

Ольга ЩЕРБАКОВА,

orcid.org/0000-0002-5610-0743

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *oliako1@ukr.net*

КОМУНІКАЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ МАЙСТРІВ З КОМПОЗИТОРАМИ ТА ПІАНІСТАМИ ЯК ФАКТОР УДОСКОНАЛЕННЯ ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Важливою частиною розвитку історії фортепіанного мистецтва завжди був процес удосконалення інструментів. Тому висвітлення питань взаємозв'язків між фабрикантами, які виготовляли фортепіано та композиторами і концертуючими піаністами відкриває той комплекс питань, що націлює сучасних інтерпретаторів на більш точне відтворення стильових ознак творів представників різних поколінь. В даному дослідженні поставлена мета виявити зв'язок між особливостями механіки фортепіано та творчості в області фортепіанного мистецтва.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше простежено за впливом характеристик і можливостей фортепіано певної фірми у єдності з арсеналом виконавських прийомів в композиторському письмі та пріоритетами піаністів. Розглянуто попередні наукові розвідки в царину історії удосконалення фортепіано, як усвідомлення розвитку фортепіанного композиторського письма та виконавства, котрі ставали двигуном для нових ідей майстрів інструментів.

Аналіз матеріалів, пов'язаних з епістолярними матеріалами митців, де вони опікуються характеристиками інструментів різних фортепіанних фірм, вказує на те, що увесь час удосконалювані механістичні показники фортепіано відкривали нові можливості для впровадження в музичну композицію певних технічних новітств. Відзначено роль створення музичних салонів на фортепіанних фабриках для пропагування ними своїх інструментів. Показано, що рекламуванню фортепіано та їх продажу сприяли дружні контакти директорів фортепіанних фірм та відомих піаністів, серед яких були Ференц Ліст, Фридерик Шопен, Калькбреннер.

Погляд на роль стильових змін в композиторській творчості та розвиток віртуозного піаністичного виконавства дозволяє виокремити тенденції, які сприяли оновленню внутрішніх механізмів в фортепіано як інструменті, укріпленню взаємозв'язків між конструкторами інструментів та представників фортепіанного мистецтва, тобто фіксації зміцнення комунікації між різними гілками культурного простору.

Ключові слова: фортепіано, фортепіанна фабрика, музичний салон, майстри інструментів, виконавці, Ф. Шопен, Ф. Ліст.

Olga SHCHERBAKOVA,

orcid.org/0000-0002-5610-0743

Candidate of Art Criticism, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *oliako1@ukr.net*

COMMUNICATION OF PIANO MASTERS WITH COMPOSERS AND PIANISTS AS A FACTOR FOR TOOL IMPROVEMENT

An important part of the development of the history of piano art has always been the process of improving instruments. Therefore, highlighting the issues of relationships between manufacturers who made pianos and composers and concert pianists opens up the complex of issues that aims modern interpreters at a more accurate reproduction of stylistic features of the works of representatives of different generations. The purpose of this study is to reveal the connection between the features of piano mechanics and creativity in the field of piano art.

The scientific novelty lies in the fact that for the first time the influence of the characteristics and capabilities of a piano of a certain company has been traced in unity with the arsenal of performance techniques in the composer's writing and the priorities of pianists. Previous scientific explorations in the field of the history of piano improvement are considered, as an awareness of the development of piano composer writing and performance, which became the engine for new ideas of instrument masters.

The analysis of the materials related to the epistolary materials of the artists, where they take care of the characteristics of the instruments of different piano companies, indicates that the constantly improving mechanical performance of the piano opened up new opportunities for the introduction of certain technical innovations into the musical composition. The role of creating music salons at piano factories to promote their instruments was noted. It is shown that the promotion of

pianos and their sale was facilitated by the friendly contacts of directors of piano companies and famous pianists, among whom were Ferenc Liszt, Frideric Chopin, Kalkbrenner.

A look at the role of stylistic changes in the composer's work and the development of virtuoso pianistic performance allows us to single out trends that contributed to the renewal of the internal mechanisms of the piano as an instrument, the strengthening of relationships between instrument designers and representatives of piano art, that is, the fixation of strengthening communication between different branches of the cultural space.

Key words: piano, piano factory, music salon, instrument makers, performers, F. Chopin, F. Liszt.

Постановка проблеми. Історію розвитку фортепіанного виконавства неможливо уявити без удосконалення технічних можливостей інструментарія. Вивчаючи біографії композиторів та піаністів, зустрічаємо інформацію, яка переконує, що їх творча діяльність була пов'язана з зацікавленістю в модернізації механіки та звучання фортепіано. З сучасної практики піаністів відомо про сумісну працю між певними фортепіанними фірмами та піаністами, які пропагують ці інструменти. На численних конкурсних змаганнях піаністам пропонується вибір інструментів, що свідчить про специфіку фортепіанного виконавства, коли, на відміну від інших інструменталістів (струнників, духовиків, народників) зі своїми інструментами, піаніст завжди залежить від інструментарію на концертній сцені. Наголошено на інтересі до автентичного виконавства серед сучасних піаністів, що впливає на необхідність реставрування старовинних інструментів і сприяє відтворенню/вивченню їх оригінального звучання. Ці міркування приводять до висновку про необхідність збору наукового матеріалу про комунікативні процеси між майстрами фортепіано та композиторами і виконавцями в напрямку удосконалення інструментарію та проєкції на творчу діяльність митців, що становить **актуальність** даного дослідження.

Аналіз досліджень. Інформацію про характеристики та історію винаходів стосовно того чи іншого фортепіано можна знайти в рекламній продукції або на сайтах фортепіанних фабрик. В працях про фортепіанну творчість Л. Бетховена такі музикознавці, як Тільман Сковронек та Роберт Адельсон аналізують тип мислення композитора та впровадження ним в нотний текст певних нововведень, пов'язаних із знайомством з удосконаленням інструментарію. Увага науковців не тільки до діяльності митця, але й до вибору ним інструмента конкретної фірми як складової частини творчої потреби, прослідковується в музикознавчих працях, присвячених творчості Ф. Шопена (Ю. Ракул, Р. Сулім). Однак єдиної ґрунтовної праці на цю тематику ще не виникло, що і обумовило необхідність розробки даного спрямування.

Мета статті полягає в виявленні зв'язків між особливостями механіки фортепіано різних фірм та творчими знахідками в композиторському доробку і виконавському стилі гри піаністів.

Виклад основного матеріалу. В листі до свого батька В. А. Моцарт під впливом знайомства з інструментами **Йоганна Андреаса Штайна** писав: «Раніше перед тим, як я побачив щось з робіт Штайна, найбільш улюбленими моїми клавірами були інструменти Шпета, але тепер я повинен віддати перевагу інструментам Штайна, тому що демпфери в них працюють набагато краще, ніж у регенбурзьких. Якщо я сильно ударю по клавіші, то незалежно від того залишу я палець на ній або підйму, звучання припиниться у той самий момент, коли я цього захочу. Я можу попасти на клавішу як мені завгодно, але звук завжди буде однаковим, він не підведе, не вискочить, не провалиться зовсім; одним словом усе вирівняно... Його інструменти в порівнянні з іншими своєрідні тим, що вони зроблені з пристосуванням звільнити молоточок. Майже ніхто цим не займався; але без пристосування, яке вивільнює молоточок, неможливо зробити так, щоб фортепіано не підводило або не запізнювалося зі звучанням... Коли він виготовить клавір, то (як він сам сказав мені) він сідає за нього та випробовує всякого роду пасажі, пальцеву швидкість і скачки, і працює до тих пір, поки клавір не задовольнить усі його вимоги; бо він працює на користь музиці, а не тільки своїй вигоді, інакше інструмент був би готов зразу же... Він добре піклується про те, щоби дека не ломилася та не тріскалася... Дуже часто він сам робить в ній глибокі надрізи та склеює їх, щоби укріпити деку. У нього є три таких готових піанофорте, і я тільки сьогодні знову грав на них» (Letters of Wolfgang Amadeus Mozart: 548). Бачимо, що Штайн, який вчився у Франца Якоба Шпета (*Franz Jakob Spath*) з 1749 по 1750 роки, перевершив свого вчителя в мистецтві будови фортепіано.

В цьому листі Моцарт пише про концерт, який відбувся в 1777 році в Аугсбурзі, в якому на інструментах Й. Штайна відбулася прем'єра потрійного Концерту В. А. Моцарта F-dur № 7 (KV 242), де виконавцями були Моцарт, Деммлер і Штайн. Першу партію грав органіст Аугсбурзького собору Деммлер (*Johann Michael Demmler*), другу партію – Моцарт і третю – Штайн. Цей концерт, в якому також Моцарт виконував сольні твори, мав величезний успіх у публіці. Атмосферу в залі дуже реалістично описував сам В. Моцарт:

«Піднялися справжня буря і шум. Панове Штайн від захоплення гуркотів, а панове Деммлер сміявся не зупиняючись. Він – такий курйозний чоловік, що якщо йому що-небудь дійсно подобається, то він обов’язково буде абсолютно жакливо сміятися» (Letters of Wolfgang Amadeus Mozart: 549). В рецензії на концерт відмічали, що «тут були злиті воєдино шедеври творчості, виконання та інструментів. І одне так підносило інше, що чисельна публіка була незадоволена тільки тим, що її насолода не продовжувалась довше» (Letters of Wolfgang Amadeus Mozart: 549).

Йоганн Андреас Штайн (*Johann Andreas Stein*, 1728–1792 pp.) після навчання у майстерні Готфріда Зільбермана (*Johann Gottfried Zilbermann*) недалеко від Штутгарда, в Аугсбурзі відкрив своє діло (в 1751 році) і виготовив 700 інструментів за 41 рік. Він значно удосконалив механізм інструментів Зільбермана (які у свій час заслужили схвальну оцінку В. Моцарта), використовуючи принцип легкого підкидання молотка. Цей механізм був відмінним від «штовхаючого» англійського. Тепер піаніст міг з більшою легкістю виконувати складні технічні твори, однак істотним недоліком цих інструментів була слабка репетиція та менша міцність та довговічність. Механізм Штайна одержав назву «віденського» або «німецького» (*Prellzungenmechanik*).

Й. Штайн відзначився також винаходом подвійного фортепіано («*vis-à-vis*») у 1758 році, який представляв собою комбінацію столоподібного фортепіано і рояля в єдиному корпусі (обидва інструменти мали свої незалежні струни, механізми та резонансні дека). Цей інструмент був спеціально призначений для гри у **фортепіанних ансамблях**. Крім цього він сконструював маленький рояль з флейтовим регістром та струнну гармоніку, в якій при переводі регістру механізм зрушувався в сторону і молотки вдаряли по одній струні, що надавало звукам своєрідний тембр, котрий був схожим з тембром спінету (ця третя струна мала назву «спінет»).

Діти Штайна – Андрій і Нанетта – продовжили діло свого батька. Андрій заснував у Відні свою фортепіанну фабрику. Дочка, що відзначилась дуже кваліфікованим фортепіанним майстром, одружилася з **Андрієм Штрайхером** (*Johann Andreas Streicher*, 1761–1833 pp.), який відкрив фортепіанну фабрику у Відні під назвою «*Nanette Streicher, nee Stein*». Він трохи удосконалив механізм в пристрої капсули та механізму вивільнення молотка. На протязі десятиліть (приблизно до 1820 року) віденські майстри фортепіано використовували без змін конструкцію фортепіано

А. Штайна та А. Штрайхера. Як свідчать документи, інструменти А. Штрайхера домінували у Відні в торгівлі фортепіано до 1870-х років. Штрайхер знаходився в досить близьких відносинах з Бетховеном, який впродовж усього свого життя писав музику для фортепіано, і звісно знаходився в пошуках інструмента найбільш відповідного до свого композиторського стилю.

До сучасного часу збережені інструменти, якими користувався Л. Бетховен – це французький С. Ерар, англійський Т. Бродвуд та австрійський К. Графа (Rosen, 2020: 27). В 1803 році Бетховен одержав фортепіано «у формі клавесина» («*pianoforte[s] en forme de clavecin*») фірми Ерар від братів Ерарів, в рамках домовленості про публікацію французького видання сонати Бетховена ор. 13 (*Pathétique*) (Adelson, 2023: 367). Це було обумовлено тісною кооперацією між фірмою інструментів та видавництвом, які розташовувались в одному приміщенні на вулиці du Mail. Серед музикантів, які отримували в подарунок фортепіано від Ерара назвемо Ф. Калькбреннера, Л.Е. Жадена та Г. Спонтіні, Д. Феррарі, Ф. Хіммеля, котрі публікували свої твори у цей період (Adelson, 2023: 368). Піаніно фірми Ерар в подарунок було частиною домовленості по видавничій справі.

Клавіатура фортепіано Ерара мала п’ять з половиною октав та молоточковий механізм в англійському стилі. Майстри, котрі досліджували цей інструмент (наприклад, Том Бегін), бачать зв’язок між манерою мислення композитора та можливостями цього інструменту. Тільман Скворонек (*Tilman Skowronek*) вивчав вказівки на педалізацію в Вальдштейн сонаті Бетховена ор. 53 з огляду на період її написання між кінцем 1803 та початком 1804 року, коли композитор познайомився з фортепіано Ерара, в якому було 4 педалі (Skowronek, 202: 353).

Піаністи часто творчо співпрацювали з фабрикантами і самі спонукали їх до нових винаходів. Так, Ференц Ліст у 1847 році просив П. Ерара виготовити для нього фортепіано з більш легкою механікою. Він писав йому: «Це буде краще для мене. Я став дуже лінивий і звик до віденських майстрів, які мене розбещили та зіпсували», маючи на увазі фортепіано фірми Графф і Штрайхер (Ракул, 2000: 135). Конструкція фортепіано з подвійним спусковим механізмом, яку запатентував **Себастьян Ерар** (1752–1831) у 1821 році мала велике значення, бо модифікувала дієвість подвійного повторення клавіш. Така подвійна спускова дія, яка була включена до важелю повторення (також має назву *balancier*), дозволив повторювати ноту, навіть тоді, коли не було максимального вертикаль-

ного положення. Швидко відтворення клавіш, які повторюються, необхідно було для впровадження Ференцом Лістом нових технічних прийомів. На паризьком інструменті Ерара, який мав 6 октав, Ліст грав в 1824 році, після чого вони заключили до 1825 року між собою контракт. Це дозволило Лісту при проведенні концертного туру в Англії грати на цих фортепіано. Ференц Ліст віддавав значну перевагу інструментам Ерара перед іншими, присвятив йому 8 варіацій для фортепіано та публікував в видавництві С. Ерара свої твори.

Доволі інтенсивно тенденції кооперації між піаністами та майстрами фортепіано проявились в епоху творчості представників романтизму. На початку ХІХ століття все більше спостерігається популярність піаністів-віртуозів, які підкорюють різні світові сценічні майданчики. Водночас такому пожвавленню інтересу публіки до фортепіанної гри в значній мірі сприяли досягнення в удосконаленні інструментарію на фортепіанних фабриках. Дуже часто музикознавцями відмічається, що «загальне захоплення фортепіанним мистецтвом і популярність фортепіано як інструменту, що став королем концертної естради, – все це висувало на перший план артиста-віртуоза. Виборюючи один в одного першість, концертуючи піаністи намагалися вразити слухачів блиском і бравурністю своєї гри, досконалістю майстерності та новизною технічних прийомів» (Сулім, 2000: 32).

Значна концентрація піаністів на одній сцені (в салонах або у великих залах) спонукала кожного з мандруючих по європейських містах виконавців знаходити ще більш сильні ефекти, які допоможуть завоювати серця та прихильність публіки. Як наслідок цих устремлінь, дуже стрімко удосконалюється технічно-віртуозна сторона гри, посилюється сила звучання, відзначається захоплення бравурою, змінюється артистична поведінка виконавця.

Безумовно, що між виконавцем та майстром, який виготовляв інструменти, часто виникали тісні зв'язки. Саме той, хто виготовляв фортепіано, прислуховувався до порад піаністів, а останні мали свої вподобання щодо інструментів певного типу, на якому вони могли реалізувати творчий потенціал як виконавці та як композитори. Для ознайомлення зі своїми інструментами фабриканти відкривали музичні салони, наприклад, К. Плейєль (салон Pleyel на вулиці Кадет 9 Rue Cade, в якому грав Ф. Шопен) та Себастьян Ерар (на вулиці дю Мей). Віртуози піаністичного мистецтва, граючи на фортепіано якоїсь з цих фірм, ставали її пропагандистами та збільшували попит на покупку інструменту.

1 січня 1830 року Камілла Плейєль (*Mari Moke, 1811–1875*) організувала концерт спеціально з метою ознайомлення публіки з фортепіано фірми «Pleyel». Близьким другом Камілли був також Ференц Ліст, з яким вони грали в фортепіанному дуеті. Крім того Ліст присвятив цій блискучій піаністці «Спомини про «Норму Белліні» (1841) та «Бравурну Тарантелу по Тарантелі з опери «Нема з Портичі Л. Обера» (1846). Збереглося листування між Каміллою та Лістом (вони були видані Ж. Тьєрсо в 1936 році в Парижі). Камілли були також присвячені Ноктюрни ор. 9 Ф. Шопена, «Фантазія і варіації на тему мазурки Шопена» ор. 12 – Ф. Калькбрєннера.

Необхідно відмітити, що надалі компанія «Pleyel» завжди піклувалась про залучення артистів, які могли би пропагувати їх інструменти. Для Каміла Плейєля музичні вечори, на яких публіка могла оцінити характеристики його інструменти, доповнювали процес рекламування та продажу фортепіано. Для такого спілкування з потенційними покупцями організатори вирішили знімати приміщення, котре одержало назву «салону», що асоціюється з літературним «салонем» епохи Просвітництва. «Салон» на 150 місць фірми «Pleyel» на вулиці Кадет 9, в якому почали виступати знамениті віртуози того часу, став центром паризького музичного життя.

Двері «салону» були відкриті також для іноземних піаністів: Й. Крамера, Ігнаца Мошелеса, Джона Фільда. 26 лютого 1832 року Каміль організував в Парижі перший концерт Фредерика Шопена, якого там ще ніхто не знав. Успіх цього концерту як у піаністів, у публіки, так і у музичних критиків був надзвичайним. Звучання фортепіано фірми «Pleyel» дуже імпонувало стилю гри Шопена, який зауважував, що перебування в такій добрій формі, коли він може знайти свій особистий звук, потребує фортепіано Плейєля. Між Шопеном та Камілем були досить дружні стосунки. Це можливо прослідкувати на деяких прикладах. Каміль супроводжував Шопена під час його поїздки в Лондон (в 1837 році), а в 1838 році відправляв для Шопена фортепіано свого виробництва на Майорку. Каміль Плейєль став постійним постачальником інструментів для Шопена на довгі роки (аж до його смерті в 1849 році). В свою чергу композитор присвятив Плейєлю цикл з своїх 24-х Прелюдій ор. 28.

В 1838 році недалеко від фабрики музичних інструментів фірми «Pleyel» відкрилася концертна зала на 500 місць. Комерційна діяльність Плейєля була дуже вдалою ще завдяки його особистому відчутті потреб мистецького життя, бо

він сам бів піаністом та композитором – автором квартету, фортепіанних тріо, фортепіанних творів. У статті «The «Romantic» Sound in Four Pianos of Chopin's Era» також підкреслений взаємозв'язок між організаторами фортепіанного виробництва та професіоналами фортепіанного мистецтва. В ній зауважують, що «керівниками виробництва музичних інструментів були як піаністи, так і адміністративні працівники, вони були зацікавлені розробкою своєї продукції, а не у звичайному виробництві та маркетингу вже встановленого стилю. Більшість з них були у щоденному зв'язку з найкращими розробниками. Наприклад, Каміль Плейєль був сином відомого композитора, колегою віртуоза Калькбренера, другом Шопена і водночас майстром його фортепіано» (Edmund, 1979: 152).

Для виробництва фортепіано Ігнац Плейєль (Ignaz Josef Pleyel) об'єднався з Шарлем Лемме (Charles Lemme), у якого була майстерня в Парижі. Але їх партнерство через три роки закінчилось, бо Плейєль зміг відкрити свою власну майстерню в 1807 році. Зайнятість виготовленням інструментів займала досить багато часу, тому, він в 1809 році відмовився від свого нотного видавництва. Без фінансової допомоги таких друзів, як Ф. Калькбреннер, Дж. Россіні та Е. Мегюль (організатор Національного музичного інституту в Парижі), фортепіанна фірма Плейєля не змогла би просувати свої інструменти на ринку. В 1824 році його син Каміль (1788 року народження), який вчився у віртуоза свого часу Яна Ладіслава Дюссека, взяв на себе ці турботи про фабрику. Каміль Плейєль був талановитим музикантом, і Шопен, цінуючи його як виконавця творів Моцарта, писав, що коли Каміль хоче з ним виконувати сонату на фортепіано в 4 руки, то він бере в нього урок.

Центром розвитку фортепіанного мистецтва стає Париж, про який Шопен писав: «Я не знаю чи є де-небудь більше піаністів, ніж у Парижі» (Сулім, 2000: 23). Після знайомства з інструментами фірми Плейєля, він високо оцінює їх механіку, яка дає можливість якнайкраще втілювати свої наміри на інструменті. Безумовно, для виконавця велике значення має інструмент. І це підтверджують його більш ранні вислови про те, що в Райнерці в 1826 році він не знайшов жодного порядного інструмента. «Ті інструменти, які я тут бачив, викликають у мене більше невдоволення, ніж задоволення» (Сулім, 2000: 23).

З одного боку, звучання фортепіано фірми Плейєля мало безпосередній відгук в творчості композитора-піаніста, з іншої сторони, ускладнення технічної сторони виконавців провокувало на удосконалення інструментів.

Під час своїх поїздок на протязі 1824 року Каміль відвідав фортепіанну фірму Broadwood, що значно прискорило реорганізацію та новаторську роботу в своїй компанії. Цьому сприяли дружні стосунки з Ф. Калькбреннером, який мав досвід такої роботи з батьком. В 1824 році він став партнером Каміля Плейєля по виробництву, продажу та аренді фортепіано з назвою фірми «Ігнац Плейєль і компанія». До того Плейєлем було ініційовано інший напрям, який спеціалізувався на музичних публікаціях. В своєму видавництві в Парижі та в Лондоні Каміль Плейєль випустив ряд своїх творів (сонати, тріо, попури на оперні теми, рондо, ноктюрни і каприси).

Для процвітання компанії багато що залежало від визначних імен піаністів (Й. Крамера, І. Мошелеса та Ф. Шопена), які додали їй сильну міжнародну репутацію. Фінансово Ф. Калькбреннер продовжував до своєї смерті (в 1849 році) відповідати за операції компанії «Pleyel», що включали також покупку землі на вулицях Каде і Рошшуар, будівництво концертних залів тощо.

В наш час зацікавленість відтворити звучання старовинних інструментів, розвинути напрямок «історичного виконавства» або хоча б відтворити їх зовнішній вигляд для музейної експозиції, продовжує турбувати сучасників. Ця ідея відновлення старовинних інструментів, які більше не виготовляються або стоять в музеях та загубили своє звучання, була запропонована ще в 1892 році Антоном Рубінштейном. На його думку звукові барви та ефекти, які ініціювали художнє мислення композитора, котрий спирався на характеристики сучасного йому інструментарія, можуть загубитися на сучасних фортепіано, і це означатиме ймовірне викривлення враження від твору. Важливо мати уяву про виразові спроможності старовинних інструментів, що підвласно тільки професіональним майстрам, які глибинно вивчають усі деталі виготовлення інструментів та спираються на поради виконавців, котрі спеціалізуються на цих питаннях.

Серед знаних у світі майстрів відзначимо *Пол МакНалті (Paul McNulty)*, який має репутацію найкращого реставратора старовинних фортепіано. Після кількох років роботи в Амстердамі, Пол вирішив переїхати до Чехії (в 1995 році). Починаючи з 1985 року, Мак-Налті реконструював більше, ніж 150 фортепіано, котрі були копіями фірм Stein, Walter, Hofmann, Graf і Pleyel. На багатьох з цих фортепіано були зроблені студійні записи. Інструменти Пол Мак-Налті мали неабиякий спрос у музикантів, і їх купували такі виконавці, як Николаус Арнонкур, Пол Бадюра-Шкода,

Тревор Пінок, Труделі Леонхарт, Мількольм Білсон, Гарварде, Оберліне та інші. Успішній роботі майстра над інструменти сприяє тісна взаємодія зі своєю жінкою – талановитою піаністкою Вівіаною Софроніцькою.

У 2009 році Мак-Налті зробив дві копії рояля Плейєля 1830 року, який полюбляв Ф. Шопен. В результаті роботи Пола, 26 липня 2011 року у Вігмор холлі в Лондоні, а потім в вересні в Великому залі Польського радіо та телебачення у Варшаві була представлена перша у світі копія фортепіано Ф. Ліста – Voisselot 1846 на честь святкування 200 річчя з дня народження великого музиканта.

На цьому інструменті композитор грав у себе вдома на протязі 40 років. Ференц Ліст дуже полюбляв це фортепіано і писав про нього Хавьеру Буасло: «Як ти знаєш, останні 13 років мого вчення у Веймарі, я зберігаю в кабінеті фортепіано, котре мені надіслав брат Луїс в Одесу в 1846 році. Я ніколи не погоджуся змінити його і буду зберігати до кінця моїх днів як самого близького партнера в улюбленій роботі...» Рояль Бухгольця, на якому грав Шопен, відновлений Полом Макналті в 2017 році.

Висновки. Проведене дослідження, пов'язане з питаннями використання піаністами інструментів конкретних фірм з їх характерними механістичними особливостями, стосуються проблеми виконавського стилю творів композиторів різних епох. Не тільки ретельне ознайомлення з нотним рукописом, але й представлення про природне звучання фортепіано, на якому композитор проектував свою композицію, допомагає розкрити художній образ музичного твору в належній близькості до задуму митця. Вибір піаністами інструменту для концертного виконання (якщо є така можливість) завжди має неабияке значення і залежить від обраної програми.

Сучасна виконавська практика дозволяє виокремити наступні тенденції: розвиток «автентичного виконавства», який поєднується з реставрацією та відтворенням старовинних інструментів; можливість вибору фортепіано/роялю/клавесину певної фірми для концертного представлення творів; потяг піаніста до поглибленого знання про характеристики інструментів, на яких композитор працював над конкретним твором, що націлює виконавця на більш близьку до стилю автора інтерпретацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ракул Ю. Про фонічні особливості шопенівського стилю у зв'язку з інструментарієм. Фридерик Шопен: зб. статей. Львів : СПОЛОМ, 2000. С. 134 – 149.
2. Сулім Р. Музика Ф. Шопена в Україні в (30-40-і рр. XIX ст.). Фридерик Шопен: зб. статей. Львів : СПОЛОМ, 2000. С. 18 – 53.
3. Adelson R. Beethoven's Erard Piano: A gift after all. *Beethoven and the Piano Philology, Context and Performance Practice*. Edited by 4.L. Miucci, C. Bacciagaluppi. Bern Academy of the Arts, 2023. Pp. 358 – 374.
4. Charles Rosen Beethoven's piano sonatas. New Haven. Yale University Press 2020. 272 p.)
5. Edmund M. F. The «Romantic» Sound in Four Pianos of Chopin's Era. *19th Century Music*. University of California Press, 1979. Vol. 3(2). p. 150–153.
6. Letters of Wolfgang Amadeus Mozart (1769 – 1791) Project Gutenberg <https://www.gutenberg.org> (дата звернення 23.06.24).
7. Skowronek Tilman Beethoven and the Split Damper Pedal. *Beethoven and the Piano Philology, Context and Performance Practice*. Edited by 4.L. Miucci, C. Bacciagaluppi. Bern Academy of the Arts, 2023. Pp. 345 – 358.

REFERENCES

1. Rakul, Y. (2000) Pro fonichni osoblyvosti shopenivskoho stiliu u zviazku z instrumentariem [About the phonic features of Chopin's style in connection with the instrumentation]. *Fryderyk Shopen: zb. statei*. Lviv: SPOLOM. *Frédéric Chopin: coll. articles*. P. 134 – 149 [in Ukrainian].
2. Sulim, R. (2000). Muzyka F. Shopena v Ukraini v (30-40-i rr. XIX st.) [F. Chopin's music in Ukraine in the 30-40 years of XIX s.]. *Fryderyk Shopen: zb. statei*. Lviv : SPOLOM. *Frédéric Chopin: coll. articles*. P. 18 – 53 [in Ukrainian].
3. Adelson R. (2023) Beethoven's Erard Piano: A gift after all. *Beethoven and the Piano Philology, Context and Performance Practice*. Edited by 4.L. Miucci, C. Bacciagaluppi. Bern Academy of the Arts. P. 358 – 374
4. Charles Rosen (2020) Beethoven's piano sonatas. New Haven. Yale University Press. 272 p.)
5. Edmund M. F. (1979) The «Romantic» Sound in Four Pianos of Chopin's Era. *19th Century Music*. University of California Press. Vol. 3(2). p. 150–153.
6. Letters of Wolfgang Amadeus Mozart (1769 – 1791) Project Gutenberg <https://www.gutenberg.org> (дата звернення 23.06.24).
7. Skowronek Tilman (2023) Beethoven and the Split Damper Pedal. *Beethoven and the Piano Philology, Context and Performance Practice*. Edited by 4.L. Miucci, C. Bacciagaluppi. Bern Academy of the Arts. P. 345 – 358.