

УДК 780.616.432:781.22

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215197>

ШАРІНА А. В.

Шаріна Анастасія Вікторівна — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1538-3740>

anastasia13conpassione@gmail.com

© Шаріна А. В., 2020

КЛАВІШНЕ ГЛІСАНДО: «РОЗШИРЕНЕ» ТРАКТУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СПОСОБУ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ (ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ)

Висвітлено історію виникнення одного з «розширених» способів гри на фортепіано, що є притаманними музиці ХХ — початку ХХІ століття. Констатовано факт частого використання клавішного глісандо та його видів у композиціях цього періоду. На прикладі творів від кінця ХVІІ століття продемонстровано приклади застосування глісандо на клавіатурі, відображено поступові кроки збагачення цього прийому гри та ускладнення його різновидів: від однозвучного до кластер-глісандо, псевдохроматичного, беззвучного глісандо тощо. Завдяки методам теоретичного та виконавського аналізу виявлено дві основні ідеї включення глісандо до музичних композицій: віртуозність та звукообразальність. Розкрито позиції, за якими вбачається можливим тлумачити глісандування на клавішах з погляду «розширеного» трактування (безумовно, зважаючи на багату історію розвитку прийому). На основі аналізу музичних зразків різних епох висвітлено поступове ускладнення різновидів клавішного глісандо: від застосування одного варіанту прийому до нашарування багатьох його модифікацій, що стають основою цілісної композиції. Проаналізовано сольні клавірні твори, у яких застосовано клавішне глісандо (барокової, класичної, романтичної доба та Новітнього періоду). Серед них опуси Ж.-Ф. Рамо, Я. Дюссєка, Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Ф. Ліста, А. Гінастери, К. Штокгаузена, З. Краузе та ін. Аналітично доведено можливість належності глісандо на клавіатурі до найпоширеніших в академічній музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття нестандартних способів гри із системи «розширених фортепіанних технік», таких як: глісандо, кластер, сурдина, беззвучно затиснуті клавіші, тремоло на струнах, стук по дерев'яних поверхнях інструмента тощо.

Ключові слова: «розширені фортепіанні техніки», глісандо, глісандо на клавіатурі, твори для клавіру / фортепіано соло, звукообразальність, віртуозність.

Постановка проблеми. Одним із важливих напрямів розвитку академічного музичного мистецтва останніх ста років є винайдення як нетипового для попередніх епох звукового матеріалу, так і способів роботи з ним. У першому сорокалітті ХХ століття з'являються нові композиторські техніки, досі невідомі засоби фіксації музичного тексту, препарация та нестандартні способи звуковидобування на традиційних інструментах тощо. Важливе місце у цьому пошуку посідають «extended techniques» (у дослівному перекладі з англійської — «розширені техніки»). Цей термін науковці визначають як набір способів, що залучаються в музиці з метою втілення

«неправильних» звучань у гри на музичних інструментах¹. Експерименти зі способами фортепіанного звуковидобування були чи не найпершими прикладами використання «розширених технік» у композиторській творчості ХХ століття.

Американський піаніст та дослідник Лук Ваес (Luk Vaes) надає таке визначення «розширеного» застосування інструмента: «...розширений інструмент ніщо ані більш, ані менш ніж неправильне використання його властивостей»². У випадку з «розширеним» фортепіано («extended piano») науковець пропонує таке пояснення: «“розширеними” є такі техніки, що не застосовують вертикальну артикуляцію пальцем на клавіатурі...»³.

Відомо, що «*extended piano techniques*» зародилися завдяки експериментам Генрі Кауелла (1897–1965) ще на початку ХХ століття. Зазначимо, що на відміну від препаратії, яку 1938 року винайшов Джон Кейдж (1912–1992), використання «розширених технік» не припускає будь-яких змін у зовнішній конструкції або внутрішньому наповненні інструмента.

Отже, виходячи з аналізу композиторського доробку, у фортепіанній музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття найбільш поширеними з «розширених технік» є: *glissando*, *cluster*, *pizzicato*, *mute*, *silently depressed keys*, *tremolo* струн, *knocking* дерев'яних поверхонь інструмента.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед праць сучасних дослідників, присвячених «*extended piano techniques*», можна знайти різноманітні переліки нестандартних прийомів гри. Найпоказовішими за принципом включення та об'єднання цих способів є дослідження американських науковців. Так, Іші Рейко (Ishii Reiko) в роботі «Розвиток “розширених” фортепіанних технік в американській музиці ХХ століття» зазначає, що *cluster* на клавіатурі, *silently depressed keys* (беззвучно натиснуті клавіші), *plucking* (щипок), *striking* (удар), *stroking* (погладження вздовж) струни, *glissandi* на струнах, *tremolo* струн, *muting* (затискання) струн та *harmonics* входять в систему *extended piano techniques*⁴. У «Педагогічному путівнику до “розширених” фортепіанних технік» Жана-Франсуа Проулкса (Jean-François Proulx) позначено такі види: *cluster* та *depressed keys* (на клавіатурі) і *glissando*, *pizzicato*, *mute*, *harmonics* (на струнах)⁵. Л. Ваес у дисертації «“Розширені” фортепіанні техніки в теорії, історії та виконавській практиці» до таких прийомів гри зараховує *glissando* на клавішах та струнах, *cluster* на струнах і клавіатурі, *pizzicato* і *mute* на струнах⁶.

Як бачимо, лише в одному з трьох названих досліджень клавішне глісандо включено до переліку нестандартних способів фортепіанного звуковидобування, хоча

¹ Extended techniques. URL: <http://musicinmovement.eu/glossary/extended-technique> (accessed: 12.11.2019).

² Vaes L. *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. PhD. Leiden University, 2009. P. 978.

³ Там само. P. 978.

⁴ Reiko I. *The Development of extended piano techniques in twentieth-century American music: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music*. The Florida State University College of Music. Tallahassee, Florida, November, 2005. P. 14–16.

⁵ Proulx J.-F. *A pedagogical guide to extended piano techniques: A Monograph Submitted to the Temple University Graduate Board in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical arts*. Broad St, Philadelphia, PA, May, 2009. P. 5–7.

⁶ Vaes L. *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. PhD. Leiden University, 2009. P. 1081.

сам прийом є одним із найуживаніших у фортепіанних творах ХХ — початку ХХІ століття. Глісандо на клавіатурі рідше включають до системи «extended piano techniques», переважно розглядаючи його в рамках «традиційних» технік. На нашу думку, науковці переважно зважають на факт використання «ковзання» ще в барокову епоху, не загострюючи увагу на різноманітності способів виконання та різнобарв'ї звукових ефектів, що утворюються завдяки застосуванню цього прийому звуковидобування.

Відповідно, **мета статті** — розглянути клавішне глісандо з позиції «розширених фортепіанних технік» та обґрунтувати необхідність включення його до цієї системи. **Завданнями** роботи — розкрити історію розвитку цього способу звуковидобування; висвітлити різноманітні способи використання прийому у фортепіанній музиці ХХ — початку ХХІ століття.

Наукова новизна статті полягає у доведенні необхідності включення клавішного глісандо до системи «розширених» прийомів гри на фортепіано. У дослідженні містяться аналітично обґрунтовані позиції, що дають змогу розглядати глісандо на клавіатурі та його численні різновиди з позиції «розширених» способів фортепіанного звуковидобування.

Виклад основного матеріалу. «Глісандо (італ. *glissando*, від франц. *glisser* — ковзати) — виконавський прийом гри на музичних інструментах. Полягає в легкому ковзанні пальця вздовж грифу струнних інструментів (смічкових або щипкових), швидкому проведенні пальцем однієї або обох рук на струнах арфо- і ліроподібних інструментів <...> на фортепіано — у ковзанні одного чи кількох пальців переважно по білих клавішах»¹. Така дефініція глісандо, надана в «Музичному енциклопедичному словнику», визначає специфіку його втілення на різних інструментах, зокрема, на фортепіано. Схожі формулювання можна знайти в іншій довідковій літературі (музичних словниках, інтернет-ресурсах тощо).

Уважне прочитання наведеного визначення дає можливість загострити увагу на такому уточненні: «у ковзанні одного чи кількох пальців переважно по білих клавішах». Підтвердження цієї тези можна знайти у цілому блоці клавірної літератури кінця ХVІІ — першої половини ХІХ століття.

Серед найяскравіших авторів, які почали використовувати білоклавішне глісандо, можемо назвати імена Нікола Жіго (1627–1707) — «Музична книжка для органа» (1685); Жана-Філіпа Рамо (1683–1764) — мініатюра «Три руки» з «Нової сюїти п'єс для клавесина» (№ 4 «Les Trois Mains», 1728); Доменіко Скарлатті (1685–1757) — Сонати К. 143, К. 487; Крістофа Муаро (1700–1774) — п'єса «Аполлон прийшов їх знищити» з Першої збірки творів для клавесину (№16 «Apollon vient les exterminer», 1753); Джованні Батіста Мартіні (1706–1784) — Соната № 4 для клавесину (1747); Антоніо Солера (1729–1783) — Прелюдія № 1 *ре мінор* із циклу Шести Прелюдій для клавесину; Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) — п'єса для клавіру «Хліб з маслом», *до мажор* («Das Butterbrot» або «La Tartine Beurée», прибіл. 1805) КVC 27.09 (АНН. 284N); Людвіга ван Бетховена (1770–1827) — Менует із фортепіанного тріо № 3 (1793–95) ор. 1 та багатьох інших.

Вивчення цілої низки творів для клавішних інструментів соло дає можливість виокремити дві основні, на наш погляд, причини, що стали поштовхом для введення

¹ Гліссандо // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. С. 139.

цього прийому. Узагальнено визначимо їх як утілення ідей **віртуозності** та **звукобразальності**.

Основна функція «ковзаючого» прийому полягає у тому, щоб якомога швидше з'єднати два звуки між собою (зазвичай від однієї октави до кількох), що відбувається завдяки зміні положення руки в момент гри. Так, використовуючи незначний за технологічною складністю спосіб, композитор має змогу збагатити звучання твору. Відповідно, з одного боку, з'являється можливість демонстрації нестандартного володіння виконавським апаратом, адже застосування глісандо на клавіатурі підкреслює віртуозну складову музичного твору. З іншого боку, звернення до прийому, який використовують насамперед представники струнного сімейства, дає змогу вдосконалити колористичний потенціал клавішних інструментів, примножити палітру звукових ефектів.

Отже, можемо зазначити, що урізноманітнення трактування клавішних інструментів та способів гри на них відбувалося поступово. Перші спроби «ковзання» на клавіатурі інструмента почалися ще наприкінці XVII — початку XVIII століття.

Одним із перших композиторів, хто застосував гамоподібний пасаж, що втілювався завдяки глісандуванню, як відомо, був Ж.-Ф. Рамо. Цикл мініатюр «Нова сюїта п'єс для клавесина» (1728) складається з 22 творів, кожен з яких має назву. Показово, що лише одна п'єса написана з використанням двічі повторюваних низхідних пасажів, виписаних найдрібнішими тривалостями — шістдесят четвертими (відомо, що в той час це була найменша використовувана довжина ноти). З найменування мініатюри — «Три руки» — можемо припустити, що звучання твору має бути таким, наче його грають за допомогою трьох рук. На нашу думку, задіявши клавішне глісандо, автор хотів підкреслити віртуозність, закладену у назві (приклад 1).

Приклад 1.

Ж.-Ф. Рамо. «Нова сюїта п'єс для клавесина» № 4 «Три руки» (тт. 37–43)



Іншим прикладом застосування низхідного діатонічного глісандо на клавесині є твір французького віолончеліста та композитора Ж.-Б. Барр'єра (Jean Barrière, 1707–1747). «Aria Amorosо» входить до циклу «Сонат і фрагментів для клавесина» із Шостої книги (Sonates et pièces pour le clavecin, № 9 «Aria Amorosо», 1739).

Автор, аналогічно Рамо, виписує низхідний пасаж у межах двох октав короткими тривалостями — шістдесят четвертими. Щоб відтворити цілу низку гамоподібних пасажів (навіть у середньому темпі), виконавцю було б зручніше використовувати не вертикальну, а горизонтальну позицію пальця, адже вона сприяє швидкому ковзанню на клавішах та не порушує метричну пульсацію твору (приклад 2).

Обидва композитори не вказують, яким чином слід виконувати низхідні білоклавішні пасажі, адже у нотному тексті XVIII століття ще не використовується позначка *glissando*, до якої так звикли музиканти сьогодення. Автори лише залучають найдрібнішу тривалість, аби змусити виконавців вкласти у загальний темп твору та заграти нотний відрізок, не сповільнюючи руху.

Приклад 2.

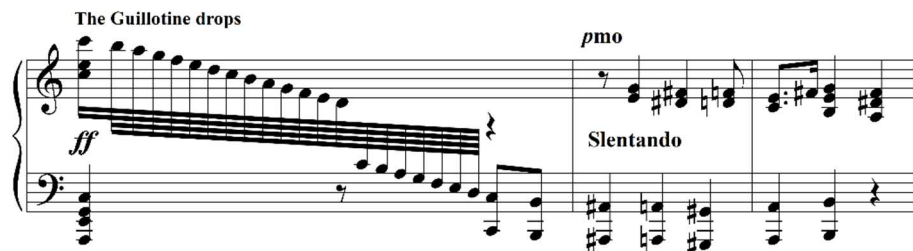
Ж.-Б. Барр'єр. Aria Amoro (тт. 75–79)



Показовим прикладом застосування клавішного глісандо з позиції відтворення яскравого звукообразного ефекту є п'єса для клавесина соло чеського композитора Я. Л. Дюссєка (Jan Ladislav Dussek, 1760–1812). Твір «Страждання Королеви Франції» оп. 23 («The Sufferings of the Queen of France», 1793) присвячено останнім годинам життя Марії Антуанетти. Опус складається з десяти мініатюрних частин, кожна з яких має власну назву. Глісандо на клавіатурі з'являється наприкінці дев'ятої частини: «Заклик Королеви до Всевишнього перед смертю» («The Queen's Invocation to the Almighty just before her Death»), темп *Molto Adagio*. Перший із трьох останніх тактів композитор позначає в нотах словами «Гільйотина падає» та застосовує глісандо (приклад 3).

Приклад 3.

Я. Дюссєк. «Страждання Марії Антуанетти» оп. 23 (тт. 19–21)



П'єса демонструє яскравий приклад застосування глісандо для розкриття потрібного образу завдяки одному прийому гри. Подібна ситуація набуде найбільшого поширення у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття, збагатяться лише технічні можливості втілення схожих ідей.

Хоча композитори барокового і класичного стилів не використовували традиційний для ХІХ–ХХ століть спосіб фіксації висхідного або низхідного гамоподібного пасажу (*gliss.* або більш сучасними знаками, на кшталт $\uparrow\downarrow$), у нотних текстах ХVІІІ століття можна знайти ремарку «*dedo solo*», або «*con dedo solo*». «*Dito*» з італійської — палець, тож зрозуміло, що цю позначку виконавці трактували як гру одним пальцем гамоподібного пасажу, випсаного шістдесят четвертими. Таким чином утворювався ефект «ковзання» клавіатурою (приклад 4).

Дослідження репертуару епохи класицизму показало, що технічна складова білоклавішного глісандо прогресувала. Відтепер композитори застосовують не лише низхідні та висхідні однозвучні білоклавішні пасажі, а й активно залучають різноманітні інтервальні поєднання. У цьому вбачається прагнення авторів збільшити кількість способів звуковидобування. На нашу думку, саме так відбувався процес оновлення та примноження різновидів клавішного глісандо. Так, використання висхідного двозвучного глісандо на білих клавішах (між крайніми звуками — секста) знаходимо в циклі Варіацій на тему арієти «*Lison dormait*» К. V. 264 (1778) В. А. Моцарта (приклад 5).

Приклад 4.

Д. Скарлатті. Соната К. 379 (тт. 29–33)

* *Glissando*

* *Con dedo solo*

Приклад 5.

В. А. Моцарт. Варіації на тему арієти «Lison dormait» K.V. 264 (т. 63d)

Хоча не в усіх зазначених нотних редакціях є ремарка *glissando*, схожий фрагмент гамоподібного пасажу виконавці виконують саме шляхом «ковзання» клавіатурою. Насамперед слід звернути увагу на темп *Allegro* і ритмічне рішення висхідного двозвучного ряду: поступове подрібнення тривалостей від половинної до сто двадцять восьмої. З практичної точки зору, заграти цей відрізок, не уповільнюючи загальний темп, інакше, ніж «глісандуючи» на білих клавішах, не видається можливим. Моцарт застосовує цей різновид прийому наприкінці дев'ятої варіації, вказавши невеличкий розділ *Cadenza*. Таким чином композитор, вірогідно, волів внести елемент віртуозності, адже відомо, що наявність Каденції передбачала урізноманітнення технічної складової твору завдяки демонстрації майстерних навичок соліста.

Іншим прикладом використання двозвучного глісандо на білих клавішах фортепіано є Соната № 21 оп. 53 *до мажор* (1803–1804) Л. ван Бетховена. Композитор застосував *glissandi* в межах октави двома руками почергово задля прояву віртуозності у кодї третьої частини (*Rondo. Allegretto moderato – Prestissimo*, приклад 6).

Приклад 6.

Л. Бетховен. Соната № 21 оп. 53, третя частина (тт. 468–472)

pp

pp

На перший погляд, низка октав на білих клавішах не дає жодних текстових підказок щодо способу звуковидобування цього епізоду, наприклад, шляхом «ковзання» клавіатурою. Як і у випадку з «Lison dortait» Моцарта, насамперед звертаємо увагу на темпову позначку *Prestissimo*, що свідчить про стрімкість виконання октавних перегуків. Крім того, підказкою для розуміння практичної сторони втілення цього фрагмента є динамічна позначка *pianissimo*, у межах якої виконавець має передати ледь уловиме звучання фортепіано. Зазвичай такі октавні послідовності виконуються на гучному нюансі, «великим» штрихом, з метою «вразити» публіку досконалістю володіння піаністичним апаратом. У творі Бетховена постають інакші завдання, але вони також вимагають майстерності гри. Піаніст має якомога тихо та швидко загра-ти цей відрізок, тому виконання цих послідовностей шляхом «глісандування» стане найдоречнішим. Слід замінити традиційне вертикальне положення руки та пальців у момент виконання великої кількості октав на горизонтальну, «ковзаючу» позицію, адже саме вона дасть змогу одночасно досягти найшвидшого темпу та потрібної динамічної межі.

Отже, завдяки наведеним прикладам можна побачити, що білоклавішне глісандо приєдналося до інших «традиційних способів гри» в епоху бароко та вкоренилося у творчості класиків. У ранньому романтизмі відбувається, так би мовити, злам традиції: композитори починають винаходити нові види клавішного глісандо, однак причини його застосування поки що залишаються незмінними — віртуозність і звукообразальність.

Одним із найяскравіших композиторів, який зробив застосування клавішного глісандо візитівкою свого віртуозного стилю, є Ференц Ліст (1811–1886). Окрім доволі частого використання однозвучних білоклавішних висхідних та низхідних глісанді, композитор активно залучав до партитур також інші його види. Приміром, висхідне октавне глісандо на білих клавішах знаходимо у П'ятому етюді *мі мажор* «Полювання» (написаний за дев'ятим каприсом Н. Паганіні) із Шести Великих етюдів за Паганіні (перша редакція — 1831 р., друга — 1851 р.). Іншим помітним різновидом є використання цього способу звуковидобування двома руками одночасно в протилежному русі. Такий варіант застосовано в Угорській рапсодії № 10 *мі мажор* S. 244 (1847) (приклад 7).

Приклад 7.

Ф. Ліст. Угорська рапсодія № 10 *мі мажор* S. 244 (тт. 107–108)

The image shows a musical score for the eighth octave glissando in Liszt's Hungarian Rhapsody No. 10. It consists of two staves, treble and bass clef, with a grand staff bracket on the left. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is marked with '8va' and 'ff' (fortissimo). The right hand plays an ascending eighth-note glissando, while the left hand plays a descending eighth-note glissando. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Цей приклад є показовим, адже класики ще не вдавалися до такого використання глісандо. По-перше, «ковзання» в протилежному напрямку породжує інший звуковий результат, аніж глісандо в одному або паралельному русі. По-друге, виконання

цього типу є складнішим, тож можемо зазначити, що у такий спосіб Ліст акцентує ідею віртуозності.

Серед композиторів, які також застосовували однозвучні та октавні білоклавішні глісанді, виокремимо Йоганнеса Брамса (1833–1897) — його тринадцяту варіацію з першого зошита Варіацій для фортепіано на тему Паганіні ор. 35 (1862–1863), та Мілія Балакірєва (1837–1910) — Фантазію для фортепіано соло «Ісламей» ор. 18.

Відповідно, у романтичну епоху автори продовжують ускладнювати технічний бік реалізації глісандування. По-перше, збільшується довжина шляху «ковзання». По-друге, одночасне використання висхідного та низхідного глісандо обома руками в протилежному напрямку породжує більш насичене звучання, ніж виконання однозвучного глісандо лівою або правою рукою. Своєю чергою, такі експерименти відкрили ширші межі для застосування прийому наступному поколінню композиторів.

Так, на початку ХХ століття починається поступове збільшення кількості видів глісандо на клавіатурі та їхнє активне використання у творах для фортепіано соло. Серед авторів, які експериментували з використанням чорноклавішних глісанді, назовемо Моріса Равеля (1875–1937) — «Ундіна» з фортепіанного циклу «Нічний Гаспар» М 55 («Gaspard de la Nuit», «Ondine», 1908) (приклад 8) та Мануеля де Фалью (1876–1946) — «У Хенераліфі» з тричастинного циклу «Ночі в садах Іспанії» («Noches en los jardines de España», №1 «En el Generalife», 1909–1916).

Приклад 8.

М. Равель. «Нічний Гаспар» М 55, «Ундіна» (тт. 75–76)

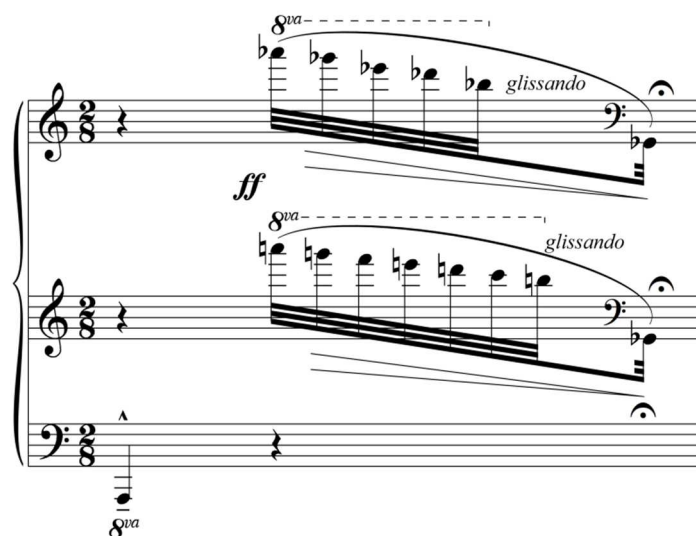
У творчості М. Равеля з'являється також висхідне та низхідне двозвучне білоклавішне глісандо в терцію: «Ранкова серенада блазня» (№ 4 «Alborada del gracioso») з циклу для фортепіано «Відображення» («Miroirs», 1905).

Клод Дебюссі (1862–1918) використовує однозвучні біло- та чорноклавішні глісанді по чергово у шостому Етюді для восьми пальців (№6 «Pour les huit doigts») з Першого зошита Етюдів для фортепіано соло (1915) L 136. Окрім цього, композитор включає псевдохроматичний вид клавіатурного глісандо (за Л. Ваесом¹) — такий варіант «ковзання» з'являється в останній п'єсі «Феєрверк» із Другого зошита Прелюдій для фортепіано соло (1910–1913) L 123 (приклад 9).

¹ Vaes L. Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice. PhD. Leiden University, 2009. P. 32.

Приклад 9.

К. Дебюссі. Другий зошит Прелюдій для фортепіано L 123, «Феєрверк», т. 87



Здебільшого п'єса побудована на бурхливих бринчаннях біло- та чорноклавішних тріолей, стрімких висхідних або низхідних пасажах, потужно-динамічних акордах тощо. Насправді, взаємодія цих способів гри в чомусь нагадує яскраві сплески та кольорові переливи феєричного дійства. Ця Прелюдія являє собою довершену мініатюрну картину, художній образ якої К. Дебюссі вдало доповнює включенням деяких різновидів клавішного глісандо. Головна кульмінація твору досягається завдяки застосуванню псевдохроматичного виду глісандо на *fortissimo*.

Серед інших авторів, які експериментували з прийомом, необхідно назвати аргентинського композитора Альберто Гінастеру (1916–1983), який поєднав декілька модифікацій глісандо в межах одного твору. В одночастинній Сонаті № 3 для фортепіано соло ор. 55 (1982) використано різноманітні види глісандо: білоклавішне (однотонні та двотонні — терція, кварта, октава); чорноклавішне (однотонні та тритонні); суміщення обох типів (приклад 10).

Приклад 10.

А. Гінастера. Соната № 3 ор. 55, тт. 16–17



Помітно, що у другій половині ХХ століття композитори остаточно виходять за межі використання клавішного глісандо лише задля прояву віртуозності або звукообразності. Зокрема, завдяки використанню нових типів глісандо на клавіатурі в музичних творах відбуваються спроби відтворення будь-яких образів чи емоційних станів.

У Клавірштюку XIII «Сон Люцифера» («Luzifers Traum», 1981) Карлґайнца Штокгаузена (1928–2007) зосереджено величезну кількість нестандартних способів гри на клавіатурі, струнах і дерев'яних поверхнях інструмента, що націлені на реалізацію закладеного у назві образу. Скоріше за все, Штокгаузен експериментував із варіантами звуковидобування на різних частинах фортепіано з метою отримати якомога більше специфічних звукових характеристик, які допомагають відобразити містичний образ твору.

Візитівкою опусу є застосування *cluster-glissando* — так названий Г. Кауеллом та К. Штокгаузенем прийом гри, що виконується рукою або іншими частинами тіла на клавіатурі. Піаніст одночасно або по чергово використовує висхідні та низхідні глісанді в різних напрямках руху: паралельному, протилежному, хрест на хрест тощо. У цьому випадку виконавець має вдягнути мітенки, що дає змогу задіяти всю внутрішню частину долоні — їхнє застосування значно полегшує глісандування вздовж клавіатури і дає змогу безперешкодно «ковзати» білими й чорними клавішами фортепіано одночасно. Використання *cluster-glissando* породжує різнобарвні шумові ефекти, що дають змогу «експериментувати» з динамікою та градацією її коливань, отримуючи полярні звучання: від ледь чутного шепотіння до зображення вибухових, крикливих сплесків звукових хвиль (приклад 11).

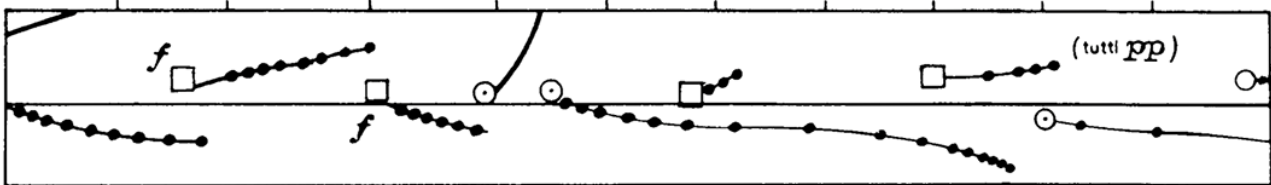
Приклад 11.

К. Штокгаузен. Клавірштюк XIII «Сон Люцифера» (тт. 16–19)

Протягом другої половини ХХ — початку ХХІ століття автори розширюють межі застосування клавішного глісандо. Відтепер на цьому прийомі гри (що став самостійною технікою звуковидобування) та його різновидах може будуватись увесь музичний твір. Підтвердженням є твори багатьох авторів, серед яких виокремимо найпоказовіші опуси Г. Лахенмана (1935), З. Краузе (1938), А. Корсун (1986), що ґрунтуються, переважно, на роботі з численними видами клавішного глісандо.

Нігтьове глісандо вздовж клавіатури (за Л. Ваесом) застосував Гельмут Лахенман в Етюдї для фортепіано соло «Guero» (1969–1970). Автор намагається відтворити звук, характерний для невеликого дерев'яного південноамериканського інструмента з однойменною назвою «*guiro*». Цей тип глісандування є рідкісним прийомом звуковидобування та заслуговує на особливу увагу. Традиційне повнокровне звучання рояля замінено «німим» глісандо нігтів (дистальної фаланги тильної сторони долоні) на поверхні та бічній стороні білих і чорних клавіш. Автор отримує напрочуд оригінальні звучання (шелест, скрегіт тощо). Не препаруючи інструмент, композитор демонструє нетипове використання звукових можливостей фортепіано, що дає змогу вийти за означені попередніми епохами кордони звучання клавішних інструментів (приклад 12).

Г. Лахенман. «Guero» (т. 3)

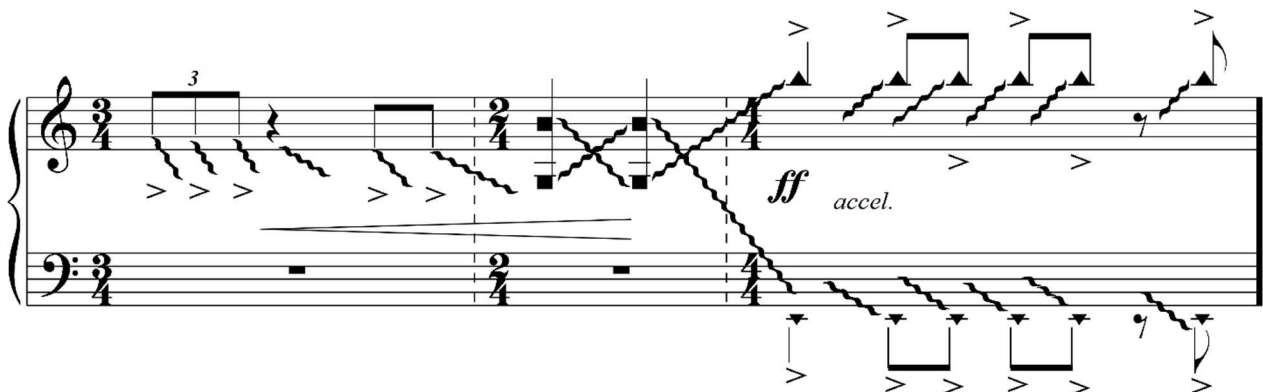


Головною особливістю «Guero» є перетворення беззвучного глісандо на один із головних прийомів звуковидобування.

Глісандо на білих й чорних клавішах вздовж усієї клавіатури застосував Зігмунд Краузе у п'єсі «Gloves Music» (1972). Композитор використовує рукавички задля відтворення *cluster-glissando* кулаком і долонями, одночасно й по чергово, у висхідному та низхідному напрямках руху. Клавішне глісандо слугує єдиним прийомом звуковидобування у творі, який звучить приблизно три хвилини.

«Aqua Sonare» (2008) **Анни Корсун** — п'єса, що також ґрунтується переважно на використанні клавішного глісандо та його різновидів. Авторка задіяла такі його види: діатонічні висхідні та низхідні глісанді (усією долонею або з використанням кінчиків пальців); пентатонічні висхідні глісанді (застосовуючи лише другий, третій, четвертий і п'ятий пальці); псевдохроматичні низхідні глісандо (двома руками, в октаву між ними); двозвучні низхідні білоклавішні глісанді (обома руками по черзі); діатонічне глісандо хрест-навхрест одночасно двома руками (приклад 13, т. 54); висхідні глісанді на білих клавішах із недетермінованою звуковисотністю на *piano* (тильна сторона руки, проксимальний ряд міжфалангових суглобів).

А. Корсун. «Aqua Sonare» (тт. 53–55)



Висновки. Безперечно, протягом кількох століть клавішне глісандо кристалізувалося і посіло одне із чільних місць серед нині вживаних способів звуковидобування. Дослідження клавірних / фортепіанних творів кінця XVII — початку XXI століття демонструє суттєвий розвиток клавішного глісандо, кардинальну трансформацію ідей його використання та модифікації за технічною й колористичною характеристиками. Справді, віртуозність та звукообразність стали головними чинниками впровадження клавішного глісандо, а еволюція музичного мистецтва зумовила збільшення кількості та урізноманітнення типів глісандо на клавіатурі.

Спочатку композитори винайшли один тип «ковзання». Згодом суміщення кількох видів «глісандування» стало нормою та популярним технічним рішенням. Крок за кроком автори почали вибудовувати на клавійному глісандо цілий твір, перетворивши сучасне фортепіано на практичну лабораторію відтворення найнеочікуваніших образів завдяки лише одному способу гри. Окрім цього, сама ідея впровадження *glissando* полягає в тому, аби задіяти новий елемент, що інакше розкривав би віртуозну та звукообразжальну складову творів, освіжаючи їх звучання, протиставляючи «ковзання» клавіатурою традиційному удару пальця по клавіші.

Тому, на нашу думку, глісандо на клавіатурі, що завдячує своєму нинішньому вигляду багатьом століттям розвитку, усе ж доречніше співвідносити з нестандартними способами гри із системи «extended piano techniques», які, своєю чергою, теж мають тривалу історію існування та модернізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Глиссандо // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. С. 139.
2. Extended techniques. URL: <http://musicinmovement.eu/glossary/extended-technique> (accessed: 12.11.2019).
3. Proulx J.-F. A Pedagogical Guide to Extended Piano techniques: A Monograph Submitted to the Temple University Graduate Board in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Philadelphia, 2009. 138 p.
4. Reiko I. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music: A Treatise submitted to the College of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Music. The Florida State University College of Music. Tallahassee, Florida, 2005. 126 p.
5. Vaes L. Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice. PhD. Leiden University, 2009. 1081 p.

REFERENCE

1. Glissando [Glissando] (1991). *Musical Encyclopedic Dictionary [Muzykal'nyj jenciklopedicheskij slovar']*. Moscow: Soviet Encyclopedia, p. 139 [in Russian].
2. *Extended techniques* [online]. Available at: <http://musicinmovement.eu/glossary/extended-technique> (Accessed 12.11.2019) [in English].
3. Proulx, J.-F. (2009). *A Pedagogical Guide to Extended Piano Techniques*: Doctor of Musical Arts. Temple University. Philadelphia, Pennsylvania, 138 p. [in English].
4. Reiko, I. (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*: Doctor of Music. The Florida State University College of Music. Florida, 126 p. [in English].
5. Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*: Doctoral thesis. Leiden University. Leiden, 1081 p. [in English].

ШАРИНА А. В.

Шарина Анастасия Викторовна — аспирантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1538-3740>
anastasia13compassione@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215197>

КЛАВИШНОЕ ГЛИССАНДО: «РАСШИРЕННАЯ» ТРАКТОВКА ТРАДИЦИОННОГО СПОСОБА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Актуальность и научная новизна определяются целью статьи — изучить глиссандо на клавиатуре с позиции «расширенных» фортепианных приёмов игры, обосновать включение приёма в эту систему; проследить историю развития клавишного глиссандо; исследовать различные модификации приёма и выявить их использование в фортепианной музыке XX — начала XXI века.

Методы исследования: *исторический* — раскрывает процесс становления глиссандо на клавиатуре: от момента его включения в клавирные произведения XVII века до активного применения в течении нескольких веков; *системный* — объединяет «расширенные» фортепианные приемы звукоизвлечения в единый комплекс нестандартных способов игры, благодаря которым достигается большое количество нетипичных звуковых эффектов, а так же, подчеркивается виртуозная составляющая композиции; *сравнительный* — заключается в аналитическом раскрытии и сопоставления двух идей использования клавишного глиссандо в произведениях, а именно — их влияние на раскрытие авторского художественного замысла; *исполнительский* метод — прослеживает целесообразность применения глиссандо на клавиатуре и его разновидностей в музыкальных произведениях многих композиторских школ на протяжении нескольких веков.

Главные результаты и выводы исследования клавирных произведений конца XVII — начала XXI века демонстрируют использование глиссандо в качестве нового элемента, который достаточно ярко раскрывает виртуозную и звуковую составляющую композиций. Действительно, виртуозность и извлечение нетипичных звучаний является показательным фактором, повлиявшим на включение клавишного глиссандо в список привычных способов игры. Также можно отметить, что эволюция в музыкальной сфере привела к увеличению количества и разнообразия типов глиссандо. Сперва, композиторы использовали только один способ «скольжения». Впоследствии, сочетание нескольких вариантов клавишного глиссандо оказалось трендовым техническим решением стиля многих авторов. Известно, что в начале XXI века, на основе применения только одного способа звукоизвлечения — глиссандо на клавиатуре, композиторами выстраивалось целое произведение.

Таким образом, существенное развитие; весомые трансформации идей использования приёма; многообразие его модификаций (согласно виртуозным и звукоизобразительным характеристикам) позволяют рассматривать глиссандо на клавиатуре с позиции его «расширенной» интерпретации.

Научная новизна статьи заключается в обосновании необходимости включения клавишного глиссандо к системе «расширенных» приёмов игры на фортепиано. В исследовании содержатся аналитически обоснованные позиции, позволяющие рассматривать глиссандо на клавиатуре и его разновидности с позиции «расширенных» способов фортепианного звукоизвлечения.

Ключевые слова: «расширенные фортепианные техники», глиссандо, глиссандо на клавиатуре, произведения для клавира/фортепиано соло, звукоизобразительность, виртуозность.

SHARINA, ANASTASIIA

Sharina Anastasiia — postgraduate student at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1538-3740>

anastasia13compassione@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215197>

**GLISSANDO ON THE PIANO KEYBOARD: “EXTENDED” INTERPRETATION
OF THE TRADITIONAL METHOD OF SOUND EXTRACTION (HISTORICAL ASPECT)**

Relevance of the study and scientific novelty of the research are determined by its main objectives — to study glissando on keyboard from the position of extended piano techniques and justify its inclusion into this system; to show the history of development this method of playing; to clarify the various ways of using glissando in piano music of the 20th — beginning of the 21st centuries.

Methodology of the research: *historical* — is to show the process of becoming glissando on the keyboard: from its inception in 17th century music to an active development over several centuries; *systemic* — is to present “extended piano techniques” as a system of non-standard ways of playing the piano, which allow to achieve many interesting sound effects, as well as demonstrate the virtuoso component of the composition; *comparative* — consists in analytically presenting and comparing two ideas for using keyboard glissando in works, how they affect the disclosure of the artistic intent of each composer; *performance method* consists in studying the feasibility of using a glissando on a keyboard and its types in musical works of various composer’s schools of several centuries.

Conclusions. The research of the Klavier works at the end of 17th — the beginning of the 21st centuries demonstrates using glissando is to engage a new element that clearly reveals the virtuoso and sound component of the work. Indeed, virtuosity and sound creation have become the main factors behind the introduction of keyboards glissandi. Also, the evolution of music has led to an increase in the number and variety of keyboard’s glissandi types. Initially, composers used one way of gliding. Then, the combination of several variants of glissando became the popular technical solution of many authors. Thus, at the beginning of the 21st century, the composers began to build a whole work on the keyboard glissandi.

So, the significant development; huge transformations of ideas of its use; various modifications according to its technical and color characteristics allow to be viewed glissando on the keyboard from the perspective of its «extended» interpretation.

Significance of the research. Until now, most Ukrainian scientists haven’t considered glissando on the keyboard to be included to the system of extended piano techniques. In this work the analytically grounded positions which allow to plug the key glissando and its modifications in the system of extended methods playing the piano.

Keywords: extended piano techniques, glissando, glissando on the keyboard, works for clavier / piano solo, tone-painting, virtuosity.