

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОВТОНЮК ВАЛЕРІЯ ЛЕОНІДІВНА

УДК – 780.616.432.071.2(477)(092):78.03

ДИСЕРТАЦІЯ

СТИЛЬ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ М. ПЛЕТНЬОВА

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

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

_____ Ковтонюк В. Л.

Науковий керівник:

Сухленко Ірина Юріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2022

АНОТАЦІЯ

Ковтонюк В. Л. Стиль музичної творчості М. Плетньова. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2022.

Починаючи з 1978 року, коли Михайло Плетньов виграв конкурс імені П. Чайковського, музична критика постійно стежить за творчістю митця. Виконавський стиль М. Плетньова зачаровує молодих музикантів, а його інтерпретаційні версії творів композиторів різних епох визнають еталонними, такими, що змінюють суспільне сприйняття давно знайомої музики. Творчість цього видатного музиканта з рамок «особистісного в мистецтві» вийшла на рівень узагальнення культурного досвіду епохи: в ній дивовижним чином сплелися кращі досягнення минулого і останні віяння сьогодення. Проте блискучий піанізм – це лише одна складова творчого самовираження митця, який активно займається диригентською та композиторською діяльністю що свідчить про універсалізм особистості М. Плетньова.

Згадуючи піаністів минулих епох – Ф. Ліста, А. Рубінштейна, Г. фон Бюлова – знаходимо тонкі зв'язки, що й досі живлять романтичну сутність музичного мистецтва: вихід за рамки вузької спеціалізації (поєднання піаністичної, диригентської та композиторської діяльності), інтерес до жанру транскрипції, репертуарні вподобання, обрання певного артистичного амплуа. Разом з цим, творчість М. Плетньова є квінтесенцією новітніх тенденцій музичного мистецтва, з його підкресленою простотою висловлення, емоційною «відстороненістю» від слухача, прагненням максимально точного відтворення авторського нотного тексту. Усе це разом робить постать М. Плетньова знаковою. Виходячи з вищезазначеного, *актуальність теми* зумовлена:

- значенням творчості М. Плетньова-піаніста у розвитку музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- відсутністю досліджень, які б розкрили стиль музичної творчості М. Плетньова як художню цілісність, з урахуванням його диригентської діяльності;
- необхідністю осягнення композиторського доробку митця.

Об’єкт дослідження – музичне мистецтво останньої третини ХХ – ХХІ століття;

Предмет дослідження – стиль музичної творчості М. Плетньова.

Мета дослідження – обґрунтувати стиль музичної творчості М. Плетньова як феномену музичного мистецтва останньої третини ХХ – ХХІ століть.

У дисертації *вперше*:

- обґрунтовано трансформацію стилю музичної творчості М. Плетньова як результат діалогу особистості зі світом;
- визначено періодизацію стилетворчості митця та роль складових універсалізму М. Плетньова у розвитку стилю музичної творчості;
- розкрито специфіку романтичної традиції піанізму в системі виконавського стилю М. Плетньова-піаніста;
- досліджено еволюцію диригентської майстерності митця;
- проаналізовано доробок М. Плетньова-композитора.

Досліджено історію становлення поняття «стиль музичної творчості». Виявлено, що проблема творчості, як окремого різновиду людської діяльності, що надає особистості унікальний досвід самореалізації через мистецтво, привертала увагу багатьох вчених майже на всіх етапах розвитку суспільства: від Античності до сьогодення. При цьому загальною тенденцією можна визнати поступову концентрацію уваги мислителів саме на постаті Митця й, відповідно,

на тих факторах, що визначають формування й трансформацію індивідуальної системи виражальних засобів (того, що визначаємо як стиль) та художньо-естетичних настанов.

Систематизовано відомості про доробок українських вчених щодо вивчення індивідуального виконавського стилю (роботи О. Катрич, В. Москаленка, О. Сидоренко, Т. Сирятської, І. Сухленко, К. Тимофєєвої О. Фекете). У якості базового обрано визначення В. Москаленка стилю музичної творчості, що окреслює *«специфіку світовідчуття і музичного мислення творчої особи, яка реалізується системою музично-мовних ресурсів твору, інтерпретації і виконання музичного твору»*.

Зазначено, що провідною діяльністю М. Плетньова є піанізм і саме приналежність до фортепіанної культури вплинула на формування музичного мислення та художньо-естетичних настанов митця. Наслідування романтичної традиції фортепіанного мистецтва обумовило базові параметри індивідуального виконавського стилю М. Плетньова-піаніста: концентрацію на романтичному репертуарі, звуковий образ інструменту, що сприймається як аналог симфонічного оркестру, достатньо вільне відношення до авторського нотного тексту (від корекції артикуляційних та динамічних нюансів до створення транскрипцій). Зазначено, що навчання в класі Я. Флієра, який заохочував студентів до транскрибування стало поштовхом до розвитку композиторських здібностей М. Плетньова.

Розроблено періодизацію творчості М. Плетньова, що базується на порівняльному аналізі фактів, які засвідчують певні етапи розвитку різних видів творчої діяльності митця (фортепіанного виконавства, диригування, композиції).

- *1973-1978 роки – ранній, учнівський період*, межі якого визначені перемогами на конкурсах (1973 – юнацький конкурс у Парижі, 1978 –

конкурс імені П. Чайковського) й, відповідно, завершенням формування системи музично-мовленнєвих ресурсів М. Плетньова-піаніста.

- **1978-1990 роки – етап творчого становлення:** час активного концертування у якості піаніста-соліста, робота у студіях звукозапису, розширення репертуару, у тому числі, через виконання маловідомих опусів. Важливим надбанням цього періоду є перший досвід М. Плетньова у диригентській діяльності (у 80-му році), що у подальшому значно вплинуло на життєтворчість митця.
- **1990-2006 роки – період активної організаційної роботи** – створення РНО, «Великого фестивалю РНО», співпраця з провідними компаніями звукозапису, успішність якої підтверджується, у тому числі, престижними міжнародними нагородами.
- **2006-2012 роки – період відмови від фортепіанного виконавства** – занурення в організаторську, диригентську діяльність та композицію, що, з одного боку, висвітлило нехарактерні для М. Плетньова-піаніста параметри стилю, а з іншого – вплинуло на кристалізацію стилю музичної творчості митця.
- **2012 рік й до нині – пізній період**, у якому домінантами стилю музичної творчості М. Плетньова можна визначити: 1) важливість раціональної складової; 2) кропітку пошукову роботу з текстами композиторських творів; 3) емоційну стриманість висловлювання і, водночас, готовність до несподіваних експериментів. Водночас, зберігають значення й ті параметри стилю, що були характерними для М. Плетньова на початку кар'єри: 1) концентрація уваги на творчості композиторів-романтиків (особливе місце займають твори П. Чайковського); 2) свідоме уникання зовнішньої ефектності, скептичне ставлення до сучасної музики та автентичної течії музичного мистецтва.

Дослідження стилю музичної творчості М. Плетньова дозволило дійти висновку, що його феномен обумовлений особливою якістю мислення – універсалізмом. Обдарованість у декількох сферах музичного мистецтва та наявність лідерських, організаційних здібностей не тільки стала підґрунтям для професійної в них реалізації, але й значно збагатила систему музично-мовленнєвих ресурсів митця.

Формування його як піаніста, який наслідує принципи романтичної течії музичного мистецтва, визначило самобутній виконавський стиль з оригінальним відчуттям процесу звукотворення та окреслило стильові пріоритети репертуарної політики митця, яка ґрунтується на спадщини композиторів-романтиків (з особливою увагою до доробку Р. Шумана та П. Чайковського). Диригентська й організаторська діяльність, пов'язані зі створенням РНО, дозволили М. Плетньову розкрити власні комунікаційні потреби, які він не мав можливості реалізувати за допомогою фортепіанного виконавства (викладацька діяльність ніколи не цікавила М. Плетньова-піаніста). Композиторська творчість М. Плетньова, з одного боку, дає йому змогу чіткіше висловити власне «я», а з іншого – унаочнює певні етапи еволюції стилю музичної творчості митця. Так, сьогодні, в ній акумульовані виражальні засоби, опрацьовані у різних сферах діяльності, що дозволяє М. Плетньову сміливо експериментувати не тільки в жанрах «провідного» для нього фортепіанного мистецтва, але й створюючи симфонічні та вокально-хорові опуси. Велике значення для цього має диригентська діяльність митця, наявність власного оркестру, музиканти якого часто стаються першими виконавцями опусів М. Плетньова.

Зазначено, що у якості художнього керівника РНО, М. Плетньов відповідає за репертуарну політику оркестру, яка може слугувати маркером корекції художньо-естетичних настанов митця. З'ясовано, що як і в

фортепіанному мистецтві М. Плетньов звертається до досить широкого кола композиторів: від епохи Бароко до першої половини ХХ століття, з акцентом на творчості композиторів-романтиків, зокрема, П. Чайковського. Незмінним також залишається свідоме уникання творчості сучасних композиторів (за винятком виконання власних опусів). Водночас, наявність оркестру дозволила М. Плетньову звернутися до вокального мистецтва, зокрема, концертного виконання опер («Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Семіраміда» Дж. Россіні, «Алеко» та «Франческа да Ріміні» С. Рахманінова, «Травнева ніч» та «Кошій Безсмертний» М. Римського-Корсакова).

Показовою для досягнення розуміння М. Плетньовим звукозображальних можливостей симфонічного оркестру є його транскрипція Токати і фуги *d-moll BWV 565* Й.С. Баха в якій, завдяки використанню духових інструментів у проведенні теми, М. Плетньов максимально наближається до барокової манери звуковидобування, з характерним для неї відчуттям окресленості кожної ноти (фактично, мовленнєвій інтонації) і протиставленням фактурних пластів, що імітує антифони храму.

Аналіз жанрово-стильового наповнення змісту творів М.Плетньова-композитора свідчить про значущість впливу базового виконавського імпульсу – романтичних традицій. Проаналізовано жанрово-стильову палітру композиторської спадщини М. Плетньова, а саме: перекладення для фортепіано музики з балетів П. Чайковського «Лускунчик» та «Спляча красуня» (у виконанні автора); Швейцарську фантазію (*Fantasia Helvetica*) для двох фортепіано з оркестром (у виконанні М. Плетньова, Б. Березовського, РНО під керівництвом С. Крилова); Джаз-сюїту для оркестру (у виконанні РНО під керівництвом М. Плетньова); Адажіо для 5 контрабасів (група контрабасів РНО); цикл «Дитячі пісні» на вірші Р. Сефа (у виконанні Великого дитячого

хору РДРК «Голос Росії», диригент М. Плетньов»); «Маленькі варіації на тему Рахманінова» (у виконанні А. Другаль).

Виявлено, що, розпочавши свою композиторську творчість з вивчення оркестрових опусів інших композиторів і перекладу партитури з багатовимірного оркестрового звучання в монотемброве фортепіанне. В М. Плетньов не обмежується музикою за участі фортепіано, співпрацює з різними інструментальними складами. Цікаво, що саме композиторська творчість М. Плетньова підкреслює звучання ностальгічної нотки у його творчості, найяскравішим прикладом чого є цикл «Дитячі пісні» на вірші Р. Сефа, виконаний на 50-річному ювілеї композитора.

Ключові слова: М. Плетньов, стиль музичної творчості, творчість, індивідуальний виконавський стиль.

SUMMARY

Kovtoniuk V. M. Pletnev's style of musical creativity. – Qualifying academic work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) on a specialty 025 – “Musical Art” (02 – Culture and Art). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2022.

Since 1978, when Mikhail Pletnev won the Tchaikovsky Competition, music critics have been constantly monitoring the artist's work. M. Pletnev's performing style fascinates young musicians, and his interpretive versions of works by composers of different epochs are recognized as reference, such that change the public perception of long-familiar music. The work of this outstanding musician went beyond "personal in art" and has reached the level of generalization of cultural experience of the era: it is amazingly intertwined best achievements of the past and the latest trends of the present. However, brilliant pianism is only one component of the creative self-

expression of the artist who is actively engaged in conducting and composing, which testifies to the universalism of M. Pletnev's personality.

Recalling pianists of past eras – F. Liszt, A. Rubinstein, H. von Bülow – we find subtle connections that still nourish the romantic essence of musical art: going beyond narrow specialization (combination of pianistic activity, conducting and composing), interest in genre of transcription, repertoire preferences, choice of a certain artistic role. At the same time, M. Pletnev's work is the quintessence of the latest trends in musical art, with his emphasized simplicity of expression, emotional “detachment” from the listener, the desire to reproduce the author's musical text as accurately as possible. All this together makes the figure of M. Pletnev significant. Based on the above, *the research relevance* is due to:

- the importance of the work of M. Pletnev-pianist in the development of musical art of the last third of the 20th – the early 21st centuries;
- the lack of research that would reveal the M. Pletnev’s style of musical creativity as an artistic whole, taking into account his conducting activity;
- the need to comprehend the artist's compositional works.

The object of the research is the musical art of the last third of the 20th – 21st centuries;

The subject of the research is M. Pletnev’s style of musical creativity.

The aim of the research is to substantiate M. Pletnev's style of musical creativity as a phenomenon of musical art of the last third of the 20st – 21st centuries.

In the thesis *for the first time*:

- the transformation of M. Pletnev's style of musical creativity as a result of dialogue of a person with the world is substantiated;
- the periodization of the artist's stylistic creativity and the role of the components of M. Pletnev's universalism in the development of the style of musical creativity are determined;

- the specifics of the romantic tradition of pianism in the system of performing style of M. Pletnev-pianist are revealed;
- the evolution of the artist's conducting mastery is studied;
- the works of M. Pletnev-composer are analyzed.

The history of the formation of the concept of “style of musical creativity” is studied. It was found that the problem of creativity as a separate kind of human activity, which gives the individual a unique experience of self-realization through art, has attracted the attention of many scientists at almost all stages of societal development: from antiquity to the present. At the same time, the general trend is the gradual focus of thinkers on the figure of the Artist and, accordingly, on the factors that determine the formation and transformation of the individual system of means of expression (of what we define as style) and artistic and aesthetic guidelines.

Information on the work of Ukrainian scientists on the study of individual performing style (works by O. Katrych, V. Moskalenko, O. Sydorenko, T. Syryatska, I. Sukhlenko, K. Timofeeva O. Fekete) is systematized. V. Moskalenko's definition of the style of musical creativity was chosen as the basic one, which outlines *“the specifics of the perception of the world and musical thinking of a creative person, which is realized by the system of musical and linguistic resources of the work, interpretation and performance”*.

It is noted that the leading activity of M. Pletnev is pianism and this belonging to the piano culture influenced the formation of musical thinking and artistic and aesthetic guidelines of the artist. Following the romantic tradition of piano art determined the basic parameters of individual performing style of M. Pletnev-pianist: concentration on the romantic repertoire, sound image of the instrument, which is perceived as an analogue of a symphony orchestra, quite free attitude to the author's musical text (from the correction of articulating and dynamic nuances to the creation of transcriptions). It is noted that studying in the class of Y. Flier, who encouraged

students to transcribe, was the impetus for the development of compositional abilities of M. Pletnev.

The periodization of M. Pletnev's work, which is based on the comparative analysis of the facts which demonstrate certain stages of development of various kinds of creative activity of the artist (piano performance, conducting, composing), is developed.

- **1973 – 1978 – *early, studying period***, the boundaries of which are determined by winning competitions (1973 – Youth Competition in Paris, 1978 – Tchaikovsky Competition) and, accordingly, by the completion of the system of musical and speech resources of M. Pletnev-pianist.
- **1978 – 1990 – *a stage of creative formation***: the time of intense concert activity as a pianist-soloist, work in recording studios, expanding the repertoire, including through the performance of little-known opuses. An important achievement of this period is the first experience of M. Pletnev in conducting (in 1980), which later significantly influenced the creative life of the artist.
- **1990 – 2006 – *a period of active organizational work*** – the creation of RNO, “RNO Grand Festival”, cooperation with leading record companies, the success of which is confirmed including by prestigious international awards.
- **2006 – 2012 – *a period of abandonment of piano performance*** – immersion in organizational activity, conducting and composing, which, on the one hand, highlighted uncharacteristic for M. Pletnev-pianist parameters of the style, and on the other – influenced the crystallization of the artist's musical style.
- **2012 and to this day – *a late period*** in which the dominants of M. Pletnev’s style of musical creativity can be determined: 1) the importance of the rational component; 2) painstaking research work with the texts of composers' works; 3) emotional restraint of expression and, at the same time, readiness for unexpected experiments. At the same time, the parameters of style that were

characteristic of M. Pletnev at the beginning of his career remain important: 1) concentration of attention on the works of romantic composers (works by P. Tchaikovsky are of particular importance); 2) conscious avoidance of external effectiveness, skeptical attitude to modern music and the authentic trend of musical art.

A study of M. Pletnev's style of musical creativity led to the conclusion that his phenomenon is due to a special quality of thinking – universalism. Talent in several areas of musical art and the presence of leadership, organizational skills not only became the basis for professional implementation in them, but also significantly enriched the system of musical and speech resources of the artist.

His formation as a pianist who follows the principles of the romantic current of musical art, defined the original performing style with an original sense of sound-creating process and outlined the stylistic priorities of the artist's repertoire policy based on the heritage of romantic composers (with special attention to the work of R. Schumann and P. Tchaikovsky). Conducting and organizing activities related to the creation of RNO allowed M. Pletnev to reveal his own communication needs, which he was not able to implement with the help of piano performance (teaching has never been of interest to M. Pletnev-pianist). M. Pletnev's work as a composer, on the one hand, allows him to more clearly express his "Inner Self", and on the other – illustrates certain stages of the evolution of artist's style of musical creativity. Thus, today, it accumulates means of expression that developed in various fields of activity, which allows M. Pletnev to boldly experiment not only in the genres of piano art which is "leading" for him, but also to create symphonic and vocal and choral opuses. Of great importance for this is the artist's conducting activity, the existence of his own orchestra, musicians of which often become the first performers of M. Pletnev's opuses.

It is noted that being the artistic director of the RNO, M. Pletnev is responsible for the repertoire policy of the orchestra, which can serve as a marker for the correction of artistic and aesthetic guidelines of the artist. It was found that, as in the piano art, M. Pletnev addresses a wide range of composers: from the Baroque era to the first half of the 20th century, with an emphasis on the works of romantic composers, particularly of P. Tchaikovsky. Conscious avoidance of the work of contemporary composers (except for the performance of their own opuses) also remains unchanged. At the same time, the presence of the orchestra allowed M. Pletnev to turn to vocal art, particularly to concert performances of operas “Eugene Onegin” by P. Tchaikovsky, “Carmen” by G. Bizet, “Semiramide” by G. Rossini, “Aleko” and “Francesca da Rimini” by S. Rachmaninoff, “May Night” and “Kashchey the Deathless” by N. Rimsky-Korsakov).

Indicative of M. Pletnyov's understanding of the sound-imaging possibilities of the symphony orchestra is its transcription of Toccata and Fugue in *D minor BWV 565* by J.S. Bach, in which, through the using wind instruments in the theme, M. Pletnev is as close as possible to the baroque style of sound production, with its characteristic sense of delineation of each note (actually, speech intonation) and contrast texture layers that imitates the antiphons of the temple.

Analysis of the genre and style content of works by M. Pletnev-composer shows the importance of the influence of the basic performing impulse – romantic traditions. The genre and style palette of M. Pletnev's compositional heritage is analyzed, namely: transcriptions for piano of music from Tchaikovsky's ballets “The Nutcracker” and “Sleeping Beauty” (performed by the author); Swiss Fantasia (*Fantasia Helvetica*) for two pianos and orchestra (performed by M. Pletnev, B. Berezovsky, RNO under the baton of S. Krylov); Jazz Suite for Orchestra (performed by RNO under the baton of M. Pletnev); Adagio for 5 double basses (RNO double bass group); cycle “Songs for Children” on poems by R. Sef (performed

by the Great Children's Choir of RSRC “The Voice of Russia”, conductor M. Pletnev); “Small variations on a Theme of Rachmaninoff” (performed by A. Drugal).

It was found that, having begun his work as a composer with the studying the orchestral opuses of other composers and transcription the score from multidimensional orchestral sound into monotimbre piano one, M. Pletnev is not limited to music with the participation of piano, collaborates with various instrumental ensembles. Interestingly, it is M. Pletnev’s composing work that emphasizes the sound of nostalgic note in his work, the most striking example of which is the cycle “Songs for Children” on poems by R. Sef, performed at composer’s 50th anniversary.

Key words: M. Pletnev, style of musical creativity, creativity, individual performing style.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Ковтонюк В. Л. Диригентська складова у музичній творчості Михаїла Плетньова // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. – Київ, 2019. Вип. 126. С. 40-48
2. Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2018. Вип. 50. С 8–16
3. Ковтонюк В. Л. Транскрипції Л. Стоковського та М. Плетньова Токкати і фуґи ре-мінор BWV 565 І.С. Баха як відображення динаміки розвитку романтичних тенденцій виконавського мистецтва ХХ-ХХІ століття // *Аспекти*

історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. Вип. 10. С. 240–252

Праці в наукових зарубіжних виданнях:

4. Ковтонюк В. Л. Цикл «Детские песни» Михаила Плетнева: аналитические этюды // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. – Vienna, 2020. №7-8. р. 3–9

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН М. ПЛЕТНЬОВА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ.....	24
1.1. Методологічні засади вивчення стилю музичної творчості.....	24
1.2. Еволюція стилю музичної творчості М. Плетньова як результат багатовекторного діалогу зі світом	52
Висновки до Розділу 1.....	79
РОЗДІЛ 2. УНІВЕРСАЛІЗМ ОСОБИСТОСТІ М. ПЛЕТНЬОВА ЯК ВИЯВ СТИЛЮ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: ДОСВІД СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ.....	82
2.1. Виконавське мистецтво М. Плетньова-піаніста.....	82
2.2. Диригентська діяльність М. Плетньова	104
2.3. Композиторський доробок митця.....	127
Висновки до Розділу 2.....	161
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	172
ДОДАТКИ.....	201

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Починаючи з 1978 року, коли Михайло Плетньов виграв конкурс імені П. Чайковського, музична критика постійно стежить за творчістю митця. Виконавський стиль М. Плетньова зачаровує молодих музикантів, а його інтерпретаційні версії творів композиторів різних епох визнають еталонними, тобто такими, що змінюють суспільне сприйняття давно знайомої музики. Тож, не буде перебільшенням твердження, що творчість видатного музиканта з рамок «особистісного в мистецтві» вийшла на рівень узагальнення культурного досвіду епохи: в ній дивовижним чином сплелися кращі досягнення минулого і останні віяння сьогодення.

Приймаючи як даність факт феноменальної обдарованості М. Плетньова, зазначимо, що, як будь-яка творча особистість, він знаходиться у постійному діалозі з навколишнім світом, свідомо чи підсвідомо реагуючи на певні зміни у ньому. Це слугує світоглядним базисом для становлення та подальшої еволюції стилю творчості музиканта, обумовлюючи специфіку його мислення. Харків'яни мали щастя тричі почути М. Плетньова у рідному місті. Так, у 90-х роках минулого століття, маестро грав із симфонічним оркестром харківської філармонії Концерт для клавіра з оркестром *f-moll* Й.С. Баха та Перший концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського; у 2003 році в рамках Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» виконав «Картинки з виставки» М. Мусоргського, у 2006 – «Крейслеріану» Р. Шумана, «Полонез-фантазію», чотири ноктюрни та два вальси Ф. Шопена). Проте блискучий піанізм – це лише одна складова творчого самовираження митця, який активно займається диригентською та композиторською діяльністю, що свідчить про універсальність особистості М. Плетньова.

Отже, згадуючи піаністів минулих епох – Ф. Ліста, А. Рубінштейна, Г. фон Бюлова – знаходимо тонкі зв'язки, що й досі живлять романтичну сутність музичного мистецтва: вихід за рамки вузької спеціалізації (поєднання піаністичної, диригентської та композиторської діяльності), цікавість до жанру транскрипції, репертуарні вподобання, обрання певного артистичного амплуа. Разом з цим, творчість М. Плетньова є квінтесенцією новітніх тенденцій музичного мистецтва, з його підкресленою простотою висловлення, емоційною «відстороненістю» від слухача, прагненням максимально точного відтворення авторського нотного тексту. Усе це разом робить постать М. Плетньова знаковою. Наслідком цього є достатньо велика кількість джерел (в основному публіцистичних), присвячених окремим виступам та записам М. Плетньова [1, 19, 70, 104, 105, 145, 177, 180-183]. Фактично поза увагою музикознавців залишається його композиторська спадщина. Однак і досі не існує жодного комплексного дослідження, у якому через вивчення усіх граней творчості було б презентовано стиль митця як художню цілісність.

Виходячи з вищезазначеного, *актуальність теми* зумовлена:

- значенням творчості М. Плетньова-піаніста у розвитку музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- відсутністю досліджень, які б розкрили стиль музичної творчості М. Плетньова як художню цілісність, з урахуванням його диригентської та композиторської діяльності;
- необхідністю осягнення композиторського доробку митця.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017 – 2022 р. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол №4 від 30.11.2017 р.). Тема дисертації була затверджена на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 26 жовтня 2017 р.) та уточнена (протокол № 8 від 25 березня 2021 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати стиль музичної творчості М. Плетньова як феномен музичного мистецтва останньої третини ХХ – ХХІ століть.

Відповідно до зазначеної мети у дослідженні поставлені такі завдання:

- визначити теоретико-методологічні засади вивчення стилю музичної творчості;
- виявити еволюцію стилю музичної творчості М. Плетньова як результат діалогу особистості зі світом;
- розробити періодизацію стилю творчості митця;
- охарактеризувати роль складових універсальної особистості М. Плетньова в системі стилю його творчості;
- розкрити особливості романтичної традиції в виконавському стилі М. Плетньова-піаніста;
- дослідити еволюцію диригентської творчості митця;
- проаналізувати доробок М. Плетньова-композитора в аспекті жанро- та стилеутворення.

Об’єкт дослідження – музичне мистецтво останньої третини ХХ – ХХІ століття; **предмет** – стиль музичної творчості М. Плетньова.

Матеріалом дослідження слугують:

1) *інтерпретаційні версії М. Плетньова-піаніста*: Соната № 11 К331 А-*Dur* В.А. Моцарта; Концерт для фортепіано з оркестром *a-moll op. 54* та «Арабески» Р. Шумана; Концерт для фортепіано з оркестром №1 *b-moll op. 23* та «Вісімнадцять п’єс» *op. 72* П. Чайковського;

2) *творчість М. Плетньова-диригента*: П'ята симфонія Л.В. Бетховена у виконанні РНО під керуванням М. Плетньова; оркестрова транскрипція М. Плетньова Токати і фуги *d-moll* Й.С. Баха;

3) *композиторські опуси М. Плетньова*: перекладення для фортепіано музики з балетів П. Чайковського «Лускунчик» та «Спляча красуня» (у виконанні автора); Швейцарська фантазія (*Fantasia Helvetica*) для двох фортепіано з оркестром (у виконанні М. Плетньова, Б. Березовського, РНО під керівництвом С. Крилова); Джаз-сюїта для оркестру (у виконанні РНО під керівництвом М. Плетньова); Адажіо для 5 контрабасів (група контрабасів РНО); цикл «Дитячі пісні» на вірші Р. Сефа (Великий дитячий хор РДРК «Голос Росії», диригент М. Плетньов»); «Маленькі варіації на тему Рахманінова» (А. Другаль).

Методологічну базу складає комплексний підхід, який поєднує загальні та спеціальні методи музичної науки:

- *історичний* – виявляє базові тенденції, розвитку фортепіанного мистецтва останнього століття;
- *феноменологічний* – спрямований на визначення механізмів стилетворчості особистості;
- *системний* – презентує фортепіанне мистецтво останньої третини ХХ – ХХІ ст. як простір взаємодії індивідуальних стилів музичної творчості;
- *біографічний* – висвітлює факти життя М. Плетньова, динаміку становлення його індивідуального стилю в контексті фортепіанного мистецтва ХІХ-ХХ століть;
- *стильовий* – вирізняє індивідуальні риси стилю музичної творчості М. Плетньова;
- *порівняльно-інтерпретаційний* – виявляє унікальні риси стилю музичної творчості М. Плетньова декількох виконавських версій одного твору.

Теоретична база. Концепція дисертації спирається на фундаментальні розділи сучасної музичної науки та гуманітаристики:

- *філософія та музична естетики*: Арістотель [9, 10, 11], М. Бердяєв [16], Боецій [26, 27], Н. Владімірова [34], Л. Виготський [36, 37], Г.Ф. Гегель [39], Е. Гуссерль [55, 57], К. Долгов [59], Р. Інгарден [73], І. Кант [77], А. Каріпова [78], О. Коробова [100], Е. Курт [117], О. Наумова [167], Ф. Ніцше [172, 173], Платон [179], Ж-П. Сартр [202], З. Фоміна [240], З. Фрейд [241], К. Юнг [282-284];
- *теорія музичного жанру, форми та стилю*: Б. Асаф'єв [12, 13], Н. Горюхіна [48, 49], А. Кудряшов [113], М. Лобанова [122], Л. Мазель [127, 128], В. Медушевський [134-138], Є. Назайкінський [159-166], Л. Шаповалова [265-269], В. Цуккерман [251-253];
- *історія та теорія фортепіанного мистецтва*: А. Алексєєв [4-7], А. Альшванг [8], Ю. Вахран'єв [32], Л. Гаккель [38], Л. Григор'єв [51], Є. Долинська [60], К. Ігумнов [71, 72], А. Кандинський-Рибніков [76], Н. Кашкадамова [81], Я. Мільштейн [139-142], Г. Нейгауз [168, 169], А. Ніколаєв [170], Д. Рабінович [186-188], А. Уткін [234], С. Фейнберг [235];
- *інтерпретація музики та виконавська творчість*: О. Алексєєв [4,7], А. Альшванг [8], Є. Бадюра-Скода [14], А. Блага [20], Д. Благой [21], О. Боброва [22], Ф. Бузоні [29], Т. Веркіна [33], В. Горностаєва [47], Є. Гуренко [54], Н. Драч [62], Д. Дятлов [66], Л. Касьяненко [79], О. Катрич [80], Т. Кім [84], Н. Корихалова [102, 103], Ю. Кочнев [107], О. Майкапар [129], А. Малінковська [130, 131], К. Мартінсен [133], Я. Мільштейн [139-142], М. Михайлов [146-148], В. Москаленко [149-156], О. Мурга [158], Є. Назайкінський [159, 166], Г. Нейгауз [168, 169], Д. Рабінович [186-188], С. Рахманінов [191, 192], С. Савшинський [201],

Т. Сирятська [205], І. Сухленко [222-226], К. Царева [249, 250], М. Чернявська [258-261], В. Чинаєв [262-264], Є. Шевляков [272].

Окремий блок праць складають інтерв'ю М. Плетньова та критичні відгуки преси на його виступи: Д. Абаулін [1], Є. Бірюкова [19], Н. Зимяніна [70], І. Корябін [104, 105], О. Кривицька [110], І. Муравйова [180, 182], В. Познер [177], Н. Сікорська [204], Л. Токарева [232].

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим досвідом системного аналізу творчої діяльності М. Плетньова. У музикознавстві *вперше*:

- обґрунтовано трансформацію стилю музичної творчості М. Плетньова як результат діалогу особистості зі світом;
- визначено періодизацію стилетворчості митця та роль складових універсалізму М. Плетньова у розвитку стилю музичної творчості;
- розкрито специфіку романтичної традиції піанізму в системі виконавського стилю М. Плетньова-піаніста;
- досліджено еволюцію диригентської майстерності митця;
- проаналізовано доробок М. Плетньова-композитора.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальному процесі: дисципліни «Аналіз музичних творів», «Теорія та історія виконавського мистецтва», а також у безпосередній композиторській і виконавській практиці, при вирішенні проблем музичної інтерпретації.

Апробація результатів дисертації. Положення дисертації викладені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2018), «Пластичний вимір музичного мистецтва» (Харків, 2018), «Динаміка становлення індивідуального музичного

стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 2019), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2019), «Музикознавчі вечорниці до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського» (Харків, 2019), «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (Київ, 2020, онлайн).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 4 одноосібні статті, з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України та 1 стаття – у фаховому періодичному зарубіжному виданні «Austrian Journal of Humanities and Social Sciences» (Відень, Австрія).

Структура дисертації. Дисертація складається з анотацій, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (290 найменувань) і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 218 аркушів, з них основного тексту – 156 аркушів.

РОЗДІЛ 1
ФЕНОМЕН М. ПЛЕТНЬОВА
В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

1.1. Методологічні засади вивчення стилю музичною творчості

Творчість – це одна з головних потреб людини, діяльність, через яку вона може пізнавати та змінювати світ. Очевидно, що творчість є відображенням дійсності, визначається нею і, фактично, втілює певну картину світу (індивідуальну, суспільну, історичну тощо). Тому проблематика її дослідження привертала увагу вчених на всіх етапах розвитку людства, що привело до співіснування багатьох концепцій, котрі відбивають історію розвитку мистецтва як особливої форми суспільної свідомості, чия еволюція представлена як поступовий рух від колективного до індивідуального, від аматорського до професійного і, врешті-решт, від наслідування до творення. Принаймні, саме такою постає історія розвитку одного з видів музичної діяльності – виконавства, яка, на наш погляд, відображає суттєві зміни у західноєвропейській культурі, визначені впливом декількох факторів, а саме:

- поступовим зміщенням акцентів із загального на індивідуальне;
- розгалуженням сфер музичної діяльності (рух від універсального музиканта до чіткого розподілу на три музичні професії – композитор, виконавець, освічений слухач);
- професіоналізацією музичного мистецтва;
- зміною умов музичного життя;
- впливом технічного процесу.

Всі означені фактори визначили той статус музиканта-виконавця, що відповідає сучасному сприйняттю, хоча лише 50-70 років тому, не зважаючи на

безпрецедентну популярність видатних майстрів сцени (В. Горовиця, Д. Ойстраха, В. Шафрана та ін.), ступень самостійності/оригінальності творчості інтерпретатора у науці ставився під сумнів. Згадаємо про книгу Є. Гуренка «Теорія художньої інтерпретації (філософський аналіз)», який стверджував, що виконавське мистецтво – це «вторинна відносно самостійна художня діяльність, що включає в себе процес конкретизації продукту первинної художньої діяльності» [54, с. 39]. Разом з цим, все більш популярними та впливовими ставали авторські концепції, згідно яких виконавська творчість дорівнювалася до композиторської в сенсі створення нового продукту, що обумовило поступове формування так званого виконавського музикознавства, центральною постаттю якого є саме Інтерпретатор, версії композиторських творів якого можуть бути визначені як артефакт.

Для розуміння того, що призвело до переосмислення статусу виконавця, стисло окреслимо етапи наукового осягнення концепту «творчість», концентруючись саме на музично-виконавському мистецтві.

Відомо, що вперше в історії європейської культури проблема творчості була поставлена у працях античних філософів, які розуміли її як певну форму пізнання світу, що у художній діяльності детермінована впливом надлюдських сил. Про це, зокрема, пише О. Коробова: «Ранні грецькі мислителі не виділяли мистецтва із загального комплексу діяльності (ремесла, культивування рослин і ін.), що творить. Проте на відміну від інших видів творчої діяльності, творчість художника здійснюється під впливом божественного натхнення» [100, с. 242]. При цьому спектр форм/видів діяльності, що можна було визначити саме як творчу, був, у порівнянні з сьогоденням, дуже широким. У якості прикладу наведемо цитату з доробку Платона, який зазначав: «Кожний перехід з небуття у буття – це творчість, і, отже, створення будь-яких витворів мистецтва і

ремесла можна назвати творчістю, а усіх митців – їх творцями» [179, с. 161]. Втім, більш важливим для подальшого розвитку вчення про творчість виявилось міркування Платона про надлюдське походження натхнення, що окреслює процес появи артефакту у руслі божественних концепцій творення світу: все, що оточує людину у «світі чуттєвих речей» і те, що тільки може згодом отримати матеріальну форму (висловлюючись сучасною мовою – реалізовано), вже існує/існувало у «світі дійсно суцього», або у «світі ідей» (ейдосів). При цьому, на думку Платона, усі предмети людського світу є лише схематичним відображенням божественних сутностей ідей, які керують світом, мають певну ієрархію та визначають буття чуттєвих речей. Тому будь-який продукт творчості розумівся ним як спроба людини долучитися до вищих матерій, пригадати буття душі у позамежному світі і, наскільки це можливо точно відтворити його. Зрозуміло, що вийти на такий рівень здатна далеко не кожна людина, а лише та, що наділена надчутливістю розуму і сформувала власну систему засобів виразності.

Проте питання визначення ступеню прояву індивідуального у мистецтві залишилася поза увагою стародавніх філософів, яких більше бентежило питання про моральний сенс мистецтва, вплив на психіку та систему духовних цінностей громадянина: «Ідея людини як напівбога у поєднанні з публічним, атональним характером давньогрецької цивілізації пояснює дивовижне прагнення еллінів до досконалості в усьому – від архітектурних форм, драматичних творів та спортивних змагань до предметів домашнього вжитку. Але важливішим від усього було досягнення досконалості етичної, виховання душі – божественної безсмертної сутності <...> Тому ідея виховання певного етосу (можна сказати, етосу ідеального громадянина) особливо поширюється...», вказує В. Мішин [144, с. 537].

Вчення про музичний етос було важливою складовою античних концепцій освіти та виховання (всього того, що греки називали словом «*paideia*») і тому займало вагоме місце в системі громадської освіти. Не випадково, говорячи про освічену людину, використовували слово «мусична» (від грецького *mousikē (technē)* – загальна освіта, духовна культура) [277]: «Античні мислителі розглядали музику як найважливіший засіб дії на моральний світ людини, як засіб виправлення і виховання характерів, створення певного психологічного настрою особи – етоса. Відповідно до цього антична музична естетика розробила досить чітку класифікацію етичних властивостей музичних ладів, ритмів, мелодій, інструментів, виділяючи ті з них, що були більш відповідними для виховання мужньої, героїчної особи» [273].

Музика часів античності вважалася досконалою у тому випадку, коли була підпорядкована вибагливим законам гармонії, ладу, побудові цілого: «Платон вважав, що краща охорона держави – музика, найбільш статична і пристойно злагоджена, скромна і проста, мужня, а не жіночна, дика або різноманітна» [27, с. 157]. Вимоги до музики «для виховання» були окреслені Арістотелем: «треба користуватися мелодіями етичного характеру і ладами, що відповідають їм. Таким ладом, як ми раніше сказали, є лад дорійський; але можна скористатися також і тим або іншим з інших ладів, якщо причетні до зайняття філософією і до музичного виховання схвалють його» [11, с. 643].

У художній і педагогічній практиці античної Греції впроваджувалися судження щодо того, що музика здатна впливати на волю і свідомість, фізичні, інтелектуальні та моральні якості громадян. Арістотель стверджував: «музикою слід користуватися не заради однієї мети, а заради декількох: і заради виховання, і заради очищення <...> і заради проведення часу, тобто заради заспокоєння і відпочинку від напруженої діяльності» [10, 1341b]. Як і в культурі інших стародавніх країн (зокрема, Індії та Китаю), загальноприйнятою,

відображеною у міфології була впевненість у тому, що музика, музична творчість має здатність змінювати світ (згадаємо міф про Орфея). Значення музики у картині світу Еллади підтверджує і факт існування нарівні з Олімпійськими Піфійських ігор – змагань кіфаредів, які виконували пеан на честь бога Аполлона – бога сонячного світла, гармонії, покровителя мистецтв. Разом з цим, музичне мистецтво розглядалося як частина світоустрою, що втілює певні закони буття і може навіть впливати на них. Таке розуміння знайшло відображення, зокрема, у піфагорійській теорії гармонії сфер (або Музики сфер), що поєднувала у єдине ціле математику, астрономію і музику. Згідно з цією теорією космос має музично-математичне влаштування: «Рух [світил] породжує гармонію (ἁρμονίαν), оскільки звуки, що виникають при цьому [русі] благозвучні (σύμφωνοι ψόφοι) <...> швидкості [світил], розраховані в залежності від відстані [між ними], виражаються числовими відносинами консонанс (τοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους)» [9, II.9].

Наслідування філософів Античності знаходимо у працях середньовічних мислителів, зокрема, в трактаті Северина Боеція «Настанови до музики» («*De institutione musica*») [26], в якому музика визначена не як мистецтво, а, перш за все, як точна наука. В уявленні С. Боеція музична діяльність – це не просто гра на інструментах, а один із засобів доторкнутися до світової гармонії, що втілюється через музичні звуки. Він розрізняв три види музики: світову (*mundana*), людську (*humana*) та інструментальну (*instrumentalis*).

Підкреслимо, що характерною ознакою середньовічних трактатів є навмисне зміщення акцентів з власного доробку на першоджерело. На це, зокрема, вказує У. Еко: «Середньовічний вчений увесь час робить вигляд, що нічого не винайшов, і постійно посилається на авторитетного попередника. Будь то отці Східної церкви, будь то Августин, будь то Арістотель, або Священне писання, або вчені, що жили всього століття назад, але ніколи не слід

затверджувати щось нове, не представляючи це як вже сказане кимось, хто нам передував» [67]. Так і в музичній творчості, творцем всього вважався Господь, а людина сприймалася тільки як своєрідний провідник, здатний не більше ніж записати божественні задуми. Проте паралельно з церковною музичною традицією формувалося світське музикування, що поступово переходило на професійний рівень: удосконалювалися музичні інструменти, ускладнювалася система музичних жанрів, виникали композиторські школи. Все це, разом з поширенням гуманістичних концепцій світоустрою, обумовило зростання інтересу як до акту творення музичного артефакту, так і до особи митця.

Культ людини-генія, який може бути визначено як засаднича складова художніх настанов епохи Відродження, суттєво вплинув на розвиток музичного мистецтва. І хоча тоді ще не існувало поняття «виконавець» (професійне заняття музикою передбачало здатність як до композиції, так і до виконавства), інтерес саме до такого роду діяльності поступово зростав. Це підтверджується, зокрема, відомостями про розвиток камерного музикування та відродження античних традицій змагань між музикантами. У якості прикладу згадаємо про знамените суперництво між органістами венеціанського собору Сан Марко. У зв'язку з тим, що в соборі було побудовано одразу два органи, а згодом було сформовано і два церковні хори, протягом багатьох років увагу венеціанців він привертав головним чином завдяки конкуренції між двома провідними органістами-композиторами – Клаудіо Меруло та Андреа Габріелі. Подібні змагання збереглися і в епоху бароко, коли поширилися так звані музичні дуелі, у котрих, зокрема, брали участь органісти і клавесиністи з усієї Європи. Однією з найвідоміших стала зустріч Л. Маршана та Й.С. Баха в Дрездені, під час якої останній запропонував публіці 13 варіацій на тему щойно почутої теми супротивника. Майстерність видатного митця тоді настільки вразила і придворну публіку, і самого Л. Маршана, що він вирішив відмовитися від

подальших змагань. Зазначимо, що традиція таких змагань зберігалася досить довго – майже до 50-х років XIX століття. Так, М. Чернявська у навчальному посібнику «Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури» пише: «відомі факти про численні музичні змагання Й. Вельфля і Л. Бетховена в будинках віденських аристократів. Однак між цими суперниками не було переможених і переможців, так само, як і в знаменитому змаганні між В. А. Моцартом і М. Клементі, тому що кожний з цих піаністів володів своїм власним піанізмом» [259, с. 40].

Сумісно з впливом інших факторів, стійкий інтерес публіки до виконавської творчості призвів до її професіоналізації, ознакою чого можна вважати появу перших спеціалізованих підручників. Так, відомий факт, що клавірні зошити Й.С. Баха (так само як твори багатьох композиторів XVII – початку XVIII століття: Г. Перселла, Д. Скарлатті, Д. Букстехуде та ін.) замислювалися як навчальні посібники гри на клавірі і тому є свідцтвами розвитку музичної педагогіки. Втім, необхідно пам'ятати, що в цих опусах, що й досі є обов'язковими у педагогічному репертуарі, втілено саме універсальне розуміння музиканта. Зазначимо, що за О. Комендою: «універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності (універсальний – різнобічний, який має кілька, тобто не менше трьох, сторін), серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» [97, с. 92-93].

Саме так сприймали музиканта в епоху Бароко – як особу, що створює музику, імпровізує, володіє технікою генерал-басу, грає на декількох музичних інструментах, може співати та керувати музичним колективом, викладати. Проте менш ніж через сто років універсалізм вже не сприймався як

визначальний фактор майстерності музиканта, що відобразилося у зміні стратегій музичних педагогів, які поступово концентруються на підготовці саме Виконавця. Це було визначено декількома факторами, серед яких:

- постійно зростаючий інтерес публіки до змагальності серед виконавців (що вже у ХХ столітті породив систему виконавських конкурсів);
- вихід концертного життя за рамки домашнього музикування;
- поява спеціалізованих навчальних закладів, що готували професійних митців;
- розвиток й удосконалення інструментів з урахуванням постійно зростаючих виконавських вимог;
- формування віртуозності як специфічного напрямку музичного мистецтва, що вплинув і на розвиток концертного життя, і на композиторську творчість.

Відправною точкою нового етапу історії формування вчень про музичну творчість можна вважати межу XVIII – XIX століття, коли на зміну естетичним парадигмам Класицизму приходять романтичні художні настанови. Відомо, що в музиці Романтизм сформувався пізніше у порівнянні з іншими видами мистецтва, тож, нова музична естетика спиралася на вже усталені філософські концепції. Перш за все, тут необхідно згадати про доробок І. Канта, який, відмовившись від ідей божественного начала творчості, актуалізував античні уявлення про взаємозв'язок генія зі світом: «Геній – це талант (дар природи), який дає мистецтву правила. Оскільки талант як природжена продуктивна здатність художника сам належить природі, то можна виразити цю думку і таким чином: геній – природжена здатність душі (*ingenium*), за допомогою якої природа дає мистецтву правила» [77, с. 148]. При цьому, окрім природного начала мистецтва, І. Кант вказує і на риси людини, схильної до геніальності:

талант до мистецтва, розуміння твору як мети, поєднання розуму і споглядання, естетичних ідей, свободи творчості і свобода від будь-яких початкових правил.

На змагальність логічного та інтуїтивного, аполонічного і діонісійського початку в мистецтві вказує ще один видатний представник німецької школи філософії Ф. Ніцше. Найбільш повною мірою його розуміння значення музичного мистецтва відобразилось у роботі «Народження трагедії з духу музики. Передмова до Ріхарда Вагнера» [172]. За концепцією Ф. Ніцше, спрямованою на осягнення феномену творчості, витвір мистецтва, що породжений в цій змагальності, може бути втілений у дійсність тільки завдяки надзусиллю – волі (у цьому Ф. Ніцше випереджає концепцію З. Фрейда про існування *super ego*): «З їх двома божествами мистецтв, Аполлоном і Діонісом, пов'язано наше знання про ту величезну протилежність в походженні і цілях, яку ми зустрічаємо у грецькому світі між мистецтвом пластичних образів – аполлонічному – і непластичним мистецтвом музики – мистецтвом Діоніса; ці два таких різних прагнення діють поруч один з іншим, найчастіше у відкритому розбраті між собою і взаємно спонукаючи один одного до усе більш нових і потужних породжень, щоб в них увічнити боротьбу названих протилежностей, тільки очевидно сполучених загальним словом “мистецтво”; поки нарешті чудодійним метафізичним актом еллінської “волі” вони не стануть пов'язаними в деяку постійну двоїстість і в цій двоїстості не створять нарешті також діонісійського, наскільки і аполлонічного витвору мистецтва – античної трагедії» [173, с. 59].

На відміну від античних філософів, Платона і Арістотеля, які вважали мистецтвом лише те, у чому дотримано суворі норми змісто- та формоутворення (аполонічне), Ф. Ніцше називає справжнім джерелом творчості – діонісійське світовідчуття, з його інстинктивним природним, іноді навіть руйнівним спалахом, що призводить до «прекрасного безумства

мистецького натхнення» [173, с. 109]. Цікаво, що за переконанням Ф. Ніцше, діонісійський дух є присутнім в німецькій музиці, яка для більшості музикантів є взірцем конструктивного, врівноваженого підходу до процесу композиції: «З діонісійських основ німецького духу виникла сила, що не мала нічого спільного з першоумовами сократичної культури і не знаходила в них ні свого пояснення, ні свого виправдання; навпаки, вона відчувалася цією культурою як щось нез'ясовне жакливе і вороже потужне; то була німецька музика, причому під нею потрібно розуміти головним чином могутній сонячний біг від Баха до Бетховена і від Бетховена до Вагнера. Що може поробити ласа до пізнання сократика наших днів навіть у кращому разі із цим демоном, що повстав з невичерпних глибин?» [173, с. 135]. Рушійною силою творчості Ф. Ніцше вважав спонтанність і стверджував, що даром творення володіють тільки надлюди.

Зауважимо, що у XIX столітті було закладено сучасні підходи до вивчення музично-виконавської творчості, що може бути пояснено, крім іншого, руйнацією традицій універсалізму. Цей процес відбувається не тільки у музичному мистецтві, але в ньому призводить до того, що фокус суспільної уваги з постаті композитора зміщується на фігуру інтерпретатора. Безпрецедентна популярність когорти видатних музикантів-віртуозів (Ф. Калькбреннер, С. Тальберг, І. Мошелес та інші), які, нібито залишаючись в рамках епохального стилю, презентували публіці безліч варіантів звучання одного і того самого тексту, змусила методистів фортепіанного мистецтва ввести відповідні розділи до навчальних посібників. Якщо в трактаті Ф.Е. Баха «Досвід про істинне мистецтво гри на клавирі» (1753) знаходимо такі міркування про гарне виконання: «Коли при виконанні чутний кожен звук, якщо усі ноти з хорошими “манерами”, що відповідають їм, граються невимушено (*mit leichtigkeit*), в потрібний час, з необхідною силою звучності, що точно

відповідає змісту твору, то можна відразу сказати, що це хороше виконання» [4, с. 46], то менш ніж через сто років у книзі К. Черні «Повне теоретико-практичне вчення о композиції» (1846) бачимо вже думки про межі свободи виконавського висловлювання: «Само собою зрозуміло, талановитий виконавець може вкладати в кожен чужий твір так само і свій дух та власну індивідуальність, проте, звичайно, за умовою, що характер твору залишиться без змін» [5, с. 188].

К. Черні належить й одна з найперших класифікацій виконавських стилів, які він визначає як манеру, окреслюючи у книзі «Теоретична і практична фортепіанна школа» специфіку музичного висловлювання (саме виконавського!) В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена та декількох представників салонного стилю [5]. Втім, стиль всіх названих митців у музикознавчій літературі цілком справедливо визначається як композиторсько-виконавський, тому було б перебільшенням стверджувати, що К. Черні є автором саме теорії виконавського стилю. Скоріше, його спостереження є відображенням загальної тенденції щодо намагань атрибуції музичних артефактів, необхідність якої була визначена поступовим ускладненням ієрархічної системи музичного стилю, де стилі епохальні та національні поступово стають менш визначальними (або точніше сказати, соціально впливовими) ніж індивідуальні.

Трохи менше ніж за півстоліття до того, для визначення специфіки музичного твору достатньо було вказати його жанр та «стильову домінанту» (як це робив Й.С. Бах – «Італійський концерт» або «Французька увертюра»), але цей алгоритм вже не працює, коли в одному салоні в один вечір грають М. Паганіні, Ф. Ліст, Ф. Шопен та Ф. Шуман. Показово, на наш погляд, що останній, вочевидь реагуючи на сучасні йому філософські думки про мистецтво, виводить у критичних статтях образи Флорестана та Евсебія, як репрезентів аполонійського та діонісійського у мистецтві. Можна припустити, що

літературний прийом Р. Шумана вплинув на деякі концепції щодо досягнення феномену виконавського стилю і погодитися з М. Чернявською, яка зазначає, що працю «Про музику і музикантів» Р. Шумана «можна вважати, практично, єдиною енциклопедією романтичного піанізму: поряд з відомими виконавцями в ній фігурують багато маловідомих осіб, імена яких належать сьогодні винятково історії. Завдяки журналу “*Neue Zeitschrift für Musik*”, який завзято пропагував нових композиторів – носіїв прогресу, гостро критикував музичне філістерство, до якого належала і беззмістовна салонна віртуозність, Шуман зібрав найцінніший матеріал, в якому яскраво і своєрідно змалював характерні риси свого часу» [260].

Водночас, у ХІХ столітті беруть початок оригінальні ідеї щодо взаємообумовленості стилю творчості та зовнішнього вигляду виконавця. Частково їх поява обумовлена популярністю фізіономістики – мистецтва «визначати за зовнішнім виглядом і мімікою обличчя внутрішні властивості, психічний стан людини» [2], послідовники якої намагалися довести, що поведінка (і життя в цілому) кожної людини визначені її генотипом, що впливає на зовнішність. В цьому сенсі показові міркування Ф. Ліста про творчість Ф. Шопена: «Квола і немічна статура Шопена не допускала енергійного вираження його почуттів, і друзям його відкривалася в них тільки одна сторона – лагідність і ніжність.<...> Будучи занадто слабкого здоров'я, щоб потужністю своєї гри видати своє обурення, він шукав задоволення в тому, що слухав чуже виконання, відмічене силою, йому самому що не діставала, – тих своїх творів, в яких спливає пристрасний гнів людини, ураженої важкими ранами глибше, ніж у нього вистачило б духу визнати, – подібно до того як спливають навколо гинучого фрегата, розцвіченого прапорами, шматки його бортів, відірвані хвилями» [121].

Перші спроби розділити людей за статурою знаходимо ще у вченні Гіппократа, який використовував ці спостереження у лікарській практиці, а на межі XIX – XX століть вплив фізіології на психологічне здоров'я і світовідчуття особистості вивчав німецький психопатолог Е. Кречмер, який вирізняв три фізіологічні типи: атлетик, пікнік і астеник. Вочевидь, концепція вченого спровокувала появу теорії, керуючись якою німецький піаніст Е. Фішер вже у XX столітті визначив досить парадоксальний параметр співпадіння художніх настанов композиторів та виконавців: «Люди певної конституції пишуть музику якби для самих себе, тобто вони – неусвідомлено – користуються своїми перевагами, і тому для виконання їх творів потрібна споріднена натура» [239, с. 174]. Втім, Е. Фішер наводить приклади лише двох типів музикантів: пікнік (Л. Бетховен, Й. Брамс, Ан. Рубінштейн, М. Рeger, Д'Альбер) та астеник (В. Моцарт, Ф. Ліст, Ф. Шопен, А. Гензельт, Ф. Бузоні, А. Корто).

Повертаючись до питання щодо розвитку концепції творчості ще раз підкреслимо, що проблематика стильової атрибуції музичних артефактів стала дійсно актуальною лише у XX столітті, коли, фактично, зник чітко окреслений стиль епохи. Проте це було характерною ознакою розвитку не тільки музичного мистецтва. Спостереження щодо складності визначення стилю та стилістики творчості художників, літераторів, театральних діячів знаходимо у наукових джерелах майже всіх галузей гуманітаристики. Саме тому для характеристики мистецтва минулого століття дослідники застосовують поняття плюралізму та мікстовості. При чому однією з найвпливовіших тенденцій є циклічність актуалізації так званих неостилів (необароко, неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм), що у музичній культурі суттєво вплинули на вектори розвитку, відбившись, як в індивідуальних (С. Рахманінов, Б. Барток, М. Скорик) стилях творчості, так і в художніх пошуках окремих національних шкіл.

Тож, не дивно, що в останнє століття наукова думка постійно повертається до розробки концепту творчості, розвиваючи надбання видатних мислителів XIX – початку XX століття. Зокрема, необхідно згадати про доробок К. Юнга, який підкреслював взаємовплив парних архетипів Персони – «пристосування індивіда до чого-небудь або спосіб дії, який він обирає, маючи справу з чимось в зовнішньому світі» [282, с. 122] і Тіні – «втілює все, що суб'єкт відмовляється визнавати про самого себе, і крім того завжди нав'язує себе суб'єкту прямим або непрямим шляхом – наприклад, ниці риси характеру та інші несумісні тенденції» [284, с. 284], які співіснують у нерозривному взаємозв'язку. Творчість, за К. Юнгом, може існувати саме в процесі зрощування в одне ціле Персони і Тіні, виконуваного персонажа з виконавцем: «Візьмемо, наприклад, будь-якого поета чи драматурга. Останній має здатність драматизувати і персоніфікувати свої ментальні змісти. Коли він створює персонаж на сцені або в поетичному творі (драма, новела), то думає, що цей персонаж – просто продукт його уяви. Насправді ж персонаж в деякому сенсі зробив сам себе. Автор буде заперечувати, що ці персонажі мають психологічне значення, але фактично, як нам відомо, вони-таки їх мають. Тому можна “прочитати” авторський розум, коли вивчаєш персонажі, які він творить» [282, с. 165].

3. Фрейд трактував поняття творчості з точки зору теорії сублімації, стверджуючи, що людиною керують дві речі: бажання стати видатною та статеве тяжіння, і що саме вони є підґрунтям творчої діяльності, що допомагає людині реалізувати себе й знайти баланс зі світом. Доказом цього З. Фрейд вважав той факт, що значна кількість всесвітньовідомих витворів мистецтва з'явилися у тяжкі періоди життя їх авторів. Іншим фактором, що на думку вченого, живить творчу енергію, є іноді несвідоме бажання продовжити «дитячу гру» уявлення власного світу, де можливо все, що не існує у реальній дійсності:

«Найулюбленіше та інтенсивніше зайняття дитини – гра. Мабуть, ми маємо право сказати: кожна граюча дитина поводиться подібно до Митця, творячи для себе власний світ або, точніше кажучи, приводячи предмети свого світу в новий, бажаний йому порядок. У такому разі було б несправедливо вважати, що дитина не сприймає цей світ серйозно; навпаки, вона дуже серйозно сприймає свою гру, витрачаючи на неї велику частку пристрасті. До Гри протилежна не серйозність, а дійсність. Усупереч усій захопленості, дитина дуже добре відрізняє світ своєї гри від дійсності і з жагою підкріплює свої уявні об'єкти і ситуації відчутними і видимими предметами реального світу. Щось інше, чим ця опора, відрізняє “гру” дитини від “фантазування”. Адже і поет, подібно до граючої дитини, робить те ж: він створює фантастичний світ, що сприймається їм дуже серйозно, тобто витрачаючи на нього багато пристрасті, в той же час чітко відділяючи його від дійсності» [241].

Парадоксально, але так само розумів поняття творчості й ідеолог персоналізму, у поглядах якого примхливо поєднані християнство та марксизм М. Бердяєв: «здатність людини з матеріалу, що доставляється дійсністю, творити нову реальність» [16]. Проте, З. Фрейд підкреслював, що продукує саме незадоволена життям людина: сильні почуття, конфліктні ситуації підштовхують митця витратити психічну енергію, збереження якої могло б привести до появи неврозів: «Незадоволені бажання – рушійні сили мріянь, а кожна фантазія окремо – це здійснення бажання, виправлення незадовольняючої дійсності» [242].

Дотичним в цьому плані до концепції З. Фрейда сприймається вчення видатного російського психолога Л. Виготського, який підкреслював, що справжнім джерелом творчості є тільки людина: «...діяльність людини, яка створює щось нове, все одно чи буде це створеною творчою діяльністю якою-небудь річчю зовнішнього світу або відомою побудовою розуму або почуття,

що живе і виявляється тільки в самій людині» [36, с.3]. Привертає увагу той факт, що подібно до німецького колеги Л. Виготський також вказує на здатність мистецтва позитивно впливати на психічний стан людини через катарсис: «розряд нервової енергії, який складає суть всякого почуття, при цьому процесі здійснюється в протилежному напрямі, чим це має місце зазвичай, і що мистецтво, таким чином, стає найсильнішим засобом для найбільш доцільних і важливих розрядів нервової енергії» [37, с. 223].

Таким чином, можна стверджувати, що актуалізована змінами суспільної свідомості на початку ХХ століття проблема наукового осмислення феномену творчості отримала новий вектор вивчення – крізь призму індивідуального світовідчуття. У якості прикладу наведемо вислів Ж.-П. Сартра, який підкреслював, що письменник «вкладає в твір те, що міститься в пережитому ним досвіді. Одночасно він суб'єктивізує об'єктивне, відтворюючи його у своїх інтелектуально-художніх конструкціях, образах, структурах» [59, с.232]. Звісно, зміст «художніх конструкцій», про які веде мову Ж.-П. Сартр, багато в чому визначається специфікою виду мистецтва. Так, в музичній творчості суб'єктивізація навколишнього світу відбувається через акустичне оперування невербальними образами і неконкретними поняттями. Проте музичного тезаурусу вистачає для пробудження сили уяви, що дозволяє відтворювати і комбінувати феномени, що зберігаються в пам'яті композитора–виконавця–слухача¹. Тож, не дивно, що на сучасному етапі у

¹ Тут працює складний психологічний механізм, що дозволяє нам відтворювати цілісний образ предмета, орієнтуючись на нехарактерні (чи не повні) для його фізичного стану компоненти. Цікаво, що він працює в двох напрямках. На першому етапі художні (як в «Картинках з виставки» М. Мусоргського), візуальні («Дівчина з волоссям кольору льону» К. Дебюссі), літературні («Сонети Петратки» Ф. Ліста), пластичні («Кармен-сюїта» Р. Щедрина), нарешті, акустичні (церковний дзвін в творчості С. Рахманінова) враження створюють музичний образ, що визначає виникнення семантичної і композиційної концепції композитора. Наявність цих позамузичних імпульсів до творчості може втілитися в програмному підзаголовку або досить розгорнутому поясненні автора (як у творах О. Скрябіна). Цікаво, що навіть у разі відсутності авторських вказівок, що

музикознавчих дослідженнях активно використовуються надбання феноменології.

Відомо, що феноменологічна концепція Е. Гуссерля мала величезний вплив не лише на розвиток філософії ХХ століття, але й на гуманітаристику в цілому. Книга Е. Гуссерля «Логічні дослідження» [56] є відправною точкою виникнення цього напрямку, що визначив специфіку розвитку багатьох наук, зокрема, феноменологічної психології та соціології, онтології, філософії математики та природознавства, герменевтики та персоналізму. Сьогодні існує безліч визначень поняття «феномен», що трактується як відображення світу ідей, предмет доступний почуттям, основна, цілісна одиниця того, що можна виокремити у свідомості, зовнішніх властивостях і стосунках предмета, що розкривають його суть і тому подібне. Під феноменом в традиційній філософії зазвичай розуміють явище, що досягається в чуттєвому досвіді. Е. Гуссерль же розуміє під феноменом сенси речей, предметів, явищ, що виникають у свідомості. Об'єднуючою ланкою усіх визначень поняття «феномен» є розуміння чуттєвого сприйняття, як основи людського знання, що спирається на індивідуальний досвід, а також здатність свідомості до самостереження і рефлексії: «Феноменологія в значенні когнітивний шлях до інтерпретації музичної творчості встановлює цінність індивідуального досвіду людини-творця, переживання твореного ним артефакту, а на підсумковому етапі – теоретичної рефлексії. Тому феноменологія виявляє сенс на всіх рівнях музичної комунікації, як зовнішніх (жанр, виконавець, слухач), так і внутрішніх (твір, форма, драматургія, стиль)» [99, с. 15].

розкривають зміст твору, він може дістати назву завдяки тому, що образи, зафіксовані в ньому, резонують з культурним контекстом (яскравий приклад – «Місячна соната» Л. Бетховена, редакторське визначення якої на початку швидко закріпилося за твором завдяки асоціаціям з модним тоді Ноктюрном, а тепер міцно увійшло до музичного словника освіченої людини). Проте, специфіка музичного мистецтва полягає в тому, що втілення заданої композитором програми твору знаходиться в руках виконавця.

На нашу думку, використання феноменологічного підходу може бути особливо продуктивним при дослідженні виконавської творчості, специфіка якої полягає в тому, що вона в певному сенсі є вторинною по відношенню до «матриці» авторського твору, незліченна кількість можливих реалізацій якої виявляє нові якості нотного матеріалу, зумовлені індивідуальним світовідчуттям інтерпретатора. Так, Л. Шаповалова зазначає, що інтерпретатор розширює межі реального та збагачує вже існуючий композиторський твір новим змістом, що «з'являється в результаті додавання до старого, вже наявного знання. На перший план виходить момент со-участі, со-місткості, со-причетності в сукупному творчому процесі, завжди починається з уже наявною територією, але переслідує мету її розширення» [265, с. 22].

Підкреслимо, що у сучасному світі дуже потужно розвивається й інший вектор дослідження виконавського мистецтва, пов'язаний з експериментальною наукою, лабораторними дослідженнями тощо. Так, у дослідженнях Н. Кука [290] йдеться про вивчення технологічних аспектів піанізму саме за допомогою сучасних можливостей техніки. Зокрема, про вивчення індивідуального виконавського стилю музиканта не на підставі суб'єктивних чуттєвих вражень слухача, а за допомогою експериментально отриманих відомостей щодо швидкості, сили, ваги пальцевого удару тощо. Підкреслимо, що на нашу думку, у таких дослідженнях головна специфіка музичного виконавства –самобутність мислення інтерпретатора дещо відходить на другий план.

Проте є і значна кількість, зокрема, англомовних праць, де методологія дослідження спирається саме на феноменологічний підхід. Так, нашу увагу привернула стаття докторантки Хельсінкської музичної академії музики імені Сибеліуса Е. Сумеліус-Ліндблум «Сприйняття піаніста як робочий і дослідницький метод: зіткнення інтертекстуального та феноменологічного підходів у фортепіанному виконавстві», що вийшла друком в 2019 році, у якій

зазначено, що «хоча, простежування інтелектуальних структур, що стоять за майстерністю піаніста припускає глибоку саморефлексію, саме ці процеси мають тенденцію перетинати межі особистого досвіду і кінець кінцем виникають як взаємні, а не одиничні, в природі. Це пов'язано з інтерсуб'єктивністю, ключовою концепцією у феноменології, яка резонує із загальним досвідом і соціальною взаємодією між “Я” і іншими.<...> ці переживання являються як ментальними станами (тобто намірами, переконаннями, бажаннями) так і тілесними, які часто проявляються в тілесних позах, рухах, жестах, виразах і діях. Це означає, що наше розумове життя – це не просто особистий і недоступний аспект, але такий, що завжди включає загальний і соціальний, присутній через наше втілення цих ментальних станів» [289, р. 87].

Втім, маємо визнати, що судження про стиль виконавської творчості (так само як і про стиль композиторський, з тією різницею, що останній має нотну фіксацію, що дає доказовий матеріал для аналізу) все ж таки у більшій чи меншій мірі обумовлені художньо-естетичними вподобаннями слухача. Зазначимо, що художні настанови, що визначають критерії смаку, формуються упродовж усього життя, поєднують когнітивний та емоційний індивідуальний досвід. І хоча оціночні судження значною мірою залежать від зовнішніх – соціальних, культурних, історичних, релігійних, освітніх і багатьох інших чинників, це не відмінняє того факту, що дуже рідко можна зустріти двох людей зі схожими поглядами на одні й ті самі речі. Адже уся інформація, що отримується людиною зовні, сприймається нею крізь призму системи стійких внутрішніх переконань, що визначають реакцію на всі зовнішні подразники, у тому числі й артефакти.

Величезне значення тут має система настанов, що обумовлює кристалізацію ціннісних орієнтацій певної спільності людей: від групи

однодумців до суспільних переконань конкретної епохи. Вплив останніх очевидно стає наочним при вивченні творчого доробку уславлених композиторів і так званих музикантів «другого плану», які легше піддаються зовнішнім впливам. Як справедливо відзначає М. Оболенська, навіть з урахуванням постійних змін суспільної свідомості, в ній «виділяються відносно стабільні пласти, в яких формуються ціннісні парадигми» [175, с. 64]. Проте і вони з часом піддаються перегляду і кожна новітня формація суспільства відхиляє те, що було актуальним ще пару десятиліть тому. Одним з результатів/наслідків цього є виникнення моди на окремих виконавців або певний виконавський стиль. Тому щоб залишатися актуальним, інтерпретатору необхідно тонко відчувати новітні тенденції в мистецтві та відповідати ціннісним основам суспільного світовідчуття.

Тож, вивчення феномену виконавської творчості має два виміри. Перший з них – аналітичний, коли ми спираємось на певні статистичні відомості щодо виконання – час, динаміку, точність відтворення звукових структур та семантичного наповнення тексту твору композитора. Другий – естетичний, коли наша оцінка залежить від суб'єктивного сприйняття певного виду мистецтва, тобто того, що визначається виключно нашими художньо-естетичними вподобаннями. Підкреслимо, що саме естетичний вимір відіграє вирішальну роль при сприйнятті музичних артефактів. Тому, мабуть, правий був Р. Інгарден, вказуючи, що музичний твір композитора є лише схемою, потенціал якої може бути розкрито тільки в конкретизуючій діяльності людини: «внаслідок недосконалості нотного тексту він буває “записаний” у вигляді не дуже суворих правил, які визначають його як схематичне поєднання, бо тільки деякі сторони його звукової основи бувають при цьому встановлені, тоді як інші (особливо незвукові моменти твору) залишаються в невизначеному стані і являються, принаймні у відомих межах, мінливими» [73, с. 525]. У разі, коли ця

«конкретизуюча» діяльність синтезує чуттєвий досвід інтерпретатора та основні тенденції розвитку мистецтва певного періоду, виникає феномен Виконавця подібного Михайлу Плетньову – митця, чиє індивідуальне світовідчуття стає своєрідним символом епохи.

Феноменологічний підхід до вивчення стилю творчості музиканта дозволяє вийти за межі умоглядного аналізу. Прийняття того, що продукт виконавської творчості може бути визначений як феномен, що відбиває декілька векторів комунікаційних зв'язків особи (діалог з собою, з композитором, публікою, історичною епохою) може допомогти не лише у пізнанні «музичного твору виконавця», але і в усвідомленні передумов закріплення за виконавцем статусу творця в системі сучасної музичної культури. Саме таке розуміння культурного значення постаті музиканта-виконавця знаходимо у роботах зарубіжних філософів (Р. Інгардена, Б. Кроче) та вітчизняних музикознавців (В. Москаленко, І. Сухленко). Так, Р. Інгарден стверджував, що «музикант створює свій твір у процесі творчої праці, яка триває протягом деякого часу. В результаті створюється щось (музичний твір), чого до цього зовсім не існувало, але що з моменту свого виникнення якимось чином існує, причому незалежно від того, чи грає його хтось, слухає чи взагалі якимось ним займається» [73, с. 404].

Важливість визначення виконавця як творчої особистості, а виконавської діяльності як самостійного акту творчості, підкреслює І. Сухленко: «подібна діяльність є продуктивною, цілком заслужено називаючись творчою. Безумовно, виникненню виконавської версії музичного твору передують робота з авторським текстом, вивчення стильових особливостей епохи, творчості композитора і т. п. Проте часто ця підготовча робота корегує, але істотно не змінює концепцію конкретного музичного твору, що вже склалася. Концепцію, що базується на основі індивідуального виконавського стилю, точніше на його

стильових доміантах, що впливають на мікро- і макрорівні виконавського плану і, зрештою, на створення цілісного образу твору» [226, с. 65].

При цьому зрозуміло, що виконавська (як і будь-яка) творчість є проявом особливостей музичного мислення – продукту взаємин людини і світу, їх діалогу, що впливає на формування музично-мовленнєвих ресурсів, через які людина самоактуалізується. З цього приводу Б. Яворський писав: «Творчість є створення протиріччя в межах необхідності. Протиріччя примушує “тривати” процес; інакше не було б процесу, а була б безглузда гра в калейдоскоп звуків, а не безперервна єдність розвитку звукового мислення... Якби не існувало “необхідності” руху мислення, що потрапило в нестійкий стан, і не існувало можливості “парити” в цьому стані і переходити зв’язно в інший нестійкий стан, то не існувало б і “мислення”, не існувало б і “творчості”, тому що творчість є мислення, можливість мисленням створювати активність самого процесу мислення» [285, с. 417].

Зазначимо, що зростання уваги до музичної інтерпретації спровокувало появу великої кількості робіт, присвячених спробам класифікації виконавців за різними чинниками. У багатьох з них автори акцентують увагу на тому, що начебто існують відмінності в алгоритмах дослідження композиторської та виконавської творчості. Підставою для цього є твердження про відсутність фіксації останньої. Дійсно, композиторський стиль відбивається у фактурі авторських творів, що дозволяє його аналізувати та доказово досліджувати. Зрозуміло, що нотний текст не є музичним твором (потенціальна можливість існування його реалізується тільки час звучання), але він є своєрідною моделлю, на яку можна (і треба) спиратися у побудові виконавської концепції, яка (навіть зі всіма надбаннями сучасної техніки звукозапису) дає відомості тільки про одиничний акт, обумовлений багатьма зовнішніми факторами – умовами запису, наявністю/відсутністю публіки, особливостями інструментарію тощо.

Що це означає? Що для справжнього розуміння базових параметрів творчості виконавця необхідна кропітка аналітична робота, що дозволяє виявити стабільні та мобільні компоненти версій творів певних композиторів/стилів. Тож, вітчизняне музикознавство продуктивно використовує декілька авторських типологій виконавських стилів, кожна з яких, в певному сенсі, є алгоритмом дослідження специфіки мислення інтерпретатора. Серед таких назвемо наступні:

- типологія А. Мартінсена [133], який дав опис трьох основних типів виконавців, – класичного, романтичного, експресивного;
- типологія К. Царьової [250], яка, по суті, повторює класифікацію А. Мартінсена, лише замінюючи експресивний тип – імпресіоністським.
- концепція Е. Фішера [239], який пропонував розрізняти виконавців за фізіологічними особливостями (пикніки та астеніки);
- Д. Рабінович [187, 188] класифікував виконавців по їх надметі у побудові стратегії діалогу з публікою:

вражати	віртуозний тип
виражати	емоційний тип
переконувати	раціональний тип
осягати	інтелектуальний тип;
- Я. Мільштейн [139], С. Фейнберг [235] і В. Чинаєв [262] пов'язували поняття виконавського стилю з проблемами інтерпретації та особливостями творчої особи виконавця;
- типологія О. Катрич [80], яка, спираючись на вчення Ф. Ніцше, запропонувала два виконавські архетипи: діонісійський (подієвий спосіб викладу матеріалу, та принцип динамізму, наскрізного

розвитку) та *аполонічний* (розповідний спосіб викладу матеріалу, пропорціональність, симетрія).

На окрему увагу заслуговують також дослідження харківських авторів. Так, в дисертації О. Фекете [236], виконавське мистецтво вивчається в аспекті теорії комунікації, що дозволяє авторці запропонувати наступну класифікацію типів інтенціональності, що обумовлює виконавську концепцію музичного твору: наївна інтенція, трансцендентна інтенція, сакральна інтенція.

Т. Сирятська вивчає виконавську творчість в аспекті перетину психології і музикознавства та визначає інтерпретацію як «структурований у виконавському часопросторі спосіб творчого спілкування особистості (Я) з Іншим-у-собі (з автором)» [205]. Науковиця поділяє виконавців за декількома типами акцентуації характеру:

- віртуозний тип інтерпретатора базується на екзальтованій афективності;
- емотивний тип – афективно-екзальтований темперамент в поєднанні з відвертою інтроверсією;
- раціоналістичний тип – гіпертимія з помірною інтровертністю та очевидним переважанням параноїдальних рис над демонстративними;
- інтелектуальний тип – емотивність з високим рівнем інтроверсії та демонстративності

І. Сухленко не пропонує власної класифікації виконавських типів, але наголошує, що стиль є відмінною рисою кожного виконавця, яка робить його впізнаваним серед інших: «Сформована виконавцем система музично-мовних ресурсів є втілення творчої особи артиста у виконавському мистецтві і тому виявляється досить стабільною і впізнавальною» [223, с. 32].

Провідну роль особистості інтерпретатора у сучасній музичній культурі підкреслює Ю. Ніколаєвська, яка запропонувала відповідний термін – *Homo Interpretatus*: «*Homo Interpretatus* як суб'єкт інтерпретативної теорії музичної комунікації є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій «композитор-виконавець, слухач-дослідник»)» [174, с. 149]. Науковиця окреслює декілька видів комунікативних стратегій реалізації мислення інтерпретаторів:

- композиторська стратегія – інтерпретація на рівні адресованості тексту іншим суб'єктам комунікації;
- виконавська стратегія – інтерпретація ідеї Іншого в процесі відтворення в живому звучанні;
- рецептивна (слухацька) стратегія – співучасність, тобто інтерпретація виконавського тексту, що звучить та перетворює комунікативний простір;
- герменевтична стратегія – інтерпретація комунікативної дії як процесу співвідношення мовного та позамовного контексту. [174, с. 258]

Як зазначалося вище, концепції виконавських версій ґрунтуються на пошуці нових акустичних і драматургічних характеристик твору композитора. При цьому, алгоритм роботи виконавця багато в чому обумовлений його суб'єктивними інтенціями, що ґрунтуються на світогляді особистості. Масштабність особи виконавця, сила його внутрішніх переконань, за допомогою яких він створює нову звукову реальність, здатні істотно змінити усі елементи задуму композитора і вплинути на наше сприйняття конкретного музичного твору. У такому розумінні особливості діяльності інтерпретатора, її взаємозв'язок і співвіднесеність з творчістю композитора розкривається в

іншому ракурсі. Геніальне виконання, що трансформує художній простір твору композитора, обумовлює виникнення феномену «подвійного авторства», коли певний композиторській твір (або, навіть, стиль) асоціюється з ім'ям його видатного інтерпретатора:

- П'ята симфонія Л. Бетховена – Г. Фон Караян/ Л. Стоковський;
- Гольдберг-варіації Й.С. Баха – Г. Гульд/Р. Тюрк;
- твори Ф. Шопена – В. Софроніцький/В. Горовиць/Й. Гофман ;
- П. Чайковський – М. Плетньов.

Саме цей аспект цікавив Б. Кроче, який стверджував, що музичний твір існує виключно у момент його виконання, «результатом якого є новий твір» [103, с. 56]. Проте вибір пари композитор-виконавець залежить вже від нашого сприйняття, нашої готовності до прийняття альтернативної художньої концепції.

Проаналізувавши наведені вище авторські підходи до методики дослідження виконавського стилю, зазначимо, що, на наш погляд, стрижневим для всіх них є поняття індивідуальності та творчості. Адже процес інтерпретації авторського тексту, актуалізації його смислів є, водночас, процесом самореалізації Виконавця, який таким чином творить свою, нову дійсність. При цьому важливо розуміти, що стиль музичної творчості – це відкрита система, котра шляхом постійної корекції системи музично-мовленнєвих ресурсів, забезпечує Митцю можливість спілкування зі світом, реагування на зміну вподобань публіки тощо. При цьому, кожен музикант знаходиться у своєрідному «потоці», що постійно змінює «умови гри» і вимагає вміння пристосовуватися до інших композиторських/виконавських/епохальних художньо-естетичних систем. Саме тому, серед факторів мобільності виконавського стилю О. Сидоренко називає здатність коригувати надзадачу і способи її досягнення [203]. Тому, у нашій роботі, герой якої об'єднує в собі композитора, піаніста і диригента, будемо спиратися на визначення «стилю

музичної творчості», запропоноване В. Москаленком, який таким чином окреслює «специфіку світовідчуття і музичного мислення творчої особи, яка реалізується системою музично-мовних ресурсів твору, інтерпретації і виконання музичного твору» [151].

Підкреслимо, що іноді для повноцінної самореалізації людині не вистачає ресурсів певного виду творчої діяльності, що спонукає її до опанування інших засобів художнього освоєння дійсності. Найяскравішими прикладами є життєтворчість митців епохи Відродження (Леонардо да Вінчі, Мікеланджеллі Буанаротті); Бароко, коли нормою було виконання однією людиною композиторської, виконавської (органіст/клавесиніст/скрипаль/співак), організаторської (капельмейстер) роботи – А. Вівальді, Й.С. Бах; Просвітництво (Р. Ролан, Ж.Ж. Руссо). З розвитком людства, такий універсалізм серед науковців зустрічається все рідше, стає чимось винятковим (тут згадаємо про унікальну постать Марії Склодовської-Кюрі, яка отримала нобелівські премії в різних областях науки), але у сфері мистецтва прикладів поєднання декількох видів творчої діяльності достатньо багато. Доказом цього є значний перелік музикантів, які успішно поєднували піанізм та диригування, композицію та малювання, викладацьку та літературну діяльність. Найважливішим в цьому процесі поєднання виражальних ресурсів є той факт, що опанування новими засобами фіксації творчого задуму, значно збагачує мислення митця, стає передумовою знаходження несподіваних художніх рішень та прийомів. При цьому, базові параметри стилю творчості таких митців проростають з «основної» творчої діяльності (найчастіше – першої музичної професії), яку О. Коменда визначає як провідну: «Провідна діяльність в рамках концепції діяльнісного універсалізму творчої особистості – це діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності, перебудовуються творчі

процеси. Провідна діяльність може визначатися як стосовно того чи іншого періоду творчості митця, так і стосовно усіх його творчих здобутків в цілому, в останньому випадку, визначаючи тип універсальної творчої особистості» [97, с. 93].

На думку О. Коменди, видів діяльності музиканта-творця «налічується п'ять – композитор, виконавець, музикознавець, музично-громадський діяч і педагог» [97, с. 89]. Спираючись на працю видатного німецького психолога та філософа В. Штерна (книгу «Диференціальна психологія і її методичні основи»), авторка пропонує наступні типи універсальної творчої особистості, орієнтуючись на провідну діяльність митця:

- універсал-композитор (Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, Ф. Шуман);
- універсал-виконавець (Ф. Ліст, М. Мошковський, С. Рахманінов);
- універсал-музикознавець²;
- універсал-громадський діяч (М. Балакіреєв, М. Лисенко);
- універсал-педагог³.

Існує й шостий тип – «класичний універсал, утворений рівновагою всіх творів діяльності» [97, с. 93], до якого можна віднести багатьох представників музичного мистецтва ХХ – ХХІ століть – Б. Бартока, П. Булеза, Н. Арнонкурта та інших.

Універсалізм є важливою ознакою творчості багатьох сучасних митців, визначальною ознакою художнього мислення яких є багатовекторність діяльності. Тут можемо навести у якості прикладу й декількох українських митців: диригентку О. Линів, яка також є засновницею міжнародного фестивалю класичної музики *LvivMozArt* та Молодіжного симфонічного оркестру України; віолончеліста Олександра Пірієва – керівника музичної

² О. Коменда не надає прикладів, але на нашу думку, тут можна згадати про постаті Р. Роллана, Б.Асаф'єва та Т. Адорно (у Харкові – Т.С.Кравцова).

³ Прикладом може слугувати діяльність М. Клементі, К. Черні та братів Рубінштейнів.

редакції «Радіо культура», очільника Національної концертної агенції UKR Artists, ініціатора створення концертних серій, зокрема «Три С: Скорик-Станкович-Сильвестров»; Олега Безбородька – піаніста, композитора, викладача Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Зрозуміло, що багатовекторність їх творчої самореалізації суттєво впливає на зміни провідної музичної діяльності та корекцію системи музично-мовленнєвих ресурсів. Саме з цієї позиції будемо в подальшому розглядати творчість М. Плетньова.

1.2. Еволюція стилю музичної творчості М. Плетньова як результат багатовекторного діалогу зі світом

Почнемо з того, що М. Плетньов народився в 1957 році в місті Архангельськ у родині музикантів (мати – професійна піаністка, батько – баяніст) і майже одразу почав проявляти хист до музикування. За згадками мами М. Плетньова, Ольги Дмитрівни, вже у дев'ятимісячному віці він розрізняв та упізнавав різні мелодії, а згодом почав конструювати саморобні музичні інструменти та мріяв стати диригентом: «Ще з дитячого віку (мені було три, або чотири роки) я складав оркестр з фігурок музичних, з паперу робив, все вирізував і малював же деяку музику, яку сам же і придумував. Звичайно, мої перші досліди були ще слабкі і недосконалі, але мені здається, що я поступово почав щось розуміти в цій справі» [232, с. 199-200].

Перші дитячі враження від творчої атмосфери, що панувала у батьківському домі, професіоналізм батьків, музика, що постійно звучала навколо маленького хлопчика, а також систематичні кропіткі заняття фортепіано з мамою визначили долю майстра, і в сім років він поступив на навчання до середньої спеціалізованої музичної школи при Казанській консерваторії у клас Кіри Шашкіної: «Кіра Олександрівна навчила мене

музикувати і вона захочувала мої композиторські експерименти» [232, с. 121]. За перші п'ять років навчання маленький піаніст демонструє приголомшливі успіхи і родина вирішує переїхати до Москви, аби він мав можливість продовжити навчання в Центральній середній спеціалізованій музичній школі при Московській консерваторії в класі видатного музичного педагога Євгена Тимакіна. А вже в сімнадцять років М. Плетньов вступив на перший курс Московської консерваторії як прекрасно технічно оснащений музикант з власним баченням світу та тонким відчуттям музики.

Тож, провідною мистецькою діяльністю М. Плетньова є фортепіанне виконавство, і можна стверджувати, що приналежність до фортепіанної культури вплинула на формування художньо-естетичних настанов митця. Поняття «культура» активно використовується у різних сферах сучасної гуманітаристики (філософії, соціології, психології, історії, мистецтвознавстві та ін.), але трактується у залежності від об'єкту та предмету наукового пізнання. Так, музикознавство вивчає її крізь призму художнього світовідчуття людини, визначеного історичними умовами, національною ментальністю, тобто іншими складовими метасистеми людської культури. На можливість застосування системного підходу у таких дослідження вказував ще А. Сохор: «Музична культура суспільства є єдністю музики та її соціального функціонування. Це – складна система, в яку входять:

- музичні цінності, що створюються або зберігаються в цьому суспільстві;
- усі види діяльності по створенню, зберіганню, відтворенню, поширенню, сприйняттю і використанню музичних цінностей;
- усі суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знаннями, навичками і іншими якостями, що забезпечують її успіх;

- усі установи і соціальні інститути, а також інструменти і устаткування, що обслуговують цю діяльність» [215].

Дослідники зазначають, що лише на перших етапах розвитку людського суспільства можна було говорити про самобутність культури окремого племені або народності, про специфіку їх музичних інструментів, танців, пісень, образотворчих елементів й ін. Проте з часом, ці грані все більше розмиваються, особливо сьогодні, коли у людей з'явилася можливість вільно переміщатися на великі відстані, обмінюватися знаннями та досвідом: «В музиці процес взаємодії різних національних культур відбувається постійно і дуже давно. Але цікаво, що кожна культура бере з чужих тільки те, що їй ближче і привабливіше. Якщо дві культури запозичують щось від третьої, то вони запозичують різне. І це різне, поєднуючись з їх власними основами, дає зовсім несхожі результати. Кожна залишається сама собою і продовжує розвиватися, одно беручи, інше віддаючи. Австрієць Моцарт, чех Мислівечек і російський українець Березовський вчилися у італійців. Звичайно, риси італійського стилю їх об'єднують. Але кожен з них – класик власної національної культури» [197].

Цікаво зазначити, що, будучи частиною ієрархічної системи, музична культура, у свою чергу, має підсистеми, пов'язані зі способом виконання, наприклад: вокальна, хорова, фортепіанна культура, кожна з яких включає безліч складових, серед яких:

- корпус творів, написаних композиторами різних історичних епох;
- виконавські школи та традиції;
- мережа освітніх закладів та концертних організацій;
- система виконавських конкурсів;
- виробництво інструментів, нотні друкарні, спеціальні комп'ютерні програми, індустрія звукозапису – те, що визначає сучасний розвиток музичного мистецтва.

Це відображено у визначенні піанізму, запропонованому О. Степановою: «Піанізм постає як метасистема, що складається з багатьох взаємопов'язаних підсистем (їх утворюють прийоми; техніка гри на фортепіано; стиль; типи виконавства; види музичної культури; школи; майстерність; артистизм; мистецтво). Багатокомпонентність складових піанізму дозволяє тлумачити його зміст як ієрархічну систему, утворену завдяки підпорядкованій логіці єдності своєрідних мікрокосмічних змістовно-функціональних утворень, що органічно входять до значеннєвого обсягу поняття як багатоярусної цілісності» [218]. Можна стверджувати, що кожна творча особистість, яка займається фортепіанним мистецтвом, є часткою великої метасистеми, яка у більшій чи меншій мірі, впливає на її становлення, розвиток, художньо-естетичні настанови тощо.

Знаходячись у діалозі зі світом, який творчою людиною сприймається крізь призму мистецтва, або, уточнюючи, скажемо – провідної художньої діяльності, кожен митець певним чином пристосовується до зовнішніх обставин і, водночас, зберігає ті унікальні риси, що обумовлюють самобутність його висловлювання. З цієї позиції проаналізуємо феномен М. Плетньова у мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ століть.

Перш за все, скажемо, що розвиток фортепіанного виконавства у минулому столітті можна представити як наслідок протистояння нових стилів та романтичних традицій, що міцно утримували позиції у сфері музичної педагогіки завдяки тому, що більшість фортепіанних шкіл сформувалися саме в епоху романтизму. Проте з'явилися і нові виконавські напрями, і нове покоління слухачів, яке очікує не тільки емоційності та яскравої віртуозності, але й концептуального підходу до інтерпретації авторського твору, врівноваженості та технічної досконалості виконання (навіть надаючи перевагу гарно зробленому запису). Як результат, в останню третину ХХ століття

сформувався потужний напрям виконавського мистецтва (Д. Рабінович визначав це як «інтелектуальний виконавський тип»), представників якого відрізняла певна емоційна відстороненість. Особливо це помітно при їх прочитанні сучасного репертуару, де особистісний світ композитора (як і виконавця) часто нівелюється, поступаючись місцем іншим, не обов'язково художнім ефектам.

Частково це обумовлено тим, що і у композиторській, і у виконавській творчості відбувалися пошуки нових граней і можливостей звучання. Паралельно з цим стилі минулих епох, такі як класицизм і романтизм, зберігали актуальність, збагачуючись сучасними тенденціями. Так, Н. Драч зазначає, що неоромантичний піанізм піддався «тенденціям філософізації», що відбилося в тяжінні до жанру мініатюри, тихої динаміки, нових тембрових рішень, виведенні на перший план ліній, що раніше вважалися другорядними. Разом з цим, представники неокласичного напрямку виконавства активно використовують барокові та романтичні прийоми: «Неокласичний напрям у виконанні спирається на естетичні принципи, структурні моделі і систему засобів виконавської виразності музики докласичного, класичного і раннеромантичного періодів. При цьому простежується прагнення виконавців другої половини ХХ століття до тембродинамічної різноманітності звучання» [61]. Втім, романтична традиція, з її особливим ставленням до тексту композиторського твору, віртуозною комунікативною стратегією, характерним репертуаром і піднесенням постаті музиканта-виконавця, зберігає свою значущість. Одним з найяскравіших прикладів цього є діяльність М. Плетньова.

О. Берегова наголошує, що: «У процесі трансляції культурного досвіду, формування світогляду та професійної майстерності майбутнього митця ключову роль відіграють творчі майстерні, виконавські, композиторські, наукові школи, що склалися історично і виправдали себе в системі мистецької

освіти» [17, с. 20], тож, *першим вектором «діалогу зі світом»*, що обумовив становлення стилю видатного майстра, можна вважати його *приналежність до романтичної традиції* фортепіанного мистецтва, виконавської школи, засадничі принципи якої викристалізувалися у творчій діяльності митців другої половини ХІХ століття.

Відомо, що процес становлення національних фортепіанних шкіл протікав нерівномірно, що залежало від багатьох чинників. Так, в країнах Західної Європи інструментальне виконавство розвинулося раніше, ніж на теренах російської імперії, де перевага довгий час віддавалася хоровому співу, що надалі вплинуло на базові принципи школи гри на фортепіано, основою якої є саме вокальне інтонування. Простота, природність, невимушеність висловлювання – засадничі принципи школи, де «спів на інструменті» був одним з найважливіших критеріїв оцінки майстерності виконавця (не випадково, одними з перших російських викладачів фортепіано були автори романсів О. Варламов і О. Гурильов).

«Генеалогічне дерево» М. Плетньова-піаніста (див. Додаток А) сягає своїм корінням в глибину століть, більшою частиною охоплюючи романтичну виконавську традицію, що представлена постатями Дж. Фільда, О. Дюбюка, М. Рубінштейна, А. Зілоті, К. Ігумнова, Я. Флієра, Л. Власенка. Відправною точкою формування цієї гілки піанізму можна вважати початок ХІХ століття, коли в Росію приїжджає Дж. Фільд, ірландський композитор і піаніст, нині відомий як фундатор жанру ноктюрна. Зі спогадів сучасників Дж. Фільда відомо, що його виконання «вирізнялося поетичністю, проникливим ліризмом, нечуваною співучістю звуку. Він славився також виключно розвиненою пальцевою технікою, майстерністю “перлинної гри”. Сучасників вражала філігранна довершеність його техніки» [5, с. 119]. У педагогічній практиці Дж. Фільд пропагував співучий образ фортепіано, одним з перших почавши

користуватися глибокою педаллю з баса. Спів на фортепіано – один із засадничих принципів фільдівської педагогіки – став однією з основ фортепіанного виконавства в Росії. В різний час у Дж. Фільда навчалися такі музиканти, як М. Глінка, О. Верстовський, О. Віллуан, О. Гурільов та О. Дюбюк, чия педагогічна діяльність важлива для теми нашого дослідження.

У традиціях фільдівської школи, виконавський стиль О. Дюбюка відрізнявся філігранністю, урівноваженістю, невеликим жестом, характерною для салонного мистецтва елегантністю, проникливістю та співучістю. Прихильність митця до пісенної традиції відбилася не лише в особливому ставленні до звуку фортепіано, але й у композиторській творчості. О. Дюбюк відомий як автор безлічі обробок народних і авторських пісень, перекладень романсів та арій для фортепіано. Працюючи в Московській консерваторії, О. Дюбюк виховав цілу плеяду яскравих музикантів: М. Балакірева, М. Зверева, М. Кашкіна, Г. Лароша та ін.

У той самий час в московській консерваторії працював й один з найвідоміших піаністів, педагогів, просвітників ХІХ століття – М. Рубінштейн, який почав блискучу виконавську кар'єру достатньо рано – у 13 років, закінчивши навчання у одного із учнів Дж. Фільда – Олександра Віллуана. Педагогічна діяльність М. Рубінштейна заклала основи російської фортепіанної школи, сформувавши принципи, за якими працюють й сьогодні:

- вимога вдумливої роботи над формою, гармонічним складом твору;
- увага до загально-музичного розвитку учня;
- широкий стильовий спектр творів, з включенням сучасного репертуару;
- заохочення до композиції.

Ці принципи разом із захопленістю викладанням та рідкісним умінням знайти особливий підхід до кожного учня, спільна творча робота над творами

створили ту чарівну атмосферу 45 класу Московської консерваторії, у якій з 1899 року проходили заняття одного з найвідоміших піаністів-педагогів Костянтина Миколайовича Ігумнова, випускника М. Рубінштейна. З перших же виступів К. Ігумнов завоював любов публіки завдяки темпераментності, захоплюючій щирості почуттів, контакту з аудиторією. За спогадами сучасників, широка амплітуда емоційності та мужність поєднувалася в його виконанні із співучим і м'яким звуком, близьким до вокального: «Ігумнов як піаніст – абсолютно виняткове явище. Правда, він не належить до роду майстрів фортепіано, які відрізняються блискучою технікою, могутнім звуком, оркестровим трактуванням інструменту. Ігумнов належить до піаністів типу Фільда, Шопена, до майстрів, які щонайближче підійшли до специфіки фортепіано, не шукали в ньому штучних оркестрових ефектів, а витягали з нього те, що всього важче витягнути з-під зовнішньої жорсткості звучання – *співучість*. Ігумнівський рояль співає, як рідко у кого з сучасних великих піаністів» [188]. Завдяки К. Ігумнову став популярним серед виконавців цикл «Пори року» П. Чайковського, також в репертуарі піаніста були й «Фантазія» для фортепіано з оркестром П. Чайковського, вісімнадцять фортепіанних мініатюр *op. 72*. Також значне місце у програмах концертів К. Ігумнова відводилося творам С. Рахманінова та С. Прокоф'єва. Проте під пальцями піаніста не менш вражаюче звучали сонати Ф. Ліста та Ф. Шопена, «Фантазія» Р. Шумана й інші твори з доробку композиторів-романтиків.

Педагогічна кар'єра К. Ігумнова почалася у 1898 році, коли він прийняв запрошення стати викладачем Тіфліського відділення Імператорського російського музичного товариства, а з 1899 року до 1948 року він працював у Московській консерваторії, виховавши цілу плеяду видатних піаністів. У педагогічній роботі К. Ігумнов покладався на власний виконавський досвід й трактування фортепіано. Благородство звучання і «спів на роялі» – це ключові

показники школи К. Ігумнова. Також необхідно сказати, що, як й інші представники радянського піанізму, він був представником академічної гілки фортепіанного мистецтва, з притаманною стриманістю висловлювання. На це, у зрозумілій в контексті часу манері, вказує А. Альшванг: «Педагогіка К. К. Ігумнова представляє органічну частку його прекрасного піанізму: він виховує артистів сильних і здорових, чуждих рефлексії, змертвілій схоластиці, – артистів, що розвинені інтелектуально, мають усі віртуозні і лірико-виражальні якості» [8, с. 93].

Особистісний підхід до кожного студента, довірливе ставлення й свобода творчості дали можливість розкритися в класі К. Ігумнова таким виконавцям, як Л. Оборін, О. Іохелес, А. Д'яков, М. Грінберг, І. Міхновський, Я. Флієр. Педагогічна манера К. Ігумнова була спрямована на розкриття обдарованості учнів, чому, безумовно, сприяла можливість свободи самовираження, із правом самостійного обрання репертуару та шляхів його інтерпретації: «К. Ігумнов уміє не лише безпомилково зрозуміти індивідуальність і характер виконання своїх учнів, але і кожним по-особливому керувати» [8, с. 92]. Серед найвідоміших учнів К. Ігумнова, продовжувачів його школи й учителі М. Плетньова – Є. Тимакін та Я. Флієр.

Євген Тимакін – видатний дитячий педагог, який все життя працював в ЦМШ при Московській консерваторії. Продовжувач ігумнівської школи, навіть в роботі з дітьми він дотримувався головних її «настанов» – традицій співочого звуковидобування і розвитку в учнях музикантського «слуху», умів розкрити індивідуальність кожної дитини: «Це був педагог, практично, зі всесвітньою популярністю, унікальний майстер, яких зараз немає. Чудова людина. Він умів розкрити кожного учня, в якому б напрямі він не йшов. Тому його учні були завжди різні, і, в той же час, всі дуже добре підготовлені, освічені і оснащені технічно» [232, с. 121]. Саме тому праця Є. Тимакіна «Виховання піаніста»

[230], в якій зафіксовано майже півсторічній досвід викладання, – одна з найвідоміших методик викладання фортепіано⁴. Саме в класі Є. Тимакіна пощастило займатися М. Плетньову до вступу в консерваторію, де він продовжив навчання в класі іншого представника ігумнівської школи – Якова Флієра.

Талант Я. Флієра яскраво виявився вже у роки навчання, а на випускному іспиті він вразив і свого педагога, і екзаменаційну комісію блискучим виконанням Третього фортепіанного концерту С. Рахманінова. Потім були перемоги на Другому всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців в Ленінграді (перша премія), на міжнародних конкурсах у Відні (перша премія) і Брюсселі (третя премія), після яких про Я. Флієра стали говорити як про яскраву творчу індивідуальність. Не дивно, що тоді ж утворилася і велика група прихильників таланту піаніста, що називала себе «флієристами». Вже у молоді роки гра Я. Флієра відрізнялася масштабністю, «великими мазками», емоційним напруженням і симфонічністю звучання, що притаманно романтичному піанізму й визначило принципи відповідних шкіл гри на фортепіано: «Романтичний стиль розвивав як техніку атлетичного типу, так і техніку роботи із звуком. І рівень розвитку цієї техніки був таким, що віртуозність, яка розуміється як майстерне володіння своїм інструментом, була обов'язковим атрибутом концертуючого виконавця. Це наклало відбиток на усю систему підготовки музикантів і стало основою шкіл гри на клавішно-струнних інструментах, побудованих на принципах романтичного мистецтва» [223, с. 38].

Цілком у дусі діоніського мистецтва художній задум відіграв головну роль в інтерпретаційних концепціях Я. Флієра, іноді навіть залишаючи на другому плані виконавський розрахунок та раціональний контроль. Приділяючи

⁴ Цікаво, що саме М. Плетньов став ініціатором створення документального фільму «Школа Тимакіна» на основі існуючих відеозаписей із розмовами Є. Тимакіна щодо методики фортепіанного викладання, яку він застосовує. Цей фільм був перекладений англійською мовою та набув широкого розголосу за кодоном.

меншу увагу дрібницям, Я. Флієр доводив цілісність твору та стрижневу ідею виконавського задуму. К. Ігумнов так говорив про свого учня: «Флієр-митець, інтерпретатор прагне передусім до цілісності, органічності виконуваного твору. Його найбільше цікавить загальна лінія, він намагається підпорядкувати усі деталі живому виявленню того, що йому уявляється суттю твору» [71, с. 103].

У репертуарі Я. Флієра переважали твори композиторів-романтиків:

- Ф. Ліста – Соната для фортепіано *h-moll*, Фантазія-соната «По прочитанню Данте», Велика концертна фантазія на іспанські теми, Мефісто-вальс, рапсодії, транскрипція Увертюри до «Тангейзера» Р. Вагнера;
- С. Рахманінова – Третій концерт для фортепіано з оркестром *d-moll op. 30*, Рапсодія на тему Паганіні *a-moll op. 43*, прелюдії, етюд-картини;
- Ф. Шопена – мазурки, вальси, балади.

Не обійшов увагою Я. Флієр й твори радянських композиторів: Друга і Третя фортепіанні сонати С. Прокоф'єва, 24 фортепіанних прелюдії Д. Кабалевського, 24 прелюдії і фуґи Д. Шостаковича, фортепіанні концерти А. Хачатуряна, Г. Галиніна, Б. Шехтера та ін.

Проте прославився Я. Флієр не лише як пристрасний романтик, а як один з найобдарованіших викладачів. Потрапити в клас до нього було великою честю для молодих музикантів. Він підготував безліч прекрасних піаністів, лауреатів всесоюзних і міжнародних конкурсів, серед яких: Л. Власенко, Б. Давидович, В. Постнікова, В. Фельцман, Н. Лельчук, Ю. Айрапетян, Р. Щедрин, М. Плетньов. При чому Я. Флієр підкреслював нерозривність взаємозв'язків між концертною та педагогічною діяльністю. На його думку, справжнім наставником молодих музикантів має бути тільки самобутній виконавець, який зможе не тільки поділитися безпосереднім концертним досвідом, а й навчатися

у власних студентів, відчуті нові можливості трактування добре відомих творів. Тільки у творчому тандемі педагог-учень, у взаємообміні досвідом трактовки музичного матеріалу, бачив він основний сенс педагогічної роботи: «Поставивши перед студентом яке-небудь виконавське завдання, Флієр зовсім не вважав, що його функції як викладача вичерпані. Навпаки, він негайно намічав шляхи рішення цієї задачі. Як правило, тут же, на місці, експериментував з аплікатурою, вглиблювався в суть необхідних рухомих процесів і пальцьових відчуттів, пробував різні варіанти з педалізацією і так далі. Потім резюмував свої міркування у вигляді конкретних вказівок і порад» [256, с. 71].

Викладати Яків Володимирович почав досить рано (спочатку як асистент в класі К. Ігумнова, а потім вже самостійно) і відкрите, пошукове ставлення до роботи в класі зберігав протягом усієї педагогічної кар'єри: «Флієр мав рідкісний дар: ставати і залишатися на довгі роки як би однолітком молоді, що навчається в його класі» [60, с. 31]. Згадуючи роки навчання, учні Я. Флієра відмічали щирю людську доброту учителя, його тепле, майже батьківське ставлення. Не було таких тем, на які він не міг би підтримати бесіду, не було таких питань, вирішення яких залишалося без поради, а іноді і безпосередньої допомоги. Нерідко Я. Флієр проводив уроки у себе вдома: «Учні в гостинному домі Флієрів не були гостями. Вони ставали членами цієї великої родини» [60] Причому ці уроки найчастіше не обмежувалися простим програванням музичного матеріалу, за студентським виконанням того або іншого твору могли зазвучати зовсім інші, близькі, на думку учителя, по духу, емоційному напруженню, художнім образам, стилю. Натхненний виконанням своїх учнів педагог сам часто сідав за рояль і музикував: «Уміння правильно розкрити і направити творчі здібності учня, прищепити йому бездоганний художній смак, в той же час не порушуючи загальних виконавських завдань, що вирішуються в

характерній для Флієра манері, дозволяє говорити про нього, як про справжнього педагога-режисера, що постійно здійснює свої «постановки» творів» [119, с. 253].

З самого початку викладацької діяльності Я. Флієр мав одну дуже важливу рису – він умів зняти емоційну напругу студента, за спогадами учнів в класі Я. Флієра завжди гралося легко і вільно. Перше творче хвилювання відразу ж проходило, коли в класі починала звучати музика. З цієї миті відбувалося творче чаклунство, що спиралося на свободу поглядів і думок. Особливо любили учні грати разом з Я. Флієром концерти для фортепіано. Вже з перших тактів він своїм акомпанементом підносив учнівське виконання на новий рівень. Звучання роялю під його пальцями набувало особливої оркестрової потужності і тембрової забарвленості, він проводив учнів крізь усі технічні труднощі, навчаючи не помічати їх, працюючи над втіленням цілісного задуму твору. Тоді навіть найскладніший і віртуозніший концерт грався на одному диханні, завершуючись потужними фінальними акордами.

Як і багато інших представників романтичної гілки фортепіанного мистецтва Я. Флієр дуже любив оперу. У його квартирі була зібрана величезна колекція платівок із записами оперних постановок зі всього світу. Найкращим подарунком для нього на будь-яке свято була саме така платівка. Нерідко він сідав прослуховувати їх разом зі своїми учнями, а після міг дістати з полиць клавир і відтворити почуте на роялі. Взагалі вокальне мистецтво було надзвичайно близьке Флієру-педагогові і виконавцеві. Він намагався максимально відійти від того ударного прочитання цього інструменту, що тоді увійшло в моду в європейських країнах і Америці. Я. Флієр продовжував «співати на роялі» і навчав цьому своїх учнів. Отже, творча майстерня Я. Флієра суттєво вплинула на формування творчої особистості М. Плетньова у першому

періоді його творчості, кульмінацією якого стала перемога на міжнародному конкурсі імені П.І. Чайковського у 1978 році.

Втім, необхідно підкреслити важливість віртуозної складової музичного мислення М. Плетньова, адже технічна сторона його піанізму нагадує ювелірну роботу, де кожна деталь, виразний штрих не сприймається окремо, а швидше є невід'ємною частиною єдиного цілого. Навіть у найскладнішому і незручному пасажі М. Плетньов демонструє надзвичайну легкість, мовленнєву виразність, звертаючи увагу слухача на ті елементи музичної фактури, що іншими виконавцями іноді випускаються з уваги.

Тож, якщо згадати про первісний зміст поняття «віртуоз» – той, що досконало володіє технічною стороною свого мистецтва, то М. Плетньова цілком можливо віднести до такого типу майстрів. Проте, на відміну від багатьох представників романтичного піанізму, він все ж таки не використовує ефектність виконання як засіб комунікації з публікою. На наш погляд, це може бути обумовлено двома причинами: перша – *тип особистості митця*, адже відомо, що він особа непублічна, інтровертна, малоемоційна у безпосередньому спілкуванні; по-друге, *тип виконавського висловлювання*. Втім, можна говорити й про те, що *комунікативна стратегія* М. Плетньова-піаніста цілком відповідає загальній тенденції до *інтелектуалізації* виконавського мистецтва. Він не шукає колористичних ефектів, відірваних від змісту музики: «В тому, що М. Плетньов медитативен, а не помітно “артистичний”, в тому, що слухача він занурює в музику, а не шукає з ним “романтичного” (чи не вірніше сказати – псевдоромантичного?) співпереживання, не можна не почути важливих тенденцій сучасного мистецтва» [264, с. 57.].

Повертаючись до визначення чинників, що вплинули на розвиток творчого стилю М. Плетньова, неможливо оминати увагою той факт, що він є одним з найвідоміших переможців конкурсу імені П. Чайковського. Саме з цієї

перемоги почалося його «самостійне» мистецьке життя та другий період творчості (1978-1990). Підкреслимо, що значення конкурсної системи в історії фортепіанного виконавства ХХ –ХХІ століття неможливо переоцінити. Процес становлення та розвиток цієї системи відобразив суттєві зміни у соціальному сприйнятті постаті музиканта-виконавця. Менш ніж за сто років конкурси трансформувалися з агонічних дружніх зустрічей, метою яких була не стільки перемога, скільки радість вдосконалення професійної майстерності шляхом сумісного музикування, до потужної медійної системи, що визначає творчі долі багатьох музикантів. Якщо на початку минулого століття існувало декілька піаністичних конкурсів, брати участь в яких могли лише одиниці, то сьогодні кількість таких заходів збільшилася в десятки, сотні разів. Проте лише перемога на дійсно престижному міжнародному конкурсі (такому як конкурс імені Королеви Єлизавети, Конкурс піаністів імені Ф. Бузоні, міжнародний конкурс імені П. Чайковського) може визначити успішність кар'єри музиканта, забезпечивши й концертні ангажементи, й контракти з компаніями звукозапису. Разом з цим, усі розуміють, що стати першим, коли до складу журі увійшли музиканти, які представляють різні національні школи та виконавські стилі, можливо лише у тому випадку, коли учасник пропонує деякий «узагальнений» варіант трактування творів конкурсної програми. Тож, винятки, коли обрання переможця є визнанням унікальності його обдарованості надовго залишаються у пам'яті слухачів. Згадаємо тут імені В. Кліберна, Г. Соколова, Л. Деберга та, звісно, М. Плетньова.

В еволюції стилю митця ця подія відіграла особливу роль не тільки тому, що після блискучого виступу на конкурсі уся музична громадськість того часу заговорила про М. Плетньова. Більш важливим був той факт, що вона відкрила перед достатньо молодим ще музикантом (на той час йому виповнився 21 рік) нові творчі горизонти й інші вектори розвитку, що згодом обумовили не тільки

зміну мистецької діяльності, але й, як наслідок, суттєву корекцію системи музично-мовленнєвих ресурсів. Йдеться про можливість спробувати себе за диригентським пультом, яку М. Плетньов реалізував у 1980 році, коли дебютував у якості запрошеного диригента Московського симфонічного оркестру і ВСО імені П.І. Чайковського.

Залишивши поки цей вектор діалогу М. Плетньова зі світом без подальшого розвитку, повернемося до аналізу його музичного генеалогічного древа і звернемо увагу на механізми, завдяки яким функціонують виконавські традиції. Одним з таких, безумовно, є педагогічний репертуар, що з певними змінами передається з покоління в покоління. На це, зокрема вказує Є. Назайкінський: «навіть найсильніший, найяскравіший індивідуальний стиль музиканта в процесі свого становлення і розвитку опосередкує стилями школи, епохи, культури народу, зафіксованими не лише в самій музиці, але і в найрізноманітніших інших формах, зокрема, в методико-педагогічних настановах і правилах» [166, с. 56]. Зрозуміло, що згодом, покинувши стіни навчального класу, кожен митець починає формувати «свій» *репертуар*. Аналіз жанрово-стильових пріоритетів унаочнює як динаміку еволюції індивідуального виконавського стилю, так і *ще один вектор діалогу зі світом*. Адже звернення до творчості конкретного автора чи авторів певної епохи впливає на музично-мовленнєві ресурси, й, як наслідок, художньо-естетичні настанови інтерпретатора.

Систематизація репертуару М. Плетньова дозволяє виявити його магістральну настанову – спрямованість на епоху романтизму, твори Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Шумана, П. Чайковського, а також окремі опуси композиторів «Могутньої купки», С. Рахманінова, О. Скребіна, С. Прокоф'єва. В цьому переліку найважливішою для М. Плетньова постаттю є, безумовно, П. Чайковський, виконання творів якого піаністом критикою визнано

еталонним. У численних інтерв'ю музикант не заперечує своєї прихильності: «Я завжди відчуваю особливе щастя, граючи музику Чайковського» [51, с. 318]. Тандем П. Чайковський – М. Плетньов закріпився на афішах практично як ім'я називне, що спонукає критиків раз за разом підкреслювати: «Плетньов-інтерпретатор наділений однією рідкісною якістю – найвищою культурою чуття. Це особливо цінно при виконанні Чайковського. Звідси почуття міри в надемоційних підйомах, в трагедійних кульмінаціях, в скорботних мелодіях. Він не намагається потрясти потужністю оркестрового звучання, гучністю, але вражає внутрішньою експресією. Трагізм кульмінації Шостої у Плетньова можна назвати “скутим трагізмом”. У цій специфічній емоційній сфері індивідуальність Плетньова-піаніста і диригента проявляється дуже яскраво» [96, с. 118.].

Зазначимо, що на початку концертної кар'єри у репертуарі піаніста-М. Плетньова основне місце займають масштабні твори композитора, такі як Два фортепіанні концерти (№1 *b-moll op. 23* і №2 *G-dur op. 44*); Велика соната для фортепіано *G-dur op. 37*; Концертна фантазія для фортепіано з оркестром *G-dur op. 56*. Згодом увагу М. Плетньова привертають «юнацькі» опуси П. Чайковського («Дитячий альбом» *op. 39*; «Пори року» *op. 37bis*) та маловідомі твори композитора: 12 п'єс середньої трудності для фортепіано *op. 40*; 18 п'єс для фортепіано *op. 72*; 3 п'єси для фортепіано *op. 9*; 6 п'єс для фортепіано *op. 19*; 6 п'єс на одну тему для фортепіано *op. 21*.

Не випадково, Л. Токарева зазначає, що «відкриття Плетньовим Чайковського полягало не лише в тому, що він зіграв, практично, усього Чайковського, зіграв те, що до нього ніхто не грав. Він принципово по-новому підійшов до творчості Чайковського, відкрив нам і ті твори, які ми добре знали. Очищаючи їх від нашарувань, що накопичилися, і штампів, звільняючи від непотрібних поганих звичок виконання, що перетворилися на заскнілу

традицію, він відкрив нам первісну красу цих творів. Кудись пішли слізливість і сентиментальність, і перед нами з'явився справжній Чайковський, в музиці якого ми знаходимо бездонні глибини людських переживань, думок і почуттів» [232, с. 155].

Також у рециталях піаніста звучать твори Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. Брамса, К. Сен-Санса, Е. Грига, О. Скрябіна, С. Рахманінова та інших композиторів-романтиків. Разом з цим, хоча в репертуарі М. Плетньова не має повних хрестоматійних записів творів доби класицизму (наприклад, циклів сонат Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена), програми його концертів, як правило, містять окремі опуси цієї доби. Більше того, останнім часом ці твори все частіше привертають увагу піаніста. Його виконавські версії класичного доробку зачаровують ясністю та прозорістю звучання всіх фактурних пластів, невимушеністю агогіки та романтичною свободою трактовки авторських вказівок. Можливо, це можна сприймати як ознаку зрілого стилю, коли саме ілюзорна простота виконання привертає увагу публіки та критики.

Щодо творів докласичного періоду, то їх в репертуарі М. Плетньова набагато менше, серед них:

- твори Й.С. Баха: два концерту для клавiру (*f-moll* і *d-moll*), партита для клавiру №6 *e-moll BWV 830*; сюїта для клавiру *a-moll BWV 818a*; англійська сюїта №3 *g-moll BWV 808*; пасакалія і fuga для органу *c-moll BWV 582*; токата і fuga для органу *d-moll BWV 565* (на яку згодом М. Плетньов зробив власну транскрипцію для симфонічного оркестру);
- повна збірка клавiрних сонат Д. Скарлатті (1995 рік);
- цикл рондо і сонат для клавiру Ф.Е. Баха (2001 рік).

Цікавий погляд маестро на автентичну гілку фортепіанного мистецтва. На його думку, намагання сучасних виконавців грати в автентичній манері музику Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, представляють інтерес, але все змістовне багатство, що закладено у творах цих композиторів, неможливо відобразити за допомогою інструментів того часу. Крім того, як і багато інших музикантів, М. Плетньов вважає, що недостатньо лише використовувати старовинні інструменти, необхідно відтворити всі умови музикування: «Коли я бачу музикантів із старовинними інструментами, мені хочеться, щоб вони були одягнені в старовинний одяг, щоб концерт проходив в старовинному інтер'єрі, при свічках» [1]. Проте головне – неможливо вже відтворити звуковий ландшафт XVIII – XIX століть, змінити слухові уявлення публіки, сформовані сучасною музичною культурою.

Що ж стосується зацікавленості М. Плетньова творчістю композиторів XX – XXI століть, то можна констатувати, що у його репертуарі, фактично, знаходяться лише «хрестоматійні» опуси імпресіоністів: декілька прелюдій та сюїта «Для фортепіано» («*Pour le piano*») L 95 К. Дебюссі, «Гра води» («*Jeux d'eau*») М. Равеля. Сучасних же творів, датованих другою половиною XX – початком XXI століть, не має зовсім. Піаніст так пояснює це: «Це щонайповніша профанація – можна все те ж саме зіграти навпаки, з кінця до початку – ефект той же буде. Або ж композитори вигадують щось дуже складне на комп'ютері, розписують ноти, які і зіграти-то не можна. Якщо підходити до цього серйозно, потрібна сила-силенна часу, щоб це вивчити усю цю нісенітницю. А життя коротке» [70]. Втім, враховуючи, що М. Плетньов поєднує декілька видів творчої діяльності, для визначення репертуарних вподобань митця недостатньо аналізу лише піаністичних програм, адже відомо, що починаючи з 1990 року він активно займається диригуванням. Це значно розширило межі його репертуару, хоча і тут М. Плетньов залишається вірним

своєму захопленню творчістю П. Чайковського. Під його орудою РНО виконав: Шість симфоній П. Чайковського, Симфонію «Манфред» *b-moll op. 58*, Італійське капричіо *op. 45*, Слов'янський марш *op. 31*, Урочисту увертюру «1812 рік» *op. 49*, Увертюру-фантазію «Ромео і Джульєтта» 42, увертюру-фантазію «Гамлет» *op. 67*, Симфонічну фантазію «Франческа да Ріміні» *op. 32*, Симфонічну фантазію «Фатум».

Зазначимо, що диригування є одним з проявів універсалізму творчості митця, що дає можливість для реалізації ще однієї грані його особистості – громадської діяльності, спрямованої на популяризацію творчості улюблених композиторів. М. Плетньов включає в програму виступів РНО маловиконувані твори О. Даргомижського, С. Танєєва, О. Глазунова, А. Лядова, Д. Кабалевського, М. Мясковського, А. Хачатуряна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Н. Черепніна, М. Голованова. Втім, в репертуарі оркестру є шедеври класичної музики: музика з балету «Попелюшка» С. Прокоф'єва, сюїти з балету П. Чайковського «Лебедине озеро», сюїти з балету І. Стравінського «Жар-птиця» та ін.

Працюючи з оркестром, М. Плетньов звертається не лише до фортепіанного та симфонічного репертуару, але й до оперних творів. Важливим моментом для досягнення творчого мислення митця є небажання співпрацювати з сучасними режисерами-постановниками, чії сміливі рішення іноді суперечать авторському задуму. Натомість, М. Плетньов обирає презентацію опер в концертному виконанні. Так публіці були представлені «Євгеній Онегін» та «Іоланта» П. Чайковського, «Русалка» О. Даргомижського, «Кашей Безсмертний» та «Травнева ніч» М. Римського-Корсакова, «Соловей» І. Стравінського та багато інших. Щоправда, критики не завжди поблажливо оцінюють ці прочитання оперних шедеврів: «Якщо говорити про оперні диригентські роботи маестро у рамках цього фестивалю (*«Великий фестиваль*

РНО» – авт.), то відразу ж згадуються сира, немов зіграна з листа “Чарівна флейта” Моцарта (2009), “Попелюшка” Россіні (2010), що несподівано вдалася, “Євгеній Онєгін”, що цілком очікувано вдався, Чайковського (2012) і, нарешті, надзвичайно вдалий проект минулого року – “Марія Магдаліна” Массне (2013). Якщо ж рамки спогадів розширити, то можна назвати давні виконання на цій же сцені – сцені Концертного залу імені Чайковського – двох одноактних опер Рахманінова “Франческа та Ріміні” та “Алеко”, а також “Кармен” Бізе. Можна згадати й “Пікову даму” Чайковського – постановку на Новій сцені Великого театру Росії» [104].

Плетньовське захоплення оперним репертуаром досить довго викликало у критиків подив, недовіру й сумніви щодо того, чи зможе симфонічний колектив органічно доповнити вокальну партію, а диригент, який не має навичок роботи в оперному театрі – вести за собою солістів. Так, аналізуючи історію оперних постановок, здійснених під керівництвом М. Плетньова, І. Корябін пише: «Чи були які-небудь сумніви по частині оркестру? По частині оркестру як такого – ніяких, але по частині дійсно першокласного симфонічного колективу, якому належало виконати оперну партитуру, певні сумніви були. І засновані вони на досить значній статистиці оперних проектів РНО, причому, що відбулися як поза рамками обговорюваного фестивалю, так і в його програмі <...> ...усі мої сумніви зникли буквально з першими тактами музики. Стало зрозуміло, що у даному випадку особлива педантичність диригента, його особливо упереджена поглибленість в питання темпоритмики, нюансування і якості оркестрового звуку знайшли з ліричними сценами Чайковського дружню мову – мову дуже незвичайну, захоплюючу» [104]. Цікаво, що автор рецензії навіть пропонує своєобразний рейтинг успішності оперних експериментів М. Плетньова. Відтворимо його, рухаючись від найменш вдалої (на думку І. Корябіна) до

найбільш успішної, що унаочнює зростання майстерності як диригента, так і колективу:

- В.А. Моцарт «Чарівна флейта» (2009 рік);
- Дж. Россіні «Попелюшка» (2010 рік);
- П. Чайковський «Пікова Дама» (2011);
- П. Чайковський «Євгеній Онєгін» (2012).

Аналіз діяльності будь-якого диригента був б неповний без згадування про виконання симфонічних творів Л. Бетховена, інтерпретація яких є справжнім викликом для кожного митця. Зазначимо, що твори цього композитора представлені і в піаністичному репертуарі митця, але саме з РНО було записано декілька монографічних концертних програм, вершиною яких, безумовно, є дискографія дев'яти симфоній Л. Бетховена, зроблена на студії компанії *Deutsche Grammophon*: «З кожною наступною симфонією Бетховена Плетньов домагався від оркестру все більшої свободи і гнучкості відносно темпів, ритму, нюансування, прискіпливо домагаючись майже камерного музикування від симфонічного оркестру. Природно, що це потребувало клопіткої і тонкої репетиційної роботи, яку Плетньов проводив сам, ретельно і скрупульозно, прослуховуючи і відточуючи буквально кожну фразу. Нового в деталях і в концепції цілого було стільки, що в пору говорити про “революційний переворот”, здійснений Плетньовим відносно традиції виконання симфоній Бетховена» [111].

У репертуарі піаніста такі бетховенські опуси, як:

- всі п'ять фортепіанних концертів;
- обрані сонати, зокрема: № 2 *A-dur op. 2*, №14 «Місячна» *cis-moll op. 27*, №21 «Аврора» *C-dur, op. 53*, №23 «Апасіоната» *f-moll, op. 57*, №26 «Прощальна» *Es-dur, op. 81a*, №32 *c-moll, op. 111*;
- цикли варіацій, рондо.

Диригування відкрило новий вектор діалогу М. Плетньова зі світом – можливість творчого співробітництва з молодим поколінням музикантів й, таким чином, втілення викладацьких амбіцій. На це вказав сам музикант, відповідаючи в одному з інтерв'ю на запитання, чому він не займається викладацькою діяльністю: «Ну як сказати? Я викладаю в оркестрі, адже диригент – той же викладач» [204]

Ще одним вектором діалогу, що надає можливість надихатися роботою з однодумцями, є для М. Плетньова *камерно-інструментальне музикування*, у якому він очікувано постійно звертається до творчості П.І. Чайковського. Достатньо згадати запис фортепіанного «Тріо пам'яті великого художника» *a-moll op. 50*, зроблений в 1982 році спільно з Елмаром Олівейра (скрипка) і Натаніелем Розеном (віолончель). Також поціновувачі музичного мистецтва із захопленням сприйняли виконання М. Плетньовим разом з Мартою Аргеріх, Євгенієм Кісінім і Джеймсом Левіном Концерту Й.С. Баха для чотирьох фортепіано *a-moll BWV 1065* у 2003 році.

Проте найяскравішим прикладом плетньовського захоплення камерним музикуванням є його співпраця з Мартою Аргеріх, що почалася у 2002 році з виконання авторської сюїти для двох фортепіано на музику з балету «Попелюшка» С. Прокоф'єва. Про цю багаторічну творчу дружбу М. Плетньов каже з теплотою, називаючи сумісно записаний диск, що у 2005 році отримав нагороду Греммі – подарунком на день народження видатної піаністки: «Марта Аргеріх умовила мене записати сюїту з балету “Попелюшка” Прокоф'єва, в моєму перекладенні для двох фортепіано, та цикл п'єс для фортепіано в чотири руки “Моя матінка гусиня” Равеля <...> Ось цей диск і отримав тоді Греммі та ще декілька премій. Вийшов мій подарунок Марті на день народження» [204]. Зараз музиканти активно гастролюють, запрошуючи один одного до участі у

програмах концертів і фестивалів, серед яких славетний музичний фестиваль у Верб'є, музичний фестиваль *Riga Jurmala* та інші.

Наступним вектором діалогу зі світом, який є важливим для досягнення стилю творчості М. Плетньова є його *композиторська діяльність* (див. підрозділ 2.2), що дає музикантові можливість висловити власні музичні ідеї. Цей вектор є одним з найцікавіших для дослідника, як відображення динаміки становлення творчого стилю М. Плетньова, адже, дебютувавши з авторською транскрипцією концертної сюїти з балету «Лускунчик» і з транскрипцією концертної сюїти з балету «Спляча красуня», що вийшла роком пізніше, з часом музикант прийшов до мистецтва композиції, аналіз жанрово-стильового наповнення якої свідчить про значущість впливу базового імпульсу – романтичних традицій. Водночас, саме аналіз композиторського доробку М. Плетньова дозволяє цілісно презентувати пізній стиль творчості митця.

Підкреслимо, що фактором, важливим для розуміння феноменів фортепіанного мистецтва межі ХХ – ХХІ століть, є постійне зростання впливу інформаційних технологій на культурні процеси. Одним з наслідків цього є те, що сьогодні ми маємо можливість почути велику кількість концертних та студійних записів видатних музикантів: «Академічне музичне мистецтво, основною умовою існування якого, як і існування музики як виду мистецтва, є виконання в концертному залі, у добу сучасних інформаційно-комунікаційних технологій виходить за межі традиційного концертного виконавства, пристосовується до віртуального звукового та візуального простору, створюваного електронними засобами музичної комунікації та Інтернетом, зазнає на собі впливу технічних засобів звукозапису та еволюціонує разом з ними, відчуває наслідки трансформації ролей учасників музичної комунікації», – зазначає О. Берегова [18]. Проте доступність цих записів, їх включення до суспільного слухового тезаурусу істотно впливає як на оціночні

судження публіки, так і на ті завдання, що ставлять перед собою інтерпретатори. Негативною стороною цього процесу постає накопичення великої кількості точно скопійованого, але малоемоційного, змістовно-обділеного виконання.

Проте є й позитивні наслідки цифровізації музичного мистецтва, один з яких – можливість фіксації виконавських версій. Так, дискографія М. Плетньова збільшується й кількісно, й якісно. Тут лише необхідно наголосити на тому, що хоча новітні технології й дозволяють отримати максимально якісне звучання, М. Плетньов переважно відмовляється від записів з концертів: «Я вважаю, що запис з концертів – це річ абсолютно особлива, оскільки у великому концертному залі я граю не для мікрофону, який встановлений попереду і безпосередньо поруч, у безпосередній близькості від роялю, а граю для усього залу. Скажімо, рівень форте і піано (в основному, піано) має бути таким, щоб його почули в найдальшому ряду, тому пропорції дещо міняються. А мікрофон, він цього не знає, він бере те, що йому чути, і досить часто виходить дуже грубо і зовсім не так, як я би хотів...» [232, с. 135].

Нині дискографія музиканта налічує більше 145 позицій (зазначимо, що перші платівки датовані 1978 роком). Деякі записи отримали престижні відзнаки. Крім згадуваної премії Греммі за диск, створений разом з М. Аргеріх, назовемо Фортепіанний альбом із записом творів Д. Скарлатті (*EMI – Virgin Classics*, 1996), відзначений авторитетним англійський щомісячним журналом «*Gramophone*», та запис плетньовських перекладень музики до балетів «Лускунчик» і «Спляча красуня» П. Чайковського, включений до антології «Великі піаністи ХХ століття»⁵ – одного із найпотужніших лейблів звукозапису класичної музики *Philips Classics*.

⁵ Бокс-сет з 100 томів (з двома компакт-дисками і буклетом про життя і творчість піаніста в кожному), випущений лейблом *Philips Records* в 1999 році. У записі брали участь 72 піаністи ХХ століття, серед яких

З 1993 року М. Плетньов плідно співпрацює з фірмою «*Deutsche Grammophon*», на студіях якої записані: фортепіанні концерти В. А. Моцарта та Й. Гайдна, Концертштюк для фортепіано з оркестром А. Вебера, клавирні сонати К.Ф.Е. Баха, твори Е. Грига, у тому числі Сім фуг EG 184, Рондо-капрічіозо Ф. Мендельсона, «Хоровод гномів» Ф. Ліста, Рапсодія на тему Н. Паганіні та Варіації на тему А. Кореллі С. Рахманінова. Диск із записом творів Ф. Шопена названий «Кращим записом 1997 року».

У ці ж роки на дисках фірми «*Deutsche Grammophon*» Російським національним оркестром під управлінням М. Плетньова записані: Симфонічні твори П. Чайковського; «Симфонічні танці», поема «Дзвони», «Слов'янські танці» А. Дворжака; Третя симфонія, «Поема екстазу» і «Прометей» О. Скрибіна; кантата «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва; увертюри з опер «Вільний стрілець» і «Оберон» А. Вебера; симфонічні картини «Баба Яга», «Чарівне озеро», «Кікімора» А. Лядова; Скрипковий концерт Л. Бетховена в перекладенні для кларнета М. Плетньова (соліст М. Коллінз); концерти О. Глазунова, М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Кабалєвського і багато ін.

Відомо, що на деякий період, М. Плетньов повністю відмовився від виконання фортепіанної музики, віддавши перевагу роботі з симфонічним оркестром. Цей період фактичної відмови від фортепіанного виконавства та надання переваги диригентської творчості – 1990 – 2012 роки – позначимо як другий період життєтворчості музиканта.

У численних інтерв'ю маестро називає головною причиною такого рішення – відсутність хороших інструментів. Ще однією причиною могло бути перенасичення і нудьга, викликана необхідністю упродовж більше тридцяти років виконувати один і той же репертуар. Пошуки нових творів та жанрів,

бажання вийти за рамки фортепіанного репертуару вивели музиканта на принципово інший рівень можливостей. Світ симфонічної, оперної, балетної музики, що відкрився перед ним, дав можливість змінити ритм життя, тип спілкування із публікою, реалізувати інші якості творчої особистості. М. Плетньов неодноразово висловлювався, що «вважає за краще з найцікавішого піаніста перекваліфікуватися в самого нецікавого диригента» [145].

Повернення М. Плетньова в якості піаніста у 2012 році стало найгучнішою подією року та початком *зрілого стилю* музиканта. Його ознакою є принципова оригінальність виконавських версій майстра. Вони дивують, бентежать, змушують наново аналізувати нотні тексти творів композиторів та їх численні виконавські версії. У співставленні із поведінки митця як завжди трохи відстороненого, уникаючого емоційного спілкування та відвертої розмови, вони провокують дискусії щодо можливості навмисної художньої провокації, певної комунікаційної стратегії. Йдеться не про провокацію, а досягнення найвищого рівня майстерності та того духовного стану, котрий визначає свободу прийняття творчих рішень. Саме таке розуміння специфіки зрілого стилю творчості знаходимо у дослідженні Н. Савицької: «Перехід до зрілого стилю можна порівняти зі зміною технік у малярстві – від акварельної прозорості фарб – до впевненого, масивного мазка маслом <...> Після періоду пошуків, спроб та помилок надходить час максимального розвою творчого потенціалу композитора, який осягає справжній рівень свободи мислення, сміливість, ініціативність, незалежність досвідченого Майстра» [198, с. 272].

Підтвердженням цього є програма першого після повернення на сцену концерту, що презентував публіці «нового» М. Плетньова, гра якого наповнена глибокою, філософською, навіть молитовною простотою. Виконати в одній програмі спочатку «шкільні» концерти для фортепіано з оркестром Й.С. Баха (*d-*

moll BWV 1052) та Й. Гайдна (*D-dur HOB XVIII:11*), а після цикл «24 прелюдії» О. Скрябіна після шести років відсутності на сцені за роялем міг дозволити собі тільки М. Плетньов. Не менший ажіотаж у публіки викликав і наступний концерт піаніста, на якому були зіграні ще два концерти для фортепіано з оркестром: №8 *A-dur* В.А. Моцарта і *a-moll* Р. Шумана. Значний у своїй простоті, втомлений на вигляд М. Плетньов, вразив палітрою найдрібніших динамічних і агогічних змін, мінливість яких начебто не виходить за рамки стриманого форте і чіткого метроритма. Навіть насичений складними технічними елементами концерт Р. Шумана, що є одним з найяскравіших зразків романтичного світовідчуття, у виконанні М. Плетньова нарешті позбавився штампів обов'язкової динамічної експресії, що поступилася мінливості безпосереднього висловлювання душі.

Після такого повернення на сцену звернення М. Плетньова до джазової музики викликало ще більший інтерес. Публіка ніяк не чекала почути перше в Європі виконання Сюїти для фортепіано з оркестром О. Цфасмана від М. Плетньова. Музикант, як завжди небагатослівно, прокоментував так: «... мені подобається джаз 30-х років» [182]. Ці нові грані музичної творчості митця свідчать про відкритість М. Плетньова до нового, його готовність до експериментування, до пошуків інших можливостей музикування. Про те, що як видатний митець романтичного типу він не обмежує себе умовними рамками конкретного стилю, жанру чи умов концертування, він діє відповідно до власного світовідчуття, і ця свобода висловлювання є підставою оригінальності творчих концепції М. Плетньова.

Висновки до Розділу 1

Узагальнення відомостей щодо концепту «стиль музичної творчості» у культурі різних історичних епох, дозволило визначити важливі позиції:

- визнання творчості специфічним видом людської діяльності, що є одним з механізмів її самореалізації та самоактуалізації;
- розуміння, що творчість є процесом, ознакою якого є поява новітнього за змістом продукту на основі вже наявного матеріалу.

Підкреслено, що здібність до творчості є властивістю мислення особистості, що визначає її світовідчуття та стратегію комунікації (за Ю. Ніколаєвською) зі світом. При цьому не рідкісні випадки, коли люди реалізують свій креативний потенціал у декількох галузях мистецтва та/або сферах людської діяльності. Це може бути проявом як специфіки мислення конкретної особистості, так і характеристикою певного етапу розвитку людства. Так, у наукових джерелах, присвячених дослідженню історії музичного мистецтва, знаходимо вказівки на те, що універсалізм був однією з показових ознак діяльності митців декількох художніх епох – Відродження, Бароко, Класицизму, Романтизму, але це змінилося під впливом тенденцій професіоналізації та чіткого розмежування композиції та виконавства. Втім, значна кількість видатних майстрів музичного мистецтва є універсалами, поєднуючи декілька видів діяльності, у тому числі, й позамистецьких.

Особливий інтерес представляє стиль музичної творчості М. Плетньова, якого можна віднести до «класичних універсалів» (термін О. Бергової), адже він поєднує піаністичну, диригентську, композиторську, організаторську та просвітницьку види творчої діяльності. При чому вони представлені досить рівнозначно, що дуже важливо для досягнення специфіки художнього мислення М. Плетньова.

Еволюцію становлення стилю музичної творчості М. Плетньова представлено крізь призму декількох векторів комунікації митця зі світом, найважливішим з яких є його провідна мистецька діяльність – піанізм. М. Плетньов продовжує традиції романтичної гілки фортепіанного мистецтва як

вихованець школи Дж. Фільда – О. Дюбюка – М. Рубінштейна – К. Ігумнова – Є. Тимакіна – Я. Флієра (див. Додаток А). Разом з цим, у творчості митця (особливо в останні роки) все більш потужними стають прояви інтелектуального напрямку, з його емоційною відстороненістю, відмовою від зовнішньої ефектності.

Виявлено, що трансформація стилю музичної творчості М. Плетньова обумовлена декількома факторами, що позначено нами як *вектори діалогу зі світом*: це – диригування, організаторська діяльність, камерно-інструментальне виконавство, звукозапис та композиція. Всі ці самостійні та водночас взаємообумовлені види мистецької діяльності разом утворюють феномен стилю музичної творчості М. Плетньова

РОЗДІЛ 2

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ М. ПЛЕТНЬОВА: ДОСВІД СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ

2.1. Виконавське мистецтво М. Плетньова-піаніста

Питання осягнення феномену виконавського стилю та основних чинників, що впливають на його становлення, досліджувало багато музикознавців, для значної кількості яких взаємозв'язок інструменту та особистості вбачався не таким визначальним, як конкретні психофізіологічні характеристики митця чи певні параметри композиторського твору, що інтерпретується. Проте на наш погляд, неможливо ігнорувати той факт, що шлях до музичного мистецтва для переважної більшості музикантів пов'язаний з досвідом виконання на певному інструменті, органологія та звукозображальні можливості якого визначають особливості слухових уявлень митця й, відповідно, його музичне мислення. На це вказує, зокрема, Н. Кучма: «кожен музикант (і композитор, і виконавець) у процесі навчання та професійного зростання формує певний звуковий образ світу, котрий, так чи інакше, пов'язаний з конкретним музичним інструментом й притаманною йому образно-семантичною сферою» [118, с. 39].

Зазначимо, що вибір виконавцем інструменту відбувається на самому ранньому етапі. Цей вибір (іноді несвідомий) зрештою впливає на всі аспекти музичної діяльності через специфіку системи музично-мовленнєвих ресурсів, орієнтованої на звуковий образ конкретного інструменту. Опанування технікою гри, що допомагає реалізувати слухове уявлення про звуковиражальні можливості інструменту, впливає на музичне мислення виконання, що дозволяє говорити про «мислення інструментом» і, як наслідок, про «виникнення пов'язаних з особливостями ігрової моторики стилів виконання на конкретному інструменті», – вказує І. Сухленко [223, с. 15].

Необхідно сказати й про те, що більшість існуючих класифікацій індивідуальних виконавських стилів вибудовані шляхом узагальнення відомостей про творчість видатних піаністів, а специфіка діяльності музикантів так званих оркестрових спеціальностей чи співаків й досі чекає на свого дослідника. Також недостатньо висвітленими залишаються фактори, що обумовлюють корекцію параметрів індивідуального виконавського стилю у різних умовах музикування чи тоді, коли музикант володіє декількома різними інструментами. Дійсно, сьогодні такі виконавці зустрічаються нечасто, але все ж, такий ракурс дослідження представляється актуальним.

Так, цілісне розуміння стилю творчості М. Плетньова неможливе без вивчення взаємодії основних видів його музичної діяльності – композиторської, піаністичної – та їх впливу на формування, розвиток та еволюцію його як диригента. Адже М. Плетньов є одним з небагатьох сучасних митців, чий тип особистості можна охарактеризувати як універсальний, обдарованість якого дозволяє йому бути успішним у будь-якій іпостасі. При цьому стиль творчості (як певний комплекс засобів виразності) М. Плетньова коригується залежно від виду його діяльності, адже змінюються надзадачі, що ставить перед собою митець.

Хоча ми і відносимо М. Плетньова до музикантів-універсалів, важливо наголосити, що саме піаністична діяльність була і залишається для нього провідною, не зважаючи на те, що на деякий час він відмовлявся від фортепіанного виконавства (за його словами через брак гарних інструментів). Не випадково М. Кресоя зазначає: «Рояль – це його духовна жага. Він у вічному діалозі з інструментом. Навіть і після великих концертів з оркестром він шукає рояль, щоб з ним поговорити наодинці» [19]. Саме тому повернення до кар'єри концертуючого піаніста, що відбулося після шестирічної паузи, яскраво продемонструвало зміни стилю творчості М. Плетньова. У новому амплуа

піаніста-філософа М. Плетньов у кожній виконавській версії намагається «сказати» щось особливе, представити нову концепцію твору композитора. Можливо, це і є вищий прояв романтизму – дозволити собі бути собою, нехтувати умовностями, правилами та обмеженнями, мовчати, коли потрібен час на роздуми, і виходити на естраду, коли до цього є жага: «у своєму піанізмі Плетньов з часом все ясніше прагнув до чистого, приголомшуючого, спонтанного висловлювання – без підготовки, без пієтету до чого-небудь, окрім внутрішніх душевних просторів, послабляючи і збовтуючи спочатку властиву йому строгу жорсткість – ні, ні в якому разі не академічність – музичного мислення (розслаблюючи метроритм, розпрямляючи форму, парадоксально змінюючи течіння фраз)» [19].

Зазначимо, що індивідуальний виконавський стиль кожного митця поступово змінюється під впливом різних факторів. Яскравим унаочненням таких змін є репертуарна політика, як найбільш об'єктивна складова моделі індивідуального виконавського стилю. Адже подібно до того, як ідея майбутнього твору народжується у свідомості композитора з найдрібніших фрагментів ідей, думок і настроїв, бажання виконавця найточніше висловити, донести до слухача певне художнє повідомлення, визначає свідомий добір репертуару задовго до того як буде представлена програма конкретного речиталю. При цьому зрозуміло, що людина протягом всього життя не може мислити однаково, любити одні й ті самі речі. Тому репертуарні вподобання виконавців з часом змінюються, хоча є й твори, що залишаються у концертних програмах роками. Саме тому порівняльний аналіз їхньої інтерпретації у різні періоди творчості унаочнює зміни виконавського стилю конкретного митця.

Крім того, репертуарна політика музиканта (актора або художнього колективу) ще й суттєво впливає на ставлення публіки до його творчості. Прояв первинної симпатії або антипатії до виконавця нерідко викликаний тим, які саме

твори він включає до концертних програм або студійних записів. Мільйони людей, які щодня слухають поп-музику, не знають імен рок-музикантів; ще менша аудиторія прибічників у *metall*-груп або так званої андеграудної музики. Парадоксально, але така сама ситуація спостерігається і у сфері класичного мистецтва, де прихильники опери іноді погано орієнтуються у сучасних тенденціях піанізму, а шанувальники романтичного мистецтва свідомо уникають концертів сучасної музики. Саме тому аналіз жанрово-стильової специфіки репертуару представляється нам одним з головних завдань дослідження творчості будь-якого виконавця. Крім того, саме спираючись на зміни у репертуарній політиці, більшість мистецтвознавців визначають періоди творчості певного митця, як правило – юнацький, зрілий, пізній.

Такий поділ є природним, адже зрозуміло, що саме вікова специфіка визначає той факт, що переважна більшість молодих музикантів тяжіє до романтичного репертуару, у котрому, крім іншого, вони можуть реалізувати власний технічний потенціал. Згодом, з накопиченням не стільки сценічного, скільки життєвого досвіду музиканти дещо змінюють стильові вподобання. Втім, це не обов'язково і ми можемо навести багато прикладів, які свідчать про те, що виконавцям й через десятиріччя сольної кар'єри дуже комфортно у тому самому амплуа, у якому вони вперше з'явилися на публіці. Тут можна згадати про А. Рубінштейна, Г. Гульда, Є. Кісіна, М. Аргерих.

З іншого боку, необхідно розуміти, що інколи відбір творів для виконання визначено об'єктивними обставинами: учні/студенти музичних навчальних закладів працюють відповідно до певних програм підготовки, учасники музичних конкурсів мають дотримуватись репертуарних вимог, іноді навіть з окресленням кола обов'язкових творів, майстри сцени враховують можливості того або іншого оркестру, стратегії музичних агентів й навіть плани студій звукозапису. Проте все це не змінює того факту, що улюблених музикантів ми

легко впізнаємо «на вухо» ще й завдяки тому, що добре уявляємо собі їх репертуарні вподобання, знаємо твори або композиторські/епохальні стилі, у яких їх виконавські версії визнано еталонними. Так, згадуючи цикл «Добре темперований клавір» Й.С. Баха, деякі слухачі воліють до трактовки Г. Гульда, а інші – А. Шиффа; в когось сонати Л. Бетховена асоціюються зі звуковим світом А. Шнабеля, а в когось – Ф. Гульди; творчість Ф. Шопена з інтерпретаціями В. Софроніцького, К. Циммермана, В. Горовиця.

Що стосується фортепіанного репертуару М. Плетньова (див. Додаток В), то, як вже зазначалось, вподобання митця лежать у сфері романтичного мистецтва. Водночас, шляхом порівняльного аналізу виконавських версій творів, до яких Маестро повертається у різні періоди творчості, можна визначити ті фактори, що зумовлюють зміни як його виконавського стилю, так і оціночних суджень про нього. Якщо на початку кар'єри фортепіанну творчість М. Плетньова аналізували крізь призму його приналежності до романтичної традиції, то згодом все більше музичних критиків звертають увагу на посилення значення параметрів, притаманних представникам інтелектуального напрямку піанізму. Одну з таких характеристик знаходимо у статті Г. Ципіна: «Не близька йому і імпровізаційність романтичного толку – та особлива свобода і розкутість сценічної манери, коли здається, що твір стихійний, мало не спонтанно виникає під пальцями концертанта <...> Навпаки. Мені здається, що все (чи майже все) у нього заздалегідь і ретельно продумано, організовано, побудовано. І потім з властивою йому точністю і послідовністю втілено “в матеріалі”» [254].

Проаналізуємо репертуарну політику М. Плетньова та його підходи до інтерпретації композиторських творів у різні періоди життя більш детально. На нашу думку, періодизацію його піаністичної творчості можна почати з 1973 року, коли у шістнадцятирічному віці він виграв Гран-прі на конкурсі музичної молоді у Парижі. Трохи згодом, у 1977 р., М. Плетньов стає переможцем

П'ятого всесоюзного конкурсу піаністів в Ленінграді. Кульмінаційною точкою цього, умовно назвемо його «учнівського періоду», стає перемога у 1978 році на конкурсі імені П. Чайковського.

У другий період творчості (з 1978 до 1990 року), коли у розпорядженні музиканта ще не було оркестру, і, як наслідок, можливості опанування іншими звукозображальними можливостями, вийшли платівки із записами «обов'язкових для виконання» творів:

- окремих Й.С. Баха та Д. Скарлатті (1978);
- Сонат В.А. Моцарта № 15 *C-dur* K.545, №16 *B-dur* K.570, №17 *D-dur* K.576 та №18 *F-dur* K.533 (1985);
- *h-moll*-них сонат Ф. Ліста та Ф. Шопена, Мефісто-вальс, «Фонтанів вілли д'Есте» та Угорської рапсодії №15 Ф. Ліста, Скерцо №2 *b-moll* і ноктюрнів Ф. Шопена (1984 і 1990 роки відповідно);
- сонат Л. Бетховена (№14 *op.* 27, №21 «Аврора» *op.* 53, №23 «Апасіоната» *op.* 57) (1989);
- творів Й. Гайдна (1989);
- творів П. Чайковського: «Пори року» *op.* 37 (1985 рік), 12 п'єс середньої важкості *op.* 40 (1998), Велика соната *G-dur op.* 37, «Дитячий альбом» *op.* 39 (1990).

Як бачимо, у ці роки М. Плетньов працював з «класичним» репертуаром концертуючого піаніста – вагомий корпус творів композиторів-романтиків, з «обов'язковим» зверненням до спадщини класиків та імпресіоністів. Проте провідною «лінією» цього періоду є захоплення творчістю П. Чайковського, що зберігається й сьогодні. Піаніст представляє публіці велику кількість рідко виконуваних опусів композитора. Саме тому Л. Токарева пише: «Відкриття Плетньовим Чайковського полягало не лише в тому, що він зіграв, практично, усього Чайковського, зіграв те, що до нього ніхто не грав. Він принципово по-

новому підійшов до творчості Чайковського, відкрив нам й ті твори, які ми добре знали. Очищаючи їх від нашарувань, що накопичилися, і штампів, звільняючи від непотрібних поганих звичок виконання, що перетворилися на заскнілу традицію, він відкрив нам первісну красу цих творів» [232, с. 155].

Широкий резонанс викликало звернення М. Плетньова до останнього фортепіанного опусу П. Чайковського (запис 1980 року) – циклу «Вісімнадцять п'єс» *op. 72*, що на той час був майже невідомим. М. Плетньов стверджує: «Тут увесь Чайковський! Не лише фольклорні і балетні впливи можна знайти в цьому циклі, але значно більше. Я б назвав це щоденником, музичним щоденником – наповненим ідеями і асоціаціями, спогадами про друзів і так далі» [40]. Підкреслимо, що поява цього циклу в репертуарі М. Плетньова є не лише логічним розширенням репертуару піаніста шляхом розучування нових п'єс улюбленого композитора, але ще одним підтвердженням приналежності піаніста до романтичної традиції. Досить згадати, що одним з перших й найяскравіших виконавців «Вісімнадцяти п'єс» *op. 72* був К. Ігумнов, з «класу» якого через два покоління видатних музикантів вийшов М. Плетньов.

Багатий художніми і виконавськими складнощами цикл не набув такої популярності як «Пори року» або «Дитячий альбом». Він є досить об'ємним і різноманітним, що представляє певну складність для виконавця – як фізичну (більше години звучання) і технологічну, так і емоційно-образну. Сьогодні його досить рідко можна почути повністю (в основному, виконавці звертаються до окремих п'єс). Проте у минулому столітті цикл «Вісімнадцять п'єс» *op. 72* П. Чайковського входив до репертуару О. Гольденвейзера, В. Софроніцького, Л. Оборіна, С. Ріхтера, Е. Гілельса.

Зазначимо, що П. Чайковський упродовж життя неодноразово звертався до написання фортепіанних мініатюр, що давало йому можливість втілення життєвих спостережень та та своєрідних особистісних ліричних сповідей. Так, у

1873 році з'являються цикли «Шість п'єс» *op.* 19, «Шість п'єс на одну тему» *op.* 21. Один з найвідоміших циклів композитора – «Пори року» *op.* 37, написаний в 1876 році, передував не менш відомому циклу «Дитячий альбом» *op.* 39 (1878 рік). У 80-х роках композитор приділяє набагато меншу увагу написанню фортепіанної музики, він захоплений створенням музики для оркестру: з'являються Симфонія «Манфред» *op.* 58 і Симфонія №5, сюїти для оркестру №2, 3 і 4, Італійське капричіо, Увертюра «1812 рік», Коронаційний марш і багато іншого. Для фортепіано у цей період написано лише «Шість п'єс» *op.* 51 і «Думка» *op.* 59. У подальшому, композитор повертається до жанру циклу фортепіанних мініатюр тільки в 1893 році і саме тоді з'являється цикл «Вісімнадцять п'єс» *op.* 72.

У зв'язку з тим, що в останні роки життя П. Чайковський був захоплений написанням симфонічної музики, цикл «Вісімнадцять п'єс» *op.* 72 він мислить більш як симфонічний, ніж фортепіанний (з чого й проростають основні виконавські труднощі). Проте було б перебільшенням твердження, що в цьому циклі П. Чайковський орієнтується виключно на оркестрове звучання. Скоріше йдеться про переосмислення звукового образу фортепіано. Враховуючи, що «Вісімнадцять п'єс» *op.* 72 написані П. Чайковським в останній рік життя – можна сприймати їх як своєрідний підсумок творчих пошуків композитора у сфері фортепіанного мистецтва.

У фортепіанних циклах П. Чайковський дотримується романтичного принципу програмності, яким керувалися Ф. Ліст, Ф. Шуман і багато інших композиторів. Всі п'єси циклу об'єднані драматично і психологічно, що передбачає цілісне виконання, а не вибір окремих частин. В цілому легко знайти подібності цього циклу з не менш відомого циклу Р. Шумана «Карнавал» тут можна почути:

- гумористичні і грайливі номери – «П'ятидольний вальс», «Вальс-дрібничка», «Пустуха» – характерні для шуманівського Флорестана;
- лірично-споглядальні номери – «Роздум», «Ніжні докори», «Далеке минуле» – тут вже можна помітити Евсебія;
- номери з яскраво вираженою концертною віртуозністю – «Концертний полонез», «Вальс-фантазія»;
- а також (як і у Р. Шумана) зустрічаються наслідувальні номери – «В манері Шопена», «В манері Шумана».

Проаналізуємо більш детально 12 п'єсу з циклу «Вісімнадцять п'єс» *op. 72* – «Пустуха». Тут ми бачимо поєднання декількох важливих моментів. З одного боку, можна сказати, що ця п'єса – це своєрідна реінкарнація образів «Дитячого альбому». З іншого боку ми бачимо не характерні для музики П. Чайковського примхливість і мінливість ритмічного малюнка, фактурні перебивання. Усе це створює алюзію шуманівського стилю.

Є ще одна грань – відгомін салонної культури того часу – коли дуже поширеним явищем було музичне присвячення певній особі, наприклад, постійному відвідувачеві салону. У цій п'єсі можна почути образ живої, сором'язливої, але водночас грайливої молододі особи, яка вже вийшла з дитячого віку, але ще не втратила безпосередності. Але все ж таки, стилістика п'єси не типова для творчості П. Чайковського, тут немає характерних ліричних інтонацій та пізнаваних мелодійних оборотів, специфічної гармонії.

Що стосується трактування М. Плетньова – то понад усе воно нагадує його ж виконання шуманівських творів – з їх поривчастістю, безпосередністю, агогічною свободою. В результаті, «на слух» ця п'єса не сприймається як музика П. Чайковського, оскільки в ній штучно згладжені характерні для композитора розповідна інтонації і драматизм.

Магістральною репертуарною лінією **третього творчого періоду (1990 – 2006 рр.)**, яку можна прослідкувати за дискографією піаніста, слід назвати прихильність до виконання музики композиторів «Могутньої купки» – «Картинки з виставки» М. Мусоргського (запис 1991 рік), «Ісламей» М. Балакірєва (2001 рік), а також М. Глінки (1993 рік), С. Танєєва (2005 рік), О. Скрябіна (1997, 2001 роки). Також в ці роки знаходимо в репертуарі піаніста опуси докласичного і класичного періодів: твори К.Ф.Е. Баха (2001 рік), два томи сонат Д. Скарлатті (1995 рік), два диски Варіацій і Багателей Л. Бетховена (1997 рік).

Сучасний М. Плетньов-філософ (у цьому новому амплуа піаніст повернувся на сцену у **2012 році** після шестирічної перерви) приваблює публіку оригінальними ідеями, новим прочитанням виконуваних творів, темповою свободою, несподіваною динамікою. Всім тим, що відрізняє романтичного музиканта – передусім, це бажання протиставити себе світові, показати свою інакшість. Втім, свобода самовираження не є спробою бути «оригінальним» лише заради перформансу. Особливість мислення М. Плетньова в тому, що кожен виконуваний ним твір має присмак сповіді, із глибоко пропущеним крізь внутрішній світ митця сенсом, із надзвичайною глибиною думок, втілених навіть в найдрібнішому нюансі: «Перше, що приходить в голову, коли слухаєш теперішнього Плетньова, – захоплено-здивоване: “Що собі дозволяє”! У наш час, коли щеплення автентизма вважається обов’язковим, він демонстративно забуває про усі стильові норми XVIII століття і грає Моцарта так свавільно, ніби той жив як мінімум в романтичному дев’ятнадцятому. Втім, Шуман і Шопен, що жили начебто у відповідному столітті, теж у нього виходять самі на себе несхожими. Коли звучать такі хрестоматійні речі, як шуманівська “Крейслеріана” або шопенівська соль-мінорна Балада, просто не віриш своїм вухам» [19].

З цієї точки зору проаналізуємо виконання Сонати № 11 K331 *A-Dur* В.А. Моцарта (2005 рік запису). Вже в першому кадансі першої частини музикант прагне уникнути одноманітного в метричному відношенні звучання, роблячи найдрібніші агогічні акценти не лише там, де вони позначені в партитурі, але і усередині кожної мелодійної лінії. Надалі ми постійно відчуваємо цю «романтичну» темпову агогіку, що висвітлює найдрібніші деталі музичної фактури: від зміни абрису мелодійного малюнка до несподіваного гармонічного звороту. Слухаючи це виконання, мимоволі повертаєшся думками до романтичних витоків школи М. Плетньова, яка не могла не вплинути на художні настанови виконавця: «Ми чули різного Моцарта у Плетньова: давнього, на платівці – чарівного, ретельно вивіреного, майстерно виконаного молодим музикантом, більш “пізнього” Моцарта у Будинку музики (14 грудня 2003 року) і на диску *Deutsche Grammophon* (2005 рік), де вільний політ фантазії виконавця, бездонна глибина думки і почуттів поєднувалися з неземною красою і досконалістю ліній і, нарешті, – Моцарта 2006 року абсолютно несподіваного, в абсолютно романтичному ореолі» [232, с. 140-141]. Основою виконавської концепції М. Плетньова, на нашу думку, є прагнення до змістовного виконання, де темброва різноманітність досягається співставленням нескінченного числа відтінків «форте» і «піано» і найтоншими градаціями педальних ефектів.

Зазначимо, що ця соната не лише належить до найпопулярніших творів В. Моцарта, але є однією з самих незвичайних в плані побудови циклу – в ній немає жодної частини написаної в сонатній формі. Навпаки, усі частини представляють жанрові замальовки, ритмічною основою яких є танцювальні формули. Перша – це сентиментальні варіації в стилі сициліани. Функцію повільної частини традиційно виконує галантний менует. Фіналізуюча функція доручена рондо, написаному в стилі «*Alla turca*», дуже популярному у той час,

особливо в оперному жанрі. Також цікаво, що усі частини написані в одній тональності, що посилює враження сюзності.

Таким чином, в самій сонаті закладено декілька можливих варіантів її прочитання. Перший з них – трактування в класичному стилі, для якого характерна пальцева техніка, розмежування функцій рук, мінімальне використання педалі і прагнення добитися ясного, світлого тону фортепіано. Другий варіант – це прочитання в сентиментальному стилі – підкреслення значущості ліричних ліній, використання педалі, агогічна свобода, посилення ролі фактурних підголосків. Можливий і третій варіант – це орієнтація на танцювальну сферу, де на перше місце виходить метроритмічна організація.

У виконанні М. Плетньова, з першої ноти сонати ми відмічаємо ясність звучання, пальцеву техніку, чіткість метричної схеми, що відповідає загальноприйнятим канонам прочитання творів віденських класиків. Проте усі ці принципи порушуються романтичним розспівом звуку, застосуванням педалі і, найголовніше, агогічною свободою. Упродовж усієї сонати М. Плетньов уникає одноманітного в метричному відношенні звучання, роблячи найдрібніші агогічні акценти не лише там, де вони позначені в нотному тексті, але і усередині кожної мелодійної лінії. Романтична темпова агогіка висвічує несподівані обороти мелодійного малюнка і гармонії. Не дивлячись на заявлену нами сентенцію про приналежність М. Плетньова до інтелектуального типу виконавців, прослуховування Сонати № 11 К331 *A-Dur* В. Моцарта у виконанні піаніста, примушує нас згадати про романтичні корені його виконавського стилю.

Варто зазначити певну подібність цієї версії моцартівської сонати з інтерпретацією «останнього романтика» В. Горовиця. Порівнюючи ці два прочитання, можна помітити схожі агогічні та динамічні прийоми, подібності у загальній побудові музичної думки. Не можна випускати з уваги і того, що

М. Плетньов, поза сумнівом, був знайомий з творчістю В. Горовиця і, можливо, з його трактуванням цієї сонати. Хоча багато в чому М. Плетньов не поділяв поглядів В. Горовиця, все ж глибоко поважав майстра і навіть мав честь особисто бути з ним знайомим, грати для нього (на зустріч в музеї П. Чайковського в Клину в 1986 році).

Таким чином, у виконанні М. Плетньовим Сонати № 11 К331 *A-Dur* В. Моцарта дуже помітні ті нитки, що зв'язують музиканта з романтичними традиціями. І хоча в пізній творчості М. Плетньов все більше занурюється у світ філософських роздумів, поглиблюється в психологізм і, начебто вибудовує власні концепції, спираючись виключно на інтелектуальні, вивірені розрахунки – його творчий метод все ж таки зберігає зв'язки з художніми настановами вчителів.

Як ми зазначали вище, глибоке занурення піаністом в музику П. Чайковського важко собі уявити без звернення до одного з найвідоміших його творів – Першого фортепіанного концерту *b-moll op. 23*. На сьогодні накопичена величезна кількість версій цього концерту, виконання якого іноді змінювало долю піаніста (згадаємо тут про В. Горовиця та В. Клайберна). Знаковим став концерт і для М. Плетньова, адже саме він вінчав програму, підготовлену піаністом для участі у Шостому конкурсі імені П. Чайковського у 1978 році. Цікаво, що тим самим концертом, але у зовсім іншому прочитанні, піаніст вразив публіку через сорок років після першого виконання. Ці дві інтерпретаційні версії настільки різняться між собою, що спочатку мимоволі ставиш під сумнів їх приналежність одному музикантові. Величезна прірва між юним, але очевидно дуже обдарованим піаністом, і філософом, чиї «міркування за роялем» для багатьох митців є камертоном сучасного виконання академічної музики, унаочнюється саме у процесі порівняльного аналізу трактовки одного з найвідоміших та наймасштабніших концертів для фортепіано з оркестром, у

якому буквально кожна нота добре відома і, певною мірою, навіть передбачувана.

Зазначимо, що вибір такого емоційно й технічно складного концерту для конкурсної програми є свідченням впевненості й викладача, й конкурсанта у здатності наприкінці змагальних перегонів виконати твір, що віднесено до найскладніших у піаністичному репертуарі. Цей віртуозний, масштабний твір, фактура якого передбачає володіння технікою гри на роялі (мартелято, подвійні ноти, октавні пасажі тощо) у романтичному, трансцендентному розумінні цього слова, був виконаний М. Плетньовим на завершення складної чотирьох турової конкурсної програми і відразу після Першого концерту для фортепіано з оркестром *Es-dur* S. 124 Ф. Ліста.

Оскільки запис тріумфального виступу М. Плетньова на конкурсі імені П. Чайковського є у мережі інтернет, не секрет, що тоді піаніст представ як вихованець (на цей час йому було 21 рік) й продовжувач романтичної школи піанізму, що обумовлює, в першу чергу, нехарактерну йому-сучасному емоційність виконавського висловлювання із застосуванням великої динамічної шкали, великого жесту, використанням корпусу як ресори. Можна сказати, що юний М. Плетньов намагається слідувати традиції ефектно-віртуозного виконання Першого концерту П. Чайковського, що склалася ще на межі ХХ – ХХІ століть і потім, фактично, не змінювалася. Тож, його тодішня версія концерту не лише не характеризує індивідуальний виконавський стиль піаніста, а є антиподом тому М. Плетньову, якого ми маємо можливість чути сьогодні.

Крім того, необхідно взяти до уваги і ситуацію – конкурсне виконання відомого твору, що значно звужує коло можливостей пошуку нових варіантів звучання, проте передбачає демонстрацію «сильних сторін» виконавця. Тож, «конкурсна версія» була створена із врахуванням надзавдання виступу, мети, яку М. Плетньов ставив перед собою на той момент – перемогти. Ця мета та

відповідна концепція твору повністю виправдали себе, проте говорити про унікальність виконавської версії або використовувати її як маркер своєрідності творчого стилю музиканта неможливо.

Звісно, що за сорок років, з моменту тріумфального виступу М. Плетньова, багатьма піаністами (у конкурсних та концертних програмах) були представлені виконавські версії Першого концерту П. Чайковського. Можна припустити, що хоча б з декількома з них музикант мав можливість ознайомитись і це стало додатковим поштовхом до переосмислення твору. Враховуючи захоплення М. Плетньова творчістю П. Чайковського, публіка з нетерпінням чекала, що, повернувшись до гастрольної діяльності, він знов виконає його Перший концерт для фортепіано з оркестром. Тим несподіванішою стала нова концепція твору, що базується, у першу чергу, саме на відмові від тієї віртуозної ефектності, що зробила концерт знаменитим. Втім, фахівці знають, що це, насправді, особливості третьої редакції концерту, що вийшла друком вже після смерті композитора: «Поза сумнівом, що майже усі нововведення в третій редакції належать Зілоті, в листуванні з яким Чайковський обговорював можливість змін як в Першому концерті, так і Другому, такому, що вийшов в редакції Зілоті після смерті Чайковського, про що існує безліч документальних свідчень, у тому числі й листи піаніста до брата композитора М.І. Чайковського. У них Зілоті стверджував, що внесені зміни, які сам Чайковський схвалив за життя. Проте в листуванні композитора із Зілоті читаємо інше. Чайковський чинив опір, просив нічого не змінювати у формі твору і так далі» [31]. Підкреслимо, що більшість піаністів-сучасників О. Зілоті не поділяли його поглядів та активно критикували зроблені ним в фактурі концерту зміни. Серед активних противників другої та третьої редакцій, були С. Танєєв, К. Ігумнов, О. Глазунов, які вважали неможливим розглядати ці редакції як авторський текст. Так К. Ігумнов зазначав: «У третій редакції, що

зберегла багато що з другої, з'явилися істотні зміни первинного тексту. По-іншому викладався акордовий акомпанемент при першому проведенні теми вступу (розширився діапазон звучання, ущільнилася акордова маса на сильних долях такту, виникли компактні акорди замість арпеджованих, підвищився динамічний рівень – з *f* до *ff*), змінилася теситура викладу партії правої руки в останньому проведенні теми побічної партії в третій частині. Одночасно була зроблена купюра в розробці фіналу» [71, с. 202].

Прагнення до максимальної простоти, що є характерною рисою пізнього стилю М. Плетньова, проявляється не лише в його виконанні фортепіанних мініатюр, до яких він має особливу слабкість, але і в такому масштабному жанрі, як концерт, для якого простота не лише не характерна, а повністю суперечить законам жанру. Тому М. Плетньов відмовляється від редакторської версії і пропонує слухачам саме авторську концепцію твору.

Лейтмотивом усієї публіцистики, присвяченої цьому концертному виконанню є визначення його як «очищення від штампів», хоча варто зазначити, що таке «очищення» є однією з найхарактерніших показових рис пізнього виконавського стилю піаніста: «Якщо на афіші зараз ім'я Плетньова, то очищення від штампів передбачається просто за замочуванням – відразу зрозуміло, що це буде у будь-якому разі не як у всіх. Але коли в переповненому Великому залі консерваторії 30 квітня замість торжествуючих колокольних передзвонів трьома октавами, під які так добре кінокамерам робити наїзди на поля, що колосяться, пролунали тихі – та практично *mezzo piano!* – і арпеджовані акорди, шок був великий» [193].

Музичне рішення, яке пропонує М. Плетньов, на перший погляд здається мало не провокаційним. Та музика, яку усі звикли чути на початку концерту – фанфари, потужний передзвін дзвонів, оркестрове *tutti*, у М. Плетньова звучить пронизливо просто. Традиція виконання Першого

концерту, через яку багато років поспіль кожне наступне покоління «змагалось» у здатності досягнути граничних можливостей звучності інструменту, є настільки сильною, що реалізація первинної партитури, створює враження, що ти чуєш абсолютно інший твір, в якому автором передбачено, лише *mf* в партії оркестра і *tr* – соліста. Потужні акорди, що зазвичай грають із застосуванням всього корпусу, від плеча, виявляються виписаними арпеджіато, а головна тема, яку проводить оркестр – стає подібній протяжній народній пісні. М. Плетньов вже з перших нот позбавляє сенсу те, що на думку багатьох є основною музичною ідеєю концерту і пропонує нарешті почути те, що написав автор.

М. Плетньов не тільки повернувся до авторської редакції тексту твору, а й додав декілька власних змін в партитуру: «невеликі, обережні зміни, на зразок цієї продовженої терції або залишення роля наодинці в першій побічній, без дублювання теми у флейти і гобоя. При речитативній свободі плетньовського фразування партнер, що грає в унісон, просто плутався б під ногами, а фарбу, якої бракує, він, з його володінням звуком, і сам в змозі узяти на себе» [193]. Оркестр, під керівництвом С. Кочановського повністю «йшов» за піаністом, дозволяючи йому втілювати найсміливіші інтерпретаторські задуми.

Таке прочитання концерту стає своєрідною «пігулкою» від багаторічних традицій змагальності – «сильніше, вище, швидше», що вирує серед виконавців Першого концерту П. Чайковського, воно змушує заново відчувати саме красу звучання: «Вона така захоплююча у Плетньова в п'єсах, коли не можеш зронити жодної ноти, а тут на цьому побудований цілий величезний концерт. На ясному чутті, на якомусь жадібному, майже тактильному відчутті гармонії, коли до мінор у кінці першої побічної після усіх модуляцій звучить так несподівано, трагічно і покійно, як перший до мінор в історії. На умінні створювати м'які звукові хмари, де, проте, кожену маленьку нотку можна розрізнити, і іноді не в самому звуці, але у відгомоні, що повисає над сценою» [193].

Основами трактовки М. Плетньова, порівняно із загальноприйнятими канонами виконання Концерту, є уповільнення темпу, помірність динаміки й увага до найдрібніших елементів музичної фактури. Те, що було наступальним, в його версії стає розповідним, ліричне – медитативним. Фортепіанна партія в цілому звучить набагато сухіше, інтонації наближаються до речитації. При цьому піаніст дуже часто змінює фразування, використовує рубато на опорних точках, нарочиті затримки на першій долі і підкреслене неспівпадіння метроритмічних структур з оркестром. Все це, впливає на вибудовування цілісності циклу. Адже, відмовляючись від потужного початку і туттійного проведення головної партії першої частини, піаніст змінює звичну архітектоніку Концерту, яка зазвичай постає двочастиною: масштабна перша частина співставляється з другою-третьою. Натомість М. Плетньов розгортає драматургічну лінію циклу, керуючись принципом поступового нагнітання від першої, несподівано стриманої частини, до стрімкого, блискучого фіналу, де швидкість виконання рефрену просто приголомшує.

Під час прослуховування Концерту виникають асоціації зі звучанням шуманівських творів, що не випадково, адже творчість цього композитора є не менш знаковою для М. Плетньова, ніж спадщина П. Чайковського. Ще з часів студентства піаніст був глибоко захоплений виконанням циклів Р. Шумана, а варіанти прочитання цієї музики викликали захоплення у його викладачів. Так, Л. Власенко зазначав: «Ви не уявляєте, що це таке! Вражаюче! Цей хлопець має безмежні можливості <...> Ви знаєте, я поставив йому завданням “Крейслеріану” Шумана. Кажу: розбери та приходь, коли зможеш. Він приходить до мене через чотири дні, сідає та грає... Та як грає! Повністю готовий до концерту твір! Я слухаю і не можу духу перевести від хвилювання... Він закінчив, дивиться на мене, а в мене горло перехопило, і я нічого не можу сказати... Потім питаю: як же тобі вдалося за такий короткий термін вивчити? А

він мені відповідає: “Якщо Шуман написав цей твір за чотири дні, то я повинен його вивчити також за чотири дні”» [232,с. 125].

Цікаво, що багато років потому саме виконанням творів Р. Шумана М. Плетньов вразив харків'ян у 2006 році, виступаючи у рамках XIII Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї». Навіть найбільший концертний майданчик міста (Велика зала Харківського академічного театру опери та балету імені М.В. Лисенка) не змогла вмістити всіх охочих почути «Крейслеріану» Р. Шумана. Приголомшена рівнем виконання, а також аскетичною манерою сценічної поведінки та гри легендарного музиканта, публіка дотепер переказує з вуст в уста враження від почутого: «Плетньов за роялем був, як завжди, стриманий, майже аскетичний – фактично без зовнішніх емоційних проявів. Піаніст здавався непроникним, ніби відгородженим від залу для глядачів невидимою стіною, застібнутим на всі гудзики, як і його концертний костюм; і спілкувався він ніби не з публікою, а з найвищим розумом. Але це і є особливий спосіб спілкування Плетньова зі слухачем» [143].

Цікавим для нас став і один із концертних записів, зроблений у вересні 2021 року на фестивалі «Цинандалі» в Грузії. Спільно з італійським диригентом Джанандреа Нозеда та Філармонічним оркестром Грузії М. Плетньов виконав Концерт для фортепіано з оркестром *a-moll op. 54* Р. Шумана. Вже з перших низхідних акордів, що відкривають концерт, ми розуміємо, що М. Плетньов залишається вірним своїм принципам, прибираючи віртуозність і показову «концертність», на користь іншого смислового наповнення. Фанфари звучать предиктом до глибоких філософських роздумів, сольного висловлювання. Широко відоме вміння М. Плетньова пронизувати кожен міліметр звукового простору надзвичайно змістовно наповненим піанісимо, коли навіть тихий звук кришталево чутно у будь-якій точці концертного залу, вражає при повторенні основної теми в репризі першої частини концерту. Це той випадок, коли все

навколо, включаючи оркестр та публіку, здається, відходить на другий план, залишаючи музиканта наодинці з роялем. Реприза головної партії звучить як сповідь, як самотнє тихе висловлювання мудреця серед натовпу. Рівень володіння звуком у М. Плетньова настільки філігранний (особливо це чути в повільних частинах), що багато слухачів відзначають якийсь гіпнотичний ефект, що змушує «йти» за музикантом практично не дихаючи. Це є однією з тих ознак стилю М. Плетньова, що не дає переплутати його виконання ні з яким іншим: «Його кантілена не порожнє переливання звуків, вона має смисловий, майже речитативний підтекст. Кожна інтонація, найменша – це слово, фраза» [232, с. 131].

У трактовці шуманівського концерту М. Плетньов очікувано користується широкими можливостями смислових акцентів, які він розставляє у місцях, де до цього ніхто не робив, тим самим підкреслюючи нові, приховані досі сенси і мелодійні тяжіння. Як і в пізньому виконанні Першого концерту для фортепіано П. Чайковського, у концерті Р. Шумана піаніст дозволяє собі вільні часові коливання (начебто розтягуючи першу долю), навмисно трохи відстаючи від оркестру і даючи можливість подальшим обертам звучати «на видиху». Значущість, яку піаніст традиційно надає паузам і ферматам, дає можливість аудиторії не тільки дослухати музичну думку, що тільки-но прозвучала, а й встигнути її проаналізувати. Філософ за роялем передбачувано стриманий, користується мінімальною кількістю рухів (обумовлених не більше ніж технічною необхідністю). У швидких епізодах піаніст із властивою йому легкістю і навіть іронічністю справляється з усіма віртуозними складнощами. При цьому його *allegro* так само не позбавлені глибокого смислового навантаження: «Феєричні пасажі він грає не тільки неповторно швидко, легко, повітряно, але при цьому встигає загострити увагу свого слухача на такі деталі, які не були помічені іншими виконавцями. Дуже дотепно використовуючи

систему несподіваних акцентів, Плетньов перетворюється то на спритного жонглера-фокусника, то на пустотливого хлопчика, тишком «підставляє ніжку» в жартівливій грі <...> У всякому разі слухати його ніколи не буває нудно» [232, с. 131].

Особливе ставлення до музики Р. Шумана М. Плетньов показує ще й вибором одного з найпопулярніших і, водночас, інтимних творінь композитора – Арабески *C-dur op. 18*, яку піаніст обирає як твір «на біс» у багатьох концертах. Зазначимо, що будь-який музикант, при виборі твору для заключного виконання керується метою ще більше приголомшити публіку. В цьому контексті М. Плетньов залишається вірним собі та обирає не типовий віртуозний твір, а глибоко ліричну мініатюру (згадаємо також, що піаніст також дуже часто виконує на біс вальси і мазурки Ф. Шопена), з ускладненою поліфонією фактурою.

Арабеска *C-dur op. 18* багатогранна, витонченого характеру з «мереживною» мелодикою, в якій, завдяки формі рондо, настрої задумливої туги чергуються з декламаційними і навіть войовничими епізодами, що якнайкраще демонструє здатність піаніста дуже тонко відтворювати найменші переходи між контрастними емоційними станами. Приголомшує вміння М. Плетньова не тільки майстерно справлятися з фактурою, але і виявляти в шуманівських мініатюрах найскладнішу поліфонію, висвітлюючи кожен окремий пласт. Зазначимо, що про поліфонічність музики Р. Шумана говорять багато дослідників. Так М. Чернявська вказує: «Для Р. Шумана прикладом для наслідування, вершиною, до якої необхідно було прагнути в процесі твору фуг, були фуги Й.С. Баха <...> Однак Шуман прагнув не реставрувати старовинну поліфонічну техніку. Його метою було оновлення старовинного жанру, його адаптація до нових історичних умов та естетики романтизму» [261, с. 119]. І

саме ця підкреслено-перебільшена поліфонічність творів Р. Шумана є найбільш цікавою публіці у виконаннях М. Плетньова.

Узагальнюючи, скажемо, що подібно до багатьох представників романтичної гілки фортепіанного мистецтва (В. Горовиця, В. Софроніцького, Е. Гілельса) М. Плетньов з часом поступово корегує систему музично-мовленнєвих ресурсів. Серед факторів, що впливають на це, найважливішими можна назвати індивідуальні особливості психіки, що визначають специфіку сценічної поведінки та вибір репертуару й, звісно, вік музиканта. Цікаво, що при цьому загальною тенденцією є кристалізація саме раціонального компонента виконавського стилю, коли притаманна молодості стихійність висловлювання поступається розсудливості та виваженості.

Втім, необхідно зазначити, що нарочита віртуозність та демонстративна ефектність ніколи не були ознакою виконавських версій М. Плетньова. Крім іншого, в цьому вбачаємо вплив принципів виконавської школи, у надрах якої сформувався талант митця. Школи, де вміння шанобливо відтворити художній задум композитора цінується вище, ніж здатність грати швидко і голосно. Саме це визначило притаманний стилю митця сплав раціонального і емоційного.

Підсумовуючи, визначимо базові параметри стилю музичної творчості М. Плетньова-піаніста, серед яких:

- **оркестрове трактування фортепіано** (ілюзія тембрової різноманітності звучання досягається видобуванням нескінченної кількості відтінків *forte/piano* й найтоншими градаціями педальних ефектів) та, водночас, збереження **традиції «співу на інструменті»**, властивої російській виконавській школі та фортепіанній педагогіці;
- **прагнення до змістовного виконання**. Звучання інструменту для М. Плетньова – категорія не стільки естетична, скільки змістовна, інтонація виступає як носій сенсу в музиці;

- *вміння охопити цілісність форми музичного твору*, іншими словами, – настільки володіти формою, щоб уміти в потрібний момент робити усе необхідне;
- *особлива простота виконавського висловлювання*, коли всі технічні «спецефекти» підпорядковані втіленню головної ідеї твору.

2.2. Диригентська діяльність М. Плетньова

Перш за все, скажемо, що хоча диригування стало самостійним видом музичної діяльності тільки в XIX столітті, вже у XVII функції керівника доручалися або першому скрипалю, або музиканту, який виконував партію генерал-басу. Проте надалі, через ускладнення фактури музичних творів та збільшення виконавського складу, поява диригента стала необхідною. Спочатку це були переважно композитори, які керували виконаннями своїх творів: Г. Берліоз, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, П. Чайковський. В. Рожок зазначає: «Еволюція музичної культури, розвиток нових виразових засобів, кількісний і якісний ріст оркестрів і хорів, удосконалення свідомості слухача – ці об'єктивні фактори зумовили появу нових критеріїв в оцінці диригента як інтерпретатора художнього твору, керівника колективу, організатора мистецького процесу. Диригент поступово завойовував своє самостійне місце в мистецтві, на диригентському подіумі він був перш за все виконавцем, інтерпретатором виконуваного твору» [194, с.9].

Проте диригентська діяльність привертала увагу не лише композиторів, але й музикантів-інструменталістів, відкриваючи перед ними нові виразні та художні можливості. Так, першим піаністом, який став за диригентський пульт, був К.М. Вебер (приблизно у 1802 році), життєтворчість якого стала початком епохи видатних піаністів-диригентів (зокрема, у XIX столітті випробовували

себе у якості диригента Ф. Ліста та Г. фон Блюлов) і, водночас, історії наукового досягнення того як поєднання різних видів музичної діяльності, опанування різними виконавськими техніками впливає на стильові засади творчості митця.

Продовжуючи традиції універсалізму у ХХ столітті до диригування зверталися С. Рахманінов та С. Прокоф'єв, А. Корто, Д. Баренбойм, В. Ашкеназі та інші: «Коли я виступаю як піаніст, то прагну бачити в роялі оркестр, а коли стою за пультом – оркестр здається мені роялем»[86] – говорить Д. Баренбойм.

Проте в цьому переліку видатних музикантів ім'я М. Плетньова все ж таки займає особливе місце. Адже він не просто поєднує діяльність піаніста і диригента, а є творцем симфонічного оркестру, що цілком відповідає традиції універсального музиканта, що займає до того ж активну соціальну позицію. «Диригент – це не професія, це перевага, – говорить М. Плетньов в інтерв'ю В. Познеру. – Усі диригенти колись були інструменталістами. Для того, щоб бути диригентом потрібно відчувати в собі певну силу і запас не лише творчої енергії, але й інших якостей» [177].

Зазначимо, що в цілому, прагнення до диригування у піаністів швидше є виключенням з правил, адже це передбачає не тільки опанування іншим видом виконавської техніки, а й готовність спрямування енергії на взаємодію з достатньо великим колективом, здатність корегувати власне бачення виконуваних творів композитора. Водночас, можна погодитися з О. Сидоренко, яка вказує: «Існує думка, що є спеціальності, більш схильні до ансамблевого виконавства, а є інші, де навчальний процес спрямований виключно на підготовку соліста. Так, для початківців-піаністів гра в ансамблі, як правило, не є нормою, що розвиває в них переважно якості соліста: звичку йти за власною волею і своїм розумінням твору, не рахуватися з творчими ідеями партнера й особливостями його інструменту. Хоча, з іншого боку, специфіка фортепіанної

фактури і її запис обумовлює готовність піаністів до сприйняття й відтворення партитур. Можливо, тому багато піаністів рано чи пізно починають займатися диригентською діяльністю...» [203, с. 61].

Тож, що спонукало переможця конкурсу імені П. Чайковського М. Плетньова, шукати нові шляхи самовираження і дебютувати в 1980 році у якості запрошеного диригента Московського симфонічного оркестру і ВСО імені П.І. Чайковського? Однією з причин можна вважати властиве романтичній традиції оркестрове сприйняття фортепіанної фактури, в наслідок чого деякі музиканти відчують нестачу виразних засобів одного інструменту для втілення художніх завдань. Саме тому бажання М. Плетньова вийти за рамки виключно піаністичної діяльності вперше проявилось ще в період навчання в консерваторії, чому, безумовно, сприяла атмосфера в класі професора Я. Флієра. Яскравий представник романтичної школи, Я. Флієр наполягав, щоб його учні чули та відтворювали у фортепіанному звучанні все багатство оркестрової партитури, її тембрової та регістрової барвистості. У розумінні Я. Флієра фортепіано – універсальний інструмент, здатний до втілення усіх граней музичного звуку, – від об'ємного звучання оркестру до імітації людського голосу. Як вказано вище, саме це специфічне відчуття звукового образу фортепіано є однією з домінуючих рис стилю М. Плетньова-піаніста.

Проте М. Плетньову знадобилося десять років кропіткої роботи перш ніж він зміг заявити про себе як про диригента, чії концепції привертають увагу публіки та критиків, і створити Російський національний оркестр, який вже з перших виступів був визнаний одним з кращих. Шлях до цього лежав через пошуки власного «Я» у диригуванні, що підтверджується відеозаписами виступів, на яких молодий, такий, що не має диригентської освіти і досвіду управління оркестром, боязкий і сором'язливий М. Плетньов виглядає ще

недостатньо переконливо⁶. На цих записах відчувається, що піаніст досить скутий через відсутність відпрацьованої мануальної техніки, що, втім, компенсується стрункою логікою виконавського плану і доскональністю знання партитури: «Диригування є однією з найбільш туманних і невірно зрозумілих сфер музичного мистецтва. Найчастіше дуже великого значення надається зовнішній стороні диригування, у той час як внутрішній сенс мистецтва диригент залишається абсолютно нерозкритим. Музика існує для слуху, а не для ока, тому видима сторона диригування є менш значущою» [221, с.159] – зазначає Л. Стоковський. Сам М. Плетньов визнає: «...диригування для мене не є можливість показатися в гарній ролі перед оркестром, а, мабуть, це якась внутрішня необхідність <...> Звичайно, мої перші спроби були ще слабкі і недосконалі, але мені здається, що я поступово почав щось розуміти в цій справі» [232, с. 199-200].

Вже в 1990 році М. Плетньов став засновником і художнім керівником першого недержавного оркестру в СРСР – Російського національного оркестру (РНО). Не маючи диригентської освіти, він тільки силою свого творчого авторитету зміг зібрати колектив, який здобув надзвичайну популярність та безліч престижних нагород. Так, РНО є першим (і єдиним) російським оркестром, що отримав престижну премію «Греммі» (2004 рік); у 1994 році диск із записом Другої симфонії С. Рахманінова був названий «кращим оркестровим записом року» в Європі; диск з музикою до балету «Спляча красуня» П. Чайковського, за версією ВВС, займає четверте місце серед найпопулярніших записів класичної музики за останні 75 років.

⁶Зазначимо, що з певними проблемами на початку диригентської діяльності стикалися багато видатних музикантів, серед яких був і С. Рахманінов. Перші його диригентські проби стали провальними, тому що він не знав навіть як показати вступ оркестру і солістам. У спогадах Сергія Васильовича, записаних Оскаром фон Різеманом, знаходимо: «Я відчував, що здатний диригувати, хоча і не мав ані найменшого уявлення про техніку диригування. Завдяки юнацькій самовпевненості я розглядав цю обставину як незначну деталь»[191 С.111.].

Тож, з 90-х років минулого століття критики пишуть про М. Плетньова не лише як про всесвітньо відомого піаніста, чий гастрольний графік розписано на багато років вперед, але й як про не менш талановитого диригента. Як говорить сам М. Плетньов в одному з інтерв'ю: «Слава Богу, РНО має серйозну репутацію, входить в двадцятку кращих оркестрів світу. Те, що ми затребувані, видно по іменах диригентів і солістів, які виступають з нами, по гастрольних планах – Едінбурзький, Шлезвіг-Гольштейнський фестивалі, паризький зал Плейель, в якому ми виступаємо не одного разу, а щорічно. Такої розкоші не можуть собі дозволити не лише російські оркестри, але й західні. Незважаючи на світову кризу індустрії звукозапису, що серйозно вдарила по усіх музикантах, нам продовжують активно поступати пропозиції робити записи. Причому таку репутацію Російський національний оркестр заслужив практично відразу: вже перші наші концерти двадцять років тому мали приголомшуючий резонанс у світі» [180].

Зазначимо, у 1999 році М. Плетньов прийняв рішення перейти на посаду почесного диригента оркестру для того, щоб більше часу приділяти композиторській діяльності та виступам в якості піаніста. Проте через чотири роки, у січні 2003 року, на прохання оркестрантів маестро знову очолив РНО, який сьогодні крім великих абонементних програм представляє публіці і власний музичний фестиваль. Перший «Великий фестиваль РНО» пройшов з 7 по 13 вересня 2009 року на Новій сцені Великого театру. Вже починаючи з другого – свою сцену для фестивалю надає Концертний зал імені П.І. Чайковського. Досить швидко фестиваль став справжньою культурною подією, що викликає інтерес світових ЗМІ, адже у його програмах можна разом з рідковиконуваними класичними творами почути джазові стандарти, концертні виконання опер, камерну музику і багато іншого. Так, наприклад, на відкритті Сьомого фестивалю (2015 рік) прозвучала опера

М. Римського-Корсакова «Кощій Безсмертний» і музика до балету «Жар-птиця» І. Стравінського. До того ж РНО активно співпрацює з молодими солістами-інструменталістами, вокалістами, диригентами, танцюристами і навіть письменниками (так на Третьому фестивалі виступили письменник Е. Радзинський, танцівниці В. Арбузова і Ю. Махаліна).

Цікаво, що у концертах «Великого фестивалю РНО» М. Плетньов виступає не лише як диригент, але і як піаніст, надаючи місце за пультом запрошеним диригентам. Так, у монографічних програмах, присвячених О. Скрябіну і С. Рахманінову, М. Плетньов виконав концерти цих композиторів (Концерт для фортепіано з оркестром *fis-moll op. 20* О. Скрябіна та Концерт для фортепіано з оркестром №2 *c-moll op. 18* С. Рахманінова) з диригентом Хобартом Ерлом.

Критики вважають, що найвищі досягнення М. Плетньова як диригента пов'язані, передусім, з виконанням російської музики, де він продовжує традиції видатних майстрів, серед яких С. Рахманінов, І. Голованов, Є. Мравинський. Зокрема, як і в фортепіанному виконавстві, М. Плетньова часто звертається до творчості П. Чайковського. Під управлінням М. Плетньова РНО спільно з фірмою «*Deutsche Grammophon*» записано:

- усі шість Симфоній композитора;
- «Італійське капричіо»;
- «Манфред»;
- увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта» і «Гамлета»;
- фантазії «Буря» та «Франческа да Ріміні»;
- «Урочисту увертюру 1812 рік».

Також в програмах концертів представлені твори Й.С. Баха, Д. Скарлатті, Р. Шумана, Е. Гріга, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Й. Брамса, Г. Малера, О. Скрябіна,

Д. Шостаковича і багатьох інших, що підтверджує тезу про універсальність музиканта.

Зазначимо, що начебто продовжуючи лінію власних вподобань у сфері фортепіанного виконавства, М. Плетньов-диригент звертається й до балетної музики. Окрім вже згадуваного запису музики «Сплячої красуні» публіці були представлені й концертні сюїти з музики до «Лускунчика» та «Лебединого озера» П. Чайковського. В інтерв'ю маестро так каже про цю роботу: «Ясна річ, що треба робити не дивердисмент, набір танців, а велику розгорнуту сюїту з симфонічними, драматичними шматками. Ми зараз граємо, і що вибрати – незрозуміло: така чарівна музика, нічого викидати не хочеться. Що не номер, то таке задоволення» [181].

У жовтні 2007 відбувся дебют М. Плетньова як оперного диригента на сцені Великого театру з оперою П. Чайковського «Пікова дама». На жаль, М. Плетньов не дуже любить співпрацювати з театральними режисерами. Частково це пояснюється настороженим відношенням диригента до сучасної театральної практики: «Мене запросив Великий театр поставити “Пікову даму” наступного року, але режисура має бути на рівні, який я вважав би гідним. Сучасна режисура, яка ставить п'єсу з ніг на голову, вже застаріває навіть на заході. Мені це ніколи не подобалося, я супротивник подібних експериментів» [183]. Тож, М. Плетньов віддає перевагу концертним виконанням опер, саме так публіці були представлені «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Семіраміда» Дж. Россіні, «Алеко» та «Франческа да Ріміні» С. Рахманінова, «Травнева ніч» та «Кощій Безсмертний» М. Римського-Корсакова і багато інших.

Підкреслимо, що сьогодні М. Плетньов є не лише диригентом РНО, а й художнім керівником. Окрім нього в диригентську колегію оркестру входять також В. Юровский, К. Нагано, П. Берглунд, О. Ведерніков і К. Ганш. Окрім

плідної співпраці з Російським національним оркестром, М. Плетньов виступає запрошеним диригентом з такими провідними музичними колективами як:

- *Mahler Chamber Orchestra*;
- *Concertgebouw Orchestra*;
- *Tokyo Philharmonic Orchestra*;
- оркестром *Philharmonia*;
- Лондонським симфонічним оркестром;
- симфонічним оркестром Бірмінгема;
- Філармонічним оркестром Лос-Анджелеса.

Зрозуміло, що вражаючі успіхи РНО, яких колектив досяг у найкоротші терміни, пов'язані, в першу чергу, із ретельною підготовчою роботою, яку М. Плетньов проводить з оркестрантами. Інтелектуальність – характерна риса стилю творчості М. Плетньова – знаходить своє відображення в добре продуманій та чітко окресленій концепції твору. Основну частину роботи М. Плетньова як в фортепіанному, так і в диригентському виконавстві складає пошук звучання (маються на увазі барвистість, темброве багатство, виразність і проникливість). Звук, на думку музиканта, є великою цінністю і вимагає до себе дуже дбайливого ставлення, оскільки, будучи одним з яскравих засобів музичної виразності, він водночас є носієм інформації.

В індивідуальному підході М. Плетньова до звуковидобування, необхідно визначити два основні моменти, які надають звучанню подієвість:

- по-перше, це принцип безперервного, постійного розвитку кожної ноти. Багато музикантів, на думку диригента, красиво узявши ноту, відразу ж втрачають до неї всякий інтерес, а це велика помилка. М. Плетньов як диригент вимагає від виконавців дуже уважно слідкувати за її розвитком;
- по-друге, це принцип мелодійної завершеності, розуміння того, що і кожна нота, і фраза в цілому мають свій початок, розвиток і завершення.

Важливим при цьому є індивідуальне ставлення кожного оркестранта, що ґрунтується на чіткому уявленні про зміст виконуваного твору.

Тож, робота М. Плетньова-диригента, як керівника колективу, перш за все, спрямована на створення атмосфери, в якій кожен музикант інтуїтивно застосовує засоби виразності і технічні прийоми, необхідні для вирішення тих або інших загально-оркестрових виконавських задач: «Вони вже відчують і знають, чого я можу від них хотіти. І мені треба менше говорити і навіть показувати. Вони ловлять на півслові, на напівжесті. Іноді буває досить одного погляду. <...> У нашому оркестрі раніше у нас були репетиції дуже детальні, іноді я пояснював кожну ноту, але тепер це вже до них увійшло, і, коли повертаєшся до якого-небудь твору, скажімо, Чайковського, досить тільки направити, а підхід вже визначений заздалегідь», – М. Плетньов в інтерв'ю журналістові газети «Відомості» [181]. При чому, як у фортепіанній творчості, так і в диригентських інтерпретаціях значну роль в концепціях М. Плетньова грають динаміка, штрихи, музична вимова і агогіка.

Яскрава віртуозність гри М. Плетньова-піаніста, виражена в нестримно швидких темпах, багато в чому вплинула на формування його поглядів як диригента на технічні можливості оркестру. Диригуючи творами С. Рахманінова, О. Глазунова, О. Скрябіна він просить оркестр виконувати складні технічно епізоди в швидшому темпі. Разом з цим, М. Плетньов широко використовує найдрібніші нюанси агогіки. При чому межі стилістичної свободи і різноманітності агогіки, на думку музиканта, визначаються художнім наповненням твору і принципом природної, вокальної інтонації.

Ще один важливий аспект, що характеризує метод роботи М. Плетньова як диригента – це уміння викликати у виконавцеві почуття індивідуального ставлення до виконуваного твору, що обумовлює концентрацію уваги і активізацію усіх професійних навичок, бажання чути і слухати один одного,

прагнення подати власну виконавську і художню ідею, уміння осмислювати виконуване, не виходячи за рамки запропонованої інтерпретаційної концепції.

Ще однією характерною ознакою стилю музичної творчості М. Плетньова є прагнення до природності, простоти, як до найбільшим потужного виражального засоби мистецтва. Цей принцип відображається, як в мануальній техніці диригента, так і в його інтерпретаціях, методах роботи з оркестром, поглядах, артистичному вигляді: «Коли ставиш класичний твір, коли ставиш Чайковського, Верді, будь добрий виконати все, що написав автор. Тому що кожна нота має відношення до того, що відбувається. І якщо є якийсь рух душевний, воно відбите в музиці», – говорить М. Плетньов [182].

Не менш важливим для майстра, на наш погляд, є процес досягнення принципів побудови кожного твору, розуміння варіантів оркестровки. Глибину вивчення партитури підтверджує і той факт, що у більшості випадків М. Плетньов стає за пульт без нот, диригуючи напам'ять. Тут вбачаємо прояв інтелектуальної складової стилю музичної творчості М. Плетньова, що стає все більш вагомою як внаслідок накопичення виконавського досвіду, так і під впливом вікового чинника.

Поєднуючи різні види музичної діяльності, М. Плетньов ставить перед собою різні надзавдання в іпостасях піаніста і диригента. Так, у фортепіанній творчості він практично не виказує емоцій і не орієнтується на реакцію публіки. Занурюючись у власний музичний світ, М. Плетньов максимально відсторонюється від усього, що його оточує. Небажання комунікувати з публікою, гранична небагатослівність в розмовах із журналістами характеризують музиканта як інтроверта – досить замкнену особистість, яка не має великої потреби у людському спілкуванні. За кваліфікацією Д. Рабіновича, М. Плетньова-піаніста можна віднести до музикантів, для яких надзавдання – осягати.

Проте ці враження кардинально відрізняються від тих, що виникають, коли ми бачимо М. Плетньова за диригентським пультом (особливо завдяки тому, що наявні записи репетицій маестро). Музикант, який ніколи не мав бажання викладати, знаходить можливість самореалізації, передачі знань і творчого досвіду у власному оркестрі. За диригентським пультом він дозволяє собі продемонструвати цілком романтичні риси характеру: наполегливість, імпульсивність, внутрішню енергію та силу, широкої амплітуди жест. Стильовою домінантою диригентської творчості М. Плетньова (за Д. Рабіновичем), можемо назвати прагнення переконувати. Адже робота з великою кількістю людей в оркестрі вимагає емоційної наповненості процесу комунікації, без чого продуктивна взаємодія неможлива. Маючи, фактично, власний оркестр, М. Плетньов, на наш погляд, частково компенсує нестачу особистісного спілкування, співтворчості, якої йому не вистачає у сольній кар'єрі. Крім того, з оркестрантами у нього є можливість говорити однією мовою, виступаючи при цьому в ролі наставника: «...диригент повинен бачити очі виконавців з тим, щоб між ним і оркестром було повне порозуміння та атмосфера товариської колективної роботи. Хороший диригент є органічною складовою частиною оркестру. Разом з оркестровими музикантами він приймає участь у створенні всього музичного цілого – ритму, темпу, фразування, акцентів, поступового наростання кульмінацій, співвідношення усіх окремих частин музичної структури, загальної архітектоніки, стилю. Емоційної виразності. Все це й багато інших задач виконує диригент» [221, с.159].

Можливо саме тому, у роботі М. Плетньова, як художнього керівника оркестру, особливий акцент робиться на художньому вихованні колективу, що в першу чергу впливає на репертуарну політику. Так, обов'язковим є виконання творів віденських класиків і спадщини російських композиторів, а включаючи в програму оперну і балетну музику, М. Плетньов відкриває перед виконавцями

додаткові можливості для втілення творчих ідей. Крім того, активно освоюючи оперний репертуар, М. Плетньов розвиває в колективі найважливішу якість – мистецтво володіння акомпанементом.

Для аналізу виконавських версій М. Плетньова-диригента, ми обрали декілька знакових в історії музичного мистецтва творів, звернення до яких поціновувачами вважається обов'язковим для підтвердження статусу класичного музиканта. Серед таких *h-moll* і ХТК Й.С. Баха, симфонії і сонати Л. Бетховена, етюдів Ф. Ліста і Ф. Шопена, театральна музика Е. Гріга і С. Прокоф'єва. Тож, завдяки звукозаписам, накопичено величезна кількість їх виконавських прочитань, проте кожне наступне покоління музикантів все одно додає щось нове до цієї відомої музики, актуалізуючи теми давно минулих часів. Серед механізмів, які впливають на актуалізацію тієї чи іншої музики, І. Сухленко називає:

- адаптацію до нових естетичних умов;
- історичну реконструкцію;
- національну специфіку;
- прояв фактору особистості;
- установку на оригінальність інтерпретації [224].

Ще одним важливим фактором, що вплинув на звернення саме до Симфонії №5 *c-moll op. 67* та Концерту для фортепіано з оркестром №5 *Es-dur op. 73* Л. Бетховена, а також до оркестрової транскрипції Токати і фуги *d-moll BWV 565* Й.С. Баха стало те, що, на нашу думку, вони є показовими для розуміння універсального мислення М. Плетньова: в представлених двох версіях П'ятого концерту Л. Бетховена маестро вистпає як диригент і як піаніст, а у транскрипції Токати і фуги *d-moll BWV 565* Й.С. Баха диригентська майстерність автора допомагає реалізації його композиторського задуму.

Як ми звертали увагу вище, репертуарна політика РНО включає твори, що

представляють різні епохи і стилі, але незмінне лідерство в цьому списку належить симфонічним і фортепіанним опусам Л. Бетховена, до яких М. Плетньов має можливість звернутися і в якості піаніста, і диригента.

Як відомо, традиція виконання бетховенських творів починається від тих часів, коли за диригентських пультом стояв сам автор. Сучасники відзначали нестримну емоційність, поєднану із строгою метроритмічною основою, а також схильність до розробки матеріалу, його структурного оформлення – як характерні особливості стилю Л. Бетховена: «Як людина і диригент він, дійсно, був запальний і не стриманий, над усе цінував залучення оркестру до виконуваної музики – і, взагалі, вважав, що музика повинна висікти іскру в людському серці. Проте Бетховен-композитор, якого ми спостерігаємо через партитури, є абсолютно іншою особою. На відміну від легковажного «галантного» генія Моцарта, що «розкидав» прекрасні мелодії, Бетховен підходив до своїх творів з величезною ретельністю і скрупульозністю. Його грандіозні сонатні *Allegro* – з Третьої, П'ятої, Восьмої, Дев'ятої симфоній, а також з Двадцять третьою і Двадцять дев'ятою сонат – залишаються абсолютно неперевершеними зразками класичної архітектури, як змістовно, так і технічно» [214]. Таким чином, бачимо, що існує як мінімум дві можливості трактування симфонічних творів Л. Бетховена, що відповідають, діонісійському, і аполлонічному початку.

«Одним з найзначніших творів епохи» (за визначенням А. Гофмана) і світової класичної музики в цілому є Симфонія №5 *c-moll op. 67* Л. Бетховена. Уперше виконана в 1808 році симфонія швидко отримала велику популярність і до нашого часу її виконання є одним з найвідповідальніших «творчих іспитів» для оркестрантів і диригентів. Початкові такти симфонії (так звана «тема долі») відомі далеко за межами класичної музики.

Симфонічний цикл П'ятої симфонії досить незвичайний – усі частини (за

винятком другої) пронизані єдиним ритмічним елементом, своєрідним лейтмотивом симфонії, який уперше з'являється вже в перших тактах симфонії. У іншому ж зберігається звичний для Л. Бетховена принцип розвитку «від пітьми до світла, через боротьбу – до перемоги». Об'єднаний за цим принципом чотирьохчастинний цикл розвивається від драматичної першої частини до святкового тріумфального фіналу – урочистості перемоги людства над силами зла. Саме завдяки такому розвитку симфонію прийнято називати «Патетичною», порівнюючи її з не менш відомою Восьмою фортепіанною сонатою. Основний тематичний матеріал народжується з початкової ритмомелодичної інтонації. У цій симфонії сконцентрований основний принцип бетховенського симфонізму, що виходить передусім з принципу діалогу – боротьби героїчного та ліричного: «Цей тип симфонізму передусім можна визначити як симфонізм, побудований на об'єктивному і узагальненому відображенні дійсності і процесів боротьби, що здійснюються в цій дійсності; як симфонізм драматичний, бо драма є процес, дія, де наявний не одна, а декілька людських свідомостей і воля, що вступають одна із одною в боротьбу» [212].

У репертуарі РНО П'ята симфонія Л. Бетховена з'явилася з моменту створення оркестру – в 1991 році. Згодом репертуар оркестру збагачується і іншими творами Л. Бетховена, і в 2007 році оркестр записує цикл творів композитора – дев'ять симфоній і п'ять фортепіанних концертів. Але до П'ятої симфонії М. Плетньов повертається. Ми знайшли три записи цього твору: два концертні виконання, одне з яких датоване 1991 роком; і друга та четверта частини симфонії, представлені на сайті РНО, як частина бетховенського диску (2009 рік). Навіть швидкий аналіз вказаних прочитань дозволяє зробити декілька важливих висновків, що допомагають зрозуміти основи диригентського мистецтва М. Плетньова.

Перше враження від цього виконання пов'язане з не типовим для

вітчизняного мистецтва німецьким розсадженням оркестру. Як відомо, звучання такого оркестру більш стереофонічне і «прикриває» відкритий, іноді надмірно нав'язливий звук мідних інструментів. Представляється, що таке розсадження обирається диригентом не лише для досягнення збалансованого звучання усіх оркестрових груп, але і для того, щоб барвистість, тембральність звучання не перекривала смислового навантаження музики.

Друге враження стосується безперечного розвитку диригентської техніки М. Плетньова. Якщо на першому записі жест М. Плетньова сильно деталізований, в русі бере участь увесь корпус, то запис 2009 року підтверджує вищу міру майстерності диригента, що управляє оркестром не жестом, а поглядом. Більше того, в деяких моментах другої частини М. Плетньов взагалі не диригує, що свідчить не лише про титанічну підготовчу роботу, але і про те, що концепція твору ретельно обговорена, вивірена і прийнята як особиста кожним учасником колективу.

Відзначимо, що помірність жесту, відточеність рухів, їх абсолютна підлеглість сенсу музики (нічого в мистецтві М. Плетньов не робить «на показ», для публіки) – це характерна особливість стилю музиканта, що проявляється і у фортепіанному мистецтві.

Третє враження пов'язане із загальною концепцією твору. Як ми говорили, кожен музикант знаходить в творчості Л. Бетховена, щось «своє», що народжує нові прочитання бетховенських творів. Деякі музиканти відзначають, що виконуючи музику великого композитора усе життя, вони нескінченно шукають і знаходять в ній нові і нові грані. Так, Л. Стоковський говорить: «Набагато важче виразити самий дух твору. А ще важче зрозуміти і розкрити усі потенційні можливості написаної музики. Для мене, наприклад, П'ята симфонія Бетховена постійно росте і розвивається. Вона мені нагадує велетенське дерево секвою, що розростається з кожним століттям все більш і більш» [221, с. 18].

В інтерпретації М. Плетньовим П'ятої симфонії Л. Бетховена нам представляються важливим звернути увагу на наступні моменти. Як і у фортепіанній творчості, піаніст віддає перевагу структурній складовій в порівнянні з емоційною. Твори Л. Бетховена у виконавських версіях М. Плетньова – це дієвість, метричність, наскрізний розвиток і досить швидкий темп, але не боротьба, не подолання, не емоційність вираження. Привертає увагу і «акуратність» звучання оркестру, досить скромна в порівнянні з іншими прочитаннями динамічна шкала. В цілому, виконання позбавлене будь-яких надмірностей.

Ще один важливий чинник – «довга» тривалість фраз, які вибудовуються в одну позицію від першої ноти до фінального акорду, що позначається і на темпі, який природним чином прискорюється. Це, втім, абсолютно не знижує враження від смислової складової музики і не впливає на якість виконання.

Вивчаючи специфіку творчого підходу музиканта в різних ампуа, звернемося до ще одного визначного твору Л. Бетховена – Концерту для фортепіано з оркестром №5 *Es-dur op. 73* у виконанні РНО в двох версіях:

Диригент Михайл Плетньов — Соліст Микола Луганський;

Диригент Крістіан Ганс — Соліст Михайл Плетньов.

Передусім, зауважимо, що проаналізовані виконавські версії презентують виконання одного оркестру, що дає можливість глибше вивчити специфіку інтерпретаційного підходу диригентів, а також параметри взаємодії пари соліст-диригент. Також важливо усвідомлювати той факт, що керівником РНО довгі роки є М. Плетньов, що полегшує йому взаємодію з оркестром і дозволяє максимально адекватно втілити свої задуми, зважаючи на величезний досвід спільної репетиційної роботи. В той же час, це виступає негативним чинником для запрошеного диригента, який вимушений долати алгоритми роботи оркестру (і в плані художньої концепції, і в плані особистісних і технологічних

аспектів взаємодії). Хоча величезне значення тут має, безумовно, особа піаніста-соліста.

Так, в тандемі М. Луганський-М. Плетньов, перший виступає як представник «консервативних» традицій виконавського мистецтва, чие мистецтво базується не стільки на емоції, скільки на раціональному компоненті. Не випадково, в рецензіях на концерти М. Луганського знаходимо такі висловлювання: «...у його виконанні можна відчутти первозданну свіжість авторської думки: піаніст знімає з неї лушпиння вікових штампів і при цьому не оригінальничас, подаючи цю геніальну музику в дуже строгому стилі при ідеальній досконалості втілення – без поспіху, без блазнювання, без дешевих ефектів, з показом найдрібніших деталей наскрізь мелодизованої музичної тканини» [185]. Тому не дивно, що у відмінності від багатьох виконавців, яких «Імператорський концерт» вабить безмежними можливостями демонстрації особистісного, миттєвого, віртуозного, М. Луганський підкреслено пунктуально дотримується лінії, що нагадує про класичні засади творчості Л. Бетховена. В результаті фортепіанна партія виступає своєрідним антиподом оркестру. Хоча таке протиставлення і передбачено законами жанру, в даному випадку, ми бачимо порушення необхідного балансу аж до зміни жанрового знаку з «концерту» на «симфонічний твір за участю фортепіано». Під управлінням М. Плетньова роль оркестру в П'ятому фортепіанному концерті Л. Бетховена стає провідною, вона максимально самодостатня, що викликає асоціації з творчими пошуками самого композитора, наприклад, з Фантазією для фортепіано, хору і оркестру *c-moll* op. 80.

Разом із тим, виконання прекрасного дуету М. Луганський–М. Плетньов є яскравим прикладом класично орієнтованого виконання бетховенського твору, з характерною яскравістю звучання фортепіано і оркестру, з мінімальними агогічними відхиленнями, темповою і акустичною вивіреністю.

Навпаки, у виконанні цього концерту М. Плетньовим в якості соліста (диригент – К. Ганс) ми спостерігаємо абсолютно інші передумови до трактування твору, внаслідок чого увага слухача переключається на піаніста, який примушує слухача забути про те, що П'ятий фортепіанний концерт Л. Бетховена вважається одним з найскладніших творів для піаністів. Замість цього нам пропонується ілюзія миттєвої творчості, імпровізації. Створюється враження, що фортепіанна партія складається з фантазійних епізодів, міні-каденцій. Неймовірна свобода виконання, підкріплена великою кількістю динамічних і агогічних нюансів, камерність звучання фортепіанної партії, що презентує неймовірну ясність, фактично, графічно окреслений звук, відкриває нам зовсім іншого, романтичного Л. Бетховена. Партія фортепіано притягує пильну увагу вже з перших нот каденції на початку концерту, примушуючи стежити за найдрібнішими внутрішніми змінами. Оркестр, підкоряючись, перестає «сперечатись» із фортепіано, змагальність трансформується в діалог. Зазначимо, що подібний діалог стає можливим тільки тому, що К. Ганс, очевидно, визнає і сприймає творчу першість М. Плетньова, дозволяючи йому втілити власну концепцію твору.

Говорячи про диригентське мистецтво М. Плетньова необхідно відзначити, що в порівнянні з першими виступами музиканта в цій якості, його жест стає усе більш скупим. Як і у фортепіанному виконанні, рухи М. Плетньова обумовлені тільки звуковою необхідністю. Усе зовнішнє, емоційне, розраховане на ефект, в плетньовській техніці абсолютно виключено.

Цікаво, що такі ж ознаки ми знаходимо в прочитаннях М. Плетньовим і інших композиторів.

Відзначимо, що будучи творцем і художнім керівником Російського національного оркестру, М. Плетньов прагне розширити репертуар колективу, часто звертаючись до музики, яку не так часто можна почути в його

фортепіанному виконанні. Яскравим прикладом є перекладення одного з найяскравіших творів органної музики для симфонічного оркестру – Токати і фуги *d-moll BWV 565* Й.С. Баха.

Як відомо, творче осмислення спадщини Й.С. Баха привело до появи величезної кількості транскрипцій, більшість з яких написані для клавішних інструментів, зокрема – для фортепіано (транскрипції К. Черні, Ф. Ліста, Й. Брамса, Ф. Бузоні), що не дивно, враховуючи клавішну природу авторського тексту. Але навіть в цьому випадку, транскриптори вважали необхідним обґрунтувати можливість переінтонування. Так, Ф. Бузоні відзначає: «...хороша, велика, «універсальна» музика залишається тією ж самою, за посередництва якого б інструменту (*Mittel*) вона не звучала. Але засвоїв я і другу істину, що різні інструменти мають різну (їм властиву) мову, на якій вони передають цю музику завжди трохи інакше» [30, с. V].

Позиція Ф. Бузоні важливіше для нас тому, що на відміну від загальної традиції, деякі бахівські твори клавірів були перекладені ним для оркестру. Подібні опуси знаходимо в творчості Е. Елгара, А. Веберна, Г. Малера, А. Шенберга, О. Респігі, А. Онеггера, М. Регера та ін. Як нам здається, саме для оркестрових транскрипцій музики Й.С. Баха краще всього підходить визначення, запропоноване Г. Коганом: «Вона означає таку обробку оригіналу, яка, зберігаючи в основному (на відміну від парафрази) його форму і інші характерні особливості, прагне в той же час (на відміну від аранжування) стати, так би мовити, не буквالیстично «підрядковим», а вільним, художнім перекладом цього твору на мову іншого інструменту й іншої творчої індивідуальності, що має значення і цінність як самостійне явище в художньо-музичній літературі» [94, с. II].

Серед обробок і транскрипцій бахівської музики, особливе місце займає Токата і фуга *d-moll BWV 565*. Відзначимо, що за багатством тематичного

матеріалу і майстерності його обробки, Токата подібна до зразків симфонічної музики. Це дозволяє дослідникам проводити паралелі між Токатою і симфонічними циклами Л. Бетховена. Зокрема, вступний елемент – один з самих впізнаних в токкати – часто порівнюють з першими тактами П'ятої симфонії Л. Бетховена. Вступна тема дає первинний напружений імпульс, як би натягуючи тятиву, після якого цикл розвивається у безперервному стрімкому русі, що підкреслено ремаркою *attaca* при переході від токати до фуги.

Без сумніву, Токата – один з найвідоміших творів в органній спадщині Й.С. Баха, відомий також завдяки великій кількості перекладень для різних інструментів і інструментальних ансамблів. Окрім очікуваних версій (наприклад, для фортепіано і баяна), можна зустріти і зовсім несподівані – для електрогітари або джазового оркестру. Також головна тема Токати і фуги *d-moll* звучить в естрадній музиці (наприклад, в аранжуванні, зробленому Полем Моріа). Ну, і нарешті, перекладення Токати і фуги *d-moll* для симфонічного оркестру.

Диригент Л. Стоковський створив одну з перших транскрипцій Токати і фуги саме для симфонічного оркестру. У 1930-і роки ХХ століття вона була записана спільно з Філадельфійським симфонічним оркестром для мультфільму «Фантазія» режисера Уолта Діснея. Для цього мультфільму були відібрані найвідоміші класичні твори, об'єднані в єдине ціле за принципом сюїти. Окрім Токати і фуги *d-moll BWV 565* Й.С. Баха в мультфільмі використані також такі музичні номери:

- Декілька музичних фрагментів з балету П.І. Чайковського «Лускунчик»;
- «Весна священна» І. Стравінського;
- Симфонія № 6 Л.В. Бетховена;
- «Танец часов» из оперы А. Понк'єллі «Джоконда»;

- «Ніч на Лисій горі» М. Мусоргського;
- «Третя пісня Елен» з вокального циклу на вірші з поеми В. Скотта (більше відома як «*Ave Maria* Шуберта») Ф. Шуберта;
- «Місячне світло» К. Дебюссі.

Як відомо, Л. Стоковський був не лише видатним музикантом і диригентом, але і активним пропагандистом класичної музики. Відмітною особливістю перекладення Л. Стоковського, на наш погляд, являється його романтична спрямованість і кінематографічність мислення, яка, в цілому, властива усій його творчості. Саме бажання популяризувати класичну музику привело його до роботи в Голівуді: «Існує безліч способів поєднання музики і кіно. Вони з'єднуються самим природним чином, оскільки що усе, що відбувається в житті сприймається нами в основному через зір і слух. Слух і зір, тісно пов'язані один з одним, в кіно зливаються воедино» [221, с. 169].

Запис музики для кінематографу вимагає особливого підходу, який ми можемо наочно побачити в трактуванні Л. Стоковського Токати і фуги *d-moll* BWV 565 Й.С. Баха для мультфільму «Фантазія». Ці особливості проявляються в декількох моментах, перший з яких визначається особливою установкою на можливості звукозаписної техніки: «Звукозапис для кінокартин повинен здійснюватися на такому високому рівні, щоб ледве чутні в концертному залі нюанси були виявлені з усією силою виразності і повнотою тону» [221, с. 171]. Це визначило, у тому числі і вибір тембрів для конкретних тем Токати.

Визначною особливістю перекладення Л. Стоковського, на наш погляд, є його романтична спрямованість. Це проявляється в декількох моментах, перший з яких – особливості інструментовки. Основні теми віддані струнній групі, звучання якої, як відомо, асоціюється з людським голосом. Лірична, емоційно забарвлена інтонація, підкреслена довгим фразуванням і застосуванням прийому вібрато, міняє вигляд твору, згладжуючи його жанрову (ударну) основу.

Окрім струнної групи, велику роль в концепції Л. Стоковського грають духові інструменти, які забезпечують масштабне, близьке вагнерівському звучання в епізодах *tutti*: «В «Фантазії» нам вдалося виявити ці існуючі пасажі, змусивши мелодійну лінію фагота, кларнета і гобоя покрити гучне звучання оркестру, ніскільки при цьому не послабляючи бурхливого натиску струнних інструментів» [221, с. 172].

Ще один важливий момент – драматургічна лінія, побудована таким чином, що майже кожен епізод звучить у своєму темпі, що посилює відчуття фантазійності. Крім того, з позиції сьогодення, викликає здивування велика кількість динамічних відтінків, що порушує властивий барочній музиці принцип терасної динаміки. Проте, упевнені, що перекладення Л. Стоковського зіграло величезну роль в популяризації бахівської музики.

В усякому разі, можна з упевненістю стверджувати, що М. Плетньов був знайомий з цією версією твору і, можливо, саме вона спонукала маестро створити власне перекладення. Відзначимо, що прем'єра твору відбулася на концерті, присвяченому творчості Й.С. Баха. Причому, за задумом організаторів, програма складалася з перекладень бахівських творів для симфонічного оркестру, а версія М. Плетньова завершувала концерт.

На відміну від Л. Стоковського, що орієнтувався на романтичне розуміння можливостей симфонічного оркестру, М. Плетньов у своєму перекладенні прагнув максимально наблизитися до барочної манери звуковидобування, з характерним для неї відчуттям стислості звучання (фактично, мовленнєвій інтонації) і протиставленням фактурних пластів, що імітує антифони храму.

Звідси виникає інша інструментовка, в якій теми віддані духовим інструментам. Відзначимо, що це не просто наближує звучання до органного, але і відповідає німецькій музичній традиції з її захопленістю духовими інструментами. Крім того, специфіка духового звуковидобування більше

підходить для передачі токатного начала. Не випадково, перша в історії музичного мистецтва токати, була написана для духових інструментів. Струнна ж група використовується М. Плетньовим при розвитку музичного матеріалу, але не несе змістового навантаження. Говорячи про метричну сторону, треба сказати про рівність темпу і відсутність агогічних вольностей.

За позицією М. Борисенко, транскрипція це «...особливий жанр авторської творчості, спрямований на створення нового твору синтетичного роду, який відрізняється від первинного деякими композиційно-семантичними властивостями. Зміни оригінального тексту при цьому неминучі, оскільки версія отримує статус новою тільки у тому випадку, якщо, по-перше, містить те нове, чого немає в оригіналі, по-друге – не повторює шляхів його перетворення в інших транскрипціях» [25].

Враховуючи вищесказане, можна говорити, що в плетньовському перекладенні Токати і фуги *d-moll* Й.С. Баха ми знову відзначаємо поєднання класичного і романтичного начал, при переважанні останнього. Раціональний підхід М. Плетньова особливо видно при порівнянні його версії з перекладенням Л. Стоковського: «Надмірній ваговитості і еkleктичності тієї транскрипції Плетньов протиставив досить ясне, наближене до органного звучання. Октавні подвоєння духових, що імітують характерну органну регістрівку з високими обертонами, вдале наслідування трохи розпливчатому звучанню педального проведення теми фуги, загальна жвавість руху дозволили створити польотний вигляд Токати, близький тому, як зараз грають її самі органісти» [110].

Характерний для М. Плетньова раціоналізм виразно видно саме при порівнянні його версії бахівської музики з перекладенням Л. Стоковського, на що вказує О. Кривицька: «Надмірній ваговитості і еkleктичності тієї транскрипції Плетнев протиставив досить ясне, наближене до органного звучання. Октавні

подвоєння духових, що імітують характерну органну регистровку з високими обертонами, вдале наслідування трохи розпливчатому звучанню педального проведення теми фуги, загальна жвавість руху дозволили створити польотний вигляд Токати, близький тому, як зараз грають її самі органісти» [4].

Дійсно, це перекладення – це приклад максимально дбайливого відношення до авторського тексту, при тому, що сам жанр транскрипції провокує прояв віртуозного потенціалу твору.

Порівнюючи версії М. Плетньова і Л. Стоковського, відзначимо, що, при усіх відмінностях, вони відбивають романтичний принцип транскрибування музичного матеріалу. Перекладення Л. Стоковського можна назвати типовим прикладом романтичного світовідчуття, який панував на початку і в середині ХХ століття. Транскрипція М. Плетньова, що написана більше за півстоліття після версії Л. Стоковського, продовжує романтичні традиції, але вибирає принципи вибудовування звучної тканини, породжені необарочними тенденціями, з характерними для них ясністю фактури, помірністю динамічних контрастів, темповою стабільністю.

2.3. Композиторський доробок митця

Як зазначалося вище, універсальність – один з важливих чинників, що визначають стиль М. Плетньова. У попередні епохи, ситуація поєднання виконавської і композиторської діяльності ні у кого не викликала здивування. Навпаки, у багатьох старовинних трактах виконання музики вважалося одним з найпримітивніших видів музичної діяльності. Ще декілька століть тому композиція була для музикантів такою органічною і невід'ємною стороною творчості, як і виконавство. Музиканти створювали твори, в першу чергу, для розширення власного репертуару, а імпровізаційний компонент творчості служив не лише показником виконавської майстерності, але і, у більшості своїй,

був присутнім в усіх публічних виступах, видозмінюючи вже вигаданий твір або одну тільки мелодію до невпізнання. Ще на початку минулого століття гастролуючі музиканти обов'язково включали в програми виступів транскрипції відомих творів.

Виходячи з цього, упродовж століть підготовка музиканта ґрунтувалася на навчанні композиції, проте сьогодні це велика рідкість.

Власне професія і напрям підготовки «композиція» почали з'являтися у вищих музичних учбових закладах значно пізніше – за часів «романтичної революції», коли особистість, емоційність і технічні можливості музиканта стали первинними якостями, що притягають слухачів в зали. Імпровізаційність поступилася місцем чіткій і, навіть, якоюсь мірою, педантичній нотації. Композитори стали виписувати в нотах не лише сам музичний текст, динаміку і штрихи, але і найдрібніші вказівки, що стосуються способів і манери виконання.

Поступово це традиція урвалася і тільки останнім часом починає відроджуватися, що на наш погляд служить ще одним підтвердженням невичерпності романтичного імпульсу у фортепіанному мистецтві. З того часу розділення музикантів на виконавців і композиторів є настільки звичним і органічним, що рідкісні появи універсальних музикантів в сучасній творчій реальності викликають у публіки одночасно подив і захват.

У цьому контексті, індивідуальний виконавський стиль, що став головною і часто єдиною відмінною рисою, завдяки якій, практично однаковий набір творів, включених в програму різних музикантів, залишається актуальним, стає предметом не лише слухацького інтересу, але і глибоких наукових досліджень.

Композиторська діяльність, як окремий вид музичної творчості, підвладна порівняно невеликій кількості сучасних музикантів. Звичайно, якщо не брати до уваги «шкільні» спроби письма, які, в певному віці, не обходять стороною

більшість юних музикантів. Зріла ж композиторська творчість, що є швидше результатом внутрішньої роботи зі своєю свідомістю, з власною музичною самоідентифікацією – явище таке рідкісне, у зв'язку із складністю і необхідністю наявності в творчому стилі музиканта величезної інтелектуальної складової, яка і дає, зрештою, вийти у світ композиторському продукту.

У разі М. Плетньова, звернення до жанру транскрипції стало першим кроком до композиторської діяльності.

У його активі на даний момент вже досить велика композиторська спадщина, як для концертуючого музиканта і керівника такого великого колективу, як Російський національний оркестр. Сам музикант неодноразово зізнавався, що любов до композиції проявилася в ньому в досить юному віці і продовжує бути присутнім в його творчому житті [177]. Час від часу, музикант додає в програми своїх фестивалів і гастрольних турів авторські твори, що посилює і без того не малий ажіотаж навколо цих подій.

М. Плетньов, що почав свою кар'єру як виконуючий соло піаніст, до композиторської творчості, яка сьогодні є важливою складовою стилю музичної творчості маестро, він прийшов пізно, на відміну від відомих піаністів-композиторів – С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича – що рано проявили здатність до творення. М. Плетньов починає вигадувати в зрілому віці, вже досягнувши майстерності не лише як піаніст, але і як диригент, що усвідомив усі тонкощі оркестрового мислення. При цьому, відповідаючи на питання журналістів, ким же зрештою вважає себе він сам, музикант говорить: «Це одна професія, усі грані якої мені в рівній мірі приносять задоволення» [110].

Жанр фортепіанної транскрипції зацікавив М. Плетньова ще в студентські роки. Професор Я. Флієр, в класі якого вчився М. Плетньов в Московській консерваторії, учив студентів виходити за рамки фортепіанної звучності. Він

домагався відчуття у фортепіанному тексті багатства оркестрової партитури, тембрової і реєстрової барвистості. У розумінні Я. Флієра фортепіано – універсальний інструмент, здатний до втілення усіх граней музичного звуку, – від об’ємного звучання оркестру до імітації людського голосу. Окрім цього, Я. Флієр всіляко підтримував творчі і композиторські прагнення і проби своїх учнів: «Флієр учив виходити за рамки вузько фортепіанного мислення і нерідко трактував фортепіанний текст як партитуру. Яків Володимирович дуже цінував композиторський дар, яким міг бути наділений молодий піаніст <...> Професор всіляко заохочував своїх учнів робити фортепіанні перекладення оркестрової музики. Сам він дуже цінував їх і рекомендував учням» [60, с. 32].

Враховуючи вищесказане, не дивно, що знаменита транскрипція «Лускунчика», була написана М. Плетньовим ще під час навчання, в 1977 році. У 1978 році вона була надрукована видавництвом «Радянський композитор» разом з транскрипцією прологу і скачок з балету «Анна Кареніна» Р. Щедріна. Цікаво, що в цьому ж 1978 року М. Плетньов зробив і транскрипцію «Сплячої красуні», присвятивши її піаністові, в класі якого йому волею долі належало через деякий час закінчувати навчання в консерваторії – Л. Власенку, випускникові і асистентові Я. Флієра. Сьогодні існує видання 1999 року, в якому є обидві транскрипції балетів П. Чайковського, але, чи то за задумом самого М. Плетньова, чи то по примсі редактора, «Спляча красуня», написана роком пізніше, упереджає «Лускунчика». На наш погляд, такий порядок може бути пояснений декількома причинами, серед яких найбільш вірогідна, – це хронологія написання балетів П. Чайковським («Спляча красуня» – 1889 рік, «Лускунчик» – 1892).

Ці опуси, а також фрагменти з них настільки припали до смаку піаністам, що виконавці стали їх включати як в концертні, так і в учбові програми. Відмінними рисами цієї музики, які і роблять її такою популярною, є:

- підкреслена віртуозність у поєднанні з яскравою образністю;
- використання щонайширшого арсеналу виконавських прийомів;
- ефект оркестрової звучності, реалізований засобами піаністично зручної фортепіанної фактури, створення якої підвладне, мабуть, тільки транскриптору-піаністу.

Саме ця особливість – унікальна здатність чути фортепіанну фактуру оркестрово – визначила феноменальний успіх плетньовських транскрипцій і стала відправною точкою його композиторських прагнень. Подальший же досвід роботи з симфонічним оркестром, тонке розуміння технологічних і темброво-колористичних можливостей різних інструментів і оркестрових груп в цілому, визначають семантичні і композиційні параметри задуму М. Плетньова-композитора сьогодні.

Відзначимо, що віртуозність і яскраво виражена концертність транскрипцій М. Плетньова йде своїми коренями в романтичну епоху, час зародження жанру фортепіанної транскрипції. Початок цієї традиції знаходимо в творчості Ф. Ліста, чия творча спадщина представляє справжню антологію цього жанру – близько 500 творів. Відомо, що більшість транскрипцій Ф. Ліста – це популярні оперні номери або навіть твори в цілому, як, наприклад, транскрипція «Дон Жуана» В. Моцарта. Те, що транскрибування дозволяло Ф. Лісту не лише уразити публіку рівнем своєї майстерності, але і, частенько, представити своє бачення сюжету твору.

В зв'язку з цим дуже цікава логіка побудови сюїти «Спляча красуня» М. Плетньова. На перший погляд, порядок номерів відповідає тому, що ми бачимо в змісті балету. Але при детальному розгляді виявляємо, що М. Плетньова, мабуть, не хвилювало скрупульозне збереження драматичної лінії розвитку балету. На користь цього говорить те, що усі ключові теми, що поступально характеризують зав'язку сюжету в Інтродукції і першій дії

авторського варіанту «Сплячої красуні», М. Плетньовим значно скорочені і поміщені в одному (першому) номері сюїти. Тут і тема появи чаклунки Карабос разом зі своєю свитою в день хрестин принцеси, і лиха доля прокляття Карабос, і тема феї Бузку, що відміняє страшне прокляття, і сцена, коли Аврора знаходить веретено і прокляття збувається, і картина занурення в чарівний сон цілого королівства.

Надалі піаніст взагалі не наслідуює логіку розвитку сюжету, відмовляючись від провідних тем – полювання принца Дезіре, його сутички із злою чаклункою Карабос. Замість цього, М. Плетньов відбирає номери, що іноді не мають смислового навантаження. Як, наприклад, «Кіт в чоботях і біла кішечка». Отже, ми можемо зробити висновок про те, що за задумом піаніста, його сюїта не спроба концертного виконання балету, а своєрідний альбом з улюбленою музикою, складений за старовинним сюїтним принципом контрасту, який формує таку структуру сюїти:

1. Пролог (Інтродукція і Перша дія);
2. Танець пажів (№86 Танець фрейлін і пажів);
3. Видіння (№15в Кода);
4. *Andante* (№15а *Pas d'Action* Сцена Аврори і принца Дезіре);
5. Фея срібла (№23 *Pas de quatre* Варіація 2 Фея срібла);
6. Кіт в чоботях і біла кішечка (№24 *Pas de caractere*);
7. Гавот (№12в Танець баронес);
8. Канарка, що щебече (№3 *Pas de six* Варіація 4 Фея – канарка, що щебече);
9. Червона Шапочка і Вовк (№26а);
10. *Adagio* (№28б *Pas de deux* Аврора і Принц Дезіре);
11. Фінал (№30).

Відзначимо, що для створення транскрипції недостатньо тільки виконавської майстерності, треба і композиторське уміння вибудовувати форму і диригентська навичка вибору вірного темпоритму. Саме ці сфери діяльності наділили М. Плетньова особливими якостями: охоплення внутрішнім слухом усієї партитури, здібності драматургічно вибудовувати форму, вслуховуючись в тематичний розвиток, уміння одночасно знаходитися усередині музики і бачити твір з боку.

У фортепіанній версії музика П. Чайковського зберігає, завдяки композиторській майстерності М. Плетньова, звукозображувальне начало і багатство звукової палітри. Монотемброве фортепіано досить адекватно відбиває реєстрову різноманітність і колористичність оркестрового звучання. Одночасно з цим М. Плетньов привносить до музики балету додаткові ефекти, пов'язані з орієнтацією на віртуозність і імпровізаційність. Не позбавлена транскрипція і яскраво вираженої театральності (особливо в п'єсах казкової тематики), і напруженого драматургічного розвитку (наприклад, в «Пролозі»).

Цікаве рішення першого номера сюїти. Як зазначалося вище, тут М. Плетньов пропонує свій короткий варіант розвитку сюжету, презентуючи дві основні теми, що характеризують сили Добра і Зла, що природним чином ділить цю частину на дві відносно рівні частини: «Образи злої феї Карабос і доброї, прекрасної феї Бузку втілюють в «Сплячій красуні» антагоністичні начала, боротьбою яких визначаються як вічний кругообіг в природі, так і долі людського життя» [82].

Як і у П. Чайковського, транскрипція М. Плетньова відкривається викладом основної теми зла, яка пронизує усю музичну тканину балету, з'являючись в ключових моментах дії. Це тема феї Карабос, у П. Чайковського, що вперше звучить в «Інтродукції» і повертається в «Пролозі» балету, у момент несподіваного візиту феї Карабос на хрестини малятка Аврори. Загальне

замішання, викликане страшним пророцтвом смерті принцеси, в оркестрі відображено за допомогою різкого уривистого (навіть гротескного) звучання дерев'яних духових. У фортепіанному викладі М. Плетньов використовує акорди на *fff* і «свистячі» пасажі. Широке охоплення клавіатури, поза сумнівом, представляє певну технічну складність для піаніста, але передає багату регістровість партитури оркестру, в якій різні складові одного мелодійного ланцюжка доручені різним групам інструментів. У цьому ж розділі коротко представлені і інші теми «злої сфери балету».

Незабаром, незграбну, колючу тему Карабос змінює ніжна музика, що характеризує фею Бузку. Розвиваючись від прозорого, невагомого звучання, тема поступово фактурно ускладнюється усе більш дрібною тривалістю і гамоподібними пасажами, згідно з тим, як ущільнюється оркестрова партитура у момент підключення нових голосів. Як і у балеті, «Пролог» завершується урочистістю теми Бузку, що змінюється картиною занурення королівства в сон. Остання зображується М. Плетньовим за допомогою поліфонічного накладення двох фактурних пластів. Перший з яких – триольні унісоми, що «колишуться» в діапазоні трьох октав – утворює невагомий, чарівний фон для другого – пасажів на *rrrr*, що імітують арфові глісандо.

Другим номером сюїти М. Плетньов ставить «Танець пажів» (у балеті це №8б «Танець фрейлін і пажів»). Цей номер різко контрастує з драматизмом попередньої частини, як би відкладаючи трагічні події «на потім». Перед нами жанрова сцена з життя палацу. Жвавий, іскристий веселощами танець наповнений невитіюватим ритмом, великою кількістю трелей і імітацією дзвону трикутника. М. Плетньов повністю зберігає авторський текст П. Чайковського. Створюється враження, що піаніст просто зібрав в два нотні рядки усю партитуру. Виняток становлять лише останні проведення теми, які М. Плетньов варіаційно розробляє. Як і у балеті, фактура цього номера досить прозора і у

відмінності від деяких інших номерів не переобтяжена піаністичними складнощами.

Третій і четвертий номери сюїти («Видіння» і «*Andante*» відповідно), як нам представляється, вибрані М. Плетньовим не випадково. У них драматичне світовідчуття поступається місцем споглядально-ліричному. Тут представлена любовна лінія сюжету – зародження любові Аврори і принца Дезіре. Фея Бузку показує принцові образ принцеси – загадковий і ваблячий. Цікаво, що ці два номери М. Плетньов поміняв місцями (у балеті тема «Видіння» – це кода усього номера), розпочавши з музики, що малює схвильоване нетерпіння, що охопило принца. Для оркестру, це одне з найскладніших місць, оскільки презентація основної теми у вигляді репетицій і пасажів доручена не групі струнних, як завжди, а групі дерев'яних духових. Починає проведення теми партія кларнетів, що прорізає звучання струнних. Нестримності і технічної складності номеру додає і темп *Presto*. У транскрипції М. Плетньова цей номер не стає технічно менш складним – безперервна лінія шістнадцятих ускладнюється акордовими скачками, які в партитурі доручені інструментам різних діапазонів, – від низьких струнних до флейт пікколо.

Після теми «Видіння», яка стрімголов проноситься через клавіатуру, «*Andante*» звучить спокійно і розмірено. Тема віолончелі соло, яку М. Плетньов за усіма правилами поміщає в середній регістр фортепіано, вабить і закутує своєю ніжністю. І, як ми можемо часто бачити в обробках М. Плетньова, тема, що знаходиться в середині фактури, передається з руки в руку, при цьому м'яко огортаючись гармонійними фігураціями. Завдяки цьому, піаністові вдається добитися вражаючого стереоефекту, в якому два різні музичні пласти співіснують і розвиваються паралельно.

У наступних п'яти номерах М. Плетньов переносить нас відразу в третю дію балету, велику танцювальну сюїту, яка яскраво контрастує з напруженим

конфліктом прологу і першої дії та з розміреним любовним очікуванням другої дії. Тут ми бачимо великий ланцюг танцювальних номерів: «Фея срібла» (№23 *Pas de quatre* Варіація 2), «Кіт в чоботях і біла кішечка» (№24 *Pas de caractere*), «Гавот» (№12в «Танець баронес»), «Щебечуща канарка» (№3 *Pas de six* Варіація 4 «Фея-щебечуща канарка»), «Червона Шапочка і Вовк» (№26а). Усі ці номери за своєю суттю маленькі жанрові мініатюри-замальовки, багаті звукообразними прийомами – характерними «нявканнями» в «Котові в чоботях», тріольними фігураціями, що безперервно ллються, в «Щебечущій канарці», вовчим риком і переляканими кроками в «Червоній шапочці». «Ігрові» номери в транскрипції М. Плетньова яскраво образотворчі і, завдяки різним піаністичним прийомам, як би «різноколірні».

І лише в останніх двох номерах повертається тема любові і добра. Номер десять *Adagio* (№28б *Pas de deux* Аврора і Принц Дезіре) звучить ясно і урочисто, знаменуючи собою досягнуте блаженство любові. Цей стан душі виявляється за допомогою звукового колориту, трохи завуальованого завдяки прихованому звучанню. Спокійна тема розростається і до своєї кульмінації збагачується розливами незліченних пасажів. Такий прийом розвитку фактури зустрічаємо і в обробці М. Плетньовим теми любові з балету «Лускунчик» в знаменитому «*Andante maestoso*». Віртуозність такого плану не спрямована на показ технічних здібностей піаніста, а лише служить гармонійним, тембральним і звуковим заповненням теми, що звучить всередині. Досягнувши у своїй кульмінації до звучання на *ffff*, тема спадає і розчиняється під кінець, поступаючись місцем жанровому фіналу.

Номер одинадцятий «Фінал» завершує сюїту загальним танцювальним тріумфуванням і урочистістю любові. У розрізі усієї сюїти музика Фіналу звучить як післямова, повністю протиставлена образу зла, який ми знаходимо в «Пролозі».

Як зазначалося вище, транскрипція «Сплячої красуні» М. Плетньова широко не відома і в інтернеті можна знайти не більше 2–3 записів твору, включаючи авторську, що відкриває широку палітру можливих виконавських рішень перед піаністом, що зацікавиться цим твором. Але авторське прочитання може сприйматися як еталон, що частково обмежує творчі пошуки інтерпретаторів, частково конкретизує деякі деталі задуму М. Плетньова, пов'язані з його виконавським стилем.

Шкала динамічних нюансів у М. Плетньова досить яскрава, багата. Його благородне форте і «м'яке» піано гармонійно поєднуються за звуком і характером. Це підкреслює і педалізація музиканта, яка характеризується частим застосуванням мінімальної педалі і використанням беспедальних звучностей. В той же час, М. Плетньов застосовує і колористично-насичену педаль.

У його інтерпретаціях творів П. Чайковського виразно проявляються риси автентичної тенденції з елементами сентиментальної і академічної тенденцій. Тісно сплетені, вони і складають неповторну «плетньовську» сентиментальну, ностальгічно-задушевну і, в той же час, дещо відсторонену інтерпретацію музики П. Чайковського.

Особлива сфера творчих інтересів М. Плетньова пов'язана з російською музичною культурою, але для багатьох його ім'я нерозривно пов'язане саме з творчістю П. Чайковського. А транскрипція балету «Лускунчик», зроблена М. Плетньовим – це мрія і виклик для кожного сучасного піаніста.

У сюжетному плані балет «Лускунчик» украй складний – в ньому переплетена величезна кількість ліній: і тема любові, і боротьба з темними силами, і побутові сцени, і, нарешті, подорож в казкову цукеркову країну. Та сама подорож, яка за спогадами сучасників понад усе лякала П. Чайковського в плані сценічного втілення: «Дія двохактного балету вичерпується першою його

половиною; друга частина є барвистим дивертисментом в придуманому Всеволожським “*Confitiirenburg’e*” – “Місті солодоців”, куди ведуть автори лібрето своїх героїв – дівчинку Клару і звільненого від чаклунських чар Лускунчика. Найбільше бентежив Чайковського саме цей «кондитерський дивертисмент». «Відчуваю повну нездатність відтворити музично *Confitiirenburg*», – зізнавався він незабаром після початку роботи над балетом. Але поступово йому вдалося знайти своє рішення, багато в чому незалежне від сценарію Всеволожського, – М. Петіпа, а що де в чому навіть суперечить йому <...> Надзвичайна по багатству фарб і тембрової винахідливості, поєднанню гострої характеристичної з соковитою повнотою звучання і справжнім симфонізмом партитура «Лускунчика» поза сумнівом набагато перевершує задум лібретистів і постановників балету» [83].

М. Плетньов керується цікавим принципом відбору номерів для транскрибування, оскільки він демонструє надзадачу інтерпретатора, його орієнтацію на ліричну, побутову або фантастичну можливості сюжету. Відзначимо, що першою сюїтою по музиці до балету «Лускунчик» стала сюїта, створена самим П. Чайковським, який відібрав танцювальні номери, відмовившись від ліричної і фантастичної лінії сюжету: Увертюра, Марш, Танок феї Драже, Трепак, Арабський танок, Китайський танок, Танок Маленьких Іграшок, Вальс квітів.

Як і сам балет, сюїта П. Чайковського розпочинається з невеликої увертюри, легкої, витонченої, в характері швидкого маршу, що злегка нагадує марш дерев’яних солдатиків з фортепіанного «Дитячого альбому». Спочатку звучать легкі стакато у скрипок і альтів *divisi*, поступово підключаються інші інструменти – флейта, потім кларнет, гобой і дзвоник. Друга тема більш лірична, співуча, але не порушує загального світлого, безтурботного настрою.

Протягом усієї увертюри звучність жодного разу не обтяжується мідними інструментами.

У сюїті відчуваються риси камерності, гармонійності і рівноваги стилю. Із струнної групи зайняті тільки скрипки, дерев'яні духові без фагота, трикутник і дзвіночки. До такої прозорої інструментовки П. Чайковський звертається уперше. Головну і побічну тему увертюри об'єднує пісенно-мелодійне начало. Стилiстично увертюра розвиває классицистські традиції: досконалість форми відтіняється оркестровкою. П. Чайковський залишає лише дві валторни, струнні з духовими створюють прозору, гнучку тканину.

У середній частині виникає мірна метрична організація, при цьому підкреслюється бездушність і ворожість образу. Окремі короткі фрази, розкидані по різних регістрах і інструментах, поступово звучать наполегливіше, підводячи до трагічно звучної фрази, що близька до тем року П. Чайковського та відбиває стан страху і відчаю.

У другому розділі сюїти звучать шість номерів з дивертисменту II акту. Їх відкриває сцена – битва, яку слід було б назвати скерцо-маршем, тому що уся вона пронизана рівномірною пульсацією маршевого ритму. Сцена складається з двох динамічних хвиль. Перша закінчується перемогою мишачого війська, друга – поединком Лускунчика і мишачого короля. Далі слідує танець феї Драже, яку композитор малює ніжними звуками челести, – інструменту, нещодавно винайденого і уперше в Росії застосованого П. Чайковським. Його змінює швидкий, завзятий, ґрунтований на танцювальній темі «Тріпак» (російський танець) та «Кава» (арабський танець), що складає яскравий контраст попередньому номеру. П. Чайковський не прагне передати саме арабський характер: його цікавить загальний східний колорит. У основі танцю – мелодія грузинської пісні «Спи, фіалко», записаною М. Іполітовим-Івановим на Кавказі. Упродовж усього номера плавна, примхливо прикрашена мелодія.

Постійне звучання порожньої квінти в акомпанементі, дріб малого барабана, сумовитий мотив рефрену пісні створюють яскравий образ Сходу. «Чай» (китайський танець) побудований на витончених, повних вигадки контрастах: комічного ефекту уривистих звуків фаготів в низькому регістрі і легких пасажів флейт, що чергуються з піцикато струнних. Танець пастушків, витончений, дещо манірний.

«Іграшковість» підкреслена у фанфарах тембрів високого регістра дерев'яних духових. У найбільш напружені моменти битви виникає типове для П. Чайковського зіткнення висхідного і низхідного рухів двох ворожих тематичних сфер. Завершує картину речитативна фраза із стрибком на сексту, яка повинна відтворити перетворення Лускунчика на прекрасного принца. Перлина усього першого акту – «Вальс снігових пластівців», що є першим масовим класичним танцем.

Драматургія другого акту при усій відмінності від першого має деякі загальні риси. Його велика завершеність та самостійність підкреслені обрамленням вступного і завершального епізодів, що побудовані на одному тематичному матеріалі. Другий акт складають два великі розділи: перший – національна сюїта, другий – лірична танцювальна сюїта. Активному початку першої теми протистоїть плавний хроматичний рух теми середньої частини. Друга тема середньої частини поєднує в собі дивовижну пластичність і танцювальність з романсовим розспівом.

Укладає сюїту П. Чайковського «Вальс квітів» – широко розгорнутий, винахідливо і барвисто оркестрований. Він відкривається урочистими вступними акордами, що інтонують вальсову тему, яка потім розгортається, супроводжувана переливаннями арфи, розвивається у кларнета соло, змінюється іншими, такими ж радісними, світлими мелодіями. Кульмінаційна зона вальсу, передусім, виділена тонально – після тривалого перебування в *D-dur*

відбувається раптове зрушення спочатку в *B-dur*, а потім і в *F-dur*. Урочисто почавшись, «Вальс квітів» має незвичайну коду. У епізоді вичленує тріольна фраза, яка вносить скерцозний характер і легкість. Вальс безпосередньо переходить в кульмінацію усього балету. Тема першої частини, *Andante maestoso*, гранично проста – це низхідний звукоряд в межах октави. Повторюваний кілька разів, він забарвлюється то мінорним, то мажорним ладом.

Невідомо, чи орієнтувався М. Плетньов на сюїту, створену П. Чайковським. Але майже напевно, М. Плетньов був знайомий з нею, коли приступав до роботи над своєю транскрипцією. На користь цього говорить той факт, що в п'яти номерах з семи вибір П. Чайковського і М. Плетньова співпадає – це Марш, Танець Феї Драже, Тріпак, Китайський танець і Вальс квітів, з якого М. Плетньов бере тільки фінальний епізод.

Таким чином, концертна сюїта М. Плетньова має наступну структуру:

1. Марш;
2. Танок феї Драже;
3. Тарантела;
4. Інтермеццо (з балету – «Ялинковий ліс взимку», акт 1, Картина 2);
5. Тріпак;
6. Китайський танок;
7. *Andante maestoso*.

Це ставить перед нами завдання визначення типу транскрипції, адже, як відомо, таких типологій множина. Нам представляє дуже точним принцип визначення «статусу» транскрипції, запропонований в магістерській роботі І. Кузьміної «Фортепіанні транскрипції скрипкових творів І. С. Баха: співвідношення композиторської і виконавської інтерпретації». На думку автора, існує два базові типи транскрипції:

«1. **Тип транскрипції-аналога** має на увазі підпорядкування транскрипторської фантазії оригінальному авторському задуму зі збереженням композиційного і образно-драматургічного плану твору-першоджерела, але в інших інструментальних умовах з висуненням нових художньо-віртуозних завдань.

2. **Тип транскрипції-співтворчості** відрізняється розкриттям нового художньо-змістовного пласта, що прихованого в звучанні першоджерела і реалізовується лише в співавторстві, де новизна зачіпає і форму, і зміст, перетворюючи початковий твір під впливом іншої художньої ідеї, що «змагається», доповнюючої або конфліктуючої з першоджерелом» [114].

В транскрипції М. Плетньова, не пропонується зміна сюжету твору, особливо якщо орієнтуватися не на балет, а на сюїту П. Чайковського. Що стосується моментів, пов'язаних власне з тим, що було зроблено перекладення оркестрової партитури для виконання на фортепіано, то тут ми бачимо мінімальні зміни, обґрунтовані виключно піаністичними моментами. Хоча, безумовно, сам жанр транскрипції і вказівка на її «концертність», проважують прояв віртуозного потенціалу твору.

По-своєму виявляє М. Плетньов реєстру свою своєрідність фактури, міру щільності, темброве наповнення. Надаючи велику увагу вимовленню кожного фактурного осередку, піаніст при цьому акцентує декоративно-просторові моменти. Місцями йому вдається добитися вражаючих стереоефектів. У пісенних і танцювальних епізодах Концертної сюїти помітне тяжіння піаніста до імпровізаційності. У п'єсах зарубіжних композиторів чималу роль грає виявлення національного колориту. М. Плетньов активно використовує тут прийом неспівпадіння баса і мелодійного голосу.

Інтерпретації М. Плетньова пронизані єдиним розвитком театральнорежисерського початку. Драматичне світовідчуття поступається місцем

споглядально-ліричному, а потім і філософському. Більшість творів П. Чайковського трактуються і виконуються М. Плетньовим дуже повільно і дуже романтично, з яскравими динамічними проявами і з уповільненнями у кінці кожного періоду. Акценти позбавлені гостроти, відгомони акордів на паузах активно прослухані. У самому характері звучання часто проявляються просторово-пейзажні відчуття. «Ігрові» твори у виконанні М. Плетньова яскраво образотворчі і зближені за характером, але завдяки відмінностям в туше як би «різнокольні». Твори з елементами маршевого характеру у музиканта – це як би твердження бажань, що збулися. Стан достатку душі виявляється за допомогою звукового колориту, – трохи завуальованого завдяки прихованому звучанню і ледве помітним акцентам на сильних долях. Звучить усе це динамічно насичено, довго, протяжно, з характерними для російської народної пісенності затримками в спадаючих кінцях фраз.

Трагічніші сюжети виконуються замкнуто – в мірному рухливому темпі і як би безпристрасно. Чітка потактова пульсація при вирівняному динамічному рівні надає такому трактуванню музики безнадійно-відчужений характер. Часто інтерпретації М. Плетньова – це не підсумок тривалого розвитку подій, що привели до трагедії, а відхід від них. Гнучка мелодія все стрімкіше намагається звільнитися від ритмічних оков акомпанементу. Піаніст з гумором, дещо утрирувано демонструє характерність рухів танцюристів, виявляє специфіку хорового співу і колорит звучання російських народних інструментів.

Барвистість, театральність переважають в трактуванні М. Плетньова. Яскраво виявляє М. Плетньов специфіку мелодики П. Чайковського – такі улюблені композитором широкі оспівування. Грі піаніста властивий мальовничий початок, його звукова палітра багата і яскравими фарбами, і півтонами.

На наш погляд, фортепіанна транскрипція «Лускунчика» М. Плетньова є повноцінним різновидом композиторської творчості, окремим її жанром, який має власну неповторну якість, – подвійне авторство, в чому полягає її жанрова специфіка, на думку М. Борисенко. У зв'язку з цим підкреслимо, що йдеться саме про композиторське дво-авторство, історично або стилістично дистанціоноване, а не тільки про «співавторство» композитора і виконавця.

Відзначимо, що на сьогодні, досить представницька композиторська спадщина М. Плетньова в Україні не виконується. Як і раніше популярні транскрипції балетів П. Чайковського, викликала інтерес транскрипція на балет С. Прокоф'єва «Попелюшка». Інші ж твори фактично невідомі. Представляється, що це викликано не стільки художніми якостями тексту, а елементарною відсутністю нот.

Так, звернувшись до «Маленьких варіацій на тему Рахманінова» М. Плетньова, ми знайшли деяку кількість записів, але ні нот твору, ні інформації про задум композитора знайти не вдалося.

Відомо, що ці варіації були написані М. Плетньовим як обов'язковий твір для старшої групи учасників Міжнародного конкурсу юних піаністів імені С.В. Рахманінова у Великому Новгороді в 2000 році. Відтоді щорічно він є обов'язковим для виконання в Третьому турі, а ноти присилають учасникові лише після підтвердження його проходження на Другий тур конкурсу.

Вибір теми для «Маленьких варіацій на тему Рахманінова» являється, на наш погляд, досить цікавим для розгляду, тому що він не є очевидним. М. Плетньов обирає не усім відомий «шлягер» композитора, такий, наприклад, як тема одного з концертів або прелюдій. Навпаки, обраний твір, відомо лише сильно обмеженому кругу любителів рахманіновської музики, по суті – це невідомий С. Рахманінов.

Вибір М. Плетньова ліг на одну з трьох прелюдій, написаних в

переломний для С. Рахманінова 1917 рік (коли композитор після Жовтневої революції виїхав з Росії і вирішив більше не повертатися) і об'єднаних в один цикл. Окрім прелюдії «Осколки» в цикл входять «Прелюдія *d-moll*» і «Східний ескіз». Про прелюдію «Осколки», як і в цілому про прелюдії 1917 року, в музикознавській літературі написано дуже мало. Зазвичай дослідники обмежуються визнанням факту їх існування в повному списку творів С. Рахманінова. Прелюдія «Осколки» не відрізняється характерною для композитора віртуозністю і фактурною насиченістю, як написані роком раніше етюди-картини. Коротка (всього на дві сторінки) повільна прелюдія з меланхолійною темою в акордовому викладі звучить швидше як споглядальна медитація. Легка для виконання, ця прелюдія не входить ні в концертний, ні в педагогічний репертуар піаністів. Єдиний запис в інтернеті, який нам вдалося знайти (зроблений не учасником конкурсу), належить Аркадію Володось.

Сам М. Плетньов не виконує цю прелюдію (в усякому разі ми не знайшли записів або критичних відгуків на це виконання). Зате цей твір досить часто виконується учасниками молодшої групи того конкурсу, для якого написані плетньовські варіації. Звичайно, відсутність нотного матеріалу значно ускладнює роботу дослідника, але, все ж, орієнтуючись тільки на слух, ми дозволимо собі зробити декілька висновків.

Передусім, звертає на себе увагу незвичайна форма варіацій. Як ми знаємо, існує декілька моделей варіаційного циклу – тема і варіації, її протилежність – варіації і тема, варіації на басса- або сопрано-остинато. М. Плетньов пропонує свою модель – трьохчастинну структуру, обрамлену темами: тема – варіації – тема.

В якості теми обраний перший розділ «Осколки» С. Рахманінова (Додаток D). Така форма циклу, як нам здається, є данина поваги до автора, М. Плетньов як би підкреслює пієтет перед С. Рахманіновим. Ці варіації, по суті, не варіюють

матеріал, в усякому разі, і ритмічна, і інтонаційна складові теми вгадуються у варіаціях смутно. Швидше ми бачимо каталог рахманіновських образів, що представляють різні грані фортепіанного стилю композитора. Очевидно, саме тому в якості теми було вибрано невідомий твір, чия впізнанність не затуляє у свідомості слухача задуману зміну образів.

Цикл складається з двох проведень теми, що утворюють арку, що обрамляє п'ять варіацій, кожна з яких, є своєрідними ремінісценціями відомих рахманіновських творів. При цьому частини циклу, за задумом М. Плетньова виконуються *attaca*, на користь останнього твердження говорить той факт, що грані між варіаціями розмиті і кінцева інтонація однієї варіації іноді є початковою для наступної.

Перша варіація асоціюється з рахманіновськими етюдами-картинами. Мелодійна лінія, віддана в основному правій руці розвивається абсолютно вільно агогічно і інтонаційно. Мелодика інструментального типу, її діапазон досить широкий. При цьому в характерній для С. Рахманінова манері, партія «супроводу» є багат шаровим конгломератом, в якому виразно помітна партія баса і підголоски розспівів.

Друга варіація нагадує нам про те значення, яке в творчості С. Рахманінова займає тема колокольності. Тут ми чуємо матеріал, що нагадує етюди-картини ре мінор і мі-бемоль мажор. Початкуючий піаніст, для якого, власне і написаний цикл, повинен миттєво перемкнутися не лише внутрішньо, але аж до зміни туше.

Третя варіація побудована на матеріалі, схожому з музикою знаменитої прелюдії *g-moll op. 23*, причому саме в рахманіновському виконанні. Як відомо, записи композитора представляють нам піаніста, в творчості якого величезне значення має ритмічна сторона організації музичної тканини. Так, прелюдія *op. 23* в авторській версії дивовижним чином схожа на виконання цього твору

С. Прокоф'євим. Звук сухий, педаль використовується мінімально, дотик досить жорсткий. Саме таке звучання в третій варіації на тему С. Рахманінова чуємо у більшості конкурсантів. А асоціація з прокоф'євським стилем додатково посилюється характерною альтерацією в мажорі. Цікаво, що в цій варіації повертається мотив основної теми, але в укороченому варіанті. Це не сама тема, а швидше натяк на неї.

Четверта варіація – знову повертає нас до етюдного жанру – це пасажі, що займають майже усю клавіатуру. Тут М. Плетньов пропонує виконавцеві поринути в романтичний світ фортепіанного мистецтва, з його технічною складністю, майже відчутною програмністю (цю варіацію так і хочеться назвати «Заметіль»), відчуттям протиставлення особи і ворожого світу.

П'ята варіація гімнічного складу, вінчає собою цикл і нагадує нам про характерний для рахманіновського стилю прийом трьохрядкового листа. Фактура виразно розділена на три пласти, максимально далеко віддалені від друга. Мовна інтонація варіації посилена за рахунок акордового викладу і повтору нот, що надає характер переконаності у своїй правоті. А замикає цикл повернення основної теми.

В цілому, представляється, що «Маленькі варіації на тему Рахманінова» М. Плетньова – досить складний художньо і технічно твір. Для молодого музиканта не простим завданням буде постійна зміна фортепіанного викладу, що вимагає не лише володіння інструментом, але і здатності швидкого перемикання. Також така калейдоскопічність ставить проблему створення цілісної форми. Відзначимо, що на наш погляд, і М. Плетньов розумів композиційну складність циклу, що могло стати ще однією причиною повернення теми у кінці.

Аналізуючи жанрово-стильову палітру композиторської спадщини М. Плетньова можна зробити висновок, що, розпочавши свою творчість з

вивчення оркестрових опусів інших композиторів і перекладу партитури з багатовимірною оркестрового звучання в монотемброве фортепіанне, музикант з часом, як і у виконанні, практично повністю занурюється в стихію симфонічного мистецтва. Маючи такий колосальний ресурс, як власний оркестр, що виступає художнім «плацдармом» творчих пошуків, М. Плетньов, без сумніву, пише музику саме для РНО. Так, наприклад, маючи в активі оркестру сильну контрабасову групу, композитор створює знамените *Adagio* для п'яти контрабасів, а першими виконавцями Фортепіанного квінтету, окрім самого автора стали концертмейстери груп плетньовського оркестру.

Цікаво, що в композиторській діяльності М. Плетньов не обмежується музикою за участю фортепіано як найочевиднішого в даному випадку інструменту, але працює з інструментальними складами, не так часто використовуваними в концертному виконанні. Серед найбільш популярних в творчості М. Плетньова, окрім фортепіанних транскрипцій, варто відзначити концертні жанри для різних складів (Концерт для альту з оркестром, Соната для віолончелі і фортепіано, Фантазія для скрипки з оркестром на казахські теми, Адажіо для 5 контрабасів, Капричіо для фортепіано з оркестром, Татарська рапсодія для баяна з оркестром) і вільні оркестрові фантазії (Швейцарська фантазія (*Fantasia Helvetica*) для двох фортепіано з оркестром, Триптих для малого складу симфонічного оркестру).

Звертає на себе увагу стійкий інтерес М. Плетньова до використання народних інтонаційних оборотів, що апелюють до традицій іншомовних культур: казахською, татарською, швейцарською. Відзначимо, що цей вибір, окрім колосального розширення мелодійного і драматургічного потенціалу музичних творів, виступає носієм і особливого смислового підтексту, оскільки пов'язаний з авторськими присвяченнями творів знаковим місцями його життя: Казань – місто дитинства, Швейцарія – місце досягнення зрілості і розквіту

творчих сил. Активно експериментуючи у пошуках нових граней звучання, М. Плетньов-композитор, як у фортепіанній і диригентській творчості, свідомо розвиває романтичні традиції музичного мистецтва. В той же час, специфіка художнього мислення М. Плетньова відрізняється простотою виразних прийомів і ясністю організації фактури, мінімальним використанням нарочито-ефектної віртуозності, деякою іронічністю.

На жаль, на цьому список композиторської спадщини музиканта якщо не закінчується, то стає вже менш відомим широкому колу музичного співтовариства. Звичайно, не можна говорити, що твори М. Плетньова нікому не відомі, як мінімум тому, що вони, як вже сказано вище, досить часто виконуються самим автором або солістами його колективу в різних концертних програмах і фестивалях РНО. Але, в силу різних чинників, ці твори все ж справедливо назвати рідко виконуваними. Саме це і стало основною трудностю, з якою ми зіткнулися в процесі вивчення і складання списку композиторської спадщини музиканта. З чого ми робимо висновок, що, можливо, він ще не повний і вимагає доповнення. На сьогоднішній момент, нами налічується 22 твори, абсолютно різній жанровій приналежності, написаній для різних виконавчих складів. М. Плетньов активно експериментує у пошуках нових граней звучання, залишаючись при цьому все ж швидше продовжувачем романтичних композиторських традицій, чим духу музики ХХІ століття.

Як відомо, у своїй композиторській діяльності М. Плетньов не обмежується тільки вибором фортепіано, як найочевиднішим для нього інструментом. Навпаки, йому набагато цікавіше працювати з новими складами і інструментами, не так часто використовуваними в концертному виконанні. Якоюсь мірою це пов'язано і із загальними тенденціями, характерними для музики ХХ – ХХІ віків, коли композитори активно експериментують з

ансамблевими складами для пошуку нових граней звучності. Одним з яскравих прикладів такого композиторського пошуку є Адажіо для п'яти контрабасів.

Використання контрабаса як сольного інструменту саме по собі досить рідкісна подія у музичному світі, що говорити про ансамблі з цим інструментом в складі. У зв'язку з цим Адажіо для п'яти контрабасів М. Плетньова зустріли в музичних кругах не лише з величезним інтересом, але і з мало приховуваною вдячністю в особах контрабасистів, не сильно великий репертуар яких був так щедро розбавлений великим ансамблем.

Компактний за розмірами одночастинний твір вміщує в собі найрізноманітнішу виконавську техніку. Бачення автором контрабаса не лише як найнижчого інструменту струнної групи, що виконує найчастіше функції басса континуа, а і самодостатнього представника музичного світу, з величезним і доки ще недооціненим акустичним, тембральним і звукозображальним ресурсом, розкриває самі різні можливості інструменту.

Експериментуючи з ліричними звуковими можливостями контрабаса, М. Плетньов щедро наділяє цей інструмент розгорнутими мелодійними проведеннями. У Адажіо, завдяки застосуванню в паралельних мелодійних лініях звичного для контрабасів басового піцикато і рідко використовуваного смичка детаще на високих нотах, ми можемо почути протяжні мелодії, в яких контрабас у верхньому регістрі звучить з інтонаціями, швидше характерними для віолончелі.

В цілому, такий інструментальний склад складно назвати скільки-небудь новаторським, особливо враховуючи всілякі акустичні експерименти композиторів початку нинішнього століття, але для пізньоромантичного стилю творчості М. Плетньова, що практично не включає у свій власний репертуар так звані «сучасні» твори, вибір такого незвичайного складу для композиторської роботи можна назвати спробою перекласти на інший інструмент свої

експерименти з фортепіанною тембровістю та оркестровістю звучання, в яких він добився найвищої міри майстерності. У Адажіо для п'яти контрабасів М. Плетньов, внаслідок різних експериментів із звуком, створює акустичний ефект використання класичного струнного складу за допомогою одного виду інструментів.

У своїй композиторській творчості М. Плетньов експериментує не лише з виконавськими складами, але також і з жанрами і стилями музики. Особлива любов до джазової музики, легкість і чудове відчуття стилю, завдяки яким піаніст став чи не найвідомішим виконавцем Джаз-сюїти О. Цфасмана, в 2009 році надихнули його на написання власної Джазової сюїти за замовленням Оркестру Італійської Швейцарії (*Orchestra della Svizzera Italiana*), керівником якого М. Плетньов був у той час. Чотирьохчастинний сюїтний цикл, написаний в легкій, якоюсь мірою навіть естрадній манері. Іскрометний гумор, яким пронизана уся музична тканина тільки посилюється в моментах, коли слухач може упізнати швидкоплинні натяки на відомі мелодії. Так, наприклад, у Фіналі циклу добре чутна темброва і ритмічна формула «Танцю маленьких лебедів» з балету П. Чайковського «Лебедине озеро».

Розглядаючи цей твір, важко не відзначити його схожість з сюїтою О. Цфасмана, що згадується раніше, і на яку, поза всяким сумнівом, М. Плетньов озирався при створенні власного циклу. Композитор зберігає не лише кількість номерів, але і послідовність їх образних сфер.

Джаз-сюїта М. Плетньова

1. Прелюдія
2. Блюз
3. Бурлеск

Джаз-сюїта О. Цфасмана

1. Сніжинки
2. Ліричний вальс
3. Полька

4. Фінал

4. Швидкий рух

Увесь цикл пронизаний характерним джазовим свингуванням, ритмоформулами, що синкопують. Практично в усіх частинах сюїти, за винятком третьої – Бурлеска, мелодійна лінія доручена засурдиненій духовій групі, тоді як струнні швидше виконують акомпануючу роль, упродовж звучання кожного епізоду утримуючи мелодико-ритмічні обороти, що повторюються, – низхідний чотирьохтоновий хід «Прелюдії», що має продовження в «Блюзі», або ритмічна формула галопу в «Фіналі».

Естрадність, легкість і джазова імпровізаційність сюїти виражені не лише манерою, але і активним включенням натяків і часткових цитат популярних мелодій, які, нібито, приходять джазменіві в процесі виконання. Так в другій частині публіці чутні відгомони пісні Дж. Гершвіна «Любий мій», а пострадянській людині відкривається навіть знайомий з дитинства «Чижик-пижик». Цитати в «Фіналі» сюїти ще більше різноманітні. Тут можна почути дві найбільш впізнанні у музичному світі ритмоформули – початку П'ятої симфонії Л.В. Бетховена і «Танцю маленьких лебедів» з балету П. Чайковського.

В цілому, увесь цикл, покликаний не стільки уразити публіку своєю глибиною і без того розпещену швейцарську публіку, а швидше продемонструвати абсолютно інші можливості оркестру, віртуозно перевтілюючи його в естрадний колектив, вийшов життєрадісним і навіть саме іронічним.

Багаторічний досвід життя і роботи в Швейцарії, особлива ніжна любов до цієї держави, в якій М. Плетньов признається чи не в кожному інтерв'ю, безперечно залишили незгладимий відбиток і в творчому вигляді музиканта. У данину поваги до цієї країни в 2006 році М. Плетньов створює особливий твір –

Fantasia Helvetica (чи Швейцарська фантазія) для двох фортепіано і оркестру на мотиви народних швейцарських пісень.

Уперше твір був виконаний швейцарським Симфонічним оркестром Винтертура (*Orchester Musikkollegium Winterthur*) під управлінням автора в грудні 2006 року. Друге за значимістю виконання Швейцарської фантазії відбулося через два роки в Лугано на міжнародному фестивалі Марти Аргеріх. У виконанні взяли участь Оркестр італійської Швейцарії на чолі з М. Плетньовим, а також фортепіанний дует у складі М. Аргеріх і О. Могилевського. Виконання *Fantasia Helvetica* на естраді – досить рідкісна подія у музичному світі, так, на сьогодні, навіть російській публіці всього двічі пощастило її почути – в 2007 році в концерті, присвяченому 50-річчю М. Плетньова, а також в концерті на честь святкування двохсотрічних дипломатичних стосунків між Росією і Швейцарією в 2014. Велика кількість швейцарських гостей, що були присутніми на останньому з цих концертів, прийняла Фантазію з надзвичайно теплотою, що і не дивно, адже творів, присвячених маленькою європейській країні, в яких чутні народні мотиви, дух гір і озер, існує порівняно мала кількість. Тим дивовижніше являється це «присвячення» Швейцарії від російського музиканта, що вибрав її як другу батьківщину: «Вибрав тому, що це – хороша країна, і я горджуся тим, що я – швейцарець. Швейцарія – країна унікальна, такої другої немає і в плані краси, і в плані порядності, досконалості побутового устрою, культури, історії» [204]. У знак ще глибшої поваги автор навіть звертається до використання в партитурі *Fantasia Helvetica* фрагмента національного гімну конфедерації.

З перших нот *Fantasia Helvetica* переносить слухачів в далекий гірський регіон, відкриваючи первозданну красу природи, що лише зрідка порушується звуками пастуших горнів і дзвоном дзвіночків на шиях корів. Неймовірні звукозображальні ефекти, якими славиться уся композиторська творчість

М. Плетньова, застосовуються автором у великій кількості для глибокого занурення в атмосферу з найперших нот. Перед слухачами калейдоскопом розгортається світла, завзята, легка і енергійна музика, основа якої лежить на ритмах тірольських пісень і танців. Як відмічає автор: «Складність написання «Фантазії» полягала в тому, що серед тисячі швейцарських пісень можна знайти тільки дві, а то і півтори, в мінорі, усі інші – суцільні веселоці!» [204].

Провідна мелодійна роль у Фантазії традиційно віддана струнній групі, проте, в музиці, присвяченій альпійському регіону, важко недооцінити роль духових інструментів, особливо валторн, перетворених в традиційні альпійські горни, і кларнетів (пастуші ріжки). Мелодійна лінія фортепіанної партії органічно вписана в оркестрове полотно. У зв'язку з цим втрачається конкурентна складова соліст-оркестр. Та і в цілому, фортепіанна партія не відрізняється традиційно підкресленою для цього жанру віртуозністю. Як одного разу говорив сам М. Плетньов, з фортепіанною партією фантазії чудово справлялися сини його хорошої знайомої, які згодом не продовжили своєї музичної кар'єри.

Fantasia Helvetica слід сприймати, в першу чергу, як національне свято, музику народних гулянь, присвячення і вдячність країні, культурі, традиціям, людям.

Активно експериментуючи у пошуках нових граней звучання, М. Плетньов-композитор, як у фортепіанній і диригентській творчості, свідомо розвиває романтичні традиції музичного мистецтва. В той же час, специфіка художнього мислення М. Плетньова відрізняється простотою виразних прийомів і ясністю організації фактури, мінімальним використанням нарочито-ефектної віртуозності, деякою іронічністю.

Ще з більшою звукозображальністю та оптимізмом написаний, напевно, найнесподіваніший цикл в творчості композитора – цикл «Дитячі пісні» на

вірші Р. Сефа – жанр, здавалося б, досить несподіваний для композитора-піаніста. Десять мініатюрних хорових картин, одночасно по-дитячому наївних і глибоко філософських, повертають слухачів мінімум років на п'ятдесят назад, коли дитяча хорова культура була на своєму піку, а в жанрі дитячої хорової пісні працювали найвидатніші композитори і поети. Можливо, звернення М. Плетньова до цього жанру зараз, є деяким проявом ностальгічних почуттів, саме тому цей цикл набуває нових фарб і стає тільки дивовижніше. Підтвердженням чому являється той факт, що він був обраним для виконання в концерті, присвяченому 50-річному ювілею музиканта. Немов озираючись назад, переосмислюючи власні художні установки, М. Плетньов створює твір, стиль якого є тонким сплавом базових для творчості музиканта констант: поєднанням задушевності, інтимності і знаменитої іронії, властивої романтичній традиції, з графічною ясністю фактури і стрункністю архітектоніки, властивими класицизму.

У контексті своєї жанрової приналежності цикл «Дитячі пісні» М. Плетньова виявляє цікаві художні «поверти», які можуть бути визначені в трьох площинах. Передусім, цей твір – приклад переосмислення романтичного вокального циклу, витоки традиції якого лежать в творчості композиторів першої половини XIX століття. Так, зразки вокального циклу, параметри якого багато в чому співпадають з принципами найбільш характерним для стилю творчості М. Плетньова – інтимність, простота, багатоплановість подієвого ряду – знаходимо в творчості Ф. Шуберта. Як своєрідний відгомін шубертівської традиції сприймаються такі композиторські рішення М. Плетньова, як:

- тематична вокальна лінія, так і партія оркестрового супроводу музичних номерів циклічної композиції досить прості;

- емоційні переживання ліричного героя, закодовані в поетичному тексті, лише трохи акцентуються в музиці. У цілому, йдеться швидше про камерний тип музикування, призначеного лише для вузького кількa людей і висловлювання, що не передбачає зайвої експансивності.

У той же час, цикл «Дитячі пісні» може служити і наочним прикладом втілення радянської традиції пісенної творчості, характерною рисою якої була особлива піднесеність тону висловлювання, використання типових інтонаційно – ритмічних оборотів і принципів формоутворення, партій оркестру, хору і солістів, що передбачають взаємодію, що цілком відповідало соціальному замовленню того часу – розвитку масової культури як засобу реалізації агітаційного потенціалу музичного мистецтва. Відзначимо, що радянська стилістика пісенного мистецтва, окрім народних інтонацій, на яких була заснована, незважаючи на жорсткі цензурні та ідеологічні обмеження, активно розвивала елементи західного естрадного мистецтва, яке є дуже близьким М. Плетньову.

Людину, що має хоча б мінімальний досвід занурення у світ радянського мистецтва, цикл «Дитячі пісні» М. Плетньова поверне мінімум на п'ятдесят років назад, коли хорова культура була на своєму піку, а в жанрі дитячої пісні працювали видатні композитори і поети. Тут можна згадати про музичні твори подібного плану в творчості Д. Шостаковича, І. Дунаєвського, Д. Кабалєвського, В. Шаїнського, Ю. Чічкова та інших популярних композиторів, що працювали в радянську епоху, на художній спадщині яких зросло декілька поколінь.

Нарешті, ще одна грань аналізованого циклу М. Плетньова пов'язана з жанром дитячого альбому – циклу замальовок з життя дитини, такої близької йому як виконавцеві-піаністові. Зокрема, нагадаємо про те, що в репертуарі

М. Плетньова є «Дитячий альбом» П. Чайковського, як відомо, улюбленого композитора маестро. З цієї позиції цикл-альбом «Дитячі пісні» М. Плетньова, на перший погляд, складений за стандартним, для подібних творів, принципом контрастності епізодів, об'єднаних все ж загальною тематикою. Але якщо у П. Чайковського «Дитячий альбом» пов'язаний очевидною сюжетною лінією – день дитини від ранкової молитви до казки няні на ніч, то у М. Плетньова дещо інший принцип створення цілого. Це близький імпресіоністам метод фіксації миттєвого – не стільки самої події, скільки емоційного відгуку на нього. І хоча достовірних відомостей про те, що стало поштовхом до створення циклу і які ідеї-образи автор хотів утілити в ньому, виявити не вдалося, проте, гіпотетично можна припустити, що це альбом, що презентує яскраві дитячі спогади-картини. У такому контексті звучання «Дитячих пісень» М. Плетньова на авторському ювілейному концерті немов символізує закольцованість часу, уявне повернення і проживання наново вражень дитинства, які в житті кожної людини назавжди залишаються цілісністю, організованою теплотою емоційного переживання і конгломератом відчуттів, – запахів, смаків і, звичайно ж, мовних і музичних інтонацій. Звідси і виникає, на наш погляд, усвідомлена або, можливо, неусвідомлена апеляція до жанрово-інтонаційних основ радянської пісні.

Теплий, яскравий, театральний цикл дитячих пісень складається з десяти мініатюрних хорових епізодів, що розгортаються перед нами вернісажем картин. Тут ми можемо бачити пейзажі («Алло», «Баранчики», «Сосни», «Кактус»), портрети («Жаба з гарячим серцем», «Муха») або картини міського життя («Карнавал», «Вітрина», «Чарівна країна»). Поетична основа циклу, що складається з коротких, але при цьому дуже змістовно містких, навіть подитячому філософських віршів Р. Сефа, в гумористичній легкій манері розкриває перед слухачами цілий світ дитинства через специфічний жанр дитячих гумористичних віршиків.

Основними рисами циклу можна назвати персонажність і театралізацію образів, яка проявляється на усіх рівнях художньої матерії. Тракткування музичних номерів як сценок-замальовок кореспондує творчості М. Мусоргського (передусім, циклу «Дитяча»). Підтверджує правомочність такої асоціації інтонаційно-мовна природа мелодійної лінії, що особливо помітно в № 4 «Кактус» і № 7 «Муха».

Образний світ циклу складають картини природи – стихії, рослини, тварини, побачені очима дітей, а також ігрова сфера як втілення фантазійності, відкритості і щирості дитячого сприйняття («Карнавал», «Вітрина», «Чарівна країна»). Не випадково, під «чарівною країною» автор розуміє не таку звичну сьогодні віртуальну картину з області фентезі, а реально-реалістичний образ цирку – чаклунства поряд з нами. Відзначимо, що значна роль в партитурі циклу «Дитячі пісні» відведена групі духових інструментів, які не лише якнайкраще імітують різні звуки природи, але і створюють додаткову альянцію з дитинства – знайомі кожному святкові духові оркестри, як ще одне відсилання до своєрідної карнавальності.

Цикл «Дитячі пісні» не підкоряється принципу темпового контрасту: композитор віддає перевагу середнім і повільним темпам. Такий підхід, у своєю черга, акцентує увагу на донесенні вербального тексту до реципієнта. По суті, швидкими є лише № 2 «Баранчики», № 5 «Карнавал», № 10 «Чарівна країна» і що межує № 9 «Вітрина» (рухливий). В той же час, цілісність композиції посилюється драматургічними арками. Так, дует хлопчиків (№ 5) немов відбивається в дуеті дівчаток (№ 10), а акомпанемент «Колискової» (№ 8), що погойдується, примушує згадати «морський рельєф» з «Алло» (№ 1), відтворений схожими фактурними засобами.

Для кожного номера М. Плетньов знаходить власну палітру виразних засобів. Так, дзвінок до Чорного моря в «Алло» (№ 1) утілюється за допомогою

баркарольного фортепіанного акомпанементу (побудованого на типовій формулі – рух за звуками розкладених тризвуків і їх звернень) і м'якого звучання скрипок. Виникаючий ефект прозорості фактури немов відтворює кристальну чистоту морської води. Продовжують «морську» тему «Баранчики» (№ 2), де переважає етюдна фактура, оформлена в *a la* скерцозній стилістиці, що імітує піністі гребінці морських хвиль. Унісонне хорове звучання з елементами імітаційної поліфонії характеризує «Сосни» (№ 3). Тут мінімізовано оркестровий супровід. В результаті обраного композиторського рішення виникає ефект *quasi* готичного простору: висота, стрункість, вічність.

Вдало доповнює створений образ «холодний» тембр виконуючої соло флейти. Особливим східним колоритом, який презентують інтерлюдія і постлюдія, відрізняється «Кактус» (№ 4). У основному розділі підкреслюється інтонаційно-мовний аспект мелодії, що посилюється обраною формулою супроводу – маршевий акомпанемент оркестрових кроків – *pizzicato*. У «Карнавалі» (№ 5) М. Плетньов задіює діалогічну манеру висловлювання хору і дуету солістів. Такий прийом дозволяє реалізувати принцип калейдоскопічності на короткому тимчасовому відрізку. Інакше партія хору трактується в «Жабі з гарячим серцем» (№ 6), де він виступає в ролі оповідача-коментатора. Основна манера виконання – речитативна. Несподіваним з'являється і обрання повільного темпу. Ефект персонажності оркестрових тембрів виникає завдяки використанню форшлагових перекликів між різними інструментами. Гумористичною замальовкою з'являється «Муха» (№ 7), найяскравіше в циклі що продовжує традиції дитячої музики М. Мусоргського. Тут рельєфно утілюється музична театралізація. Наприклад, фразу «муха на слона» озвучує колоритно-незграбний хід низьких мідних духових (туби). Характерні народно-пісенні інтонації, що погойдуються, складають основу «Колискової» (№ 8), як у вокальній, так і в оркестровій партіях. Джазова манера висловлювання визначає

вигляд «Вітрини» (№ 9). Тут і специфічний інтонаційний світ, і показовий ритмічний малюнок, що синкопує, і особлива роль мідних духових інструментів (що дозволяє згадати джаз-бенди). Завершує цикл «Чарівна країна» (№ 10), присвячена цирку. Композитор звертається до дуету дівчаток різного віку – молодшого і старшого покоління. Обирані маестро художні прийоми спрямовані на відтворення особливого фінально-святкового образу, що виступає в контексті цілого символом радісно-дитячого сприйняття світу, здатності щиро дивуватися, захоплюватися і сміятися, тобто тому, що дуже часто втрачаємо ми – дорослі.

Цикл «Дитячі пісні» повною мірою відбиває базові параметри стилю музичної творчості М. Плетньова, серед яких і симфонічне мислення, що стало однією з показових рис його композиторської творчості. Багаторічний досвід роботи з оркестром дозволив композиторові створити яскраву, насичену тембрами і фактурою партитуру, не перевантажуючи її звучністю і не перекриваючи тонкі дитячі голоси.

Основною рисою усього циклу і кожної мініатюри зокрема, можна назвати граничну наочність, характерну, мабуть, для усього зведення так званих «дитячих» творів. Така звукообразна манера музичного письма, сформована на синтезі мовних зворотів і музичних інтонацій, типова для стилю композиторської творчості М. Плетньова в цілому.

Висновки до Розділу 2

Трансформація, взаємопроникнення і взаємовиключення трьох іпостасей – М. Плетньова-піаніста, М. Плетньова-диригента та М. Плетньова-композитора – відбувається упродовж всього творчого життя музиканта. Диригування, що стало для нього лабораторією для творчих пошуків, відкрило безліч нових

репертуарних можливостей, занурило його не лише в симфонічний, але і в оперний світ, принесло М. Плетньову ті бракуючі елементи творчого пазлу, які не могло дати йому фортепіано. Деякий час назад, піаніст навіть відмовлявся давати фортепіанні концерти, повністю занурившись у діяльність свого оркестру. Зараз М. Плетньов повернувся до фортепіанного виконавства і його програми знов мають приголомшливий успіх у публіки та критиків, але при цьому він вже сам називає себе не піаністом, а музикантом.

У історії фортепіанного мистецтва не одиничні випадки, коли піаністи з успіхом займалися диригентською діяльністю, що дозволяє їм по-новому виразити себе в музиці. Але мало кому при цьому вдавалося створити власний оркестр, що має таку високу репутацію як Російський національний оркестр. Подібно великим музикантам минулого М. Плетньов веде активну просвітницьку і громадську діяльність, продовжуючи цим традиції універсалізму, закладені романтиками.

При цьому в диригентському мистецтві М. Плетньова, на наш погляд, виразніше проступають класичні основи його індивідуального стилю. На користь цього твердження говорить як репертуарна політика, так і параметри виконавського задуму: ясність структури і фразування, логіка розгортання думки, помірність у використанні динамічних відтінків.

Важливо відзначити, що диригентська діяльність М. Плетньова викликає такий же живий інтерес і визнання, як і його клавірбенди, що підтверджується престижними у академічному світі музичними нагородами.

Важливою гранню індивідуального стилю М. Плетньова також є його композиторська творчість. Треба відзначити, що для піаніста така діяльність є вторинною. На відміну від відомих піаністів, що прийшли в музику через композицію або що рано проявили здатність до написання музики, М. Плетньов починає творити в досить зрілому віці, фактично, після закінчення

консерваторії. Імпульсом, що визначив інтерес до композиції стала атмосфера класу за фахом Я. Флієра, який всіляко заохочував своїх студентів до розширення меж фортепіанного мистецтва за рахунок виконання музики, написаної для інших інструментів. Також в класі Я. Флієра заохочувалося виконання і створення транскрипцій, що, в цілому, суперечило загальній тенденції того часу.

Перші досліди М. Плетньова (концертні сюїти на музику з балетів П. Чайковського «Лускунчик» і «Спляча красуня») були схвально прийняті публікою і колегами, що, ймовірно, вплинуло на рішення піаніста займатися композицією більше предметно.

Композиторська спадщина М. Плетньова включає твори в різних жанрах для різноманітних інструментальних складів. Твори М. Плетньова не просто звучать з концертної естради, але обираються як обов'язкові на конкурсах.

ВИСНОВКИ

I

Досліджено історію становлення поняття «стиль музичної творчості». Виявлено, що проблема творчості, як окремого різновиду людської діяльності, що надає особистості унікальний досвід самореалізації через мистецтво, привертала увагу багатьох вчених майже на всіх етапах розвитку суспільства: від Античності до сьогодення. При цьому загальною тенденцією можна визнати поступову концентрацію уваги мислителів саме на постаті Митця й, відповідно, на тих факторах, що визначають формування й трансформацію індивідуальної системи виражальних засобів (того, що визначаємо як стиль) та художньо-естетичних настанов.

Своєрідною кульмінаційною точкою цього процесу у музичному мистецтві можна вважати другу половину XIX століття, коли з'являються перші спроби досягнути базові засади творчої діяльності особистості (у виконавстві – це праці, зокрема К. Черні та Р. Шумана). У подальшому кількість авторських концепцій, що відображають різні підходи до стильової атрибуції музичних артефактів поступово збільшується, що особливо яскраво проявляється у так званому виконавському музикознавстві, що спирається, крім іншого, й на доробок у суміжних сферах гуманітаристики: філософії (Ф. Ніцше), психології (З. Фрейд, Г. Юнг), естетиці (Р. Інгарден, Б. Кроче).

Систематизовано відомості про доробок українських вчених щодо вивчення індивідуального виконавського стилю (роботи О. Катрич, В. Москаленка, О. Сидоренко, Т. Сирятської, І. Сухленко, К. Тимофеевої О. Фекете). У якості базового обрано визначення В. Москаленка стилю музичної творчості, що окреслює *«специфіку світовідчуття і музичного*

мислення творчої особи, яка реалізується системою музично-мовних ресурсів твору, інтерпретації і виконання музичного твору».

Підкреслено, що історія музичного мистецтва містить багато прикладів поєднання декількох видів творчої діяльності, що, з одного боку, значно розширює можливості для самореалізації конкретної особистості, а з іншого – вносить корективи до художніх настанов, сформованих у сфері «першої» професії, яку О. Коменда визначає як «провідну».

II

Зазначено, що провідною діяльністю М. Плетньова є піанізм і саме приналежність до фортепіанної культури вплинула на формування музичного мислення та художньо-естетичних настанов митця. Наслідування романтичної традиції фортепіанного мистецтва (у Додатку А надано генеалогічне древо виконавської школи, що веде початок від Дж. Фільда та поєднує багатьох видатних музикантів, зокрема К. Ігумнова, Я. Флієра Є. Тимакіна) обумовило базові параметри індивідуального виконавського стилю М. Плетньова-піаніста: концентрацію на романтичному репертуарі, звуковий образ інструменту, що сприймається як аналог симфонічного оркестру, достатньо вільне відношення до авторського нотного тексту (від корекції артикуляційних та динамічних нюансів до створення транскрипцій). Зазначено, що навчання в класі Я. Флієра, який заохочував студентів до транскрибування стало поштовхом до розвитку композиторських здібностей М. Плетньова, адже відомо, що саме тоді він створив знамениту транскрипцію на музику П. Чайковського до балету «Лускунчик», що досі залишається одним з найчастіше виконуваних опусів Майстра.

Разом з цим, М. Плетньов вже на початку кар'єри сольного виконавця дуже відрізнявся від «типових» представників романтичної течії виконавського мистецтва, надзавдання яких Д. Рабінович влучно визначив як – «вражати». М. Плетньов завжди був достатньо стриманим як у повсякденному житті, так і на сцені. Посиленню цих рис стилю музичної творчості митця, на нашу думку, могла сприяти диригентська та композиторська діяльність. Разом з цим, можна казати й про те, що певна емоційна відстороненість є знаковою ознакою розвитку сучасного виконавства.

Врівноваженість у поведінці та раціоналізм виконавських концепцій дозволили критикам говорити про те, що пізній стиль митця можна охарактеризувати як інтелектуальний. Втім, на нашу думку, М. Плетньова і сьогодні сміливо можна віднести до представників романтичної течії музичного мистецтва, адже навіть в амплуа піаніста-філософа він у кожній виконавській версії намагається «сказати» щось особливе, представити нову концепцію твору композитора. Можливо, це і є вищий прояв романтизму – дозволити собі бути собою, нехтувати умовностями, правилами та обмеженнями, мовчати, коли потрібен час на роздуми, і виходити на естраду тільки тоді, коли до цього є жага.

III

Розроблено періодизацію творчості М. Плетньова, що базується на порівняльному аналізі фактів, які засвідчують певні етапи розвитку різних видів творчої діяльності митця (фортепіанного виконавства, диригування, композиції).

- *1973-1978 роки – ранній, учнівський період*, межі якого визначені перемогами на конкурсах (1973 – юнацький конкурс у Парижі, 1978 –

конкурс імені П. Чайковського) й, відповідно, завершенням формування системи музично-мовленнєвих ресурсів М. Плетньова-піаніста. Характерним для цього періоду є *свідоме наслідування романтичних традицій фортепіанного мистецтва*, що, спровокувало його випробувати себе як транскриптора (зазначимо, що створення знаменитої транскрипції на музику до балету «Лускунчик» П. Чайковського може бути трактовано як перший досвід композиторської діяльності).

- **1978-1990 роки – етап творчого становлення:** час активного концертування у якості піаніста-соліста, робота у студіях звукозапису, розширення репертуару, у тому числі, через виконання маловідомих опусів (наприклад, циклу «Вісімнадцять п'єс» *op. 72* П. Чайковського), продовження роботи транскриптора (повторне звернення до музики П. Чайковського – балет «Спляча красуня» та «Пролог і скачки» з балету Р. Щедріна «Анна Кареніна»). Важливим надбанням цього періоду є перший досвід М. Плетньова у диригентській діяльності (у 80-му році), що у подальшому значно вплинуло на життєтворчість митця.
- **1990-2006 роки – період активної організаційної роботи** – створення РНО, «Великого фестивалю РНО», співпраця з провідними компаніями звукозапису, успішність якої підтверджується, у тому числі, престижними міжнародними нагородами. Важливо, що саме в цей період М. Плетньов приймає рішення щодо необхідності концентрації уваги на композиторській діяльності (з 1999 по 2003 роки саме для цього він навіть залишає пост головного диригента РНО). Підкреслено, що робота з оркестром не тільки значно розширила жанрово-стильову палітру творчості митця завдяки виконанню симфонічної та оперної музики, але й загострила ті риси його індивідуального виконавського стилю, що були

обумовлені характерним для романтичної школи *оркестровим звуковим образом* фортепіано.

- **2006-2012 роки – період відмови від фортепіанного виконавства** – занурення в організаторську, диригентську діяльність та композицію, що, з одного боку, висвітлює нехарактерні для М. Плетньова-піаніста параметри стилю (як, наприклад, достатньо емоційна комунікація з артистами оркестру), а з іншого – вплинуло на кристалізацію стилю музичної творчості митця.
- **2012 рік й до нині – пізній період**, у якому домінантами стилю музичної творчості М. Плетньова можна визначити: 1) важливість раціональної складової; 2) кропітку пошукову роботу з текстами композиторських творів; 3) емоційну стриманість висловлювання і, водночас, готовність до несподіваних експериментів. У якості прикладу можна навести плетньовське «Адажіо для п'яти контрабасів», провокативну виконавську версію Першого концерту для фортепіано з оркестром П. Чайковського, виконання джазової музики.

Водночас, зберігають значення й ті параметри стилю, що були характерними для М. Плетньова на початку кар'єри: 1) концентрація уваги на творчості композиторів-романтиків (особливе місце займають твори П. Чайковського); 2) свідоме уникання зовнішньої ефектності, скептичне ставлення до сучасної музики та автентичної течії музичного мистецтва.

IV

Дослідження етапів еволюції стилю музичної творчості М. Плетньова дозволило дійти висновку, що його феномен обумовлений особливою якістю

мислення – універсалізмом. Обдарованість у декількох сферах музичного мистецтва та наявність лідерських, організаційних здібностей не тільки стала підґрунтям для професійної в них реалізації, але й значно збагатила систему музично-мовленнєвих ресурсів митця.

Формування його як піаніста, який наслідує принципи романтичної течії музичного мистецтва, визначило самобутній виконавський стиль з оригінальним відчуттям процесу звукотворення та окреслило стильові пріоритети репертуарної політики митця, яка, не зважаючи на досить широкий спектр творів докласичної та класичної доби (згадаємо виконання опусів Д. Скарлатті, Ф.Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена) все ж таки ґрунтується на спадщини композиторів-романтиків (з особливою увагою до доробку Р. Шумана та П. Чайковського).

Диригентська й організаторська діяльність, пов'язані зі створенням РНО, дозволили М. Плетньову розкрити власні комунікаційні потреби, які він не мав можливості реалізувати за допомогою фортепіанного виконавства (викладацька діяльність ніколи не цікавила М. Плетньова-піаніста). Проте навіть необхідність контактування з солістами та запрошеними диригентами оркестру, а також налагодження процесів, пов'язаних з фінансуванням колективу, гастрольним графіком, репертуарною політикою «Великих фестивалів РНО», що значно розширили коло спілкування митця, суттєво не вплинули на його імідж усамітненого філософа.

Композиторська творчість М. Плетньова, з одного боку, дає йому змогу чіткіше висловити власне «я», а з іншого – унаочнює певні етапи еволюції стилю музичної творчості митця. Так, сьогодні, в ній акумульовані виражальні засоби, опрацьовані у різних сферах діяльності, що дозволяє М. Плетньову сміливо експериментувати не тільки в жанрах «провідного» для нього фортепіанного мистецтва, але й створюючи симфонічні та вокально-хорові

опуси. Велике значення для цього має диригентська діяльність митця, наявність власного оркестру, музиканти якого часто стаються першими виконавцями опусів М. Плетньова.

Тож, універсалізм М. Плетньова, поєднання ним декількох видів творчої діяльності, суттєво розширюють межі можливостей для самовираження митця та впливають на еволюцію стилю музичної творчості.

V

Підкреслено, що М. Плетньов не просто поєднує діяльність піаніста і диригента, але є творцем симфонічного оркестру, що цілком відповідає традиції універсального музиканта, який займає до того ж активну соціальну позицію. Вперше звернувшись до диригування у 80-роках минулого століття, М. Плетньов, не маючи професійної диригентської освіти, зміг не тільки опанувати іншу сферу музичної діяльності, але й створити оркестр, який вже з перших виступів був визнаний одним з найкращих, про що свідчать відгуки преси та престижні премії.

Зазначено, що у якості художнього керівника РНО, М. Плетньов відповідає за репертуарну політику оркестру, яка може слугувати маркером корекції художньо-естетичних настанов митця. З'ясовано, що як і в фортепіанному мистецтві М. Плетньов звертається до досить широкого кола композиторів: від епохи Бароко до першої половини ХХ століття, з акцентом на творчості композиторів-романтиків, зокрема, П. Чайковського. Незмінним також залишається свідоме уникання творчості сучасних композиторів (за винятком виконання власних опусів). Водночас, наявність оркестру дозволила М. Плетньову звернутися до вокального мистецтва, зокрема, концертного виконання опер («Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе,

«Семіраміда» Дж. Россіні, «Алеко» та «Франческа да Ріміні» С. Рахманінова, «Травнева ніч» та «Коцій Безсмертний» М. Римського-Корсакова).

Показовою для досягнення розуміння М. Плетньовим звукообразальних можливостей симфонічного оркестру є його транскрипція Токати і фуги *d-moll BWV 565* Й.С. Баха в якій, завдяки використанню духових інструментів у проведенні теми, М. Плетньов максимально наближається до барокової манери звуковидобування, з характерним для неї відчуттям окресленості кожної ноти (фактично, мовленнєвій інтонації) і протиставленням фактурних пластів, що імітує антифони храму.

Що ж стосується саме диригентських принципів, то вони унаочнюються в процесі порівняльного аналізу виконання Концерту для фортепіано з оркестром №5 *Es-dur op. 73* Л. Бетховена, коли ми бачимо діаметрально протилежні підходи до організації музичного цілого у залежності від того М. Плетньов є солістом-піаністом (за пультом – К. Ганс), або диригентом (соліст – М. Луганський). В першому випадку бачимо, що під управлінням М. Плетньова роль оркестру в П'ятому фортепіанному концерті Л. Бетховена стає провідною, вона максимально самодостатня, порушуючи необхідний баланс аж до зміни жанрового знаку з «концерту» на «симфонічний твір за участю фортепіано».

Разом із тим, виконання прекрасного дуету М. Луганський–М. Плетньов є яскравим прикладом класично орієнтованого виконання бетховенського твору, з характерною яскравістю звучання фортепіано і оркестру, з мінімальними агогічними відхиленнями, темповою і акустичною вивіреністю.

VI

Аналіз жанрово-стильового наповнення змісту творів М.Плетньова-композитора свідчить про значущість впливу базового виконавського імпульсу – романтичних традицій. Адже дебютувавши як транскриптор,

музикант прийшов до мистецтва композиції. Водночас, саме аналіз композиторського доробку М. Плетньова дозволив цілісно осмислити пізній стиль творчості митця. В його активі досить велика кількість опусів – 22 твори (як для концертуючого музиканта і керівника такого великого колективу, як Російський національний оркестр).

Проаналізовано жанрово-стильову палітру композиторської спадщини М. Плетньова, а саме: перекладення для фортепіано музики з балетів П. Чайковського «Лускунчик» та «Спляча красуня» (у виконанні автора); Швейцарську фантазію (*Fantasia Helvetica*) для двох фортепіано з оркестром (у виконанні М. Плетньова, Б. Березовського, РНО під керівництвом С. Крилова); Джаз-сюїту для оркестру (у виконанні РНО під керівництвом М. Плетньова); Адажію для 5 контрабасів (група контрабасів РНО); цикл «Дитячі пісні» на вірші Р. Сефа (у виконанні Великого дитячого хору РДРК «Голос Росії», диригент М. Плетньов»); «Маленькі варіації на тему Рахманінова» (у виконанні А. Другаль).

Виявлено, що, розпочавши свою композиторську творчість з вивчення оркестрових опусів інших композиторів і перекладу партитури з багатовимірного оркестрового звучання в монотемброве фортепіанне. В М. Плетньов не обмежується музикою за участі фортепіано, співпрацює з різними інструментальними складами.

Цікаво, що саме композиторська творчість М. Плетньова підкреслює звучання ностальгічної нотки у його творчості, найяскравішим прикладом чого є цикл «Дитячі пісні» на вірші Р. Сефа, виконаний на 50-річному ювілеї композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаулин Д. Сыграйте мне цветущую сирень! URL: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200103823> (дата звернення: 15.10.2018).
2. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 15.10.2018).
3. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург : ГИИ, 2004. 473 с.
4. Алексеев А Д. Из истории фортепианной педагогики: руководства по игре на клавиш.-струн. инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматія. Киев : Муз. Україна, 1974. 166 с.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник. Ч. 1, 2. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1988. 416 с.
6. Алексеев А. Работа над музыкальным произведением и развитие в ее процессе элементов художественного мастерства. *Методика обучения игре на фортепиано*: учеб. пособие для студентов муз. вузов и училищ / А. Алексеев. Изд. 3-е, доп. Москва, 1974. С.
7. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего Москва : Музыка, 1991. 104 с.
8. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк 1. К. Н. Игумнов и его школа. *Советская музыка*. 1938. № 10/11. С. 91–103.
9. Аристотель О небе. *Собрание соч* : в 4 т. Москва, 1981. Т. 3. С.
10. Аристотель. Политика. *Собрание соч* : в 4 т. / Аристотель. Москва, 1981. Т. 4. С. 376–474.

11. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. Москва : Мысль, 1983. 830 с.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
13. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. *Избранные труды* : в 5 т. / Б. В. Асафьев. Ленинград, 1972. Т. 2. С. 67–73.
14. Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта / пер. с нем. Ю. А. Гальперин. Москва : Музыка, 1972. 374 с.
15. Бевз М. В. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості В. Борисова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
16. Бердяев Н. А. Смысл творчества : Опыт оправдания человека Москва : [б. и.], 1916. 358 с.
17. Берегова О. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 8. С. 24–35. URL: file:///C:/Users/user/Downloads/asismy_2016_8_5.pdf
18. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2007. 35 с.
19. Бирюкова Е. Плетнев возвращается за рояль. Комментарии спелиалистов URL: <http://archives.colta.ru/docs/19434> (дата звернення: 15.10.2018).
20. Благая А. Музыкальная герменевтика, интерпретация URL: http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/muzykalnaya-germenevtika/ (дата звернення: 15.10.2018).
21. Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста : (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях). *Вопросы*

- фортепианного исполнительства : очерки, статьи /сост. и общ. ред. М. Г. Соколова]. Москва, 1973. Вып. 3. С. 188–216.*
22. Боброва О. Константин Игумнов и три поколения его учеников. URL: <http://www.lebadm.lipetsk.ru/igumnov/vosp.htm> (дата звернення: 15.10.2018).
 23. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки. [В 2 вып.] Вып. 1 Москва : Музыка, 1989. 268 с.
 24. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. – 335 с.
 25. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 195 с.
 26. Бозций. Наставления к музыке. *Антология педагогической мысли христианского Средневековья* : пособ. для учащихся пед. колледжей и студ. вузов : в 2 т. / сост., вступ. ст. и общ. ред. В. Г. Безрогова, О. И. Варьяш. Москва, 1994. С. 235–242.
 27. Бозций. Наставление к музыке. *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения*. Москва, 1966. С. 153–167.
 28. Браудо И. А. Артикуляция : (о произношении мелодии) Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. 199 с.
 29. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: избр. высказывания / предисл., примеч. и перевод с нем. Г. Когана. *Исполнительское искусство зарубежных стран* : сб. ст. / сост. и ред. Г. Эдельмана. Москва, 1962. Вып. 1. С. 141–175.
 30. Бузони Ф. Ценность обработки. *Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах*. [Токката d-moll Оригинал и транскрипции К.

- Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении]. Москва, 1970. Ч. 1. Вып. 1.
31. Вайдман П., Айнбиндер А. Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений...*К истории создания Концерта №1 для фортепиано с оркестром*. URL: <https://musicseasons.org/vospominaniya-o-strastnosti-zhutkosti-ispytannyx-oshhushhenij/> (дата звернения: 15.12.2021).
 32. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков, 1994. 336 с.
 33. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
 34. Владимирова Н. Феноменологический анализ. URL: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/upravlenie-dou/2017/01/11/referat-na-temu-fenomenologicheskiiy-analiz> (дата звернения: 15.10.2018).
 35. Вопросы музыкальной педагогики : сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. В. Натансон. Москва : Музыка, 1979. 159 с.
 36. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте Москва : Просвещение ,1991. 93 с.
 37. Выготский Л. С. Искусство как катарсис. *Психология искусства* / Л. С. Выготский. Москва, 1965. С. 223.
 38. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Ленинград : Совет. композитор, 1990. 288 с.
 39. Гегель Г. Феноменология духа. Москва : Наука, 2000. 492 с
 40. Гертез М. Я бы назвал этот цикл музыкальным дневником : из беседы с Михаилом Плетневым. URL: <http://www.aveclassics.net/news/2013-06-11-4615> (дата звернения: 15.10.2018).
 41. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением : метод. очерк. Изд. 2-е. Москва : Гос. музык. изд-во, 1960. 119 с.

42. Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. Москва : Музыка, 1975. 219 с.
43. Гольденвейзер А. Б. О редактировании. *Пианисты рассказывают* : [сб. ст.] / под общ. ред. М. Соколова. Москва, 1988. Вып. 3. С. 62–69.
44. Голубовская Н. Искусство исполнителя. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 488 с.
45. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 96 с.
46. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве / сост. Е. Ф. Бронфин. Ленинград : Музыка, 1985. 141 с.
47. Горностаева В. В. Два часа после концерта : сб. ст. и материалов / В. Горностаева. Москва : Совет. композитор, 1991. 207 с.
48. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. / сост. И. Н. Юдкин. Київ, 1989. Вип. 2. С. 52–64.
49. Горюхина Н. Очерки по вопросам национального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 111 с.
50. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 224 с.
51. Григорьев Л. Г. Современные пианисты : сб. крат. биогр. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Совет. композитор, 1990. 464 с.
52. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века : учеб. пособие для студентов вузов. Москва : ВЛАДОС, 2004. 175 с.
53. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* / сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. Київ, 1988. С. 64–70.

54. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : филос. Анализ / отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1982. 256 с.
55. Гуссерль Э. Идея феноменологии. Изд. 3. Санкт-Петербург : Гуманит. акад., 2018. 320 с.
56. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. I: Прологомены к чистой логике [Перевод с немецкого Э. А. Бернштейн] / ред. С. Л. Франк, Р. А. Громова. Москва : Академический Проект, 2011. 253 с.
57. Гуссерль Э. Метод прояснения. Современная философия науки : хрестоматия. 2-е изд., перераб. и доп. / сост. А. А. Печенкин. Москва, 1994. С. 365–375
58. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична традиція як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 16 с.
59. Долгов К. М. От Киркегора до Камю : Философия. Эстетика. Культура. Москва : Искусство, 1991. 399 с.
60. Долинская Е. Б. Музыкальная вселенная Якова Флиера : (исполнилось 100 лет со дня рождения выдающ. пианиста XX века). *Музыкальная жизнь*. 2012. № 8. С. 30—33.
61. Драч И. Феномен «шестидесятников» в современной украинской музыке. *Аспекти історичного музикознавства* : дослідження і матеріали / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1988. С. 154–161
62. Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2006. 294 с.

63. Друскин М. Зарубежная музыка первой половины XIX века. Москва : Совет. композитор, 1967. 108 с.
64. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Ленинград : Тритон, 1928. 112 с.
65. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. / [сост. Л. Дыс]. Київ, 1989. С. 35–44.
66. Дятлов Д. Стиль как проблемное поле музыкальной интерпретации. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2011. Т. 3, № 2. С. 210–214.
67. Еко У. Средние века уже начались. *Иностранная литература*. 1994. N 4. С. 258–267.
68. Житомирский Д. Романтизм. Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4. Стб. 697–704.
69. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 542 с.
70. Зимянина Н. Не следами на песке, не кругами по воде. *Играем с начала*. 2016. № 4. С. 6.
71. Игумнов К. Н. О фортепианных сочинениях П. И. Чайковского. *Пианисты рассказывают*: сб. ст. / [сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова]. Москва, 1979. 224 с.
72. Игумнов К. Н. Яков Флиер. *Советская музыка*. № 10/11. 1937. С. 103–106.
73. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. Москва : Иностр. лит., 1962. 525 с.

74. Исакофф С. Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза / пер. с англ. Л. Ганкина. Москва : АСТ CORPUS, 2014. 480 с.
75. Калицкий В. Музыка как феноменологический способ постижения непостижимого в трудах А. Ф. Лосева. URL: www.gramota.net/materials/3/2017/2/29.html (дата звернення: 15.10.2018).
76. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. *Музыкальное исполнительство и педагогика : история и современность* : сб. ст. / сост. Т. А. Гайдамович. Москва, 1991. С. 189–212.
77. Кант И. Сочинения. В 8 т. Т. 5. Москва : Чоро, 1994. 414 с.
78. Карипова А. Феноменология музыки и концепция темпоральности в философии Э. Гуссерля. URL: 229 <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/132333/?lang=en> (дата звернення: 15.10.2018).
79. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.
80. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Киев, 2000. 173 с.
81. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : [підручник]. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
82. Келдыш Ю. В. Чайковский. Балет «Спящая красавица» URL: http://www.belcanto.ru/ballet_sleepingbeauty.html (дата звернення: 15.10.2018).

83. Келдыш Ю. В. Чайковский. Балет «Щелкунчик». URL: www.belcanto.ru/ballet_nutcracker.html (дата звернення: 15.10.2018).
84. Ким Т. А. Исполнительская деятельность музыканта (пианиста) как невербальная коммуникация : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2020. 25 с.
85. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України ; Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2010. Вип. 11. С. 62–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_11 (дата звернення: 09.05.2018).
86. Клименко Т. Баренбойм Даниэль URL: <http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=107&informationtype=full> (дата звернення: 11.12.2020).
87. Ковач И. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1977. Т. 2. Стб. 849.
88. Ковтонюк В. Л. Диригентська складова у музичній творчості Михайла Плетньова. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 40–48.
89. Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С 8–16
90. Ковтонюк В. Л. Транскрипції Л. Стоковського та М. Плетньова Токкати і фуги ре-мінор BWV 565 Й. С. Баха як відображення динаміки розвитку романтичних тенденцій виконавського мистецтва ХХ-ХХІ століття. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 240–252.

91. Ковтонюк В. Л. Цикл «Детские песни» Михаила Плетнева: аналитические этюды. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna, 2020. №7/8. p. 3–9.
92. Коган Г. М. Вопросы пианизма : избр. ст. Москва : Совет. композитор, 1968. 463 с.
93. Коган Г. Об исполнительстве. *Избранные статьи* / Г. Коган. Москва, 1972. Вып. 2. С. 239–249.
94. Коган Г. От составителя. *Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах. Токката d moll.* [Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении]. Москва, 1970. Ч. 1. Вып. 1.
95. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 263 с.
96. Кокорева Л. Михаил Плетнев. Москва: Композитор, 2005. 197 с.
97. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
98. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ-ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2007. 226 с.
99. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вып. 55. С. 15.
100. Коробова Е. Н. Проблема творчества в философии и психологии. URL: <http://elar.ufrj.br/bitstream/10995/4037/3/pv-39-05.pdf>

101. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы / Альфред Корто ; сост., пер., ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. Москва : Музыка, 1965. 364 с.
102. Корыхалова Н. П. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / [ред. кол. К. Х. Аджемов и др.]. Москва, 1973. [Вып.]. 8. С. 102–137.
103. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
104. Корябин И. «Майская ночь» осенним вечером... «Опера для народа» на VI Большом фестивале РНО URL: <https://www.belcanto.ru/14100101.html> (дата звернення: 15.10.2018).
105. Корябин И. Не Татьянин день... «Евгений Онегин» на IV Большом фестивале РНО URL: <https://www.operanews.ru/12092306.html> (дата звернення: 15.10.2018).
106. Котляревська О. Методика аналізу варіативного потенціалу музичного твору. *Наук. зап. Тернопільськ. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 1999. № 1. С. 23–27.
107. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969. № 12. С. 56–60.
108. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
109. Краева А. Музыкальное знание как эпистемический феномен : автореф. ... канд. филос. наук. Ульяновск, 2008. 20 с.
110. Кривицкая Е. Д. Возвращение к Баху. URL: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=825&rubric_id=207&crubric_id=1002065&pub_id=1028013 (дата звернення: 15.10.2018).

111. Кривицкая Е. Переворот в традициях. *Газета «Культура»*. 2006.
112. Крупская Г. К. Роль дирижирования в профессиональной работе пианиста : магист. работа / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2015. 69 с.
113. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания : художеств. идеи европ. музыки XVII—XX вв. : учеб. пособие 2-е изд. Санкт-Петербург : Планета музыки : Лань, 2006. 429 с.
114. Кузьмина И. В. Фортепианные транскрипции скрипичных сочинений И. С. Баха: соотношение композиторской и исполнительской интерпретации : магист. работа / Харьк. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2015. 105 с.
115. Курашов В. И. История и принципы философии музыки: от слова к музыке и от музыки к слову. *Ученые записки Казанск. ун-ту*. 2012. С. 13–14.
116. Куркова І. Взаємодія композиторського та виконавського стилів у процесі культурологічної комунікації С. Рахманінова та В. Горовиця: звукозапис як осередок творчого діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 230 с.
117. Курт Э. Музыкальная психология / [пер. с нем. Л. Товалевой и О. Галкина; науч. ред. М. Старчеус]. Минск : БелГИПК, 2007. 496 с.
118. Кучма Н. А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть: дис. ... д-ра філософії. Харків, 2021. 204 с.
119. Лельчук Н. На уроках Я. В. Флиера. *Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи* / под общ. ред. М. Г. Соколова. Москва, 1968. Вып. 2. С. 252–282.

120. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
121. Лист Ф. Ф. Шопен. Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. 427 с.
122. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.
123. Лосев А. Музыка как предмет логики. Москва : Акад. проект, 2012. 205 с.
124. Лосев А. Музыкальная эстетика античного мира. Київ : Муз. Україна, 1974. 220 с.
125. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. Москва : Политиздат, 1991. 525 с.
126. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / [сост. А. Тахо Годи]. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
127. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
128. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
129. Майкапар А. Е. Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=587> (дата звернення: 15.10.2018).
130. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие. Москва : Владос, 2005. 381 с.
131. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их

- разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX вв. : очерки. Москва : Музыка.1990. 191 с.
132. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : науч. обоснование и пробл. Педагогики. Киев : Муз. Україна, 1990. 183 с.
133. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. Москва : Музыка, 1966. 219 с
134. Медушевский В. О. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
135. Медушевский В. О. Музыкальное мышление и логос жизни. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. / сост. Л. Дыс. Київ, 1989. С. 18–27.
136. Медушевский В. О. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. / [сост. И. Котляревский, Д. Терентьев]. Київ : Муз. Україна, 1998. С. 5–18.
137. Медушевский В. О. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С 30–39.
138. Медушевский В. О. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
139. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : С. овет. композитор,1983. 266 с.
140. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 471 с.
141. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва : Музыка, 1987. 176 с.
142. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. В 2 т. Т. 1. [2-е изд., расш. и доп.] Москва : Музыка, 1970. 864 с.

143. Минакова А., Минаков С. Философ за роялем. *Концерт Михаїла Плетнёва в Харькове*. URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=110592> (дата звернення: 21.10.2021).
144. Мішин В. Ю Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 537.
145. Михаил Плетнев возобновил карьеру пианиста. *Известия*. URL: <https://iz.ru/news/545334> (дата звернення: 15.10.2018).
146. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
147. Михайлов М. О понятии стиля в музыке. *Вопросы теории и эстетики музыки*: [сб. ст.] Москва; Ленинград, 1965. Вып. 4. С. 16–29.
148. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
149. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : (наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
150. Москаленко В. Інтерпретаційні формули художнього цілого. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 2. С. 11–16.
151. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие Київ, 2012. 272 с.
152. Москаленко В. Г. Об организации темпоритма в исполнениях Владимира Горовица. *Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття* : [зб. наук. пр.] / Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Міжнар. благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця [та ін.]. Київ, 2006. С. 99–108.

153. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
154. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации: исследование. Київ : Киев. гос. консерватория, 1994. 197 с.
155. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
156. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–64.
157. Музыкальная форма : учебник / общ. ред. Ю. Н. Тюлина. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Музыка, 1974. 360 с.
158. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX–XX в. и эволюции жанра русского романтического фортепианного концерта : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Київ, 2003. 228 с.
159. Назайкинский Е. В. Вопросы музыкального восприятия в музыкально-теоретических дисциплинах. *Музыкальное искусство* : [сб. ст. / сост. Т. Е. Соломонова]. Ташкент, 1982. С. 7–16.
160. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
161. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 320 с.
162. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1965. 96 с.
163. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.

164. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке: Избранные исследования*. Москва, МГК им. П. Чайковского, 2009. С. 371–391.
165. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения. *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. Москва, 1978. Вып. 3. С. 3–12.
166. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
167. Наумова О. Феноменологический и герменевтический подходы к проблеме понимания художественного произведения : квалифик. работа по направлению «Философия» / СПб. : Санкт-Петерб. гос. ун-т. 64 с.
168. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога. Изд. 5-е. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
169. Нейгауз Г. Г. Яков Зак. *Советская музыка*. 1959. № 4. С. 140–142.
170. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб пособие. Москва : Музыка, 1980. 112 с.
171. Николаевская Ю. Метафизическое пространство современной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 36–50.
172. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки : предисловие к Рихарду Вагнеру / Фридрих Ницше ; пер. с нем. Г. А. Рачинского ; [предисл. и коммент. Б. Г. Соколова]. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 230 [10] с.
173. Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1 / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. Москва : Мысль, 1996. 829 с.

174. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
175. Оболенська М. М. Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 18 с.
176. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Львів, 2006. 178 с.
177. Первый канал. Телепроекты. Вып. Михаил Плетнев / интервью взяла Познер В. URL: http://www.1tv.ru/prj/pozner/vypusk/print_version/461 (дата звернення: 15.10.2018).
178. Петриков С. М. Роль драматургии в композиционном процессе. *Советская музыка*. 1987. N 4. С. 77–79.
179. Платон Избранные диалоги. Москва : Худож. лит, 1965. 205 с.
180. Плетнев М. В. Кто дирижирует грантами? о сложных отношениях государства и культуры: интервью И. Муравьевой. *Российская газета*. 2010. 12 март.
181. Плетнев М. В. Мировой фокус / интервью П. Поспелова. *Ведомости*. 2009. 7 сент.
182. Плетнев М. В. Нефть или Чайковский? : что волнует Михаила Плетнева в рос. жизни и культуре : интервью / взяла Ирина Муравьева. *Российская газета*. 2013. 13 сент.
183. Плетнев М. В. Я не склонен себя никому навязывать : интервью / взял И. Овчинников. URL: <http://www.peoples.ru/art/music/composer/pletnev/interview2.html> (дата звернення: 15.10.2018).

184. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 25с.
185. Предлогов В. На концерте Николая Луганского в БЗК. URL: <https://www.belcanto.ru/14052302.html> (дата звернення 15.03.2019)
186. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Москва : Совет. композитор, 1979. 320 с.
187. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 2. Критико-публицистические этюды. Москва : Совет. композитор, 1981. 230 с.
188. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. Изд. 2-е. Москва : Совет. композитор, 1970. 280 с.
189. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / [ред. кол. К. Х. Аджемов и др.]. Москва, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
190. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки. *Эстетические очерки. Избранное*. Москва, 1980. С. 63–102.
191. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном [пер. с англ., коммент. В.Н. Чемберджи]. Москва: Радуга, 1992.
192. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. Литературное наследие : в 3 т. Москва, 1980. Т. 3. С. 232–240.
193. Ридер Н. Чайковский и бузинная палочка. URL: <https://musicseasons.org/vpervye-za-desyatiletija-mixail-pletnev-v-pervom-koncerte-chajkovskogo/> (дата звернення: 12.05.2019).
194. Рожок В.І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х — 80-х рр. ХХ століття : дис. ... доктора мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 1997. 348 с.

195. Роменець В. Психологія творчості : навч. посіб. 2-ге вид., доп. Київ : Либідь, 2001. 288 с.
196. Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения. *Критика и музыкознание* : сб. ст. Ленинград, 1987. Вып. 3. С. 69–96.
197. Рыцарева М. Г. Музыкальная культура URL: <http://www.classic-music.ru/muskultura.html> (дата звернення: 15.10.2018).
198. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2009. 414 с.
199. Савицька Н. Творчість і вік, або пізній період композиторської творчості як психоособистісний та віковий феномен. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 21. С. 72–88.
200. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
201. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва : Музыка : 1964. 187 с.
202. Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. Санкт-Петербург : Наука, 2001. 319 с.
203. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 201 с.
204. Сикорская Н. Михаил Плетнев: «В музыке правильно то, что убеждает и трогает» <https://nashgazeta.ch/news/les-gens-de-chez-nous/mihail-pletnev-v-muzyke-pravilno-что-ubezhdaet-i-trogaet> (дата звернення: 15.10.2018).

205. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
206. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посібник. Харків : Факт, 2003. 144 с.
207. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1958. 328 с.
208. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 447 с.
209. Смит Д. Феноменология. Стэнфордская философская энциклопедия. URL: <http://philosophy.ru/phenomenology/> (дата звернення: 15.10.2018)
210. Совва Н. А. Формування творчої особистості композитора у світлі сучасних психологічних досліджень. *Вісник Прикарпат. ун-ту*. Івано-Франківськ, 2007. Вип. 10–11. С. 164–169.
211. Сокол В. Б. Интенциональный разум и музыкальное мышление: феноменологическая дескрипция : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Тюмень, 2015. 50 с.
212. Соллертинский И. И. Исторические типы симфонической драматургии / И. Соллертинский. *Музыкально-исторические этюды*. Ленинград, 1956. С. 301–311.
213. Соловей О. П. Інтерпретація музикального произведения URL: http://academicon.ru/publ/iskusstvovedenie_muzyka/solovej_o_p_shabunja_v_interpretacija_muzykalnogo_proizvedenija/11-1-0-355 (дата звернення: 15.10.2018).
214. Сохор А. Музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва, 1976. Т. 3. Стб. 731.

215. Сохор А. Н. Музыкальная культура общества URL: <http://music.prspartner.com/muskultura/3.html> (дата звернення: 15.10.2018).
216. Сохор А. Стиль, метод, направление (к определению понятий). *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Раабен. Ленинград. 1965. Вып. 4. С. 3–15.
217. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. 341 с.
218. Степанова О. Ю. Піанізм лондонської та віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2018. 228 с.
219. Степанова О. Ю. Піанізм як метасистема: герменевтична розробка змісту поняття. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство / Харків. держ. акад. культури. 2018. Вип. 61. С. 200–209.
220. 120 комплектов Бетховена. Музыкальные посиделки. URL: <http://blog.classicalmasters.net/> (дата звернення: 15.10.2018).
221. Стоковский Л. Музыка для всех нас. Москва : Совет. композитор, 1959. 216 с.
222. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 1. С. 228–232.
223. Сухленко И. Ю. Исполнительский стиль Владимира Горовица в русле развития романтической традиции : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2011. 207 с.
224. Сухленко И. Ю. Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського*. Київ, 2015. Вип. 116. С. 51-58.

225. Сухленко И. Ю. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.
226. Сухленко И. Ю. Стилиевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 11. С. 61–71.
227. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального). *Методологические проблемы музикознания*: сб. ст. Москва, 1978. С.31–71.
228. Темченко И. Артур Рубинштейн. URL: https://www.belcanto.ru/rubinstein_a.html (дата звернення: 13.05.2019).
229. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва; Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.
230. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста : метод. пособ. [2-е изд.]. М.: Сов. композитор, 1984. 143, [1] с.
231. Тимофеева К. В. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2009. 183 с.
232. Токарева Л. Х. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. Москва : Известия, 2009. 264 с.
233. Українська музична енциклопедія : в 3 т. Т. 2 [редкол.: Г. Скрипник (гол.) та ін.]. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. 664 с.
234. Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. *Стилиевые тенденции в советской музыке 1960*

- 1970-х годов : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. Ленинград, 1979. С. 63–84.
235. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Классика-XXI, 2001. 335 с.
236. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
237. Философская энциклопедия / гл. ред. Ф. Константинов. Москва : Совет. энцикл., 1967. Т. 4. 592 с.
238. Философский энциклопедический словарь. Москва : Инфра, 2001. 576 с.
239. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена (фрагменты). Музыкальные наблюдения. Иоганн Себастьян Бах / Э. Фишер ; пер. с нем. Л. С. Товалевой. *Исполнительское искусство зарубежных стран* : сб. ст. / [сост., вступ. ст., коммент. и ред. переводов Я. Мильштейна]. Москва, 1977. Вып. 8. С. 164–228.
240. Фомина З. Философия музыки : учеб. пособие. Саратов : Саратов. гос. консерватория, 2011. 208 с.
241. Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ), Москва : Республика, 1995. С. 128–134.
242. Халилова А. О единстве технического и художественного компонентов в фортепианном исполнительстве URL: <http://21israel-music.com/Ispolnitelstvo.htm> (дата звернення: 15.10.2018).
243. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 183 с.
244. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва : Изд-во Моск. консерватории, 2006. 432 с.

245. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
246. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм : науч.-метод. очерк. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
247. Холопова В. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
248. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. Пособие. 3-е изд., стер. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 496 с.
249. Царева Е. Создание картины мира. *Советская музыка*. 1985. № 11. С. 56.
250. Царева Е. М. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
251. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
252. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва: Совет. композитор, 1970. 560 с.
253. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
254. Цыпин Г. М. Михаил Васильевич Плетнев. *Панорама «Московской эстрады»* / гл. ред. Г. Левкодимов. Москва, 2006. № 1 С. 114–117.
255. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. Изд. 2-е, доп. Москва : Совет. композитор, 1990. 334 с.
256. Цыпин Г. М. Я. В. Флиер. Москва : Музыка, 1972. 128 с.
257. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
258. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ ст.). *Теоретичні*

- питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгв. ун-т, нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 186–191.
259. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків: Смуґаста типографія, 2015
260. Чернявська М. С. Поетика і віртуозність Зіґізмунда Тальберґа (щодо проблеми: виконавський стиль як феномен музичного мистецтва). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгв. ун-т, нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 24. С. 171–176.
261. Чернявская М. С. Три прелюдии и фуги для фортепианно ор.16 Клары Вик. *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 22. С. 118–124
262. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: (На примере фортепианного исполнительского искусства) : автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1995. 48 с.
263. Чинаев В. Романтический мир в сумерках декаданса. *Проблеми романтизма в исполнительском искусстве* : сб. науч. тр. / ред.-сост. С. Тихонов. Москва, 1994. С. 108–142. (Труды Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; вып. 6).
264. Чинаев В. Спокойствие ясности. *Советская музыка*. 1985. № 11. С. 56.

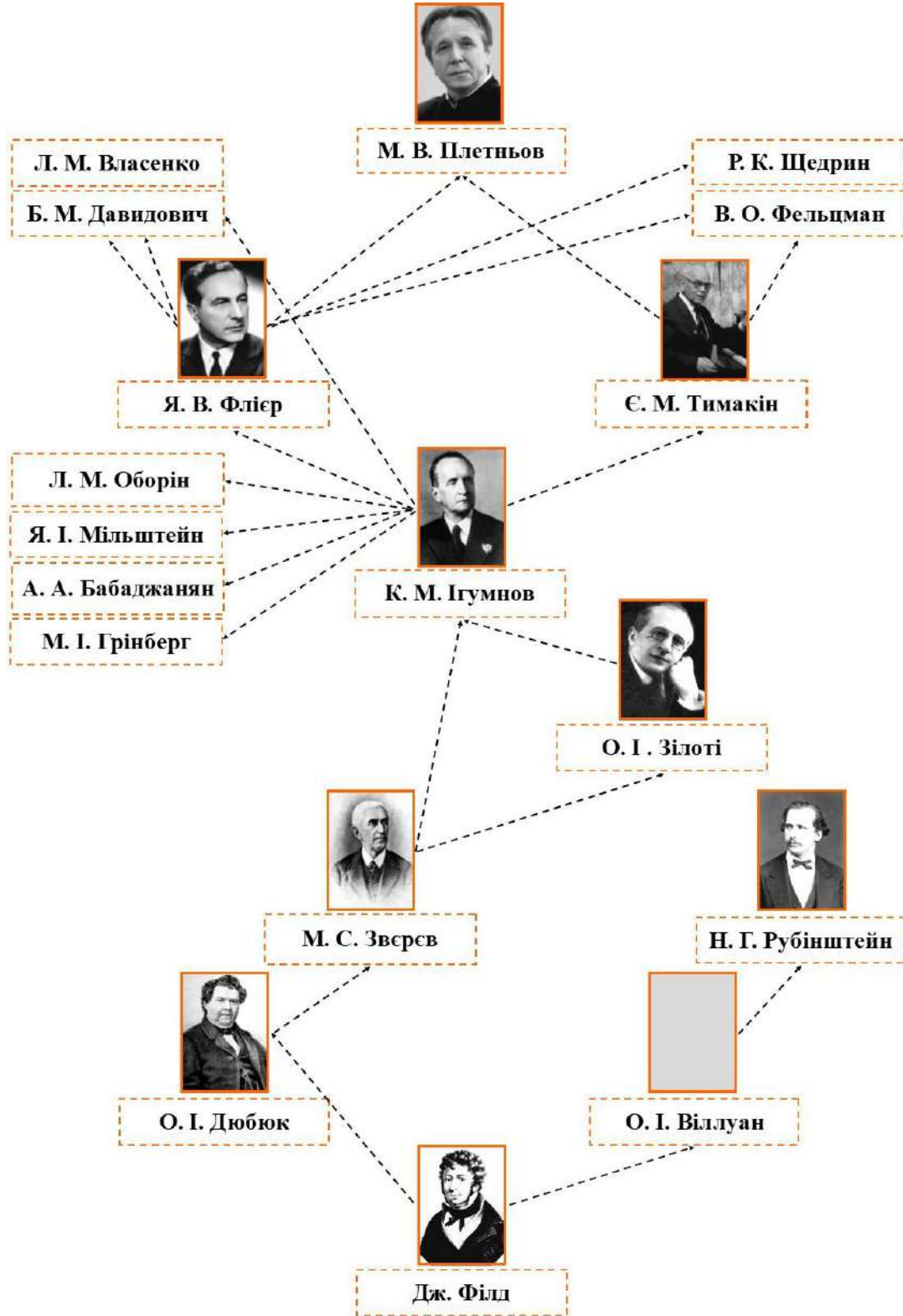
265. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–31.
266. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566.
267. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
268. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харків : Скорпион, 2007. 292 с.
269. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
270. Швець Н. Пізній еволюційно-стильовий період композиторської творчості: спроба типології. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 59. С. 18–25.
271. Швець-Савицька Н. Пізній композиторський стиль як цілісність вищого порядку. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 51. С. 31–38.
272. Шевляков Е. Стиль как динамическая система отношений. *Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века* / Рост. гос. пед. ун-т. Ростов н/Д, 1994. С. 21–33.
273. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Москва : Музыка, 1975. 376 с.

274. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : науч. моногр. Одесса : Изд-во Одес. гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
275. Шип С. Музыкальный звук как знак. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України им. П. И. Чайковского*. Київ, 2009. Вып. 88, ч. 1. С. 19–31.
276. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
277. Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов / сост. М. Шанский, Т. Боброва. Москва : Дрофа, 2004. 400 с.
278. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 36 с.
279. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т, 2017. 206 с.
280. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / ред. О. Соколова. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 40 с.
281. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 1. Москва : Музыка, 1970. 720 с.
282. Юнг К.Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции: МЦНК и Т «Кентавр»; СПб, 1994. 218 с., с.122
283. Юнг К. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1994. 336 с.
284. Юнг К. Г. Психология бессознательного [пер. с нем. В. М. Бакусева и А. В. Кричевского]. М. : Канон, 1994. 319 с. (История психологической мысли в памятниках)., с. 284
285. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка: Сборник. Т. I. 2-е изд. испр. и доп. Совет. композитор, 1972. 417 с.

286. Яков Флиер. Статьи, воспоминания, интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев. Москва : Совет. композитор, 1983. 272 с.
287. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник для вищих навч. муз. закладів. Тернопіль : Астон, 1999. 208 с.
288. Benson B. The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. UK. : Cambridge University Press, 2009. 216 p.
289. Eveliina Sumelius-Lindblom. The pianist's perception as a working and research method: encountering intertextual and phenomenological approaches in piano playing / Art/Research International: A Transdisciplinary Journal Volume 4 Issue 1, 2019, p.87.
290. Nicholas Cook. Beyond the Score: Music as Performance. New York : Oxford. University Press, 2013. 458 p.

ДОДАТОК А

Генеалогічне древо М. Плетньова



ДОДАТОК В**Виконавський репертуар М. Плетньова-піаніста****Д. Скарлатті**

- Соната для фортепіано A-dur
- Соната для фортепіано, К 1
- Соната для фортепіано, К 3
- Соната для фортепіано, К 8 («Буколика»)
- Соната для фортепіано, К 9 («Пастораль»)
- Соната для фортепіано, К 11
- Соната для фортепіано, К 17
- Соната для фортепіано, К 24
- Соната для фортепіано, К 25
- Соната для фортепіано, К 27 («Сірий попіл»)
- Соната для фортепіано, К 29
- Соната для фортепіано, К 87
- Соната для фортепіано, К 96 («Охота»)
- Соната для фортепіано, К 113
- Соната для фортепіано, К 141
- Соната для фортепіано, К 146
- Соната для фортепіано, К 173
- Соната для фортепіано, К 213
- Соната для фортепіано, К 214
- Соната для фортепіано, К 247 («Задумлива»)
- Соната для фортепіано, К 259
- Соната для фортепіано, К 283
- Соната для фортепіано, К 284

Соната для фортепіано, К 380 («Хода»)

Соната для фортепіано, К 386

Соната для фортепіано, К 387

Соната для фортепіано, К 404

Соната для фортепіано, К 443

Соната для фортепіано, К 519

Соната для фортепіано, К 520

Соната для фортепіано, К 523

Й.С. Бах

Фортепіанний концерт № 5 *f-moll*

Концерт для клавiру з оркестром *d-moll*

Концерт для клавесина, струнних и бассо контiнуо № 5 *f-moll BWV 1056*

Партiта для клавiру №6 *e-moll BWV 830*

Сюiта *a-moll BWV 818a*

Англiйська сюiта №3 *g-moll BWV 808*

Пассакалiя та фуга для органа *c-moll BWV 582*

Токката та фуга для органа *d-moll BWV 565*

Ф.Е. Бах

Рондо для клавiру *c-moll W q 59 / 4 (H 283)*

Рондо для клавiру *A-dur W q 58/ 1 (H 276)*

Рондо для клавiру *d-moll W q 61 / 4 (H 276)*

Рондо для клавiру *C-dur*

Соната для клавiру *c-moll W q 65/3 1 (H 121)*

Соната для клавiру *e-moll W q 59/ 1 (H 281)*

Соната для клавiру *D-dur W q 61 / 2 (H 286)*

Соната для клавiру *d-moll*

Соната для клавiру *Fis-dur*

Соната для клавiру *g-moll* W q 65/1 7 (H 47)

Соната для клавiру *A-dur* W q 65/3 2 (H 135)

Соната для клавiру *G-dur* W q 62/1 9 (H 290)

Соната для клавiру *fls-moll* W q 52/ 4 (H 37)

Й. Гайдн

Анданте з варiацiями для фортепіано *f-moll*

Концерт для клавiру з оркестром № 9,

Концерт для клавiру з оркестром №20,

Концерт для клавiру з оркестром №22,

Концерт для клавiру з оркестром №23,

Концерт для клавiру з оркестром №24

Соната для фортепіано *C-dur*,

Соната для фортепіано *F-dur*

Соната для фортепіано *A-dur*

Соната для фортепіано *c-moll*

Соната для фортепіано *Es-dur*

В.А. Моцарт

Концерт для фортепіано з оркестром № 8 *C-dur* «*Lützow-Konzert*»

Концерт для фортепіано з оркестром № 9 *Es-dur*, K 271 «*Jeunehomme*»

Концерт для фортепіано з оркестром №20 *d-moll*, K 466.

Концерт для фортепіано з оркестром №22 *Es-dur*

Концерт для фортепіано з оркестром №23 *A-dur*, K 448

Концерт для фортепіано з оркестром №24 *c-moll*, K 491

Концерт для фортепіано з оркестром №26 *D-dur* «Коронацiйний»

Соната для фортепіано №10 *C-dur*

Соната для фортепіано №11 *A-dur* «*Alla Turca*»

Соната для фортепіано №12 *F-dur*

Соната для фортепіано №14 *c-moll*
 Соната для фортепіано №15 *F-dur*
 Соната для фортепіано №16 *C-dur* «Легка»
 Соната для фортепіано №17 *B-dur*
 Соната для фортепіано №18 *D-dur* «Мисливська»
 Фантазія для фортепіано та скрипки *c-moll*
 Фортепіанний квартет №2 *Es-dur*

Л. Бетховен

Концерт для фортепіано з оркестром № 5 *Es-dur op. 73*
 Концерт для фортепіано з оркестром № 4 *G-dur op. 58*
 Концерт для фортепіано з оркестром № 3 *c-moll op. 37*
 Концерт для фортепіано з оркестром № 1 *C-dur op. 15*
 Концерт для фортепіано з оркестром № 2 *B-dur (1795) op. 19*
 Соната для фортепіано № 2 *A-dur op. 2*
 Соната для фортепіано №14 *cis-moll*, «Лунна» *op. 27*
 Соната для фортепіано №21 «Аврора» *C-dur, op. 53*
 Соната для фортепіано №23 «Аппасіоната» *f-moll, op. 57*
 Соната для фортепіано №26 *Es-dur* «Прощальна» *op. 81a*
 Соната для фортепіано №32 *c-moll, op. 111*
 10 варіацій для фортепіано на тему А. Сальєрі *B-dur*
 12 варіацій для фортепіано на тему Я. Хайбеля *C-dur*
 2 рондо для фортепіано *op. 51*
 24 варіації для фортепіано на тему В. Ріґіні, *op. 65*
 6 варіацій для фортепіано (або арфи) на тему швейцарської пісні *F-dur, op. 64*
 6 варіацій для фортепіано на тему Дж. Паїзієлло *G-dur, op. 70*
 6 варіацій на власну тему для фортепіано *F-dur, op. 34*

8 варіацій для фортепіано на тему «*Tandeln und scherzen*» из оперы
Ф. Зюсмайера «*Soliman II*», *op.* 76

6 менуетів *op.* 10

7 багателей для фортепіано *op.* 33

11 нових багателей для фортепіано *op.* 119

9 варіацій для фортепіано на тему марша Е. Дресслера *c-moll*

Анданте (*Andante favori*) для фортепіано *F-dur*, *op.* 57

Багатель для фортепіано *C-dur*, *op.* 52

Багатель для фортепіано *c-moll*, *op.* 56

Квінтет для фортепіано, гобоя, кларнету, валторни та фаготу *Es-dur*

Полонез *C-dur op.* 89

Рондо для фортепіано *C-dur*

Рондо для фортепіано *A-dur*

К. Вебер

Концертштюк для фортепіано з оркестром *f-moll*, *op.* 79

Великий концертний дует для кларнету та фортепіано *op.* 48, *Es-dur*

Ф. Ліст

Фортепіанні транскрипції шести польських пісень Ф. Шопена

2 концертних етюда *S.* 145

Танець смерті (парафраза на тему «*Dies Irae*») для фортепіано з оркестром

3 ноктюрна («Мрії любові») *S.* 541

Угорська рапсодія № 9 *Es-dur* «Пештський карнавал»

Угорська рапсодія №12 *cis-moll*

Угорська рапсодія №15 *a-moll*

Концерт для фортепіано з оркестром №1 *Es-dur*

Концерт для фортепіано з оркестром №2 *A-dur*

Мефісто-вальс № 1 *S.* 514

Соната для фортепіано *h-moll* S. 178
 Фантазія-соната «По прочитанню Данте»
 «Іспанська фантазія» S. 253
 Фонтани вілли д'Есте S. 163/4
 Мислитель *cis-moll*
 «Раккоци-марш» S. 244с

Ф. Шопен

Фантазія *f-moll*, *op.* 49
 24 прелюдії *op.* 28
 2 ноктюрна *op.* 62
 2 ноктюрна *op.* 48
 3 ноктюрна *op.* 15
 3 екоссеза *op.* 72-3
 4 мазурки *op.* 17
 Анданте-спіанато і великий блискучій полонез *Es-dur op.* 22
 Баркарола *Fis-dur*, *op.* 60
 Полонез *gis-moll* В. 6
 Полонез № 1 *cis-moll op.* 2,
 Полонез № 3 *A-dur op.* 40
 Вальс *As-dur*, *op.* 34, № 1
 Вальс *a-moll*, *op.* 34, № 2
 Вальс *e-moll*, *op.* 59, №14
 Концерт для фортепіано з оркестром №1 *e-moll op.* 11
 Концерт для фортепіано з оркестром №2 *f-moll op.* 21
 Інтродукція і рондо *Es-dur op.* 16
 Соната для фортепіано № 2 *b-moll*, *op.* 35
 Соната для фортепіано № 3 *h-moll*, *op.* 58

Ноктюрн № 1, *c-moll*, *op.* 18

Ноктюрн № 5 *Fis-dur*, *op.* 15

Ноктюрн № 18 *E-dur*, *op.* 62

Ноктюрн №20 *cis-moll B.* 49

Польські пісні *op.* 74

Скерцо № 1 *h-moll*, *op.* 20

Скерцо № 2 *b-moll*, *op.* 31

Скерцо № 3 *cis-moll*, *op.* 39

Скерцо № 4 *E-dur*, *Op.* 54

Експромт № 1 *As-dur op.* 29

Етюд *Ges-dur*, *op.* 10 № 5

Етюд *gis-moll*, *op.* 25, № 6

Етюд *c-moll*, *op.* 25, № 7

Ф. Мендельсон

Анданте і рондо капріччіозо для фортепіано *op.* 14

Концерт для фортепіано з оркестром №1 *g-moll op.* 25

Andante cantabile e Presto agitato WoO 6

Р. Шуман

Арабеска для фортепіано *op.* 18

«Венский карнавал» фантастичні картини для фортепіано *op.* 26

«Крейслеріана» для фортепіано *op.* 16

«Пестрые листки» для фортепіано *op.* 99

Концерт для фортепіано з оркестром ля минор *op.* 54

Симфонічні етюди для фортепіано *op.* 13

Фантазія для фортепіано *C-dur, op.* 17

Ф. Шуберт

Соната для фортепіано №13 *A-dur D* 664

Серенада (Шуберт-Ліст)

Й. Брамс

Варіації та fuga для фортепіано на тему Генделя *op. 24*

Концерт для фортепіано з оркестром № 2 *B-dur op. 83*

Угорський танець № 1, *g-moll*

Соната для кларнета и фортепіано *op. 120 N° 1, f-moll*

Соната для кларнета и фортепіано *op. 120 № 2, Es-dur*

К. Сен-Санс

Концерт для фортепіано з оркестром № 2 *g-moll op. 22*

Ф. Бузоні

Фортепианная транскрипция Чаконы из Партиты №2 ре минор *BWV 1004 Й.С.*

Баха

Е. Гріг

Концерт для фортепіано з оркестром ля минор *op. 16*

Картини з народного життя *op. 19*

Ліричні п'єси (зошит 2) *op. 38*

Ліричні п'єси (зошит 3) *op. 43*

Ліричні п'єси (зошит 4) *op. 47*

Ліричні п'єси (зошит 5) *op. 54*

Ліричні п'єси (зошит 6) *op. 57*

Ліричні п'єси (зошит 7) *op. 62*

Ліричні п'єси (зошит 9) *op. 68*

Соната для фортепіано *e-moll op. 7*

Фуґи для фортепіано *EG 184*

А. Дворжак

Фортепіанний квінтет №2 *A-dur op. 81*

М. Мошковський

15 етюдів для фортепіано *op.72*

М. Балакірєв

«Ісламей», восточна фантазія *op. 18*

«Жайворонок». Обробка пісні М. Глінки

А. Лядов

«Музична табакерка» *op. 32*

М. Глінка

Дивертисмент на тему опери В. Белліні «Сомнамбула»

Серенада на тему опери Д. Доніцетті «Анна Болейн»

Большой секстет *Es-dur* для фортепіано, струнного квартета і контрабаса

М. Римський-Корсаков

«Політ джмеля», фрагмент з опери «Казка про царя Салтана»

Квінтет для фортепіано, флейты, кларнета, валторни та фагота *B-dur*

С. Танєєв

Фортепіанне тріо *D-dur op. 22*

Фортепіанний квінтет *g-moll op. 30*

М. Мусоргський

«Картинки з виставки», цикл п'єс для фортепіано

П. Чайковський

Концерт для фортепіано з оркестром № 1 *b-moll op. 23*

Концерт для фортепіано з оркестром № 2 *G-dur op. 44*

12 п'єс середньої важкості для фортепіано *op. 40*

18 п'єс для фортепіано *op. 72*

3 п'єси для фортепіано *op. 9*

6 п'єс для фортепіано *op. 19*

6 п'єс на одну тему для фортепіано *op. 21*

Цикл «Пори року» *op. 37*

12 характеристикних п'єс для фортепіано *op. 37a*

Цикл «Дитячій альбом» *op. 39*

Велика соната для фортепіано *G-dur op. 37*

Каприччіо для фортепіано *Ges-dur op. 8*

Концертна фантазія для фортепіано з оркестром *G-dur op. 56*

Тріо «Пам'яті великого художника».

С. Рахманінов

Варіації на тему Кореллі для фортепіано *op.42*

Концерт для фортепіано з оркестром № 1 *fis-moll op. 1*

Концерт для фортепіано з оркестром № 2 *c-moll op. 18*

Концерт для фортепіано з оркестром № 3 *d-moll op. 30*

Рапсодія на тему Паганіні для фортепіано та оркестра *a-moll op. 43*

Соната для фортепіано №1 *Op. 28*

Етюд-картина № 5 *d-moll op. 33*

Етюд-картина № 6 *es-moll, op. 33*

Етюд-картина №7 *Es-dur op. 33*

Етюд-картина №8 *g-moll, op. 33*

Етюд картина № 9 *cis-moll, op. 33*

Етюд-картина №5 *es-moll, op. 39*

Етюд-картина №7 *c-moll op. 39*

О. Скрябін

2 поеми *op. 32*

2 п'єси *op. 57*

24 прелюдії для фортепіано *op. 11*

3 п'єси *op. 45*

3 п'єси *op. 49*

3 п'єси *op. 52*

4 п'єси *op.* 51

Соната для фортепіано № 4 *Fis-dur op.* 30

Соната для фортепіано №10 *op.* 70

К. Дебюссі

12 прелюдій (зошит I)

Сюїта «Для фортепіано» (*Pour le piano*)

М. Равель

«Гра води» (*Jeux d'eau*) для фортепіано

С. Прокоф'єв

10 п'єс для фортепіано из балета «Золушка»

Концерт для фортепіано з оркестром №3 *C-dur, op.* 26

Соната для фортепіано № 2 *d-moll, op.* 14

Соната для фортепіано № 7 *B-dur, op.* 83

Соната для фортепіано № 8 *B-dur, op.* 84

Д. Шостакович

Прелюдія і фуга № 21 *B-dur op.* 87

Прелюдия и фуга № 22 *g-moll op.* 87

ДОДАТОК С

Композиторський доробок М. Плетньова

1. Перекладення для фортепіано музики з балету П. Чайковського. «Лускунчик»;
2. Перекладення для фортепіано музики з балету П. Чайковського «Спляча красуня»;
3. Фортепіанна транскрипція «Пролог і скачки» з балету Р. Щедрина «Ганна Кареніна»;
4. Оркестрова транскрипція Токати і фуги *d-moll* Й.С. Баха;
5. Сюїта для 2х ф-но з балету С. Прокоф'єва «Попелюшка»;
6. Концерт для альту з оркестром;
7. Соната для віолончелі і фортепіано;
8. Адажіо для 5 контрабасів;
9. Фантазія для скрипки з оркестром на казахські теми;
10. Каприччіо для фортепіано з оркестром;
11. Швейцарська фантазія (*Fantasia Helvetica*) для двох фортепіано з оркестром;
12. Джаз-сюїта для оркестру;
13. Типтих для малого складу симфонічного оркестру;
14. Татарська рапсодія для баяна з оркестром;
15. Фортепіанний квінтет;
16. Маленькі варіації на тему Рахманінова для фортепіано;
17. Цикл «Дитячі пісні» на вірші Р. Сефа;
18. Перекладення для кларнета скрипкового концерту Л.В. Бетховена;
19. Класична симфонія в 4-х частинах;
20. Тринадцять п'єс для оркестру;

21. Арабески на теми «Прекрасного блакитного Дунаю»;
22. Оркестровка романсів П. Чайковського

ДОДАТОК D

Fragments

SERGEI RACHMANINOFF
(1917)

Andante semplice

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of chords and a melodic line with a slur. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line.

The second system continues the piece. The right hand has a more active melodic line with eighth-note patterns. The left hand continues with a similar eighth-note accompaniment. The dynamic is marked mezzo-forte (*mf*).

The third system concludes the fragment. It features a mix of dynamics, including mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). The right hand has a melodic line with a slur and a sixteenth-note figure. The left hand continues with a steady accompaniment.

ДОДАТОК Е

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

5. Ковтонюк В. Л. Диригентська складова у музичній творчості Михайла Плетньова // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. – Київ, 2019. Вип. 126. С. 40-48
6. Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2018. Вип. 50. С 8–16
7. Ковтонюк В. Л. Транскрипції Л. Стоковського та М. Плетньова Токкати і фуги ре-мінор BWV 565 І.С. Баха як відображення динаміки розвитку романтичних тенденцій виконавського мистецтва ХХ-ХХІ століття // *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. Вип. 10. С. 240–252
8. Ковтонюк В. Л. Цикл «Детские песни» Михаила Плетнева: аналитические этюды // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. – Vienna, 2020. №7-8. р. 3–9

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ У ФОРМІ УСНОЇ ДОПОВІДІ ВИКЛАДЕНО:

1. Науково-практична конференція «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» в рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017), тема виступу – «Концертний репертуар у функціонуванні виконавських шкіл».

2. День науки «Гіпертекст сучасного музикознавства» (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018), тема виступу – «Феноменологія виконавства»;

3. Науково-практична конференція «Пластичний вимір музичного мистецтва» в рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія», (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018), тема виступу – «Взаємодія піаністичної і диригентської іпостасей М. Плетньова»;

4. Дев'ятнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019), тема виступу – «Диригентська складова стилю музичної творчості Михайла Плетньова»;

5. День науки «Гіпертекст сучасного музикознавства» (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019), тема виступу – «Універсальність виконавського стилю М. Плетньова»;

6. Науково-практична конференція «Homo interpretatus в творчій практиці сьогодення (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики)» (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019), тема виступу – «Два виконання одного концерту»;

7. XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020, онлайн), тема виступу – «Стильові доміанти композиторської творчості М. Плетньова».