

УДК 780.616.432.071.2(73)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum2-2406

Ушакова Маргарита Сергіївна

концертмейстер кафедри оркестрових духових інструментів

та оперно-симфонічного диригування

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: margo1998abc@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2593-5182

КЛАВІШНІ ІНСТРУМЕНТИ В СИСТЕМІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ Р. ТЮРЕК

Актуалізація клавірної спадщини епохи Бароко та новітні тенденції мистецтва ХХ століття значно розширили палітру звукових образів клавішно-струнних інструментів й, відповідно, збільшили кількість векторів інтерпретаційних рішень. Це обґрунтовує мету статті – виявити роль клавішних інструментів у системі індивідуального виконавського стилю Р. Тюрек. Творча діяльність цієї видатної інтерпретаторки бахівської спадщини, піаністки, яка, окрім роялю, грала на старовинних та найсучасніших електронних інструментах, поки що залишалася поза увагою вітчизняних науковців, що обумовлює новизну теми дослідження. Виявлено, що досвід роботи зі звуковими образами різних клавішних інструментів збагатив інтерпретаційні версії Р. Тюрек, що є свідченням правомірності тверджень багатьох музикантів, які наголошували, що прагнення відтворити глибинний зміст музичних творів барокових композиторів не означає відмову від звучання та акустичних властивостей сучасних інструментів.

Ключові слова: виконавський стиль Р. Тюрек; клавірна творчість Й. С. Баха; клавішні інструменти; звуковий образ інструменту; історично інформоване виконавство.

Постановка проблеми. Останнім часом вітчизняне музикознавство багато уваги приділяє питанням, що пов'язані з виконав-

ським мистецтвом, зокрема, з індивідуальним виконавським стилем. На шляху виявлення специфіки останнього з'ясовано, що мислення музиканта-виконавця багато в чому обумовлено органологією його інструменту та притаманним йому «звуковим образом», під яким мається на увазі «індивідуальний стилістичний ракурс у сприйнятті виразових можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними художньої семантики» (Сухленко, 2010: 232). Зрозуміло, що багато митців не обмежують себе одним інструментом або одним типом творчої діяльності. Це, на наш погляд, дає підґрунтя для запитань щодо того, наскільки пластичним у таких випадках є індивідуальний стиль. Особливо, коли йдеться про виконавців, котрі у своїй діяльності звертаються до, здавалося б, споріднених інструментів, прийоми гри на яких, тим не менш, часто виявляються взаємовиключними. Так, американська піаністка Р. Тюрек, яка відома завдяки інтерпретаціям бахівської музики, окрім роялю, грала на старовинних клавішних інструментах та найсучасніших електронних. Її багатогранна творча діяльність, на жаль, залишилася поза увагою вітчизняних науковців і тому становить неабиякий інтерес для дослідників історично інформованого виконавства та розвитку фортепіанного мистецтва ХХ століття в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні у фортепіанній науково-методичній літературі накопичено чимало робіт, предметом вивчення яких є звуковий образ інструменту. Зокрема, ця проблематика активно розробляється харківськими науковцями, серед яких, насамперед, згадаємо Н. Рябуху, яка у докторській дисертації «Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід» пропонує визначення «звукового образу інструменту» та «звукового образу фортепіано» в контексті онто-сонологічного підходу, де останнє тлумачиться як «художньо-акустична концепція інструмента, що виявляє єдність звуковідчуття композитора й виконавця-інтерпретатора у способах розкриття темброво-акустичного потенціалу та індивідуальної виконавської стилістики» (Рябуха, 2017: 14). Як одну з базових складових індивідуального виконавського стилю образ фортепіано представлено в кандидатській дисертації

І. Сухленко (2011) та статті Н. Кучми (2018), де цей феномен розглядається крізь призму діалогу виконавця та композитора.

У той же час, продовжують з'являтися праці, присвячені клавішним інструментам різних епох, особливостям й закономірностям виконання на них творів композиторів епохи Бароко, а також музичній інтерпретації: це дисертація Н. Сікорської (2016), у якій науковиця на основі редакцій барокових творів досліджує процес зародження історично інформованого виконавства; стаття М. Летчема (Latcham, 2008) про появу фортепіано та його вплив на використання в музичному світі клавесину; статті Дж. Чепмена (Charman, 2001) та Р. Кипесс (Cupess, 2020), які презентують два контрастних підходи до інтерпретації творів барокових композиторів та використання старовинних інструментів – реконструкція та сучасні звучання з привнесенням інтерпретаційних кодів минулих часів. Також Дж. Чепмен пише про відродження клавесину як інструменту з унікальним звучанням, що спонукає сучасних композиторів до написання нової музики. В свою чергу, статті Дж. Лароза (La Rosa, 2018) та К. Вагнера (Wagner, 1996) присвячені інструментам, створеним у XX столітті (терменвоксу, хвилям Мартено та траутоніуму), та умовам їх існування сьогодні.

Окремо слід зазначити, що сучасні науковці акцентують увагу на тому, що для відтворення музичних практик минулих епох вкрай необхідним є синтез виконавського та музикознавчого видів інтерпретації. Прикладом є стаття Х. Хінрічсена (Hinrichsen, 2000), що демонструє роздуми автора з даного питання.

Мета пропонованого дослідження – виявлення ролі клавішних інструментів у системі індивідуального виконавського стилю Р. Тюрек.

Методологія дослідження орієнтована на взаємозв'язок спеціальних методів аналізу: компаративного, необхідного для виявлення специфіки музичного мислення Р. Тюрек; системного, що презентує музичне мистецтво XX століття як художню цілісність, утворену взаємодією історично обумовлених моделей музикування; стильового, що визначає роль звукового образу інструменту в творчості музиканта-виконавця; інтерпретаційного, що направлений на виявлення базових параметрів виконавської версії твору композитора.

Виклад основного матеріалу. Американська піаністка, викладачка, письменниця, лекторка, Р. Тюрек була представником тієї генерації музикантів минулого століття, які прославилися завдяки інтерпретаціям клавірної спадщини Й. С. Баха та просвітницькій / дослідницькій діяльності, що була спрямована на досягнення творчості великого кантора. Виступаючи в Америці та країнах Західної Європи, вона пропагувала універсальність музики уславленого німецького майстра, граючи його клавірні твори на органі, клавесині, клавикорді та улюбленому фортепіано.

За своєю музичною освітою Р. Тюрек була послідовницею декількох світових фортепіанних шкіл, що склалися в період розквіту ідей Романтизму. Зокрема, російської, адже однією з її вчителів була учениця й асистентка піаніста-віртуоза та композитора Антона Рубінштейна у Петербурзькій консерваторії – Софія Бриліант-Лівен. Слід зазначити, що музика епохи Бароко, як і епохи Класицизму, була взірцем для композиторів епохи Романтизму, а для А. Рубінштейна-педагога найголовнішим у фортепіанному виконавстві була духовна сторона. Тому він багато часу приділяв саме творам Й. С. Баха, порівнюючи його поліфонію з поезією. З огляду на це, можна стверджувати, що знайомство Р. Тюрек з творчістю Й. С. Баха було неминучим, що, в свою чергу, логічно інспірувало її інтерес до виконавства на старовинних інструментах.

Тут необхідно сказати про те, що здавна існує думка, що виконавцю слід визначитися зі «своїм» інструментом, адже органологія кожного представника клавішно-струнної родини обумовлює специфіку гри на ньому: відмінності в механіці, розмірі клавіш, способах звуковидобування, мірі використання виконавського апарату. Наприклад, один із найвідоміших інтерпретаторів клавірних творів Й. С. Баха ХХ століття Г. Гульд стверджує, що перелаштовуватися з одного клавішного інструменту на інший непросто, й досвід гри на одному інструменті безумовно накладає відбиток на музичну уяву та відчуття тих чи інших конструкцій: «Я не вважаю себе професійним органістом, але кожен, хто має досвід гри на цьому інструменті, відчуває потребу в якомусь фундаменті – лінії басу. Якщо ви якийсь час граєте на органі, відвикнути від нього дуже важко» (Гульд, 2006: 142).

Втім, є багато прикладів того, що сучасні музиканти порушують ці правила і грають на декількох клавішно-струнних інструментах. Згадаємо тут про самого Г. Гульда, а також про Ф. Гульду та О. Любімова, для яких чарівність звучання старовинних інструментів все ж таки не виключила можливості звернення до сучасного фортепіано. Так само і Р. Тюрек належала до тієї музичної течії ХХ століття, представники якої сповідували виконання творів різноманітних епох на інструментах, що існують у даний час. У статтях та нотатках піаністка зазначала, що навіть з метою відтворення атмосфери звучання конкретної епохи, не треба обмежувати музичне сприйняття рамками інструментів, на яких грали тоді. На думку Р. Тюрек, це природно, коли сучасні клавесиністи привносять до свого виконання елементи фортепіанної гри, а піаністи, в свою чергу, граючи твори Й. С. Баха, намагаються імітувати звучання клавесина чи клавикорда. Більше того, прагнення поєднати сучасний звуковий образ¹ клавішно-струнного інструменту та старовинну стилістику звуковидобування на ньому формує самобутній виконавський стиль, звуковий ідеал якого все ж таки спирається на безмежні можливості фортепіанного туше: «Необхідністю сьогодні є злиття ідей (а не їх розділення) для змістовності, що сприяє розширенню бачення, а не виключенню складових, яке, як наслідок, встановлює обмеження на творче бачення Й. С. Баха» (Tureck, Bach in the Twentieth Century). Підкреслимо, що обрання виконавцем саме фортепіано позитивно сприймається публікою, яка тяжіє до більш «звичного» звучання. Підтвердженням цього

¹ Значимо, що поняття образу охоплює різні сфери діяльності людини: науку, мистецтво, життя. З точки зору філософії, образ є віддзеркаленням об'єкта в свідомості людини. З'явившись, він стає відносно самостійним, регулює поведінку й керує діями. Синонімами слова «образ» є терміни «копія», «відображення», «повідомлення», «знання». Проекуючи на музичне мистецтво, поняття образу можна інтерпретувати в різних значеннях: можна казати про образ твору, коли мається на увазі його змістовне наповнення, про образ епохи, коли акцентується увага на особливостях виконання в певний історичний проміжок часу, про образ інструменту, який може бути символом творчості окремих композиторів або цілої епохи, або про звуковий образ інструменту, поняття якого вперше застосував американський композитор і піаніст А. Копленд по відношенню до фортепіано. Цей образ формується в процесі творчої роботи виконавця та допомагає «уявити» звучання твору при першому перегляді нот.

є результати експерименту, презентовані в статті Дж. Вапніка, К. Кіч та Дж. Раян (Warnick & Keech & Ryan, 2012). Учасникам дослідження було запропоновано обрати більш влучний, на їхню думку, варіант виконання творів Відродження та Бароко: на фортепіано чи на клавесині. Більшість обрала саме фортепіанну версію. Це цілком співпадає з міркуваннями Р. Тюрек, яка вважала, що старовинні інструменти часів Бароко не можуть повністю задовольнити потреби сучасного слухача, який все більше підпадає під вплив електронної музики. В цьому сенсі, показово, що піаністка була серед тих музикантів, які щиро відгукнулися на зміни, що відбувалися в академічному музичному мистецтві під впливом розвитку звукозапису та електронного інструментарію. Вона не лише грала на інструментах минулого, але й цікавилася інструментами майбутнього.

Зауважимо, що саме на часи життя Р. Тюрек припадає період бурливого сплеску в музичному світі, пов'язаного з активним процесом введення електронних інструментів у музичну практику як популярної, так і академічної музики. З кінця XIX – початку XX століття винахідники по всьому світові шукали нові звучання, які б відповідали художнім настановам урбанізованого суспільства. Початком цієї хвилі музичних винаходів можна вважати появу інструменту під назвою телармоніум, що був запатентований 1897 року. Узагальнюючи відомості, наведені в статті А. Контрераса (2012), вкажемо, що протягом наступного століття з'являється цілий ряд електронних інструментів, котрі або так і залишилися експериментальними зразками, або, після короткої чи порівняно недовгої хвилі популярності, зникали зі світової музичної арени. Представниками останньої групи були сферофон та траутоніум. Слід зазначити, що деякі композитори того часу, такі як П. Хіндеміт, О. Заля, Р. Шмідт, писали твори спеціально для траутоніума, а його модифікацію під назвою «мікстуртратоніум» згодом було використано в кінематографі для імітації пташиних криків.

Ще одна група – електронні інструменти, що продовжують досить часто звучати в сучасному музичному середовищі. До таких належать терменвокс, хвилі Мартено та синтезатор. Хвилі Мартено використовувались багатьма композиторами (О. Мессіаном, П. Булезом, Е. Варезом, Д. Мійо, А. Онеггером, А. Жоліве, Б. Мартіну), а також

в музиці до кінофільмів. Що стосується терменвоксу, то окрім того, що для нього писали такі композитори, як Б. Мартіну, Д. Шостакович та Е. Варез, його й досі активно використовують як самостійний концертний інструмент. Про це свідчить існування двох шкіл терменвокса – японської під керівництвом Масамі Такеучі та московської під керівництвом Петра Термена – правнука винахідника Лева Термена. Існує також ряд спеціалізованих досліджень, присвячених історії створення та розвитку виконавства на даному інструменті. Зокрема – стаття племінниці Л. Термена Н. Нестурх (Nesturkh, 1996).

Повертаючись до характеристики творчої діяльності Р. Тюрєк, слід зазначити, що одним із визначальних моментів у житті американської піаністки було те, що у віці 10 років вона відвідала концерт-показ російського винахідника Лева Термена, куди її привела її тодішня вчителька Софія Бриліант-Лівен. Електронні інструменти Л. Термена настільки вразили Р. Тюрєк, що через 6 років вона виграла стипендію на рік навчання у нього. Під керівництвом майстра піаністка вчилася грати на двох інструментах, одним із яких був терменвокс. Навіть її дебют у Карнегі-Холлі відбувся 1932 року, в 17 річному віці, в концерті, що був організований Л. Терменом. У програмі концерту Р. Тюрєк грала концерт Й. С. Баха на одному з інструментів винахідника. Про вплив цього досвіду на становлення власного виконавського стилю піаністка пише: «Я навчалася грати на двох інструментах: перший відомий як “терменвокс”, а інший – клавішний, який зараз ми б назвали синтезатором... Мій рік з Терменом запам’ятовується у багатьох відношеннях; насамперед, він укріпив мій ранній інтерес до нових звучань та інструментів» (Tureck, 1996).

З кінця 60-х років ХХ століття Р. Тюрєк часто грає на публіці на різних моделях синтезатора під назвою «Муг» («Moog»), сконструйованого американським винахідником Робертом (Бобом) Мугом. У фільмі «Радість Баха» («The Joy of Bach», 1978), головним консультантом якого була саме Р. Тюрєк, вона послідовно грає «Жигу» з Англійської сюїти g-moll Й. С. Баха на клавикорді, клавесині, роялі та синтезаторі «Муг». На питання Брайана Блессіда (актора театру, кіно, радіо та телебачення й, за сумісництвом, розповідача фільму) про те, що сказав би Й. С. Бах, почувши синтезатор, американська

піаністка відповіла: «Він сказав би те саме, що й про орган: чудово! Все, що ви маєте робити – натискати правильні ноти у відповідний момент, і музика буде гратися сама» (The Joy of Bach).

Концепція ще одного фільму «Бах на кордоні з майбутнім» («Bach on the Frontier of the Future»), створеного вже самою Р. Тюрєк на замовлення компанії CBS, базується на твердженні про універсальність музики видатного композитора. У фільмі піаністка говорить про темперованийий стрій та про А. Шенберга, на творчість якого вплинула музика Й. С. Баха. Знову використовуючи чотири клавішні інструменти (клавикорд, клавесин, рояль та синтезатор), Р. Тюрєк виконує фрагменти бахівських творів (наприклад, Фугу h-moll з другого тому ДТК), порівнює організацію голосів фуги по відношенню один до одного з діалектом, який є далеким від класичної та романтичної організації тональної музики. Вона вкотре наголошує на тому, що музика Й. С. Баха може звучати на різних інструментах: «...головним задумом композитора є організація, а не музика як звук, що потребує специфічного звучання й певних інструментів» (Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future). Для порівняння Р. Тюрєк демонструє виконання «Ноктюрну» E-dur Ф. Шопена на роялі та синтезаторі «Муг», ідентифікуючи даного композитора як такого, чия музична думка була обумовлена звуковим образом конкретного інструменту. Втім, необхідно зазначити, що сучасні дослідники, зокрема Р. В. Уейсон (Wason, 2002), відзначають вплив музики Й. С. Баха на творчі пошуки Ф. Шопена як композитора. Хоча, звичайно, не йдеться саме про домінуючі стильові орієнтири видатного представника романтичної епохи.

Цікавим є нетиповий погляд на сонорні особливості частини клавірної спадщини Й. С. Баха: «Геній Баха був універсальним: він генерував таку колосальну кількість ідей, що існує певна частина його спадщини, яка звучить як твори більш пізніх композиторів» (Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future). У фільмі музичною ілюстрацією до цього коментаря слугують виконання Прелюдії gis-moll з II тому ДТК, Прелюдії a-moll з II тому ДТК та Фуги a-moll з II тому ДТК (яку Р. Тюрєк виконала на синтезаторі «Муг», вважаючи це якнайбільш доречним) як проєкції на творчість Ф. Мендельсона, К. Дебюссі та І. Стравінського.

Окрім знайомства з двома вищеназваними винахідниками та пропагування їх інструментів, Р. Тюрек більше 20 років співпрацювала з відомим американським вченим Х'юго Беніоффом, який винайшов сейсмограф, названий його ім'ям (Benioff) та мав пристрасть до музичних інструментів. На момент знайомства з Р. Тюрек він вже сконструював електронну віолончель, яка, за словами піаністки, більш походила на акустичний інструмент, аніж віолончель Л. Термена, що не мала струн: «...віолончель Беніоффа зберегла струну, що сприяло досягненню багатого глибокого звучання, з яким асоціюється цей струнний інструмент і який розкриває його індивідуальність» (Tureck, 1996). Але справжньою мрією Х. Беніоффа було створення електронного фортепіано.

Протягом близько 20-ти років у перервах між концертними турами Р. Тюрек зупинялася у Х. Беніоффа, аби допомогти йому з якістю звучання та піаністичними характеристиками майбутнього електронного інструменту; важко працювали вони над затуханням звуку та демпферною педаллю, що було найважливішим та найважчим, на їхню думку. Безумовною перевагою нового електронного фортепіано було б те, що воно не мало б потреби в налаштуванні.

На жаль, через передчасну смерть винахідника, їм не вдалося завершити справу, якій було присвячено майже чверть століття. Презентація ж публіці, якої вимагала Baldwin Piano Company, що фінансувала виробництво фортепіано, не мала успіху через недоліки недоробленого інструменту. Серед них – надмірна гучність, якої могло досягати фортепіано Х. Беніоффа. Р. Тюрек, коментуючи цю ситуацію, розповідала: «Ми не були зацікавлені у досягненні звучання, гучнішого за склад оркестру; ми були зацікавлені у досягненні надзвичайно гнучкого звучання, яке мало б, за загальним визнанням, не тільки великий діапазон, а й відповідало б високим стандартам фортепіанного звучання та легко піддавалося б регуляції. Ці цілі не були основоположними у промо-кампанії фортепіано» (Tureck, 1996). Незважаючи на такий результат, Х. Беніоффа та Р. Тюрек можна по праву вважати працьокми сучасних електронних фортепіано, створених фірмами Yamaha, Kawai та іншими.

Тут перед нами постає питання щодо того, чому одна з найвідоміших виконавиць бахівської музики ХХ століття, Р. Тюрек так цікавилася електронними інструментами? Спираючись на біографічні факти та коментарі самої американської піаністки, можемо висунути такі версії.

1. Р. Тюрек намагалася наблизити музику Й. С. Баха до сучасного звучання. Підтвердженням даної версії можна вважати вечори в рамках щорічних тритижневих виступів та лекцій, організованих Tureck Bach Institute. Щороку один з вечорів Р. Тюрек присвячувала темі «Й. С. Бах та сучасність». У статті «Бах у ХХ столітті» піаністка наголошує на тому, що «виконавець повинен пропускати крізь призму пануючої свідомості звучання старовинних інструментів та відтворювати отримане на будь-якому сучасному з привнесенням нового та урахуванням специфіки його гри» (Tureck, Bach in the Twentieth Century).

2. Це було особливістю її мислення, важливою складовою індивідуального стилю музичної творчості. Так, у 1949 році Р. Тюрек започаткувала щорічні концерти під назвою «Композитори сьогодення», які проіснували до 1953-го. Вони були створені для просування та розповсюдження сучасної музики, а програма 1952 року, що була виконана виключно на електронних інструментах, стала у США першою, записаною на плівку. Слід також додати, що під час лекцій для Tureck Bach Institute американка презентувала новітні розробки електронних інструментів; один із вечорів був цілком присвячений синтезатору «Муг».

Ще один аргумент, що свідчить про обґрунтованість даної версії – це співпраця Р. Тюрек з композиторами-сучасниками, деякі з яких присвячували їй свої твори (Девід Даймонд, Вільям Шуман, Вітторіо Джіаніні та інші).

3. Мрія про створення нового концертного інструмента. В якості підтвердження наведемо слова Р. Тюрек про перспективи синтезатора у майбутньому: «Я вірю, що синтезатор врешті-решт наблизиться до статусу музичного інструмента з величезною перспективою для композиції та виконання. Композитори та виконавці мають дорости до його абсолютного потенціалу для того, щоб синтезатор зайняв своє місце в основному напрямку музичного мистецтва» (Tureck, 1996).

Висновки. За своє життя Р. Тюрек, маючи на меті досягнути масштаби бахівського генія, опанувала всі існуючі на той час клавішні музичні інструменти, і навіть брала участь у створенні нового. Цей досвід, безсумнівно, збагатив звучання її інтерпретацій, а також ще раз підтвердив той факт, що прагнення відтворити глибинний зміст музичних творів того чи іншого композитора, зокрема Й. С. Баха, не обов'язково означає відмову від звучання та акустичних властивостей сучасних інструментів, адже це не є визначальним фактором для створення вдалої інтерпретації. За словами Р. Тюрек, секрет універсальності генія Й. С. Баха полягає в тому, що в основі його творчості – поєднання досвіду декількох музичних епох, що передували часу творчої діяльності великого кантора: «Музика Й. С. Баха у своїй основі абстрактна: абстрактна не в теоретичному сенсі, а в тому, що основою її існування та довговічності є фундаментальні періоди музичного розвитку, а не обмежений період чи інструментальний стиль. Тому музика Й. С. Баха може бути виконувана на всіх інструментах, яким випадає така честь, за умови привнесення у виконання відповідного висоті його мистецтва рівня ерудованості та артистичності» (Tureck, Bach in the Twentieth Century). Дана позиція знайшла відгук у сучасних практиках інтерпретування. Це підтверджується у висновках Е. Орноя (Ornoy, 2006), який, порівнявши записи представників історично інформованого виконавства та приборників сучасних тенденцій, констатує панування певних загальноприйнятих правил та канонів, що неодмінно впливають на інтерпретаційні версії репрезентантів обох вищезгаданих напрямків і об'єднують їх.

Перспективами подальших розвідок є ґрунтовне дослідження всіх складових творчої діяльності Р. Тюрек, інтерпретаційних версій, що створила піаністка, та алгоритмів взаємовпливу індивідуального виконавського стилю та звукового образу інструмента.

ЛІТЕРАТУРА

- Гульд, Г. (2006). *Избранное. В 2 кн.* Часть вторая. Москва: Издательский дом «Классика-XXI».
- Контрерас, А. (2012). Из истории создания электронных инструментов. *Вестник СПбГУ*, 4, 58–67.

- Кучма, Н. (2018). «Звуковой образ инструмента» как проблема исполнительской интерпретации. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 71–87.
- Рябуха, Н. О. (2017). *Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Сікорська, Н. В. (2016). *Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сухленко, І. (2010). «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании*, 1, 228–232.
- Сухленко, І. Ю. (2011). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future [Rosalyn Tureck – J.S.Bach: Well tempered clavier]. Retrieved 2021, August 15 from https://youtu.be/E4Gqbb_idx8
- Chapman, J. (2001). Notes inegales in contemporary music? *Contemporary Music Review*, 20 (1), 59–69. DOI: 10.1080/07494460100640061
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212. DOI: 10.1080/01411896.2020.1770091
- Hinrichsen, H. J. (2000). Musicology: Music, interpretation, scholarship. *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (1), 78–90. DOI: 10.2307/931068
- La Rosa, J. E. O. (2018). Theremin in the Press: Instrument remediation and code-instrument transduction. *Organised Sound*, 23 (3), 256–269. DOI: 10.1017/S135577181800016X
- Latham, M. (2008). Pianos and harpsichords for their majesties. *Early Music*, 36 (3), 359–396. DOI: 10.1093/em/can047
- Nesturkh, N. (1996). The theremin and its inventor in Twentieth-Century Russia. *Leonardo Music Journal*, 6, 57–60. DOI: 10.2307/1513307
- Ornoy, E. (2006). Between theory and practice: Comparative study of early music performances. *Early Music*, 34 (2), 233–248. DOI: 10.1093/em/cah008

- The Joy of Bach. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.youtube.com/watch?v=bMww3rwYTAo>
- Tureck, R. Bach in the Twentieth Century. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bach-in-the-twentieth-century/>
- Tureck, R. (1996). Rosalyn Tureck, the Theremin, Moog Synthesiser and Electronic Piano. Retrieved from <https://www.connectedglobe.com/tbrf/theremin.html>
- Wagner, C. (1996). Echoes of the past – Theremin, Ondes-martenot, trautonium – The comeback of pioneer instruments of the electronic music age. *Neue Zeitschrift für Musik*, 157 (5), 10–13.
- Wapnick, J., Keech, K., Ryan, G. (2012). Preferences for piano versus harpsichord performances in Renaissance and Baroque keyboard music. *Psychology of Music*, 40 (1), 5–18. DOI: 10.1177/0305735610376467
- Wason, R. W. (2002). Two Bach preludes/Two Chopin Etudes, or Toujours travailler Bach—ce sera votre meilleur moyen de progresser. *Music Theory Spectrum*, 24 (1), 103–120. DOI: 10.1525/mts.2002.24.1.103

Marharyta Ushakova

Postgraduate student, Accompanist
at the Department of Orchestra Wind and Percussion Instruments
and Opera-Symphonic Conducting,
Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts;
e-mail: margo1998abc@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2593-5182

KEYBOARD INSTRUMENTS IN THE SYSTEM OF R. TURECK'S INDIVIDUAL PERFORMING STYLE

Statement of the problem. *The thinking of a performer is conditioned by the organology and “sound image” of his instrument, which gives rise to questions about how flexible is the individual style of musicians who have mastered several instruments. Especially when it comes to performers who turn to related instruments, playing techniques of which are sometimes mutually exclusive.*

Analysis of recent research and publication. The research is based on works, the subject of which is the study of: 1) the sound image of the instrument (N. Riabukha, I. Sukhlenko and N. Kuchma); 2) the specifics of the organology of keyboard instruments and the regularities of interpretation of Baroque era works (N. Sikorska, M. Latcham, J. Chapman, R. Cypess, J. E. O. La Rosa and C. Wagner); 3) issues of music interpretation (H. J. Hinrichsen).

Main objective of the study is to identify the role of keyboard instruments in the system of R. Tureck's individual performing style. **The scientific novelty** is to create a holistic creative portrait of R. Tureck. **Research methodology** focuses on the relationship of special methods of analysis: comparative, systematic, stylistic and interpretive.

Results. The American pianist, teacher, writer, lecturer R. Tureck was a representative of the generation of musicians of the twentieth century who became famous due to their interpretations of J. S. Bach's legacy. At the same time, she was one of those who responded to the changes that happened in academic musical art under the influence of the development of sound recording and electronic instruments. Under the guidance of L. Theremin, she studied for a year to play the theremin and synthesizer of the inventor, and since the late 60's of the twentieth century she played various models of Moog synthesizer. R. Tureck also collaborated with the famous American scientist Hugo Benioff to create an electronic piano. It was concluded that R. Tureck's interest in electronic instruments, which influenced her performing thinking, can be explained by the fact that:

1. R. Tureck tried to bring J.S. Bach's music to modern sounding.
2. This was a feature of her individual creative style.
3. She dreamed of creating a new concert instrument.

Conclusions. R. Tureck mastered all the existing keyboard music instruments at that time and participated in the creation of a new one. This experience enriched the sound of her interpretations and confirmed the fact that the desire to recreate the deep sense of music works by Baroque era composers does not imply the rejection of the sound of modern instruments.

Key words: R. Tureck; J. S. Bach's keyboard music; keyboard instruments; performing style; sound image of the instrument; historically informed performance.

REFERENCES

- Gould, G. (2006). *Favorites. In 2 books*. Part two. Moscow: Publishing house “Klassik XXI” [in Russian].
- Kontreras, A. (2012). From the history of creation of electronic instruments. *The Bulletin of St. Petersburg State University*, 4, 58–67 [in Russian].
- Kuchma, N. (2018). “The sound image of the instrument” in the performing concept of a music piece. *Aspects of Historical Musicology*, 11, 71–87 [in Russian].
- Riabukha, N. O. (2017). *Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontological and sonological approach*. (Extended abstract of Doctor’s thesis). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sikorska, N. V. (2016). *Baroque Keyboard Music in the Editions of the Second Half of XIX Century: Formation of Historical Informed Performance*. (Extended abstract of Candidate’s thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2011). *Vladimir Horowitz’s performing style in the development process of romantic tradition*. (Candidate’s thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. (2010). “Sounding image” of Vladimir Horowitz’s piano. *Traditions and Novations of the higher Architectonic and Art Education*, 1, 228–232 [in Russian].
- Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future [Roselyn Tureck – J. S. Bach: Well tempered clavier]. Retrieved 2021, August 15 from https://youtu.be/E4Gqbb_idx8 [in English].
- Chapman, J. (2001). Notes inegales in contemporary music? *Contemporary Music Review*, 20 (1), 59–69. DOI: 10.1080/07494460100640061 [in English].
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212. DOI: 10.1080/01411896.2020.1770091 [in English].
- Hinrichsen, H. J. (2000). Musicology: Music, interpretation, scholarship. *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (1), 78–90. DOI: 10.2307/931068 [in English].
- La Rosa, J. E. O. (2018). Theremin in the Press: Instrument remediation and code-instrument transduction. *Organised Sound*, 23 (3), 256–269. DOI: 10.1017/S135577181800016X [in English].
- Latcham, M. (2008). Pianos and harpsichords for their majesties. *Early Music*, 36 (3), 359–396. DOI: 10.1093/em/can047 [in English].

- Nesturkh, N. (1996). The theremin and its inventor in Twentieth-Century Russia. *Leonardo Music Journal*, 6, 57–60. DOI: 10.2307/1513307 [in English].
- Ornoy, E. (2006). Between theory and practice: Comparative study of early music performances. *Early Music*, 34 (2), 233–248. DOI: 10.1093/em/cah008 [in English].
- The Joy of Bach. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.youtube.com/watch?v=bMww3rwYTAo> [in English].
- Tureck, R. Bach in the Twentieth Century. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bach-in-the-twentieth-century/> [in English].
- Tureck, R. (1996). Rosalyn Tureck, the Theremin, Moog Synthesiser and Electronic Piano. Retrieved from <https://www.connectedglobe.com/tbrf/theremin.html> [in English].
- Wagner, C. (1996). Echoes of the past – Theremin, Ondes-martenot, trautionium – The comeback of pioneer instruments of the electronic music age. *Neue Zeitschrift für Musik*, 157 (5), 10–13 [in English].
- Wapnick, J., Keech, K., Ryan, G. (2012). Preferences for piano versus harpsichord performances in Renaissance and Baroque keyboard music. *Psychology of Music*, 40 (1), 5–18. DOI: 10.1177/0305735610376467 [in English].
- Wason, R. W. (2002). Two Bach preludes/Two Chopin Etudes, or Toujours travailler Bach—ce sera votre meilleur moyen de progresser. *Music Theory Spectrum*, 24 (1), 103–120. DOI: 10.1525/mts.2002.24.1.103 [in English].

Стаття надійшла до редакції 30 серпня 2021 р.