Directions*. Frankfurt am Main : Peter Lang Publishers, 2013. № 1. P. 265–300.

223. Zhu Y. *Study on the Evolution of Piano Playing Techniques // Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2018. Vol. 185. P. 236–239.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Перелік ансамблевих, камерних та оркестрових творів (за участю фортепіано) українських композиторів (від 1960-х років), з вказівкою на використанні «розширені» прийоми фортепіанного звуковидобування

Алексейчук Ірина:

- 1997 Концертна фантазія «В ніч на Івана Купала» для двох фортепіано: глісандо на струнах і клавіатурі, тремоло пальцями на струнах, кластер на клавішах;
- 2000 Сюїта для двох фортепіано за мотивами повісті М. Гоголя «Вій»: глісандо та кластер на клавіатурі, беззвучне глісандо на клавішах;
- 2006 «Мости до невидимих берегів» для двох фортепіано та симфонічного оркестру: кластер на клавіатурі, гра пальцями на струнах;

Алмаші Золтан:

- 2001 «Сходами» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано: кластер на клавішах;
- 2006 «Recitativo-ostinato» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано: клавішний кластер;
- ~2010 Тріо у трьох частинах для кларнета, віолончелі та фортепіано: піцикато на струнах рояля; кластер на струнах, пальцеве та нігтьове глісандо на струнах (перед та за демпферами);
- 2012 «Срібло» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано: кластер на клавіатурі;

Аркушина Анна:

- 2011 «Cosa in se» для скрипки та фортепіано: глісандо на струнах, піцикато струн, кластер на струнах;
- 2012 «2» для акордеону та фортепіано: кластер на струнах та клавішах, глісандо на струнах,
- 2016 Route для двох виконавців за роялем: кластер на струнах та клавішах, глісандо на струнах, піцикато струн, «стук» по дерев'яним

поверхням рояля;

Безбородько Олег:

- 2008 «Ars naturalis» для флейти, скрипки, кларнета, віолончелі та фортепіано: кластер на струнах, глісандо на струнах, приглушення та піцикато струн рояля;
- 2009 «Колискова повноліття» для скрипки та фортепіано: клавішне глісандо, беззвучне притискання клавiш (за допомогою пальців та ліктів), висхідні глісанді та кластер на струнах, піцикато струн, «knocking» на струнах;
- 2009 «Carpe Diem» для одного фортепіано в 5 рук: глісандо та кластер на клавіатурі, беззвучне натискання клавiш, висхідні та низхідні глісанді на струнах, приглушення струн;
- 2010 «Мін'йонетти та поєметти нашого часу» для фортепіано в 4 руки: глісандо та кластер на клавiшах, глісандо на струнах, приглушення струн, піцикато струн (нігтьове та за допомогою плектрона);
- 2011 «Lantern» для скрипки, контрабаса та фортепіано: кластер на клавiшах;
- 2012 «Сон лева» для флейти та фортепіано: глісандо та кластер на клавіатурі;

Вілка Сергій:

- 2010 «fc», op. 7 для флейти, гобоя, віолончелі та фортепіано: клавiшний кластер, гра паличками для маримби по чавунній рамі рояля;
- 2012 «Re:4'33, Three Little Pieces», op. 12a для альтової флейти, альту, туби та фортепіано: приглушення струн;
- 2013 «quintet», op. 22 для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано: кластер на клавіатурі, беззвучне натискання клавiш, приглушення струн, піцикато струн за допомогою плектрона, ударні ефекти завдяки захопуванню кришки рояля;
- 2014 «Concerto a 8», op. 26 для ансамбля та диригента: приглушення струн та одночасна гра на відповідних до них клавiшах, гра

паличками для маримби по чавунній рамі фортепіано;

- 2015 «Quartet», op. 29 для флейти, скрипки, віолончелі та фортепіано: приглушення струн;
- 2015 «sram», op. 30 для ансамбля: приглушення струн;
- 2018 «Chamber Cantata» No. 1 для сопрано, басу та камерного оркестру: гра щіточками для ударних інструментів на струнах фортепіано;

Войтенко Олексій:

- 2006 «Tempus Fugit» для фортепіано та оркестру: піцикато на струні;
- 2011 «Можливість острова» для фортепіано та струнного оркестру: піцикато на струні;
- 2012 «Lento» для фортепіано та камерного оркестру: глісандо на струнах, піцикато на струнах рояля;
- 2014/2016 «GZI» для флейти, кларнета, альтового саксофона, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано: кластер на клавішах, піцикато струн за допомогою плектрона, приглушення струн біля кілків та одночасна гра на відповідних до них клавішах;
- 2016 «Παράβασις» для скрипки, віолончелі, фортепіано, струнного оркестру та органу: хроматичний кластер на клавішах, піцикато на струні;
- 2018 «Номо Fugens» для двох фортепіано та метроному: пентатонічний та діатонічний кластер;

Грабовський Леонід:

- 1964 «Тріо для скрипки, фортепіано та контрабаса»: кластер на клавіатурі та на струнах, глісандо на струнах, приглушення та піцикато струн рояля, ударні прийоми за допомогою пюпітра;
- 1966 «Константи» для 11 інструменталістів (4 фортепіано, 6 груп ударних і скрипки соло): глісандо та кластер на клавіатурі, глісандо на струнах (рукою та за допомогою плектрона), гра пальцями на струнах рояля, приглушення струн;

- 1977 «Concerto Misterioso» (пам'яті Катерини Білокур) для 9 інструментів (флейти, кларнета, фагота, античних тарілок, клавесина, арфи, скрипки, альт та віолончелі): глісандо на струнах, піцикато струн;
- 1993 «І буде так» (вісім віршів Миколи Воробйова) для сопрано, скрипки, кларнета, фортепіано и синтезатора «Casio 100» з ударними: кластер на клавіатурі, глісандо на струнах;

Зажитько Сергій:

- «Танцюється» для гобоя та фортепіано: кластер на клавішах, удари по боковій частині пюпітра;
- «Граючий м'яч» для камерного складу: кластер на струнах та клавішах, стук по дерев'яним поверхням фортепіано, гра пальцями на струнах рояля, приглушення;

Кияниця Віталій:

- 2012 Allegro для флейти та фортепіано: стук, клавішний кластер;
- 2013 Q5 для ансамблю: приглушення струн рояля;
- 2013 «Музика» для квінтету: кластер на клавішах, приглушення струн;

Коломієць Максим:

- 2008 «Фігури світла» для гобоя, скрипки, альт та фортепіано: клавішний кластер;
- 2009–2010 «Попелище зляканих веселок» для 10 виконавців: кластер на клавішах, глісандо на струнах, тремоло, піцикато та приглушення струн;
- 2011 «5 віршів Чеслава Мілоша для ансамблю» (читець, валторна, фортепіано та звукозапису): кластер на клавішах, глісандо та кластер-тремоло на струнах, піцикато та приглушення струн;
- 2012 «Відлуння потопаючих відбитків» для квінтету: приглушення струн рояля;

Корсун Анна:

- 2011 «Isostasie» для фортепіанного квінтету: гра на струнах, стук

по дерев'яним поверхням фортепіано;

- 2015 «Ucht» для ансамблю та стрічки: гра на струнах рояля;

Луньов Святослав:

- 2010 «Дві Штуки» для скрипки та фортепіано: кластер на клавішах;

Майденберг-Тодорова Кіра:

- 2012 «Дві спроби пізнання» для баяна та фортепіано: клавішний кластер долонями та передпліччям;
- 2022 «Люба моя...» для сопрано, віолончелі та фортепіано (за поезією Валерії Жигаліної): стук по дерев'яним поверхням фортепіано;

Ретинський Олексій:

- Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано в п'яти частинах: кластер-тремоло на струнах, піцикато струн рояля, нігтьове глісандо на струнах;

Рунчак Володимир:

- 1977 «Hosi'anna — музикантам, яких немає з нами..., вже і ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано: глісандо на струнах, кластер на струнах та клавішах, стук на струнах;
- 1995 «У пошуках спокою, лист до семи музикантів» для камерного ансамблю: гра на струнах фортепіано;

Сильвестров Валентин:

- 1965 «Монодія» для фортепіано і оркестру: кластер на клавіатурі;
- 1970–1971 «Драма» у трьох частинах для скрипки, віолончелі та фортепіано: I ч. Соната для скрипки та фортепіано: клавішний кластер, глісандо на струнах, гра скрипковим смичком на струнах рояля, піцикато струн, кластер на струнах, приглушення струн, тремоло струн за допомогою долонь і металевих предметів, постукування долонею всередині та по нижній деці рояля, стук по боковій частині пюпітра, беззвучна гра пальцями на клавіатурі; II ч. Соната для віолончелі та фортепіано: кластер на клавіатурі, глісандо на струнах рояля за допомогою скрипкового смичка; III ч. Тріо для

скрипки, віолончелі та фортепіано: глісандо на струнах, гра на струнах рояля за допомогою допоміжних предметів та пальців;

Серова Олена:

- 2009 «Trio-inventino» для флейти, гобоя та фортепіано: клавішний кластер;
- 2011 «Последний листок» для камерного ансамблю: глісандо та кластер на клавішах, глісандо та кластер на струнах, піцикато струн рояля;
- 2012 «You can feel» для 5 інструментів: «knocking», кластер на клавіатурі;

Станкович Євген:

- 1968 Соната №2 для віолончелі та фортепіано: клавішний кластер, гра пальцями на струнах, висхідні та низхідні глісанди на струнах;
- 1971 Соната №3 для віолончелі та фортепіано: кластер на клавіатурі;
- 1972 «На Верховині». Триптих для скрипки та фортепіано («Колискова», «Весілля», «Імпровізація»): глісандо та кластер на клавішах;
- 1992 «Музика Рудого Лісу». Тріо у трьох частинах для скрипки, віолончелі та фортепіано: піцикато струн рояля, гра на струнах за допомогою пальців, клавішний кластер;
- 2007 «Епілоги». Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано: кластер на клавіатурі;

Цепколенко Кармелла:

- 1997/2013 Міні-опера для бас-баритона, скрипаля та піаніста: глісандо та кластер на клавішах; поверхнєве задіяння металевої лінійки на клавіатурі фортепіано та одночасна гра на ній пальцями;
- 2014 Концерт-драма №2 для фортепіано, солістів і симфонічного оркестру: кластер-тремоло на клавішах рояля;
- 2022 Кантата «Читаючи історію» для сопраністки (вокал, перкусія), віолончеліста та фортепіано (за поезією Оксани Забужко): беззвучне натискання клавiш, використання металевої лінійки на чорних

клавішах фортепіано та одночасна гра на білих;

Шмурак Олексій:

- 2007 «Книга стабільності» для альту та фортепіано в трьох частинах: глісандо на клавішах, гра на струнах за допомогою нігтів, кластер-тремоло струн;
- 2008 «Тунель» для гобоя, скрипки, альту та фортепіано: глісандо на струнах, піцикато, піцикато-тремоло та приглушення струн;
- 2010 «Фікс» для фортепіано, духових та струнних: гра на струнах рояля: «knocking», глісандо та кластер олівцем, приглушення, кластер-приглушення, приглушення-глісандо;
- 2011 «Голод» для аматорських духових, фортепіано та струнних: приглушення струн рояля;

Юріна Людмила:

- 2002 «KlangillusiON II» (“Звукова ілюзія II”) для скрипки, фортепіано та віолончелі: 8': глісандо на струнах, приглушення, кластер на клавіатурі та струнах;
- 2015 «SilicON Interferences» для флейти, кларнету, фортепіано, скрипки та віолончелі: 7': кластер на струнах та клавіатурі, глісандо на струнах за допомогою нігтів, плектрона та палички, стук пальцями по бакенкльоцям, ударні прийоми дерев'яною паличкою всередині чавунної рами, приглушення струн;

Ярунський Сергій:

- 2015 «Атавіза» (на слова Михайла Семенка) для флейти, віолончелі та фортепіано: кластер на клавішах та струнах, глісандо на струнах.

ДОДАТОК Б

Перелік творів для фортепіано соло українських композиторів
(від 1960-х років), з вказівкою на застосовані «розширені техніки гри»

Алексейчук Ірина:

- 2002 «Остання сутра» (Друга соната) для фортепіано: глісандо на клавішах;

Аркушина Анна:

- 2012 «Когда сейчас — это никогда» для фортепіано соло: гра пальцями на струнах;

Безбородько Олег:

- 2006 «Одна мамка, сорок дідиків» для фортепіано: кластер на клавішах, нігтьове глісандо на струнах, приглушення струн;
- 2011 «Intermezzo» для фортепіано: кластер на клавіатурі, глісандо на струнах, приглушення струн;
- 2018 «Молитва митці для фортепіано»: глісандо на струнах;

Грабовський Леонід:

- 1968–1969 «Гомеоморфія 2» для фортепіано: кластер на клавіатурі;

Загорцев Володимир:

- 1969 (друга редакція) «Ритми» для фортепіано: кластери долонями та передпліччям;

Зажитько Сергій:

- 1997 «Ось так!» для фортепіано: глісандо та кластер на струнах, постукування по струнам, чавунній рамі, боковій та нижній деці, приглушення та піцикато на струнах;

Кияниця Віталій:

- 2007–2009 Сюїта для фортепіано: кластер на клавішах, глісандо, кластер і приглушення на струнах;
- 2011 «3 Клавірштюка в реальному часі» для фортепіано соло: глісандо на струнах, приглушення;

- 2011 «Сон Люцифера» для фортепіано (друга редакція): глісандо та кластер на клавішах, стук по дерев'яним поверхням рояля;
- 2015 «13 pieces» для фортепіано соло: глісандо та кластер на клавішах, глісандо на струнах, тремоло струн, піцикато та приглушення струн, постукування пальцями на струнах і по дерев'яному корпусу;
- 2016 «Euphoria» для фортепіано: кластер на клавішах, беззвучне натискання клавіш;

Кобзар Аліса:

- 2012 De(zember) для виконавця та асистента на фортепіано: глісандо та кластер на клавішах; кластер, глісандо, піцикато, «дряпання» (scratch), «чиркання» (strike) на струнах;

Корсун Анна:

- 2008 «Aqua Sonare» для фортепіано соло: різноманітні типи глісандо на клавіатурі (одно-, дво-, тризвукове, кластер-глісандо та ін.), сучасні види педалізації, стук по бакенкльоцям;

Луцьков Святослав:

- 1995 «Musick to heare», «Вінок сонат» — музичний аналіз строфи 8-го сонета В. Шекспіра в 4-х сонатах для фортепіано. Соната №2: тремоло на струнах, гра пальцями та нігтями на струнах, нігтьове глісандо на струнах;

Майденберг-Тодорова Кіра:

- 2011 «Погляд на О. Месіана»: ударні прийоми звуковидобування на струнах;

Рунчак Володимир:

- 2001 «Привіт М.К. трьохСУчасна сонаРна N'орма» для фортепіано в трьох частинах: клавішний кластер, низхідні глісанді на клавіатурі, беззвучне натискання клавіш та одночасна гра на них, постукування на беззвучно притиснутих клавішах, піцикато струни;

Сидоренко Любава:

- 2006 «Verticalis» для фортепіано соло: кластер долонями та передпліччям на білих і чорних клавішах, висхідне та низхідне кластер-

глісандо на клавіатурі, глісандо на струнах;

Сильвестров Валентин:

- ~1975 Соната №2 для фортепіано: беззвучно натиснуті клавiші, кластер на клавіатурі, піцикато струн, вдаряння долонею по струнам біля кілків, гра пальцями на струнах, приглушення;

- 1979 Соната №3 для фортепіано: беззвучно натиснуті клавiші;

Цанько Василь:

- 2017 Piano Sonata №3 «AER»: техніки «на» (ON) струні: глісандо; та «від» (OFF) струни: піцикато, «клацання» (flick) тощо;

Цепколенко Кармелла:

- 1991 «Вечірній пасьянс» для фортепіано соло: ударні техніки, використані на педальному механізмі рояля;

Швед Михайло:

- 2005 «Відзвуки» для фортепіано соло: беззвучно натиснутий кластер;

Шмурак Олексій:

- 1995 «Полька» для фортепіано: глісандо на клавiшах;
- 2008 «Піна» для фортепіано: кластер на клавіатурі, беззвучно натиснуті клавiші;

Щербаков Ігор:

- 1993 Соната №2 «Романтична елегія для домашнього музикування» для фортепіано соло: гра пальцями на струнах, кластер на струнах, приглушення струн;

- 2008 Соната №3 «Piano-Gesang»: кластер на клавiшах;

Юріна Людмила:

- 1998 «Гласс-елегія» для фортепіано: 8': піцикато струн, ударні прийоми;

- 1999 «Shadows and ghosts» для фортепіано: беззвучно натиснуті клавiші, приглушення струн, нігтьове глісандо на струнах;

ДОДАТОК В

Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Шаріна А. В. «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів) // Київське музикознавство. 2019. Вип. 58. С. 31–42.
2. Шаріна А. В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «Aqua Sonare» А. Корсун) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. Вип. II (11). С. 247-253.
3. Шаріна А. В. Клавішне глісандо: «розширене» трактування традиційного способу звуковидобування (історичний аспект) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. Вип. 128. С. 66–79.
4. Sharina A. Aleatoric Composition: Alternative Performances in the Context of Teleology (based on the example of Piano Sonata No. 3, AER by Vasyl Tsanko) // European Journal of Arts. Vienna : Premier Publishing, 2021. Iss. 3. P. 91-96.

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Шаріна А. В. Нові способи звуковидобування на фортепіано в сучасній українській музиці. Як впорядкувати різноманітність? // XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 09–11 січня 2019) : Тези. Київ, 2019. С. 209–210.
2. Sharina A. Teleological strategies: aleatory Composition and alternatives of its Performance (based on the example of Piano sonata No. 3 AER by Vasyl Tsanko) // The 20th International Music Theory Conference “Principles of Music Composing: Phenomenon of Teleology” (Vilnius, 18–20 November, 2020). Vilnius, 2020. P. 28–29.
3. Sharina A. The Systematization of Piano Pieces Which Employ “Extended Techniques” (Based on Examples of Solo Works by Ukrainian Composers of the Second Half of the Twentieth to Early Twenty-first Century) // International conference “Typologies of music signification: retrospective and perspective” (Vilnius, 21–23 October, 2021). Vilnius, 2021. P. 53–54.

Доповіді на всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 09–11 січня 2019) із доповіддю «Нові способи звуковидобування на фортепіано в сучасній українській музиці. Як впорядкувати різноманітність?».
2. Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI» (Київ, 12–14 квітня 2019) із доповіддю «Глісандо на клавіатурі: “розширене” трактування класичного способу звуковидобування».

3. XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (Одеса, 17–19 квітня 2019) із доповіддю «До питання систематизації “розширених” способів фортепіанного звуковидобування в музиці XX – початку XXI століття».
4. The 20th International Music Theory Conference “Principles of Music Composing: Phenomenon of Teleology” (Vilnius, 18–20 November, 2020) with presentation “Teleological strategies: aleatory Composition and alternatives of its Performance (Based on the Example of Piano sonata No. 3 AER by Vasyl Tsanko)”.
5. The 4th International festival-conference “Doctors in Performance” (Tallin, 1-3 September, 2021) with presentation “The Principle of Classifying Piano Pieces with the Use of Extended Techniques (Based on the Examples of Solo Works by Ukrainian Composers)”.
6. International conference “Typologies of music signification: retrospective and perspective” (Vilnius, 21–23 October, 2021) with presentation “The Systematization of Piano Pieces Which Employ “Extended Techniques” (Based on Examples of Solo Works by Ukrainian Composers of the Second Half of the Twentieth to Early Twenty-first Century)”.