

чається на слабких ланках у техніці гри. Наприклад, віртуозний пасаж не виходить тоді, коли внаслідок хвилювання виконавець думає тільки про його початок і не встигає програти його подумки до кінця.

Спостерігаючи під час публічних виступів (на залах, екзаменах, у концертах) за грою деяких молодих виконавців, можна помітити, що вони не знайомі із властивостями подвійної репетиційної механіки інструмента і не використовують цю чудову особливість фортепіано при виконанні “трелей”, “тремоло”, репетицій, “альбертієвих басів” і пасажів.

Отже, окрім, так би мовити, тактичних завдань навчання, які мають на меті оволодіння технічними формами, успішність технічного розвитку учня пов'язана зі стратегічними завданнями його інтелектуального розвитку та духовного виховання. Узагальнюючи ці та інші суб'єктивні й об'єктивні чинники, що перешкоджають ефективності процесу виховання техніки гри на фортепіано, можна зробити певні висновки: по-перше, саме сьогодні необхідний продуманий індивідуальний підхід у методиці виховання техніки до кожного учня з урахуванням перспективи його гармонійного музичного розвитку; по-друге, вивчаючи елементи фортепіанної техніки або виконуючи етюд чи віртуозний твір, учень має усвідомлювати з усією повнотою ті технічні завдання, які постають перед ним; по-третє, тільки міцний фундамент виконавської техніки в широкому значенні цього поняття повинен стати метою й сенсом творчої співпраці вчителя та учня.

У межах даної статті розглянуті лише деякі з типових проблем виховання техніки гри на фортепіано, які є актуальними для студентів музично-педагогічного факультету та звернуто увагу на низку недоліків, притаманних майбутнім абітурієнтам – випускникам фортепіанних класів ДМШ та середніх спеціальних музичних навчальних закладів. І хоча ця робота не претендує на вичерпне висвітлення даної теми, автор сподівається, що вона може стати корисною педагогам в їхній практичній діяльності.

1. Дудик Р. Деякі закономірності формування техніки диригування // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. VIII. – 200 с.
2. Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954.
3. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика [Текст]: из неизд. тр. проф. С.М.Майкапара / С.М.Майкапар. – Челябинск: МПИ, 2006. – 224 с.; нот.ил.-(Антология сочинений).
4. Клещев С.В. К вопросу о механизме пианистических движений // Советская музыка. – 1935. – №4. – С.79.
5. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969. – 200 с.
6. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л., 1961.
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М., 1999. – 192 с.

The article deals with the methodical and practical aspects of the problem teaching of piano technical playing. The author turns one's attention to some omissions of technical upbringing pupils of the musical schools and other special musical educational institutions.

Key words: upbringing, technic playing, pedagogical of piano.

УДК 786.2:781.6

ББК 85.310.71

Тереза Кальмучин-Дранчук, Тамара Лоскутова

ПЛЮРАЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ РЕДАКЦІЙНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ “ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ” Й.БАХА: ПРЕЛЮДІЯ ТА ФУГА СІ МІНОР З II ТОМУ

У статті розглядається явище редакційного плюралізму в трактуванні “Добре темперованого клавiру” на прикладі порівняльного аналізу чотирьох редакційних інтерпретацій прелюдії та фуги сі мiнор з II тому, здійснених К.Черні, Ф.Бузоні, Б.Муджеліні, Б.Бартоком.

Становлення принципів інтерпретації клавiрних творів Й.С.Баха та їх естетична, стильова обґрунтованість представляють в історії фортепіанного виконавського мистецтва складний і суперечливий процес. У цьому контексті початок ХХ ст. привертає увагу особливою зацікавленістю творами минулих епох, зокрема епохою бароко, у новому художньо-етичному сенсі. Інтерпретаційний процес клавiрної бахіани, який очолили представники німецької та ро-

сійської виконавсько-педагогічних шкіл, загострили проблему досягнення досконалості виконання, значно змістили акценти із суто професійних піаністичних проблем на філософські, етичні, психо-емоційні категорії.

Ключові слова: *Й.С.Бах, добре темперований клавір (ДТК), поліфонічний цикл, композиційно-виконавський комплекс, редакція, символіка, стиль.*

Самобутність інтерпретаційних рішень початку ХХ ст. пов'язана з двома домінуючими тенденціями:

- а) посиленою інтелектуалізацією процесу створення виконавської концепції;
- б) переважанням романтичної естетики у сфері фортепіанного виконавства.

На цій основі в галузі фортепіанної інтерпретації визначаються два різних напрями – монологічний та діалогічний. Монологічному напрямку, репрезентованому творчістю Ф.Ліста, А.Рубінштейна, Г.Бюлова, Е.д-Альбера, згодом С.Рахманінова, С.Фейнберга та ін., притаманне концептуальне тлумачення бахівської музики в площині загостреної психологізації, концентрованої індивідуальної виразності виконання. У зв'язку із цим змістовною сутністю інтерпретацій стає емоційно насичений монолог, схвильований переказ подій від першої особи. На противагу цій традиції концертна, редакторська, науково-публіцистична діяльність Ф.Бузони, Б.Яворського, В.Ляндовської, Р.Кіркпатріка, М.Юдіної, Б.Бартока, Б.Муджеліні, А.Швейцер та ін. стає основою для розвитку діалогічного напрями в інтерпретаційній сфері. Його головна ідея полягає в трактуванні виконавського акту як об'ємного науково-творчого процесу, що передбачає:

1. Місіонерську, просвітницьку діяльність виконавця в контексті високих духовно-професійних ідей.

2. Дослідження та відтворення композиторської стилістики минулих епох в історично-культурній та філософсько-естетичній перспективі.

3. Трактування процесу музичного відтворення в діалектичній єдності:

- а) нотного тексту та особливостей його інструментально-звукового втілення;
- б) музичної стилістики епохи та конкретного композитора;
- в) професійного досвіду виконавця та мистецьких ідеалів різних епох.

На цій основі інтерпретаційний процес спрямовується в русло нового пізнання загально-відомих творів. У мистецькому комплексі музичних, етично-філософських, естетичних, релігійних, літературних, образотворчих та інших сфер культурної еволюції ХХ ст. спостерігається явище плюралізму – не знана до цього багатовекторність концепцій, у зв'язку із чим клавірна бахіана зазнає багатогранного образно-емоційного, інструментального, стилістичного інтерпретування.

Унаслідок динамічного розвитку професійного виконавства та педагогіки ХХ ст. у галузі клавірної бахіани виявляються певні загальні закономірності пізнання, які набувають значення традиційних категорій.

1. Виконання передбачає конкретні академічні схеми опрацювання поліфонічних творів, точної уяви про координати процесу створення виконавської концепції.

2. Поняття стилістичної відповідності фортепіанного виконання розглядається в комплексі:

- усієї творчості Й.Баха;
- асоціативного зв'язку образно-емоційного змісту інтерпретації з джерелами: християнської міфології та творами літератури, живопису, драматургії тощо; барокової епохи та найпоширенішими жанрами барокового мистецтва – кантатами; мес, пасонів, творів органної та камерно-інструментальної музики;
- порівняльного аналізу творчості Баха з творчістю його попередників та сучасників;
- автентичної відповідності інструментарію;
- авторського задуму стосовно фразування, артикуляції, темпу, метро-ритму, динаміки, розшифрування мелізмів;
- порівняльного аналізу уртексту з редакційними та виконавськими інтерпретаціями;
- аналізу риторико-інтонаційної основи тематизму та її глибокого осмислення у відповідності до драматургії музичного образу твору;
- відповідності метро-ритмічних формул у бахівських текстах з артикуляційно-динамічними наслідками;

- аналізу індивідуальної артикуляційно-риторичної характеристики голосів, як неодмінної передумови усвідомлення багатогранності поліфонічної тканини;
- традицій християнської сакральної нумерології.

Кожен із цих аспектів створює окремий напрям у дослідженні творчості Й.Баха, кожен виявляє плюралізм у втіленні ідей та їхню діалектичну залежність. Слід зазначити, що різнобічність процесу трактування посилюється й тим, що бахівські нотні тексти, крім ритмічної та звуковисотної організації, не дають виконавцеві жодної додаткової авторської інформації. Крім цього, відомо, що сам композитор створював багато варіантів власних творів. Тому в процесі їхнього осягнення інтерпретатор, з одного боку, відчуває подароване йому широке поле для творчості й фантазії, з другого, – стилістичні обмеження, задекларовані бароковою епохою та творчістю Баха. Таким чином, стає очевидним, що встановлення будь-якої “канонічної” текстової основи в інтерпретаціях бахівських творів завжди залишається умовним.

У зв'язку із цим метою даної публікації є виявлення плюралістичних ідей у редакційному трактуванні найвагомшого поліфонічного клавірного циклу Й.Баха “Добре темперований клавір” шляхом порівняльного аналізу заключної прелюдії та фуґи сі мінор з II тому в різностильових редакціях К.Черні, Б.Муджеліні, Ф.Бузоні, Б.Бартока. Дана мета спонукала до низки завдань, серед яких: конкретизація методологічної основи у визначенні співвідношення авторського тексту та свободи редакторського інтерпретування; виявлення найхарактерніших розбіжностей у чотирьох редакторських інтерпретаціях; визначення найбільш співзвучної редакції щодо авторської стилістики та драматургії циклу.

З огляду на дане спрямування, визначимо загальні відправні координати дослідження:

– історію клавірної бахіани ХХ ст. творять, як правило, “харизматичні” інтерпретації, які здебільшого порушують загальноприйняті професійно-педагогічні канони, і є новим, одухотвореним концептуальним трактуванням, яке існує в одному неповторному варіанті;

– поряд з виконавським мистецтвом, в якому явище інтерпретаційного плюралізму охоплює творчість видатних виконавців ХХ ст.: М.Юдіної, С.Фейнберга, О.Гедіке, Л.Ройзмана, Г.Раміна, М.Грінберг, С.Ріхтера, Т.Ніколаєвої, Г.Гульда та ін., що частково зафіксовано звукозаписом, вагоме джерело наукового дослідження становлять редакції, які не тільки фіксують авторську версію, але й відзначені впливом творчих ідей редактора;

– на відміну від виконавської, редакційна інтерпретація занотовується в авторському тексті, тому є більш довговічною категорією, яка слугує пізнавальним джерелом у творчих пошуках педагогів та виконавців;

– у зв'язку із цим вона так само, як і уртекст, стає основою виконавського та педагогічного плюралізму, оскільки зазнає множинних, необмежених за кількістю трактувань.

Процес редакторської інтерпретації ДТК Й.Баха розпочався ще на початку ХІХ ст. (1801–1803 рр.) першим біографом Баха Йоганном Ніколасом Форкелем, який надав видавництву Гофмайстера і Кюбеля (у майбутньому видавництво “Петерс”) нотні тексти основних клавірних творів композитора без будь-яких редакційних доповнень, навіть без імені редактора. У подальшому традиція редагування клавірних творів Баха зазнає значного впливу виконавсько-педагогічних стилів, які створюють різні вектори їхнього тлумачення. В основі цього процесу – академічне та романтичне стильове спрямування.

Важливе значення в трактуванні музики бароко у ХХ ст. відіграє інструментальний аспект. Його розгляд авторами статті ґрунтується на принциповій позиції трактування фортепіанного виконання та фортепіанної редакції бахівських клавірних творів як інструментальної транскрипції. Відомо, що в тих випадках, коли Бах користувався написанням слова *Klavier* через “К”, він указував на клавішно-струнні інструменти, а коли позначав *Clavier*, то музика призначалась для виконання на всіх клавірних інструментах, включаючи всі види органу. Здебільшого у відомих автографах клавірних творів зустрічається *Clavier*. Таким чином, композитор пропонував виконавцеві самостійно вирішувати, на якому клавірному інструменті повинен прозвучати даний твір. Таким чином, у цьому ракурсі пропонується така класифікація напрямів редакторської інтерпретації:

I. **Академічні:** автентична – уртекст; редакції Фелікса Кроля, Ганса Бішофа;

II. **Романтичні:** фортепіанна – Карл Черні; органно-віртуозна – Феруччіо Бузоні, Ганс Бюлов, Егон Петрі;

III. Конвергентні (академічно-романтичні): Clavier-но-фортепіанна – Бруно Муджеліні; оркестрово-Clavierна – Бела Барток.

Музикознавче трактування цих редакцій, зокрема редакції клавірних творів Баха українським піаністом Сергієм Діденком, знаходимо в роботі Н.Кашкадамової “Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах” [6, с.144–150]. У контексті дослідження даного аспекту зазначимо, що кожна з редакційних інтерпретацій ДТК Баха є не тільки своєрідним, концептуально цілісним тлумаченням, але крім того містить індивідуальне бачення мистецької професіоналізації фортепіанного виконавства в історичній перспективі. Зокрема, редакції Черні, Бузони пропонують цінні зауваження стосовно піаністичної майстерності в процесі відтворення поліфонічної фактури, їхні виконавські тлумачення музики Баха виходять за рамки стандартів, існують поза стереотипним мисленням свого часу. На відміну від піаністичного та органного трактування ДТК цими редакторами, Муджеліні у своїй редакції здійснює спробу до відродження органно-клавірного спектра у фразуванні, штрихово-артикуляційній, динамічній, аплікатурній сферах у відповідності до драматургії того чи іншого мікроциклу, природи голосування, що відкриває шлях до цілісного стилістичного сприйняття. Редакція Бартока відзначена точним відтворенням нотного тексту та широкою палітрою штрихового, динамічного, артикуляційного, педального нюансування музичного матеріалу, а головне – трактуванням фортепіано в широкому оркестровому сенсі. У процесі опрацювання ДТК особливу доцільність становить використання методу порівняльного аналізу, що передбачає ознайомлення не тільки з відомими виконавськими інтерпретаціями, але й дослідження розбіжностей у редакційних працях. Не буде зайвим підкреслити, що нехтування таким методом призводить здебільшого до виконання ДТК у площині “грамотного” звуковідтворення чужої авторитетної думки й часто нагадує неусвідомлене, доволі комічне копіювання.

З другої половини ХХ ст. ключові стилістичні течії виконання клавірної спадщини Баха переходять у науково-творче русло. За цих умов спостерігається посилення тенденції до історично-стилістичної правдивості виконання музики Баха. У виконавсько-педагогічній творчості посилюється пріоритетне значення уртекстів у редакції А.Кройца, Г.Келлера, О. фон Ермера, Р.Штінгліха, Г.Фрочера та ін. Однак, стосовно ДТК, найпопулярнішою в педагогічній практиці ХХ ст. все ж таки залишається редакція Бруно Муджеліні, яка передбачає комплексні стилістичний та інструментальний аспекти.

Розглядаючи поліфонічний цикл сі мінор з II тому ДТК, відзначимо, що його концептуальне тлумачення авторами даної статті апіорі ґрунтується на усвідомленні ряду положень про те, що:

1. “Як щиро віруючий лютеранин, вихований на канонах цієї релігії, Бах повністю перейняв її основну тезу про спасіння особистою вірою”;
2. “Бах в течії музичного бароко має свою особливу лірико-філософську тему, у втіленні якої він сягнув глибин, ніким після нього не перевершених” [6, с.123];
3. Бах “... розширив можливості розуміння того, що є образом, затвердив різні принципи його втілення у межах одної композиції ... більш вільно... розкрив багатогранність музичного образу як емоції, думки, процесу, події, картини... зазирнув далеко в майбутнє, встановлюючи образні зв'язки у межах композиції і трактуючи їх зі свободою і гнучкістю” [8, с.221–222].

У зв'язку із цим, ідейним натхненником першого етапу нашої наукової розвідки стала символіка сюжетної системи Б.Яворського стосовно ДТК [13]. Зазначимо, що в результаті досліджень Яворський трактує цикл сі мінор з II тому ДТК у біблійному контексті, як “Суд Пилата”. Більш детальніший розгляд риторично-інтонаційних структур надає нам підтвердження доцільності саме такого трактування, визначає драматургічну концепцію твору та допомагає визначити редакційні смислові розбіжності в його трактуванні.

Тема прелюдії хоча є однорідною за мелодійним малюнком, відзначена яскравою виразністю та наповненою змістовністю. Від її початку до заключного речитативу композитор вибудовує психологічну арку, використовуючи прийом “запитання-відповідь”. Унаслідок цього, весь розвиток прелюдії, який ґрунтується на принципі імітаційної поліфонії, спрямовується до останніх тактів репризи, які стають смисловим центром усього циклу. Тональний план її розвитку дозволяє показати різні образні грані – від елегійного суму сі мінору, деякої простоти та примхливої безпечності в ре мажорі, емоційної напруги в мі-мінорному епізоді, з якого бере

свій початок кульмінація, до трансформованого сі мінору з кульмінаційним речитативом в останніх тактах. Фуга скоріше доповнює, збагачує образ прелюдії. Інтонаційно прелюдія і фуга є дуже близькими в тематичному русі за звуками тризвуку та в частому спрямуванні мелодичних утворень до тонічної квінти, що асоціюється із запитанням.

Однак, якщо прелюдії притаманні плавність, відчуття деякої незавершеності, то фуга відтіняє її чіткою завершеністю конструкцій. Експозиція фуги традиційна, тональний план не виходить за межі двох тональностей – *h* і *fis* у різних регістрах. Головний розвиток припадає на розробку, яка охоплює ширший тональний спектр – дві мажорні тональності: *D*, *A*, та дві мінорні – *fis*, *e*. Характерною рисою розвитку тематичного матеріалу є терасоподібний розподіл теми між голосами, тобто почерговість звучання у верхньому й нижньому регістрах. Такий розподіл виключає статичність, спонукає до динамізації енергії руху.

У колі символічних аспектів трактування інтонаційного матеріалу за концепцією Яворського відзначимо, що в темі прелюдії Бах тричі використовує висхідну інтонацію – музичну фігуру, яка має назву *anabasis* і є символом Воскресіння Христа. Протилежний голос, як і сама тема, побудований на висхідній інтонації тризвуку – символи “Трійці”. Тривалість теми охоплює чотири такти в трьох редакціях (Б.Муджеліні, Ф.Бузоні, К.Черні). Відповідно до сакральної нумерології, вона символізує “хрест”. У контексті сюжетної концепції даного циклу, запропонованої Яворським, кульмінація усього циклу припадає на фінал прелюдії. Вона починається в 62-му такті. Число 62 – це символ монограми *CRUX* (хрест). Зазначимо, що кульмінація звучить протягом шести тактів: число “шість” у християнській нумерології вважається досконалим. Його розглядають у графічній єдності із числом “дев’ять” – символом благодаті. В основі теми фуги лежить мінорний тризвук, який символізує призначення долі. Ще одним її елементом є октави, тобто число “вісім”, що символізує смерть та нове народження, а також є знаком “пророцтва”. У характері теми фуги, яка охоплює п’ять тактів, закладена активна життєва енергетика, яку підтверджує число 5, що символізується рухом, активністю. Трьохдольний розмір фуги, побудова теми фуги на трьох інтонаціях указує на домінуюче значення числа “три” – символ Трійці, тобто на сакральну символіку духовного начала. Символічним є також і загальний виклад фуги, який охоплює 100 тактів. Це число вважається знаком остаточної завершеності, яку композитор підкреслює останнім проведенням теми в завершеному викладі. У контексті даного аспекту зазначимо, що весь музично-змістовний матеріал фуги, композиційні прийоми, риторико-інтонаційна основа підпорядковані основній ідеї – “здійсненню” трагічного вироку суду Пилата. Характерною особливістю викладу музичного матеріалу є факт співвідношення розміру прелюдії та фуги за принципом Фібоначчі – “золотого перетину” (66 тактів прелюдії: на 100 тактів фуги = 0,66).

Таким чином, проведений аналіз підкреслює, що ключ до розуміння музичної мови композитора міститься в поетичній змістовності символіки – риторичних та інтонаційних кодах композиторського письма. У процесі прочитання нотного тексту вони викликають у художньому мисленні інтерпретатора багатозначні образні асоціації, які, у свою чергу, народжують емоційно-психологічний спектр виконавського тлумачення.

Аналізуючи задекларовані в статті редакції ДТК у контексті концептуальних відмінностей у трактуванні даного поліфонічного циклу, ми концентруємо дослідження на порівняльному аналізі редакційної інтерпретації важливих аспектів виконання: особливостях фразування, артикуляційно-штриховому спектрі, динамічній архітектоніці, темпі, мелізматиці та аплікатурі.

Фразування. Б.Муджеліні на початку прелюдії пропонує такі вказівки: *Allegro; cantabile*, які відразу визначають енергійний характер співучого фразування. В основі артикуляції прийом *legato* (Пр. №1). У темі після другого такту підкреслюється природна цезура.

Фразування інтермедії, яка завершує експозицію, проходить відповідно до тонального плану шляхом об’єднання та диференціації ланок секвенцій (Пр. №2). Для розробки притаманна зміна довгих і коротких мотивів, які поступово виявляють свою систематизацію в трьох основних видах фразування:

- 1) довга фраза – тема, інтермедія;
- 2) коротка фраза – протиставлення;
- 3) членування ланок секвенції – другий елемент інтермедії.

Оскільки тема фуги є лаконічною й сприймається як одна цілісна думка, Муджеліні не вказує її фразування, а робить це здебільшого в інтермедіях, об’єднуючи великі групи шістнадцятих.

Про принципи фразування Ф.Бузоні дає уявлення в основному прелюдія, оскільки у фузі вказівки редактора, як і у Муджеліні, є лише в аналогічному матеріалі інтермедій. Тему прелюдії Бузоні розділяє відповідно до природної цезури, використовуючи в протилежному голосі дрібне фразування (Пр. №4), в результаті якого окреслюються три мотиви (Пр. №4).

Трактування першого чотиритакту інтермедії збігається з редакцією Б.Муджеліні. Однак у порівнянні з редакцією Муджеліні дещо відрізняється її другий елемент, оскільки Бузоні у верхньому голосі по-іншому об'єднує ланку секвенцій (Пр. №5) та перериває цілісний рух у нижньому голосі шляхом диференціації ланок секвенції (Пр. №6).

У розробці, включно до 32 такту, зберігається фразування, аналогічне до редакції Муджеліні. Однак, починаючи з 32 такту Бузоні пропонує дрібне членування за принципом “питання–відповідь”. Верхній голос залишається без змін. По-іншому в Муджеліні виглядає й останнє проведення інтермедії у *fis*, де, починаючи із 44 такту, редактор пропонує використання *legato* по тактах (Пр. №7).

Таким чином, можна стверджувати, що фразовому трактуванню прелюдії в редакціях Бузоні та Муджеліні притаманна відмінність. У фузі ця теза не втрачає своєї актуальності, оскільки, на відміну від Муджеліні, Бузоні пропонує виконавцеві абсолютну самостійність вибору у фразуванні та штрихах.

У редакції Б.Бартока тема прелюдії зазнає трактування в традиціях широкого фразування (Пр. №8) і не позначається природною цезурою. Протиставлення фразується за принципом Бузоні, інтермедія – відповідно до тонального плану, секвенції – по ланках. Характерно, що в порівнянні з редакцією Муджеліні, план фразування середнього розділу в Бартока витікає з експозиції й будується за двома основними принципами:

1. Довга фраза – тема;
2. Коротка фраза – інтонації протиставлення.

Редакторські вказівки у фузі стосуються артикуляції, динаміки, аплікатури. Така ситуація є типовою для всіх чотирьох редакцій і пов'язана вона, насамперед, з лаконічністю та цілісністю теми, розвиток якої підказує природні цезури. Тільки в інтермедіях редактори вказують довгу лігу, як основу фразової організації безперервного ланцюга “шістнадцятих”.

На відміну від попередніх редакцій, редакція Черні відзначається абсолютно іншою логікою фразування теми прелюдії (Пр. №9). Дві ліги розділяють перший її мотив з іншою частиною періоду (1+3). Натомість логіка проведення теми в нижньому голосі побудована на рівному розподілі частин періоду лігою (2+2) (Пр. №10). Характерно, що вказівки щодо фразування інтермедії в редакції Черні відсутні. Надалі рекомендації щодо фразування мають в основному артикуляційну природу (*legato* у другому синкопованому елементі інтермедії).

Штрихи. У процесі опрацювання бахівських творів на роялі важливе місце займають питання артикуляційної багатогранності на основі використання різнопланової штрихової гами. Використання артикуляційних прийомів вимагає не тільки особливої технічної майстерності, але й відповідного до драматургії твору змістовного наповнення, фантазії виконавця, які ґрунтуються на глибоких теоретичних знаннях та практичному досвіді. Стосовно артикуляційних принципів у побудові бахівських тем, А.Швейцер наголошував на використанні двох основних: диференційованого зв'язку нот, тобто їхнього об'єднання в групи та *staccato*, як ритмічного розриву *legato* [12].

Відповідно до характеру теми й логіки розвитку всі чотири редактори обирають основним штрихом прелюдії *legato*. Однак в інтермедії вже простежується різне артикуляційне трактування, оскільки в її тематичному розвитку загострена синкопа (другий елемент інтермедії) відіграє роль емоційного збудника в загальному характері прелюдії. Проте Бузоні відмовляється від штрихового розриву першої вісімки й наступної синкопи та об'єднує *legato* всю ланку секвенції (Пр. №11). Натомість Муджеліні підкреслює її гостроту наступним прийомом (Пр. №12). У Черні штрихові вказівки в інтермедії відсутні. На відміну від трьох редакцій, Барток пропонує акцентування, яке створює відчуття подвійної синкопи (Пр. №13).

Артикуляційну палітру фуґи в інтерпретації Бузоні підкреслює штрих *non legato*, який був притаманний його виконавській манері в інтерпретуванні бахівських творів. Редактор не використовує дві групи штрихів, на які вказував Швейцер. *Legato* зустрічається тільки у випадках зв'язку трелі з наступним мелодійним рухом (Пр. №14) та проведенні одного й того ж

мотиву у верхньому голосі – т.т.50–53, т.т.92–95. Із цього приводу зазначимо: незважаючи на переконання Бузоні про те, що виконання протяжних мелодій на фортепіано є не тільки складним, але й протиприродним, у даному конкретному випадку активне звучання *pop legato* у виконанні фуги вбачається доречним.

Трактування артикуляції у фузі за редакцією Муджеліні має відчутний тенденційний відтінок, а саме: 1) групи восьмих – штрих *staccato*, групи шістнадцяток – *legato*; 2) широкі інтервальні стрибки – *staccato*, поступові низхідні інтонації – *legato*. Виключення зустрічаються рідко й не відіграють суттєвої ролі (Пр. №10). Яскравим прикладом калейдоскопічної зміни двох прийомів є тема фуги (Пр. №15).

Редагуючи артикуляційний спектр фуги, Барток пропонує оркестрове *portamento* замість *staccato* – прийом характерний для переважаючої більшості прелюдій і фуг його редакції. Хоча в темі фуги простежується наближення штрихів до редакції Муджеліні (Пр. №17), проте в Бартока затактовий звук не пов'язується з наступною сильною долею. На цій основі редактор чітко визначає метричний рельєф теми, підкреслюючи суворий характер її звучання. Необхідність такого трактування неодноразово підкреслювалась дослідниками бахівської творчості, зокрема відомим піаністом ХХ ст. Я.Мільштейном [11, с.94].

Для виконання протиставлення Барток пропонує штрих *legato* за винятком коротких мотивів. Акцент, що завершує його проведення, спонукає до більш виразного вступу теми – такт 15. У протиставленні, яке звучить у верхньому голосі, цей акцент набуває особливої характерності з появою вісімок (Пр. №18). У розробці синкопи відзначені новим різновидом акценту (Пр. №19).

Характерно, що в артикуляційній інтерпретації фуги Барток широко використовує прийом *markato*. Загалом артикуляційні прийоми цієї редакції надають драматургії та образному змісту циклу суворий, мужній та стримано піднесений характер.

Стосовно артикуляційних вказівок редакції К.Черні зауважимо, що в темі фуги вони є аналогічними до штрихів редакції Муджеліні (Пр. №20). У подальшому розвитку тематичного матеріалу Черні пропонує *legato* тільки при виконанні трелей.

Таким чином, в артикуляційному відношенні редакція Бартока найкраще відповідає драматургічному задуму за системою Яворського.

Динаміка. Для інтерпретатора ХХ ст. важливим чинником у створенні виконавської концепції є не тільки історичний факт використання динамічних відтінків, але й розуміння процесу формування цього використання, розуміння стилістичної міри в застосуванні динамічних ресурсів сучасного фортепіано, міри, що визначається фактурою твору, його драматургією, а не вказівкою того чи іншого редактора, виконавця. Специфіка виконання поліфонічного твору на фортепіано вимагає особливого ставлення до природи та тенденцій нюансування. Із цього приводу Я.Мільштейн зазначав: "... зміна динамічних відтінків – форте і піано – у Баха рівнозначна зміні мануалів. Остання передбачає "терасоподібну" ступеневу динаміку, а не динаміку поступових переходів" [11, с.64]. Однак у контексті даного твердження відзначимо, що всередині великого епізоду поряд із цілісною динамікою можливі тонкі звукові градації, які досягаються за допомогою ледь помітної зміни характеру, тембральних барв у відповідності до появи нової тональності чи регістру. Із цього приводу Я.Мільштейн зазначає: "...Помилку роблять ті, хто замість подвійної архітектонічної динаміки застосовують одну "терасоподібну" динаміку загального плану. Це все одно, що залишити без орнаменту та без кольору суворі високі лінії склепінь готичної архітектури, додаючи їм ... сухий характер" [11, с.69].

У темі прелюдії Бузоні обмежується тільки вказівкою характеру – *sotto voce*. Надалі ми спостерігаємо аналогічну картину. У першому елементі інтермедії Бузоні пропонує *piano*, у другому – *piu espressivo* е *piu crescendo*, наприкінці мі-мінорного проведення в темі звучить *diminuendo*, *piu sostenuto*. Підхід до кульмінації здійснюється за допомогою *crescendo*. Наче підтверджуючи власні слова про необхідність накопичення звучності у фіналі твору, у заключному кульмінаційному розділі коди, у переході до якого виписане *calmato* (спокійно), Бузоні вказує на *f* у заключних тактах – *con sesto*. Обмеження стосовно динамічних вказівок у редакції Бузоні витікають, насамперед, з переважанням у його грі масштабного органного нюансування. Так, у фузі перше *crescendo* з'являється тільки на початку репризи. Воно призводить до *forte* й зберігається до останнього такту. В усьому попередньому розвитку динамічні відтінки відсутні. Відзначимо, що в редакції Бузоні дуже часто знаходимо образно-емоційне трактування тем: ха-

рактир фуги він визначає як *Alla danza tedesca dal ritmo sostenuto* (у дусі танцю тедеска, ритмічно стримано), що є доволі віддаленим від концепції Яворського; її перше проведення з'являється з позначенням *pp tanto leggero* (не так легко); на початку розробки Бузоні пропонує грати *piu chiaro* (більш прозоро), перед початком репризи – *deciso* (рішуче).

Динаміка, запропонована Муджеліні, відкриває більше можливостей для розкриття змістовної характерності теми в контексті барокової стилістики. Редагування найбільш точно відповідає визначенню Швейцера про те, що прелюдія "... розрахована на використання двох ступенів гучності ... *Forte* і *piano* по черзі переходять з одного голосу в інший". Сутність динаміки полягає в тому, "... що голос, який веде тему, кожного разу підкреслюється, інший залишається в тіні" [12, с.263]. Перше речення редактор пропонує грати *mf*, друге – *p*, оскільки в другому реченні голос, що супроводжує тему, має самостійне значення. Принцип терасоподібного динамічного контрасту Муджеліні використовує і в інтермедії, де кожній новій гармонії відповідає той чи інший динамічний відтінок. Експозиція закінчується на *diminuendo*. У розробці перше проведення теми в ре-мажорі звучить на *mf*. Мі-мінорному проведенню притаманна сумна барва. Інтермедії – насичений динамічний колорит. Однак на фоні яскравих синкоп тема з'являється в похмурому *fis-moll*-ному викладі. Центральна кульмінація закінчується на *diminuendo*. Заключний речитатив, найбільш виразна кульмінація прелюдії, в останньому такті завершується динамічним згасанням. З приводу цього Я.Мільштейн пише: "... строгий архітектонічний стиль Баха виключає направленість, притаманну багатьом піаністам, закінчувати на *diminuendo* каденцію, що завершує епізод *forte*" [11, с.63].

На початку фуги й до кінця експозиції автор пропонує *f*. Лише в кінці розділу стоїть *diminuendo*. Поступове згасання звуку готує центральну кульмінацію, яка припадає на коду.

Барток пропонує виконувати тему на *mf*. В інтермедії редакторські вказівки майже відсутні. Однак, на відміну від Муджеліні, середній розділ у Бартока трактується одразу з *forte* і аналогічно закінчення розробки після кульмінації (у Муджеліні *piano*). Заключний розділ прелюдії становить змістовний центр, що підкреслюється великою кульмінацією, яка призводить до закінчення прелюдії на *ff*. Крім цього, основним виразовим чинником у виконанні прелюдії Барток пропонує вважати позначення *espressivo*. Експозицію фуги редактор пропонує грати на *forte*. Тільки в переході до розробки з'являється *diminuendo*. У розробці головна динамічна барва не виходить за рамки *f* та *mf*. Її динамічний план є незмінним, не дивлячись на тональні зміни:

Таблиця 1

| | | | |
|-------|--------------|----------|-----------|
| D-dur | A-dur | fis-moll | e-moll |
| mf | f | f | crescendo |

У репризі також переважає *f*, *ff*. Очевидно, що певна динамічна одноманітність дещо гальмує розвиток драматургії.

Трактування динамічного плану даного циклу в редакції Черні неодноразово критикувалося з боку фахівців за її протиріччя з бахівським стилем, якому не були притаманні несподівані короткочасні зміни гучності. Постійні різкі зміни динаміки, безкінечні позначення в прелюдії та фугі *sf*, *fz*, притаманні цій редакції, перетворюють суворий образ бахівського циклу в грайливо-саркастичний калейдоскоп емоцій-вражень. Показовими в цьому контексті є тема прелюдії (Пр. №21) та фуги (Пр. №22). Редагуючи бахівські твори, Черні посилається на їхнє виконання Бетховеном. Однак Бузоні, Швейцер, Мільштейн у своїх дослідженнях в один голос визнають, що така динаміка була типовою для Бетховена, але не для Баха. Крім цього, у трактуванні динамічного спектра в чотирьох редакціях спостерігаємо змістовні відмінності, які стосуються насамперед кульмінацій, а саме:

Прелюдія:

1. Кульмінація прелюдії у всіх редакціях починається з другого елемента інтермедії наприкінці експозиції. Однак відмінність є характерною для трактування її закінчення. У Муджеліні в останньому такті експозиції після *forte* пропонується *diminuendo*, після чого розробка починається на *piano*. У Бузоні після *crescendo* розробка несподівано починається на *piano*. Барток після *crescendo* пропонує початок розробки на *forte*. Те саме спостерігаємо в Черні.

2. Тракткування першої значної кульмінації, яка припадає на закінчення розробки, відбувається таким чином: Муджеліні починає *crescendo* з другого елемента інтермедії й пропонує надалі до кінця розробки *forte*. Аналогічне трактування спостерігаємо в Бузоні, який не коментує кінець кульмінації. Барток пропонує *crescendo* з того ж місця, однак зберігає його аж до 26-го такту. Початок кульмінації в Черні не зраджує даній традиції, однак, доводячи кульмінацію до *f*, аналогічно до Муджеліні, надалі пропонує *ff* до фермати.

3. У фінальному речитативі всі редактори пропонують однакову драматургію й відповідну динаміку з невеликою розбіжністю – *f* (Бузоні) та *ff* (Черні, Барток).

Фуга:

1. У редакції Муджеліні й Бузоні головна кульмінація знаходиться в кінці. Тим самим редактори ставлять крапку, звершуючи великий цикл прелюдій і фуг.

2. Дещо інакше трактування мають кульмінації в редакції Бартока, де центральна кульмінація починається з фа дієз мінорного проведення теми, початок репризи звучить на *f*, а заключні такти *ff*. Унаслідок порушення Бартоком авторської циклічності зазначимо, що такий динамічний розподіл мав би значно більше сенсу, якщо fuga, так як і задумав композитор, завершувала б увесь цикл – 48 прелюдій і фуг.

3. Черні готує кульмінацію за шість тактів до початку репризи, яка відразу звучить на *f*. Так само виконується і весь заключний розділ. Фінальні п'ять тактів звучать на *ff*.

Таким чином, різниця в динамічному трактуванні циклу стосується кульмінаційних кордонів, а також використання *forte* в його різновидностях.

Темп. Проблема вибору стилістично відповідного темпу складає одну з важливих сфер виконання барокової музики. У зв'язку із цим підкреслимо такі важливі координати її вирішення:

1. У XVII–XVIII ст. “життєві темпи”, які знайшли віддзеркалення в музичних творах, були набагато стриманішими, ніж у XX ст.

2. У зв'язку зі своєю механікою та акустичною специфікою звучання, інструменти родини *Clavier* (клавесин, клавикорд, орган) спричиняють дотемпові обмеження, нехтування яких може перетворити звучання музичного матеріалу у “звукову кашу”.

3. Відповідний вибір темпу фортепіанної інтерпретації повинна підказувати фактура, домінуючі тривалості нотного тексту, жанрова приналежність музичного матеріалу, характер об'єкту світу.

4. У залежності від обраного темпу знаходиться артикуляційно-динамічний спектр виконання, пов'язаний із регульованою силою пальцевої атаки та швидкістю зняття пальців із клавіш; виходячи із цього при зростанні темпу швидкість відтворення коротких тривалостей спадає пропорційно до сили, яка витрачається пальцем на відтворення звуку. Саме тому у швидкому темпі значно ускладнюється відтворення коротких тривалостей на *f*.

5. Захоплення швидкими темпами не відповідає стилю музики Баха, оскільки “... внутрішня значимість музичного твору ... дорожча за зовнішній, навіть дуже віртуозний блиск” [2, с.254].

У питаннях темпової інтерпретації циклу сі мінор з II тому ДТК знаходимо такі розбіжності (таблиця 2).

Таблиця 2

| | Бузоні | Муджеліні | Черні | Барток |
|----------|--------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Прелюдія | – | $\text{♩} = 69$ | $\text{♩} = 80$ | $\text{♩} = 56$ |
| Фуга | – | $\text{♩} = 60$ | $\text{♩} = 76$ | $\text{♩} = 66$ |

Мелізматика. Характерно, що всі чотири редактори використовують мелізми відповідно до уртексту. Розбіжності стосуються використання мелізмів у прелюдії. При цьому редактори однак відмовляються від вказівок, даних в уртексті. Так, у 8 такті Бузоні й Муджеліні не включають у текст мордент, а в 57-му такті Бузоні, Муджеліні й Черні замість неперекресленого форшлагу пропонують перекреслений.

Аплікатура. Різниця у використанні аплікатури також не відіграє вирішальної ролі. Бузоні у своїй редакції зовсім не вказує порядок пальцювання. В інших редакціях розбіжності не мають принципового характеру. Однак у 59 такті фуги, який є одним із найменш зручних місць при виконанні, різна аплікатура є результатом різного розподілу голосів. Черні пропонує виконувати фігуру із чотирьох шістнадцяток одною правою рукою. Муджеліні й Барток – розподіляють її між двома руками. Найбільш плавне й злагоджене звучання досягається при використанні аплікатури, запропонованої Муджеліні, оскільки вона є піаністично зручною.

Щодо розподілу голосів слід відзначити, що в ньому спостерігаються теж деякі розбіжності. Бузоні й Муджеліні перше проведення теми занотують у басовому ключі, хоча в уртексті воно записане в скрипковому. Однак при виконанні різниця не є відчутною. У 34 такті Муджеліні й Барток виписують інтермедію на двох лінійках, хоча в уртексті – на одній.

Отже, проаналізувавши більш-менш суттєві відмінності чотирьох редакцій прелюдії та фуги сі мінор з II тому ДТК Й.Баха в задекларованих нами сферах, ми дійшли **висновку**, що:

1. Інтерпретація клавірної спадщини Баха у XX ст., зафіксована шляхом звукозапису, редакцій, методичної, наукової музичної літератури, є свідченням плюралізму ідей, концепцій у фортепіанному виконавському мистецтві XX ст.

2. У порівнянні з XIX ст. розвиток явища плюралізму інтерпретацій у XX ст. відбувається в контексті філософського, духовного осмислення синтезу мистецтв та їхньої професіоналізації.

3. Усі чотири редакції є концептуально самостійним тлумаченням прелюдії та фуги сі мінор з II тому ДТК.

4. Сюжетній концепції Яворського найбільш відповідає редакція Б.Бартока.

5. Стилістичні розбіжності редакторського трактування є породженням композиторського та виконавсько-педагогічного стилістичного плюралізму у фортепіанному мистецтві XIX – першої половини XX ст.

Приклади

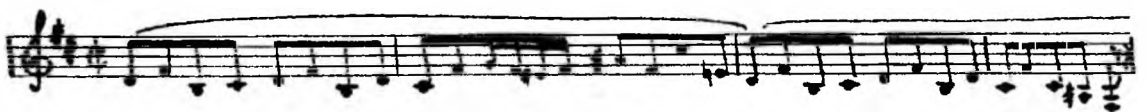
Приклад 1.



Приклад 2.



Приклад 3.



Приклад 4.

Allegro. (Allegretto alla breve)

musical score for piano, featuring a treble and bass clef, with the instruction *sotto voce* written above the staff.

Приклад 5.

single staff musical score in treble clef, showing a melodic line with slurs.

Приклад 6.

single staff musical score in bass clef, showing a melodic line with slurs.

Приклад 7.

musical score for piano, featuring a treble and bass clef, with slurs and articulation marks.

Приклад 8.

Poco andante (♩=58)

musical score for piano, featuring a treble and bass clef, with the instruction *mf espz.* written above the staff.

Приклад 9.

Allegro. $\text{♩} = 80$

f *sf* *sf*

V

This musical score for Example 9 consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The piece begins with a piano (*f*) dynamic and a sforzando (*sf*) dynamic. A large slur covers the first two measures of the treble staff. The bass staff has a similar slur. The piece concludes with a fermata over the final notes of both staves.

Приклад 10.

This musical score for Example 10 is a single staff with a bass clef. It features a long, continuous slur that encompasses the entire duration of the piece, which consists of several measures of music.

Приклад 11.

This musical score for Example 11 consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. A slur is placed under the first two measures of the treble staff, indicating a specific phrasing or articulation.

Приклад 12.

This musical score for Example 12 is a single staff with a treble clef. It features a slur that covers the first two measures of the piece.

Приклад 13.

This musical score for Example 13 is a single staff with a treble clef. It contains several measures of music, with multiple slurs placed over different groups of notes to indicate phrasing.

Приклад 14.

This musical score for Example 14 is a single staff with a bass clef. It features a slur that covers the first two measures of the piece.

Приклад 15.



Приклад 16.



Приклад 17.



Приклад 18.



Приклад 19.



Приклад 20.

Allegro vivace. ♩ = 76.

Handwritten musical score for Example 20. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The key signature has one sharp (F#). The score begins with a piano introduction marked 'f' (forte) and 'p' (piano). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and a final cadence.

Приклад 21.

Allegro. ♩ = 80

Handwritten musical score for Example 21. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The key signature has one sharp (F#). The score begins with a piano introduction marked 'f' (forte) and 'sf' (sforzando). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and a final cadence.

Приклад 22.

Allegro vivace. ♩ = 76

Handwritten musical score for Example 22. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The key signature has one sharp (F#). The score begins with a piano introduction marked 'f' (forte) and 'p' (piano). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and a final cadence.

1. Appel W. Geschichte der Orgel-und Klaviermusik bis 1700. – Kassel – Bassel, 1967.
2. А.Б.Гольденвейзер о музыкальном искусстве. – М.: Музыка, 1975.
3. Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства: Збірник статей. – К.: Музична Україна, 1981. – С.70–82.
4. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й.С.Баха. – К.: Музична Україна, 1972.
5. Кальмучин-Дранчук Т.А. Сильові особливості виконавської інтерпретації клавірних творів Й.С.Баха: Методичні рекомендації. – Івано-Франківськ, 1996.
6. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавійно-струнних інструментах. – Тернопіль: СМП “Астон”, 1998. – С.123–155.
7. Криштальський О. Спогади. Статті. Матеріали. С.Є.Фейнберг про виконання прелюдій і фуг із “Добре темперованого клавіру” Баха. – Львів, 2000. – С.50–65.
8. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977.
9. Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й.С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Вип.ІІІ. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С.26.
10. Лоскутова Т., Толошняк Н. Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавірних фуг Й.С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Вип. VII. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С.78.
11. Мильштейн Я. “Хорошо темперированный клавир” И.С.Баха и особенности его исполнения. – М.: Музыка, 1967.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964.

13. Яворский Б. Материалы и наблюдения // Центральный государственный музей музыкальной культуры в Москве. – Ф.146.

In this article the phenomenon of editorial pluralism in the interpretation of "Well tempered clavier" is investigated on the comparing analysis of four editorial interpretations of the prelude and fuga b-moll from II volume, carried out by K.Cherni, F.Buzoni, B. Muggelini, B.Bartock.

The interpretation of the clavier heritage of Johan Bach in XX century, fixed by sound recordings, edits, methodological, scientific music literature, is the evidence of the pluralism of ideas, conceptions in piano performance arts of XX century. In comparing with XIX century, the development of the pluralism phenomenon occurs in context of philosophical, spiritual grasping the idea of synthesis of the arts and it's professionalisation. All of these four editions are conceptually independent interpretations of the Prelude and Fuga b-moll from II volume WTC. The edition of this play by B.Bartock is the most common to the plot conception of B.Yavorsky. The stylistic divergence in the editorial interpretation is the result of composer's, performing and pedagogical style pluralism in piano arts in XIX – the first part of XX centuries.

Key words: Johan Bach, well-tempered clavier (WTC), polyphonic style, composer's-performance complex, editing, symbolism, style.

УДК 786.6:78.071.1

ББК 85.310.71

Любов Гундер

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ С.ЛЮДКЕВИЧА

Стаття розглядає фортепіанну творчість Станіслава Людкевича, його роль у формуванні національної композиторської школи в Галичині кінця XIX – початку XX століття та деякі аспекти виконавської інтерпретації його фортепіанних творів.

Ключові слова: національне мистецтво, фортепіанна музика, виконавство, інтерпретація.

Через певні соціально-історичні умови фортепіанна культура Західної України довгий час розвивалась у сфері аматорського музикування. Лише п'єса О.Нижанківського "Вітрогони" стає насправді професійним твором концертного призначення. Це сталося, як зазначає М.Загайкевич, "завдяки свіжості музичного матеріалу, далекого від підсолоджені салонності всяких "малоруських польок" або фортепіанних попури, присвячених "чарівним руським дамам". Клавірна музика, щоправда, була вельми популярною в Галичині, проте не в українських, а в польських, австрійських, чеських колах, хоча в них теж переважали аматорські салонні опуси. Історично склалося так, що в Галичині працювало чимало видатних музикантів європейської слави, таких як Ф.К.Моцарт, учень Ф.Шопена К.Мікулі, учень Ф.Ліста Л.Марек, М. і А.Солтис та ін. В їх спадщині фортепіанний жанр займає провідне місце. Для українських музикантів така галицька традиція фортепіанного виконавства й творчості мала велике значення.

У цей складний процес становлення композиторського професіоналізму в Галичині активно включився Станіслав Людкевич. Він став першим композитором-професіоналом на Західній Україні у фортепіанній музиці та надав імпульс подальшому її розвитку у творчості В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Колесси. Показово, що саме творчість корифея західноукраїнської музики С.П.Людкевича відіграє чи не найвагомішу роль у культурному просвітництві краю, становленні професіоналізму в національному фортепіанному мистецтві. На сучасному етапі розвитку вищої музичної освіти, зверненої до індивідуального творчого "я" студента, пріоритетним стає процес формування національної свідомості, національного характеру майбутніх фахівців.

Упродовж наукового розвитку вітчизняного теоретичного музикознавства, що нерозривно пов'язане з історією музично-виконавської практики, спостерігається інтерес до проблеми специфіки української фортепіанної музики, а саме: фортепіанної спадщини С.П.Людкевича. Діапазон досліджень творчості композитора досить широкий. Серед них наукові праці М.Антонюк, Г.Блажкевич, М.Білінської, М.Дремлюги, М.Загайкевич, В.Клина, А.Кос-Анатольського, Н.Кашкадамової, З.Лисько, С.Лісецького, Б.Милича, С.Павлишин, Т.Старух, З.Штундер та інших. Та все ж, актуальною є проблема українського фортепіанного виконавства в цілому й зокрема творів С.Людкевича, мистецтвознавчі аспекти формування української фортепіанної школи в контексті розвитку національного музичного стилю.