

УДК 78.071.2Горовиць(477+73)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301145

## ОВЧАРЕНКО-ПЕШКОВА О. С.

**Овчаренко-Пешкова Олена Сергіївна** — аспірантка творчої аспірантури, кафедра спеціального фортепіано № 2, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-0722-1327>

[elovcharenko.2013@gmail.com](mailto:elovcharenko.2013@gmail.com)

© Овчаренко-Пешкова О. С., 2024

### ПІАНІЗМ ВОЛОДИМИРА ГОРОВИЦЯ: СПІВВІДНОШЕННЯ КОНЦЕРТНОСТІ ТА КАМЕРНОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

Актуальність теми пропонованої розвідки полягає у дослідженні співвідношення камерного і концертного виконавського стилю на прикладі творчості Володимира Горовиця. Застосовано комплексну методологію, що включає біографічний, компаративний, виконавський методи аналізу.

Виявлено дискусійні аспекти музикознавчого осмислення понять камерності та концертності як атрибутів виконавського стилю. Простежено головні етапи становлення та розвитку названих феноменів, окреслено їх жанрово-інтонаційні та виконавські особливості. Розкрито вплив кількісних та якісних параметрів виконуваних творів і виконавського середовища на наукове осмислення категорій камерності та концертності. На прикладі відеозаписів В. Горовиця доведено, що виконавський стиль піаніста є синтетичним з точки зору співвідношення позицій камерності та концертності. Підкреслено, що базою такого синтетичного стилю В. Горовиця стала панорама позитивних життєтворчих обставин (потужне піаністичне обдарування, високий рівень працездатності та ін.), основною з яких було професійне формування у середовищі київської піаністичної еліти, представники якої належали до різних піаністичних шкіл (В. Пухальський, С. Тарновський, Ф. Блуменфельд). Виконавське генеалогічне древо В. Горовиця сягає корінням Віденської класичної школи, а також виразників ідей Романтизму — Ф. Шопена і Р. Шумана. Доведено, що під впливом названих виконавських шкіл був сформований унікальний мелодизований піанізм В. Горовиця. З'ясовано, що параметри камерного виконавського стилю переважають при інтерпретації піаністом творів, наближених до мініатюри; натомість концертність репрезентована у різних, переважно великих композиціях. Обґрунтовано, що незважаючи на певну диференціацію названих виконавських координат, у стилі В. Горовиця переважає мобільне співвідношення камерності й концертності. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшого осмислення специфіки досліджених атрибутів виконавського стилю.

**Ключові слова:** виконавський стиль, піанізм Володимира Горовиця, інтерпретація, камерність, концертність, виконавець-артист.

**Вступ.** Постать Володимира Горовиця має беззаперечно високий статус і приваблює увагу дослідників в Україні та світі. Технічна доступність різноманітних мультимедійних матеріалів (фотографій, аудіо- та відеозаписів, афіш, документів) до-

зволяє мистецтвознавцям, музикантам-педагогам, виконавцям досліджувати різні аспекти виконавської діяльності піаніста. Самобутній талант В. Горовиця синтезує дві надважливі координати виконавського стилю — камерність і концертність. Проблема співвідношення концертності та камерності періодично піднімалась у наявній дослідницькій літературі, втім, відносно творчості В. Горовиця це питання спеціально не розглядалося. У реальній виконавській практиці існує не так багато персоналій, які диференційовані дослідниками як приналежні до певного типу виконавства (наприклад, до представників камерного стилю відносять таких піаністів як Глен Гульд, Олександр Скрябін, Володимир Софроніцький, Юрій Глущенко та ін.; до концертного — Ференца Ліста, Антона Рубінштейна, Артура Рубінштейна, Марту Аргеріх, Олександра Гринюка та ін.). Потреба у поглибленому усвідомленні специфіки виконавського стилю В. Горовиця з точки зору співвідношення позицій камерності та концертності зумовлює **актуальність** обраної теми.

Досліджувані феномени камерності та концертності є складними й багатоаспектними, оскільки включають у себе виконавський, жанровий, формотворчий, стильовий, інтерпретаційний аспекти, розуміння специфіки концертної обстановки та ін. Визначення генетичних засад камерності та концертності дозволяє усвідомити трансформаційні тенденції, що впливали на осмислення цих феноменів музикознавчою думкою різних епох.

Симптоматично, що на першому етапі диференціації означених категорій надважливим вважався кількісний показник, який довгий час визначав статус того або іншого музичного феномена у його диференціації як камерного чи концертного. Як демонструє музично-історичний процес, спочатку почала усвідомлюватися категорія камерності. До камерної музики відносили виключно твори малої форми, які виконували в обмеженому за простором приміщенні з мінімальною кількістю виконавців. Натомість концертність передбачала використання монументальних жанрів і великих форм, націленість на широку аудиторію і як наслідок — виконання у концертних залах, більший виконавський склад, демонстрацію віртуозних можливостей виконавців.

Названі особливості відображають здебільшого *кількісні* параметри досліджуваних феноменів. Водночас генетичне змістове «ядро» цих категорій генерує *якісний* показник: камерність інколи трактується дослідниками як духовно піднесене інтимне музикування, занурене в сферу особистих почуттів [Самотос, 2013], натомість концертність — як надемоційність, показова віртуозність, монументальність, видовищність [Мкртчян, 2022].

Зазначимо, що з плином часу цей розподіл ставав усе більш умовним. До того ж, реальна виконавська практика, зав'язана на індивідуальності артиста, демонструвала мобільність і тісний взаємоперехідний статус цих категорій: з'являлись синтетичні жанри (приміром, «Камерна симфонія» Є. Станковича), на великих сценах стало популярним виконувати камерні мініатюри, а в камерних залах — великі віртуозні твори. Як зазначають дослідники, така трансформація відбулась завдяки «активізації концертної діяльності в сучасних умовах, а також розвитку мистецтва виконавської інтерпретації» [Solomonova, p. 129]. На думку Л. Мкртчян, «саме виконавське подання та виконавський тонус є визначальним у достовірному донесенні до слухача рис камерності або концертності у кожному конкретному випадку» [Мкртчян, с. 37]. Виконавці інтерпретують музичні твори з позицій індивідуального виконавського стилю та власного емоційного вираження, через що «кордони» камерності та концертності стають досить умовними.

**Аналіз публікацій.** Постать Володимира Горовиця на сьогодні є достатньо вивченою завдяки великій кількості робіт, присвячених різним аспектам життєтворчості та виконавського стилю піаніста. Музикознавчу базу статті можна диференціювати за такими напрямками:

- дослідження, присвячені вивченню життєтворчості В. Горовиця;
- роботи, що містять аналіз понять виконавського стилю взагалі та В. Горовиця зокрема;
- праці, у яких досліджуються феномени камерності та концертності.

В українському музикознавчому середовищі життєтворчість Володимира Горовиця досліджувалась неодноразово. Це праці Ірини Куркової [Куркова, 2013], Тетяни Поліщук [Поліщук], Лесі Турчак [Турчак, 2019] та ін. Найбільш вагомою серед українських досліджень такого роду є монографія київського науковця Юрія Зільбермана [Зільберман, 2011], у якій ґрунтовно вивчено життєтворчість піаніста, його естетичні погляди, художні та репертуарні вподобання. Утім, проблема виконавського стилю В. Горовиця з точки зору співвідношення показників камерності та концертності у названій праці не досліджувалася.

Друга позиція стосується поняття виконавського стилю, різноманітні аспекти якого висвітлені в роботах Миколи Давидова [Давидов, 1999], Ольги Катрич [Катрич, 2000], Віктора Москаленка [Москаленко, 2013], Олени Потоцької [Потоцька, 2012] та ін. Зрозуміло, що навколо проблеми виконавського стилю В. Горовиця формується широке коло питань. Фокус дослідження пропонованої статті зосереджений на конкретній проблемі співвідношення феноменів концертності та камерності у виконавській діяльності.

Третій напрям досліджень зосереджений на проблемі камерності та концертності. Феномен камерності висвітлений у працях Теодора Адорно [Адорно, 1998], Людмили Повзун [Повзун, 2018] та ін. Дослідженням концертності та сфери пов'язаних з нею феноменів займалися Борис Асаф'єв [Асаф'єв, 1981], Ольга Варданян [Варданян, 2021], Олександра Самойленко [Самойленко, 2002]. Проакцентуємо, що зазвичай досліджувані категорії розглядалися окремо, без вивчення взаємозв'язків між ними. Тим більш методологічно цінним для пропонованої статті є обґрунтування мистецького творчого проекту Ліліт Мкртчян [Мкртчян, 2022], у якому розглядається проблема співвідношення концертності та камерності у фортепіанній творчості Арно Бабаджаняна. Незважаючи на те, що означена проблема вивчається насамперед в аспекті композиторської творчості, названа праця є методологічно цінною для нашої статті.

**Мета статті** — виявити специфіку виконавського стилю Володимира Горовиця з точки зору співвідношення камерності та концертності.

**Наукова новизна** публікації полягає в першому в музикознавстві дослідженні виконавського стилю В. Горовиця з позицій співвідношення категорій камерності та концертності.

**Методологічне підґрунтя** дослідження складають такі методи: *біографічний* (для розуміння ключових етапів життєтворчості В. Горовиця, що сприяли формуванню його унікального виконавського стилю); *виконавського аналізу* (з метою осмислення специфіки виконавства В. Горовиця), *компаративний* (при вивченні специфіки феноменів камерності та концертності).

**Результати дослідження.** Володимир Самійлович Горовиць — українсько-американський піаніст єврейського походження, який від самого початку свого жит-

тевого шляху був пов'язаний з Києвом. Майбутній піаніст народився у Києві 1 жовтня 1903 року, в родині знаного й заможного київського інженера Самуїла Горовиця. Саме в цьому місті проходило формування і становлення юного В. Горовиця як виконавця. 1913 року В. Горовиць вступив до Київського музичного училища, де приєднався до потужної виконавської традиції представників київської піаністичної школи.

Панорама життєтворчих обставин молодого піаніста склалася досить позитивно. Запорукою цьому були як потужне власне обдарування та працездатність, так і професійне зростання в середовищі талановитих музикантів — представників київської піаністичної еліти світового рівня. Серед педагогів молодого В. Горовиця — видатні піаністи Володимир Пухальський і Сергій Тарновський, а з 1920 року — Фелікс Блуменфельд — легендарний композитор, диригент, педагог, один із перших ректорів Київської консерваторії. Тож не дивно, що вже в юнацькі роки до репертуару Горовиця входили такі надскладні твори як «Карнавал» Р. Шумана, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Ісламей» М. Балакірева, балади і скерцо Ф. Шопена та ін.

Важливим в аспекті пропонованої статті є «генеалогічне древо» піаніста — не лише потужне, але й унікальне: через названих викладачів, представників київської піаністичної школи, В. Горовиць приєднується до традицій фортепіанного мистецтва, родоначальником яких був Людвіг ван Бетховен. Таке бачення базується на тому, що і В. Пухальський, і С. Тарновський є спадкоємцями школи Теодора Лешетицького — учня Карла Черні, який, своєю чергою, був вихованцем Бетховена. Таким чином, В. Горовиць безпосередньо продовжував ту саму гілку школи К. Черні, у якій домінували принципи піанізму віденських класиків.

Зазначимо найважливіші характеристики представників піаністичної школи К. Черні: «бісерна» пальцева техніка; витонченість обробки деталей та завершеність фразування, вокальність та м'якість тону — якості, що характеризують, передусім, камерний тип виконавства. Можливо, останнє й призвело до виникнення унікальної з погляду піаністичної методики гри плоскими пальцями, початок якої — у рекомендаціях першого із згаданих вище вчителів В. Горовиця — В. Пухальського. Саме він запропонував молодому піаністу для максимального досягнення зв'язності та вокальності виконавського інтонування змінити положення руки та трохи витягнути пальці. Така постановка практично виключає ударний компонент піанізму і є ідеальною для виконання кантілени. Результатом розвитку такого способу гри стало формування унікально мелодизованої виконавської техніки В. Горовиця.

Школу Ф. Блуменфельда, у якого В. Горовиць продовжив навчання, можна назвати інтернаціональною, оскільки він був учнем знаного і талановитого музиканта, професора Петербурзької консерваторії Федора Штейна, який свого часу мав творче спілкування з такими видатними особистостями, представниками романтичного стилю, як Фредерік Шопен і Роберт Шуман.

Вивчення генеалогічних чинників формування В. Горовиця-піаніста свідчить про те, що «інтерпретативний контент музичного твору в його виконавському аспекті багато в чому залежить від виконавських принципів конкретної школи мистецтва, до якої належить певний виконавець ... Естетичні цінності художньої школи, в якій навчався той чи інший музикант, істотно впливають на якість інтерпретації твору» [Solomonova, с. 129].

Таким чином, за час навчання у В. Горовиця сформувався самобутній виконавський стиль, що поєднав концертний і камерний типи виконавства. Ще раз акцентуємо: В. Горовиць приєднався до елітарної мистецької генерації, основою піанізму якої склали синтетичні прояви. Серед таких — блискуча віртуозність, масштаб-

ність, видовищність — якості, більше типові для концертного виконавства, і водночас, тонка деталізація, інтимність висловлювання, особлива увага до фразування та агогічних факторів — характерні особливості камерного виконавства.

Оскільки заявлені у дослідженні поняття камерного і концертного виконавського стилю безпосередньо пов'язані з феноменами камерності та концертності як такими, визначимо їх сутність.

У своєму первісному значенні *камерною* вважалась музика для «домашнього» виконання, на відміну від масштабних проєктів театральної або церковної музики. Зазвичай при характеристиці категорії камерності дослідники виходять з кількісних параметрів. Зокрема, «Великий тлумачний словник української мови» трактує термін «камерності» як певну замкнутість, обмеженість у показі, зображенні кого-, чого-небудь<sup>1</sup>. У «Великій українській енциклопедії» під камерною музикою розуміється специфічний вид музичного мистецтва, що відтворюється малим складом музикантів у невеликих приміщеннях<sup>2</sup>.

Від початку формування камерна музика могла виконуватись у вітальні, приймальні або палацовій палаті — тобто в обмеженому за розміром просторі, і допускала участь не більше ніж одного виконавця. Дещо згодом у «домашньому» музичуванні почали брати участь інструментальні ансамблі (струнні, духові інструменти, часто з клавіром), вокалісти соло або у супроводі інструментального акомпанементу. Тенденція до розуміння камерності як феномена, пов'язаного з кількісними показниками, прослідковується і в жанровому контенті різнонаціональних творів, що характеризуються обмеженим складом виконавців і невеликим розміром (французький шансон, італійські канцони, сюїти, тощо).

Методологічно важливою для розуміння специфіки камерності є позиція Л. Повзун. Як наголошує дослідниця, «семантична спрямованість камерності не обмежується фізично-просторовими або соціологічно-комунікативними параметрами». Змістовий фундамент названого феномену полягає «у відчутті одухотвореності, заглибленості у потаємні сфери людської свідомості, що було закладено ще в епоху бароко і зберігається почасти як семантична «пам'ять жанру» [Повзун, с. 134].

Інтонаційні параметри феномену камерності розглядались Б. Асаф'євим, на думку якого, основною ознакою камерності є принцип «замкнутого музичування». Звідси — особистісний характер виконання, власний набір засобів виразності, «своя техніка і в багатьох відношеннях — тематика, особливо пов'язана з інтелектуальною сферою та сферою особистої психіки» [Асаф'єв, с. 183].

Саме цей смисловий аспект диктує специфічні закони організації музичної тканини і текстово-виконавського цілого, формує домінуючий комплекс камерного виконавства. Серед його показників — інтимність художньої комунікації (комунікація «посвячених»), коли аудиторія є «співрозмовником» і включається в діалог на взаємодоповнюваних та узгоджених засадах, акустичні умови спеціально підібраних приміщень. Саме заради цієї мети нерідко створюється атмосфера домашнього музичування, типового для салонної культури.

Доповнює і розвиває названі аспекти камерності Л. Повзун. Дослідниця акцентує, що найважливішою умовою автентичності відтворення камерних творів є не

<sup>1</sup> Див.: <https://slovnyk.me/dict/vts/%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C>

<sup>2</sup> Див.: [https://vue.gov.ua/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0\\_%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0](https://vue.gov.ua/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0)

кількісні показники, а якісні: майстерність деталізації, витонченість володіння туше, що «дозволяє відтворити одухотворену атмосферу та занурити слухача у глибинні сфери людських почуттів, вражень, тощо» [Повзун, с. 73]. На думку вченої, змістова об'єднаність трьох складових — композиторського змісту, виконавської інтерпретації і чуйних слухачів — народжує «жанрово-комунікативний феномен — семантичну структуру «Arte da camera» (мистецтво камерного музикування)» [там само].

Аналізуючи синтетичний виконавський стиль, зазначимо: як продемонструвало аналітичне дослідження аудіо- та відеозаписів В. Горовиця, параметри камерності переважають при репрезентації жанрів, наближених до мініатюри. Серед незліченної кількості виконаних В. Горовицем творів такого роду назвемо сонати Д. Скарлатті, експромти Ф. Шуберта, мініатюри Р. Шумана (з «Дитячих сцен» ор. 15, Новелетти ор. 21 та ін.), Ф. Шопена (мазурки, вальси, етюдів, полонези, ноктюрни та ін.), мініатюри Сергія Рахманінова (Прелюдії ор. 32, знаменита «Полька» та ін.), 12 етюдів ор. 8 Олександра Скрябіна та багато іншого. При можливості виконувати названі твори в різних виконавсько-стилістичних координатах В. Горовиць інтерпретує їх саме з позицій камерності. Цей факт підкреслює пріоритет індивідуального аспекту в його виконавстві та доводить правильність думки про те, що «...інтерпретативні можливості виконавця визначають його здібності як у плані вираження авторської ідеї, так і в контексті розширення композиторського задуму, надання твору свого бачення ...» [Solomonova, с. 131].

Взірцем втілення камерної стилістики виконання є відеозапис сонат Д. Скарлатті у виконанні В. Горовиця. Названий відеозапис був зроблений у 1968 році на великій сцені Carnegie Hall, яка, вочевидь, є більш сприятливою для концертного стилю виконавства. Утім, геній В. Горовиця долає будь-які умовності та занурює слухачку аудиторію у шедеври Д. Скарлатті на мінімальній динаміці (практично весь час виконання зберігається *piano*), з надзвичайно детальним інтонуванням, тонким нюансуванням, образним різноманіттям та обертоново забарвленим звучанням. Виникає відчуття інтимності та простоти висловлювання, що підкреслюється специфічною піаністичною манерою, а саме: низькою постановою, максимальною приближеною до клавіш, та пальцями, які водночас нібито не торкаються клавіатури, а здіймаються над нею.

Зовсім іншим є *концертний* тип виконання. До сьогодні тлумачення поняття «концертність» є дискурсивним питанням через велику кількість аспектів, з ним пов'язаних. Відомо, що термін «концертність» має різні етимологічні пояснення, а відтак, передбачає багатоаспектність і часто протилежність тлумачень. Зокрема, «Konzert» з німецької та «concerto» з італійської перекладається як «гармонія», «узгодженість»; водночас «concerto» з латинської, навпаки, означає «змагання».

Як наголошує Йохан Хейзінга, будь-яка змагальність в музичних жанрах (у жанрі концерту зокрема) є дуже умовною, оскільки в цьому випадку «не може бути переможців або переможених, а тому мотивація всіх, хто “змагається”, полягає у досягненні єдності протилежностей» [Huizinga, с. 118].

Важливою для розуміння категорії «концертність» є наступна наукова позиція: феномен концертності не може бути обмеженим жанровою характеристикою і є однопорядковим до категорій «симфонізм», «пісенність», «варіаційність» та ін. Наряду з пісенністю та симфонізмом концертність постає як узагальнюючий феномен; усі вони можуть бути порівняні з аристотелівсько-гегелівськими поняттями лірики, драми та епосу. Концертність, таким чином, об'єднує в собі драму та епос і продукує такі якості, як оповідальність, риторичність, підкресленість ораторського начала.

Виходячи з такої установки, феномену концертності притаманні такі риси, як гра «великим мазком», масштабність формотворення, монументальність, видовищність, віртуозність, плакатність; в інтерпретаційному підході застосовується принцип підвищеної емоційності, репрезентації власного виконавства з акцентом на віртуозності. Центром такого виконання, як і в камерному виконавському стилі, більшою мірою є особистість виконавця, але з розгортанням у протилежну виконавську площину. Категорію концертності часто пов'язують з категорією віртуозності. Як вважає Мар'яна Самотос, «домінуючий тип комунікації у цьому випадку — демонстрація виконавсько-технічних можливостей» [Самотос, с. 186].

У творчості В. Горовиця, як було зазначено, досить широко репрезентований і концертний стиль виконавства. Цей стиль продемонстрований записами сонат Л. ван Бетховена, рапсодій Ф. Ліста, великими творами Ф. Шумана, Ф. Шопена, С. Рахманінова. Найпопулярнішим відеозаписом В. Горовиця, який найкраще демонструє концертний тип виконавського стилю піаніста, є легендарний телеконцерт 1968 року, де Маєстро виконав власну транскрипцію-варіації на теми з опери Ж. Бізе «Кармен». Зазначимо, що серед його чисельних транскрипцій лише названий твір виконувався піаністом протягом усієї кар'єри (що свідчить про незмінну увагу до розвитку власної піаністичної майстерності, яка до кінця життя В. Горовиця досягла феноменального рівня).

Вперше варіації на теми з опери «Кармен», які вражали публіку «дикою», стихійною віртуозністю, блискучою технічною майстерністю, масштабністю та міццю — ознаками саме *концертного стилю виконавства*, — були репрезентовані музикантом у концертах 1920-х років, де він часто використовував їх на «біс». Показовим фактом наполегливого самовдосконалення Маєстро є те, що названа транскрипція з роками зазнавала змін, і з невеличкого ефектного «номера на біс» переросла у велику концертну п'єсу, яка й сьогодні часто виконується піаністами — представниками *блискучого виконавського стилю*. Симптоматично, що Варіації беруть початок із грайливо-інтригуючої теми, з якої драматургія твору формується саме у напрямку концертної стилістики. Варіації поступово стають загрозливо-стихійними, репрезентуючи у тому числі поступове ускладнення технічних засобів до рівня *трансцендентної віртуозності* (велика кількість акордової техніки, октав, хроматичних гам, стрибків, використання усіх регістрів клавіатури).

**Висновки та перспективи дослідження.** Підводячи підсумки, зазначимо, що Володимир Горовиць є виконавцем безмежних художньо-технічних можливостей і потрясаючої артистичної волі. Комплекс позитивних життєтворчих обставин, у тому числі педагогічно-виконавське оточення, вплинув на формування синтетичного виконавського стилю піаніста, який включає в себе параметри камерності та концертності — як при інтерпретації різних творів, так і в аспекті вільного поєднання камерного і концертного стилів у виконанні одного опусу.

Проведене дослідження дозволило виявити специфіку феноменів камерності та концертності. Науковці поділяють думку, що названі поняття є складними, багатоаспектними, однак — протилежними за значенням. Зокрема, семантика *камерності* полягає у відтворенні одухотвореної атмосфери споглядальності, зануреності в глибинні сфери людських почуттів та вражень, що вимагає від виконавця тонкої деталізації, м'якого туше тощо. Натомість *концертність* репрезентується через підвищену емоційність, масштабність, плакатність, видовищність, а з виконавської точки зору — гру «великим мазком», віртуозність аж до рівня трансцендентної складності.

З плином часу поділ названих категорій ставав більш умовним, оскільки виконавці інтерпретують музичні твори з позицій індивідуального виконавського стилю. Таким чином, той самий твір, завдяки конкретній виконавській інтерпретації, може змінювати свої стилістичні параметри не лише при виконанні різними музикантами, але й за умови його трактування одним митцем, залежно від багатьох обставин його життєтворчості (період розвитку, емоційний стан, специфіка концертної комунікації тощо).

До таких виконавців належить і Володимир Горовиць. Виходячи з інтонаційно-семантичних ресурсів твору та названих життєтворчих обставин, піаніст синтезує обидва типи виконавського стилю — камерний і концертний, а його чуйний артистичний слух і блискучі технічні можливості дозволяють мобільно переходити від однієї виконавсько-стилістичної координати до іншої.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / пер. с нем. А. В. Михайлова / Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 216 с.
3. Варданян О. І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості А. Хачатуряна : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 17 с.
4. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 2 : *Музичне виконавство* С. 88–98.
5. Зильберман Ю. А. Семь очерков о Володимире Горовице : учеб. пособие. Киев, 2011. 144 с.
6. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 15 с.
7. Куркова І. С. Володимир Горовиць як послідовник Сергія Рахманінова в інтерпретації Третього фортепіанного концерту. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2013. № 2. С. 49–55.
8. Мкртчян Л. Семантика камерності та концертності у фортепіанній творчості Арно Бабаджаняна : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту ... доктора мистецтв : 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2022. 132 с.
9. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 249 с.
10. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 478 с.
11. Поліщук Т. Володимир Горовиць: «Я ніколи не граю однаково». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> (дата звернення: 12.01.2024).
12. Потоцька О. В. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 19 с.



13. Самойленко А. И. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Проблеми сучасного мистецтва : зб. наук. праць*. Київ: Науковий світ, 2002. С. 98–106.
14. Самотос М. Концертно-камерне вокальне виконавство в аспекті теоретичного обґрунтування. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 31. С. 184–197.
15. Турчак Л. І. Творчість Володимира Горовиця у контексті світового мистецтва. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ: Міленіум, 2019. Вип. 35. С. 33–39.
16. Huizinga J. *Homo Ludens*. Published 1971 by *Beacon Press*, 220 p.
17. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordonyuk V. Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect *Convergências. Revista de Investigação e Ensino das Artes*. Т. 16. № 32. 2023. P. 125–138.

### REFERENCES

1. Adorno T. V (1998). *Yzbrannoe: Sotsyolohyia muzyky* [Selected: Sociology of music]. Sankt-Pyterburh: Unyversytetskaia knyha. 445 p. [in Russian].
2. Asafev B. V. (1981). *O symfonycheskoï y kamernoï muzyke* [About symphonic and chamber music]. Lenynhrad: Muzyka, 1981 [in Russian].
3. Vardanian O. I. (2021). *Zhanrovo-stylova pryroda kontsertnosti u tvorchosti A. Khachaturiana* [Genre-stylistic nature of concert performance in the work of A. Khachaturyan]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].
4. Davydov M. A. (1999). *Interpretatsiini aspekty vykonavskoi maisternosti* [Interpretative aspects of performing skill]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 2 : *Muzychne vykonavstvo* [Musical performance]. Kyiv. P. 88–98. [in Ukrainian].
5. Zilberman Yu. A. (2011). *Sim narysiv pro Volodymyra Horovytsia* [Seven essays on Volodymyr Horovyts] : navch. posibnyk. Kyiv. 144 p. [in Ukrainian].
6. Katrych O. T. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychnyi ta estetychnyi aspekty)* [Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 15 p. [in Ukrainian].
7. Kurkova I. S. (2013). *Volodymyr Horovyts yak poslidovnyk Serhiia Rakhmaninova v interpretatsii tretoho fortepiannoho kontsertu* [Volodymyr Horovyts as a follower of Sergei Rachmaninov in the interpretation of the third piano concerto]. In: *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka* [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk]. Issue 2, pp. 49–55 [in Ukrainian].
8. Mkrtychian L. (2022). *Semantyka kamernosti ta kontsertnosti v kompozytorskii tvorchosti A. Babadzhaniana* [The semantics of chamber music and concert performance in the composer's work of Arno Babajanyan] : nauk. obhruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu ... doktora mystetstva: 025 Music Art / Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 132 p. [in Ukrainian].
9. Moskalenko V. H. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation: teaching. manual] : navch. posibnyk. Kyiv. 249 p. [in Ukrainian].
10. Povzun L. I. (2018). *Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti* [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble crea-

tivity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 478 p. [in Ukrainian].

11. Polishchuk T. Volodymyr Horovyts : «Ia nikoly ne hraiu odnakovo» [Volodymyr Horovyts: « I never play the same way”]. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> (accessed: 12.01.2024) [in Ukrainian].

12. Pototska O. V. (2012). *Stylova typolohiia fortepianno-vykonavskoi interpretatsii [Stylistic typology of piano-performance interpretation]*. The author’s dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music Odesa, 19 p. [in Ukrainian].

13. Samoilenko A. I. (2002) Zhanr-styl kak parnaia katehoryia muzykalnoi kulturolohy [Genre-style as a paired category of musical culture]. In: *Problemy suchasnoho mystetstva [The problem of modern art] : zb. nauk. prats. Naukovyi svit. Kyiv*, pp. 98–106 [in Russian].

14. Samotos M. (2013). Kontsertno-kamerne vokalne vykonavstvo v aspekti teoretychnoho obgruntuvannia [Concert and chamber vocal performance in the aspect of theoretical justification]. In: *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka [Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music]*. Issue. 31. Lviv, pp. 184–197 [in Ukrainian].

15. Turchak L. I. (2019). Tvorchist Volodymyra Horovytsia u konteksti svitovoho mystetstva [Creativity of Volodymyr Horovyts in the context of world art]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. prats. Issue. 35. Kyiv*, pp. 33–39 [in Ukrainian].

16. Huizinga J. (1971). *Homo Ludens*. Published by Beacon Press, 220 p. [in Dutch].

17. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordonyuk V. (2023). Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect Convergéncias. In: *Revista de Investigação e Ensino das Artes*. T. 16. № 32, pp. 125–138 [in English].

## OLENA OVCHARENKO-PIESHKOVA

**Ovcharenko-Pieshkova, Olena** — graduate student of the Creative Postgraduate School, Department of Special Piano No. 2 at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-0722-1327>

[elovcharenko.2013@gmail.com](mailto:elovcharenko.2013@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301145

## PIANISM OF VOLODYMYR HOROVITS: THE RELATIONSHIP OF CONCERTNESS AND CHAMBERITY OF THE PERFORMING STYLE

**The relevance of the study.** The topicality of the topic of the proposed exploration lies in the study of the specifics of the ratio of chamber and concert performance style on the example of the work of Volodymyr Horovyts. A complex methodology was applied, including biographical, comparative, and executive analysis methods. It has been investigated that the “genealogical” tree of V. Horovyts reaches the roots of the Viennese classical school, as well as representatives of the Romantic era. It has been found that the parameters of the chamber performance style prevail when the pianist interprets works close to a miniature; instead, concert performance is represented in works of various genres. However, it is substantiated that in the style of V. Horovyts, the mobile ratio of the two specified executive coordinates prevails. The conducted research opens up prospects

for further understanding of the specifics of the relationship between the phenomena of concert and chamber performance style.

**The purpose of the article** to reveal the specifics of the performance style of V. Horovyts from the point of view of the ratio of chamber and concert performance.

**The methodological basis of** the research consists of the following methods: biographical (to understand the key stages of V. Horovyts life); performance analysis (in order to understand the specifics of V. Horovyts performance); comparative (when studying the specifics of the phenomena of chamber music and concert performance).

**Results and conclusions.** Summarizing the results of the research, we note that V. Horovyts is definitely a performer of limitless artistic and technical possibilities and artistic will. A comprehensive study made it possible to reveal the specificity of the phenomena of chamber performance and concert performance. As the research showed, over time, the division of these categories became more and more conditional, as performers interpret musical works from the standpoint of individual performance style. Thus, the same work can change its performance and stylistic parameters. Based on the intonation-semantic resources of the work and the mentioned life-creating circumstances, V. Horovyts synthesizes both types of performance style — chamber and concert, and his sensitive artistic ear allows him to move from one stylistic coordinate to another.

**Keywords:** performance style, pianism by V. Horovits, interpretation, chamber performance, concert performance, performer-artist.