

3. Gryniv, O. (2011). The challenges of the national framework. No complaints notes. Lviv: Triada plus [in Ukrainian].
4. Osadchuk, T. R. (2012). Strygun's childhood. Lviv: interview [in Ukrainian].
5. Fedir Strygun. (2009). Product of the Ukrainian national television company. Kyiv: the documentary movie [in Ukrainian].
6. Iendyk R. (1949). Introduction to racial structure of Ukraine: the main issues of General and public anthropology and the eugenics of Ukraine. Part 1. Library In Ukrainian Studies. Munich: Taras Shevchenko scientific society [in Ukrainian].
7. Zabolotna V. (2004). Reincarnation: [the entry. article in the album]. People's artist of Ukraine Fedir Strygun and Taisiya Litvinenko, 1-6 [in Ukrainian].
8. Zhulynskyi G. M. (2011). History of Ukrainian culture: In 5 volumes. Kiev: Scientific thought [in Ukrainian].
9. Kozyreva T. (2012). Fedir Strygun: "There are many Stetskiy we have. Everywhere you look around your Stetsko". High Castle. <http://archive.wz.lviv.ua/articles/79092>.
10. Kopytsia M. D. (2010). Veniamin Tolba – artist, musician, teacher, personality. Journal, 2 (7), 181–186 [in Ukrainian].
11. Kosmolinska N. (2008). Fedir Strygun: "I was created for Ukrainian theater". Movie-theater, 3 (77), 54-56 [in Ukrainian].
12. Krasil'nikova O. V. (1999). The history of the Ukrainian theater of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
13. Crop T. (2010). The Actor called heaven. Democratic Ukraine, 19 [in Ukrainian].
14. Stanishevsky Yu. (1990). Ukrainian art of directing. Direction of Ukrainian theatre: tradition and modernity: Collection of scientific articles. L. A. Dashkivska (Ed.). Kyiv: Scientific Thought [in Ukrainian].
15. Ten I. (1996). the Philosophy of art: Part one. Section two. Universe, 3, 162-177 [in Ukrainian].
16. Batitska T. Fedir Strygun . Booklet on the occasion of the anniversary of artistic director the M. Zankovetska's Lviv national academic Ukrainian drama theatre, people's artist of Ukraine Fedir Strygun. G. Canary (Ed.).

УДК 78.072+130.2

Рябоконева Мария Александровна
аспирантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
riabokoneva@gmail.com

МУЗЫКАЛЬНЫЙ НЕОКЛАССИЦИЗМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

В статье освещаются проявления музыкального неоклассицизма в исполнительском искусстве и раскрывается неоклассическая сущность объективного типа исполнительства. Делается вывод о том, что исполнительское искусство конца XIX – XX веков вследствие своей ориентированности на музыку прошлых эпох неизбежно реализуется в неоклассической ситуации взаимодействия идеализированного "классического" и актуального "современного" начал, первое из которых проявляется в стремлении к точному воспроизведению авторского текста, второе – в условиях его воспроизведения и восприятия.

Ключевые слова: музыкальный неоклассицизм, неоклассическая ситуация, объективный тип исполнительства.

Рябоконева Мария Александровна, аспирантка кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Музичний неокласицизм у виконавському мистецтві

У статті висвітлено прояви музичного неокласицизму у виконавському мистецтві та розкрито неокласичну сутність об'єктивного типу виконавства. Зроблено висновки про те, що виконавське мистецтво кінця XIX – XX століть внаслідок своєї орієнтованості на музику минулих епох неминуче реалізується у неокласичній ситуації взаємодії ідеалізованого "класичного" і актуального "сучасного" елементів, перший з яких проявляється у прагненні до точного відтворення авторського тексту, другий – в умовах його відтворення і сприйняття.

Ключові слова: музичний неокласицизм, неокласична ситуація, об'єктивний тип виконавства.

Riabokoneva Mariia Oleksandrivna, postgraduate student of the Theory and History of Culture Chair P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Neoclassicism in music performance

Neoclassicism in music is a very complex stylistic phenomenon. Scientific and artistic discussions do not cease to rage around it until this day. The vast amount of research has centered around neoclassical composers' oeuvre bypassing performing and pedagogical activities which are equally important and closely related to art of composition.

The most important prerequisite for the XX century Neoclassicism in music was the emergence of the concept of "classical music" with its canon based on the works of the "classical" period, which was associated with the names of Haydn, Mozart and Beethoven. In the era of romanticism a phenomenon of simultaneous coexistence of different historical styles appeared in the musical practice. Absolutization of the idea of individual personal expression accelerated the process of permanent renewal of means of expression and put greater distance between the past and the modern (romantic) in music. In the constant search for the new many composers of late Romanticism drew inspiration from the idealized "classical", thus creating a situation of simultaneous deliberate coexistence of different historical stylistic components within the same piece of music.

In concert halls such a situation manifested itself in the neighborhood of works by contemporary authors and works of the old masters within one program. The increasingly visible presence in various fields of musical activity of idealized "classical" competing in its impact on the audience with an individualized "modern" led to the splitting of the XIXth century music performance in two trends – more individualized and more idealized. The most important factor which helped such stylistic disengagement was a gradual separation of the two (until the second half of the XIXth century inextricably welded) incarnations of a professional musician – composer and performer. Artists were focused not only on matters of expression, virtuosity, transcendence of performance but also on the problems of the correct rendition of the author's text, stylistic congruity, interpretive freedom, expanding the repertoire with hitherto little-known works of the past.

In contrast to composers whose appeal to the "classical" could be realized in a variety of forms (quotations, resurrection of the old genres and forms, various stylizations and so on) performers could approach the "classical" ideal only by strict adherence to the score. Since precise information on the rules of interpretation relevant to the classical era was not available to the artists of the late XIX century (old treatises were not reprinted, old instruments came out of use and fell into disrepair, traditions of performance have undergone drastic changes through many generations) an approach to the musical text was defined by the basic stylistic positions of the Romantic era. Thus not only, as previously indicated, in one concert but also in the performance of one work of previous (classical or baroque) eras there was a situation of coexistence of the ideal "classical" (in this case the musical text) and the "modern" (interpretive approach to the text). Paradoxically the more accurately a musician followed the musical text (the more objective, "classical" was the interpretation), the farther he could find himself from the way this text would have been performed in the era of its writing, due to the lack of knowledge and tradition of deciphering the notation conventions.

Such a situation we would call neo-classical. Under the neo-classical, we understand the situation of interaction of multiaesthetic and stylistic elements one of which is perceived as modern, the other – as classical.

The origin of the neo-classical situation in the performing and composing music practices of the XIXth century, defined by many musicologists as "classicistic" and "neo-classical" trends, is due to the fact that the historical consciousness of art increased in the era of romanticism and gradually led to the actualization of the ideas of timelessness in art. In practice, this could be realized only in the aesthetic and stylistic simultaneous variety of times. In the performing arts the "classical" vector of this variety was put in effect through the desire for fidelity to the author's text. As the text of the works of the XVIIIth century seemed modest in comparison with the complex textural and harmonic romantic constructions, the objective style of playing comprised such qualities as a sense of proportion, rigor and restraint.

The close interconnection in the development of neo-classical trends in composing and performing resulted in their joint culmination in the 1920-30-ies. It is the heyday of musical neoclassicism in composing, the leading style in music performance of this period is the "fetishism of objectivity" (P. Casals).

Due to its orientation to the music of the past, music performance from the end of the XIXth century through the XX century was inevitably realized in the neo-classical situation of interaction between the idealized "classical" and the contemporary "modern" principles, the first of which is manifested in the desire for accurate reproduction of the author's text, the second – in conditions of its reproduction and perception (concert hall, the aural experience of the audience, performing traditions and so on).

Keywords: neoclassicism in music, neo-classical situation, objective type of performance.

Музыкальный неоклассицизм представляет собой чрезвычайно сложное художественное явление, научные дискуссии о котором не утихают и по сей день. Если в монографии В. Варунца [3] он рассматривается как исторически локальный феномен, ограниченный межвоенными десятилетиями XX века, то в книге Е. Шевлякова [14] в контексте неоклассицизма как магистрального музыкального течения всего XX века исследуется творчество и наших современников – С. Губайдулиной, Г. Канчели, С. Слонимского, А. Шнитке. Помимо хронологических рамок, разногласия в суждениях вызывает оценка роли неоклассицизма в истории музыкального искусства, причисление к нему тех или иных представителей, обоснование самого термина "неоклассицизм".

Подавляющее количество исследований музыкального неоклассицизма концентрируется вокруг композиторского творчества, обходя своим вниманием не менее важную и тесно связанную с композиторской исполнительско педагогическую музыкальную деятельность. Так как феномен музыкального неоклассицизма стал следствием различных факторов не только чисто музыкального, но и общекультурного, а также и социального толка, логично предположить, что он должен был проявиться и в исполнительском искусстве. Поиск этих проявлений и их освещение как неоклассических является целью настоящей статьи.

Как указывает Ю. Кудряшов, "все необходимые предпосылки для музыкальной неоклассики XX столетия были заложены уже в музыке века предшествующего" [6, 298]. Важнейшей предпосылкой было зарождение понятия "классическая музыка" со своим каноном, запечатленным в произведениях "классического" периода, который связывался с именами И. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена¹. Повсеместное развитие нотопечатания, концертно-гастрольная деятельность музыкантов-виртуозов, возникновение специальных высших музыкальных учебных заведений (консерваторий), повлекшее за собой дидактическую необходимость академизации и стандартизации музыкального образования на основе достижений музыкального прошлого, распространение и популяризация музыки среди более широких слоев населения – все это способствовало появлению в период расцвета романтизма отсутствовавшего в музыкальной практике предыдущих эпох феномена одновременного сосуществования разных исторических музыкальных стилей. Абсолютизация ценности индивидуального начала в творческой деятельности постепенно приводила к ускорению процесса неуклонного обновления средств выразительности и к еще большей отдаленности музыкального прошлого от "современного" (романти-

ческого). Как отмечает М. Михайлов, "чем более отодвигался в прошлое период классицизма, тем прочнее кристаллизовалось в сознании музыкантов и массы любителей отношение к классическому искусству как существенно отличной от романтизма (и вообще "современности") системе эстетических и стиливых закономерностей" [9, 193]. В постоянном поиске нового многие композиторы позднего романтизма (С. Франк, К. Сен-Санс, М. Рeger, И. Брамс) черпали вдохновение в идеализированном ими "классическом", создавая тем самым ситуацию одновременного преднамеренного сосуществования в рамках одного музыкального произведения разновременных стиливых компонентов.

В концертных залах подобная ситуация проявлялась в соседстве в рамках одной программы сочинений современных авторов и произведений старых мастеров. Отметим, что самим появлением концертных залов, импресарио, сольных, симфонических и камерных концертов, гастролирующих музыкантов-виртуозов, т. е. всего того, что составляет основу музыкальной современной жизни, мы обязаны романтической эпохе. Вполне естественно, что все более заметное присутствие в различных областях музыкальной деятельности идеализированного "классического", конкурировавшего в своем воздействии на публику с индивидуализированным "современным", не могло не привести к расщеплению исполнительства XIX века на два течения – более индивидуализированное и более идеализированное.

Это приводит к развитию таких феноменов, как "историзация исполнительского сознания, интеллектуализация интерпретарского искусства, дистанцирование субъективного "я" от объективной данности музыкального произведения", трактуемые В. Чинаевым "не столько как романтические оппозиции романтизму, сколько как его имманентные свойства, которые ждали своего часа, чтобы, произрастая из романтизма, его же в конце концов и трансформировать в свою "антиромантическую" противоположность" [13, 15-16]. Ученый определяет романтическую-интуитивную и противоположную ей, но парадоксально выросшую из романтизма, рационалистическую творческую позицию исполнительского искусства, "антиномичность которых со всей отчетливостью проявится к 60-70 годам XIX века" [13, 16], как "эмоционально-нарративный" и "интеллектуально-контемплативный" исполнительские стили.

Н. Корыхалова выделяет аналогичные два основных направления в исполнительской практике XIX века – позднеромантическое и академическое, в которых проявилась основная антитеза музыкально-исполнительской проблематики "субъективное – объективное". В первом, по мнению исследовательницы, "признаки романтического исполнительства (преувеличенная выразительность, "личностность" высказывания, заострение темповых характеристик, контрастность динамики, интерес к красочности звучания) получают гипертрофированное выражение. Для второго характерны сдержанность, строгость, иногда суховатость, чувство меры, внимание к архитектонике произведения и одновременно к деталям, бережное отношение к авторскому тексту" [5, 21].

Отметим, что в примечании к вышеприведенной цитате Н. Корыхалова фактически ставит знак равенства между академическим и классицистским течениями в исполнительстве. Вместе с тем наблюдаются явные противоречия между тем, как музыкальные произведения, относимые к классицизму, интерпретировались в духе объективного (академического, классицистского, интеллектуально-контемплативного) направления исполнительства, и как они игрались собственно в эпоху музыкального классицизма.

В первую очередь это касается "бережного отношения" к авторскому тексту. Как известно, записывая свои сочинения, композиторы-классики оставляли значительное место для творческой свободы исполнителя, обязанного владеть искусством импровизации. Это и каденции в инструментальных концертах, и нуждающиеся в заполнении ферматы в сонатах и фантазиях, и повторения составных частей сонатного аллегро и других типичных для классицизма форм, которые должны были хотя бы минимально варьироваться. С середины XIX века композиторы перестали предусматривать в своих произведениях место для исполнительской импровизации – искусства, столь ценившегося в барочную и классическую эпоху и ставшего излишним для музыкантов XIX – XX столетий, будь они объективистского или субъективистского толка.

Н. Арнонкур обращает внимание современных нам исполнителей на условность классической нотации и необходимость творческого подхода к исполнению в согласии с определенными правилами понимания и прочувствования музыки. Позднее это понимание было утеряно не в последнюю очередь по причине стремления к как можно более точной верности нотному тексту: "В позднеромантической музыке исполнитель должен играть только то, что записано в нотах. Но если подобным образом подойти к симфонии Моцарта, где не записаны элементарные вещи, очевидные для тогдашних музыкантов, то в результате получится бессмысленный лепет" [12, 113].

Одной из таких элементарных вещей было выделение сильных долей такта (так называемый метрический или грамматический акцент). Как отмечает Н. Кашкадимова, "строение фраз в классической музыке отображает особенности присущего этому стилю ритма, а именно – большую организующую и выразительную роль метрической (тактовой и внутритактовой) пульсации" [4, 313]. Во второй половине XIX века подобное исполнение выглядело старомодным и даже безвкусным. Так, Ф. Лист в 1856 г. желает, "чтобы по возможности была устранена механическая, раздробленная по тактам игра <...>, как это имеет место еще во многих случаях, и могу признать соответствующим делу только "периодическое исполнение" с выявлением особых акцентов и своеобразным округлением мелодических и ритмических нюансов" [8, 100]. Б. Яворский вспоминает о "декламационной" игре

венского пианиста А. Контского, которому в конце XIX века, когда его слушал известный впоследствии ученый, было около восьмидесяти лет. Характерное для пианиста выделение сильной первой доли в такте квалифицируется музыковедом в духе листовского "периодического исполнения" как "исторический пережиток", который "у смычковых <...> остался до сих пор, у пианистов и у органистов служит показателем плохой школы" [16, 105].

Как мы видим, академический стиль исполнения не может быть охарактеризован как "классицистский", поскольку базовые принципы и средства выразительности всего исполнительского искусства начиная с середины XIX века и далее – отношение к авторскому тексту, вопросы метро- и темпоритма, фразировки, артикуляции, динамики, наконец самого инструментария – были весьма отличны от таковых в исполнительско-педагогической практике XVIII столетия². В отличие от композиторского творчества, где апеллирование к "классическому" могло приобретать самые разные формы (например, цитирование, воскрешение старинных жанров и форм, различного рода стилизации и т. д.), в исполнительстве единственным путем приближения к "классическому" идеалу было точное следование нотному тексту. Так как точных сведений о правилах его интерпретации, актуальных для классической эпохи, у исполнителей конца XIX века не было (трактаты XVII–XVIII веков не переиздавались, старинные инструменты вышли из обихода и пришли в негодность, традиции за несколько сменившихся поколений претерпели сильные изменения), подход к нотному тексту определялся базовыми стилевыми позициями романтической эпохи. Таким образом, не только, как ранее указывалось, в рамках одной концертной программы, но и при исполнении одного произведения предшествующих (классической или барочной) эпох возникала ситуация сосуществования идеального "классического" (в данном случае нотного текста) и "современного" (интерпретационного подхода к этому тексту). При этом чем точнее музыкант следовал нотному тексту (т. е. чем объективнее, классичнее была интерпретация), тем дальше он мог оказаться от того, как этот текст исполнялся бы в эпоху написания, вследствие отсутствия знаний и традиции для расшифровки условности нотации.

Такую ситуацию, уже упоминавшуюся нами в связи с композиторским творчеством второй половины XIX века, следует назвать "неоклассической". Под неоклассической мы понимаем ситуацию взаимодействия разновременных эстетико-стилевых элементов, один из которых воспринимается как современный, другой – как классический. Зарождение неоклассической ситуации в исполнительском и композиторском музыкальном творчестве XIX века, определяемое многими музыковедами как "классицизирующие" и "неоклассические" тенденции (Л. Раабен, Е. Царева), связано с тем, что возросшее в эпоху романтизма историческое самосознание искусства постепенно приводило к актуализации идей вневременности и надвременности. Практически это могло реализовываться только в эстетической и стилевой симультанной разновременности. В исполнительском искусстве "классический" вектор разновременности осуществлялся через стремление к верности авторскому тексту, а так как текст произведений XVIII века казался весьма скромным по сравнению с фактурными и гармоническими нагромождениями романтиков, то сообразными ему стали считаться такие качества объективного исполнительства, как чувство меры, строгость и сдержанность.

Доказательством тесного взаимодействия в развитии неоклассических тенденций в композиторском и исполнительском творчестве является их совместная кульминация в 20-30-х годах XX века. В композиторском творчестве это период расцвета музыкального неоклассицизма как ведущего стилового направления, в исполнительском – это время "фетишизма объективности" (П. Казальс).

Наиболее яркими проводниками идей объективного исполнительства, вплоть до полного отрицания права артиста на интерпретацию как на "толкование" авторского текста, выступили композиторы-неоклассики, многие из которых сами являлись замечательными исполнителями. Так, П. Хиндемит считал артиста не более, чем "пересадочной станцией" между автором и слушателем, М. Равель якобы восклицал: "Я не хочу, чтобы меня интерпретировали!", а для А. Онеггера было отвратительным, "что музыкант-творец вынужден проходить сквозь фильтр другого музыканта-исполнителя" [цит. по: 5, 27]. И. Стравинский же, признавая, что не все черты его музыки могут быть отражены в нотной записи, считал "свои грамзаписи незаменимым дополнением к печатным партитурам" [11, 247].

Подобные установки привели к появлению особой манеры в исполнительстве, отличавшейся нарочитой строгостью, механистичностью, сдержанностью. Именуя ее формой "проявления современного пианизма, которая выражается в стремлении к машинной точности, машинной объективности передачи" [7, 126], К. Мартинсен указывал на явную антиромантическую сущность этой преувеличенной и утрированной разновидности объективного исполнительства. Ярчайшим музыкальным материалом, представляющим образец "машиннообразной" фактуры, требующей, в свою очередь, такого же механистичного, "машинного" исполнительского воплощения, является фортепианный сюита "1922" П. Хиндемита – произведение, по мнению А. Шнитке, "ядовито ироническое, жесткое, урбанистическое, отразившее некоторые стороны мировосприятия человека, поглощенного "динамически мощной, но внеличной жизнью города"" [15, 63].

Антиромантизм неоклассических установок проявлялся не только в исполнении произведений, относившихся к собственно неоклассицизму, расцвет которого стал культурной реакцией на потрясения Первой мировой войны, но и к интерпретации классического репертуара. Признаком воздействия творческих младоклассических художественных требований на пианистическое исполнительство

К. Мартинсен называет "нарастание воли к линейной ясности, к ритмической живости и расчлененности" [7, 128]. К принципам "неоклассической интерпретации" исландский композитор и дирижер Й. Лейфс относит "четкую смену форте и пиано, живое стакато, умение передать полифоничность ткани, строгое, невибратное звучание, яркие акценты, четкий ритм" [5, 33]. Недостатками игры считаются излишнее *rubato*, чувственные *crescendi* и *diminuendi*, чрезмерное вибрато у струнных.

Эти и другие "романтические" атрибуты субъективной, произвольно обращающейся с авторским текстом, интерпретации получают пренебрежительное (особенно в советской литературе) определение "салонной" игры. Так, в 1959 г. Д. Рабиновичем ощущается в шопеновских интерпретациях И. Падеревского "налет некоей салонности: чувствительные *ritenuti*, харатерное отставание правой руки от левой, общая размельченность изысканной фразировки" [10, 27]. В то же время "отставание правой руки от левой" являлось ничем иным, как отзвуком манеры исполнения *tempo rubato*, характерной для XVIII – XIX веков, при которой "в ведущем голосе – при неизменном движении сопровождающих голосов – делались, выразительности ради, небольшие ритмические изменения" [1, 52]. Е. и П. Бадура-Скода сожалеют об утрате современными пианистами этого важного средства, "сообщающего выразительность и живость исполнению ранних классических произведений" [1, 53].

Стремление к объективности в исполнении баховских произведений привело, по словам Ч. Розена, к расцвету в 40-50-х годах XX века "подхода трезвой сдержанности, освященного академической педагогией" [17, 197]. Данный подход был обусловлен общими стилевыми антиромантическими установками и отказом от практики редактирования баховских сочинений, а следовательно ориентированностью на *Urtext*, в котором (в сольных инструментальных пьесах композитора) почти отсутствуют исполнительские указания. Его характерными чертами являлись динамическое и артикуляционное одностороннее исполнение, максимальная ритмическая ровность, сглаживание метрических акцентов.

В 50-60-х годах взрывной эффект произвели интерпретации баховских сочинений Г. Гульдом. Канадский пианист отказался от превалявавшего в академическом подходе легатного в пользу более живого, вызывающего аналогии со звучанием клавесина, стакатного исполнения. Однако вышеуказанные черты "трезвого" подхода сохранялись и в гульдовской манере исполнения, ставшей таким образом своеобразной вершиной развития принципов "неоклассической интерпретации".

Очевидно, что исполнительское искусство конца XIX–XX веков вследствие своей ориентированности на музыку прошлых эпох неизбежно реализуется в неоклассической ситуации взаимодействия идеализированного "классического" и актуального "современного" начал, первое из которых проявляется в стремлении к точному воспроизведению авторского текста, второе – в условиях его воспроизведения и восприятия (концертный зал, слуховой опыт аудитории, исполнительские традиции и т. д.). Помимо собственно неоклассического репертуара (П. Хиндемит, И. Стравинский, А. Казелла, отчасти С. Прокофьев) о неоклассицизме в исполнительстве можно говорить в первую очередь в отношении музыки эпохи барокко и классицизма, так как при интерпретации романтических произведений всегда допускалась и даже требовалась определенная степень субъективности. Вместе с тем "бережное отношение к авторскому тексту" оставалось доминантой педагогически-исполнительской деятельности на протяжении всего XX столетия и определяло неоклассичность объективного типа исполнительства.

Своеобразной реакцией на издержки неоклассического стиля в исполнении стало развившееся в последние десятилетия "аутентическое" движение, представители которого стремятся реализовать не только авторский текст как данность, но и сами условия его воспроизведения, соответствующие эпохе его создания (инструментарий³, стилевые особенности и традиции). Впрочем, определенная доля идеализирования (уже не текста, но представлений о его адекватной трактовке), очевидно, сохраняется и в этом случае.

Примечания

¹ Р. Тарускин отмечает, что свое "официальное крещение классический период получил в 1836 г. от лейпцигского критика Йоханна Готтлиба Вендта" [18, 286].

² Например, совершенно различные в своей исторической и стилевой принадлежности пианисты XIX – XX веков К. Черни, С. Тальберг, Б. Муджеллини, В. Ландовска, Г. Нейгауз были едины в понимании баховского требования (из предисловия к "Инвенциям и Симфониям") "напевной манеры игры" как указания на преимущественно связное, легатное исполнение, что входит в противоречие, как утверждает О. Безбородько, с современными представлениями об артикуляционных канонах барочной, прежде всего немецкой, клавирной музыки: "Баховская напевность не предполагает непременно связного исполнения, что подтверждается дошедшими до нас сведениями о принципах вокального исполнительства баховских произведений, а также сравнением аппликатурных принципов И. С. Баха и французских клавесинистов" [2, 176].

³ Так же как неоклассицизм зародился в недрах романтизма, так и аутентическое движение выросло из неоклассицизма. К рубежу XIX–XX веков относится начало возрождения старинных инструментов. Многие композиторы первой половины XX столетия (М. де Фалья, Ф. Пуленк) создавали произведения неоклассического толка для клавесина. Показательно, однако, что В. Ландовска, пионер и пропагандист клавесинного искусства, играла на своего рода "идеальном", специально для нее сконструированном инструменте, лишь отдаленно подобном оригинальным клавесинам минувших эпох. Итак, даже в инструментостроении начала XX века можно выделить признаки неоклассической ситуации.

Литература

1. Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура-Скода ; пер. с нем. Ю. А. Гальперн ; под ред. Л. Баренбойма и Л. Гаккеля. – М. : Музыка, 1972. – 373 с. : нот. : илл.
2. Безбородько О. Национально-вербальный фактор музыкального творчества : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Безбородько Олег Анатольевич. – К., 2008. – 210 с.
3. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки / В. Варунц. – М. : Музыка, 1988. – 80, [2] с. – (Вопр. истории, теории, методики).
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. / Наталія Кашкадамова. – Видання друге, виправлене і доповнене. – К. : Освіта України, 2009. – 416 с.
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
6. Кудряшов А. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. / А. Ю. Кудряшов – СПб. : Лань, 2006. – 432 с.
7. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника : на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен ; пер. с нем. В. Л. Михелис. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
8. Мильштейн Я. Ф. Лист : [в 2-х томах] / Я. Мильштейн. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1970 -1971. Часть 2 : Пианистическое искусство. – 1971. – 600 с., илл.
9. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – С. 190-227.
10. Рабинович Д. Шопен и шопенисты // Исполнитель и стиль : [избранные статьи]. Вып.1 : Проблемы пианистической стилистики / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 6-71.
11. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Игорь Стравинский ; послесл. и общ. ред. М. Друскина. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
12. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : шлях до нового розуміння музики / Ніколаус Харнонкурт ; [пер. з нім. Г. Куркова]. – Суми : Собор, 2002. — 181, [3] с.
13. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков : на примере фортепианного исполнительского искусства : автореферат дис. на соискание уч. степени д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Чинаев Владимир Петрович. – М., 1995. – 48 с.
14. Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX века / Е. Г. Шевляков. – М. : Вузовская книга, 2004. – 186, [1] с.
15. Шнитке А. Сюита Пауля Хиндемита "1922" оп. 26 / А. Шнитке // Пауль Хиндемит : [статьи и материалы] / ред.-сост. И. Ф. Прудникова. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 59-82.
16. Яворский Б. Избранные труды : в 2 т. / Б. Л. Яворский ; [сост. И. С. Рабиновича ; ред. И. А. Саца, Б. И. Рабиновича]. – М. : Советский композитор, 1972 – 1987. Т. 2, ч. 2. – 1987. – 368 с.
17. Rosen Ch. Piano notes : the world of the pianist / Charles Rosen. – New York : The Free Press, 2002. – 256 p.
18. Taruskin R. Music in the Nineteenth Century : The Oxford History of Western Music / Richard Taruskin. – Oxford : Oxford University Press, 2009. – 928 p.

References

1. Badura-Skoda, E., & Badura-Skoda, P. (1972). Interpretation of Mozart. (Yu. A. Galpern, Trans). Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Bezborodko, O.A. (2008). National-verbal factor of music creativity. Candidat's thesis. Kyiv: NMAU [in Russian].
3. Varunts, V. (1988). Neoclassicism in music: historical sketches. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Kashkadamova, N. (2009). Art of performance on keyboard string instruments: (clavichord, harpsichord, piano) XIV–XVIII centuries. Kyiv: Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
5. Korykhalova, N.P. (1979). Interpretation of music: theoretical problems of performance and critical analysis of their research in the modern bourgeoisie aesthetics. Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Kudryashov, A.Yu. (2006). Theory of music meaning: artistic ideas of the european music in XVII–XX centuries. St.-Petersburg: Lan' [in Russian].
7. Martinsen, K.A. (1966). Individual piano technique: on the basis of the soundcreating will. (V.L.Mikhelis, Trans). Moscow: Muzyka [in Russian].
8. Milshteyn, Ya. (1971). F. List, Vol.2: Art of pianism. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Mikhaylov, M. (1990). About classicistic tendencies in the XIX – early XX centuries music. M. Mikhaylov. Studies on style in music: articles and fragments (pp. 190-227). Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Rabinovich, D.A. (1979). Chopin and chopinists. D. A. Rabinovich. Performer and style (pp. 6-71). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
11. Stravinsky, I. (1971). Dialogues. Memoirs. Reflections. Comments. Leningrad: Muzyka [in Russian].
12. Harnonkurt, N. (2002). Music as a tonespeech: way to a new understanding of music. (H. Kurkov, Trans). Sumy: Sobor [in Ukrainian].
13. Chinayev, V.P. Performing styles in the context of the artistic culture of XVIII–XX centuries: in piano performance. Extended abstract of doctor's thesis. Moscow: Moscow State Conservatoire [in Russian].
14. Shevlyakov, Ye.G. (2004). Music Neoclassicism of the XX century. Moscow: Vuzovskaya kniga [in Russian].
15. Shnitke, A. (1979). Paul Hindemith's Suite "1922" op.26. I.F.Prudnikova (Eds.), Paul Hindemith (pp. 59-82). Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
16. Yavorskiy, B.L. (1987). Selected works, Vol. 2, part 2. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
17. Rosen, Ch. (2002). Piano notes: the world of the pianist. New York: The Free Press [in English].
18. Taruskin, R. (2009). Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford : Oxford University Press [in English].