

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Миколаївський національний університет

імені В.О. Сухомлинського

НАТАЛЯ РЕВЕНКО

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

(ФОРТЕПІАНО)

Частина I

Навчально-методичний посібник

Миколаїв

«РАЛ-поліграфія»

2018

УДК 78.071 / 786
ББК 85.315
Р 32

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПАДАЛКА Г.М. доктор педагогічних наук,
професор кафедри педагогіки мистецтва та
фортепіанного виконавства Національного
педагогічного університету імені М.П. Драгоманова
ШАПОВАЛОВА Л.В. доктор мистецтвознавства, професор, завідувач
кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського

*Рекомендовано вченою радою
Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського
(протокол № 20 від 31.05.2018 р.)*

Ревенко Н.

Р 32 Інструментальне виконавство (Фортепіано) Частина I: навчально-методичний посібник / Н.Ревенко. – Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. – 316 с.

ISBN 978-966-96838-3-0

Матеріал навчально-методичного посібника висвітлює питання історичного розвитку і стилевих особливостей різних напрямків клавірного й фортепіанного виконавського мистецтва, знайомить з клавірно-фортепіанною стилістикою національних шкіл, з композиторською, інструментально-виконавською діяльністю видатних музикантів XVII – початку XXI століть.

У посібнику розглядається початковий етап навчання гри на фортепіано, висвітлено методи роботи над акомпанементом та ансамблем, надано методичні рекомендації студентам щодо самостійної роботи над фортепіанними творами різних стилів і жанрів.

Навчально-методичний посібник розрахований на студентів закладів вищої освіти.

УДК 78.071 / 786
ББК 85.315

ISBN 978 -966-96838-3-0

Ревенко Н., 2018

ЗМІСТ	4
ПЕРЕДМОВА	5
РОЗДІЛ 1. Організація навчання в класі інструментального виконавства	9
1.1. Опис навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання».....	9
1.2. Програмні вимоги навчальної дисципліни для I та II курсів. Теорія. Практика.....	13
1.3. З історії музичного виконавства. Інструментальне виконавство.....	30
1.4. Клавірне мистецтво XVI – першої половини XVIII ст. Фортепіанне виконавство другої половини XVIII – початку XXI ст.....	36
РОЗДІЛ 2. Початковий етап навчання гри на фортепіано	55
2.1. Формування навичок гри на фортепіано.....	55
2.2. Читання нот з листа.....	62
2.3. Робота над акомпанементом і ансамблем в класі інструментального виконавства.....	67
РОЗДІЛ 3. Удосконалення виконавської техніки	80
3.1. Робота над вправами, гамами, етюдами.....	80
3.2. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів над етюдами зарубіжних композиторів.....	90
РОЗДІЛ 4. Поліфонія у фортепіанному мистецтві	123
4.1. Особливості опрацювання та виконання поліфонічних творів.....	123
4.2. Методичні рекомендації до вивчення поліфонічних творів зарубіжних композиторів.....	124
РОЗДІЛ 5. Робота над творами великої форми	161
5.1. Твори великої форми (сонатина, соната).....	161
5.2. Методичні поради до самостійної роботи над творами великої форми...	165
РОЗДІЛ 6. Робота над п'єсами	217
6.1. Жанр п'єси в творчості зарубіжних композиторів: особливості опрацювання та інтерпретації.....	217

6.2. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів над п'єсами українських композиторів.....	270
Перелік використаних джерел.....	298
Словник з дисципліни	303

ПЕРЕДМОВА

Відродження національних традицій, спрямованість на актуалізацію та розвиток національного культурного потенціалу надають сьогодні особливої значущості питанням підготовки висококваліфікованих педагогів предметів художньо-естетичного циклу, зокрема, вчителів музичного мистецтва.

Фахова підготовка у закладі вищої освіти майбутніх вчителів музичного мистецтва входить до структури їх професійної підготовки і передбачає набуття студентами відповідних компетентностей із дисциплін історико-теоретичного, вокально-хорового та інструментального циклів.

Особливого значення у рамках фахової підготовки набуває навчальна дисципліна «Інструментальне виконавство з методикою викладання» (основний музичний інструмент – фортепіано), яка є обов'язковою дисципліною освітньо-професійної програми підготовки бакалавра спеціальності 014 Середня освіта, предметної спеціалізації 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). Гра на фортепіано займає важливе місце в комплексі дисциплін, що забезпечують спеціалізацію і спрямовані на професійну підготовку кваліфікованого фахівця. Володіння фортепіано диктується необхідністю професійного ілюстрування музики в майбутній роботі вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі. Випускник закладу вищої освіти повинен на високому художньому та технічному рівні виконувати твори, що передбачені для слухання програмою з музичного мистецтва, а також й інші твори, з якими він вважає за необхідне ознайомлювати учнів. Для майбутнього фахівця практично значимою є сформованість навичок читання з листа щодо вміння акомпанувати співу дітей під час роботи над шкільним пісенним репертуаром, що теж передбачає володіння інструментом.

Деякі форми позаурочної та позашкільної культурно-освітньої роботи вчителя музичного мистецтва також можуть вимагати від нього виконавської компетентності. Враховуючи, що певна частина студентів та випускників-

музикантів працюють в дитячих музичних школах та інших закладах культури, вимоги до їх виконавської майстерності ще більш зростають.

Навчально-методичний посібник «Інструментальне виконавство (Фортепіано). Частина I» – складений для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» першого та другого років навчання.

Мета посібника «Інструментальне виконавство (Фортепіано). Частина I» – надати студентам теоретичні знання про історичний розвиток і стилеві особливості різних напрямків клавірного (XVII-XVIII ст.) й фортепіанного виконавського мистецтва, клавірно-фортепіанну стилістику національних шкіл, індивідуальні виконавські стилі; ознайомити з фортепіанним репертуаром вітчизняних і зарубіжних композиторів, традиціями виконання, з практичними навичками історико-теоретичного аналізу творів, а також надати методичні рекомендації до самостійної роботи над фортепіанними творами різних стилів і жанрів.

Матеріал посібника спрямований на послідовне засвоєння студентами історико-теоретичної, методичної, практичної інформації, яку майбутні вчителі музичного мистецтва отримують на лекційних та індивідуальних (практичних) заняттях.

Інформаційний матеріал навчально-методичного посібника скомпоновано таким чином, що він природно включається у весь комплекс музичних та гуманітарних дисциплін. Особлива увага приділяється зв'язкам інструментальної, а саме фортепіанної музики з вітчизняною та зарубіжною літературою, з образотворчим, театральним мистецтвом; еволюція фортепіанного стилю того чи іншого композитора розглядається у контексті історичного розвитку країни, представником якої він є, а також у зв'язках з іншими музичними жанрами в творчості митця.

Концепція посібника ґрунтується на принципах історизму: важливе місце займають теми, де подаються або найважливіші факти та структура музичного життя певної доби щодо розвитку інструментального виконавства, або

об'єднується ряд персоналій, що творять в тому чи іншому фортепіанному жанрі в певний час.

Разом із тим обсяг посібника не дає можливості при розгляді методів роботи над основними жанрами фортепіанного мистецтва висвітлити в повному обсязі доробок всіх зарубіжних й вітчизняних композиторів протягом тривалої історичної епохи. Внаслідок цього автор вимушена була здійснити необхідну селекцію практичного матеріалу, наголосивши тільки окремі важливі постаті та їх фортепіанні твори, що отримали широку популярність у навчальному репертуарі студентів-піаністів та вплинули на розвиток українського фортепіанного виконавства.

Структура посібника сприяє ефективному засвоєнню його змісту. Посібник складається з шести розділів. У першому розділі надано програма навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання», вимоги по курсам, висвітлено становлення та розвиток інструментального виконавства в європейській музичній культурі, проаналізовано діяльність клавірних шкіл, оглядово розглянуто педагогічна, композиторська, виконавська діяльність видатних музикантів XVI – початку XXI століть.

Другий розділ присвячено початковому етапу навчання гри на фортепіано. З третього по шостий розділи містять теоретичну та практичну інформацію щодо методів роботи над виконавською технікою при опрацюванні вправ, гам, етюдів, поліфонічних творів, а також творів великої форми, п'єс віртуозного та кантиленного характеру.

Контрольні питання та практичні завдання для перевірки теоретичних знань, рекомендована література, список нотних збірок творів за жанрами розміщені наприкінці розділів – з першого по шостий включно.

Музичні матеріали навчально-методичного посібника, що запропоновані для опрацювання студентами, складаються із зразків національної музичної культури та фортепіанних творів зарубіжних композиторів минулого та сучасності.

До цього часу студенти-піаністи вітчизняних закладів вищої освіти освоювали курс «Інструментальне виконавство з методикою викладання» користуючись посібником О. Алексєєва «Методика навчання гри на фортепіано» (перше видання – 1964 р., перевидання – 1971р.), а також менш поширеними в Україні підручниками А. Щапова – «Фортепіанна педагогіка» (1960р.), й Г. Ципіна – «Навчання гри на фортепіано» (1984р.). У 2001 році був виданий підручник «Методика викладання гри на фортепіано» для студентів вищих музичних навчальних закладів Т. Воробкевич. У посібнику висвітлено питання психологічної характеристики музичних здібностей, питання розвитку різних аспектів фортепіанної техніки учня протягом його навчання, аналізується робота над творами різних форм та жанрів.

Але сьогодні існує проблема в підручниках та посібниках, спрямованих на інструментально-виконавську, а саме – фортепіанну, підготовку студентів закладів вищої освіти. Даний навчально-методичний посібник є першою у вітчизняній педагогічній практиці спробою методичного висвітлення основних етапів підготовки студентів-піаністів до інструментально-виконавської діяльності у якості вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі.

Поданий навчально-методичний посібник розрахований на студентів музично-педагогічних факультетів закладів вищої освіти; він також може бути рекомендований для студентів музичних училищ та коледжів культури й мистецтв, в яких здійснюється інструментально-виконавська (фортепіанна) підготовка фахівців.

РОЗДІЛ 1. ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАННЯ В КЛАСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Опис навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання»

Предметом вивчення навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» є теоретичне, методичне та практичне засвоєння інструментально-виконавських умінь і навичок високоякісного художнього виконання творів на музичному інструменті (фортепіано).

Міждисциплінарні зв'язки забезпечують теоретичну та практичну єдність в осмисленні інформації, отриманої в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін – *гармонії* (орієнтування в тональності, структура, побудова та розташування акорду, розвиток гармонічного слуху, навички акордових сполучень, гармонізація мелодії), *сольфеджіо* (ладове чуття, розвиток музичного слуху, музично-слухових, внутрішніх уявлень, правильне відчуття висоти ноти, вміння «чисто» інтонувати), *історії музики* (ознайомлення з видами, жанрами інструментальної музики; орієнтація в музично-історичному просторі; ознайомлення з творчістю видатних композиторів минулого та сучасності), *хорового класу, вокальної майстерності* (знання про вокальну природу звуку, вироблення у студентів складних умінь якісно співати у власному інструментальному супроводі), *методики організації та роботи зі шкільним хоровим колективом* (навчитись слухати і відтворювати голосом різні елементи хорової партитури в процесі інструментального виконання і одночасного керування хором).

Програма навчальної дисципліни складається з таких **кредитів**:

1. Ознайомлення з історією створення інструменту. Оволодіння навичками гри, постановка виконавського апарату. Художньо-інструктивний репертуар. Репертуар з програми «Слухання музики» – I семестр.

2. Художній репертуар (поліфонічний твір, п'єса малої або середньої форми) – I семестр.
3. Діагностичний зріз отриманих за I семестр професійних навичок (виконання самостійно розученого музичного твору напам'ять та написання анотації до нього). Інструктивний репертуар. Художньо-інструктивний репертуар. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики» – II семестр.
4. Художній репертуар (твір великої форми і п'єса малої або середньої форми) – II семестр.
5. Художньо-інструктивний репертуар. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики». Художній репертуар (поліфонічний твір, п'єса малої або середньої форми) – III семестр.
6. Художньо-інструктивний репертуар. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики». Художній репертуар (твір великої форми і п'єса малої або середньої форми) – IV семестр.
7. Художньо-інструктивний репертуар. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики». Художній репертуар (поліфонічний твір, п'єса малої або середньої форми) – V семестр.
8. Художньо-інструктивний, шкільний репертуар з програми «Слухання музики». Художній репертуар (твір великої форми і п'єса малої або середньої форми) – VI семестр.
9. Художньо-інструктивний репертуар. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики». Художній репертуар (поліфонічний твір, п'єса малої або середньої форми) – VII семестр
10. Художньо-інструктивний, шкільний репертуар з програми «Слухання музики». Художній репертуар (твір великої форми і п'єса малої або середньої форми) – VIII семестр.

Метою викладання навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» є виховання широко досвідчених фахівців, які здатні вільно використовувати музичний інструмент (фортепіано) при проведенні

уроку та позакласної музично-виховної роботи в загальноосвітній школі, здібні розкрити художній зміст музичних творів, мають необхідний досвід самостійної роботи з педагогічним та концертним репертуаром і готові до практично-виконавської та педагогічної діяльності.

1.2. Основними завданнями вивчення дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» є:

- розвиток у студентів комплексу музично-творчих та музично-виконавських здібностей, виконавчих навичок, які включають вільне володіння інструментом, добру технічну підготовку, вміння працювати з нотним текстом, психологічну тренованість, що дозволяє яскраво, виразно розкрити образний зміст музичного твору;
- засвоєння студентами найбільш типових рис музики різних епох, стилів, художніх напрямків та національних шкіл вітчизняної та світової музичної культури;
- засвоєння студентами програмного матеріалу загальноосвітньої школи і розвиток інтересу до роботи з ним;
- підготовка за допомогою музичного інструмента (фортепіано) уроків, музично-виховних та музично-освітніх заходів (тематичних концертів, музичних спектаклів, бесід, літературно-музичних композицій, лекторіїв дитячої філармонії, конкурсів, вечорів розваг тощо);
- навчання студентів перекладанню фрагментів симфонічної, оперної, балетної музики для фортепіано, підбиранню на слух музичних мелодій з акомпанементом, уміння читати з листа;
- формування у студентів навичок самостійної роботи над музичними творами.

1.3. Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студент оволодіває такими *компетентностями*:

I. Загальнопредметні:

Назва компетентності	Код компетентності
Знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності	ЗК1
Здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел	ЗК5
Здатність застосовувати набуті знання в практичних ситуаціях	ЗК6
Здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями	ЗК7
Здатність спілкуватися державною мовою як усно, так і письмово	ЗК8
Здатність використовувати знання іноземної мови в освітній діяльності	ЗК9

II. Фахові:

Назва компетентності	Код компетентності
Здатність користуватися символікою і сучасною термінологією музичної мови	ФК 1
Здатність виявляти музикальність, виконавські (інструментальні), інтерпретаційні, артистичні уміння, виконавську надійність вчителя музичного мистецтва	ФК 4
Здатність відчувати і демонструвати емоційну чутливість, рефлексію, ціннісне ставлення до музичних творів, здійснювати активне сприймання, запам'ятовування, збереження, відтворення і художньо-педагогічне тлумачення змісту і смислу творів мистецтва	ФК 6
Уміння свідомо обирати шляхи вирішення непередбачуваних	ФК 9

проблем у професійній діяльності	
Здатність до інноваційної діяльності в сфері культури, мистецтва та освіти	ФК 11

На вивчення навчальної дисципліни відводиться 300 годин / 10 кредитів ECTS.

Інформаційний обсяг дисципліни. У відповідності до навчального плану курс дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» вивчається студентом денної форми навчання протягом I – VIII семестрів /бакалавр/.

Програму складено таким чином, щоб максимально забезпечити формування професійних умінь і навичок, пов'язаних з грою на інструменті (фортепіано) майбутнього вчителя музичного мистецтва. Запропоновані форми засвоєння навчального репертуару і звітності студентів дають можливість контролювати і спрямовувати їх загально-музичний, виконавський і професійний розвиток як з боку викладача основного інструмента, так і керівників секцій.

Необхідність узгодження вузівської навчальної діяльності студентів з особливостями музично-педагогічної діяльності в школі визначає основний принцип викладення змісту програми, її структурної побудови. Суть його полягає в розподілі навчального матеріалу за специфічними різновидами діяльності на відміну від традиційного жанрово-стильового підходу. Такий розподіл /за видами діяльності/ акцентує увагу на педагогічній спрямованості фортепіанної підготовки, відкриває широкі можливості до професійного удосконалення майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Програму кожного курсу (з I-го по IV-й) обов'язково складають твори художньо-інструктивного (гами, арпеджіо, етюд), художнього (п'єси, поліфонічні твори, твори великої форми) й шкільного репертуарів (п'єси по

слуханню музики у загальноосвітній школі). Виконання п'єс із шкільної програми супроводжується художньо-педагогічним аналізом творів.

На першому курсі у II семестрі кожним викладачем проводиться діагностичний зріз отриманих студентом за I семестр професійних навичок. Він включає виконання самостійно розученого музичного твору напам'ять та написання анотації до нього.

Успішність студентів оцінюється поточними оцінками (модулі), а також оцінками, що отримані на заліках й екзаменах. Заліки проводяться у V та VII семестрах, іспити – у I, II, III, VIII семестрах.

Головною особливістю чотирьохрічного плану навчання (бакалавр) є те, що на першому курсі в I семестрі внаслідок різного рівня музичної підготовки студенти розподіляються по групах.

Група **A** – це студенти, які не мають музичної освіти.

Група **B** – студенти, які закінчили музичну студію, ДМШ, або декілька класів вищеназваних навчальних закладів.

Група **C** – студенти, які мають середню спеціальну освіту (музичне училище, культурно-освітнє училище, педагогічне училище). Тому кожна група студентів у I семестрі першого року навчання має власні репертуарні вимоги.

1.2. Програмні вимоги навчальної дисципліни для I та II курсів

Теорія

Програма навчальної дисципліни для I й II курсів складається з таких **кредитів:**

Кредит 1.

1. Лекційний матеріал.

Основні історичні віхи історії фортепіанного виконавства, його зв'язок з композиторською творчістю. Виконавська культура в епоху пізнього Ренесансу та Бароко. Особливості форм музикування, інструментарій в дану епоху. Характеристика діяльності музиканта цього часу: універсалізм, мистецтво

імпровізації як один з основних принципів виконавського мистецтва. Зародження і еволюція клавійних інструментів. Попередники клавійних інструментів. Клавесин, клавикорд і інші різновиди клавіру; пристрій і звукові особливості. Вплив органного і лютневого мистецтва на клавірну літературу (жанри, форми, фактура творів). Перші трактати по клавірному мистецтву. Зародження та шляхи розвитку окремих національних шкіл в клавірному мистецтві в XVI-XVII ст. (Італія, Франція, Німеччина, Англія). Їх зв'язок з формуванням національних культур. Загальна характеристика, принципи відмінності.

Мистецтво англійських верджіналістів і його найвизначніші представники. Характеристика жанрів; особливості клавірного письма. Англійський верджіналізм як перша самостійна клавірна школа. Італійська клавірна школа XVII – першої половини XVIII ст., її зв'язок із загальними тенденціями і стильовими рисами музичного мистецтва італійського Бароко. Композиторська та виконавська діяльність Дж. Фрескобальді. Розвиток віртуозної клавірної фактури в творчості італійських композиторів даного часу.

Спадщина Д. Скарлатті і естетика Бароко. Клавірні сонати Д. Скарлатті. Новаторські риси жанру і виразних засобів. Роль творчості Д. Скарлатті у формуванні класичної сонати (сонатного *allegro*). Особливості клавірної фактури в творах Д. Скарлатті. Значення творчості Д. Скарлатті для подальшого розвитку клавірно-фортепіанної стилістики. Найвизначніші інтерпретатори сонат Д. Скарлатті (Р. Кіркпатрік, Г. Леонхардт, М. Мейер, Р. Казадезюс, В. Горовіц, М. Плетньов та інші).

Французька клавірна школа XVII – першої половини XVIII ст. в контексті національної культури даного періоду. Ж. Шамбоньер – один з перших представників французького клавесінізму. Стиль рококо і особливості клавесинного письма (мелізматика, «стиль бриз», артикуляція та інше). Жанри французьких клавесиністів. Особливості жанру сюїти у творчості французьких клавесиністів. Клавірна творчість Ф. Куперена. Особливості фактури і виразних

засобів; поетика і художня образність. «Галантний» виконавський стиль і його характерні риси. Трактат Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» як найважливіший естетичний і теоретичний документ французького клавірного виконавського мистецтва початку XVIII ст.; його роль у розвитку виконавства і педагогіки. Сюїти для клавесина Ж.-Ф. Рамо. Розвиток жанру клавірної мініатюри в творчості французьких композиторів першої половини XVIII ст. Найвизначніші інтерпретатори французьких клавесиністів (В. Ландовска, Г. Леонхардт, К. Руссе, М. Мейер та інші).

Фортепіанне мистецтво як одна із значних галузей музичної культури. Роль фортепіано в галузі сольного інструменталізму. Використання фортепіано і його попередників – клавірних інструментів – як ансамблевих і акомпануючих інструментів у вокальній і камерно-інструментальній літературі. Фортепіано і процес загального історичного розвитку музичного мистецтва. Загальноісторична періодизація як основа музичного, зокрема, фортепіанного мистецтва.

Кредит 2.

(лекційний матеріал)

Клавірна спадщина Й.С. Баха та німецька клавірна школа. Клавірна творчість Й.С. Баха як підсумок досягнень європейських клавірних шкіл і стилів епохи Бароко. Характеристика творів для клавіру Й.С. Баха (маленькі прелюдії і фуги, інвенції). «Добре темперований клавір»: історія створення циклу, його особливості, зв'язок з естетичними принципами мистецтва епохи Бароко («теорія афектів», символіка, емблематика). Уртекст і історія редакцій «ДТК»: порівняльний аналіз редакцій. Уртекст і редакції «ДТК» як виконавська проблема.

Проблеми інтерпретації творів Й.С. Баха. Питання артикуляції, фразування, темпу і т.інше. Відоміші виконавці спадщини Й.С. Баха в XX столітті (В. Ландовська, Г. Гульд, С. Ріхтер, Р. Тюрек, С. Фейнберг, М. Юдіна, А. Шіфф, Е. Корольов та інші).

Загальна характеристика епохи віденського класицизму: зв'язок музичної творчості з естетичними і художніми ідеями часу. Найвизначніші представники віденського класицизму Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен. Загальна характеристика фортепіанної творчості Й. Гайдна, В.А. Моцарта (риси стилю, твердження форми класичного сонатного allegro, сонатного циклу, характеристики інших жанрів, особливості фортепіанної фактури; вплив музично-театральної драматургії на їх творчість; типізація музичних образів і виразних засобів і т.інше).

Питання інтерпретації фортепіанної спадщини Гайдна.

Стильова характеристика фортепіанної спадщини Моцарта. Уртексти творів Моцарта і проблеми інтерпретації моцартівської спадщини. Порівняльний аналіз редакцій сонат Моцарта. Характеристика виконавської естетики і поетики Моцарта (імпровізаційність виконання; артикуляція, техніка rubato, туше, динаміка і ін.) як ідеал класицистського типу піанізму. Моцарт – перший піаніст в історії виконавського мистецтва. Моцартівський ідеал фортепіанності. Видатні інтерпретатори фортепіанної спадщини Моцарта в ХХ столітті (В. Гізекінг, С. Ріхтер, Г. Гульд, П. Бадураскода, А. Брендель, М. Перайя, М. Плетнев і ін.).

Кредит 3.

(лекційний матеріал)

Лондонська піаністична школа і її засновник М. Клементі. Виконавська, композиторська і педагогічна діяльність М. Клементі. Роль М. Клементі в створенні віртуозного фортепіанного стилю (збірники етюдів «Ступінь до Парнасу»). Ранні та пізні сонати М. Клементі: еволюція стилю і виразних засобів. Найвизначніші учні М. Клементі (Я.Л. Дусик, Дж. Фільд, І.Б. Крамер). Французька піаністична школа. Паризька консерваторія і її представники; Л. Адан як яскравий представник французької піаністичної школи даного періоду.

Виконавське мистецтво першої третини ХІХ в. Риси передромантичного піанізму і його провідні представники. Типологія виконавських стилів (по

К. Черні). «Блискучий стиль» (салонно-віртуозний напрямок) як феномен ранньоромантичного піанізму; його найвизначніші представники першої половини XIX ст. Виконавське мистецтво Ф. Калькбренера, О. Герцена, А. Дрейшока, А. Штейбельта і інших. Розширення фортепіанних виразних засобів (техніка педалізації, колористика, принцип «співу на фортепіано», освоєння романтико-віртуозних фактурних формул і т.інше) як основна риса часу.

Фортепіанна творчість ранніх романтиків; риси стилю, особливості фактури, жанрова своєрідність. Ф. Мендельсон: загальні риси творчості і її значення для подальшого розвитку романтичного фортепіанного стилю.

Кредит 4.

(лекційний матеріал).

Фортепіано в умовах романтичної стилістики і нової романтичної образності (розширення звуко-тембрової палітри, віртуозна фактура, питання педалізації, динаміки, фразування, агогіки, проблема «співу на фортепіано» і т. інше). Музикант-виконавець в романтичну епоху; нові форми і принципи концертної діяльності (сольні концерти, репертуар і т. інше). Віртуози-інтерпретатори і їх виконавська естетика (проблема авторського тексту і його прочитання, транскрипції і їх жанрові різновиди, концертні етюди і т. інше).

Фортепіанна спадщина Р. Шумана. Зв'язок його творчості з естетикою і літературою німецьких романтиків. Характеристика жанрів. Розширення засобів фортепіанного письма в зв'язку з романтичною стилістикою (новаторське використання реєстрової виразності, збагачення тембрової барвистості, образність віртуозної фактури; інтонаційна виразність мелодизму, гармонійна насиченість звукової тканини, її поліфонізація і т.інше). Літературно-критична діяльність Р. Шумана як відображення найважливіших музично-виконавських тенденцій часу. Аналіз виконавської поетики (звуковилучення, динаміка, ритм, педалізація і інше). Інтерпретація Р. Шумана видатними піаністами XX століття (А. Корто, В. Горовіц,

В. Софроницький, С. Ріхтер, Г. Анда, М. Аргеріх, А. Бенедетті-Мікеланджело Буонаротті, М. Плетньов і ін.).

Фортепіанна спадщина і виконавське мистецтво Ф. Шопена. Загальна характеристика індивідуальних стильових рис (мелодизація фактури, техніка «блискучого стилю» і його психологізація, звуко-темброве нюансування і інше). Характеристика жанрів як зразок їх художнього переосмислення (танцювальні мініатюри, етюди); ноктюрн і прелюдія як квінтесенція камерної ліричної лінії в романтичному фортепіанному мистецтві. Інтерпретація Ф. Шопена видатними піаністами ХХ століття (І. Падеревський, А. Корто, В. Горовіц, А. Рубінштейн, Ж. Боле, Г. Нейгауз, С. Нейгауз, М. Полліні, А. Бенедетті-Мікеланджелі, М. Плетньов, Г. Соколов та інші).

Кредит 5.

(лекційний матеріал)

Фортепіанна спадщина П.І. Чайковського як яскраве втілення найважливіших особливостей російської піаністичної школи ХІХ ст. Риси стилю (виразність фразування, мелодійна насиченість фортепіанної тканини, підголоскова поліфонія і інше). Самобутність творчості П.І. Чайковського і його зв'язок з романтичними традиціями західноєвропейського фортепіанного мистецтва. Розвиток традиційно-романтичних фортепіанних жанрів в спадщині П.І. Чайковського (фортепіанна мініатюра, циклічні твори, велика соната, твори для фортепіано з оркестром). Видатні інтерпретатори П.І. Чайковського в ХХ столітті (К. Ігумнов, С. Ріхтер, М. Плетнев, і інші).

Кредит 6.

(лекційний матеріал)

Фортепіанна творчість українських композиторів минулого і сучасності. Жанрове розмаїття фортепіанної музики В. Косенка. Жанр фортепіанної поеми В. Косенка, як своєрідний еталон для українських композиторів першої третини ХХ століття. Історія створення, національні витоки, образний світ творів зі збірки «24 дитячі п'єси» для фортепіано В. Косенка. Фортепіанна спадщина М. Колесси: програмність, народна основа, імпресіоністичні прийоми

письма. Жанрово-стильові особливості фортепіанних творів М. Скорика: фольклорний, бароковий, джазовий напрямки. Вплив літературних сюжетів, українського прикладного мистецтва в «Гуцульській сюїті» О. Некрасова. «Мікстовість» жанрової основи, асиміляція стилістичних елементів різних музичних культур у фортепіанній творчості О. Нежігая. Методична мета фортепіанних творів для дітей та юнацтва В. Птушкіна.

Практика

Програма *практичної підготовки* студентів з дисципліни «Інструментальне виконавство з методикою викладання» (фортепіано) здійснюється на індивідуальних (практичних) заняттях протягом всього курсу навчання і має за мету перевірку засвоєння студентами змістових модулів навчальної дисципліни та виховання у студентів постійного прагнення до самовдосконалення.

Кожен навчальний рік студенти на індивідуальних практичних заняттях опрацьовують твори художньо-інструктивного репертуару (етюди), художнього репертуару (поліфонія, велика форма, п'єси), фрагменти творів шкільного репертуару по «Слуханню музики у ЗОШ», а також інструктивний матеріал – гами, арпеджіо, акорди, технічні вправи, 11 видів арпеджіо. Працюючи над творами вітчизняних та зарубіжних авторів, студенти знайомляться з напрямками, стилями, течіями у музичному мистецтві минулого та сучасності, індивідуальними стилями та індивідуальними манерами письма композиторів, вчаться грамотно аналізувати твори з позиції форми, типів музичної фактури, виявляти особливості ритміки, гармонії й т. інше.

Робота над вправами, гамами, етюдами. Надбання важливих технічних навичок. Етюди на різні види техніки.

Поняття про виконавську техніку, її індивідуальний характер. Принципи формування піаністичного апарату, досягнення свободи виконання. Види фортепіанної техніки, техніка вправ. Вправи як психофізичний процес. Методи розвитку технічних навичок: технічного членування, групування, варіантів

(ритмічних, тональних, фактурних, артикуляційних, реєстрових, аплікатурних). Категорія складності фортепіанної гри.

Гами (мажорні, мінорні, хроматичні, в октаву, терцію, дециму, сексту у прямому і протилежному русі), арпеджіо різних видів, акорди.

Етюди (технічні, художні). Визначення форми, структури, аплікатури, динаміки. Виявлення фіксованих ритмічних упереджень. Визначення гармонії (зокрема, паралельних септакордів з ведучою септимою у джазових творах), ладо-тональних особливостей.

Ознайомлення з типовими вправами (акордові, позиційні, арпеджійовані, октавні, з подвійними нотами тощо) та вправами на матеріалі етюдів і творів, що вивчаються. Засвоєння технічних формул. Вибір відповідної аплікатури, виразної педалі, динамічного співвідношення звукових планів. Використання у вправах різних штрихів. Труднощі і недоліки у виконанні. Методи виховання художньої техніки піаніста. Виразність звука в технічних пасажах.

Практична частина

Виконання гам у діапазоні чотирьох октав у повільному темпі. Уміння грати гамоподібні, арпеджійовані, ломані, з подвійними нотами пасажі, октави, акорди. Артикуляційна виразність, завершеність окремих фраз, акцентування. Поступове прискорення темпу, надбання рухливості, рівності, спритності. Застосування прийому перегруповання та різних ритмічних варіантів. Виконання етюдів на різні види техніки.

Робота над інструктивними етюдами передбачає формування технічних навичок гри на фортепіано, роботу над різними видами техніки, над свободою рухів, активністю і чіткістю пальців. При проходженні віртуозних етюдів опановуються конкретні технічні труднощі, розвивається швидкість і витривалість пальців і рук, виробляється вміння передавати музику концертного, віртуозного плану.

Поліфонія у фортепіанному мистецтві. Особливості опрацювання та виконання поліфонічних творів.

Визначення стилю, жанру і композиційної форми поліфонічної музики. Ознайомлення з творчістю композиторів. Аналіз образного строю, тонального плану, виду поліфонії твору (канон, імітація, контрастна, підголоскова, fuga). Вивчення окремих голосів, партій. Виявлення елементів багатоголосся, його особливостей, незалежності руху в малюнку фактури, співвідношення звучання голосів у загальній структурі твору, їх відтворення без порушення цілісності музичної тканини, виявлення характеру виконання тем, протискладань, контрапунктуючих сполучень.

Визначення імітаційних, ладових, метро-ритмічних характеристик головної теми, виявлення особливостей розвитку інших голосів: ритміка, напрям мелодичного руху, розміщення цезур, регістри, кульмінаційні точки, штрихи. Елементи поліфонічної фактури (пропоста, респоста, протискладання). Різновиди імітації (прості і канонічні). Види функціонального співвідношення голосів у поліфонічних творах. Використання тембрових і динамічних ефектів.

Практична частина

Виконання поліфонічних творів. Ознайомлення з нотним текстом, змістом і художніми образами поліфонічного твору. Аналіз музичного тексту (ритм, артикуляція, аплікатура, нотні позначення, терміни, форма, тональність, вид поліфонії).

Виконання твору в повільному темпі. Диференційований підхід до відтворення кількох поєднаних в одночасному розвитку звукових ліній твору: програвання по черзі кожного з голосів (тем) поліфонічного твору, розуміння їх мелодичної самостійності; програвання окремих пар голосів, визначення відмінностей між голосами (контрастність мелодичного і ритмічного малюнка, композиційно-драматичної побудови); спільне програвання (викладач-студент) поліфонічного твору за голосами і парами голосів по частинам; програвання всього поліфонічного твору з акцентуванням уваги на одному з голосів.

Виконання кожного голосу чи теми в манері вокального фразування (широке дихання, поєднання окремих мотивів в єдину лінію, пластичне

інтонування). Відпрацювання глибокого виразного звучання витриманого басу як фону поліфонічного розвитку.

Виконання поліфонічного твору в потрібному темпі, з використанням усіх можливих засобів художньої виразності.

Твори французьких, італійських, німецьких клавесиністів. Поліфонічні твори композиторів XVII-XVIII ст. Освоєння штрихів, динаміки і орнаментики в творах Й.С. Баха.

Твори великої форми (соната).

Аналіз будови сонати, сонатини, їх особливості. Закони логічного музичного розвитку. Характер твору, художні образи. Перегляд нотного тексту, врахування всіх нотних позначень композитора. Виокремлення розділів, визначення головної і побічної партій, тональності, темпу, апікатури, штрихів, артикуляції. Принцип контрастності у творах великої форми.

Практична частина

Опрацювання окремих фрагментів, програвання їх у повільному темпі. Диференціація мелодичних ліній, виявлення гармонічних утворень, прихованих голосів. Робота над деталями, елементами музичної тканини, вступ з різних опорних пунктів. Пошук характеру та тембру звучності. Робота над темпами, ритмічними труднощами. Досягнення спільності і контрастності художніх образів. Подолання різноманітних технічних труднощів. Виконання твору в цілому. Аналіз концертного виконання.

П'єси

Освоєння різнопланового музичного матеріалу – віртуозних та кантиленних п'єс. Вивчення п'єс з народним національним колоритом, п'єс з поліфонічними елементами.

Джазова манера гри. Визначення виду фортепіанної фактури, характерної для джазу: специфічне звуковилучення й фразування, гостра ритмічна пульсація, особлива артикуляція, специфічна поліритмічна організація музичної тканини. Типові прийоми виконання джазової музики: малопомітне

упередження або затримання певної долі такту, синкопи. Акценти, їх місце у структурі такту.

Практична частина

Ознайомлення з біографією автора музичного твору, індивідуальним стилем. Аналіз змісту твору, форми, його художніх образів. Ескізне уявлення про твір в цілому. Прочитання всіх нотних позначень. Організація музичного матеріалу; будова твору, тип музичної фактури. Загальна характеристика ритміки. Європейські традиції інструментарію, мелодики, гармонії джазової музики. Звуковилучення, фразування як індивідуальні особливості джазового виконання.

Програмні вимоги по семестрах

Кредит 1

Тема 1. Розвиток технічних навичок гри на фортепіано. Група А. Гра: 5 п'єс - ескізно. Група В і С. Гами дієзні (до 4-х знаків), акорди, арпеджіо, Д7, ум. VII, хроматична гама.

Тема 2. Художньо-інструктивний репертуар. Група А. Гра: 5 п'єс - напам'ять.

Група В і С: 1 етюд - напам'ять, 1 етюд – ескізно.

Тема 3. Репертуар з програми «Слухання музики». Групи А, В, С: виконання 2-х п'єс по слуханню музики в школі напам'ять.

Тема 4. Художньо-педагогічний аналіз творів із шкільного репертуару.

Кредит 2

Тема 5. Художній репертуар. Група А. Підгрупа А1: поліфонія. Підгрупа А2: 3-4 п'єси. Група В і С: поліфонія.

Тема 6. Художній репертуар. Група А. Підгрупа А1: п'єса. Підгрупа А2: 3-4 п'єси. Групи В і С: П'єса малої або середньої форми.

Рекомендовані твори для опрацювання у I семестрі

Етюди

Група А:

- Гнесина Е. Фортепианная азбука (за вибором)
- Гнесина Е. Подготовительные упражнения к различным видам техники.
- Ляховицкая С., Баренбойм Л. Сборник фортепианных пьес.
- Гедике А. 40 мелодических этюдов для начинающих.
- Шитте Л. 25 маленьких этюдов.
- Николаев А. Этюд C dur
- Гурлит К. Этюд G dur
- *Групи В і С:*
- Беренс Г. Новітня школа швидкості, тв. 61 (за вибором)
- Крамер І. 60 вибраних етюдів (за вибором)
- Черні К. Школа швидкості тв. 299, Мистецтво швидкості тв. 740.

П'єси

- Українська народна пісня «Журавель»
- Українська народна пісня «Ой, за гаєм, гаєм»
- Російська народна пісня «Как под яблонью зеленою» – / Юный пианист, выпуск 1, для начальных классов детских музыкальных школ под ред. Л.И. Ройзмана и В.А.Натансона, Советский композитор, Москва 1976.
- Коломієць А. «Танок»
- Нуримов Ч. «Сумна пісенька»
- Шугар Р. «Пісня»
- Кабалевський Д. «Наш край»
- Орф К. «П'єса»
- Телеман Г. «П'єса»
- Українська народна пісня «Женчичок-бренчичок»
- Лисенко М. «Колискова»
- Гедике О. «Полька»
- Степовий Я. Гопак
- Шостакович Д. Вальс
- Барток Б. П'єса
- Хачатурян А. Скакалка
- Степаненко М. Першій пролісок
- Добрий І. Веселий марш
- Дремлюга М. Про зайчика

- Українська народна пісня «На горі, горі»
- Жілінський О. Веселі хлоп'ята
- Українська мелодія у обробці І.Берковича
- Білоруська народна пісня «Перепілонька»
- Сільванський М. «Український танок»
- Прокоф'єв С. Десять п'єс: Гавот. Капричіо. Гумористичне скерцо
- Гріг Е. Арієта, Танок ельфів, тв.12
- Мендельсон Ф. Пісні без слів № 3, 4, 11, 16
- Сасько Г. Сюїта «Граю джаз»: Джаз-вальс, Блюз, Регтайм

Поліфонія

- Юцевич Є. Канон
- Кригер І. Буре
- Дакен Л. Ригодон
- Бах Й.С. Менует
- Українська народна пісня «Закувала зозуленька»
- Бах Й.С. Маленькі прелюдії та фуги (за вибором)
- Бах Й.С. Двоголосні інвенції - №4 ре мінор, №6 – Мі мажор, №8 – Фа мажор, №13 – ля мінор;
- Гендель Г. Куранта Фа мажор, Сарабанда ре мінор
- Мясковський М. Фуга сі мінор, тв.33
- Кабалевський Д. Прелюдії та фуги (за вибором)
- Щедрін Р. Двоголосна інвенція фа мінор

Кредит 3

Тема 7. Діагностичний зріз отриманих за I семестр професійних навичок.

Написання анотації до самостійно розученого твору.

Тема 8. Інструктивний репертуар. Гама дієзні до 7-ми знаків, акорди, арпеджіо, хроматична гама.

Тема 9. Художньо-інструктивний репертуар. 1 етюд – напам'ять, 1 етюд – ескізно.

Тема 10. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики»: виконання 3-х п'єс по слуханню музики в школі напам'ять.

Тема 11. Художньо-педагогічний аналіз творів із шкільного репертуару.

Кредит 4

Тема 12. Художній репертуар. Твір великої форми напам'ять.

Тема 13. Художній репертуар. П'єса малої або середньої форми напам'ять.

Рекомендовані твори для опрацювання у II семестрі

Етюди

Група А:

- Гедіке О. Етюди (за вибором)
- Беркович І. Етюди (за вибором)
- Шитте А. «25 маленьких етюдів» ор.108
- Черни К. «Избранные фортепианные этюды» (за вибором)
- Гнесина Е. «Маленькие этюды для начинающих»

Групи В і С:

- Беренс Г. Новітня школа швидкості, ор. 61 (за вибором)
- Крамер І. 60 вибраних етюдів (за вибором)
- Мошковський М. 15 віртуозних етюдів, ор.72
- Черні К. Школа швидкості, ор. 299, Мистецтво швидкості пальців, ор. 740.

Твори великої форми

- Клементі М. Сонатини ор.36 (за вибором)
- Гайдн Й. Сонати: №2 мі мінор, ч. 1; №5 До мажор, ч. 1; Соната №36 Ля мажор: Менует з варіаціями
- Кабалевський Д. Сонатина До мажор, ор.13

п'єси

- Брамс І. Вальси №4 мі мінор, №11 сі мінор, ор.39
- Бетховен Л. Сім народних танців
- Глієр Р. Прелюдія до мінор, тв.16
- Сільвестров В. Сучасний танець з циклу «Дитяча музика» №1
- М.Скорик. У народному стилі. Нав'язливий мотив. Блюз

Кредит 5.

Тема 1. Інструктивний репертуар: гами бемольні до 4-х знаків, акорди, арпеджіо, Д7, ум.VII, хроматична гама.

Тема 2. Художньо-інструктивний репертуар 1 етюд – напам'ять, 1 етюд – ескізно.

Тема 3. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики»: виконання 3-х п'єс по слуханню музики в школі напам'ять.

Тема 4. Художньо-педагогічний аналіз творів із шкільного репертуару.

Тема 5. Художній репертуар: виконання поліфонічного твору напам'ять.

Тема 6. Художній репертуар: виконання п'єси малої або середньої форми напам'ять.

Рекомендовані твори для опрацювання в III семестрі

Етюди

Група А:

- Ляховицкая С. Сборник фортепианных пьес и этюдов
- Жилинский А. Этюд
- Иванов А. Этюд
- Шпиндлер А. Этюд
- Шитте Л. «25 етюдів», ор. 160
- Черні К. – Гермер Г. «50 маленьких етюдів»
- Парцхаладзе М. «Детский альбом» Этюд №2 ор.6
- Лемуан А.Етюди
- Бургмюллер Ф. «Простодушність» (етюд).
- Лешгорн К. Етюди (за вибором)

Групи В і С:

- Черні К. Школа швидкості, ор. 299, Мистецтво швидкості пальців, ор.740
- Кобилянський О. Сім октавних етюдів
- Косенко В. Етюди
- Крамер І. Вибрані етюди, ор.100
- Лемуан О. Вибрані етюди

Поліфонічні твори

- Бах Й.С. Триголосні інвенції - №2 до мінор, №4 ре мінор, №8 Фа мажор, № 11 соль мінор, №15 сі мінор

- Бах Й.С. Добре темперований клавир, ч. I, Прелюдії і фуги: до мінор, соль мінор, Си бемоль мажор, Ре мажор, ре мінор
- Гендель Г. Фугети - №1 До мажор, №2 Ре мажор
- Глінка М. Триголосна фуга ля мінор

П'єси

- Кабалевський Д. Прелюдії №№5,8,17 ор.38
- Чайковський П. Пори року: Пролісок, Баркарола, Святкі
- Лядов О. Чотири прелюдії ор.46
- Колодуб Ж. Веснянка
- Колесса М. Коломийки

Кредит 6.

Тема 7. Інструктивний репертуар: гами бемольні до 7-ми знаків, хроматична гама.

Тема 8. Інструктивний репертуар: гра в бемольних гамах до 7-ми знаків акордів, арпеджіо, Д7, ум. VII.

Тема 9. Художньо-інструктивний репертуар: виконання одного етюдупапам'ять.

Тема 10. Художньо-інструктивний репертуар: виконання одного етюдупапам'ять.

Тема 11. Шкільний репертуар з програми «Слухання музики»: виконання 3-х п'єс по слуханню музики в школі папам'ять.

Тема 12. Художньо-педагогічний аналіз творів із шкільного репертуару.

Тема 13. Художній репертуар. Виконання твору великої форми папам'ять.

Тема 14. Художній репертуар. Виконання п'єси малої або середньої форми папам'ять.

Рекомендовані твори для опрацювання у IV семестрі

Етюдупапам'ять

Група А:

- Беркович І «Маленькі етюдупапам'ять»
- Гнесина Е. «Маленькие етюдупапам'ять для начинающих»

- Лемуан А. « 50 характерных этюдов»
- Бургмюллер Ф. «Беспокойство» (етюд)
- Бургмюллер Ф. «Балада» (етюд)
- Майкапар О. «У моря вночі» (етюд)

Групи В і С:

- Кобилянський О. Сім октавних етюдів
- Косенко В. Етюди, «11 етюдів у формі старовинних танців»
- Крамер І. Вибрані етюди ор.100
- Лемуан О. Вибрані етюди
- Скрябін О. Етюди

Твори великої форми

- Моцарт В. Сонати: К. №283 Соль мажор, ч.1; К. №311 Ре мажор, ч.1; К. №281 Сі-бемоль мажор, ч.3; К. №309 До мажор, ч.3
- Гайдн Й. Сонати (за вибором)

П'єси

- Гріг Е. Поетичні картинки: №1 мі мінор, №4 ля мінор
- Лядов О. Вибрані твори для фортепіано
- Прокоф'єв С. Миттєвості: №№ 1, 10, 14
- Ніжаньківський О. Інтермеццо

1.3. З історії музичного виконавства. Інструментальне виконавство

Формування музичного виконання як професійного мистецтва з властивими йому особливостями, художніми та технічними завданнями, пов'язане з еволюцією суспільного музикування, розвитком музичних жанрів і стилів, вдосконаленням нотації і музичного інструментарію. Становлення музичного виконання в епоху середньовіччя проходило переважно в рамках культової музики, що панувала в той час. Церковна ідеологія з її проповіддю аскетизму обмежувала виразні можливості музики, сприяючи виробленню «узагальненого» вокального та інструментального звучання, обумовлювала специфічний відбір виразних засобів і прийомів виконання, статичність стилю.

Багатоголосий поліфонічний склад культової музики і приблизні форми її запису, спочатку в невменій, а потім в мензуральній нотації, визначили, з одного боку, переважання колективного музикування (головним чином, хорового а *capella*), а з іншого – особливості виконавської практики, що спиралася на заздалегідь запропоновані правила й умовності. Виконання розглядали лише як здійснення цих правил, виконавця – як свого роду «ремісника».

Нове розуміння функціональних обов'язків виконавця формується в XVI-XVII століттях в Італії з її гуманістичними традиціями епохи Відродження, виникненням нових форм світського музично-громадського життя (академії, оперний театр). Стикаються і взаємовпливають протилежні за своєю естетичною спрямованістю тенденції: характерна для оперного стилю бельканто «інструменталізація» співочого голосу (мистецтво кастратів) і «олюднення» інструменталізму (мистецтво «співу» італійських скрипалів). Скрипка, що дозволяє індивідуалізувати звук більшою мірою, ніж щипкові і духові інструменти, стає носієм нової демократичної культури і дуже впливає на виконавське мистецтво. Саме скрипка, а не орган, клавесин, лютня, виконання на яких також досягло високого художнього і технічного рівня, визначила розвиток нових інструментальних жанрів – сонати і концерту і поклала початок розквіту сольного виконання.

В цей же час складається новий тип музиканта – практика. Це вже не вузький ремісник, а універсальний художник, для якого характерно злиття в одній особі виконавця і творця музики; в основі його виконавської майстерності лежить творча імпровізація. Виконавська діяльність «композитора, що грає» обмежувалася рамками «замкнутого», камерного музикування, при якому не було різкої межі між виконавцем і аудиторією. Віртуозність такого музиканта, що грає в основному власні твори, демонструвалася не тільки за рахунок технічної досконалості гри, але і, завдяки умінням «говорити» з аудиторією за допомогою інструменту. Період, у який творчою фігурою став «композитор, що грає», відзначений переважанням

неповних форм записи музики (хоча звична нам нотація вже була поширена). Музикант повинен був володіти спеціальними навичками, знаннями, традиціями для творчого імпровізаційного виконання музики в рамках генерал-басу і символів орнаментики. Це мистецтво творчої імпровізації зіграло величезну роль в збагаченні виразних і технічних сторін музичного виконання.

Наступний важливий етап музичного виконавства настає наприкінці XVIII століття і пов'язаний з процесом формування класичного симфонічного оркестру, з висуненням нового сольного інструменту – молоточкового фортепіано, з ствердженням жанрів симфонії, сонати, концерту. Ускладнення музичного змісту викликало необхідність не тільки точного запису композитором нотного тексту, а й конкретної фіксації спеціальних виконавських вказівок. Під впливом сентименталізму, з його культом почуття, інструментальна музика набуває великої емоційної насиченості, динамічності і контрастності, складається принципово новий тип оркестрового виконання. «Місяцеподібна» динаміка епохи бароко поступається місцем плавним, поступовим динамічним переходам – «динаміці почуття». Естетика нового стилю виконання знайшла відображення у вченні про афекти.

До кінця XVIII століття демократизація форм організації музичного життя, соціальні зміни складу аудиторії поклали початок створенню нової форми музикування – публічному платному концерту і появі естради. У музикантському середовищі відбувається розподіл праці на композитора і виконавця. Однак, на початку XIX століття все ще зберігається тип музиканта – «віртуозу, що створює», який як і раніше об'єднує в одній особі виконавця і композитора. Основою його діяльності стає концертування з отриманням доходу від концертів. Розширення масштабів виконавства «віртуоза, що створює» призводить до виникнення професії «імпресаріо» (італійське слово, що походить від комедії масок і що означає організатора сценарію). Першим виконавцем, який уклав договір з приватною особою, був геніальний скрипаль і композитор Ніколо Паганіні.

Звернення до масової аудиторії висуває перед виконавцем нові творчі завдання. «Віртуоз, що створює» – центральна фігура романтизму. Між ним і «композитором XVII-XVIII століть, що грає» існує принципова відмінність: для «композитора, що грає» виконавське мистецтво – тільки засіб реалізації своїх творчих устремлінь, для «віртуоза, що створює» – навпаки, композиторська творчість – лише засіб для демонстрації виконавської майстерності. Нові просторово-акустичні умови (великі концертні зали) вимагають від виконавців більшої сили і інтенсивності звучання, розвитку віртуозної техніки як динамічної форми передачі музичного руху, пошуку нових виразних і технічних засобів виконавського мистецтва. З метою посилення психологічного впливу у виконання вносяться елементи видовищності. «Гра» обличчя і рук артиста стають засобом просторового «ліплення» музичного образу. На видовищності будується і змішана концертна програма, в якій «віртуоз, що створює» виступає поряд зі співаками, солістами-інструменталістами, оркестром. Виконуючи лише власні твори, «віртуоз, що створює» обмежується жанрами віртуозних концертів, фантазій, варіацій на популярні оперні теми і блискучих характерних п'єс, найчастіше неглибоких за змістом, але тих, що демонструють індивідуальну виконавську майстерність. На публіку впливають віртуозний розмах гри, сміливий політ фантазії, барвиста гамма емоційних відтінків. Найбільш повно і яскраво, згідно романтичної естетиці, почуття художника, його особистість повинна проявитися при улюбленому публікою заключному номері програми – вільній фантазії на задану тему.

Мистецтво «віртуоза, що створює» містило в собі, проте, глибоке протиріччя, що полягало в розриві між багатством виразних засобів і найчастіше незначністю музичного матеріалу. Лише у таких художників як Н. Паганіні, Ф. Лист це багато в чому викупалося величезною творчою силою їх обдарування. У багатьох їх наслідувачів виконавство вироджується в салонно-розважальне мистецтво.

До середини XIX століття наростає протиріччя між стилістичною спрямованістю мистецтва «віртуоза, що створює» і загальними художніми

тенденціями розвитку музики призводить до кризи романтичного виконавства, Так виникає новий тип музиканта-інтерпретатора, тлумача чужої композиторської творчості. Відбувається корінний стилістичний переворот в концертному репертуарі, відроджуються твори стародавніх майстрів. Цим покладений початок кристалізації форми сольного концерту, розквіту мистецтва диригування.

«Віртуоз, що створює» – виконавець власних творів відображав у своєму мистецтві лише обмежене коло емоційних станів і настроїв, що відповідають його особистим естетичним спрямуванням, тобто був свого роду імпровізатором, який виражає власні почуття. У виконавця нового типу – інтерпретатора чужої композиторської творчості, виключно суб'єктивний характер виконання поступається місцем інтерпретації, що ставить перед ним об'єктивні художні завдання – розкриття, тлумачення і передачу образного строю музичного твору і задуму його автора. Виростає значення у виконавському мистецтві об'єктивно-пізнавальних елементів, посилюється інтелектуальний початок.

З розвитком мистецтва інтерпретації в музичному виконавстві формуються виконавські школи, напрями, стилі, пов'язані з різним розумінням завдань і методів виконання, виникають проблеми виконання давньої музики, народжуються форми закріплення інтерпретації – виконавська редакція і транскрипція.

Винайдення на рубежі XIX-XX століть грамзапису уможливило фіксацію будь-якого конкретного виконання. З'явився новий тип виконання в умовах студійного запису – своєрідний виконавський «жанр», що володіє власними естетичними закономірностями і особливостями, які відрізняють його від звичайного концертного виконання. Грамзапис вплинула на всі сторони виконання, висунувши нові естетичні, психологічні та технічні проблеми.

Проблема інтерпретації музики особливо актуалізувалася в XX столітті в зв'язку із зародженням в деяких національних музичних культурах жанрів європейської композиторської творчості, і зокрема, фортепіанної музики. Поява

принципово нових за системою мислення творів (фортепіанна п'єса, соната, концерт, фантазія), що вимагають іншого, відмінного від сформованих національних традицій підходів до виконавського трактування, висунуло перед музикантами-виконавцями завдання пошуку комплексу нових художньо-виражальних засобів, що вбирають досвід європейської культури виконання на фортепіано в поєднанні з національною манерою звуковилучення і урахуванням інших параметрів музичної виразності.

Музика ХХІ століття з її складним інтонаційним і ритмічним строєм відкрила нову сторінку в процесі еволюції виконавських засобів і принципів концертності.

Отримали переосмислення усталені уявлення про віртуозність, роль ритму, тембру; виробляються нові прийоми артикуляції, специфічно використовуються елементи виконавського інструментарію. Сучасні виконавські засоби відкривають можливості іншого прочитання музичної класики, «переінтонування» її образів на складний за настроєністю музичний слух сучасної аудиторії.

Інтенсивний розвиток сучасної світової музичної культури визначив важливе місце, яке стала займати галузь музичного виконавства, виявив її роль і значення в суспільному житті як найважливішого чинника художньо-етичного та морального формування особистості. Діяльність музиканта-інтерпретатора, чия творча майстерність робить глибокий вплив на духовний світ суспільства, формує його естетичний вигляд, сприяє створенню атмосфери затребуваності шедеврів світової музичної культури. А це значить, що в суспільній свідомості, завдяки зусиллям музикантів-виконавців, закріплюється мотивація життєвої потреби відвідувати концерти, слухати і насолоджуватися актом прилучення до «живого биття пульсу» Музики.

Контрольні питання

1. Висвітліть становлення музичного виконавства в епоху середньовіччя.
2. Охарактеризуйте новий тип музиканта-виконавця ХVІ-ХVІІ століть.

Реферати, доклади

1. Розвиток музичного виконавства у ХVІІІ столітті.

2. Роль композитора й виконавця у XIX столітті.
3. Загальні художні тенденції розвитку музики у XIX столітті.
4. Проблема інтерпретації музики в XX столітті.
5. Музичне виконавство на початку XXI століття.

1.4. Клавірне мистецтво XVI – першої половини XVIII ст.

Фортепіанне виконавство другої половини XVIII – початку XXI ст.

Клавірний період є для фортепіанного виконавства передісторією, однак він важливий, тому що саме в цей час були створені твори Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Д. Скарлатті, що стали згодом невід'ємною частиною репертуару піаністів. Особливості клавірного періоду визначаються естетикою Бароко, що відноситься до художніх епох аklasичного типу (Г. Вельфлін), які втілюють світ в процесі його становлення. Відмінними ознаками творів клавірного періоду є: поліфонічний склад, «єдність афекту» і «терасоподібна» динаміка. Основна фігура епохи – «універсальний музикант», який виконує широке коло обов'язків (композиція, виконавство на різних інструментах, викладання). Тому виховання музиканта передбачало комплексність: одночасне навчання навичкам імпровізації, композиції, виконавства і освоєння теоретичних знань. У клавірний період переважає тенденція до інструментальної нейтральності, що пов'язано з переважно поліфонічним типом мислення.

Перша школа клавірної музики – школа англійських верджіналістів (сучасників Шекспіра): У. Берд (1529 – 1623?), Д. Булл (1562 – 1628?), А. Гіббонс, Т. Морлі, Д. Дауленд (лютніст).

З діяльністю англійських верджіналістів пов'язана розробка варіаційної форми на народні теми з незмінною мелодією, з творчістю французьких клавесиністів – формування клавірної сюїти.

У музичних збірках англійських верджіналістів переважають п'єси, що представляють собою варіації на популярні народно-побутові пісенні мелодії і танці. Типізуються деякі жанри, що власним походженням зобов'язані танцю, але вони мають чисто музичний розвиток: сарабанда, чакона, пасакалья.

Верджіналісти тяжіли до образотворчості: композитори давали своїм п'єсам програмні назви («Труби», «Барабан і флейта», «Танок солдат»).

Школа французьких клавесиністів (середина 18 ст.) – найвпливовіша школа; до неї зверталися всі композитори, які писали для клавесину (навіть Й.С. Бах і Г. Гендель). Це Париж часів Людовика XIV і XV, панування стилю «рококо».

Великий вплив на розвиток французької клавірної музики справила паризька школа лютністів, що існувала в середині XVII століття і групувалася навколо знаменитого віртуоза на цьому інструменті Дені Готьє (1600-1672). Вона довгий час збагачувала клавірну музику віртуозними прийомами.

За змістом майже вся французька клавірна музика – це танець. У цю епоху танець і танцівниці отримали в суспільному житті таке значення, яке вже більше не повторювалося. Клавір був найбільш придатний в якості ритмічної опори і для ілюстрації танцю. І оскільки французький танець того часу швидко став пантомімою, остільки і клавірна музика скоро стала образотворчою, програмною. В її звуках можна було розрізнити граціозні портрети гарненьких жінок і дівчат, душевні стани і переживання, шум водяного млина, дзвін, удари молота, фанфари, дріб барабана, жанрові сцени, маскаради, процесії, картини природи, сцени з придворного життя і так далі.

Французькі клавесиністи зовсім не думали про те, щоб варіювати тему або використовувати її інструментальні можливості. Танець не дає для цього простору. Навпаки, він вимагає чіткого, ясного розчленовування форми і гострої ритміки. З плином часу окремі танці стали підбиратися в певному порядку по тональності і характеру настроїв і виникала форма французької сюїти. Сюїта (від фр. *suite, partie* – «чергування») являє собою циклічну композицію, яка утворюється з кількох наступних в певному порядку частин.

Засновниками французької клавірної музики вважають Жака Шампіона де Шамбон'єра (народився після 1601 року – помер у 1670-1672 роках), який видав в кінці життя дві збірки п'єс для клавесину, і Луї Куперена-старшого (1630-1665).

Клавесинні п'єси Жака Шампона де Шамбон'єра виникли на основі танців – куранти (їх особливо багато у композитора), алеманди, сарабанди, жиги, павани, гал'ярдо, канари, менуету. П'єси Ж. Шамбон'єра не утворюють якогось певного типу сюїти. Композитор стилізує викладення танців. Більш помітно це в його алемандах, які вже далекі від танцювальності, трохи поліфонізовані і є невеликими п'єсами переважно спокійно-роздумливого характеру. Куранти зберігають свій балетний вигляд. Сарабанди то трохи великовагові, то більш ліричні, з переважанням мелодійної виразності. Програмні підзаголовки в ряді танців у Ж. Шамбон'єра спонукають до сценічних, зокрема балетних асоціацій: павана «Бесіда ботів», сарабанда «Юні зефіри», «Урочиста сарабанда». Характерна витриманість заданого руху і ритму. Охоче звертається композитор до варіаційності, створюючи після танцю його дублі.

За загальним музичним складом п'єси Ж. Шамбон'єра тяжіють до гомофонії. Фактура залишається легкою, прозорою. Ж. Шамбон'єр одним з перших клавесиністів став вводити орнаментацию мелодії – трелі, форшлаги, морденти, групето.

Всього в спадщині Ж. Шамбон'єра більше 150 творів, майже всі з них танці. Близько сімдесяти робіт були опубліковані самим композитором у 1670 році в двох томах «П'єси для клавесина» (*Les pieces de clavessin*), інші твори збереглися в рукописних джерелах, більшість з яких були відкриті тільки в другій половині 20-го століття. Ще є ряд п'єс, авторство яких можливо належить Ж. Шамбон'єру.

Луї Куперен (1626-1661) був старшим сином Шарля Куперена, органіста однієї із церков в Брі; два його молодших брата – Шарль і Франсуа – теж стали музикантами.

Луї Куперен писав п'єси для органа, для інструментального ансамблю, для скрипки, але переважна кількість його творів, що принесло йому популярність, створена для клавесину. На відміну від інших композиторів XVII століття, які в стилістиці своїх творів або виходили від органної традиції, або

запліднили її зв'язками з клавірним мистецтвом, Луї Куперен залишався власне клавесиністом.

Л. Куперен не встиг опублікувати свої твори. Його музика збереглася лише в манускриптах. Велика частина його клавесинних творів – танці, як звичайні для того часу (алеманди, сарабанди, куранти, жиги), так і більш рідкісні форми (бранль, вольта, і т.інші). Ці твори представляють собою наступну ступінь розвитку стилю, наміченого Ж. Шамбон'єром. Окремо в клавесинній музиці Л. Куперена стоять його чакони і пасакалії, і, особливо, безтактові прелюдії, для яких Л. Куперен придумав оригінальний спосіб нотації (всі або майже всі ноти записуються як цілі, а фразування та інші аспекти виконання передаються численними витонченими лініями).

Л. Куперен прагне внести деяку індивідуалізацію або особливий колорит в танець, випередити ряд танців вільною, аж ніяк не танцювальною прелюдією (зазвичай без вказівок метра і ритму), навіть зіставити з танцями різко контрастну п'єсу – так звану «Tombeau», тобто епітафію, «надгробок» (за зразком лютністів).

Подальший шлях французької школи клавесиністів (який призвів потім до Франсуа Куперена Великого) пов'язаний з іменами д'Англебера і Лебега, а також Луї Маршана, Гаспара ле Ру і ряду інших композиторів, які переступили з XVII в XVIII століття. Їх творчими зусиллями формується сюїта, яка, однак, і тепер не набуває стійких форм. Хоча початковими частинами її стають у д'Англебера і Лебега алеманда і куранта, далі можуть слідувати будь-які танці, а завершується ціле то гавотом і менуетом (новими, модними танцями), то старовинною гал'ярдою і пасакалією, що йдуть за жигією.

Вершини своєї французька клавесина школа досягла в творчості двох геніїв – Франсуа Куперена і його молодшого сучасника Жана Філіпа Рамо.

Франсуа Куперен (1668-1733) – відомий композитор-клавесиніст французької школи. Першим вчителем його був батько; потім музичні заняття тривали під керівництвом органіста Ж. Томлена. З 1693 року почалася діяльність Франсуа Куперена при королівському дворі – як педагога, потім

органіста придворної капели, камер-музиканта (клавесиніста). Його популярність як органіста не поступалася його славі клавесиніста.

Всього Ф. Купереном написано понад 250 п'єс для клавесину. За малим винятком вони увійшли в збірники 1713, 1717, 1722 і 1730 років. Ці п'єси відрізняються надзвичайною єдністю і цілісністю художнього стилю.

У ранніх творах Ф. Куперена певні танці (з позначеннями: алеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот, менует, канарі, пасп'є, рігодон), часом з програмними підзаголовками, зустрічаються частіше. Згодом їх стає менше, але до останніх років у композитора зустрічаються алеманда, сарабанда, менует, гавот, не кажучи вже про танцювальні рухи в програмних п'єсах без позначень того чи іншого танцю.

Не пориваючи з танцем, тим більше з принципом танцю в композиції своїх невеликих п'єс, Ф. Куперен, однак, не об'єднує їх в сюїти. Зіставлення кількох п'єс (від чотирьох до двадцяти чотирьох) він називає «ordre» (чергування, ряд). Цим підкреслюється не якась типова побудова цілого, а щоразу вільне, без стійких функцій частин чергування п'яти, шести, семи, восьми, дев'яти, десяти (рідше – більшої кількості) п'єс. У чотирьох збірниках міститься 27 таких «рядів». П'єси в кожному ordre підібрані з ненав'язливою різнобічністю, проте без порушень загальної художньої гармонії.

Власне п'єси, як це було і раніше у клавесиністів, володіють витриманою характерністю одного образу, будь то визначальна риса вигляду (частіше жіночого), будь то портретний нарис («іменні» п'єси), поетичне явище природи, жанр, вираження певних емоцій, міфологічний персонаж, сцена або ситуація, явно нав'язана оперно-балетним театром. І всюди музика Ф. Куперена витончена, рясніє орнаментикою.

В даний час відомо багато конкретних особистостей, імена яких стоять в назвах п'єс Ф. Куперена. Це були в більшості дружини або дочки знатних осіб або музикантів (Г. Гарньє, А. Форкре, Ж.Б. Маре), з якими спілкувався композитор.

Музичне письмо Ф. Куперена на рідкість розроблено у всіх тонкощах і стильно. У порівнянні зі своїми попередниками Ф. Куперен багато ширше користується можливостями клавесину, вільніше розпоряджається звучностями у всьому його діапазоні, двома мануалами великого інструменту, всебічно розробляє клавесинну фактуру, активізує голосоведіння (при визначальному значенні гомофонного складу), підсилює загальну динаміку всередині п'єси, надає велику увагу орнаментиці. В результаті музична тканина його творів виявляється вишуканою і прозорою одночасно, то витончено орнаментованою, що буває найтоншими інтонаційними штрихами, то повною легкого руху при відносній простоті загальних ліній.

Особливе місце в творчості Ф. Куперена займає Пассакалія h-moll, що входить в ordre VIII, – чи не найглибший твір серед його п'єс для клавесину. Широко розгорнута (174 такту), дуже ясна по композиції, вона являє собою рондо з вісьмома куплетами. Прекрасна сама тема рондо – сувора, стримана, акордова, на хроматично висхідному басу: восьмитакт з двох однакових чотирьохтактів. Ці мірність, вагомість, мінорність особливо відтінені гармонійно: плавне голосоведіння дозволяє спокійно досягти гармонійної гостроти і тонкої зміни фарб з відображенням їх в мелодії, висхідній до мелодійного мінору. Загальний характер звучання витримано-серйозний і був би суворий, якби не ці м'які гармонійні переливи. Куплети не знімають враження, що вироблено повністю панівної темою. Вони виявляють дивовижне багатство фантазії композитора – при збереженні художньої цілісності п'єси.

Ф. Куперен також є автором ряду теоретичних робіт і трактату «Мистецтво гри на клавесині». У трактаті міститься ряд найважливіших методичних вказівок щодо виразних прийомів гри, аплікатури, а також підкреслюється особлива роль мелізматичних прикрас.

Жан-Філіп Рамо (1683 – 1764) – французький композитор і теоретик музики епохи бароко. Рамо народився і виріс серед музикантів-професіоналів в одному із стародавніх музичних центрів Франції – місті Діжоні, в сім'ї органіста.

Ж.Ф. Рамо – автор трьох збірок клавесинних п'єс (1706, 1724, 1727) і п'яти концертів для клавесину, скрипки і віоли да гамба (1741р). Серед них найбільш відомі «Гамбурін», «Курка», «Дофіна», «Молоточки, Перекличка птахів». Клавесинній музиці Ж.Ф. Рамо властивий, врозріз з камерними традиціями жанру, великий штрих. Він не схильний до тонкого виписування деталей. Його музика відрізняється яскравою характеристичністю, в ній відчувається почерк природженого театрального композитора.

П'єси для клавесин Ж.Ф. Рамо – місце проведення експериментів в галузі гармонії, ритму, фактури. Наприклад, п'єси «Дикуни» та «Циклопи» надзвичайно винахідливі з точки зору розгортання тонального ладу, а п'єса «Енгармонічна» – один з перших відомих в історії музики зразків енгармонічної модуляції.

Якщо творчість Ф. Куперена була кульмінацією французької клавесинної школи, то завершувачем її став Ж.Ф. Рамо. Його спадщину в цьому жанрі складають всього шістдесят дві п'єси, які багато в чому нагадують попередників: та ж поетична зображальність – «Пташки, що щебечуть», «Ніжні скарги», «Венеціанка» (музичний портрет), «Бесіди муз»; ті ж двочастинні форми, маленькі варіації, рондо, і звичайне двох-триголосся, і мереживо мелізмів.

Клавесинна творчість Ж.Ф. Рамо багато в чому відрізняється від куперенівської спадщини.

Клавесинна сюїта у Ж.Ф. Рамо являє собою щось якісно інше, ніж *ordre* у Франсуа Куперена. Це коло маленьких периферійних мініатюр, що обрамляють центральну п'єсу-медальйон, саме образно значну, широку, багату за фактурою, композицією, розвитком і тематизмом (іноді Ж.Ф. Рамо пише її в однойменній тональності, ще яскравіше відтіняє «медальйон»). Також Ж.Ф. Рамо шукає і знаходить елементи циклу, що структурно його об'єднують, його ядро, створює симетрію.

Тематизм Ж.Ф. Рамо – вперше в історії французької музики – характеризується вражаючим внутрішнім контрастом. Його образи виявляють

велику близькість, чуйність на явища реального народного життя. Його тематичний розвиток багатогранніше і багатше, ніж у інших французьких музикантів початку і середини XVIII століття.

Фактура Ж.Ф. Рамо, далека від ювелірної витонченості фактури Ф. Куперена, набагато менш клавесина і тяжіє до фортепіанної звучності, динаміці і діапазону. Волає до майбутнього фортепіано і апплікатура Рамо, його майже ударна клавірна техніка та постановка руки, пов'язана з удосконаленням прийому підкладання великого пальця і застосування його на чорних клавішах.

До другого зошиту клавесинних п'єс була прикладена «Нова метода пальцевої механіки». Тут Ж.Ф. Рамо виступає як справжній адепт механістичного погляду на мистецтво клавесинної гри. Таємниця віртуозності міститься в пальцевому механізмі. Його розвиток і вдосконалення за допомогою вправи м'язової системи – єдино реальний шлях артистизму.

Менш значними, у порівнянні з Франсуа Купереном і Ж.Ф. Рамо, були композитори Дандрійо (1682-1738) і д'Ажінкур (пом. у 1758). Більш великим був Клод Дакен (1694-1772), який написав ряд яскравих за своєю образотворчістю творів, в тому числі «Зозулю».

Засновником італійської школи клавірної музики є *Джироламо Фрескобальді* (1583-1643) – знаменитий органіст собору св. Петра в Римі, який в молодості жив у Нідерландах і навчався там у знаменитого органіста і композитора Яна Пітерса Свелінка (1562-1621). Природно, Дж. Фрескобальді добре знав особливості англійського клавірного стилю, що вплинуло на його творчість.

Головне місце в творчому доробку композитора займають інструментальні твори для клавесину і органу в усіх відомих тоді жанрах: канцони, фантазії, річеркари, токати, капричіо, партіти, фуґи (в тодішньому розумінні цього слова, тобто канони). В одних панує поліфонічне письмо (наприклад, у жанрі річеркара), в інших (наприклад, в канзоні) поліфонічні прийоми переплетені з гомофонними («голос» і інструментальний акордовий супровід).

Токати Дж.Фрескобальді імпровізаційні за викладом, не пов'язані з вокально-поліфонічними традиціями, в них відсутня тема-зерно. Токата Дж. Фрескобальді покликана не тільки демонструвати технічні можливості виконавця (хоча вона насичена формулами вищої віртуозності епохи). Це ідеальна форма для вираження максимально афектних, патетичних станів. На перший погляд абсолютно імпровізаційна, нічим не регламентована форма має свою внутрішню драматургічну, емоційну логіку розвитку. Ця логіка базується на накопиченні емоційної експресії і її нейтралізації, знову накопиченні і знову зняття.

Річеркар в тому вигляді, в якому він оформився у Дж. Фрескобальді, – це музична форма, що не втратила своїх сутнісних ознак аж до кінця ХУІІІ століття. «Академічність» річеркарів, відображення в них традицій «строного письма» проявляється в хоровому діапазоні фактури, відсутності загальних форм руху, розміреності ритмічного пульсу, використанні великих тривалостей. В інтонаційно-гармонійному відношенні річеркари Дж. Фрескобальді – це унікальні за оригінальністю і своєрідністю звучання твори. Створює такий ефект використання модальної хроматики.

Більшість капричіо Дж. Фрескобальді являє собою характерну для епохи раннього бароко форму зливо-варіаційного типу з імпровізаційними закінченнями розділів. За характером ці п'єси незрівнянно більш живі, ніж річеркари і фантазії. Багато з фрескобальдієвських капричіо написані на теми популярних в той час народних пісень: «Руджеро», «Спаньолетти». В капричіо Дж. Фрескобальді використовуються більш примхливі, часті у порівнянні з іншими поліфонічними формами, зміни фактури, ритмічних малюнків. Автор зазначає різноманітність форм усередині жанру «капричіо»: два капричіо написані у формі варіацій і нічим не відрізняються від інших варіаційних циклів Дж. Фрескобальді, ще два наближаються за формою до річеркарів. Є також звукозображальні капричіо, гомофонні за складом. Все це дозволяє зробити висновок про капричіо, як про саму експериментальну форму у Дж. Фрескобальді.

Як композитор і виконавець на органі і клавирі, Дж. Фрескобальді зробив величезний вплив на розвиток італійської та, ширше, західноєвропейської музики. Особливо велика була його слава в Німеччині. На творах Д. Фрескобальді вчилися Д. Букстехуде, Й.С. Бах і багато інших композиторів.

Найблисुकучіший представник італійської клавирної музики – Доменіко Скарлатті (1685-1757), син неаполітанського оперного композитора Олександра Скарлатті, автор численних (555) сонат, повних свіжості, нових звукових поєднань, технічного блиску і віртуозних прийомів. Твори Д. Скарлатті, навіть такі як фуги, екзерсиси для гравічембало, мають вже специфічні клавирні співзвуччя: арпеджіо з акордів, перекидання рук, скачки, розтягування, блискучі пасажі і т. інше.

Поряд з найвідомими композиторами італійської клавирної музики, в цій країні жили і працювали інші, менш великі майстри інструментального мистецтва. З них слід згадати Доменіко Циполі (1675), главу неаполітанської школи Франческо Дуранте (1684-1755), венеціанського композитора Бенедетто Марчелло (1686-1739), Джіованні Баттіста Песчетті (1704-1766), болонського композитора Джованні Б. Мартіні (1706-1784), відомого, крім нечисленних духовних і інструментальних творів, трактатами з історії музики. Слід згадати також Бальдассарре Галуппі (1706-1785), який написав крім численних опер і хорових творів 12 сонат для клавиру. З 1765 року він працював в Петербурзі і надав своїй композиторській та педагогічній діяльності деякий вплив на розвиток російського музичного мистецтва другої половини XVIII століття. У числі його учнів був видатний російський композитор Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825). Після Д. Скарлатті одна з найбільш винахідливих і яскравих фігур серед італійських клавирних композиторів – Доменіко Парадізі (1710-1792). Його клавирні сонати – блискучі і яскраві картини з неаполітанського народного життя.

Розвиток клавирної музики в Німеччині кілька відставав від її розвитку в інших середньоєвропейських країнах. Майже всі, хто жив там у XVII-XVIII століттях були за своєю основною професією органістами, служили і

працювали при церквах у великих і середніх містах і могли віддавати створенню клавірної музики лише невелику частину свого часу і уваги. Основне їх заняття накладало печатку на твори для клавіру.

У числі перших німецьких клавірних композиторів потрібно назвати Ханса Лео Хаслера (1564-1612), одного з трьох братів-органістів, які жили і працювали в Нюрнберґзі. Він здобув музичну освіту в Італії, і природно, що його композиції близькі за стилем творам його сучасника Джованні Габріелі.

Інший ранній німецький клавірний композитор – Християн Ербах (1570-1635). Найцікавіші з його творів – річеркари, в яких він проявляє мелодійне обдарування, ясність і чистоту багатоголосся.

Видатним композитором першої половини XVII століття був Йоганн Якоб Фробергер (1616-1667). Й. Фробергер написав близько 30 сюїт для клавіру, що складаються з алеманди, куранти, сарабанди і жизі. У них вперше можна побачити ростки романтичного напрямку, що проявився багато пізніше. У своїх сюїтах Й. Фробергер остаточно встановлює сучасні мажор і мінор. Піднесений староіталійський дух, невичерпну винахідливість і контрапунктичну майстерність, властиву творам свого вчителя Дж. Фрескобальді, Й. Фробергер вніс в німецьку музику.

Сучасник Фробергера Самуель Шейдт (1587- 1654), учень Свелінка, відомий в історії німецького клавірного мистецтва тритомною «Новою табулатурою» (1624-1653). Тут є варіації на німецькі, голландські та англійські народні пісні і танці для клавіру, крім того, дається ряд цінних і значних творів для органу.

Невелику спадщину для клавіру залишив мюнхенський органіст і композитор Йоганн Каспар Керл (1627-1693). Поряд з досить численними органними токатоми, канцонами і фантазіями, він написав кілька образотворчих і програмних клавірних капричіо («Битва», «Кукушка», «Штирійський пастух» та інші).

Найбільш значним попередником Й.С. Баха в ті часи був знаменитий нюрнберзький органіст і композитор Йоганн Пахельбель (1653-1706). Його

сюїти і варіації на шість арій для клавіру відрізняються життєрадісністю, благородною гармонією, спокійною грацією мелодій.

Особливу гілку німецької клавірної музики представляє творчість віденської групи композиторів. Воно відкривається невеликою кількістю творів Вольфганга Ебнера (1610-1665), який приніс в дар королю Фердинанду III ряд варіацій на дану їм тему. Інший віденський композитор – Фердинанд Тобіас Ріхтер (1649-1711) написав для клавіру кілька сюїт і токати. Третій – Георг Рейтер-старший (1656-1738) писав для клавіру капричіо, канцони, річеркари і токати. Але найбільш великим і видатним композитором віденської клавірної групи був Готліб Муффат (1690-1770). Його твори представляють втілення стилю австрійського рококо в музиці. Ряд сюїт складений їм за французьким зразком.

Нідерландська група композиторів, яка писала для клавіру, з одного боку, стикалася зі старою англійською школою верджіналістів і більш інших відчувала на собі її благотворний вплив, з іншого – втілювала в своїх творах риси голландського контрапунктичного мистецтва. Лише Ян Пітерс Свелінк почав звільнятися від цього мало властивого клавірній музиці напрямку. У своїх фугірованих фантазіях для клавіру він наближається до пізніше усталеної класичної форми квінтово-квартової фуги, блискучі токати створює в дусі безпосереднього італійського минулого, а у варіаціях на танці і пісні знаходиться поза сумнівом під англійським впливом. Італійські і англійські особливості зливаються в творчості Я. Свелінка в нове, повне гармонії, характерне ціле.

Близько примикали у напрямку своєї клавірної творчості до великих нідерландців майстри, що жили в північній Німеччині: Дітріх Букстехуде (1637-1707) і Ян Адам Рейнкен (1623-1722). Перший, родом датчанин, працював органістом в Любеку. Його твори, які прагнули поєднувати елементи італійської та англонідерландської музики з німецьким світовідчуттям, звучать серйозно і вдумливо. Відомо, що сам Й.С. Бах, вже будучи цілком визначеним художником, їздив в Любек, щоб особисто познайомитися з Д. Букстехуде.

Ян Адам Рейнкен належав до школи Фробергера. У своїх клавірних творах він віддав певну данину розробці варіацій, але не зміг піднятися над музикою цього великого органіста, так як останній не тільки був великим віртуозом і майстром форми, але і більш глибоким композитором, що відчував.

Найцікавішим органним і клавірним композитором Німеччини в епоху, що безпосередньо передувала музиці великого Й.С. Баха, слід вважати Йоганна Кунау (1660-1722), який працював в Лейпцигу кантором в церкві св. Фоми. Він створив перші циклічні сонати. Серед них: «Свіжі клавірні фрукти, або Сім клавірних сонат хорошого винаходу і в хорошій манері» (1696), «Музичне зображення деяких біблійних історій в шести сонатах для гри на клавірі» (1700).

«Біблійні історії» Й. Кунау належать до програмної клавірної музики. Поліфонічні клавірні твори композитора, опубліковані в «Нових вправах для клавіру» (2 частини, 1689-1692), представляють багато цінного і цікавого, а подвійні фуґи мають таку контрапунктичну цінність, що можуть бути поставлені поруч з творами Й.С. Баха і Ф. Генделя.

Історія виникнення фортепіано. Історія виникнення фортепіано сягає коріннями в далеке XVI століття. Винахідником цього чудового інструменту вважають італійського інструментального й клавесинного майстра Бартоломео Крістофорі (1655 – 1731), хранителя музею музичних інструментів князя Фердинанда Медічі у Флоренції.

З опису інструмента сучасниками італійського майстра видно, що в механізмі Б. Крістофорі були передбачені всі найголовніші частини пізніх фортепіанних механізмів: молоток з обтягнутою пружним матеріалом головкою, що при підскакуванні догори б'є по струні; виступ біля основи молотка (шультер), що служить для приведення його в рух; підштовхуючий проміжний орган (шпілер), влаштований таким чином, що після удару молоточка по струні він відхиляється в сторону, даючи можливість молоточку відпасти від струни, а останній – можливість вільного коливання; м'яка підкладка для молоточків (рулейстік); глушник (демпфер), який звільняє струну

при натисканні клавiші і в інший час її заглушає. Перші інструменти Б. Крістофорі не збереглися. До теперішнього часу залишилися два інструменти роботи Б. Крістофорі, але більш пізнього часу. Мабуть, вони отримали деякі удосконалення. Один з них, побудований у 1720 році, знаходиться в Метрополітен-музеї, в Нью-Йорку (на жаль, у 1875 році він був підданий серйозній реставрації і міг кілька втратити свій первісний вигляд). Другий інструмент Б. Крістофорі, побудований у 1726 році, зберігався в Кельнському музеї Вільгельма Гейера і дійшов до нас в майже недоторканому вигляді. Механізм цього фортепіано представляє значно вдосконалену конструкцію. Інструмент має двохорну систему (тобто на кожну клавiшу і звук натягнуті по дві струни), і пристосування для тихої гри, що зрушує клавiатуру з механізмом у бік, за допомогою двох ручних кнопок. Молотки при цьому вдаряють тільки по одній струні кожного хору. Це пристосування, що являю собою прототип пристрою сучасної лівої педалі роялю, був винайдений Б. Крістофорі в 1725 році. Звуковий обсяг інструменту 1726 року – чотири октави від «до» великої октави до третьої.

Як показують історичні дослідження, винахідниками молоточкового ударного механізму, незалежно від Б. Крістофорі, були французький клавесиніст майстер Жан Маріус і німецький викладач музики в Дрездені Крістоф Готліб Шретер.

Перший представив в Паризьку академію наук у 1716 році модель свого винаходу (воно було опубліковано в «Списку машин і винаходів, схвалених Королівською академією наук в 1713-1719 роках»). Другий сконструював молоточковий механізм близько 1717 – 1721 років.

Механізм Ж. Маріуса, названий їм клавесином з молоточками (*clavecin a maillets*), мав істотний недолік: в ньому не було демпферів. Винахід же К.Г. Шретера виявився більш вдалим і мав велике значення для пізнішого будівництва фортепіано, тому він заслуговує більш докладного опису.

К.Г. Шретер (1699-1782) займався з юнацьких років музично-педагогічною діяльністю. Незадоволений якість тодішніх клавесинів і

клавікордів, він шукав способи поліпшення сучасних клавішних інструментів. Мистецтво гри П. Хебенштрайта і виразність, якої він досягав за допомогою ударів молоточками по струнах, навели К. Шретера на думку знайти спосіб застосування молоточкового удару до струнних клавішних інструментів. До цього він прийшов вже у 1717 році, але лише в 1721 році, за допомогою свого племінника, який працював столяром і який був знайомий з будівництвом музичних інструментів, зміг спорудити подвійну модель клавішного молоточкового механізму. У моделі молотки вдаряли на одній стороні по струнах знизу вгору, а на іншій – зверху вниз, як при грі на цимбалах. 11 лютого того ж року К. Шретер представив модель свого механізму королівському двору в Дрездені. Ознайомившись з нею, курфюрст Август Сильний обіцяв зробити розпорядження вправному майстру виготовити досконалий і красивий інструмент. Але незабаром К. Шретер змушений був покинути Дрезден, не отримавши своєї моделі назад. Система його механізму поширилася в Німеччині, крім його волі і участі, причому авторство приписували іншим особам. Внаслідок цього К. Шретер двічі (в 1738 і 1763 роках) виступає у пресі з протестом, розповідаючи, яким шляхом і коли він прийшов до думки про спорудження молоточкового механізму. Друга стаття К. Шретера, опублікована у II томі «Критичних листів про музику» Марпурга, докладно описує винайдений ним механізм і дає його проект.

Будучи подібним в принципі з механізмом Б. Крістофорі, механізм К. Шретера все ж настільки істотно відрізнявся в деталях, що може розглядатися як цілком самостійний винахід. До числа його недоліків слід віднести відсутність пристосування для звільнення молотка в момент його удару по струні; проте абсолютно і ефективно також пристосування для заглушення струн. Якщо в механізмі Ж. Маріуса відсутність демпферів було негативним моментом, то в механізмі К. Шретера звуки заглушалися занадто. В цьому відношенні найбільш вдалим з усіх трьох виявився механізм Б. Крістофорі з сучасним принципом пристрою і дії механізму, що заглушає.

Перевага механізму К. Шретера полягала в застосуванні залізного каподастра. Він істотно поліпшував звук, надаючи протидію струнам, що підскакували при ударах по ним молоточків.

Подальша доля трьох винаходів була різна. Ж. Маріус, мабуть, не мав успіху ні у себе на батьківщині, ні за кордоном; немає ніяких даних про те, що запропонований ним механізм отримав практичне застосування. Інструмент Б. Крістофорі, безперечно найбільш вдалий. Він надихнув майстрів північних країн (Німеччини та Англії), де незабаром після перекладу та опублікування статті Маффеї став застосовуватися і піддаватися практичним удосконаленням. На батьківщині Б. Крістофорі виробництво фортепіано по його системі не мало успіху, а після його смерті надовго припинилося. Відомо тільки, що у 1730 році учень Б. Крістофорі – інструментальний майстер Джованні Ферріні побудував за системою вчителя молоточкові фортепіано для іспанської королеви Єлизавети Фарнезе. Лише через півтора століття після смерті Б. Крістофорі, у 1876 році, на його батьківщині – в Падуї – вдячні піаністи поставили йому пам'ятник.

Механізм К. Шретера хоча і був ще недосконалий, зацікавив ряд інструментальних майстрів, які пішли по шляху вдосконалення його механізму. Це призвело до створення специфічного типу «віденської механіки». К. Шретер, будучи за професією викладачем музики, ніколи не займався будівництвом фортепіано. Скромне ім'я винахідника у нього на батьківщині довгий час залишалося майже забутим, а народний поголос в Німеччині стала приписувати честь винаходу інструменту тому майстру, який став виготовляти вдалі фортепіано в масовій кількості.

Сучасне фортепіано має вдосконалену механіку, що відбивається на силі та тембральній красі звуку. Молоточки, що відтворюють звук, під час удару по струнах одночасно підіймають демпфери, які розташовані над ними. Крайні дискантові струни глушників не потребують. Демпфери, які прикривають дискантові струни – це пласкі подушки з м'якого фільця. Для подвійних басових струн використовують демпфери у формі клинків із жорсткої повсті,

для одинарних басових струн – подушки з канавками з жорсткої повсті, яка охоплює струну з обох боків, а для довгих триструнних хорів – подвійні клинки з твердого фільця.

Піаніно і рояль відрізняються не лише зовнішньою формою, а й конструкцією педального механізму.

Період класицистського фортепіано, що займає рубіж XVIII-XIX ст., пов'язаний з остаточним затвердженням у музичній практиці фортепіано, що витіснив старовинні клавішні інструменти. У великих музичних центрах (Відень, Париж, Лондон) триває вдосконалення конструкції інструмента. Фортепіанна фактура набуває більшої масштабності, концертності, хоча і залишається в рамках «мануального» піанізму.

Період романтичного фортепіано займає практично все XIX століття і характеризується потужним розквітом фортепіанного виконавства. Романтичної ліриці властива найтонша передача емоційних нюансів, глибоко особистісний початок, що призводить до індивідуалізації музичної мови і фортепіанної фактури. Педаль стає фактурно-необхідним засобом, організуючим фактурний простір всього діапазону фортепіано. У трактуванні інструмента спостерігаються як доцентрова (Ф. Шопен), так і відцентрова (Ф. Ліст) тенденції.

Період постромантичного фортепіано починається на рубежі XIX-XX століть і характеризується надзвичайною різноманітністю художніх напрямків, стилів, способів трактування інструменту. Цей період неможливо розглядати в рамках будь-якої окремої художньої епохи. Тут спостерігаються тенденції, пов'язані з естетикою пізнього романтизму (імпресіонізм, експресіонізм), і антиромантичні установки, які можна зіставити з урбанізмом і конструктивізмом. Різноманіття композиторських стилів знаходить відображення у відмінності творчих манер виконавців. Історичність мислення стає невід'ємною ознакою професіоналізму. У фортепіанній педагогіці спостерігається активна взаємодія національних шкіл, що пов'язане з

процесами глобалізації. Найважливішим фактором, що відрізняє даний період від всіх попередніх, є поширення і вдосконалення звукозапису.

Контрольні питання

1. Охарактеризуйте клавірний період з точки зору розвитку композиторської діяльності й інструментального виконавства.
2. У якій країні виникла перша клавірна школа.
3. Проаналізуйте діяльність англійської та французької клавірних шкіл.
4. Охарактеризуйте діяльність італійської та німецької клавірних шкіл.
5. Висвітліть історію виникнення фортепіано та його попередників
6. Назвіть композиторів – представників віденського класицизму.
7. Назвіть музикантів – композиторів та виконавців – представників епохи романтизму.
8. Охарактеризуйте розвиток композиторської й виконавської творчості у період постромантичного фортепіано.

Практичні завдання

1. Зробіть музикознавчий аналіз одного з клавірних творів представників французької клавірної школи – Л. Маршана, Л. Куперена, Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, К. Дакена.
2. Зробіть музикознавчий аналіз одного з клавірних творів таких представників італійської клавірної школи, як Дж. Фрескобальді, Д. Скарлаті.
3. Зробіть музикознавчий аналіз одного з клавірних творів Й. Пахельбеля – представника німецької клавірної школи.

Реферати, доклади

1. Клавірний період: особливості, тенденції, творчість композиторів-виконавців.
2. Розвиток фортепіанного виконавства у період класицистського фортепіано (XVIII-XIX ст.).
3. Педагогічна та виконавська діяльність видатних музикантів XIX століття.
4. Період постромантичного фортепіано: художні напрямки, стилі, способи трактування інструменту.
5. Відмінність творчих манер виконавців при інтерпретації творів сучасних композиторів.

Рекомендована література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: В 3-х частях. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1988. – Ч.1 и 2. – 415 с.
2. Алексеев А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX - первой половины XX века. – М., 1995. – 328 с. (Глава III).
3. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя. – М., 1991.
4. Борейко, И.М. «История фортепианного искусства» – плюрализм мнений и концепций [Текст] / И.М. Борейко // Актуальные проблемы современной науки Ч. 26. Музыкальное искусство: труды 3-го Междунар. форума (8-й Междунар. конф.), г. Самара, 20-23 ноября 2007 г. – Самара, 2007. – С. 5-8.
5. Борейко, И.М. История фортепианного искусства и время [Текст] / И.М. Борейко // Система непрерывного художественного образования: теоретико-методологические и прикладные аспекты: материалы всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, г. Пермь, 22-25 октября 2007 г. – ПГИИК. – С. 22-31.
6. Булатова Л.Б. Стилиевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII и первой половины XIX вв. – М.: Музыка, 1991.
7. Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 1-6. – М.: 1979-1981, 1983-1985.
8. Вопросы фортепианного исполнительства. Сост. и ред. М.Соколов. – Вып. 1-4. – М., 1965, 1968, 1973, 1976.
9. Вопросы фортепианной педагогики. Под ред. В Натансона. – Вып. 1-4. – М., 1963, 1967, 1971, 1976.

10. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Сост. и ред. С.Хентова. – М.-Л., 1966.
11. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. – М., 1968.
12. Кашкадамова Н. Искусство исполнения музыки на клавишно-струнных инструментах. – Львов: 2000 (на укр языке).
13. Корто А. О фортепианном искусстве. Сост. и ред. К.Аджемов. – М., 1965.
14. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю.Булучевский, В.Фомин. – Л.: Музыка, 1968 – 196с.
15. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М., 1973.
16. Натансон В.А., Николаев А.А. Предисловие // Русская фортепианная музыка с конца XVIII до 60-х г.г. XIX века. Хрестоматия. – Вып. 1. – М.: Музгиз, 1954. – С. 5-39.
17. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М.: Музыка, 1980.
18. Спутник музыканта. Популярный энциклопедический словарь-справочник / Ред.-сост. А.Л. Островский. – Л.: Музыка, 1969 – 400с.
19. Энциклопедический музыкальный словарь / ред. Г.В. Келдыш, сост. Б.С. Штейнпресс, И.М. Ямпольский. – М.: Большая советская энциклопедия, 1959. – 328с.

РОЗДІЛ 2. ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

2.1. Формування навичок гри на фортепіано

Перші індивідуальні заняття з дисципліни «Інструментальне виконавство» присвячуються попередньому розвитку слуху та слухової пам'яті, ознайомленню з клавіатурою, гри найпростіших мелодій (з показу і по слуху), засвоєнню ігрових, рухових прийомів.

На першому занятті потрібно познайомитися з пристроєм фортепіано, дізнатися історію його створення. Фортепіано – це складний клавішно-струнний механізм, що складається з акустичного апарату, клавішного механізму і опорних конструкцій з горизонтальним (рояль) або вертикальним (піаніно) розташуванням струн.

Початковий період навчання гри на фортепіано. Приступаючи до гри на фортепіано, слід звернути увагу на посадку за інструментом. Корпус повинен мати дві точки опори. Висота сидіння визначається положенням ліктя – врівень з кистю руки. Сутула, згорблена осанка, ускладнює роботу м'язів спини, грудей, плечового поясу. Ці м'язи відіграють важливу роль в роботі піаніста, вони зміцнюють і врівноважують плечовий суглоб, утримують руку на потрібному рівні, направляють її. Зберегти осанку допомагає хороша опора на ноги. Потрібно завжди стежити за тим, щоб сидіння стільця знаходилося від краю клавіатури на відстані витягнутої руки. Доцільні рухи рук пов'язані з розумним розподілом праці між різними групами м'язів: пальців, кисті, передпліччя, плеча і їх взаємодопомогою.

Постановка руки повинна проводитися у взаємозв'язку зі слуховим контролем. Кінцева мета роботи з постановки руки – пристосовність до інструменту, виховання правильних прийомів звуковилучення, які передбачають природність ігрових рухів.

До першого торкання до клавіш потрібно займатися гімнастикою, щоб навчитися усвідомлено звільняти увесь апарат. Навіть незначне напруження м'язів обличчя впливає на гру піаніста. Потрібно уважно протягом усіх років

заняць стежити за своєю манерою сидіти за роялем, за своєю мімікою, за станом рук, ніг і попереджати можливість будь-якого напруження.

Сучасна методика рекомендує починати освоєння фортепіано з гри «non legato», так як саме цей прийом гри дозволяє легше домогтися потрібного ступеня звільнення м'язів і виробляє повний співучий звук, який згодом послужить значно кращою основою для співучого legato. Найбільш оптимальний порядок освоєння пальців при освоєнні даного прийому – 3, 2, 4, 5. Займатися потрібно одночасно і над правою і над лівою руками. Підбираючи на перших заняттях «на слух» найпростіші мелодії, потрібно звертати увагу на вільне перенесення руки від клавіші до клавіші по дузі зі звільненням зап'ястя під час руху. Важливо, щоб палець при цьому опускався на клавішу без попереднього її «намацування» і без всяких інших перешкод, які викликають шкідливу фіксацію. Цей навик необхідно невпинно, протягом усього періоду навчання вдосконалювати, використовуючи поступово ускладнений матеріал (переноси акордів, подвійних нот).

Працюючи над витягом звуку в початкових вправах, слід, «зануливши палець в клавішу», слухати звук до повного його зникнення. Необхідно пам'ятати, що звук має три однаково важливих для слуху стадії: початок, тривалість і кінець. Звук повинен тягнутися якомога довше – саме ця якість є показником його вірного вилучення.

Ще більше загострює слухову увагу прийом гри legato, так як піаніст повинен узгодити силу наступного звуку з моментом загасання попереднього. Уміння вловити загасаючий звук – це важке завдання, але абсолютно необхідне в роботі над цим прийомом. Без цього неможливо домогтися зв'язкової, співучої манери гри.

Освоєння елементарних навичок виконання прийому legato починається з гри двома пальцями – гра двозначних інтонацій. Ці інтонації виконують такими парами пальців: 4-3, 2-3, 5-4, 1-2 і т. інше. Так само можна ввести гру legato 1-м і 5-м пальцями для розвитку відчуття супінації (напрямок до п'ятого пальцю) і

пронації (напрямок в сторону 1-го пальця). Потім можна перейти до вивчення тризвучних інтонацій. Поступово legato збільшується до п'яти звуків.

Особливість руху руки і м'язове відчуття при грі staccato полягає в умінні витягати короткий, уривчастий звук. Уривчастий звук при грі на фортепіано виходить внаслідок того, що рука разом з пальцем, легко зіткнувшись з поверхнею клавіші, мимоволі відштовхується від неї, щоб «взяти» наступну. При грі кисть і передпліччя складають єдине ціле; витягають «звук» активні кінчики пальців. Гостре взяття клавіші викликає швидкий, пружний відскік пальця разом з рукою, як м'ячик, до певної точки; висота верхньої точки залежить від темпу руху, сили і характеру звуку. У верхній точці, без зупинки, рука закруглюється, робить петлю, і починає опускатися. Опускання – це не вільне падіння, а керований рух; в нижній точці, також без зупинки, палець гостро витягує наступний звук і повторюється той же процес.

Основне завдання організації ігрових рухів початківців полягає в поєднанні активності пальців з гнучкістю кисті і плавними рухами всієї руки від плеча, крім того, потрібно розвивати незалежність рухів пальців, а так само вміння користуватися рухами передпліччя, плечового пояса і корпусу.

До числа виконавських труднощів, які доводиться на перших порах долати початківцю піаністу, відносяться перехід від одного виду артикуляції до іншого і координація різних артикуляцій в обох руках. У першому випадку долається інерція, у другому – симетрія. Піаніст повинен вчитися помічати в нотах всі види артикуляції.

Навчання нотній грамоті. Коли піаніст-початківець оволодіє елементарними навичками звуковилучення, слід починати знайомство з нотною грамотою. Треба вивчити основні лінійки нотоносця і ті звуки, які розташовані на них в скрипковому ключі, потім звуки, що знаходяться між лінійками і на перших додаткових зверху і знизу. Не слід розривати вивчення скрипкового і басового ключів. Допоміжним засобом для переходу до останнього в даний час служить так звана одинадцятилінійна нотація. У цій нотації нота «до» першої октави, яка зображується подібним чином в скрипковому та басовому ключах,

служить як би одинадцятої лінійкою, яка пов'язує верхній і нижній стани. З її допомогою здійснюється поступовість у переході від скрипкового до басовому ключу.

У методичному відношенні дуже важливо, щоб нотний запис був сприйнятий як засіб для фіксації музично осмислених звукосполучень. Тому при його вивченні треба весь час відштовхуватися від наявних слухових уявлень і спочатку заносити на папір мелодії, які піаніст на перших заняттях підбирав «на слух». Таким чином, той музичний матеріал, який спочатку вивчали по слуху, потім підбирали на інструменті, служить згодом матеріалом для перших досвідів записи музики.

Робота над якістю м'якого и глибокого звучання. Постійна робота над якістю звуку йде весь час навчання. Вже на перших заняттях потрібно починати роботу над звуковилученням. Звук повинен виходити повний і м'який. При цьому не потрібно, щоб звук був сильний і «яскравий». Будь-яке форсування звуку викличе напругу в руці. Шкалу звучності можна розширити як в сторону затихання до «pp», так і в бік посилення до двох «f». Звук буває млявим від боязкості, від загальної пасивності, нестійкості пальців. Перш за все, потрібно відчувати невідповідність якості звуку, що витягується, характеру музики, що виконується. При виконанні найпростіших мелодій на перших заняттях потрібно стежити за рівноцінним звучанням в обох руках. Потрібно слухати себе і відчувати чи співпадає характер звуку тому твору, що виконується. Таким чином, перше завдання, що повинно вирішуватися, – визначитися в своєму художньому задумі, як би почути бажане звучання. Друге завдання – проаналізувати, подумати, що для цього треба зробити, якими мають бути рухи.

У рішенні звукових проблем велику, хоч і допоміжну роль відіграють різні прийоми і засоби звуковилучення.

Так, одна з умов досягнення кантилени полягає в злагодженій роботі «виразних» пальців, які, граючи мелодію, як би переступають, м'яко занурюються «до дна» клавіші (немов у глибокий м'який килим). Піднімати палець, який відіграв, також слід м'яко, не поспішаючи, і не раніше, ніж

наступний повністю зануриться в наступну клавішу (цим досягається «вливання» одного звуку в інший – легато). Необхідно «зв'язати без поштовху один звук з іншим, як би переступаючи з пальця на палець», – пише К. Ігумнов.

Пальці, що переступають, ведуть руку, яка, переміщаючи опору, підкріплює кожен з них і в той же час зберігає плавний рух, як би окреслюючи контури мелодії. Взаємодія пальців і руки надає звукам глибину, а мелодії – зв'язність. Пальці, що переступають, повинні активно доводити кожен звук мелодії до кінця, не послаблюючи силу тиску, а передаючи її наступній клавіші. Таким чином, переміщення опори відбувається як би «всередині» руки. У цих умовах «зовнішній» рух руки, що окреслює контури фрази, буде вельми незначним.

Завдання взаємодії пальців і руки для досягнення глибини звуку і зв'язності мелодії ставляться при проходженні таких п'єс, як, наприклад, п'єса Д. Штейбельта «Адажіо» (такти 1-9), п'єса Р. Шумана «Перша втрата» (такти 1-9), п'єса С. Майкапара «Варіації на російську тему» (такти 1-14). Живі кінчики пальців повинні бути пов'язані з усією системою піаністичного апарату аж до корпусу. Такий зв'язок сприяє досягненню великого діапазону звукової виразності, не порушуючи при цьому зливої співучості мелодії і зберігаючи контури фразування (так як пальці отримують підкріплення «зсередини», не вдаючись до зайвих зовнішніх рухів руки і кисті). Позбавлений підтримки «зсередини» звук втрачає глибину, співучість і стає сухим і колючим, так як витягується короткими «важелями».

Не менше значення мають розібрані вище фактори музичного розвитку (дослуховування звуку, відчуття горизонтального руху і навички звуковилучення) для співвідношення звучності мелодії і акомпанементу. Прикладом може служити «Андантино» А. Хачатуряна. У п'єсі ліва рука, створюючи гармонійний фон і ритмічну пульсацію, повинна в той же час допомогти мелодії зберегти великі контури фрази і цілком підкоритися їй у всіх найтонших деталях. Тому акомпанемент слід грати тихо в одну клавішу, нанижуючи акорди на загальний стрижень плавного, безперервного руху.

Виконати це завдання допоможе відчуття горизонтального розвитку музики. Для правильного співвідношення звучності необхідно, щоб крізь живий і виразний супровід вухо дослуховувало, а палець «доводив» кожен звук мелодії в його продовженні до кінця. «Звучить тільки те, що тримається» (К. Ігумнов).

Ці завдання повинні також в тій чи іншій мірі ставитися на більш ранній ступені навчання, наприклад, в таких творах, як «Менует» Л. Бетховена з Сонатини (II частина) op. 49 (такти 1-5), Сонатина op. 36 №1 (I частина, такти 1-4) М. Клементі, Менует з Сонати op. 49, №2 (такти 1-4) Л. Бетховена. Це відноситься і до легких сонатин і п'єс Ф. Кулау, М.Клементі, Д. Кабалевського, Р. Глієра, А. Гедіке, І. Берковича і інших.

Працюючи над співвідношенням звучності, буває корисно поділити партії правої і лівої рук між студентом і педагогом. Це допоможе студентові почути належний рівень звучання, щоб потім добитися його, граючи двома руками разом. У деяких випадках (коли дозволяє фактура) корисно супровід пограти витриманими акордами, на тлі яких легше дослухати кожен звук мелодії і зберегти її провідну роль. Такий спосіб можна застосувати, наприклад, при роботі над головною темою Сонати до мажор Моцарта (K-545), такти 1-4.

Більш складні звукові завдання зустрічаються в багатоплановій музиці, що представляє гомофонно-поліфонічну фактуру, в якій складові елементи (голоси) грають достатню самостійну роль. В таких творах, як правило, два (або більше) елемента фактури виконуються однією рукою. Рішення звукових завдань в такого роду п'єсах залежить від рівня музично-слухового розвитку, навичок перемикання уваги і координації (придбаних раніше), а також від відчуття горизонтального напрямку складових голосів (наприклад П. Чайковський «Шарманщик співає»). Важлива гармонійна злагодженість всіх ланок піаністичного апарату, яка практично допоможе здійснити рух, рівень звучання, і відповідна виразність кожного голосу.

У творах більш рухомого характеру, діють ті ж принципи звуковилучення – дослуховування, відчуття руху музичної тканини, що формуються в контури фраз, а також принцип злагоджених дій усього піаністичного апарату.

Порушення цих принципів буває основною причиною статичності, метричності, важковаговості, сухого колючого звучання. Виконання, позбавлене природної музичної пластики, стає напруженим, незграбним («корявим») і технічно важким.

Контрольні питання

1. Назвіть найбільш оптимальний порядок засвоєння пальців при освоєнні різних прийомів гри на фортепіано.
2. Поясніть, у якому порядку треба вивчати та відпрацьовувати штрихи на фортепіано.
3. Висвітліть технічні прийоми роботи над звуком у творах кантиленного та віртуозного характеру.

Практичні завдання

1. Проставте аппікатуру в трьох-чотирьох п'єсах зі збірок Б. Міліча, О. Ніколаєва, Л. Баренбойма (за вибором викладача).
2. Допишіть ноти, що пропущені, у відомих пісенних мелодіях (приклади мелодій, пісень зі збірок І. Берковича, О. Ніколаєва).
3. Підберіть від звуку 2-3 знайомі мелодії, запропоновані викладачем.

Реферати, доклади

1. Робота над звуком на початковому етапі навчання гри на фортепіано.
2. Формування виконавських навичок на початковому етапі навчання гри на фортепіано.
3. Педагогічний репертуар для початківців: музичні абетки, школи гри на фортепіано, хрестоматії вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Рекомендована література

1. Артоболовская А.Д. Первая встреча с музыкой: Учебное пособие. – М.: Советский композитор, 1987г. – 101с.
2. Баренбойм Л., Перунова Н. Путь к музыке. – Л.: Сов.комп., 1988.
3. Ветлугина Н. Музыкальный букварь. – М.: Музыка, 1988.
4. Гнесина Е. Фортепианная азбука. – М.: Сов.комп., 1976.
5. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., Музгиз, 1961. – 224 с.
6. Копчевский Н., Натансон В. Современная фортепианная музыка для детей. – Вып.1. – М.: Музыка, 1970.
7. Кривицкий Д. Впервые за фортепиано. – М., 2001.
8. Кувшинников Н., Соколов М. Школа игры на фортепиано. – М.:Музыка, 1964.
9. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Икар – МП, 1990г. – 133с.
10. Любомудрова Н. Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано (1 класс). – М.: Музыка, 1980.
11. Ляховицкая С, Баренбойм Л. Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей, 1-ая часть. Изд.19. – Л.: Музыка, 1979.
12. Малахова И. Первые шаги в мире звуков. – Л.: Музыка, 1977.
13. Милич Б. Маленькому пианисту. Фортепиано 1 кл. – Киев, 1985.
14. Милич Б.Е. Маленькому пианисту. Фортепиано. – М.: Кифара, 1997г. – 125 с.
15. Михелес В.Л. Первые уроки юного пианиста / Очерк методики обучения и воспитания. – Л.: Музыкальное издательство, 1962г. – 63с.
16. Николаев А. Фортепианная игра. М.,: Музыка, 1994.
17. Поливода Б.А., Слостененко В.Е. Школа игры на фортепиано: Учебно-методическое пособие. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009г. – 136 с.
18. Соколов М.Г. Маленький пианист: учебное пособие для начинающих.– М.: Музыка, 1991г. – 144с.

19. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1984г. – 126с.
20. Шмитд-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985г. – 69с.
21. Штепанова–Курцова И. Фортепианная техника. Методика и практика. – К.: Музична Україна, 1982г. – 159с.

2.2. Читання нот з листа

Формування навичок читання нот з листа пов'язано з послідовним рішенням цілого комплексу практичних і педагогічних завдань. При регулярних заняттях читанням з листа розширюється музичний кругозір, розвивається музичний слух, мислення, полегшується завдання організації піаністичного апарату, виробляється швидке орієнтування на клавіатурі, розвиваються складні рухові навички, формується база для акомпаніаторської практики, ігри в ансамблі, оркестрі.

Прочитати твір з листа – значить швидко охопити і ескізно передати емоційно-образний зміст музики, при деякій приблизності відтворення нотного запису.

У процесі аналізу тексту, який потрібно прочитати з листа, необхідно привчати себе до певної послідовності, починаючи з найбільш загальних моментів, перш за все з назви твору, що нерідко визначає його загальний характер і жанр. На необхідність попереднього зорового ознайомлення з текстом, його аналізу і осмислення вказували багато музикантів і педагогів минулого, наприклад, Р. Шуман: «Якщо тобі пропонують зіграти з листа незнайомий твір, то спочатку пробіги його очима».

Таким чином, першою орієнтованою дією повинен бути аналіз тексту.

Аналіз доцільніше проводити за наступними ступенями:

Жанр п'єси. Він буває заявлений вже в назві (наприклад, «Вальс», «Марш», «Гавот», «Фуга»), що часто визначає характер музики, забарвлення звуку і т. інше.

Лад, тональний план твору. Часті зміни тональності, модуляції, відхилення, велика кількість знаків альтерації зазвичай викликають у піаністів труднощі при грі з листа.

Аналіз форми твору допомагає виявити, з яких частин, періодів, речень він складається, чи є повтори, репризи частин, рефрени, секвенції, контрастний або подібний тематичний матеріал.

Аналіз фактури твору: гомофонно-гармонійна або поліфонічна. У поліфонічній фактурі необхідно уточнити, який вид поліфонії переважає: підголоскова, імітаційна або контрастна. Крім того, слід вказати на такі формули фортепіанної техніки, що часто зустрічаються в творах, як гамоподібні пасажі, арпеджіо, тремоло, альбертієві басы, остінатний бас, хроматичні фігурації, акорди і т. інше.

Розмір. Ритмічні малюнки.

Виконавські прийоми (динаміка, артикуляція, темп, педалізація, аплікатура, штрихи).

Перед виконанням твору необхідна ладотональна настройка.

Підбір матеріалу.

Формування навичок читання з листа вимагає, щоб матеріал був послідовно побудований і доступний, на один-два класи нижче основного матеріалу індивідуального плану студента. При цьому музичний матеріал повинен бути ритмічно та інтонаційно знайомим, цікавим, яскравим. Для читання з листа також можна використовувати ансамблі, акомпанемент. На початковому етапі навчання читання нот з листа мелодії повинні відповідати наступним правилам: вони повинні бути написані в мажорному ладу, в тональності без знаків або з одним знаком (можна брати матеріал з підручника «Сольфеджіо 1 клас»); містити в собі гамоподібні послідовності (без стрибків), повторювані звуки; діапазон мелодій повинен охоплювати звукоряд не більше 4-5 звуків; мелодія повинна починатися і закінчуватися тонікою; виконуватися в повільному або помірному темпі.

Робота над ритмічними схемами повинна вестися паралельно з грою пісень і п'єс. Перші місяці треба рахувати, використовуючи складову підтримку ритму (система «та, ти»). Надалі ця необхідність відпаде. Основне завдання – виробити у піаніста прямий взаємозв'язок між ритмічним записом і внутрішнім почуттям метроритму; це дасть так само легкість в читанні нот з листа.

Ускладнення матеріалу в подальшому має відбуватися поступово, але всебічно:

- поява мінорного ладу, тональностей з великою кількістю знаків, відхилень, модуляцій;
- поява стрибків;
- розширення діапазону мелодій;
- початок мелодії з будь-якого ступеня тональності;
- ускладнення ритмічного малюнка, поява пунктирів, тріолей;
- виконання в більш швидких темпах;
- при виборі п'єс для читання з листа потрібно виходити з власних індивідуальних особливостей, прагнути виявляти характерні на даний момент труднощі і, відповідно до цього, розподіляти завдання.

Навички, необхідні для успішного читання нот з листа.

Читання з листа має на увазі наскрізне програвання нового музичного матеріалу по нотах. Основне завдання полягає в ознайомленні з твором в загальних рисах. Успішність читання нот з листа залежить від знань і навичок виконавця: чим більше бачить і внутрішньо чує музикант в нотному тексті, чим швидше і далі передбачає він логіку розвитку музичного матеріалу, чим краще володіє інструментом, тим успішніше він читає з листа.

1. В основі творчого процесу читання нот з листа лежить вміння дивитися вперед в нотному тексті і вміння передчути. Формула процесу така: «бачу-чую-граю». Піаніст охоплює очима невеликий уривок тексту, чує його всередині себе, і тільки після цього починає грати. В цей час очі його зайняті наступним уривком. Чим досвідченіший читає, тим більше розвинений його внутрішній слух, тим далі він дивиться вперед при грі. М.Н. Теплов пише в книзі

«Психологія музичних здібностей»: «У осіб з високо розвинутим слухом має місце безпосереднє «слухання очима», перетворення зорового сприйняття тексту в зорово-слухове сприйняття». Зорове сприйняття нотного тексту викликає у таких музикантів лише руховий імпульс, механічне взяття клавіші. Відсутність при прочитанні постійної і глибокої «розвідки очима» веде до того, що гра стає формальною і монотонною.

2. Друга умова для читання з листа – невідривність погляду від нотного тексту, вміння грати не дивлячись на руки, «наосліп». Якщо піаніст відволікається на свої руки, дивиться на клавіатуру, то періодично можна прикривати руки аркушем паперу.

3. Третя умова – орієнтування при грі по графічному зображенню нотного запису. Потрібно вміти бачити загальну конфігурацію мелодійних малюнків, тобто не вдивлятися в кожну ноту, а бачити відразу всю гаму, арпеджіо, інтервали, акорди.

4. Крім вільного орієнтування на клавіатурі, потрібно володіти і аплікатурними навичками. Потрібно знати, що кожен палець ставиться на свою клавішу. Аплікатура проставлена лише в початкових точках, а далі той, хто грає, може сам проставити номери пальців, якими буде зручно грати. Тепер, коли руки зручно стоять на клавішах і не потрібно переставляти руки на інші клавіші, очі можуть спостерігати лише за нотним текстом. Аплікатура основних фортепіанних формул повинна бути засвоєна міцно і глибоко, щоб при читанні з листа вільно орієнтуватися у виборі пальців. На думку Л. Баренбойма: «Позиційна гра сприяє швидкому оволодінню читанням з листа нотного тексту. Вона дисциплінує руку, привчає її до кращого орієнтування на клавіатурі і до аплікатурної організованості».

5. При читанні з листа зусилля повинні бути спрямовані на відтворення завершених музичних думок. Не можна вимовляти по складах кожну ноту. Тільки гра по фразам несе осмисленість, внутрішню логіку і емоційне забарвлення. Структуру музичних побудов піаністу легше буде зрозуміти на

основі пісенних мелодій, в яких фрази літературного тексту збігаються за своєю будовою з музичними.

При читанні нот з листа не дозволяється:

зупинки, поправки;

значний відступ від темпу;

при випадкових помилках не варто зупинятися і перегравати такти;

в заняттях читанням з листа гра без зупинок є найбільш важливим завданням;

необхідно чітко відчуття сильної долі, метричної пульсації.

дозволяється:

дрібні неточності, спрощення нотної тканини;

скороченню і полегшенню підлягають фонові гармонійні звукоутворення: спрощення мелізмів, заміна широкого розташування акордів на тісне; скорочення підголосків;

основний принцип: «мінімум нот, максимум музики»;

мелодійні малюнки і баси вимагають до себе дбайливого ставлення.

Отже, підбиваючи підсумки викладеного, слід ще раз наголосити на необхідності приділяти більше уваги читанню нот з листа вже з самого початкового періоду навчання. «Кращий спосіб навчитися добре читати з листа – це якомога більше читати» – Й. Гофман.

Контрольні питання

1. Назвіть навички, що необхідні для успішного читання нот з листа.
2. Поясніть, на розвиток чого впливають регулярні заняття по читанню нот з листа.
3. Назвіть засоби розвитку слухового компоненту процесу читання з листа.

Практичні завдання

1. Прочитати з листа одноголосну мелодію (приклади п'єс зі збірок за вибором викладача).
2. Прочитати з листа твір з гомофонно-гармонічною фактурою (за вибором викладача).
3. Прочитати з листа твір з поліфонічною фактурою (за вибором викладача).

Реферати, доклади

1. Формування навичок читання з листа на індивідуальних заняттях з «Інструментального виконавства».
2. Основні умови швидкого читання нот з листа.
3. Репертуар по читанню нот з листа для студентів різного рівня музичної підготовки.

Рекомендована література

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопрос фортепианной педагогики: сборник статей. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 46-63.
2. Верховлаз Р. Вопросы методики чтения нот с листа. – М., 1960.
3. Пособие по Чтению с листа на фортепиано для III - IV классов ДМШ под ред. Ляховицкой Я. – М., Музыка. 1963.
4. Современный пианист. Учебное пособие для начинающих под ред. Соколова. – М., 1970.
5. Терликова Л.Е. Методика обучения беглому чтению с листа. Метод. разр. МК РСФСР. – М., 1989.

2.3. Работа над акомпанементом і ансамблем в класі інструментального виконавства

Підготовка студентів-піаністів до ансамблевого музикування та оволодіння акомпанементом передбачає певну систему роботи з оволодіння майбутніми вчителями комплексом професійних знань, навичок та вмінь у процесі вивчення дисциплін, які пов'язані з виконавським мистецтвом.

Формуванню професійних навичок ансамблевого музикування сприяють розвинене почуття ансамблю та обізнаність студентів у музично-теоретичній та психолого-педагогічній галузях. Психолого-педагогічна підготовка дає розуміння спільної музично-виконавської діяльності, музикознавча – відображає осягнення музики як феномена виконавської творчості, методична – озброює методами навчально-виховної роботи на уроках з дисципліни «Інструментальна майстерність», виконавська – орієнтує студентів на використання набутих виконавських знань та вмінь у професійній діяльності.

Робота над акомпанементом. У словнику В. Даля акомпанемент визначається як підголосок, супровід, підігрування. Однак, в середині ХХ століття, слово «акомпанемент» (в перекладі з французької означає «супроводжувати») набуває більш певного формулювання, означаючи музичний супровід, який доповнює головну мелодію, що служить гармонійною та ритмічною опорою солістові і розкриває художній зміст твору.

Акомпанемент зародився в античній та середньовічній професійній музиці, коли мелодія супроводжувалася в унісон або октавним подвоєнням одного або декількох інструментів. Його роль була другорядною, а іноді

необов'язковою. З розвитком гомофонно-гармонічного складу в кінці XVI – початку XVII ст. акомпанемент сприймається як гармонійна опора мелодії.

В інструментальній та вокальній музиці XIX – XX ст. акомпанемент часто виконує рівноправну партію ансамблю – поглиблює психологічний і драматичний зміст музики, створює виразний і ілюстративний фон, «договорює» невисловлене солістом. Отже, партія акомпанементу є не менш важливим фактором художнього впливу, ніж сольна партія і акомпанемент не є другорядною роллю.

Специфіка роботи над акомпанементом включає в себе різні аспекти: перш за все, володіння фортепіано, вміння грати в ансамблі, знання специфіки соло інструменту, впевнене знання нотного тексту як соло партії, так і партії супроводу. Основну увагу слід приділити правильному уявленню ролі акомпанементу. Соліст і концертмейстер виконують один твір, і кожен виконує свою роль. Під час спільного музикування народжується загальний виконавський план: створення гармонійно цілісного образу музичного твору. Втілення змісту музичного твору вимагає уважного виконавського аналізу з боку як соліста, так і концертмейстера, бо зміст і форма невіддільні одна від одної і утворюють синтез.

Для ефективної музично-творчої діяльності акомпаніатора необхідні знання з дисциплін музично-теоретичного і музично-виконавського циклів. Різнобічність і гнучкість мислення, творча самостійність, обізнаність в різних областях музичної науки – все це допоможе максимально ефективно переробити наявний матеріал. Важливі моменти в виконавській творчості – емоційне сприйняття музики, вміння сприймати музичний матеріал в цілому, глибоко осмислювати задум твору, ясно уявляти лінію розвитку музичного образу, бути дуже уважним до зміни темпу, тональності, фактури, ритмічних змін.

Отже, робота над акомпанементом включає:

- самостійний (або за допомогою викладача) розбір музичного твору;
- вивчення (не напам'ять) партії супроводу;

- визначення концертмейстерських завдань і виявлення технічних складнощів в партії акомпанементу;
- роботу з солістом над звуком і текстом;
- створення музично-художнього образу в ансамблі;
- виконавське трактування і показ твору.

Форми і методи роботи над розвитком концертмейстерських навичок.

В процесі навчання студенти акомпанують різним виконавцям: солістам-інструменталістам і вокалістам, дуетам, ансамблям. Фортепіанні акомпанементи різняться за ступенем складності. Тривалість освоєння фортепіанної партії залежить від рівня підготовки студента і ступеня її складності, адже концертмейстер повинен довести володіння акомпанементом до автоматизму в такій мірі, щоб вільно контролювати партію соліста. Часто трапляються випадки, коли соліст, в силу певних обставин (хвилювання, почуття відповідальності і т. ін.) може раптово зупинитися, збитися з темпу, невчасно вступити, пропустити кілька тактів. У всіх цих випадках концертмейстер повинен вміти виручити соліста, причому все це повинно бути зроблено непомітно для слухача.

В першу чергу необхідно засвоїти прості типи супроводу – акордовий, вальсовий, пісенний, тип польки. Домогтися вільного володіння ними, навчитися слухати соліста, реагувати на зміни динаміки і темпу. Потрібно ретельно контролювати слухом процес роботи над акуратністю звучання, уникати різких переходів від сильної долі до слабкої і навпаки. Також суттєвою завадою на шляху оволодіння акомпанементом стають акорди, горезвісне «квакання». Піаніст-акомпаніатор іноді не чує, скільки звуків грає в акорді, опора на октавний бас перетворюється на нерозв'язну проблему. Вирішувати ці питання треба в повільному, а іноді навіть в дуже повільному темпі, в такому, де слух і голова можуть контролювати якість виконання. Особливу увагу слід приділити логіці і руху фразування, для цього дуже корисно заспівати мелодію сольо і з акомпанементом в темпі соліста, тобто «життя фрази» треба пропустити через себе. Після того, як це вийде, можна заспівати під власний

акомпанемент, а вже потім спробувати акомпанувати солістові. І самому, без додаткової роботи, почути дихання, фразування, ритмічні відхилення.

Засвоївши найпростіші типи акомпанементу можна переходити до більш складних – змішаних, з мелодійними вставками. Слід зазначити так званий унісон, тобто коли концертмейстер дублює партію соліста. Цю музику треба виконувати зазвичай добре підготовленим студентам, тому що необхідно досягти найбільшої неподільності ансамблевого виконання. Навички відчуття фразування соліста, звукового балансу повинні бути вже досить розвинені.

Необхідно приділяти увагу якості виконання вступів, закінчень, різного роду фортепіанних програшів. Слід відмітити значення сольних «кусків» в загальному контексті твору, зробити детальний інтонаційний і гармонічний розбір-аналіз. Може знадобитися тривала робота над рухом і диханням фрази, але виконання авторського задуму обов'язкове.

Робота над ансамблем. У музиці ансамблем називають групу з двох і більше музикантів, які виконують музичний твір і сам твір, написаний для такої групи музикантів.

Визначення «хороший ансамбль» означає злагодженість виконання і єдність творчих устремлінь учасників ансамблю, а вираз «почуття ансамблю» – здатність музикантів до спільної гри і навичок ансамблевої гри.

Існує два види фортепіанних ансамблів – це гра за одним фортепіано і за двома. Свої особливості і гідності має кожен з них: два інструменту дають виконавцям значно більше свободи, незалежність у використанні регістрів, педалей і т. ін., в той час як близьке сусідство піаністів за однією клавіатурою сприяє їх внутрішній єдності, співпереживанню.

Відмінності в характері ансамблів, на думку дослідників, відбилися і в музиці, створеної для них: твори для двох фортепіано тяжіють до віртуозності, концертності; твори ж для чотирьохручного дуету – до стилю камерного музикування.

Фортепіанний дует на одному роялі сформувався як жанр в XIX столітті. Його розвиток йшов дуже швидко. До початку XIX століття він мав у своєму

розпорядженні великий репертуар і утвердився як повноправна самостійна форма музикування. В якості причини швидкого поширення і великої популярності фортепіанного дуету називають його демократичність. Твори кінця XVIII – початку XIX століття, нерідко розраховані на середній піаністичний рівень, були доступні багатьом любителям і з успіхом використовувалися в педагогічній практиці.

Дует піаністів на двох роялях – один з найбільш «парадних» жанрів музики. Це – характерний жанр великого концертного залу з властивими йому пишністю і пишнотою. Як оригінальні твори, так і транскрипції незмінно відрізняються віртуозністю обох партій і звуковою міццю, яка доходить до оркестрової.

Жанр фортепіанного ансамблю останнім часом набув великої популярності в усьому світі, що зумовлено загальною тенденцією до відродження забутих ансамблевих традицій минулого, наявністю високохудожніх творів композиторів XVIII – XX ст., інтересом до цього жанру сучасних композиторів. Великі виражально-технічні можливості фортепіанної ансамблевої гри дають можливість виконувати музику різних жанрів, стилів та форм – від вокальної або інструментальної п'єси до монументальної партитури.

Методи роботи над ансамблем.

До перших кроків в оволодінні ансамблевою технікою слід віднести:

1. Особливості посадки та педалізації в чотириручному виконанні за одним фортепіано і за двома фортепіано.
2. Засоби досягнення синхронності при взятті та знятті звуку, синхронне виконання унісонних або паралельних рухів.
3. Рівновага звучання в подвоєннях і акордах, поділених між партнерами.
4. Узгодження прийомів звуковилучення.
5. Динамічний і тембровий баланс.
6. Передача голосу від партнера до партнера.
7. Гнучкість поєднання кількох голосів, які виконуються різними партнерами.
8. Дотримання єдності ритмічного пульсу.

9. Єдність художнього задуму і драматургічної концепції.

При чотириручній грі за одним роялем відміна від сольного виконавства починається з самої посадки, оскільки кожний піаніст має у своєму розпорядженні лише половину клавіатури. Партнери повинні «поділити» клавіатуру і так тримати лікті, щоб не заважати один одному, особливо при перехрещенні голосоведіння. Але така єдність виникає тоді, коли партнери мають значний досвід ансамблевого музикування у фортепіанному дуеті.

Першим і безумовним завданням гри за двома роялями є максимально можливе «акустичне вирівнювання» інструментів, створення умов, що забезпечують їх найповніше звукове злиття. Це залежить від розміщення інструментів на сцені. Найчастіше можна спостерігати, що партнери розміщуються поряд (один позаду іншого відносно залу). В основі такого розміщення низка причин: інерція, яка йде від традиції виконання концертів для фортепіано з оркестром у перекладенні для двох фортепіано; технічні складності, пов'язані з необхідністю пересувати рояль; побоювання відстані, досить значної, на якій партнери виявляються при розміщенні навпроти. Перша причина вказує на те, що партнери недостатньо усвідомлюють суть двохрояльного ансамблю, принципову відмінність його від концерту для фортепіано з оркестром у перекладенні для двох фортепіано. Друга причина – візуальний контакт при розміщенні «навпроти» значно послаблюється, але це компенсується більш об'ємним слуховим сприйняттям, найкращою акустичною єдністю інструментів. Велика різниця у звучанні інструментів зводить нанівець усі зусилля виконавців, порушує музично-образну єдність, справляє негативне враження на слухача. Способів «вирівнювання» роялів багато, але оптимальний варіант розміщення партнерів в ансамблі двох фортепіано – «навпроти».

Дуже часто безперервність чотириручного виконання порушується відсутністю в піаністів найпростіших навичок перегортання сторінок і відліку пауз. Легко й швидко в потрібний момент перекинути сторінку будь-якою рукою, продовжуючи грати другою – не проста справа, цього слід учитися, не нехтуючи спеціальними вправами.

Піаністи не володіють добре відомою оркестрантам навичкою відрахунку тривалості пауз. Найпростішим і найефективнішим способом подолання непотрібного напруження й побоювання в паузах – програти музику, яка звучить у партнера.

В ансамблі двох фортепіано подати сигнал до вступу дещо складніше внаслідок достатньо великої віддаленості партнерів. Як правило, початкуючі піаністи-ансамблісти виявляються невідготовленими до виконання зрозумілого сигналу – вступу. При виконанні за одним чи двома інструментами, коли руки кожного видно іншому, сигнал до вступу подається легким рухом кисті (з ясно визначеною верхньою точкою), кивком голови або за допомогою знаку очима в тих випадках, коли рук не видно (при розміщенні піаністів один навпроти одного). Корисно одночасно з цим жестом обом виконавцям узяти дихання. Вольовий видих означає початок гри. Вступ на сильну долю труднощів не викликає. Техніка вступу на слабку долю дещо складніша й вимагає більш старанної підготовки. Якщо для вступу на сильну долю виконується «вдих – видих», то для вступу на слабку долю тільки вольовий «вдих». Надзвичайно важко усвідомити, що швидкість вдиху вже є темп, у якому виконується твір: чим швидше темп – тим швидше й коротше вдих, і навпаки.

Навіть при оволодінні технікою ауфтакту трапляється іноді так, що партнери не збігаються з початком гри на якусь долю секунди (ударний характер звуку фортепіано навіть найменший незбіг робить відчутним). У такому випадку корисно узгодити прийом, яким кожний піаніст починає гру: висота, з якої руки опускаються на клавіші, повинна бути приблизно однаковою (подібно до того, як узгоджують рухи смичка партнери в струнному ансамблі). Дуже важливо звернути увагу на те, що не менше значення, ніж синхронний початок, має і синхронне завершення, «зняття» звуків. Так звані «рвані акорди», у яких одні звуки тривають довше інших, забруднюють, спотворюють паузу і справляють неприємне враження.

Основні елементи зіграності ансамблю.

Звуковилучення. Невипадково, характеризуючи звук музиканта, ми вживаємо безліч визначень: мужній, світлий, ліричний тощо. Проте, при всій багатоманітності індивідуальних рис звуковилучення є найбільш загальні особливості, які дають можливість розмежувати типи туше на дві категорії: «наспівну» і «різку». Обидві вказані категорії туше мають різну природу: так, в основі «різкого» звуковилучення знаходиться м'язова й «розумова затисненість» і, навпаки, першою умовою вироблення «наспівності» є відчуття свободи.

Специфіка двохрального ансамблю, дозволяючи підняти порівняно з різнорідним ансамблем загальний рівень динаміки, яскраво виявляє недоліки звуковилучення: умови безпосереднього зіставлення двох піаністів, які володіють різною природою звуковилучення, з особливою інтенсивністю руйнують ансамблеву єдність. Якщо завданням є формування найкращого творчого ансамблю, то успіх залежить від підбору партнерів за принципом єдиної природи звуковилучення.

Динамічна рівновага. Зміна сили, гучності звучання є одним з дійових виразових засобів. Уміле використання її допомагає розкрити загальний характер музики, її емоційний зміст і показати активні особливості форми твору. Динаміка у фортепіанному ансамблі відрізняється від звичних уявлень про зміну звука в сольному виконанні. Гучність звучання, його зміна при спільній грі підлягає музичним завданням конкретного твору й виробляється спільними зусиллями.

Основним критерієм єдності виконання динамічних відтінків в ансамблі є вміння добитися правильного розподілу звучності учасниками ансамблю – це відноситься, насамперед, до оволодіння синхронним поступовим посиленням звучності, зменшенням звучності, різкими змінами звучності тощо. Якщо взяти у репертуар перекладення оперних або симфонічних творів, необхідно познайомитися з інструментовкою цієї музики і, по можливості, імітувати звучання певних інструментів у цілому. Симфонічні твори у фортепіанному ансамблі повинні звучати оркестрово й певною динамікою.

Твори, написані безпосередньо для фортепіанного ансамблю, повинні виявляти всі можливості фортепіано. Динамічні зміни в ансамблі цілком і повністю підкоряються слуховому контролю. Від того, наскільки розвинуте у виконавців вміння слухати себе й партнера, залежить успіх виконання твору. Вслухаючись у музичну тканину, виконавці повинні знайти таке динамічне звучання, яке розкриває художню суть твору. Створення єдиної у всіх деталях динаміки – обов'язкова умова технічно грамотної спільної гри.

Артикуляція і штрихи. Артикуляція пов'язана з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом фрази. Палітра артикуляційних засобів у межах одного штриха дуже різноманітна, але не завжди може бути повністю відображена в тексті. Кожне виконання передбачає відповідну артикуляційну організованість. Музикантам необхідно досконало володіти технікою штрихів. В ансамблевому виконанні застосовуються однакові штрихи для досягнення ідентичного звучання. Передумовою продуманого, узгодженого ансамблю є уважне прочитання редакції нотного тексту, установлення єдиних виконавських вказівок.

Темпоритм. Робота над темпоритмом в ансамблі надзвичайно складна. Ритмічна стійкість і гнучкість, відчуття єдиного темпу є першою технічною вимогою спільної гри. Тут слід говорити про досягнення так званого «колективного ритму», який поєднує творчі зусилля партнерів. Проте відчуття ритму, як і відчуття темпу, дуже індивідуальне в різних виконавців. І якщо в сольному виконанні незначне ритмічне або темпове відхилення відбувається безболісно, то в ансамблі така темпоритмічна нестійкість хоча б одного з партнерів різко порушує синхронність виконання і разом з нею відчуття музичної цілісності твору. Спільність розуміння і відчуття темпу – одна з основних умов ансамблю.

Педалізація. Визначаючи способи педалізації у фортепіанному ансамблі, необхідно керуватися тими ж міркуваннями, що й при виконанні на фортепіано соло, але пам'ятати та враховувати ефект «взаємного резонансу», який у більшості випадків вимагає особливо уважного слухового контролю.

Педалізація в ансамблевому виконавстві потребує особливо чутливого сприйняття музичного твору в цілому та глибокого вивчення не лише своєї партії, але й партії партнера.

Значна частина розглянутих засобів виразності фортепіанного ансамблю (динаміка, педалізація, штрихи, темпоритм, артикуляція) для піаністів не є чимось принципово новим порівняно з практикою гри на фортепіано соло. Особливості реалізації цих засобів в ансамблі полягають в усвідомленні своєї ансамблевої партії як невід'ємної частини цілого. У багатьох випадках виконавці не повинні розуміти ансамблеву єдність як обов'язкову подібність засобів і прийомів. Визначаючи виконавську концепцію, слід узгоджувати вживання виражальних засобів відповідно до художньої мети, авторського задуму.

Контрольні питання

1. Назвіть аспекти, які включає в себе специфіка роботи над акомпанементом.
2. Висвітліть методи роботи над розвитком концертмейстерських навичок.
3. Розкрийте особливості видів фортепіанних ансамблів.
4. Назвіть основні елементи зіграності ансамблю.

Практичні завдання

1. Зробити самостійний розбір та аналіз акомпанементу вокального твору. Перелік творів для опрацювання:
 - Аляб'єв О. Два ворони. Іртиш. Соловей
 - Бородін О. Романси (на вибір)
 - Барвінський В. В лісі, сл. Б. Лепкого
 - Варламов Л. Романси (на вибір)
 - Гайдамака П. Скажи мені на сл. В. Сосюри
 - Глінка М. Романси. Пісні (на вибір)
 - Гурільов О. Романси. Пісні (на вибір)
 - Даргомижський О. Романси. Пісні (на вибір)
 - Дремлюга М. В моїй душі пісень моря, сл. В. Сосюри
 - Дичко Л. Зимова фантазія, сл. М. Вінграновського
 - Земле моя, сл. І. Франка
 - Колесса М. Я марила всю ніченьку, сл. Л. Українки
 - Козак Є. Яблука допіли, сл. М. Рильського
 - Повернись до мене, сл. С. Гуменюка
 - Козаренко О. Цикл пісень "Сім струн", сл. Л. Українки
 - Кос-Анатольський А. Ой ти, дівчино, з горіха зерня, сл. І. Франка
 - Любов і музика, сл. В. Шекспіра
 - Лисенко М. Ой на горі ромен цвіте, сл. Т. Шевченка
 - Утоптала стежечку, сл. Т. Шевченка

- Якби мені черевички, сл. Т. Шевченка
- Людкевич С. Одна пісня голосенька, сл. У. Кравченко
- Майборода Г. Була весна, сл. Л. Українки
- Нижанківський Н. Ти, любчику, за горою, сл. У. Кравченко
- Рахманінов С. Романси (найлегші)
- Сімович Р. Не винен я тому, сл. І. Франка
- Січинський Д. Солоспівни (на вибір)
- Степовий Я. Зіронецька вечірня, сл. М. Вороного
- Як почувеш вночі, сл. І. Франка
- Чайковський П. Романси (на вибір)
- Шуберт Ф. Романси та пісні з циклів: “Прекрасна мельниківна”, “Зимовий шлях”
- Шуман Р. Цикли пісень: “Мирти”, “Любов поета”, “Коло пісень” тв.24
- Ярославенко Я. Ой, нагнувся дуб високий, сл. М. Голубця

Реферати, доклади

1. Методи роботи над акомпанементом в класі інструментального виконавства.
2. Значення ансамблевої гри в музичному розвитку студента-піаніста.
3. Особливості опанування класичних та романтичних творів на заняттях з ансамблевого музикування.
4. Ансамблеві твори сучасних композиторів в репертуарі студентів-піаністів.

Рекомендована література

1. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. – М. 1979.
2. Благой Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования / Камерный ансамбль. – Вып.2. – М.,1996.
3. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной педагогики: Сб.ст. / Под общей редакцией В.Натансона. – М., «Музыка», 1971. – С.91-98.
4. Готлиб А. Д. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. – М.: Музыка, 1976. – С. 106-139.
5. Осипова, Л. О феномене лидерства в фортепианном дуэте / Л. Осипова // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика. – СПб/2001. – С. 18-26.
6. Самойлович Т. О мастерстве ансамблиста / “Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля”. – М: “Музыка”, 1988.
7. Сорокина, Е.Г. Фортепианный дуэт – История жанра / Е.Г. Сорокина. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
8. Ступель А. “В мире камерной музыки”. – Л: “Музыка”, 1988.
9. Тайманов И. Фортепианный дуэт: современная жизнь жанра /ежеквартальный журнал «Пиано форум» под ред. В. Задерацкого. – № 2. – 2011.
10. Шадт К.В. Фортепианный ансамбль в системе современного музыкального воспитания и образования // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. – № 132 – С. 313 – 316.
11. Шадт К.В. Фортепианный дуэт: по нотам или наизусть? // Методологические проблемы современного музыкального образования: материалы международной научно-практической конференции (17 марта 2009 года). – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. – С. 413 – 418.

12. Шадт К.В. О роли фортепианного ансамбля в развитии начинающего пианиста // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. Вып. 5. - СПб.: Астерион, 2010. – С. 184 – 188.
13. Шадт К.В. Формирование фортепианного ансамбля: психологический аспект // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. Вып. 6. – СПб.: Астерион, 2011. – С. 177 – 181.
14. Шадт К.В. Педагогические условия профессионального развития учащихся в классе фортепианного ансамбля // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Материалы III международной научно-практической конференции (22–23 ноября 2010 года). Ч. 1. – СПб.: Изд-во «Перспектива», 2011. – С. 185 – 190.
15. Шадт К.В. К вопросу об интерпретации фортепианных дуэтов В.А.Моцарта. // Методологические проблемы современного музыкального образования: материалы VI международной научно-практической конференции (12-13 апреля 2011 года). – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. – С. 192 – 199.

Список нотних збірок фортепіанних ансамблів для опрацювання

1. Альбом фортепианних ансамблей для ДМШ. Сост. Ю. Доля/ изд. Феникс, 2005
2. Ансамбли. Средние классы. Вып.6 / изд. Советский композитор, М.,1973
3. Ансамбли. Средние классы. Вып.13/ изд. Советский композитор, М.,1990
4. Ансамбли. Старшие классы. Вып.6 / изд. Советский композитор, М., 1982
5. Альбом нетрудных переложений для ф-но в 4 руки. Вып.1, 2/ М., Музыка, 2009
6. Бизе Ж. «Детские игры». Сюита для ф-но в 4 руки / М., Музыка, 2011
7. Барсукова С. «Вместе весело шагать» / изд. Феникс, 2012
8. Брамс Й. Венгерские танцы.
9. Григ Э. Сюита № 2 «Пер Гюнт»
10. За клавиатурой вдвоем. Альбом пьес для ф-но в 4 руки. Сост. А. Бахчиев, Е. Сорокина / М., Музыка, 2008
11. Золотая библиотека педагогического репертуара. Нотная папка пианиста. Ансамбли. Старшие классы. Изд. Дека, М., 2002
12. Играем с удовольствием. Сборник ф-ных ансамблей в 4 руки/ изд. СПб Композитор, 2005
13. Играем вместе. Альбом легких переложений в 4 руки / М., Музыка, 2001
14. Концертные обработки для ф-но в 4 руки /М., Музыка, 2010
15. Птушкін В. По сторінках Дитячого альбому П.І. Чайковського, для фортепіано у 4 руки
16. Птушкін В. Сюїта «Гулливер» для фортепіано у 4 руки
17. Пуленк, Ф. Каприччо для 2-х фортепіано
18. Пуленк, Ф. Вальс
19. Рахманинов С. Два танца из оперы "Алеко". Концертная обработка для двух ф-но М. Готлиба / М., Музыка, 2007
20. Сен-Санс К. Карнавал животных. Большая зоологическая фантазия. Переложение для двух ф-но / М., Музыка, 2006
21. Смирнова Н. Ансамбли для фортепиано в четыре руки / изд. Феникс, 2006
22. Учитель и ученик. Хрестоматия фортепианного ансамбля/ сост. Лепина Е. Композитор. СПб, 2012
23. Хрестоматия для фортепиано в 4 руки. Младшие классы ДМШ. Сост. Н.Бабасян. - М., Музыка, 2011
24. Хрестоматия для фортепиано в 4 руки. Средние классы ДМШ. Сост. Н. Бабасян. М., Музыка, 2011
25. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Музыка, М.,1994
26. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Вып. 1, СПб, Композитор, 2006
27. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Старшие классы. Детская музыкальная школа / Вып.1. СПб, Композитор, 2006

28. Чайковский П. Времена года. Переложение для ф-но в 4 руки./ М., Музыка, 2011
29. Чайковский П. Детский альбом в 4 руки / Феникс, 2012
30. Школа фортепианного ансамбля. Сонатины, рондо и вариации. Младшие и средние классы ДМШ. Сост. Ж. Пересветова / СПб, Композитор, 2012
31. Шмитц. М. Mini Rock
32. Шмитц. М. Старая карусель в Париже
33. Шостакович, Д. "Концертино" (транскрипция для 2-х фортепиано)

РОЗДІЛ 3. УДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ

3.1. Робота над вправами, гамами, етюдами

Поняття «фортепіанної техніки» зовсім не зводиться до поняття швидкої, спритної і гучної гри. Це поняття набагато ширше, об'ємніше, бо й сама фортепіанна техніка переважно є техніка художнього вираження. Вона містить в собі не тільки швидкість і спритність, які самі по собі є важливими передумовами будь-якої хорошої техніки, але і ритм виконання, динаміку, артикуляцію і т. інше.

Поза музичного завдання техніки не може існувати. «Техніка без музичної волі – це здатність без мети, а стаючи самоцільно, вона ніяк не може служити мистецтву», – писав Йосиф Гофман, один з найвідоміших піаністів.

Таким чином, якщо техніка – це сума засобів, що дозволяють передати музичний зміст, то будь-якій технічній роботі повинна передувати робота над розумінням цього змісту. «Чим ясніше те, що треба зробити, тим ясніше і то, як його зробити» – говорив Генріх Густавович Нейгауз. Піаніст повинен уявити для себе внутрішнім слухом те, до чого він буде прямувати, повинен як би «побачити» твір і в цілому і в деталях, відчути, зрозуміти його стилістичні особливості, характер, темп та інше. Контури виконавського смислу вже з самого початку вказують на головний напрямок технічної роботи. Як би далеко від музики ні відводила піаніста необхідність вчити повільно, міцно, він завжди повинен мати перед собою музичний ідеал. Не втрачати ідеал ні в якому разі; завжди прагнути до змістовного виконання – ось основна установка для роботи над технікою! І тоді численні і нездолані терни, що зустрічаються на шляху піаніста, виявляться переможеними, і робота над технічним втіленням музичного задуму буде успішною. Якщо ж уявний ідеал відсутній або зникає, технічна робота піаніста перетворюється в малювання наосліп, з закритими очима. Побачити, що має статися, – основа технічної роботи і письменника, і художника, і композитора, і актора, і піаніста.

Не треба думати, однак, що повсякденна робота над розвитком технічних навичок ніяк не впливає на виконавський задум. Вона зі свого боку допомагає глибше зрозуміти досліджуваний твір, конкретизує, покращує, уточнює початкове уявлення про нього.

Співвідношення музичних і технічних завдань в роботі піаніста, їх послідовність можна сформулювати таким чином: від розуміння музики до технічної роботи, і потім в процесі технічної роботи – до більш високого розуміння музики. У тих випадках, коли п'єса, що вивчається «виходить», ці дві сторони роботи піаніста, які так ясно помітні спочатку, зливаються в єдиний виконавський процес.

Техніка потрібна у всякому мистецтві. Фортепіанне виконавство не представляє виключення, скоріше навпаки. Техніка піаніста, багато її видів настільки складні, що без спеціальної багаторічної роботи оволодіти нею неможливо. Ця робота починається з моменту першого знайомства з клавіатурою і триває у піаністів все життя. Не випадково вчитися на роялі здавна прийнято з раннього дитинства, з 6 – 8-річного віку, що в першу чергу пов'язано з труднощами придбання технічних навичок. По-різному відбувається розвиток піаніста. На різних етапах навчання на перший план висувуються перед ним різні завдання.

Традиційно техніка підрозділяється на дрібну (пальцеву) і велику. Дрібна – це гами, гамоподібні пасажі, подвійні ноти, трель, прикраси (мелізми), пальцьові репетиції. До великої техніки відноситься: тремоло, октави, акорди, скачки. Однак, як правило, в дрібну техніку постійно включаються і прийоми великої техніки. Тому зазначений підрозділ треба розуміти умовно. Дрібна техніка це не тільки вміння швидко і чисто грати гамоподібні і арпеджійовані пасажі без урахування її виразних якостей. Пальцьова техніка дуже різноманітна за характером звуку і тембру і підрозділяється на кілька видів: техніку *martellato*, перлинну (*jeu perle*), *leggiero*, мелодійну, пальцьове *glissando*.

Технічні вправи. З тих пір як існує мистецтво фортепіанної гри, технічні вправи в тому чи іншому вигляді застосовуються в процесі навчання і

піаністичного вдосконалення. Вони далеко не однакові за своїми якостями. Поряд із вправами, в яких технічно корисне органічно поєднується з музично значним, нерідко зустрічаються і такі, які переслідують вузько технічні цілі.

Для чого потрібні технічні вправи:

- 1) технічні вправи являють собою чудовий матеріал для розігрування рук, вони призводять руки в робочий стан;
- 2) деякі технічні навички зручніше і легше розвивати на спеціально призначених для цієї мети вправах, ніж на п'єсах;
- 3) вправи безсумнівно сприяють технічній витримці і впевненості виконання;
- 4) без вправ робота студента-піаніста ніколи не буде повною, вправи не тільки сприяють підняттю техніки на належну висоту, але і утримують її на цій висоті.

Творець Лондонської піаністичної школи *Муціо Клементі* (1752-1832) був автором перших в історії фортепіано інструктивних технічних вправ і етюдів, що дають уявлення про його методичні принципи. Школа М. Клементі породила певні традиції в фортепіанній педагогіці: принцип багатогодинних технічних вправ, гру «ізольованими», молоточкоподібними пальцями при нерухомій руці, строгість ритму і контрастну динаміку. Рухів кисті, використання ваги і тиску руки вважали за необхідне уникати.

Механістичність мислення позначилася і у представників віденської піаністичної школи. Зокрема, в творчості Карла Черні – у його підході до процесу тренування (в кожному номері «Щоденних вправ» ор.337 педантично виписано кількість повторень – по 20, 30 разів).

Відомий польський композитор Ф. Шопен приділяв багато уваги розвитку техніки своїх учнів. Він ретельно проходив гами та етюди. З висловлювань учнів Ф. Шопена можна зробити висновок, що він прагнув, перш за все, до розвитку свободи руки і гнучкості зап'ястя. Для досягнення цієї мети зазвичай використовувалися п'ятіпальцеві вправи (формула). Грати ці вправи, на відміну від звичайних п'ятіпальцевих, треба було спочатку *staccato*, дуже легко, гнучким кистьовим рухом. Рука повинні бути немов підвішеною в

повітрі. Поступово переходили до важкого staccato і, нарешті, до legato, причому варіювалася ступінь сили звуку і швидкість гри.

Ф. Шопен йшов врозріз з панівною практикою «зрівнювання» пальців і вказує інший шлях – індивідуалізації їх в процесі вправи. Кожному пальцю властиві свої індивідуальні особливості звучання. Треба розвивати їх, а не руйнувати.

За словами Ф. Ліста, «вправлятися» – це значить аналізувати, обмірковувати і вивчати, приходити до принципів.

Увага піаніста при роботі над вправами весь час повинна бути сконцентрована на звуці, лінії і ритмі. Особливо важливо постійно стежити за якістю туше, виробляючи в процесі вправи рівний, співучий і в той же час досить різноманітний за колоритом звук.

Думати треба не тільки про удар пальця, але і про його підйоми. Ніколи не слід напружувати руку, яка повинна залишатися вільною від плеча до кінчиків пальців. Вправлятися можна в різних темпах; не всім обов'язково починати з повільного темпу. Однак до повільної гри слід час від часу повертатися; повільна гра – необхідна «профілактична» умова всякої вправи.

Корисно також грати деякі вправи кожною рукою окремо – особливо тим, хто ще не має достатніх технічних навичок – і як можна частіше вдаватися до ріано, але з достатнім «зануренням» у клавішу.

Гами. Відомий представник віденської піаністичної школи, композитор Карл Черні роботу над гамами і гамоподібними пасажами розглядав як кращий засіб для оволодіння віртуозністю. Гра гам пов'язувалася з художніми завданнями. Він прагнув навчити в швидких звукових послідовностях різним видам туше і динамічним відтінкам. Тому К. Черні рекомендував вчити гами легато, стаккато, застосовувати метричні наголоси, crescendo, diminuendo і т. ін.

Існує кілька поглядів на підхід до вивчення гам. В одному випадку, в роботі над гамами на перше місце ставиться принцип методичної доцільності і весь матеріал пропонується вивчати по лінії зростаючих труднощів саме піаністичного характеру. Тому деякі педагоги починають роботу з гами Мі-

мажор – найзручнішої для рук (виходячи з «шопенівської постановки»). В іншому випадку (як це найчастіше і відбувається в ДМШ, музичних училищах, вищих навчальних закладах) – педагоги й викладачі йдуть по важкому в піаністичному відношенні шляху, починаючи навчання з гами До мажор. Але зате цей шлях (по квінтовому колу) забезпечує систематичність в музичному розвитку студента і теоретичному осмисленні тональностей.

У будь-якому з варіантів вивченню гам передують вправи в зв'язуванні декількох звуків legato і в підкладанні першого пальця.

Гами спочатку грають на протязі одной-двох октав кожною рукою окремо. При з'єднанні двох рук краще починати з розбіжної гами – легшої в аплікатурному відношенні. Переходячи в подальшому до паралельного руху, корисно деякий час пограти партії лівої і правої руки на відстані двох октав, щоб краще почути кожен голос. При грі окремими руками особливо важливо звернути увагу на ліву руку, яка зазвичай менш самостійна і іноді лише підіграє правій. Після освоєння на дві октави, гами слід вчити на чотири октави.

Зазвичай починають вивчення з дієзних гам. При проходженні мінорних гам з метою привчання слуху до народних ладів, слід вводити і виконання натуральної мінорної гамми. Існують різні форми роботи над гами: вводяться акценти, ритмічні варіанти, динамічні відтінки і т. інше. Далі починають вивчати хроматичні гами, гами в інтервали (в терцію, дециму і сексту), гами подвійними терціями (секстами, октавами). Для ознайомлення з прийнятою аплікатурою можна використовувати «Таблиці гам» О. Ніколаєва.

Акорди починають вчити з трьох звуків, спочатку вправляючись у видобуванні тризвуків по щаблям гами і поперемінно в різних октавах, потім звернень тризвуків і, нарешті, послідовно тризвуку, секстакорду і квартсекстакорду. Потім вводять виконання чотирьохзвучних акордів. При роботі над акордами слід звертати увагу на рівність і одночасність відтворення всіх звуків. Більш важке завдання представляє виділення мелодійного голосу, особливо коли він виповнюється 4-м і 5-м пальцем. У цих випадках важливо навчитися зосереджувати вагу руки на відповідному пальці. Працювати над

вирішенням необхідного завдання найкраще методом виокремлення. Спочатку кілька разів витягується верхній звук відповідним пальцем – глибоко, насичено – так, щоб вага руки зосередилася на клавіші. Слідом за тим виконується акорд: при цьому потрібно прагнути зберегти милозвучність і відчуття в руці, знайдене в попередній вправі. Точність звуковилучення вимагає активності пальців. Акорд треба як би «взяти» пальцями (порада О. Гольденвейзера).

Арпеджіо грають спочатку короткі і ламані, потім і довгі. Пізніше починають вивчати арпеджіо домінантсептакорду з їх зверненнями. При виконанні арпеджіо важливо ретельно стежити за єдністю лінії. Особливу увагу необхідно приділяти плавному підкладанню 1-го пальця. Допомогти підкладанню може невелике відведення зап'ястя у напрямку руху. Акценти в коротких і ламаних арпеджіо рекомендується робити за допомогою бокового руху руки (обертання передпліччя). Таким прийомом виконуються етюди Черні-Гермера №№ 31 і 38 з 1-го зошиту, етюд Черні ор. 299 № 3 і багато інших творів. Допомога руки потрібна і в гучних швидко арпеджійованих акордах (наприклад, середня частина «Баркароли» П. Чайковського з циклу «Пори року»).

Етюди. Немає скрипаля, піаніста, флейтиста, музиканта будь-якого фаху, якому в музичній школі, училищі не довелося б зіграти жодного етюд.

Етюд – інструментальна п'єса, як правило, невеликого обсягу, заснована на частому застосуванні будь-якого важкого прийому виконання і призначена для вдосконалення техніки виконавця. У перекладі з французької «етюд» означає «вчення», «вивчення».

Жанр етюдів відомий з XVIII століття. Серед композиторів, які створювали етюди, найбільш відомий Карл Черні: він автор понад тисячі фортепіанних етюдів різного рівня і на різні типи техніки, об'єднаних в цикли («Школа швидкості пальців» і ін.). На новий рівень цей жанр вивів Ф. Шопен: його етюди не тільки є вправами на техніку, але мають велику художню цінність і часто виконуються в концертах. У творчості композиторів-романтиків нерідко етюди об'єднуються в цикли, що наближаються за духом до

сюїт. Серед видатних композиторів, які писали етюди для фортепіано – Роберт Шуман («Симфонічні етюди», ор. 13), Ференц Ліст («Етюди вищої майстерності», що мають також назву «Трансцендентні»; Етюди по каприсам Паганіні; Великі концертні етюди), Каміль Сен-Санс, Клод Дебюссі та інші.

Етюди існують для різних інструментів. Потужний поштовх становленню жанру художнього етюдун дали 24 «каприса» для скрипки Н. Паганіні (капричо, каприс – інструментальна п'єса вільної форми у віртуозному стилі). Р. Шуман, Ф. Ліст, І. Брамс зробили їх обробки для фортепіано.

Кожен з композиторів по-своєму трактував жанр етюдун. Р. Шуман свої «Симфонічні етюди» написав як цикл етюдів-варіацій на одну тему, нескінченно різноманітних і в той же час скріплених єдністю розвитку, спрямованого до святкового фіналу. Численні етюди Ф. Ліста – твори масштабні, з елементами мальовничості і програмності («Хоровод гномів», «Шум лісу», «Дике полювання», «Мазепа»). Чудові етюди створили російські композитори. Неодноразово звертався до цього жанру О. Скрейбін. Особливо подобається слухачам його ре дієз-мінорний етюд з патетично-декламаційною мелодикою. У фортепіанних «Етюдах-картинах» С. Рахманінова вирішення тієї чи іншої технічної задачі поєднується з яскравою образністю музики.

На початку ХХ ст. стилістика етюдів поступово змінюється. Віртуозна основа пов'язується не з романтичним піднесенням і розкутістю почуття, а з енергією, чіткістю, силою. Такими є етюди С. Прокоф'єва, що написані в 1909 р.

Взагалі, при роботі над етюдами піаніст повинен домагатися наступного:

- швидкості і незалежності пальцевих рухів в їх безпосередньому зв'язку з вільними, пластичними об'єднуючими рухами всієї руки;
- метричної точності і динамічної гнучкості звучання в фактурі рухомих пасажів;
- чергування напруження і розслаблення мускулатури як необхідної умови, що забезпечує свободу, рухливість і звукову барвистість виконання;

- узгодженості «пружних» кистьових рухів з обертальними рухами всієї руки, що полегшує подолання труднощів пальцевої гри і впливає на тембральну сторону звучання;
- злиття ритму піаністичних рухів з ритмічною пульсацією музики;
- пластичного проходження рухів руки у відповідності до звуковисотної спрямованості мелодійного малюнка пасажів;
- координації піаністичних рухів в складних прийомах фактури, що водночас виступають в партіях обох рук.

Для того, щоб оволодіти руховими і звуковими якостями техніки треба застосовувати різні прийоми тимчасової видозміни як фактурних, так і інтерпретаційних засобів. Серед них темпові, динамічні, ритмічні, артикуляційні варіанти.

Темпові технічно складні місця потрібно учить не тільки в повільному темпі, а й поступово збільшувати його. Це робиться для розвитку активної виконавської уваги, а також для того, щоб піаніст-виконавець зміг виявляти причини самих труднощів. Застосуванні будь-якого темпового варіанту необхідно поєднувати з елементами звукової виразності.

Застосування динаміки в роботі над технічними труднощами розвиває звукові якості техніки, слуховий контроль. Якщо в творі в партіях обох рук зустрічається гамоподібний пасаж, то слуховий контроль варто переключити на лінію лівої руки. Поступово з'явиться необхідна точність і вирівняність звучання в партіях обох рук. А ефективніше відразу застосовувати темпово-динамічні варіанти. Цим, по суті, вирішуються два завдання – розвиток художньо-звукової сторони техніки і диференційованих пальцевих дотиків до клавіатури. На практиці це може здійснюватися наступним способом: виконуючи невеликий відрізок твору, вже при підході до технічно важкого епізоду виконавець навмисно уповільнює темп, ущільнюючи при цьому звучність. Цим посилюється слуховий і руховий контроль над метричною і звуковою точністю виконання.

Корисно включення артикуляційних варіантів, що активно впливають на розвиток самостійності пальцевих рухів. Найчастіше опрацювання технічних епізодів, що не вдаються, проходить шляхом роздільного (на *non legato*) торкання кожного пальця до клавіатури. Великий вплив на оволодіння фактурою віртуозних пасажів надає прийом, що складається в перечленуванні їх нотного малюнка, який і в психологічному і в рухово-технічному відношенні сприяє значно більш невимушеному подоланню піаністичних труднощів. Прийом технічного переміщення сприяє оволодінню метричною точністю звучання і природністю піаністичних рухів в пасажах, що побудовані на безперервно повторюваних позиційних ланках.

Щоб дістати з етюдів максимальну користь важливо звернути увагу не тільки на технічні завдання, а й на можливо більш ретельну обробку. Треба пам'ятати, що робота над якістю звучання, фразуванням, навіть в самих елементарних технічних фігурах, сприяє подоланню технічних труднощів.

Отже, в роботі над етюдом слід використовувати всілякі прийоми: програвання в різних темпах, виокремлення, ритмічні варіанти, транспонування всього етюдів або окремих побудов, спеціальні вправи. Немає потреби в кожному етюді використовувати всі способи. Треба вибрати ті, які найбільш корисні в тому чи іншому випадку і швидше йдуть до здійснення мети.

Контрольні питання

1. Розкрийте зміст поняття «фортепіанна техніка».
2. Поясніть, з якою метою в піаністичній практиці застосовують технічні вправи.
3. Назвіть ім'я автора перших в історії фортепіано інструктивних технічних вправ і етюдів.
4. Обґрунтуйте різні погляди на підходи до вивчення гам.
5. Розкрийте методи роботи над акордами й арпеджіо.

Практичні завдання

1. Зіграти дізну (бемольну) мажорну гаму до 4-х знаків (за вибором викладача) на чотири октави в прямому русі, в оберненні, в терцію, в дециму, в сексту.
2. Зіграти дізну мінорну (бемольну) гаму до 4-х знаків (за вибором викладача) на чотири октави в прямому русі, в оберненні, в терцію, в дециму, в сексту.
3. Зіграти акорди на 4 звуки, арпеджіо, Д7, ум. 7/7 в дізній (бемольній) мажорній гамі від 5 до 7 знаків (гама за вибором викладача).
4. Зіграти акорди на 4 звуки, арпеджіо, Д7, ум. 7/7 в дізній (бемольній) мінорній гамі від 5 до 7 знаків (гама за вибором викладача).

5. Виконати 3-4 вправи зі збірки «Підготовчі вправи до різних видів фортепіанної техніки» О. Гнесіної та пояснити мету кожної вправи.
6. Виконати 2-3 вправи зі збірки «Піаніст-віртуоз, 60 вправ для досягнення вправності, незалежності й рівномірного розвитку пальців, а також легкості зап'ястя» Ш. Ганона та пояснити мету кожної вправи.
7. Виконати 3-4 вправи із праці «Фортепіанна школа А.М. Єсіпової» та пояснити мету кожної вправи.
8. Виконати 2-3 вправи із збірки «Фортепіано, школа вправ» М. Лонг та пояснити мету кожної вправи.

Реферати, доклади

1. Роль вправ в фортепіанному мистецтві.
2. Види фортепіанної техніки.
3. Подолання технічних труднощів при роботі над дрібною технікою.
4. Подолання технічних труднощів при роботі над великою технікою.

Рекомендована література

1. Агарёва Г. Работа над фортепианной техникой. Каталог статей.
2. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано // Сборник «Психология техники игры на фортепиано» // – М., 1928.
3. Бирмак А. О художественной технике пианиста. – М.: Музыка, 1973. – 139с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музыка, 1961.
5. Левин Ю.В. Ежедневные упражнения юного пианиста – М.: Советский композитор, 1978.
6. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1985. – 135с.
7. Макуренкова Е. О педагогике В.В. Листовой. – М.: Музыка, 1991.
8. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. – М., 1966.
9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1982. – 298с.
10. Никитин А. А. За двадцать пять лет: сборник статей. – Хабаровск, 1998. – 159с.
11. Николаев А. Работа над этюдами и упражнениями. – М.: Музыка, 1979.
12. Рябов І. Гами, тризвуки, арпеджіо. – К., 1977.
13. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. – Л., 1961.
14. Скорульський М. Елементарні основи фортепінної техніки школи Г.М. Єсіпової. – Київ, 1970.
15. Стрельбицкая Е. Пианистические и аппликатурные навыки в работе над гаммами, аккордами, арпеджіо. – М., 2000.
16. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М.: Сов. композитор, 1989. – 144с.
17. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – Ленинград: Музыка, 1985.
18. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. – М., 1968.

3.2. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів над етюдами зарубіжних композиторів

Етюди К. Черни. Внесок К. Черні в інструктивно-педагогічну літературу для фортепіано особливо значний. Йому належать численні етюди і вправи, з яких композитором складені збірки, школи, що включають твори різного ступеня складності і спрямовані на систематичне оволодіння різними прийомами фортепіанної гри, і які сприятимуть швидкості і зміцненню пальців. Його збірка «Велика фортепіанна школа» ор. 500 містить ряд цінних методичних вказівок і розгорнутий додаток, присвячений питанням виконання старих і нових фортепіанних творів.

- 100 прогресивних етюдів і октав, ор. 139
- 110 легких і прогресивних вправ, ор. 453
- 125 вправ в пасажах, ор. 216
- 125 етюдів, ор. 261
- 24 вправи, ор. 777
- 24 фортепіанних етюдів для лівої руки, ор. 718
- 30 нових технічних етюдів, ор. 849
- 6 октавних етюдів, ор. 533
- Велика фортепіанна школа, ор. 500
- Щоденний вправи, ор. 337
- Вибрані фортепіанні етюди. Ред. Гермер. Частина 1-2
- Підготовчі етюди, ор. 636
- Практичні вправи для пальців, ор. 802
- Школа швидкості. Етюди для фортепіано, ор. 299
- Мистецтво швидкості пальців, ор. 740
- Школа лівої руки, ор. 399
- Етюди для початківців
- Юний піаніст, ор. 823
- 160 восьмітактових вправ, ор. 821
- Школа легато і стакато, ор. 335
- Школа віртуоза, ор. 365
- Школа поліфонічної гри, ор. 400

Величезна спадщина фортепіанно-інструктивної літератури Карла Черні включає твори різної складності. Вона широко використовується і в даний час. Найбільш легкі етюди збірки «Вибрані етюди» під редакцією Генріха Гермера використовуються в репертуарі дитячих музичних шкіл. Продовженням цієї збірки в педагогічній практиці зазвичай служить «Школа швидкості» оп. 299. Кращий етюдний збірник композитора – «Мистецтво швидкості пальців» (точніше – «Мистецтво закінченої пальцевої техніки») оп. 740.

Створюючи свої інструктивні етюди і вправи, К. Черні прагнув до максимально ясної постановки технічного завдання, виключаючи все, що могло ускладнити його виконання.

Основне призначення етюдів К. Черні – відпрацювання пальцевої техніки, що є найкращим засобом для оволодіння віртуозністю. Багато уваги приділяється гамоподібним послідовностям, коротким, ламаним, довгим арпеджіо, а також і іншим фортепіанним формулам.

Вибрані фортепіанні етюди К. Черні під редакцією Г. Гермера. Частина 1-2.

Якщо переглянути першу частину збірки, то можна помітити, що тут багато етюдів на різноманітні п'ятипальцеві послідовності. Зустрічаються повторювані фігури, секвенції і різні варіанти комбінацій з п'яти пальців. У таких етюдах рука грає досить довго в одній позиції. Ці етюди корисні для зміцнення слабких пальців (третього, четвертого, п'ятого), для вироблення чіткості і рівності. Через недостатню розвиненість четвертого і п'ятого пальців піаністи часто бгають повторювані фігури. Тому робота над зміцненням слабких пальців набуває великого значення. Важкі місця потрібно вчити фортисимо міцними пальцями. Можна придумати також спеціальні вправи з сильними пальцевими акцентами. Їх корисно повчити на форте в пунктирному ритмі, на стаккато і нон легато пружною, але вільною рукою і міцними пальцями. Повторювану фігуру добре пограти в транспорті від інших нот.

У збірнику багато етюдів і на лінійно-пасажну фактуру, пов'язану з підкладенням першого пальця. Основні труднощі тут полягають в рівному

виконанні звукових ліній, тобто непомітному підкладенню першого пальця при зміні позицій. До таких етюдів частково готують гами, але основна робота, звичайно, ведеться на матеріалах самого етюдю. Рука повинна бути заздалегідь підготовлена щодо зміни позицій, перший палець приготований до підкладання. В лінійних пасажах перший палець, як найкоротший, потрібно ставити ближче до краю клавіші, а третій ближче до середини. Цим ми як би вирівнюємо пальці по довжині, в результаті чого легше досягається легато і звукова рівність.

Зустрічаються етюди на короткі арпеджіо. Тут в русі бере участь вся рука: передпліччя, ліктьовий суглоб і плече. Передпліччя повинне постійно перебувати в рівномірному русі, кисть так само рухається і завдяки цьому пальці беруть клавіші, перебуваючи в кожен даний момент в найбільш зручному для цього становищі. Велике значення тут має гнучкість зап'ястя. Рука як би малює лінію ланки арпеджіо.

Значне місце займають етюди на мелізматіку. Трелі корисно вчити в повільному темпі, поступово скорочуючи тривалості. Вчити треба з акцентами на першу ноту в кожній групі, поступово кількість нот в групах збільшується. Ми як би відштовхуємося від першої ноти. Коли трель довга, потрібно допомагати пальцям гнучкою кистю. Одну групу нот виконують більш низкою кистю, а іншу – більш високою. Це захищає руку від втоми, так як в роботу залучаються різні м'язи рук.

В етюдах № 34, 27 представлена репетиційна техніка. Основна проблема у виконанні репетиційного малюнка полягає в тому, щоб зняти м'язову напругу. Тут великого значення набувають правильні рухи руки.

Є етюди і на подвійні ноти. Наприклад, етюд № 8 виробляє найпростіший навик зв'язного виконання терцій. Основні труднощі тут в строго одночасному взятті двох нот. Велике значення тут мають рухи руки. Кожну терцію беремо як би заново, рухом зверху; в русі бере участь вся рука, лікоть і кисть супроводжують круговими рухами кожну терцію. В процесі роботи, коли ці

рухи будуть засвоєні, починаємо робити один круговий рух на дві терції, потім на чотири. Темп постійно прискорюється.

Етюд № 36 також представляє різновид подвійних нот. Тут вже даються різні інтервали, що виконуються стаккато. Грають їх легкою, пружною кистю, розвиваючи навик точного попадання на клавішу.

Велике значення К. Черні приділяє етюдам на приховану поліфонію. Етюди ці готують піаніста до виконання поліфонічної музики. Виконавець повинен ясно чути «тему» і десь на другому плані – повторювані моменти, які створюють фон. Для ясності потрібно пограти окремо «тему», а потім додати другий елемент.

Зустрічаються етюди і на найпростішу поліфонію – № 39, 22. Тут рука теж ніби роздвоюється, граючи і тему, і акомпанемент. Щоб піаніст-виконавець мав ясну звукову мету, корисно програти партію однієї руки двома руками (по голосам). Тема повинна звучати опукло, подаватися повним і співучим звуком, побічний же голос повинен звучати тихіше. Потім слід домагатися того ж самого однією рукою.

Проаналізуємо для прикладу кілька етюдів.

Короткий аналіз етюдів К. Черні № 1, № 16, № 22, № 23 під ред. Г. Гермера.

Етюд № 1. Це типовий приклад етюд на п'ятипальцьову послідовність. Він ставить за мету зміцнення третього, четвертого і п'ятого пальців правої руки і розвиток їх самостійності. Основні труднощі в першому і другому тактах полягають в чіткому і рівному виконанні шістнадцятих на другій і третій чверті, де грають одні слабкі пальці (3, 4, 5), повторюючи фігури три рази. Цей етюд корисно вчити різними варіантами: ритмічними і динамічними (на форте, піано), артикуляційними (стаккато, нон легато, маркато), в повільному темпі.

Етюд № 16. Цей етюд для лівої руки на гамоподібні пасажі з елементами секвенції і трелі. Гама в лівій руці потрібно грати дуже рівно, як би єдиним імпульсом, прагнучи до останньої ноти. Сильна частка тут у правій руці. Іноді виконавці акцентують першу ноту в лівій, особливо тоді, коли грають окремо

лівою рукою. За точністю акцентування потрібно ретельно стежити і змушувати себе подумки відштовхуватися від уявної сильної частки (при розучуванні однією лівою рукою). Весь етюд добре повчити стаккато, маркатто і пунктирним ритмом.

Етюд № 23. Етюд завзято-скерцозного характеру, дуже життєрадісний, з пружним ритмом. Етюд різноманітний по фактурі, готує не тільки до гам і арпеджіо, а й до акордів, до трелей.

Перша фігурка в партії правої руки дуже корисна в тому відношенні, що допомагає краще почути і навчитися ясніше грати третій і четвертий звуки в коротких чотиризвукових арпеджіо, які часто недослуховуються. Виконувати ці фігури потрібно чітко, дуже дзвінко, активними пальцями, за участю невеликого кистьового руху на звуках. Корисно транспонувати ті ж фігури з різних звуків тризвуку. Піаністи нерідко виконують трель ритмічно неточно, прискорюючи або сповільнюючи, часто вже не дограють або переграють. Для усунення цих недоліків слід ясно відчутти і відзначити легким акцентом момент зміни руху, що припадає на сильну частку. Дуже важливо домогтися правильного і різного виконання акордів стаккато і акордів чвертями і половинними нотами. Перші граються легко і гостро, другі повинні звучати повно, рука вільно занурюється в клавіатуру.

Школа швидкості. Етюди для фортепіано, оп. 299.

Етюд № 1. Це один із зразків інструктивного етюду. Представлені гамоподібні пасажі в стрімкому русі на форте вимагають від виконавця швидкості, віртуозності, витривалості апарату, незалежності пальцевих рухів, які повинні поєднуватися з вільними, пластичними рухами, що об'єднують всю руку (при обов'язковій самостійності пальців і точності дотику їх до клавіш, *нотний приклад 1*). Особливу увагу необхідно приділяти плавному, в той же час швидкому перельоту руки, більш ніж на дві октави. Точне попадання на вірну ноту можливо при достатній зоровій підготовці цього стрибка.

Presto (♩ = 108)

Слід потурбуватися про те, щоб дихання було вільним і безперервним. Затримане, спазматичне дихання ускладнює роботу пальців і всієї руки. Позбутися від нерівного дихання можна за допомогою рахунку вголос, який визначає силу і глибину дихання. Не слід працювати, використовуючи пунктирний ритм або дроблення пасажів (по дві ноти), так як це призведе до поштовхів, рваного, нерівного виконання, гальмування темпу, спотворення вірних рухів рук.

Етюд № 3. Для виконання етюду однаково необхідна і легкість, і еластичність, які не повинні втрачатися через одноманітний рух шістнадцятими. Використання арпеджійованої фактури поперемінно в правій і в лівій руці з одного боку, полегшує технічне завдання, з іншого – сприяє цілісності образно-художнього сприйняття етюду і найбільш повного раціонального вирішення технічних завдань (*нотний приклад 2*). Мірності руху, легкому похитуванню має відповідати внутрішній стан зручності, постійного м'якого обертання кисті. Рука повинна плавно рухатися удовж клавіатури з тим, щоб перший палець завжди опинявся над потрібною клавішею. М'яке і глибоке дихання може допомогти в досягненні наповненості звучання інструменту, уникаючи жорсткості і різкості. Важливо стежити за ясним проголошенням всіх нот в арпеджіо.

Presto (♩ = 108)

3.

Часто піаністи недооцінюють роботу пальців при грі арпеджіо, вона підміняється кистьовими рухами, що заважають грі і є непотрібними, і, таким чином, втрачається ясність і точність звучання кожної ноти. В даному етюді необхідно приділити увагу тональному плану. Відхилення в тональність субдомінанти і тональність VI ступені, а також динамічні переходи від *p* до *ff* виводять його з розділу інструктивних етюдів.

Етюд № 13 формує октавне тремоло в правій руці (нотний приклад 3). Цей прийом часто зустрічається у фортепіанній літературі (особливо в творах Л. ван Бетховена) і вимагає розвитку легких, вільних і швидких бокових рухів кисті та передпліччя. В процесі виконання октавного тремоло дуже важливо здобути свободу рухів. Труднощі майже завжди пов'язані зі скутістю в кисті і особливо в лікті. Для більшої зручності і свободи в грі рука повинна, по можливості, зберігати форму зводу з опуклими п'ястковими кісточками; прогинання їх або надмірне підняття ускладнює рух. Тремоло можна вчити з акцентами: то на перший палець, то на п'ятий (по черзі).

Presto (♩ = 72)

13. *fp leggiero*

marcate

Етюд № 22

Цей етюд є прикладом репетиційної техніки (нотний приклад 4). Часто репетиції використовуються в творах Ф. Ліста, П. Чайковського, М. Равеля, К. Сен-Санса.

Molto allegro (♩ = 96)

22. *p*

sempre simile

cresc.

f. *dimin.*

Цей вид техніки можна вважати одним з найбільш дієвих способів досягнення гнучкості і швидкості пальців. У цьому виді техніки основним є ковзання пальців під долоню, дії пальців нагадують «дряпання». Палець діє різким рухом і після удару миттєво йде під долонь, поступаючись місцем

наступному пальцю. Пальці швидко знімаються з клавіші, не занурюються в них глибоко. При цьому використовується репетиційна механіка фортепіано, що дозволяє пальцям, лише «зачепивши» клавішу, отримати звук. Обов'язкова умова репетицій – зібрана форма долоні.

Репетиції слід засвоювати в різних темпах, починаючи від відносно повільного до швидкого. Повільний темп необхідний для відточування пальцевого удару; чим швидше темп репетицій, тим ближче до клавіш повинні бути пальці. При цьому русі розмах зменшується і замінюється ковзанням кінців пальців під долонь. При переході до швидкого темпу найчастіше не вдається відразу домогтися безвідмовного звучання всіх нот: деякі з них зазвичай «пропадають» і їх не чути. При тривалому виконанні репетицій, а саме таке завдання ставить даний етюд, моменти розслаблення в роботі м'язів занадто короткочасні, щоб дати їм необхідний відпочинок. Тому іноді при тривалій грі репетицій швидко виникає втома і скутість. Необхідно вчитися використовувати для відпочинку підйом і опускання кисті (вгору, вниз), що сприяє визволенню руки. Головна метрична опора етюду зосереджена в лівій руці, в м'яких, але точних і чіпких кінчиках пальців.

Етюд № 25. Цей етюд призначений для виховання координації рук, що є запорукою рухово-технічної свободи (*нотний приклад 5*). Етюд побудований на узгоджених рухах обох рук в гамоподібних пасажах. У роботі над даним етюдом потрібно намагатися рівності і співучого звучання шістнадцятих нот, пальцевого legato, заснованого на плавних координованих рухах обох рук. Іноді студенти-піаністи грають цей етюд, ведучи руку уздовж клавіатури при нерухомому положенні зап'ястя. Це призводить до «самостійності» пальців без активної допомоги рук. При такій грі рука висить в повітрі і не бере участі в роботі пальців. Гра цими прийомами призводить до поверхневого звуку, а даний етюд вимагає насиченого legato. Рух пальців має регулюватися всією рукою, шляхом плавного коливання зап'ястя, що знаходиться в більш низькому положенні при опорі на перший палець, і злегка підвищується при переході на інші пальці. «Переступати» з пальця на палець потрібно без поштовхів; кисть

направляється в сторону руху, і до моменту початку кожного звуку палець виявляється над потрібною клавішею.

5

25. **Molto allegro** (♩ = 96)

p² *cresc.* *poco a*

poco

ff *dimin.*

The image shows a musical score for exercise 25, titled 'Molto allegro' with a tempo marking of quarter note = 96. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second system also has two staves with similar patterns. The third system has two staves, with the right hand part ending in a fermata. Dynamic markings include *p²*, *cresc.*, *poco a*, *poco*, *ff*, and *dimin.*. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Часто артикуляційні та метричні помилки у виконавців виникають через недоліки володіння партією правої руки. Необхідно вчитися включати слуховий контроль на партію лівої руки, навмисно роблячи її головною і більш опуклою в динамічному плані.

В основі вибору правильного темпу має лежати прагнення до якості, а не до рекордної швидкості. Дуже корисна форма використання контрастної динаміки при розучуванні пасажів, викладених в одночасному, паралельному русі в партіях обох рук. Тільки осмислена робота над етюдом сприятиме розвитку рівності та швидкості пальців при дотриманні координації обох рук.

Етюди М. Клементі. 29 етюдів «Gradus ad Parnassum» (редакція К. Таузіг).

Етюди «Ступінь до Парнасу» використовуються в сучасній практиці в редакції К. Таузіг (29 обраних етюдів). Більшість з етюдів, відібраних К. Таузіг, дуже важкі і вимагають від виконавця фізичної витривалості. Багато з них досить великі за масштабом і побудовані на безперервному швидкому русі.

М. Клементі використовує найрізноманітніші послідовності пальцевого руху в межі позиції руки для розвитку сили удару і самостійності пальців. До таких прикладів відносяться етюди з повторюваними звуками на одній і тій самій клавіші на тлі витриманих звуків акорду, етюди на розбиті акорди і подвійні ноти, етюди для розвитку сили і рухливості четвертого і п'ятого пальців. Для розвитку пальцевої швидкості М. Клементі застосовує різноманітні фігури п'ятиклавішного руху, секвенції по три, чотири і п'ять звуків, ламані і прості гами і т. інше. Етюди М. Клементі є чудовим матеріалом для розвитку пальцевої техніки і виразності удару, що необхідні для виконання класиків.

Етюд № 5. По звуковому образу – це невеликий віртуозний твір химерного примхливого характеру. Про це говорить і позначення, що стоїть на початку етюд – *Bizzarria vivace*; в перекладі на українську мову означає химерний, дивний (*нотний приклад б*). Цей характер створюється повторюваною технічною групою, яка переходить з однієї руки в іншу. Технічна група являє собою квінтоль, для виконання якої використовуються поперемінно всі пальці. Звуки в квінтолі розташовуються то тісніше, компактно при близькому розташуванні пальців, то більш широко:

б

Bizzarria vivace.

Основні труднощі етюд – в швидкому темпі, при невеликому за силою звучанні, до межі «занурюючи» пальці в клавіатуру, домогтися *legatissimo* технічної лінії, її безперервності, щоб квінтолі виконувалися не як окремі групи нот, а як безперервний пасаж з початку до кінця на одному широкому диханні. Технічні труднощі виконання: рівноцінність звучання слабких пальців, що

чергуються в групах з сильними, рівність звучання перших пальців (в групах вони не повинні «вилітати»).

Ритмічні труднощі: вирівняність квінтолів і поліритмія, яка зустрічається в поєднанні провідного голосу і акомпанементу.

Роботу над етюдом почнемо з того, що проспівуємо його про себе. При цьому можна виділити найбільш важкі для виконання епізоди (три епізоди, в яких рух шістнадцятих в обох руках йде в унісон, і поліритмія).

Основним методом роботи над етюдом буде програвання його в повільному і середньому темпах і робота над окремими епізодами. Граючи в повільному і середньому темпах, необхідно уважно слухати і контролювати себе. Піаністичні рухи, сила звуку повинні зберігати той же характер, що і при грі в швидкому темпі. Стежити, щоб рука не робила зайвих рухів, не напружуватися. Пальці не повинні бути пасивними, що приводить до недобірання звуку.

Після такої роботи корисно попрацювати методом виокремлення незручних епізодів. Перш за все, необхідно попрацювати над основним технічним осередком. Першу квінтоль дуже корисно пограти в вигляді секвенційної вправи. Цю вправу можна грати двома руками в унісон, грати вгору і вниз. Таку секвенцію можна зробити і з будь-якої іншої квінтолі (найбільш важкої в етюді). Сенс цієї вправи полягає в тому, щоб домогтися плавного переходу з квінтолі в квінтоль. Не варто підкреслювати акцентом початок кожної групи, важливо цей початок відчуті і почути.

З досягненням звукової рівності буде розвиватися і самостійність пальців. Окремо варто повчити важкий епізод у другій половині етюду в змінній тональності (такти 53-73). Цей епізод важкий тим, що руки грають разом і при різних комбінаціях технічного матеріалу важко зберегти хорошу координацію рук, зазвичай втрачається чіткість виконання, ліва рука починає відставати і бгати технічний малюнок.

Методи, що рекомендовані для відпрацювання цієї частини:

1) дуже ретельне вивчати партію кожної руки окремо, вимовляючи (але не вистукуючи) кожен звук. Пальці тримати близько до клавіш;

2) програвати епізод двома руками, стежити за тим, щоб жодна нота не була передержана або недотримана, слухати перехід однієї ноти до іншої. Звернути особливу увагу на «важкі» такти (друга половина 54 і 56, останні такти всього епізоду), в яких рука із зібраного становища швидко повинна перейти у розправлене;

3) працювати методом ускладнення груп:

а) грати в помірному темпі кожну групу два рази, стежити за плавною лінією, все *legatissimo* (нотний приклад 7):

7

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures. Each measure contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte). The score is labeled with the number 7.

б) ускладнити групу, подвоїти перші два звуки. Перетворити квінтоль в септоль: то ж для лівої руки, стежити за плавністю виконання. При грі зазначеними способами, необхідно дотримуватися всіх динамічних позначень, обов'язково *legato*, стежити за точністю збігання початкових звуків в обох руках. Так само слід попрацювати над аналогічними побудовами (такти 16-22, 27-52).

Необхідно звернути увагу в роботі і на поліритмію (такти 7-16, 22-27, 73-75, нотний приклад 8):

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The melodic line includes a triplet of eighth notes and is marked with a forte (*f*) dynamic. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, marked with a star symbol (*) and various fingering numbers. The third system is marked *a tempo* and *p* (piano), showing a more complex melodic line with triplets and chords.

Одна категорія педагогів бачить труднощі в нерозумінні піаністом арифметичних співвідношень (О.Г. Гольденвейзер, А.П. Шапов). У якості роботи вони пропонують складний арифметичний підрахунок. Не вдаючись в подробиці такої роботи, зупинимося на способі, який більше відповідає завданню виконання. Перш за все необхідно ретельно вивчати партію кожної руки зі слуховою опорою на «раз» і «два». Потім програвати двома руками зі спрощенням завдання: по можливості об'єднуємо звуки акомпанементу в акорд. Таке спрощення допомагає краще почути мелодійну лінію квінтолі.

Вся робота над етюдом повинна переслідувати одну мету: звуковий образ етюд повинен бути поетичним. Треба намагатися надати техніці окриленість, політ.

Правильною роботою над цим етюдом досягається вирівняне звучання пальців обох рук, відчуття гарного legato в швидких послідовностях.

Етюд № 13. Цей віртуозний етюд призначений для розвитку і якісного поліпшення пальцевої техніки. Етюд заснований на розвитку однієї позиційної фігури, широко насичений елементами поліфонії (*нотний приклад 9*).

Основна технічна фігура:

9



Ця позиційна формула протягом усього етюдів варіюється. Партія правої руки побудована на безперервному русі шістнадцятими. В середньому і заключному епізодах руки грають в унісон.

Робота над етюдом ведеться від «загального до окремого». Розбору має передувати уявне «прочитання» тексту. Слід звернути увагу на авторське позначення темпу.

Наступним етапом роботи над етюдом повинен бути точний розбір тексту. Для зручності роботи доцільно умовно розділити весь етюд на п'ять частин.

Найбільш проста для виконання перша частина (10 тактів). Під час роботи необхідно звернути увагу на основне технічне зерно етюдів, повчити фігурацію однією правою рукою повільно, активними пальцями. Звуки повинні бути повними, чергуватися рівномірно. Не можна допускати пасивного «шльопання» по клавішам і гру напруженою рукою.

Не менш важлива в першому розділі партія лівої руки, яку необхідно пограти окремо з точним дотриманням штрихів. У першому такті важливо

звернути особливу увагу на цілу ноту «фа» великої октави, яку потрібно взяти п'ятим пальцем так, щоб звук «тягнувся» цілий такт.

Труднощі другого розділу етюд (такти 11-19) в тому, що партії обох рук представляють собою безперервні технічні фігурації, і в швидкому темпі ліва рука зазвичай відстає від правої (нотний приклад 10):

10



Перш за все, корисно пограти окремо ліву руку (грати також, як ми грали праву руку – активними пальцями, повним звуком), потім з'єднати руки і грати так, як нібито ліва рука веде головну партію: грати більш яскравим звуком, намагатися його чути на першому плані. Дуже корисно грати праву руку на октаву вище, партія лівої руки буде звучати більш випукло. Можна повчити цей розділ поперемінно різним характером туше: один голос – легато, інший – стаккато. Під час виконання не забувати про акценти на сильних долях такту.

У наступному розділі етюд (такти 20-35) виклад продовжує залишатися двохголосним, але все ускладнюється тим, що на тлі тієї ж позиційної фігурації ліва рука веде мелодію у верхньому регістрі при перехрещенні рук. Тут основна увага повинна бути приділена здійсненню координацій рухів рук.

Труднощі наступного епізоду – насичення фактури елементами поліфонії (нотний приклад 11):

11



Під час роботи над цим розділом потрібно користуватися тими ж методами в роботі, які ми застосовуємо в роботі над будь-яким видом багатоголосого викладу. У сенсі звуку тут має бути три плани. Верхній голос вчимо окремо яскравим звуком, точно фразірую (ліги в даному випадку фразіровочні). Граємо верхній голос – мелодію з басом, намагаємося слухом усвідомити поєднання цих голосів. Потім слід повчити партію правої руки, в якій поєднуються два голоси: верхній – мелодичний і фігурація – супровід.

Для полегшення розподіляємо цю партію між двома руками (ліва грає супровід). Цей спосіб роботи приносить користь в тому випадку, якщо додержуватися правильного звукового співвідношення між голосами – яскравості мелодії і рівності та чіткості техніки; права рука повинна точно дотримуватися вірної аплікатури.

Труднощі виконання верхнього голосу в тому, що мелодія грається майже весь час п'ятим пальцем (лише подекуди можна брати четвертим пальцем), тому legato мелодії буде чисто слухове, без зв'язування звуків пальцями, п'ятий палець повинен ковзати по клавішах.

У роботі над цим етюдом можна використовувати і ритмічні варіанти для досягнення більшої зручності виконання. Починаючи з середини 27-го такту, слід в правій руці кілька відкривати долонь і кидком брати звуки п'ятим пальцем, обов'язково дотримуватися усіх «sf».

Труднощі останнього епізоду чисто технічні – виконання фігурації в унісон. Перш за все необхідна дуже ретельна робота над партією кожної руки. Особливу увагу необхідно приділити роботі над лівою рукою. Звук – повний.

Окремо повчити потрібно останні такти (розкладені акорди) повільно. У роботі над останніми чотирма рядками етюд можна користуватися різними варіантами: ритмічними, грою різною артикуляцією (права legato, ліва – staccato і навпаки), різною силою звуку. Кожен може вибрати засіб, який йому найбільше допомагає.

Всю роботу над розділами потрібно вміло поєднувати з роботою над усім етюдом. Для цього необхідно програвати весь етюд цілком. Гра в рухомому

темпі – контрольна, коли перевіряється якість виконання і робляться висновки для подальшої роботи. Відтворення в повільному темпі ніби ставить все на свої місця, підчищає гру. Дуже корисно програвання етюдів в рухомому темпі укрупненими кусками – по два і три епізоди, що об'єднані в різних комбінаціях.

Така копітка робота, що йде від осмислення і слухового осягнення музики, дає дуже хороший результат і в чисто технічному просуванні піаніста.

Етюди М. Мошковського. Моріц Мошковський (1856-1924) – композитор, чия творчість є значним внеском у розвиток фортепіанної музики другої половини XIX – початку XX століть. Композиторська творчість М. Мошковського охоплює багато музичних жанрів. На особливу увагу заслуговує фортепіанна музика композитора, в тому числі, його етюдів.

15 віртуозних етюдів ор. 72. М. Мошковського, що написані на різні види техніки, підводять до віртуозної фактурі романтиків і композиторів наступних часів. Ряд етюдів позначеного збірника наближається до п'єс концертного типу. Робота над цими творами є підготовкою до вивчення етюдів Ф. Шопена, так як фігураційний малюнок багатьох з них близький «співаючим» пасалям Ф. Шопена.

Так само, як і К. Черні, М. Мошковський приділяє велику увагу динамічній різноманітності звучання, вимагаючи яскравого *crescendo* і *diminuendo*, і виробленню співучого виразного *legato*.

Етюд *g-moll* № 2. Звуковий образ цього етюдів – яскравий, емоційний. Авторські вказівки *Allegro brillante* допомагають визначити виконавський план твору.

На тлі енергійних тріольних фігур в партії лівої руки звучить яскрава тема в акордовому викладі (*нотний приклад 12*).

Allegro brillante

Одне з головних методичних завдань початкового вивчення етюдів – навчитися звільняти руку після взяття акорду, що допомагає усунути напругу. Звільнення руки не повинно виражатися в знятті її з клавіатури, але лише в ослабленні тиску пальців на клавіші. Спочатку за цим треба постежити спеціально; згодом виробляється відповідна звичка. Звільнення від зайвої напруги в акордах правої руки благотворно позначається на виконанні всієї побудови в цілому, тим самим і на фігурації басового голосу.

Тріольний рух в партії лівої руки поєднує різні елементи техніки. Так фігурація перших двох тактів починається з арпеджіо, потім йде невелика секвенція і завершується епізодом низхідною гамою. Технічна складність полягає в швидкому перемиканні рухів руки з однієї позиції в іншу, чому може сприяти авторська аплікатура, зазначена в тексті.

Наступні 8 тактів (17-24, нотний приклад 13) звучать контрастно до попереднього епізоду.

13

Лінія шістнадцятих повинна виконуватися «р» з устремлінням до вершини. Треба уважно попрацювати над партією лівої руки, домогтися

точності її виконання. Це допоможе ясніше відчутти розвиток мелодійної лінії в даній побудові при переході до наступного епізоду.

У новій восьмитактній побудові відчувається напруга, яка підкреслюється одноманітним повторенням тріолей в партії лівої руки і гострим *staccato* подвійних нот в правій руці (нотний приклад 14).

14

Зліт технічних пасажів призводить до яскравої кульмінації («*fff*»), нотний приклад 15):

15

Потім слідує невеликий спад і звучить головна тема, але ще більш яскраво, ніж було на початку етюд. Характер етюд підкреслюється все наростаючою силою звучання, яка в кінці завершується яскравими акордами, що акцентуються (нотний приклад 16).

Виконання етюдів цілком в різних темпах допоможе створити цілісний патетично піднесений образ. Робота по кускам допоможе впоратися з окремими труднощами. Обидва методи повинні чергуватися в роботі, доповнюючи один одного.

Етюд d-moll № 9. Початок цього бурхливого, патетичного етюдів заснований на трепетно-пульсуючих тріолях октав (нотний приклад 17):

17

Allegro (Скоро)

Після драматичного розвитку в межах першої частини в середині етюдів настає прояснення (нотний приклад 18):



Однак незабаром музика знову набуває драматичного характеру і доходить до патетичної кульмінації (нотний приклад 19):

19



Після цього починається спад емоційної напруги. Октавний рух поступово йде в нижній регістр, змінюється репетиціями окремих звуків і, нарешті, завмирає зовсім.

Етюд М. Мошковського корисний тим, що в ньому зустрічаються досить різноманітні октавні послідовності: репетиції, арпеджіо, гами діатонічні і хроматичні в правій і в лівій руці по черзі і в двох руках одночасно.

Крім того, в ньому є октави двох типів: легкі і важкі. При виконанні швидких октав треба прагнути до можливо більшої свободи руки і максимально економних рухів. На початку етюду при октавних репетиціях корисно міняти положення зап'ястя. Надалі велику роль відіграє вмілий розподіл динаміки. Так, наприклад, в побудові, наведеній вище, перший акорд треба зіграти дуже повнозвучно, «від плеча».

Наступні ж дві-три октави можна виконувати значно легше. У швидкому темпі, при використанні педалі, особливо якщо зробити *crescendo* до верхнього «до», створюється довге враження звучності «*f*». Такого роду динаміка, що

допомагає досягти потрібного художнього ефекту, в той же час дає рукам необхідний відпочинок.

У наступних октавах перший звук тріолі слід грати важче, а другий і третій – легше. Це не тільки підкреслює метро-ритмічну структуру, а й оберігає руку від зайвої напруги. Звільненню рук під час виконання етюдів сприяє також раціональний розподіл сили звучності між партіями правої і лівої руки. Наприклад, в кінці побудови, наведеній в прикладі, що розміщений нижче, доцільно дещо полегшити милозвучність правої руки і більш енергійно зіграти партію лівої (*нотний приклад 20*):

20



Це посилить контраст між драматичною першою частиною і подальшою серединою просвітленого характеру. Разом з тим права рука отримає можливість трохи перепочити перед тривалим виконанням безперервних октавних послідовностей.

Аналогічного роду перепочинок можна зробити і в деяких інших побудовах, наприклад (*нотний приклад 21*):

21



При вступі басових октав партія правої руки відходить на другий план, і в ній одразу ж слід зменшити силу звучності, що дасть можливість не тільки більш рельєфно виявити провідний голос, але і звільнити руку.

Деякі октавні пасажі етюдів корисно подумки розчленовувати на групи. Так в кульмінаційній побудові доцільно розчленувати низхідний зменшений септакорд на два відрізки, що сприятиме більшій упевненості і чистоті виконання (*нотний приклад 22*):

22



Необхідно, зрозуміло, стежити за тим, щоб це членування не порушило метро-ритмічної структури.

На відміну від інструктивних етюдів на класичні види техніки, твори типу розглянутих етюдів вимагають широкого використання педалі.

Етюд Ф. Шопена. Ф. Шопеном написано 27 етюдів: з них 24 згруповані в два зошити по 12 п'єс (ор. 10 та ор. 25), і 3 етюдів опубліковані окремо без позначення опусу. «Дванадцять великих етюдів» ор.10, створених в 1831-1832 роках, містять присвяту: «моєму другові Ференцу Лісту». У Ф. Лісті Ф. Шопен бачив чудового перекладача своїх творів. Другий зошит, датований 1836 роком, присвячений Марі д'Агу.

Етюд Ф. Шопена є узагальненням і вищим вираженням цілої галузі його творчості – концертно-віртуозної музики.

Майже всі шопенівські етюдів підкреслено «технічні», їх виконання вимагає від піаніста справжньої артистичної віртуозності; не випадково вони і сьогодні залишаються «пробним каменем» піаністичної майстерності. У кожному з етюдів поставлена конкретна педагогічна задача. Наприклад: в

«хроматичному» етюдів a-moll (№ 2) – зміцнення найбільш слабких четвертого і п'ятого пальців правої руки в новій аплікатурі (перекладання пальців); в етюдів Ges-dur (№ 5) – гра на чорних клавішах (ними строго обмежена партія правої руки); в етюдів H-dur (№ 18) – швидкість правої руки в подвійних терціях; в етюдів h-moll (№ 22) – legato в подвійних октавах.

Але специфіка шопенівських етюдів не у віртуозних складнощах, а саме в зворотному – в їх абсолютному підпорядкуванні творчим завданням. Віртуозна техніка тут виступає не як мета, а як засіб розкриття художнього образу. Кожен пасаж, кожна фактурна деталь «працює» на поетичну ідею.

Майже всі шопенівські етуди, на відміну від етюдів Ф. Ліста, не мають у собі різких контрастів. Загальний характер п'єси витримується зазвичай від початку і до кінця. Більшість композицій являє собою нічим не ускладнену просту тричастинну форму з єдиною тематичною основою. Лише в дуже небагатьох етюдах основному музичному образу протиставлений інший, контрастний за емоційним станом і фактурним викладом (серед них – етуди e-moll № 17 і h-moll № 22). У кожному етюдів – єдина фактура, побудована на розробці певної мелодико-ритмічної формули. Подібний принцип розвитку (по типу «ядро-розгортання») йде від бахівських прелюдій.

Найвиразніше наслідування традицій Й.С. Баха виявляється в етюдів C-dur, яким відкривається op.10. Його музика змушує згадати початок I-го тома бахівського «ДТК» – прелюдію C-dur. Обидва твори, що написані в одній тональності, безперечно близькі: фігураційним малюнком (ламані арпеджіо), хоральною строгістю гармоній, спільним світлим характером музики. При цьому емоційна атмосфера в етюдів Ф. Шопена зовсім інша, ніж в прелюдії Й.С. Баха. Там – тихе молитовне споглядання, тут – епічний розмах, монументальність, «органне» повнозвуччя (*нотний приклад 23*).

Fr. Chopin, Op. 10. Liv 1.

Allegro. $\text{♩} = 176.$

legato

1.

Традиційною помилкою піаністів при роботі над цим етюдом можна вважати недостатню увагу до наявних в тексті окремих випадків змін фактури в партії правої руки і змінах однієї з шістнадцятих в позиційних групах партії правої руки всередині тактів. Корисним при розучуванні етюду може виявитися транспонування його в тональність До-дієз мажор, звичайно, при збереженні вихідної аплікатури, а також збирання позиційної ланки в різні комбінації подвійних нот.

Етюд № 5, ор. 10 Соль-бемоль мажор.

Цей етюд можна порівняти з гостро найрозумнішим жартом, як за характером, так і за специфічністю технічного завдання: права рука грає тільки на чорних клавішах (*нотний приклад 24*). Невпинне перемикання настроїв при збереженні жвавої веселості і блиску становить неабияку складність для виконання. Рішучість і сумніви, витонченість, танцювальність, різноманітні ліричні висловлювання, маршовість і наполегливість, замисленість, вигадливо чергуються, зливаючись воедино в блискучий потік звуків. А керує всім цим ліва рука, з чого випливає необхідність ретельного вивчення її партії.

При виконанні цього етюд можна порадити декілька витягати кінчики пальців правої руки, не втрачаючи при цьому відчуття чіпкості в дотику до клавіш. У всій п'єсі виконавцю рекомендується чітко усвідомити будову позиційних угруповань в шістнадцяті – по шість, по чотири, по два звуки. Дуже корисно буде пограти етюд на білих клавішах, транспонувати його в тональність Соль-мажор.

Етюд № 12, ор.10 с *moll* відомий під назвою «Революційного». Його протестуючий пафос пов'язаний з трагічними звістками про розгром польського повстання. Тема етюд, яка виростає з коротких героїчних мотивів, має мовний характер, вона сприймається як полум'яна промова оратора (нотний приклад 25). Багаторазово повторюючись протягом усього твору, вона постає в динаміці; тому при загальному бурхливо-схвильованому тоні музики тут змінюються різні настрої – вольовий порив, гостра душевний біль, мужня енергія.

Allegro con fuoco. ♩ = 160.

12.

legatissimo

f *con fuoco*

cresc. *sempre f*

Близькі до «Революційного» етюд три останніх етуди оп.25, які виділяються глибоким драматизмом, віртуозним розмахом і великими масштабами.

Етюд № 1, оп. 25, Ля-бемоль мажор.

Знаменитий етюд, що відкриває 25-й опус, справедливо вважається чудовим зразком шопенівського фортепіанного стилю. Відомо, що цей етюд був одним з найбільш часто виконуваних самим Ф. Шопеном.

Прекрасна, ласкава мелодія цього твору як би нескінченно розгортається на єдиному диханні, охоплюючи все ширший діапазон, і плавно спадає до кінця, що створює завершену «арочність» всієї п'єси. Первісна стриманість по ходу розвитку переростає в пристрасне висловлювання, що не виходить, однак, за межі основного характеру (нотний приклад 26).

Allegro sostenuto. ♩ = 104.

Основним піаністичним завданням, по першому враженню, видається спокійний протилежно-обертальний рух обох рук. Не менш важливі поєднання мелодії і гармонійної фігурації в партії правої руки, виразність пальців при дуже легкому звучанні, гнучкість. Звуки мелодії і басів тут найдоречніше буде брати, як би «виймаючи» їх з клавіатури при відведенні ліктя і підніманні кисті, а не при зануренні в клавіатуру.

При всьому своєму музичному багатстві етюд досить лаконічний. Він складається з декількох фраз, як би об'єднаних єдиним диханням. Четвертні ритмічні одиниці мелодійних звуків повинні підкорятися перспективі великого фразування, що парить. Етюд не повинен бути розпливчастим, що нерідко трапляється в піаністичних виконаннях.

Етюд № 2, оп. 25, Фа-мінор.

За переказами, цей етюд – звуковий портрет Марії Водзинської, пам'ятка про сумну любов великого композитора. Етюд утворює не тільки тональну пару з попереднім: якщо перший побудований на гармонійній фігурації, то другий є чудовим зразком мелодично-фігуративної техніки Ф. Шопена.

Характер п'єси можна охарактеризувати як трепетно-елегійний. Осмислення тонально-модуляційного плану, вслухання в нього, допоможуть розкриттю драматургії і поємності цього мініатюрного шедевра.

Особливі труднощі цього етюдів представляє деяка поліритмія – поєднання чотирьох груп тріольних восьмих в одній руці з двома групами тріоль – чвертей в іншій, що, практично часто призводить до виконання в шестидольному розмірі (*нотний приклад 27*). Як тимчасову міру можна рекомендувати розучування з невеликими акцентами на кожній тріолі спочатку окремо правою рукою, потім – обома разом.

27

Стихійну міць **a-moll'**ного етюдів **op. 25 № 11** вдало підкреслює назва «Зимовий вихор», що за ним закріпилася, хоча зміст його музики набагато ширше. У всьому етюдів панує одна лаконічна тема, яка в своєму основному виді з'являється не відразу. У короткій чотиритактній інтродукції вона звучить спочатку як віддалена призовна фанфара, потім як строгий хорал. І тільки тоді, коли вступають «вихрові» фігурації правої руки, шопенівська тема з'являється в своєму справжньому образі – похмуро-суворого і грізно-урочистого маршу (*нотний приклад 28*).

Саме завдяки цьому несподіваному перетворенню маршеподібна тема здійснює особливо сильне враження. Етюд **a-moll** виділяється серед інших шопеновських етюдів і багатством звукової палітри. У зв'язку з цим Ганс фон Бюлов зауважив, що в **a-moll'**ному етюдів Ф. Шопен стирає межі між фортепіанною і оркестровою музикою.

Серед повільних ліричних етюдів Ф. Шопена виділяються № 3 і № 6 з оп.10 (E-dur і es-moll) і № 7 оп.25 (cis-moll). Їх мелодика має абсолютно вокальний характер.

Основний образ етюд **E-dur №3, оп.10** – дивовижна за красою кантілена; композитор вважав її кращою своєю мелодією. Вона звучить як задумлива, задушевна пісня (нотний приклад 29). Прості гармонії і однотонний «волинковий» бас підкреслюють народний колорит музики. Відомо, що прослухавши один раз цей етюд у виконанні свого учня, Ф. Шопен вигукнув: «О, моя батьківщина!».

Ліричну теплоту і м'якість основного пісенного образу відтіняє музика середнього, розвиваючого, розділу. Тут проривається етюдна віртуозність: різко ускладнюється фактура, насичується ладотональною нестійкістю гармонія, прискорюється темп і, як наслідок, зростає драматичне хвилювання.

3. **Lento ma non troppo.** $\text{♩} = 100.$

З Ф. Шопена етюд починає своє літочислення в якості самостійного та повноцінного різновиду фортепіанної творчості в малих формах. Шопенівське трактування жанру, закріпившись, принесло рясні плоди: досить згадати етюди Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна. Однак, етюди Ф. Шопена до наших днів зберегли значення вищої проби піаністичної майстерності.

Контрольні питання

1. Розкрийте внесок К.Черні в інструктивно-педагогічну літературу для фортепіано.
2. Проаналізуйте фортепіанні етюди К.Черні під редакцією Г. Гермера з точки зору художньо-технічних завдань збірки.
3. Назвіть, на що спрямовані етюди М.Клементі зі збірки «Gradus ad Parnassum».
4. Які виконавські завдання постають перед піаністом при вивченні етюдів op. 72 М. Мошковського.
5. Розкрийте внесок Ф. Шопена у розвиток жанру концертного етюду.

Практичні завдання

1. Зробить виконавський аналіз одного з етюдів К. Черні під редакцією Г. Гермера (за вибором викладача)
2. Зробить виконавський аналіз одного з етюдів К. Черні зі збірки «Школа швидкості» для фортепіано, op. 299 (за вибором викладача)
3. Зробить виконавський аналіз одного з етюдів М. Клементі зі збірки «Gradus ad Parnassum» (за вибором викладача)
4. Зробить виконавський аналіз одного з етюдів (op. 72) М.Мошковського (за вибором викладача)
5. Зробить виконавський аналіз двох різнохарактерних етюдів Ф. Шопена (за вибором студента).

Реферати, доклади

1. Жанр інструктивного етюду в творчості К. Черні.
2. Робота над інструктивними етюдами у фортепіанному класі на прикладі збірки «Gradus ad Parnassum» М. Клементі.

3. Подолання технічних труднощів в етюдах М. Мошковського ор.72.
4. Розкриття художніх образів в етюдах Ф. Шопена: виконавський аспект.

Рекомендована література

1. Айзенштадт С.А. Учитель музики. Життя і творчість Карла Черні. – М., Композитор, 2010
2. Альшванг А. А.Н. Скрябін. – М. – Л., 1940.
3. Бирмак А. О художественной техники пианиста / А. Бирман – М.: Музыка, 1973.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Л., 1990.
5. Ещенко М. Этюды Шопена / М. Ещенко // Вопросы фортепианного исполнительства. – М.: Музыка, 1973. – Вып.3
6. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971.
7. Мирошникова Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова / Л. Мирошникова // Теоретические проблемы музыки XX в., вып. 1. – М., 1967.
8. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века. Ч.1. Кн.1. – М., 1976. – С.11-94.
9. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка // Музыка XX века. Ч.1 Кн.1. – М., 1976. – С.232-277.
10. Раковец Т. Этюды Шопена. — М., 1956
11. Соловцов А.А. Фридерик Шопен: жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1956.
12. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. — Л., 1978.
13. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. – М., 1990.
14. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта – исполнителя / О. Шульпяков – Л. Музыка, 1973.
15. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А. П. Щапов – М. : Музыка, 1968.

Список нотних збірок етюдів для опрацювання

- Беркович І. Етюди (за вибором).
- Беренс Г. Новітня школа швидкості, ор. 61 (за вибором).
- Бургмюллер Ф. «Занепокоєння». Етюд.
- Бургмюллер Ф. «Балада». Етюд.
- Гедике А. Етюди (за вибором).
- Гнесіна О. «Маленькі етюди для початківців».
- Крамер І. 60 вибраних етюдів (за вибором).
- Лемуан А. «50 характерних етюдів».
- Майкапар О. «У моря вночі». Етюд.
- Мошковський І. 15 віртуозних етюдів, ор.72.
- Черні К. Школа швидкості, ор. 299, Мистецтво швидкості, ор. 740.
- Шитте А. «25 маленьких етюдів», ор.108.
- Шопен Ф. Етюди.

РОЗДІЛ 4. Поліфонія у фортепіанному мистецтві.

4.1. Особливості опрацювання та виконання поліфонічних творів.

Робота над поліфонічними творами є невід'ємною частиною навчання фортепіанному виконавському мистецтву.

Поліфонія (від грец. poly — багато і phone — звук) — вид багатоголосся, у якому окремі мелодії, або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та інше.

Значення окремих голосів різне в творах підголоскового, контрастного і імітаційного видів поліфонії.

В основі *підголоскового* виду поліфонії, властивого в першу чергу багатоголосній пісні, лежить розвиток головного голосу. Інші голоси, в одних випадках, повторюють з невеликими змінами основну мелодію, розвиваючись паралельно з нею, в інших – підголосок більше відрізняється від головного голосу, зближуючись з ним лише в загальних контурах розвитку. І в тому і в іншому випадках підголоски сприяють збільшенню загальної розпівності мелодійного розвитку.

Контрастна поліфонія заснована на розвитку таких самостійних ліній, де відсутня схожість голосів. Голоси різні і відносно самостійні (приклад – п'єси з «Нотного зошиту А.М. Бах», деякі маленькі прелюдії та сюїти Й.С. Баха).

Імітаційна поліфонія заснована на послідовному проведенні в різних голосах або однієї і тієї ж мелодійної лінії (канон), або одного мелодійного уривка – теми (фуга).

Знайомство з музичною тканиною підголоскової, контрастної і імітаційної поліфонії починається на матеріалі легких п'єс.

Поліфонічний матеріал для початківців складають, в основному, легкі поліфонічні обробки народних пісень підголоскового складу. В народі ці пісні виконувалися наступним образом: розпочинав заспівувач, потім підхоплював пісню хор («підголоски»), варіюючи ту ж саму мелодію. Одним з методів

роботи над підголосковим видом поліфонії є ансамблеве виконання викладача і студента. Так, педагог пропонує студенту виконати пісню «хоровим» способом, розділивши ролі: студент грає вивчену вдома партію заспівувача, а викладач на іншому фортепіано «зображує» хор. Через два-три заняття ролі змінюються. Граючи з викладачем в ансамблі поперемінно обидві партії, студент не тільки чітко відчуває самостійне життя кожної з них, а й слухає всю п'єсу цілком в одночасному поєднанні обох голосів.

Початковий розвиток імітаційного поліфонічного почуття здійснюється на епізодах з канонічним викладом і строгих двоголосних канонах в октаву. Чим контрастніше ритміка і висотна спрямованість обох голосів, чим яскравіше їх мелодійні кульмінації, тим природніше і легше прослуховуються голоси в їх одночасному викладі. П'єси з елементами канонічної імітації – перший ступінь оволодіння точним канонам. Імітацію можна образно пояснити на такому явищі як відлуння. Дуже поживає почуття імітації гра в ансамблі: мелодію грає студент, а її імітацію «відлуння» – викладач.

На першому етапі оволодіння поліфонією необхідно привчити себе як до ясності в почерговому вступі голосів, так і до чіткості їх проведення і закінчення. Важливо, щоб закінчення мотивів в одному голосі не заглушувалися тим голосом, що починає вступати. На кожному занятті абсолютно обов'язково треба домагатися контрастного динамічного втілення і різного тембру для кожного голосу окремо.

4.2. Методичні рекомендації до вивчення поліфонічних творів зарубіжних композиторів

Поліфонічна творчість Й.С. Баха.

Новим, складнішим і необхіднішим ступенем на шляху осягнення поліфонічної музики і її виконання є вивчення педагогічної спадщини великого поліфоніста Й.С. Баха.

Час, у який жив Й.С.Бах характеризується переважанням домашнього музикування над концертним виконанням. Зрозуміло, чому композитор вирішує в своїх творах насамперед педагогічні завдання. Без знання закономірностей і властивостей музичної мови німецького композитора, виконавських традицій його епохи, неможливо розкрити художню чарівність його музики.

Вивчаючи творчість Й.С. Баха, ми зустрічаємося з двома труднощами: відсутністю або скупістю авторських вказівок в нотних текстах (динамічні, аплікатурні, артикуляційні, темпові позначення), особливістю інструментів, для яких писав музику великий композитор.

Все клавірні твори Й.С. Баха створені не для фортепіано. Вони написані для інструментів, які носили в XVIII столітті узагальнену назву клавіру. Це клавесин, клавікорд і орган. Клавікорд – невеликий музичний інструмент з відповідним для його розміру тихим звучанням. При натисканні на клавішу приводиться в звучання одна, співвіднесена з цією клавішею струна. Клавікорду не властиві яскраві відтінки і звукові контрасти. Однак, в залежності від характеру натиску на клавішу, мелодії, що виконується на клавікорді, може бути додана деяка звукова гнучкість і навіть відома вібрація. На відміну від тонкої задушевної звучності клавікорду, клавесин володіє грою більш звучною і блискучою. В епоху розквіту клавесинного мистецтва, існував цілий ряд різновидів клавесина. Відомо, що Й.С. Бах користувався і вдосконаленими клавесинами з педальною клавіатурою, яка мала спеціальне пристосування (копули) для з'єднання верхньої клавіатури з нижньою.

Але ми живемо в іншу епоху. Сучасний піаніст повинен не імітувати звучання старовинних інструментів, а домагатися правдивого виконання клавірних творів Й.С.Баха. Фортепіано – інструмент унікальний: не володіючи можливостями клавесина, про які говорилося раніше (октавні подвоєння, зміна регістрів), фортепіано володіє динамікою величезного розмаху. На ньому можливе виконання творів різних стилів і епох. Але використовувати його треба з умінням.

Темпи. Як відомо, Й.С. Бах позначав темпи своїх творів. Що стосується темпів в епоху бароко, то їх було чотири: Adagio, Andante, Allegro і Presto. Часто ці темпи визначали не тільки швидкість руху, скільки характер. Так, наприклад, темп Allegro крім значення «швидко» мав більш важливу функцію – «весело», adagio – затишно, повільно. Всі інші темпи з'явилися пізніше. За часів бароко темпи були набагато ближче один до одного, не було такої «сучасної» різниці між ними.

При виконанні творів Й.С.Баха в пошуках необхідного темпу треба виходити, по-перше, з того, наскільки повно розкривається зміст і характер твору в даному темпі у кожного конкретного виконавця; по-друге, наскільки той, що грає, чує і передає своїм виконанням всю структуру бахівської п'єси, її мотивне членування, штрихи, по-третє, – наскільки темп відповідає можливостям піаніста в даний момент, наскільки зручно, переконливо відчуває він себе в цьому темпі.

І. Браудо відзначав, що сам Й.С. Бах призначав легкі клавірні п'єси не для концертів, а для навчання. І ми повинні вважати справжнім темпом менуету або маршу – темп, який в даний момент є найбільш корисними для того, хто його виконує. Або він говорив: «Так, наприклад, одну і ту ж інвенцію може виконувати школяр, який починає навчання, в іншому випадку, який закінчує навчання, в третьому – піаніст-віртуоз, що знаходиться у всеозброєнні можливостей, знань і досвіду».

А ось висловлювання Альберта Швейцера: «Чим краще граєш Баха, тим повільніше можна грати його; чим гірше граєш, тим швидші темпи треба брати. Добре грати – значить фразувати, і акцентувати у всіх голосах, відзначаючи деталі. Той же, хто погано фразує, не дає акцентів і тому змащує більшу частину деталей, нехай спокійно грає трохи швидше, щоб хоч цим кілька зацікавити слухача».

Найголовніше – кожен студент-виконавець повинен знайти свій темп, при якому він може виявити характер п'єси і донести зміст до слухача.

Динаміка. Й.С. Бах в повній згоді зі звичаями свого часу, майже не позначав – особливо в клавірній музиці – динамічних відтінків. «Форте» та «піано» проставлялись композиторами, але вони виступали не як динамічні відтінки «голосно-тихо», а використовувалися в зв'язку з особливим пристроєм клавесина, клавикорда, органу і т.інш., де було кілька клавіатур – мануалів. Верхній мануал – piano (P), нижній – forte (F). Зміна, чергування цих мануалів дозволяло створити якийсь динамічний ефект «менше-більше». Тому неприпустимо пістрявити відтінками, граючи музику епохи бароко: *crescendo*, *diminuendo*, *molto legato*, всілякі «вмирання», уповільнення до кінців кадансів – абсолютно не властиві правилам бароко, тієї етики та естетики. Необхідно зважати на правила. Від цього залежить обличчя музики. Обличчя бахівських творів багато в чому залежить від артикуляції.

Артикуляція. Кілька слів про артикуляції взагалі. Раніше всього її стали позначати (на початку XVII століття) для смичкових інструментів у вигляді ліг над двома нотами. У творах для клавірних інструментів аж до Й.С. Баха артикуляція вказувалася рідко. Функції артикуляції різноманітні і нерідко пов'язані з ритмічними, динамічними, тембровими і іншими засобами музичної виразності. В епоху бароко артикуляція і агогіка були головними провідниками виконавського стилю.

Чому ж правила артикуляції того часу не відображені в urtext-ах і методичних працях? Справа в тому, що вони були відомі і не потребували письмового підтвердження. Час бароко – це час музикантів-універсалів. Музикант епохи бароко це не просто окремий виконавець. Він же був і композитором, і капельмейстером, це музикант, який грав, принаймні, на двох інструментах (на клавирі або органі обов'язково). Музикант-виконавець епохи бароко це і методист, який формулює певні правила, що прищеплювалися з дитинства. Тому композитори, Й.С. Бах в тому числі, проставляли артикуляцію лише в тих місцях, де допускалася багатоваріантність, або ж мало місце виключення з правил як особливий задум автора.

Яка ж артикуляційна манера є основною при виконанні клавірних творів Й.С. Баха? Як правило, мається на увазі альтернатива між двома манерами виконання – зв'язною грою (*legato*) і роздільною (*non legato*). За усталеною методикою прийнято артикулювати великими блоками (прийом «восьмушки» по І. Браудо), де «восьмі» виконуються *non legato*, а «шістнадцяті» – *legato*.

Окремо варто обумовити ступінь інтенсивності *staccato* в бахівських клавірних творах: воно різне в залежності від темпу, характеру, значущості всіх якостей виконання даного жанру твору. Також слід пам'ятати, що будь-яке правило артикуляції може виступати як виняток – все залежить від контексту.

Кілька слів про синкопу. Необхідно відзначити той факт, що синкопа в епоху бароко була цілою подією і не можна нам, піаністам, недбало ставитися до цієї ритмічної пікантності. Справа в тому, що синкопа у Й.С. Баха завжди була початком мотиву, окремим від попередньої тканини. Не можна проскакувати мимо цього моменту. Звідси впливає, що синкопа ніколи не зв'язується з попереднім звуком. На синкопу потрібно як би «наступити», потрібно її передбачити, одним словом – приділити їй увагу.

Аплікатура. Й.С. Бах дуже розширив вживання всіх п'яти пальців кожної руки. У його клавірній музиці перший палець, вживання якого раніше уникали, не просто зустрічається часто, причому часто-густо навіть на чорних клавішах, але без нього взагалі неможливо виконання цієї музики. Проте принципи бахівської аплікатури відрізняються від принципів пізнішої аплікатури, що знайшла свою повну теоретичну і практичну підготовку в школі К. Черні. І якщо остання при виконанні гамоподібних пасажів орієнтується на техніку підкладання першого пальця, то в бахівській аплікатурі краще перекладання довгого пальця через короткий. Більш того, ми рекомендуємо таке перекладання в багатьох випадках, коли технічно можливе виконання фрази аплікатурою К.Черні, як, наприклад, в Менуеті Крістіана Петцольда («Нотний зошит А.М.Бах», № 5, т. 3-4, права рука). Старовинна аплікатура, при якій позиція руки змінюється (в момент перекладання пальця) відповідно до

мотивної будови музики, особливо доречно в танцювальних п'єсах, в яких жест руки збігається з танцювальним па.

Мелізми. У поліфонічних творах Й.С. Баха часто зустрічаються мелізми – найважливіший художньо-виразний засіб музики 17-18 століть. Мелізми як би з'єднують, прикрашають мелодійну лінію, підсилюють мовну виразність, тому і виконувати їх треба осмислено і співучо, в тому темпі і характері, які притаманні кожній конкретній п'єсі. Не випадково термін «мелізм» походить від давньогрецького слова «melos», що означає спів, мелодія. Щоб мелізми не були «каменем спотикання», їх треба спочатку почути «про себе», проспівати і тільки потім грати, починаючи з повільного темпу і поступово доводячи до потрібного.

Питанням мелізматика присвячується означена стаття Л.І. Ройзмана «Про виконання прикрас (мелізмів) в творах стародавніх композиторів», в якій детально розбирається це питання і виробляються вказівки Й.С. Баха. Також можна звернутися до капітального дослідження Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музиці», і, звичайно ж, познайомитися з бахівським трактуванням виконання мелізмів за таблицею, що складена самим композитором в «Нотному зошити Вільгельма Фрідемана Баха», яка охоплює головні типові приклади.

Загальне правило для виконання всіх бахівських прикрас – виконання їх на сильну частку. Іншими словами, багатозвучна прикраса частково заміщає собою основний звук, який вона прикрашає.

Трель позначається Й.С. Бахом по-різному: хвилястою лінією або буквами tr. Прикраси, в тому числі трель, виконуються за рахунок тривалості тієї ноти, над якою стоїть значок прикраси, не віднімаючи часу у попереднього звуку. Проста трель, згідно з таблицею Й.С. Баха, виповнюється з верхнього із тих двох звуків, з яких вона складається. Трель може заповнювати всю тривалість основної ноти, але також може бути зупинена раніше. Звичайно, що в разі припинення трелі зупинка повинна відбутися на основній ноті. Швидкість биття трелі, як і її тривалість, залежить від контексту. Однак в музиці бароко, і

Й.С. Баха зокрема, биття трелі має бути розміреним, упорядкованим і контрольованим.

З різноманітних видів *форшлага* найбільш частіше зустрічається дисонуючий по відношенню до основного звуку допоміжний нижній або верхній звук. Такий форшлаг завжди виконується на сильну частку. У бахівській таблиці форшлаг у всіх прикладах займає половину основної тривалості (*нотний приклад 30*).

Мордент являє собою тризвучний мелізм, що складається з основної ноти, нижнього допоміжного звуку і повторення основної ноти. Часто зустрічається визначення цієї прикраси як «перевернутий мордент»: це є помилкою. Виконання морденту, призначення якого придати звучанню блиск і ритмічну гостроту, має бути максимально швидким з неодмінною зупинкою, в якому б темпі не було звучання твору, на основній ноті (*нотний приклад 30*).

Группетто по суті своїй – це проста прикраса. При виконанні группетто слід так само ретельно, як і в інших прикрасах, стежити, щоб воно починалося на сильну частку. Бахівська розшифровка демонструє помірну його інтерпретацію – звуки группетто рівно заповнюють чверть. Однак в художній практиці можливі випадки, коли звуки прикраси вміщаються в якийсь частці тієї ноти, яку вони прикрашають; в такому випадку повинна відбутися зупинка на основному звуці (*нотний приклад 30*).

КОРОТКИЙ ФОРШЛАГ

Пишется Исполняется Пишется Исполняется

ДОЛГИЙ ФОРШЛАГ

Пишется Исполняется

МОРДЕНТ

Пишется Исполняется Пишется Исполняется

ГРУППЕТТО

Пишется Исполняется Пишется Исполняется

ТРЕЛЬ

Пишется Исполняется

Нотний зошит Ганни Магдалени Бах. Найкращим педагогічним матеріалом для виховання поліфонічного звукового мислення, як було сказано вище, є клавирна спадщина Й.С. Баха, а першою сходинкою на цьому шляху – широко відомий збірник під назвою «Нотний зошит Ганни Магдалени Бах». Маленькі шедеври, що увійшли в «Нотний зошит», являють собою невеликі танцювальні п'єси – полонези, менуети і марші, що відрізняють незвичайним багатством мелодій, ритмів, настроїв.

Історія створення. «Нотний зошит Ганни Магдалени Бах» – це своєрідні домашні музичні альбоми сім'ї Й.С. Баха. Нотний зошит Ганни Магдалени Бах – другої дружини німецького композитора, датований 1725 роком, містить твори самого Йоганна Себастьяна, композиції його синів – Карла Філіпа Емануеля, а також імовірно твори Йоганна Адольфа Гассе, Крістіана Петцольда, Георга Бема, можливо також Готфріда Генріха Штєльцеля. Завдяки

цьому нотному зошити, ми дізнаємося, що крім Й.С. Баха були в ті часи і інші хороші композитори. У «Нотному зошити» більшість записів було зроблено рукою саме Ганни Магдалени Бах.

У збірнику дев'ять менуетів і це не випадково. Менует був дуже поширеним танцем. Його танцювали і в домашній обстановці, і на світських балах. За описами Руссо: «Характер менуету – елегантна і благородна простота, темп швидше помірний, ніж швидкий, можна сказати, що з усіх родів танців, які застосовуються на наших балах, менует найменш веселий». З кінця XVII століття його виконували під час урочистих палацових церемоній, в XVIII столітті він став модним аристократичним танцем, яким захоплювалися манірні придворні аристократи в білих пудрених перуках з буклі. Танцювали менует з великою урочистістю, присіданнями і реверансами. Відповідно до цього музика менуету відображала в своїх мелодійних оборотах плавність і важливість поклонів, низьких церемонних присідань і реверансів.

Розглянемо етапи роботи над *менуе́том d-moll* BWV Anh. 132. Після прослуховування менуету у виконанні викладача або в аудіозапису потрібно визначити його характер: своєю мелодійністю і співучістю він більше нагадує пісню, ніж танець, тому і характер виконання повинен бути м'яким, плавним, співучим, в спокійному і рівному русі. Потім потрібно звернути увагу на відмінність мелодії верхнього і нижнього голосів, на самостійність і незалежність цих голосів друг від друга. Можна внутрішньо уявити собі звучання тих конкретних інструментів (голосів), які за своїм тембром, регістром, діапазоном найбільш відповідають характеру даних мелодій. У менуеті *d-moll* співуче, виразніше звучання першого голосу нагадує спів скрипки. А тембр і регістр басового голосу наближається до звучання віолончелі.

Потім необхідно розібрати форму п'єси (двочастинна) і її тональний план: перша частина починається в *d-moll*, а закінчується – в паралельному *F-dur*; друга частина починається в *F-dur* і закінчується – в *d-moll*.

Далі потрібно попрацювати над фразуванням і пов'язаної з нею артикуляцією кожного голосу окремо. У першій частині нижній голос складається з двох, чітко відокремлених кадансом речень, а перше речення верхнього голосу розпадається на дві двотактні фрази: перша фраза звучить більш значно і наполегливо, друга носить більш спокійний, як би відповідний характер. Для з'ясування питально-відповідних співвідношень, І. Браудо пропонує наступний прийом: викладач і студент розміщуються за двома роялями. Перший двотакт виповнюється викладачем, студент відповідає на цей двотакт-питання виконанням другого двотакту-відповіді. Потім ролі можна поміняти: студент буде «ставити» питання, викладач – відповідати. При цьому виконавцю, що задає питання, можна грати свою мелодію трохи яскравіше, а відповідальному – трохи тихіше, потім спробувати зіграти навпаки, вслухатися і вибрати найкращий варіант.

Характер мелодійного руху в другій частині менуету змінюється в перших чотирьох тактах за рахунок використання композитором прийому прихованого двоголосся. Тут музиці властива м'яка, граціозна танцювальність і кокетування, що почасти надається легким, невимушеним стрибком в мелодії, частково – характерним ритмом на першій частці наступного такту (дві шістнадцяті і восьма). При роботі над цим розділом слід домагатися точного виконання. Виходячи з трактування першого речення другої частині менуету (грайлива граціозність) «питально-відповідна» структура цієї частини модифікується в контраст образів: жіночий – чоловічий, легкий – більш серйозний. Причому вступ другого (чоловічого) образу приходиться на той момент, коли перший (жіночий) ще продовжує танцювати (четвертий такт другої частині, висхідна фігура восьмими в лівій руці). Це вже справжнє поліфонічне завдання – одноразове поєднання двох різних образів в різних голосах.

Слід зазначити, що друга частина менуету d-moll при цьому виконанні вже не повинна ділитися на дві половини, так як музика, що була підхоплена

правою рукою в п'ятому такті, вже вступила тактом раніше, коли права рука ще «витончено» танцювала.

Працюючи в менуеті над штрихами можна уявити образні порівняння, як би «змалювавши» сцену придворного балу. Так, у другому такті мелодика «описує» поклон глибокий, важливий і значний, в 5-му – легші і граціозні поклони й т. інше.

Кожна частина менуету має свої кульмінаційні моменти. В даному творі вони припадають на заключні каданси, що є відмінною рисою стилю Й.С.Баха.

З багатьох завдань, що постають на шляху вивчення поліфонії, основним залишається робота над співучістю, інтонаційною виразністю і самостійністю кожного голосу окремо. Самостійність голосів в менуеті d-moll проявляється в:

1. різному характеру звучання голосів (інструментування);
2. різному фразуванні, що майже ніде не співпадає (наприклад, в тактах 1-4 верхній голос містить дві фрази, а нижній складається з одного речення, другу частину складають два образи, що накладаються один на одного);
3. розбіжності штрихів (*legato* і *non legato*);
4. розбіжності кульмінацій (наприклад, в 5-6 тактах мелодія верхнього голосу піднімається і приходиться до вершини, а нижній голос рухається вниз і підйом до вершини робить тільки в 7-му такті);
5. різній ритміці (рух нижнього голосу четвертними і половинними тривалостями контрастує з рухливим ритмічним малюнком мелодії верхнього, що складається майже з восьми нот);
6. розбіжності динамічного розвитку (наприклад, в 4-му такті другої частини звучність нижнього голосу підсилюється, а верхнього – зменшується).

Менует a-moll BWV Anh. 120 знайомить з елементами канону, передбачає неспівпадаючу артикуляцію в обох голосах. Така артикуляція розвиває поліфонічне мислення. Характер музики менуету рішучий, вольовий, строгий. Корисно пограти його в унісон, щоб домогтися точного дотримання штрихів, складного ритму (ритм пунктирний, синкопований). При грі канону звертаємо увагу на розбіжність кульмінаційних точок, смислових акцентів.

Щоб краще почути незалежність кожного голосу, корисно на деякий час перенести верхній голос на октаву вище або нижній на октаву нижче.

У цьому менуеті буквально вся поліфонічна тканина складається з затримань. Працюючи над цими моментами в партії правої руки потрібно інтенсивніше брати звуки на третій частках такту (приготування) і дуже складно при невеликому обсязі руки трохи тихіше видобувати звуки, які припадають на розв'язування (2-е чверті). Аналогічним чином потрібно працювати над затриманнями в усій п'єсі (їх тут вісім). Слід звернути увагу на секвенції, це полегшить процес заучування напам'ять.

Полонез *g-moll* (№10). У цьому неважкому творі автору вдалося виявити основні риси відомого у всій Європі з XVI століття польського танцю народного походження. За старих часів він називався «великим» або «пішим» танцем. Нинішня його назва французька, в перекладі означає «польський». Полонезом – парадним ходом, в якому всі гості повинні були взяти участь, відкривалися придворні бали. Під гордовите, величне звучання музики – своєрідного урочистого маршу, але в тридольному розмірі, довгою вервечкою виступали танцюючі, витончено присідаючи в кінці кожного такту в музиці. Крім придворного, існував і селянський полонез – більш спокійний і плавний. Поступ танцюючих повинний передаватися точним виконанням, «витримкою» всіх тривалостей, особливо чверть з крапкою – шістнадцята (такти 1 і 5). Неслігованні ноти рекомендується грати глибоким *portamento*. Це підказано самим Й.С. Бахом (в тактах 11 і 13). Двотактова фраза в тактах 11 і 12 звучить як би на нижній гучній клавіатурі клавесина (чембало); її повторення – на верхній тихій клавіатурі. Зазначений в тексті динамічний контраст відображає саме таке уявлення.

При виконанні вокальних творів Й.С. Баха (Арія №33 фа мінор, Арія №40 фа мажор), так само, як і його хоральних прелюдій, треба не випускати з уваги, що знак фермата не означає в цих п'єсах тимчасової зупинки, як в сучасній нотній практиці; цей знак вказує лише на кінець вірша.

Отже, п'єси з «Нотного зошиту А.М. Бах» знайомлять з найпростішими проявами поліфонічного мислення: елементи імітацій, динамічного контрасту (Менует G-dur №7), питання-відповідних співвідношень (Менует G-dur №4), канонічного розвитку (Менует a-moll), використання затактових мотивів (Менует c-moll, Марш D-dur), неспівпадання кульмінацій в обох голосах, музично-риторичні фігури (Менует d-moll), вміння інструментувати (Менует d-moll, Полонез g-moll), активна ритмічна пульсація (все марші і полонези), розкриття жанру в п'єсах (Менует, Марш, Полонез), використання «прийому восьмушки» (Менует Сіль мажор).

Існує кілька редакцій «Нотного зошиту Ганни Магдалени Бах». Як говорить Н. Калініна в своїй книзі «Клавірна музика Баха в фортепіанному класі», з редакцій, які заслуговують на увагу, можна назвати наступні. Єдиним повним виданням «Нотного зошиту» є редакція Л. Ройзмана. В її основі лежить точний авторський текст, виконавські вказівки редактора досить точно відображають характер творчості Й.С. Баха. Аплікатура виходить із своєрідних принципів композитора, який, як відомо, крім звичайного прокладання першого пальця, любив застосовувати перекладання або перехрещення пальців (наприклад, в гамоподібних послідовностях вгору застосовував такий порядок: 3,4,3,4 або 3,4,5,2,3,4 і так далі). Перевагою видання є також таблиця розшифровки мелізмів, що міститься у збірці (яку Й.С. Бах вписав в інший збірник – «Нотний зошит Вільгельма Фрідемана Баха»), і правильна розшифровка всіх мелізмів, що зустрічаються в творах даного збірника.

Серйозне враження справляє і редакція Л. Лукомського. Угорське видання 13 п'єс з «Нотного зошиту» за редакцією Б. Бартока привертає увагу стилістично вірним фразуванням і досить точною артикуляцією.

«Поліфонічний зошит» під редакцією І. Браудо містить 8 п'єс з «Нотного зошиту Ганни Магдалени Бах». Стилiстичні риси музики композитора передані тут майже з бездоганною точністю. Цю редакцію рекомендують як посiбник молодим педагогам. У ній диференційовані вказівки динаміки, що стосуються окремих голосів (позначаються буквами – f, p), або поєднання голосів

(позначаються словами – forte, piano). Цезури між фразами і мотивами відзначені нахиленою рисою, а початок фрази в деяких п'єсах – «кинутою» лігою. Розшифровка мелізмів поміщена окремо від п'єс, що дає свободу виконавцю. Цікаві позначення метронома: в кожній п'єсі вказані два темпу: один – для початкового періоду роботи, інший – для виконання вже вивченої п'єси.

I, нарешті, з редакцій «Нотного зошиту» також рекомендують два Лейпцизьких видання: під редакцією Г. Келлера (1950 г.) і Г. фон Дадельзена (1957 р.). У кожній з них відтворено бахівський текст в його чистому вигляді.

Маленькі прелюдії. Маленькі прелюдії склали основну частину збірки «Й.С. Бах. Маленькі прелюдії і фуги». Однак за життя Й.С. Баха збірник не існував. Його склав з найбільш легких творів композитора і видав в 1848 році Фрідріх Конрад Гріпенкерль, відомий німецький музикант. До збірки увійшли дванадцять маленьких прелюдій, взяті переважно з «Нотного зошиту Вільгельма Фрідемана Баха» (1720), частиною – з рукописного збірника, що належав учневі Й.С. Баха І. Келльнеру.

Наступні шість маленьких прелюдій вперше були опубліковані І.М. Форкелем – пропагандистом бахівської музики, автором першої книги про Й.С. Баха (1802), ініціатором першого видання його клавірних творів, анонімним редактором якого він був. Спочатку ці п'єси існували в одному старовинному рукопису під загальним заголовком: «Шість прелюдій для початківців. Складено Йоганном Себастьяном Бахом».

Якщо дванадцять прелюдій були підібрані Гріпенкерлем таким чином, що розміщувалися в висхідному порядку по щаблях діатонічної гами (C, c, D, d, e, f, g, a), то тут аналогічний порядок (C, c, d, D, E, e), мабуть, належить самому автору. У такому варіанті ці мініатюри і були включені Гріпенкерлем до другої частини збірки.

Що являв собою жанр прелюдії в епоху Й.С. Баха і в попередні часи? Жанр прелюдії являв собою в XV столітті імпровізаційний вступ, що мав на меті підготувати музикантів і слухачів до виконання основного твору. Згодом

такі вступні фантазії стали набувати більшу закінченість, і в XVIII столітті, зокрема у Й.С.Баха, прелюдії не обмежуються роллю вступу, а набувають самостійності. Такі відомі «Хоральні прелюдії» для органу, «Маленькі прелюдії». Кожна з п'єс своєрідна по фактурному викладу, за настроєм і втілює тільки один образ.

Дванадцять маленьких прелюдій умовно можна поділити на дві групи. До першої належать твори, в яких виразний образ, характер створюються за допомогою так званих «загальних форм руху». Це мініатюри, в яких немає яскраво вираженої теми, а мелодійний матеріал викладено у вигляді гармонійних фігурацій (прелюдії №1, 3, 5, 8). Всі вони одночастинні. До другої групи належать п'єси, в яких поліфонічна тканина більш розвинена. У них ми можемо знайти елементи як імітаційної, так і контрастної поліфонії.

Розглянемо докладніше чотири прелюдії першої групи.

Прелюдія C-dur № 1. Прелюдія являє собою період, що складається з двох речень. У першому реченні світлий образ створюється за допомогою прозорих фігурацій в правій руці і спокійного, викладеного чвертями, нижнього голосу, в якому висхідні мотиви, що ясно окреслені, чергуються з «доброзичливими» октавними ходами. Наступний речитатив звучить як якийсь підведення підсумків, твердження.

Все разом надзвичайно нагадує Прелюдію C-dur з I-го тому ДТК: і колом образів (деякі дослідники творчості Й.С. Баха, наприклад, Б. Яворський, бачать в цій прелюдії музичне втілення біблійного сюжету про Благовіщення), і способом розвитку музичної думки. Збігаються і тональність, і розмір, і фактура, і наявність речитативно-декламаційної мелодійної лінії в кінці.

Редактори пропонують нам різноманітні варіанти прочитання цієї мініатюри: від «*semplice tranquillo*» (Ф. Бузоні), до просто «*f*» (С. Діденко). Але, думається, ясний серйозний характер прелюдії передбачає і ясну милозвучність – найімовірніше «*mf*» з невеликим кресендо в заключному епізоді.

Прелюдія c-moll № 3. Перед нами зовсім інший образ. Тональність до мінор, низхідні інтонації в нижньому голосі, напруга гармоній, що поступово

стає сильнішою, створюють схвильовано-сумний образ. Спочатку прелюдія була написана для лютні, що зумовило її легкий рух. Цей фактор, а також досить «м'який» розмір – 3/4 – позбавили маленьку прелюдію того драматизму, який притаманний, наприклад, прелюдіям c-moll з I-го і II-го томів ДТК.

Прелюдія d-moll № 5. У цій прелюдії ми зустрічаємося з уже знайомими нам рисами: гармонійними фігураціями, «речитативом» в кінці, але є й особливості. По-перше, змінилася фактура: мелодія викладена восьмими, в нижньому голосі мірний супровід чвертями переходить в гармонійні фігурації, що вторять верхньому голосу. І ще одна особливість – раптово на короткий період фігурації змінюються м'якою низхідній мелодією. Й.С. Бах власноручно виділив ці епізоди лігами, звернувши на них особливу увагу. Саме ці епізоди дуже нагадують бахівські менуети і задають, мабуть, темп всій прелюдії з рухом, але без зайвої поспішності. Тональність d-moll підкреслює м'який, задумливий характер п'єси.

Прелюдія F-dur № 8. У цій мініатюрі все наповнене відчуттям свята. Немає більше спокійних чвертей в нижньому голосі; на зміну їм прийшли активні ходи восьмих. Перебори шістнадцятих звучать то в сопрано, то в басу, немов радісні передзвони.

Перейдемо до розгляду прелюдій другої групи і зупинимося більш детально над етапами роботи над Прелюдією C-dur № 2.

Прелюдія C-dur № 2. Перед нами немов крихітна інвенція, в якій на протязі всього двох речень Й.С. Бах проводить ясну цілеспрямовану тему по черзі в двох голосах, встигає розробити мотив теми, використовуючи різні відхилення, і урочисто завершує п'єсу за допомогою невеликого речитативу і заключного кадансу. Прелюдія пронизана впевненими висхідними інтонаціями, за допомогою яких створюється урочистий образ.

Прелюдія F-Dur № 9. Порівнюючи цю прелюдію з попередньою (C-dur № 3), варто звернути увагу на те, як використання більш дрібних тривалостей (шістнадцяті замість восьмих) надає інтонаційно спорідненій п'єсі нові риси: темп стає швидше, спокійна урочистість змінюється святковою піднесеністю.

При виборі артикуляції варто дотримуватися традиційного «правила восьмушки», при якому шістнадцяті виконуються на legato, більші тривалості – non legato. На наш погляд, застосування ліг в партії голосу, що викладений рівними восьмими або чвертями (див. ред. С. Діденко, К. Черні, Н. Кувшиннікова), є зайвим і вимагає серйозного обґрунтування.

Прелюдія D-dur № 4. Помітно схожість цієї прелюдії з початком Великої хоральної прелюдії F-dur («Komm, heiliger Geist, Herr Gott» BWV 651), що звертається із закликом до Духа Святого і Господу. Як і в хоральній прелюдії, тема в маленькій прелюдії викладена шістнадцятими, спрямованими, немов з надією і радістю, вгору; в супутніх голосах в цей час постійно звучать впевнені стверджувальні квартові і секундові інтонації. На наш погляд, точне артикулювання цих ямбічних інтонацій має велике значення для передачі характеру прелюдії.

Прелюдія d-moll № 6. Це прелюдія-роздум. Незважаючи на мініатюрний розмір – всього десять тактів – вона цілком серйозна за змістом. Музика занурює нас в стан скорботного роздуму. На тлі витриманих тривалостей, що утворюють сумні секундові мотиви, проходить сумна низхідна мелодія. Одна з особливостей прелюдії – чотириголосний склад. Якби не чотиридольний розмір, ми цілком могли б порівняти її з сарабандою.

Прелюдія e-moll № 7. Інтонаційні паралелі ми знаходимо в прелюдії e-moll з II-го тому ДТК. Знову перед нами приклад того, як виклад різними тривалостями впливає на темп: шістнадцяті в прелюдії з ДТК надають п'єсі моторність, тоді як восьмі в маленькій прелюдії привносять неспішність, спокій. Інтонації другої половини прелюдії перегукуються з інтонаціями g-moll'ної симфонії. М'який хвилеподібний рух восьмих, затримання, тридольний метр, мі мінор – все надає цій п'єсі настрій тихого смутку, без експресії і драматизму.

В інших трьох прелюдях ясно проглядається жанрова першооснова.

Прелюдія g-moll № 10. Це тріо до менуету Г. Штельцеля. Незважаючи на тональність – g-moll – явно виражені риси менуету надають прелюдії м'якість і

простоту. Здається, не варто шукати в цій чарівній п'єсі занадто глибоких образів.

Прелюдія g-moll № 11. Хроматизми і велика кількість прикрас, вибаглива мелодійна лінія відрізняють цю прелюдію від попередньої. Перед нами більш енергійна п'єса, незважаючи на схожість тональностей, розмірів і фактури. Особливістю цієї прелюдії є апплікатура, яка власноруч проставлена Й.С. Бахом.

Прелюдія a-moll № 12. Прелюдія укладає цикл. Існує багато варіантів виконання цієї п'єси. Але характерний малюнок теми, що «закручується», розмір – 12/8, ритм – все нагадує нам бахівські жиги. Тому варто розглядати цей твір скоріше як енергійну моторну п'єсу, ніж як ліричну мініатюру.

Шість маленьких прелюдій – це цикл мініатюр, підібраних за принципом чергування тональностей: C, c, d, D, E, e. Розташування тональностей по шаблях звукоряду змушує згадати «Добре темперований клавір» (за винятком другої пари маленьких прелюдій, де порушений порядок чергування мажору і мінору).

Прелюдія c-moll № 2. У прелюдії ясно проглядаються риси менуету. Близькі аналогії знаходимо в менуеті з Французької сюїти c-moll. Одна і та ж тональність, розмір, плинний рух восьмих, що складається в примхливу виразну лінію, в супроводі чвертей – все робить ці два твори «рідними братами». Подібні аналогії дозволяють говорити про темп c-moll'ної прелюдії, як про темп менуету: з рухом, але не поспішаючи, не втрачаючи пружності.

Артикуляцію, яка підходить для цієї мініатюри, нам підказує сам Й.С. Бах, позначивши ліги в менуеті з Французької сюїти c-moll. Проводячи паралель між цими двома творами, ми пропонуємо і в маленькій прелюдії восьмі виконувати на legato, чверті – non legato. Legato в партії басового голосу, на наш погляд, надмірно ускладнює мелодійну лінію баса, що не є характерним для такої простої п'єси.

Прелюдія d-moll № 3. Прелюдія написана в тональності d-mol, яка надає твору скоріше суворість, ніж печаль. Широкі активні ходи восьмих ще раз підкреслюють вольовий енергійний характер п'єси. Відповідно і милозвучність

цієї прелюдії тяжіє до «f», а артикуляція шістнадцятими повинна відрізнятися виразністю і блиском.

Прелюдія D-dur № 4. Прелюдія явно перекликається з симфонією D-dur в тональному, інтонаційному, ритмічному, метричному планах і несе на собі відбиток безтурботної радості.

Прелюдія E-dur № 5. Найближча аналогія прелюдії – інвенція F-dur. Розмашисті кроки теми передають відчуття сили, впевненості, перебори шістнадцятих нагадують передзвін дзвіночків, а тональність E-dur закріплює відчуття свята. Знову перед нами зразок блискучої клавесинної п'єси. Це, на наш погляд, передбачає і рухливий темп, і виразну артикуляцію, з обов'язковим *non legato* для восьмих. Динамічний відтінок – ближче до «f».

Прелюдія e-moll № 6. Цю прелюдію можна назвати маленькою фантазією в дусі менуету. Хоча для бахівських менуетів не характерний рух шістнадцятим, все ж, якщо подумки укрупнити розмір, а відповідно і тривалості в два рази, ми отримаємо справжнісінький менует з характерними, вже згадуваними інтонаціями і дуже виразною темою з «поклоном» в кінці. Подібні інтонації ми знаходимо в менуеті g-moll з «Нотного зошиту Ганни Магдалени Бах», у другому менуеті з Англійської сюїти IV F-dur.

Отже, «Шість маленьких прелюдій» – це збірник невеликих п'єс, що побудовані за принципом контрастності, на зразок сюїти, де мініатюри, написані в стилі яскравих клавесинних п'єс, чергуються зі спокійними, м'якими, співучими творами. Можливо, саме дотримання принципу контрастності стало причиною порушення (у другій парі п'єс) витриманого в даному циклі чергування мажору і мінору.

«Маленькі прелюдії» крім своїх художніх достоїнств, дають можливість поглибити знайомство з характерними особливостями бахівського фразування, артикуляції, динаміки, голосоведіння, усвідомити такі поняття, як тема, протискладнення, приховане багатоголосся, імітація і інші.

Імітація – основний поліфонічний спосіб розвитку теми. Тому ретельне і усебічне вивчення теми в маленьких прелюдіях імітаційного складу є першочерговим завданням піаніста.

Приставаючи до аналізу теми прелюдій, потрібно визначити її межі, усвідомити образно-інтонаційний характер. Обрано виразне трактування теми визначає інтерпретацію всього твору. Ось чому так необхідно вловити всі звукові тонкощі виконання теми, починаючи з першого її проведення. Працюючи, наприклад, над темою в Маленькій прелюдії № 2 C-dur (частина 1), потрібно чітко уявляти, що вона складається з трьох висхідних мотивів. Для ясного виявлення її структури корисно повчити спочатку кожен мотив окремо, граючи його від різних звуків, домагаючись інтонаційної виразності. Коли тема після ретельного опрацювання мотивів грається цілком, виразність інтонування кожного мотиву обов'язкова. Для цього корисно пограти тему з цезурами між мотивами, роблячи на останньому звуці кожного мотиву *tenuto*.

Необхідно звернути увагу на різні способи позначення міжмотивної цезури. Вона може бути позначена паузою, однією або двома вертикальними рисками, закінченням ліги, знаком *staccato* на ноті перед цезурою. Серед основних типів мотивів існують: мотиви ямбічні, які йдуть зі слабого часу на сильний; мотиви хорейчні, що вступають на сильній долі і закінчуються на слабкій. Прикладом стакатованого ямбу є ямбічні мотиви в четвертому та п'ятому тактах в Маленькій прелюдії № 2 C-dur. З-за твердого закінчення його називають «чоловічим». У музиці Й.С. Баха він зустрічається постійно, бо відповідає її мужньому характеру.

Потрібно звернути увагу на те, що мелодія у Й.С. Баха часто створює враження концентрованої поліфонічної тканини. Така насиченість одноголосної лінії досягається присутністю в ній прихованого голосу. Цей прихований голос виникає тільки в тій мелодії, де є скачки. Звук, що покидається стрибком, продовжує звучати в нашій свідомості до того моменту, поки не з'явиться сусідній з ним тон, в який він розв'язується. Приклади прихованого двоголосся ми знайдемо в Маленьких прелюдіях № 1, 2, 8, 11, 12 частини першої. У

Маленькій прелюдії № 2 c-moll (частина друга) присутнє приховане двоголосся того типу, яке найбільш часто зустрічається в клавірних творах Й.С. Баха. Така «доріжка» (назва прихованої лінії) повинна виконуватися звучно, з опорою. Рука і палець опускаються на клавіші трохи зверху, від чого виходить бічний рух кисті. Голос, що повторює один і той же звук, слід грати ледь чутно.

Інвенції і симфонії. Інвенції і симфонії відомі в трьох авторських редакціях. У 1720 році композитор вписав багато з цих творів в Нотний зошит свого старшого сина Вільгельма Фрідемана, де двоголосні п'єси, спочатку названі преамбулами (тобто прелюдіями, вступами), були поміщені окремо від триголосних, що носили тоді назву «фантазії». Друга авторська редакція збереглася лише в копії одного з учнів Й.С. Баха. Багатше орнаментовані п'єси в цьому варіанті були розміщені виключно по тональності: кожній триголосній передувала двоголосна п'єса тієї ж тональності.

У третій, остаточній редакції 1723 Й.С. Бах знову розділив інвенції і симфонії. Розміщені вони на цей раз в висхідній послідовності із заповненням ряду хроматичних шаблів. Мабуть, Й.С. Бах застосував тут – з необхідними змінами – принцип розташування, який він за рік до цього (в 1722 році) вже знайшов для «Добре темперованого клавіру».

Визначення інвенції, що майже не вживалося в музиці того часу, походить від латинського *invention* – винахід, вигадка. Згодом це найменування було доволі поширене редакторами бахівських творів і на симфонії, які таким шляхом перетворилися в триголосні інвенції. Про те, яку мету переслідував Й.С. Бах в «інвенції» з повною очевидністю свідчить розлогий текст титульного аркуша до останньої редакції циклу: «Сумлінне керівництво, в якому любителям клавіру, особливо ж спраглим вчитися, показаний ясний спосіб, як чисто грати не тільки з двома голосами, але при подальшому вдосконаленні правильно і добре виконувати три обов'язкових голосу, навчаючись одночасно не тільки хорошим винаходам, а й правильній розробці; головне ж – домогтися співучої манери гри і при цьому придбати смак до композиції. Складено Юг.Себ. Бахом, велико-князівським Ангальт-Кетенський капелмейстером. Від

Різдва Христового рік 1723». З нього видно, як високо цінував творець «інвенцій» співучу манеру гри. Виховати таку манеру, навчити виконанню поліфонії і прищепити схильність до композиції – заради цього і були написані «Инвенции і симфонії». Але інвенції, незважаючи на свою утилітарно-педагогічну цілеспрямованість, відрізняється багатим образним змістом – це справжні шедеври музичного мистецтва.

«Кожна з цих п'єс сама по собі є дивом і не схожа ні на яку іншу», – писав А. Швейцер, додаючи, що ці 30 п'єс міг створити «тільки геній з нескінченно багатим внутрішнім світом». Як говорить Н. Калініна, в своїй книзі «Клавірна музика Баха в фортепіанному класі», – глибокий смисл інвенцій – ось що насамперед має бути відчуте і розкрито виконавцем.

Багато що в розумінні цих п'єс досягається через звернення до виконавських традицій епохи Й.С. Баха, і першим кроком на цьому шляху є знайомство зі звучанням тих інструментів, для яких Й.С. Бах писав свої клавірні твори. Реальне відчуття звучання інструментів – клавесина і клавікорда – допоможе дібрати потрібні виразні засоби, вбереже від стилістичних помилок, розширить слуховий горизонт. Відомо, що на клавесині гарно звучать швидкі, чіткі п'єси, особливо токатного типу, тому що клавесин має звук гострий, пронизливий, але уривчастий. Можна не сумніватися, що симфонії C-dur, G-dur, F-dur, H-dur написані для клавесина з його блискучою звучністю і помпезними басами. На клавікорді краще вдається відтворювати legato і домагатися співучого виконання мелодії. Інструмент може передати будь-які найтонші динамічні відтінки, а їх поступовість – crescendo і diminuendo – цілком залежить від волі виконавця. Тільки клавікорд міг викликати до життя симфонії f-moll, e-moll, a-moll. Таким чином, ознайомлення з інструментами епохи Й.С. Баха має допомогти в пошуках більш точного визначення характеру п'єс, вірної артикуляції і динаміки. У повільних співучих «клавікордних» інвенціях і симфоніях legato – злитне, глибоко зв'язне, а в виразних, швидких «клавесинних» п'єсах – незлите, пальцеве, що зберігає клавесину роздільність звуків.

Під час роботи над інвенціями і симфоніями треба ознайомитись з існуванням різних редакцій, охарактеризувати позитивні й негативні сторони різних редакцій, пояснити задуми редакторів, створити свій виконавський варіант того твору, який вивчається.

Відомо, що перша педагогічна редакція інвенцій Й.С.Баха була видана у 1840 році К.Черні. В основу нотного тексту К.Черні поставив дослідження відомого німецького музикознавця Й.Н. Форкеля, який написав першу монографію про Й.С. Баха. Редакція К. Черні віддзеркалює романтичну чутливість, сентименталізм, естетичні ідеали виконавських особливостей його епохи, а також пошуки піаністичних засобів їх вирішення.

Редакцію К.Черні більшість педагогів-піаністів вважають недосконалою через текстові неточності, велику кількість динамічних коливань, що надає зайву «хвилеподібність» фразуванню. Однак, позитивним в даній редакції є прагнення К. Черні розкрити співучі можливості інструменту і тим самим реалізувати вказівки автора, подані ним в заголовку збірника.

У 80-ті роки ХІХ століття з'являється надзвичайно коректна, точна текстологічна редакція інвенцій Г. Бішофа. Проте, відсутність ширших переконливих виконавських вказівок не сприяли використанню її в педагогічній практиці. Мало вживається в педагогічній практиці й редакція О. Гольденвейзера. Недоліком її є сумнівна і ускладнена розшифровка мелізматика. Причиною цього було використання як першоджерела «Несправжнього рукопису».

Однією з найцікавіших є редакція Ф. Бузоні, видана 1891 року. Ця праця відзначається яскравими переконливими виконавськими вказівками та музикознавчими коментарями. Ф. Бузоні детально аналізує в кожній інвенції пропорції, симетрію певних елементів у поліфонічній фактурі, відповідність тематичних зв'язків та їх вплив на побудову форми, розкриває образний зміст, шукає жанрові паралелі. Артикуляція та фразування в редакції підкреслює образний характер мелодики. Її позначено не тільки лігами й крапками, але й групуванням тривалостей. Виразному фразуванню допомагають й аплікатурні

рішення, в яких часто використовуються перекладання пальців. У текстовому відношенні редакція Ф. Бузоні відтворює остаточну версію рукопису 1723 року. Усі незначні зміни оговорені в коментарях.

Використовуючи під час роботи над інвенціями редакцію Ф.Бузоні, необхідно обов'язково звертатися і до Urtext-ту. Ясний, прозорий текст самого Й.С. Баха, без випсаного фразування й мелізмів, дасть правильне розуміння інтонаційних пошуків у мелодичній лінії кожного голосу, імпровізаційного виконання в ній прикрас, які недаремно називають мелізматикою чи орнаментикою.

Розглянемо роботу над *Інвенцією (симфонією) d moll* у редакції Ф. Бузоні. Відомо, що Ф. Бузоні приділяв велику увагу формі інвенцій і симфоній, супроводжував їх змістовними й точними примітками, які майже повністю зберегли своє значення у наш час. Наприклад, симфонію *d moll* можна розглядати і як двочастинну симетричну фугу, в основі якої лежить старовинна двочастинна форма, і як тричастинну форму. Так, каданс у домінантовій тональності (a moll) поділяє симфонію на дві рівні та схожі за будовою частини. Характерною для даної форми є схожість початків обох частин й двох кадансів, які завершують ці частини. Однак, до появи кадансу в a-moll у симфонії є ще одна каденція у F-dur. Вона й робить форму симфонії двоїстою, тобто тричастинною, якою її вважав Ф.Бузоні.

Познайомившись з редакціями, визначивши форму симфонії, можна приступати до роботи над головною темою твору. Відомо, що тема в поліфонічній музиці відіграє роль головної думки, яка об'єднує весь твір. Поліфонічний твір вибудовується на співставленні проведень у різних голосах, а не їх боротьбі. Зміна характеру теми у поліфонічних творах Й.С. Баха відбувається через зміну регістрів і тональностей, через розкриття закладених у самій темі внутрішніх напружень. В центрі уваги композиторів XVII – VIII століть була не стільки краса теми, скільки її розробка, багатство її перетворень, різноманітність поліфонічних та контрапунктичних прийомів розвитку, тобто ті «події», які з нею відбуваються протягом всього твору. За

словами Е. Курта: «сєнс і характерний зміст тем поліфонічного стилю спрямовані на формоутворення». Тому теми поліфонічних творів потребують від виконавця у першу чергу роботи думки, яка повинна бути спрямована до осягнення як ритмічної структури теми, так і інтервальної, що є важливим для з'ясування її суті.

Так, тема симфонії *d moll* являє собою той тип бахівської мелодики, якому властивий спокійний і плавний рух в поєднанні з напруженістю і драматизмом інтонацій. На це вказують широкі інтервальні ходи, підкреслення стрибків в мелодії синкопами. За словами Т. Ліванової, «Повільний темп тут має особливе значення – при високому пафосі мелодії виконавці повинні весь час відчувати його благородну стримуючу силу, що вимагає і від них значних, неослабних артистичних зусиль, особливої творчої волі, на особливу увагу».

Темам Й.С. Баха не потрібно надавати перебільшено-емоційного характеру. У виконанні творів цього композитора він однаково неприпустимий, як і суха, механічна гра. Головне, на що треба звернути увагу при виконанні теми *d moll-ної* симфонії – надзвичайно рівний, глибокий, сповнений високого чуття «спів» всіх звуків в поєднанні із строгим ритмом і вірним фразуванням.

Також треба мати цілком певне уявлення про логіку розвитку теми. Так, після першого кадансу в паралельному мажорі (т.8) скорботно трагічний характер теми проясняється, стає спокійним, ніжним. Це виражено в «діалозі» альту і сопрано у 8-10 тактах. У цій «бесіді» альт висловлюється тепло і задушевно, сопрано – дещо наполегливіше. Їх діалог раптово перебиває владний вступ басового голосу, який тричі повторює в низхідній секвенції ще більш драматизований вигук теми, підкреслений синкопованим ходом мелодії на октаву вверх. Саме басовому голосу в цей момент належить провідна роль, а діалог верхніх голосів відступає на другий план. Далі, у 12-13 тактах басовий голос поступається місцем більш значному висловлюванню двох верхніх голосів: на тлі секвентного розвитку теми в сопрано середній голос викладає «мотив скорботи», побудований на низхідній хроматичній гамі.

Після того, як відбулося ознайомлення з тематичним матеріалом і планом виконання симфонії, потрібно приступати до роботи над окремими голосами та їх поєднаннями. У цей період важливо ретельно продумати аплікатуру з тим, щоб, використовуючи найкращим чином індивідуальні особливості руки, забезпечити досконале виконання художніх завдань твору. При роботі над партіями кожного голосу, а також над поєднаннями партій різних пар голосів (в симфоніях – нижній з верхнім, середній з нижнім і т. ін.), потрібно домагатися співучості звуку, диференціації звучності голосів, послідовної зміни характеру теми і т. ін. Особливо ретельно необхідно працювати над місцями переходу середнього голосу з партії правої руки в партію лівої і назад, а також одночасного проведення однією рукою двох голосів, так як тут зазвичай найважче досягти плавності голосоведіння. В симфонії ре мінор Й.С. Баха вимагають уваги ті розділи твору, в яких права рука виконує дві мелодичні лінії з різними штрихами. Наприклад, у 12-13 тактах середній голос в партії правої руки залігований, а в верхньому необхідні цезури перед синкопованими восьмими теми. Вчити цей фрагмент слід двома руками, змінюючи динаміку, один з голосів – forte, інший – piano.

Відомо, для того, щоб яскраво і переконливо виконати музичний твір, потрібно не тільки зрозуміти, а й пережити його, надати йому власну, індивідуальну емоційну забарвленість. Емоційне сприйняття музичного твору, втілення його в звуковому образі є головним на останньому етапі роботи, і основою для цього повинні послужити набуті раніше знання. Направляючи мислення на вивчення і розуміння творчих напрямків у музичному мистецтві, стильових особливостей композиторів, не можна відриватися від конкретики певної історичної епохи і, зокрема, від явищ, що відбуваються в суміжних мистецтвах – літературі, живописі, поезії, театрі.

Добре темперований клавір. «Добре темперований клавір» справедливо вважають «енциклопедією бахівської творчості». Це в повному розумінні слова енциклопедія поліфонічного мистецтва, його альфа і омега.

Л. ван Бетховен, який вивчав «Добре темперований клавір» з дитинства, називав його своєю «музичної Біблією». Р. Шуман, який, за власним визнанням, у важкі хвилини життєвих сумнівів і негараздів «шукав порятунку у Баха», писав ще в юності: «Бахівський» Wohltemperiertes Klavier «є моєю граматиною, притому кращої, фуґи я самостійно проаналізував одну за одною аж до їх найтонших розгалужень; користь від цього велика, а який морально зміцнюючий вплив на людину в цілому, адже Бах був в повній мірі людиною; в ньому не було нічого половинчастого, нездорового, все писалося на вічні часи». А в зрілі роки він в «Життєвих правилах для музикантів» прямо наставляв молодого музиканта: «Граї старанно фуґи великих майстрів, і перш за все Іог (Ганна) Себ (астіана) Баха; «Добре темперований клавір» повинен бути твоїм хлібом насущним». Антон Рубінштейн буквально обожнював Й.С. Баха і постійно нагадував, що «його» Wohltemperiertes Klavier «став євангелієм для кожного серйозного художника, який прагне до вищого ідеалу...». В. Стасов характеризував «Добре темперований клавір» Й.С. Баха на свій лад як «надійний ціпок в далеку дорогу». Часто для позначення творів використовується аббревіатура «ДТК».

Створюючи «Добре темперований клавір», Й.С. Бах ставив перед собою цілком певну мету: ознайомити граючих на клавирі з усіма двадцятьма чотирма мажорними і мінорними тональностями. Про це наочно свідчить заголовок циклу, який Й.С. Бах помістив на титульному аркуші автографа першої частини «Добре темперованого клавиру». Ось його повний текст: «Добре темперований клавир, або Прелюдії і фуґи у всіх тонах і півтонах, що стосуються як терцій мажорних, або До, Ре, Мі, так і терцій мінорних, або Ре, Мі, Фа. Для користі і вживання жадібного до навчання музичного юнацтва, як і для особливого часу тих, хто вже досяг успіху в цьому вченні, складено і виготовлено Йоганном Себастьяном Бахом – в даний час великокняжеським АнгальтКётенським капельмейстером і директором камерної музики. У році 1722».

Пристрій старовинних клавирних інструментів не дозволяв грати в усіх тональностях. У загальноприйнятому за старих часів натуральному ладі квінти і

терції в одних тональностях звучали чисто, в інших – особливо в тих, які мали велику кількість ключових знаків, – фальшиво. До появи першої частини «Добре темперованого клавіру» дуже рідко грали, а отже, і рідко створювали, в таких тональностях, як сі мажор, ля бемоль мажор, не кажучи вже про фа дієз мажор і до дієз мажор, які взагалі не застосовували на практиці. Дієзним тональностям, як правило, віддавали перевагу більш ніж бемольним, вважали їх більш зручними.

Своїм творчим прикладом Й.С. Бах вирішив довести плідність нової системи температурації, що зберегла, до речі, своє значення і понині. Суть системи – в поділі октави на дванадцять рівних півтонів і в побудові квінт і терцій не в чистих натуральних тонах, а в темперованийих штучних інтервалах (так, щоб вони в рівній мірі задовольняли всім тональностям). Й.С. Бах хотів показати безсумнівну перевагу нової темперованої настройки клавійних інструментів перед загальноприйнятим в старовину натуральним строем. Ідею температурації до Й.С. Баха творчо підтримали і інші музиканти, наприклад, Пахельбель, Маттесон, але бахівське рішення цього художнього завдання стало унікальним за майстерністю і натхненням.

«Добре темперованийий клавір», який втілює в закінченій художній формі ідею «темперованого інструменту», складається з двох частин, кожна з яких містить по 24 прелюдії і фуги, написаних у всіх мажорних і мінорних тональностях. Крім використання всіх тональностей, ДТК відомий великим спектром нововведень по частині техніки і засобів вираження. Жоден композитор, крім Й.С. Баха, не зміг створити настільки живі і яскраві твори в формі фуг, і багато його послідовників звиряли себе з його творами. Пізніше інші композитори, натхненні прикладом Й.С. Баха, писали свої збірники з 24 прелюдій і фуг.

Поява першого тому «ДТК» відноситься до 1722 року, другого – до 1744; обидва томи містять твори різних років. В обох частинах «ДТК» прелюдії і фуги розташовані попарно «малими циклами» (прелюдія і fuga в одній тональності) в висхідній послідовності по хроматичній гамі. Явні тематичні

зв'язки між прелюдією і фугою відсутні. Проте, їх об'єднання не обмежується загальною тональністю; існують менш «видимі» зв'язки, обумовлені внутрішнім, ідейно-емоційним змістом і які проявляються в кожному окремому випадку по-різному. Звідси таке різноманіття прийомів поєднання і узгодження двох різних п'єс в єдине і нерозривне ціле.

Жанру прелюдії в цілому не властива строго визначена форма; панує вільне розгортання матеріалу, фігураційна розробка одного тематичного «ядра». Нерідко знаходять застосування і поліфонічні прийоми. За формою прелюдії об'єднуються в групи. Одні прелюдії вільно розвиваються при «текучій» фактурі (наприклад, прелюдії C-dur, c-moll, D-dur). Для них характерна імпровізаційність, особливо в заключних розділах (вільні пасажі, зміни темпу, речитативи – вони створюють перелом в плавному музичному розгортанні). Серед прелюдій зустрічаються токати органного типу (c-moll, Es-dur), скрипкові імпровізації (D-dur), народно-жанрові танці (As-dur), «арії» (es-moll, cis-moll, f-moll, g-moll), пасторалі (E-dur), п'єси типу тріо для двох соло голосів і basso continuo (h-moll). Багато прелюдій нагадують інвенції – двохголосні (Cis-dur, F-dur, a-moll, fis-moll) і триголосні (E-dur, gis-moll, A-dur, H-dur).

Фуґи також свідчать про невичерпну творчу фантазію Й.С. Баха. Кожна з них має своє власне «обличчя», яке визначається темою, її характером, способом її розвитку, кількістю голосів і їх взаємодією.

Є фуґи, насичені стретним проведеннями теми (C-dur, cis-moll, d-moll, es-moll, g-moll, b-moll); в інших фуґах стрети взагалі відсутні (c-moll, D-dur, B-dur, h-moll). У деяких фуґах дуже важливу роль відіграють інтермедії (наприклад, c-moll, D-dur), в інших інтермедій немає зовсім. Класичний приклад безінтермедійної фуґи – C-dur.

Ступінь поліфонічної складності в бахівських фуґах незалежна від кількості голосів. Наприклад, фуґа b-moll п'ятиголосна, але при цьому не відрізняється особливою складністю. У триголосній фузі es-moll, навпаки, безліч складних поліфонічних прийомів.

Звична структура фуги – тричастинна. Кожен з розділів має свою назву: експозиція, середня частина, або розробка, реприза. Вже назви розділів визначають їх місце і призначення. Експозиція – показ музичного образу через багаторазове проведення теми в різних голосах. На скільки голосів написана фуга, стільки раз проводиться тема в експозиції. Іноді після всіх проведень теми в експозиції в якомусь з крайніх голосів знову з'являється тема. Це називається додатковим проведенням. Бувають фуги з так званою подвійною експозицією, інакше – контрекспозицією, коли тема проводиться вдруге в усіх голосах, але порядок проходження голосів змінюється. Починається фуга одноголосним викладенням теми в основній тональності. Імітація теми (вступ другого голосу) проходить найчастіше в домінантовій тональності, тобто на квінту вище або на кварту нижче. Тема і її імітація отримали характерні назви «вождя» і «супутника», проте зазвичай для їх позначення користуються іншими, більш простими: тема і відповідь.

Вступ другого голосу з імітацією теми не зупиняє і не перериває руху першого, який в якості контрапункту до теми набуває нового значення і отримує назву протискладення. В тих випадках, коли протискладення, що прозвучало вперше, зберігає свій мелодійний або ритмічний лад в подальшому перебігу музики, воно носить назву утриманого протискладення.

Кожна поява теми в іншому голосі супроводжується новим протискладенням. Таким чином, в триголосній фузі два протискладення, в чотириголосній – три і т. інше.

Протискладення рельєфно відтінює тему, а поступове нашарування контрапунктуючих голосів становить специфічну особливість поліфонічної музики, засіб динамічного наростання, накопичення звучності (В поліфонії накопичення і вимикання голосів має особливий сенс, створює специфічні ефекти: посилення звукової динаміки в одному випадку, розрядку, ослаблення напруги – в другому).

Зіставлення в експозиції тонічної і домінантової тональностей вказує на гостре почуття функцій лада, його підвалин і неустой. У зіставленні теми і

відповіді, тоніки і домінанти передбачаються ладотональні співвідношення в сонаті між головною і побічною партіями.

Перехід від експозиції до середньої частини виявляється досить чітко відходом від тональностей, які панують у експозиції. Проведення теми в новій тональності, найчастіше паралельній, вказує на настання другого розділу фуги.

Середня частина (або розробка) – місце найбільш активного і динамічного розвитку теми. Масштаби середньої частини багато в чому залежать від місця, відведеного в ній інтермедіям.

Інтермедія – проміжна побудова між проведеннями теми – становить суттєвий елемент форми фуги. Інтермедії можна зустріти у всіх розділах фуги, але зазвичай перша розгорнута інтермедія розміщена за гранню експозиції, вона служить сполучною ланкою між експозицією і середньою частиною.

Особливо найчастіші інтермедії в середній частині, так як вони здійснюють тут своє спеціальне призначення – модуляцію (перехід з одного ладу в інший), готують тональність, в якій знову повинна прозвучати тема. Чим інтенсивніше протікає процес ладотонального розвитку, тим більше ширяться масштаби інтермедій, а з ними – розробки і всієї форми в цілому.

В інтермедіях також зосереджені моменти тематичного розвитку. Й.С. Бах вперше показав сенс і мету тематичної роботи як головного засобу, що веде до кінцевого перетворення музичного образу, і як засобу, що динамізує форму.

Й.С. Бах будує інтермедії переважно на матеріалі теми – на її окремих мелодико-ритмічних оборотах. Музична тканина, насичена тематичними елементами, створює враження єдності і внутрішньої цілісності твору. В інтермедіях тема ніколи повністю не проводиться; тимчасове відсторонення теми надає їй при новому проведенні новизну і свіжість.

Перехід від середньої частини до репризи часто настільки завуальований, що буває важким і спірним визначення межі, що відділяє другий розділ фуги від третього. Реприза повинна закріпити основну тональність, відновити втрачену в розробці стійкість, тональну рівновагу і симетрію.

Такі самі загальні уявлення про головні конструктивні елементи форми фуги.

У «ДТК» Й.С. Бах підкреслив характерну семантику (програмування) різних тональностей. Так, наприклад, D-dur уособлює енергію і тріумфальність, c-moll – суворий драматизм і патетику; бахівський h-moll пов'язаний з напруженим, пристрасним і скорботним настроєм; es-moll і b-moll – з образами смирення і смутку; E-dur і Fis-dur асоціюються з ніжними пасторальними образами. B-dur – тональність «ангелів і немовлят», дуже ніжна і чиста.

Розкриттю змісту прелюдій і фуг «ДТК» допомагає цитування в них мелодій протестантських хоралів, численні асоціації з хоровими творами композитора, а також використання музичної символіки. Завдяки цьому сучасники Й.С. Баха могли сприймати його музику як зрозумілу мову. Багато авторитетних музиканти (Швейцер, Яворський, Юдіна) звертали увагу на приховану програмність «ДТК» і пов'язували його зміст з біблійною тематикою, з Старим і Новим Заповітом.

Наприклад, теми фуг b-moll і es-moll засновані на мелодії одного і того ж хоралу – «З безодні бід я кличу до тебе», що вказує на спільність їх змісту.

Прелюдія і fuga es-moll («Зняття з хреста») – це один з найбільш ліричних і пісенних циклів у всьому «ДТК». Прелюдія спирається на ритм сарабанди. У ній два протилежних за змістом звукових плану: вигуки скорботи, душевного болю і тихий передзвін дзвонів в рівномірному чергуванні акордів. Фуга звучить як задумлива і сумна хорова пісня. В її музиці є схожість з російськими протяжними мелодіями (опора на ч.5, свобода метроритму, відсутність вступного тону в мінорі). Тема зазнає всіляких поліфонічних перетворень. Тут і звернення, і ритмічні зміни, і стрети. Так, заключна частина цієї фуги містить чудовий зразок триголосної стрети (у верхньому голосі – тема в збільшенні, в двох інших – в зверненні і прямому русі). Значне місце займає також розробка теми в зверненні.

Скорботним настроєм відзначені і цикли cis-moll («Моління про чашу»), b-moll (смерть Ісуса і відчай людей, що стоять перед хрестом), h-moll («Хід на

Голгофу»: в темі фуги, насиченою тональними відхиленнями, тричі проводиться символ хреста, нагадуючи про страждання Ісуса). У сумній, зосередженій музиці прелюдії *cis-moll* «знаками печалі» служать низхідні звукоряди – *catabasis* (тому Ф. Бузоні говорив, що це «щось в душі «Страстей»). У фузі *cis-moll* (це єдина потрійна фуга в «ДТК») також присутня скорботна музична символіка: в першій темі ясно читається фігура хреста. Друга тема (т.36) – «чаші страждання», заснована на фігурі *circulation* (обертання). Третя тема (т.49, мелодія тенора) – символ приречення (висхідна кварта).

Типовість музичних образів допускає деяке угруповання прелюдій і фуг за вираженими в них жанровими ознаками, за схожістю (незважаючи на нескінченність відтінків) емоційного змісту. Так, наприклад, фуги *c moll* (I т.), *C dur* (II т.), *Cis dur*, *G dur* (I т.) можна віднести до творів, в яких дуже тонко втілена тематика танцювального складу (цим фугам іноді властивий скерцозний характер, *нотний приклад 31*):

31



Пісенна ліричне начало лежить в основі *es-moll*-ної (I т.) або *c moll*-ної (II т., *нотний приклад 32*):



У фузі D dur (I т.), Прелюдії D dur (II т.) своєрідно переломлені урочисто-героїчні образи оперно-ораторіального складу (*нотний приклад 33*):

33



Центральне місце займає велика група прелюдій і фуг поглиблено-ліричного характеру. Вони виділяються особливою серйозністю думки, інтенсивністю внутрішнього розвитку. У них розкривається вражаюча глибиною і багатогранністю натхнення бахівська лірика. У кожній п'єсі цієї групи – завжди нове висвітлення теми, інший її поворот: патетичний або трагедійний, просвітлено-сумний або відчужено-споглядальний, філософськи-самозаглиблений або скорботно-ліричний.

Редакції ДТК.

З численних редакцій «ДТК» найбільшого поширення набули три – К. Черні, Ф. Бузоні, Б. Муджелліні. Редакція «ДТК» К. Черні відрізняється великою кількістю текстових змін, що іноді носять характер абсолютно неприпустимого згладжування самотутніх особливостей музичної мови Й.С. Баха. Редакція містить ряд логічних і природних трактувань, але в цілому не розкриває всього художнього багатства збірки.

Редакція Ф. Бузоні – дуже ґрунтовна, з безліччю детальних виконавських вказівок в тексті і безліччю коментарів – являє собою наслідок великої художньої та дослідницької роботи. В ній виражено розуміння Ф. Бузоні стилістичних особливостей бахівських творів, його погляди на розвиток піаністичної майстерності. Поряд з цінними міркуваннями в коментарях зустрічаються і глибоко помилкові думки. Серед них негативне ставлення Ф. Бузоні до мистецтва «співу на фортепіано», що нібито не відповідає природі інструменту. Правда в своїх редакціях він не завжди був послідовним у здійсненні цього принципу.

Чималі достоїнства має редакція Б. Муджелліні. Вона докладно і змістовно розкриває твори Й.С. Баха. В ній відчувається прагнення до пластичних ліній вокального характеру. Короткі примітки автора до окремих творів представляють безперечну цінність. Обмеженість їх, як і редакції в цілому, полягає в недостатній увазі до барвистої стороні виконання, до розкриття змісту шляхом образно-поетичних порівнянь. Редакція Ф. Бузоні в цьому відношенні значно багатше, вона сильніше будить художню фантазію виконавця.

Виконання та інтерпретації ДТК.

Багато проблем постає перед виконавцем прелюдій і фуг «ДТК» Й.С. Баха. І в той же час «Добре темперований клавір» німецького композитора дає простір самим різним виконавчим інтерпретаціям. Досить послатися хоча б на виконання циклу С. Ріхтером, Г. Гульдом, Е. Фішером, С. Фейнбергом.

На жаль, записів «ДТК» існує не дуже багато. Перший запис циклу на клавикорді був здійснений у 1930-х роках у виконанні Арнольда Долмеча. На клавесині Ванда Ландовська зробила запис у 1949-1953 рр. На фортепіано перша запис з'явилася завдяки піаністу Едвіну Фішеру в середині 1930-х. Примітно, що до сих пір саме ця інтерпретація дуже цінується фахівцями, як одна з найдосконаліших. Ще одним значущим музикантом, який здійснив запис «ДТК», став Святослав Ріхтер в 1972-1973 рр. Практично одночасно з ним цією ідеєю загорівся німецький музикант Глен Гульд. Його прочитання циклу також

високо цінується музикантами і відрізняється надзвичайно тонкою і вишуканою грою. Ральф Кіркпатрік, який в той час вважався справжнім фахівцем з музики епохи Бароко, представив публіці запис «ДТК» на клавикорді, яку він успішно здійснив в 1963 році. Джазовий музикант Кіт Джарретт також захоплювався творами Й.С. Баха, удосконалюючи свою імпровізацію. Завдяки цьому в 1987 році з'явився запис його прочитання «ДТК» на роялі, а в 1990 році на клавесині він записав вже другий том. Особливе місце займає проект, підготовлений штутгартською «Vach-Collegium». Спеціаліст по творчості Баха Хельмут Рілінг випустив унікальну запис практично всіх творів композитора.

Контрольні питання

1. Назвіть види поліфонічного письма
2. Висвітліть історію створення «Нотного зошиту А.М. Бах»
3. Розкрийте позитивні й негативні сторони редакцій двоголосних і триголосних «Інвенцій» Й.С. Баха, пояснити задуми редакторів.
4. Назвіть, яку мету переслідував Й.С. Бах при написання двох томів ДТК.
5. Розкрийте композиційні особливості ДТК, роль прелюдії та роль фуги у циклі.
6. Охарактеризуйте прелюдії та фуги з ДТК Й.С. Баха за жанровими ознаками, визначите семантику тональностей у циклі.
7. Висвітліть головні конструктивні елементи форми фуги.

Практичні завдання

1. Проаналізуйте одну із п'єс «Нотного зошиту А.М. Бах» з точки зору форми твору, образів, засобів музичної виразності (темп, динаміка, артикуляція й т. інше), аплікатури.
2. Назвіть, за яким принципом розподіляються «Маленькі прелюдії» Й.С. Баха. Охарактеризуйте фактурні ознаки двох-трьох прелюдій з кожної групи. Висвітліть методи роботи над різними видами фактур.
3. Створить власний виконавський варіант двоголосної (або триголосної) інвенції Й.С. Баха.
4. Проаналізуйте різні редакції Прелюдії та фуги (за вибором) з ДТК Й.С. Баха у порівнянні з Urtext-ом.

Реферати, доклади

1. Клавірна творчість Й.С. Баха у контексті західно-європейських клавірних шкіл.

Рекомендована література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: В 3-х ч. – М.: Музыка, 1982,1988.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978.
3. Браудо И. об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – М – Л, 1965.
4. Голованов В. Структурно-полифонические особенности двухголосных инвенций И. С. Баха. – М., 1998.
5. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.

6. Иванина Р. К проблеме выбора исполнительской редакции в фортепианных сочинениях И.С.Баха // Музыкальная педагогика: Исполнительство: Сб.ст. – М.: МГУКИ, 1998. – Вып.1-2.
7. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л.: Музыка, 1974.
8. Копчевский Н. Клавирная музыка: вопросы исполнения. – М.: Музыка, 1986.
9. Кудряшов А. О классицистской концепции исполнения «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха (Л.Бетховен, К.Черни) // От барокко к классицизму: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». – М.: РАМ им.Гнесиных, 1993.
10. Кудряшов А. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха): Автореф. дис...канд. искусствоведения. – М., 1995.
11. Леонова Г. Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И.С.Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб.науч.тр. – М.: МГК, 2001.
12. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. – М.: Музыка, 1967.
13. Ройзман Л. Заметки об исполнении английских сюит И.С.Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб.науч.тр. – М.: МГК, 2001. – Сб.32.
14. Ройзман Л. Музыка Баха в учебных заведениях и некоторые проблемы нашей педагогики // Вопросы музыкальной педагогики. – М.: МГК, 1997. – Вып.11. – Сб.16.
15. Смирнова Н. Исполнение клавирных сочинений И.С.Баха: Учебное пособие. – Саратов: СГК, 2005.
16. Хернади Л. Анализ трехголосных инвенций Баха. – Будапешт, 1965.
17. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964.
18. Эмери У. Орнаментика Баха. – М.: Музыка, 1996.

Список нотних збірок поліфонічних творів для опрацювання

Бах Й.С. Двоголосні інвенції
 Бах Й.С. Французькі сюїти (окремі частини)
 Бах Й.С. Маленькі прелюдії та фуги. Зошит1: №№1,3,5-8,11,12. Зошит 2: №№1-3,6
 Гендель Г. Сюїта Соль мажор, мі мінор
 Гендель Г. 12 легких п'ес: Сарабанда з варіаціями, куранта
 Гольденвейзер О. ор.14 Фугети Сі-бемоль мажор, соль мінор
 Глінка М. Фуга ля мінор
 Лядов О. ор.34 Канон до мінор
 Моцарт Л. Арія соль мінор
 Мясковський М. ор.78 №4 Фуга сі мінор
 Мясковський М. ор. 43 Елегійний настрій, Мисливська перекличка
 Ціполі Д. Фугети ми и фа мажор

РОЗДІЛ 5. РОБОТА НАД ТВОРАМИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ

5.1. Твори великої форми (сонатина, соната)

Історія виникнення сонатного жанру.

Особливе місце в процесі проходження дисципліни «Інструментальне виконавство» займає робота над великою формою, зокрема над сонатним жанром.

Термін «соната» з'явився в XVI столітті і позначав будь-яку інструментальну музику, а також вокальний мотет, перекладений для інструментального виконання. У XVII столітті термін вже придбав сучасне значення, а самі сонати розділилися на два види: церковні, які виконувалися на богослужіннях (переважав контрапунктичний стиль), і камерні сонати, які виконувалися на концертах одним або двома інструментами (складалися з прелюдій, аріозо, танців, що були написані в різних тональностях).

Сольна соната, тобто соната для одного інструмента, з акомпанементом чи без нього, виникла в творчості Б. Мартіну близько 1620 року. Саме цей виконавський склад став ототожнюватися з терміном «соната». Вирішальний вплив на розвиток жанру мала поява перших клавірних сонат у творчості одного з попередників Й.С. Баха – І. Кунау (1660 – 1722). У клавірних сонатах майстрів наступних двох поколінь, особливо в одночастинних сонатах Д. Скарлатті (1685 – 1757) і сонатах К.Ф.Е. Баха (1714 – 1788), складається класична модель сонатної форми. На особливу увагу заслуговують дивовижні за глибиною змісту сонати Й.С. Баха для скрипки соло і віолончелі соло.

Соната кінця XVIII століття, що складається з декількох частин в контрастних темпах, ввібрала в себе різні форми інструментальної музики епохи бароко; особливо це стосується інструментальної танцювальної сюїти, звідки класична соната перейняла менует і рондо. Слово «соната» тепер застосовувалося обмежено, а саме до музики для фортепіано, яке завойовувало все більшу популярність, і для інших інструментів-соло (з акомпанементом чи без нього).

На вершині свого розвитку (рубіж XVIII та XIX ст.) класична соната включала три, іноді чотири частини: рухливу першу, повільну другу, третю – менует (пізніше скерцо) і швидкий фінал (четверта). Менует – іноді розміщений перед повільною частиною, іноді після неї, а часто і взагалі відсутній, – структурно був найпростішим, оскільки ґрунтувався на моделі танцю. Повільна частина іноді складалася в формі теми з варіаціями, а фінал – у формі рондо. У багатьох випадках ці частини, як і перша, мали сонатну форму, і, врешті-решт, риси сонатної форми все тісніше переплітались з рисами інших форм, особливо рондо (рондо-соната).

Трьох- чи чотирьохчастинна соната в творчості Й. Гайдна та В. Моцарта досі залишається ідеалом даної форми. Але термін «соната» продовжує застосовуватися і до творів, які відходять від класичного типу.

Соната в творчості Л. ван Бетховена досягає такої невмолимої логіки розвитку і драматургічної напруженості, які не були перевершені авторами наступних поколінь. Особливо це відноситься до 32-х фортепіанних сонат, серед яких найбільшої популярності отримали такі шедеври, як Патетична, Вальдштейновська і Аппасионата. Л. ван Бетховен відкрив і настільки всебічно використав різноманітні можливості сонатної форми, що його творчість знаменує собою і кульмінацію класичної ідеї сонати, і початок її розпаду. Незважаючи на надзвичайну красу гармонійної і мелодійної мови і великої кількості драматургічно-виразних епізодів, сонати найближчого послідовника Л. ван Бетховена – Ф. Шуберта (для соло інструментів і фортепіанних дуетів) виконуються не настільки часто, як вони того заслуговують.

До 1845 були створені чотири фортепіанні сонати К.М. фон Вебером і по три фортепіанні сонати – Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом і Ф. Шопеном. Хоча згадані композитори свідомо прагнули продовжити класичні традиції, ці твори позначили початок романтичної епохи, коли багатство і оригінальність гармонійного і мелодійного письма взяло верх над суворою економією засобів і логікою розвитку в класичній збалансованій формі. Чудовий зразок чисто романтичної сонати являє собою фортепіанна соната сі мінор (1854) Ф. Ліста,

де всі частини звичайного сонатного циклу об'єднані в наскрізний одночастинній композиції.

У масі сонат, які продовжували з'являтися у пізньоромантичному періоді (кінець XIX ст.), професійне, але логічно не обґрунтоване, суто формальне володіння «шкільною» схемою класичної сонати поєднується з типово романтичним і часто національно забарвленим музичним змістом. Важливим свідченням тяжіння композиторів-романтиків до все більшої єдності сонатного циклу – єдності, яка у Л. ван Бетховена досягалася стилістичною і драматургічною цілісністю концепції, – стало пряме застосування принципу монотематизму, проведення однієї тематичної ідеї у всіх частинах, причому нерідко у зв'язку з літературною програмою. Монотематизм характерний, наприклад, для сонатних циклів С. Франка (1822-1890).

І все ж класична концепція сонати зберігає свою значимість: майже всі великі композитори XX століття звертаються до неї в своїх масштабних інструментальних творах. Тенденція до компактності і стислості (наприклад, в сонатах С. Прокоф'єва) нерідко приходять на зміну романтичній багатослівності; на традиційні ладово-тональні співвідношення впливають більш ранні, докласичні ладові (модальні) системи (наприклад, в творах П. Хіндеміта). Але при цьому нові явища не торкаються засад класичної сонати, і вона зберігає свою актуальність.

У другій половині XVIII століття в фортепіанному мистецтві виникає жанр сонатини.

Сонатина (зменшувальне від соната) – жанр інструментальної, головним чином фортепіанної музики, що походить від сонати. Сонатина мала переважно навчально-інструктивне призначення, що пояснює її невеликі масштаби, полегшену фактуру, відносну простоту тематичного матеріалу і його незначний розвиток, а також виклад перших частин сонатної форми зазвичай без розробки. У цьому жанрі творили такі композитори як М. Клементі, Ф. Кулау, Д. Чімароза.

Робота над сонатним циклом. Сонатний цикл.

Типовий сонатний цикл складається з чотирьох частин. Перші частини в основному пишуться в сонатній формі (винятки – форма варіацій), другі – у двочастинній, тричастинній формі, у формі рондо, варіацій, рідше – в сонатній. Треті частини являють собою менует і тріо, або скерцо і тріо (двочастинні розділи в тричастинній цілісності). Четверті частини (фінали) можуть бути написані у формі рондо, варіацій, а також – в сонатній формі.

Перші частини сонат, що написані у сонатній формі (сонатне алегро), є початковою підготовкою до наступного засвоєння сонатного циклу у цілому. Завдання, які стоять перед виконавцями при розучуванні сонатних алегро, спрямовані на пізнання як структурної, так і процесуально-динамічної сторін музичної форми.

При початковому ознайомленні з сонатним алегро осмислюється її трьохчастинна структура (експозиція, розробка, реприза), розбираються образні характеристики партій (головної, сполучної, побічної, заключної) і інтенсивність їх розвитку в образній побудові всього твору.

Труднощі засвоєння сонатного алегро обумовлені зміною образного ладу партій, тем, їх мелодики, ритміки, гармонії, фактури. Найбільш складні для сприйняття виконавця явища тематичної контрастності. Велика концентрація художніх, технічних, виконавських завдань – ритмоінтонаційних, штрихових, артикуляційних, фактурних, динамічних – і швидке їх переключення вимагають ретельного слухового контролю та відповідних піаністичних навичок.

Найважливішою умовою оволодіння сонатною формою є вміння виконавця відчутти єдину наскрізну лінію музичного розвитку, чому сприяє інтонаційно-ритмічна спільність експозиції і репризи, а іноді і наявність таких зв'язків між партіями всередині розділів. Найважливішу роль в цілісному виконанні відіграє почуття ритмічної мірності руху. Найбільшу складність можуть представляти темпоритмічні труднощі при частій зміні фактурних прийомів. «Диригентське» управління ритмом припускає як дрібне роздрібнення тривалостей всередині побудов, так і більш великі ритмічні

угруповання по полутакам і тактам. Також необхідна робота з нотами без інструменту. Диригуючи і проспівуючи «фортепіанну партитуру» можна простежити логіку розвитку музичної думки, охопити цілісність формотворчих побудов. Величезну роль при цьому відіграють правильно розставлені смислові точки і кульмінаційні зони.

Встановлення потрібного основного темпу з перших тактів є для деяких виконавців проблемою. Корисно внутрішньо проспівати або «продиригувати» такий епізод з твору, який відрізняється жанровою характерністю, внаслідок чого його темп відчувається ясніше. Потім знайдений темп треба «перенести» на початок головної партії.

У розробках сонатних алегро розвиток тематичного матеріалу експозиції відбувається в різних формах його поновлення. Тут увага повинна бути спрямована на те, що і як розвивається і що нового з'явилося в музиці. У деяких розробках можна побачити схожість з тематикою заключної або головної партій, а іноді розробка будується на новому матеріалі, що веде до нових ладо-тональних і фактурних перетворень.

Репризна частина сонатного алегро в основному відтворює матеріал експозиції при тонально змінених побічної та заключної партіях. Наявність основної тональності в цих партіях закріплює в слуховому відчутті цілісність охоплення форми. Але іноді у виконанні побічних партій репризи можна зіткнутися з новими художніми завданнями: змінами в динаміці або появою нових динамічних контрастів в порівнянні з аналогічним епізодом в експозиції.

У більшості сонатних алегро коди часто відсутні, а їх замінює невелике доповнення.

Слід зазначити, що в цілому сонатна форма дає великі можливості для показу протилежних ідей, образів, настроїв в їх зіткненні, розвитку і, в кінцевому підсумку, єдності, що сприяє становленню та розвитку музичного мислення.

Вивчення кантиленних частин сонат і сонатин, де виразна мелодія з'єднується з відносно нескладним гармонійним фоном, пов'язане з умінням

вести в єдиному русі мелодійну лінію у великих за протяжністю побудовах. Володіння таким широким мелодійним диханням дозволяє виконавцю під час ритмічних зупинок або пауз, при розчленуванні мелодії різними штрихами, при дробленні на короткі мотивні фігури зберігати цілісну лінію її інтонаційного розвитку. Однак виразне виконання мелодії не можна розглядати у відриві від її фактурного оточення.

При вивченні фінальних частин циклічної сонатної форми використовуються прийоми пророблення сонатних алегро. Найчастіше останні частини сонат віденських класиків написані в формі рондо, де головна тема (рефрен) чергується з різного характеру епізодами. Тематизм рондо віденських класиків носить переважно жвавий пісенно-танцювальний характер. Різний жанровий колорит теми і епізодів дозволяє безпосередньо сприйняти форму в цілому і окремі елементи.

5.2. Методичні поради до самостійної роботи над творами великої форми

Клавірні сонати Д.Скарлатті.

Джузеппе Доменіко Скарлатті (1685-1757) — італійський композитор клавесиніст епохи бароко, син композитора Алессандро Скарлатті.

З великої спадщини композитора (20 опер, боизько 20 ораторій і кантат, 12 інструментальних концертів, меси, 2 «Miserere», «Stabat mater») живе художнє значення зберегли клавірні твори. Саме в них із щирою повнотою проявився геній Д. Скарлатті.

Найбільш повне зібрання його одночастинних сонат містить 555 творів. Сам композитор називав їх вправами і писав у передмові до прижиттєвого видання про те, що не треба ждати – дилетанту чи професіоналу в цих творах глибокого плану: треба брати їх як забаву, щоб привчити себе до техніки клавесина. Ці бравурні і дотепні твори сповнені запалу, блиску і вигадки. Вони викликають асоціації з образами опери-buffa. Багато що тут і від сучасного їм італійського скрипкового стилю, і від народної танцювальної музики, причому

не тільки італійської, але також іспанської та португальської. Народні елементи своєрідно поєднуються в них з лоском аристократизму; імпровізаційність – з прообразами сонатної форми.

Велика художньо-педагогічна достойність сонат Д. Скарлатті полягає, в першу чергу, в розмаїтті їх будови, у відсутності частої стереотипності в галузі музичної форми. По-друге, сонати Д. Скарлатті знайомлять нас з особливостями старовинної сонати.

Структура і зміст сонат мають різноманітні рішення. Д. Скарлатті створював свої твори в епоху переходу від поліфонії до гомофонно-гармонійного стилю. Складність цього перехідного періоду в творах композитора отримала неповторне індивідуальне заломлення. Поліфонічні форми, що отримали великого поширення на рубежі XVII – XVIII століть, такі, як фуга; фантазії, каприччо і варіації, які стали вже традиційними; сюїти, що складались з різноманітних танців, в композиціях Д. Скарлатті з'єдналися в дивовижному сплаві поліфонічних і гомофонно-гармонічних прийомів. В результаті у композитора зустрічаються твори, що не мають ніяких зв'язків з сонатною формою: багато з них за своїми технічними прийомами – справжні етюди; за тематичним розвитком це поліфонічні твори; різноманітні за характером п'єси; деякі сонати є сонатинами, так як форма їх побудови не має чіткої двочастинної структури; серед пізніх сонат є твори з контрастною тематичною будовою усередині невеликої розробки. У цих творах вже можна побачити передвістя майбутнього розгорнутого сонатного *allegro*.

Знайомство з клавірними сонатами Д. Скарлатті розширює обсяг знань в галузі специфіки форм і жанрів. Скарлаттієвська соната – зразок одного з ранніх етапів розвитку старовинної сонати. У творах композитора представлені всі її розвинені компоненти. Велика фактурна різноманітність кожної з партій – це і знайомі гаммоподібні ходи, ламані і довгі арпеджіо, чіткі і різкі токатні рухи. Таке злите різноманіття – одна з головних труднощів сонат Д. Скарлатті.

У своїх творах композитор проявив чудеса ритмічної винахідливості. К.К. Розеншильд говорив: «Зберігаючи опору на ритми танців і награвань,

часто іспанських, Скарлатті відтворював їх у сотнях найвишуканіших варіантів, ніколи не сковуючи ними мелодійного руху і не впадаючи в манірність. Його ритмічні фігури енергійні, пружні, експресивні, природні. Його знамениті свавільні синкопи, що так екстравагантно, на перший погляд, перебивають розмір музики, також народно-танцювального походження».

І.А. Окраїнець зазначає, що виховання ритмічного почуття – одна з характерних особливостей творів Д. Скарлатті. Для композитора ритм був важливим компонентом музики, внаслідок чого твори італійського майстра мають великий потенціал у розвитку метроритмічного почуття. «Протяжність якої-небудь однієї думки у Баха або Моцарта дуже значна, і тому невеликі ритмічні похибки, відхилення в грі учня не дуже катастрофічні для художнього цілого. У Д. Скарлатті ж афористичність і тонка ескізність загрожують обернутися під руками учня, при відсутності єдиного ритмічного стрижня, звичайною «балакучістю».

Композитор використовує в своїх клавірних сонатах практично всі відомі на даний час ритмоформули, від простих до складних. Він застосовує тріолі, пунктирний ритм, різні поєднання ритмічно дрібних тривалостей і інше.

Твори Д. Скарлатті насичені безліччю піаністичних труднощів – різноманітність технічних формул, їх елементів, що безперервно чергуються, роблять його твори особливо корисними для стабілізації моторики піаністів, розвитку її якостей. Найбільш часто композитор використовує дрібну техніку. Вона відмінно відповідає радісному багатству руху в музиці. Тут і ритмічно розмірені гаммоподібні пасажі, часто поділені між двома руками; різні поєднання довгих арпеджіо, які переходять з однієї руки в іншу.

Поряд з дрібною технікою в сонатах Д. Скарлатті у великій кількості представлена і велика техніка: акорди, октави, подвійні ноти. Даний вид фортепіанної техніки має розширити палітру технічних умінь і навичок молодих музикантів, розвинути і вдосконалити їх піанізм.

Досить часто вживає композитор прийом *martellato* і репетиції, що, безсумнівно, розширює технічний потенціал студентів в галузі репетиційної

техніки і сприятиме зміцненню пальців, розвитку енергійного туше молоточкового ударного характеру.

У своїх творах Д. Скарлатті особливо сильно розвинув техніку стрибків – «перехресних», а також в партіях однієї руки. Вони яскраво передають властиві творчості композитора енергію, блиск і розмах.

Сонати композитора дають можливість піаністам познайомитися з різними видами орнаментики епохи бароко і особливостями їх виконання. Як і в п'єсах французьких клавесиністів в своїх творах Д. Скарлатті використовує багато прикрас. Велика кількість мелізматики в творчості французьких композиторів відобразило риси галантного стилю рококо. Вживання таких його видів, як трелі, форшлаги, морденти і особливо групетто, надавало мелодії, перш за все, вишуканість, витончену примхливість. Але на відміну від французьких клавесиністів, функція мелізмів у Д. Скарлатті частіше за все не орнаментальна, а синтаксична. Більшість ланцюжків прикрас композитора, в першу чергу, пов'язані з мелодійним ковзанням як способом руху. Найбільш часто музикант використовує форшлаги (перекреслені, неперекреслені), трелі, морденти.

Художні завдання виголошування прикрас в творах композитора вимагають від піаністів такої якості їх виконання, як «пружність» і темпераментність. Треба враховувати, що мелізматика італійського майстра надає музичній лінії конструктивну ясність, підкреслює характерні місця в мелодії і гармонії.

Відповідальним моментом в роботі над сонатами Д. Скарлатті є ясне відтворення динамічного плану творів композитора. Виконання його музики вимагає активної слухової уваги, вміння вслухатися в мелодію і фактуру творів і, виходячи з цього, знаходити барвисті динамічні рішення.

Однією з характерних динамічних особливостей виконання давньої музики є ефект відлуння, який був поширений аж до XVIII століття. На клавесині він досягався за рахунок зіставлення мануалів forte і piano. Різкі динамічні зрушення були обумовлені структурою форми (появою нового

тематичного матеріалу, раптовою зміною гармонії або поворотом розвитку – наприклад в розробці). Стійкість форми підкреслювалася однаковою динамікою експозиції і репризи.

Вивчення клавірних сонат Д. Скарлатті сприяє розвитку вміння користуватися контрастною динамікою (*subito f*, *subito p*), характерною для його епохи. Тут важливо пам'ятати про те, що ефект відлуння в старовинній музиці часто зв'язувався не стільки зі зменшенням або збільшенням сили звуку, скільки з тембровим перефарбуванням музичної тканини. При виборі сили звуку потрібно враховувати, що більшість творів італійського майстра відрізняються прозорістю фактури, легкістю і швидкими темпами.

У творах Д. Скарлатті можна виявити велику ритмічну різноманітність, що зумовлено особливостями віртуозності його сонат. Багато з них пов'язані з народними, танцювальними ритмами. Композитор часто використовує різновиди тридольного метра ($3/4$; $3/8$; $6/8$; $12/8$), що вказує на танцювальну жанровість його творів.

Клавірні сонати Д. Скарлатті допомагають виробленню різних штрихів (*non legato*, *staccato*, *legato*). Що стосується *legato*, слід сказати, що цей штрих не властивий механіці клавесина. Звук витримувався пальцем, а виконання *legato* йшло за рахунок реального зв'язування звуків пальцями; застосовувалися також підміни пальців на одній клавеші. Потрібно враховувати, що *legato* на клавесинах, в порівнянні з сучасними інструментами, не було таким глибоким і зв'язковим. Тому колосальну роль відігравало мистецтво артикуляції – різні ступені зв'язування і розчленування.

Значення артикуляції при виконанні сонат Д. Скарлатті визначалося не тільки властивостями клавесина, але також загальним значенням артикуляції в творчості стародавніх майстрів. Тут велику увагу слід приділити виразному виголошенню мотивних утворень, підкресленню в них «головної» ноти. У творах Д. Скарлатті короткі ліги, як правило, об'єднують 2, 3, 4 звуки (більш довгі зустрічаються рідше) і не переходять через тактову риску. Тут важливо знайти переконливе вимовляння мотиву, що найбільше відповідає характеру

твору, встановити міжмотивні цезури і визначити міру їх роз'єднання або зв'язку. Клавірні сонати композитора вчать уважному ставленню до штрихів, майстерному порівнянню їх в різних комбінаціях.

Твори Д. Скарлатті прекрасно розвивають музичний слух. Уміння почути мелодію і супровід, здатність провести мелодійний голос так, щоб він не «потонув» в акомпанементі, розвивають мелодійний слух. Прагнення відчувати своєрідність і красу ладогармонічних зворотів і дисонансних акордів сприяє розвитку ладогармонічного слуху. У процесі вивчення сонат Д. Скарлатті розвивається і поліфонічний слух. У своїх творах композитор досить часто використовує елементи імітаційної поліфонії (це одна з характерних рис скарлаттієвської творчості).

Своєрідну скарлаттієвську поліфонію важко втиснути в рамки якогось одного певного жанру. Зустрічаються сонати, де тональний план, розчленованість, розміри експозиції, розробки та репризи йдуть від фуґи. У деяких творах з фуґою пов'язаний метод розробки тематичного матеріалу. Є п'єси, що більше нагадують інвенції або жигу. Виокремленні тематичні елементи у багатьох сонатах часто такі малі й переходять з партії однієї руки в партію іншої так швидко, що студенту потребуватиме уся його увага, активізація слуху.

Розглядаючи музичну спадщину Д. Скарлатті з точки зору його педагогічного призначення, можна сказати, що інструктивне значення його клавірних сонат зрозуміло навіть після біглого огляду його творів.

Всі головні види техніки (пасажі, гами, арпеджіо, подвійні ноти, скачки, репетиції, мартеллато, прикраси) присутні майже в кожному з його «екзерсисів», то у важких фігураціях, то лише в намітках. Піаністи, виконуючи музику Д. Скарлатті, мають хорошу можливість придбати різні ігрові навички, знайомляться з різними видами фактурного викладу, з особливостями структури і змісту старосонатної форми. Сонати італійського майстра є чудовими зразками для освоєння основних прийомів звуковилучення, відпрацювання їх якості. Клавірні твори Д. Скарлатті дуже корисні для

розвитку почуття ритму, відчуття цілісності форми. Вивчення сонат композитора сприятиме розвитку різних видів музичного слуху, зокрема, мелодійного, ладогармонічного, поліфонічного. Вивчення мови клавірних творів композитора, особливостей мелодики, гармонії, форми, фактури є головною складовою для характеристики барокового клавірного стилю.

Інтерпретатори клавірної музики Д. Скарлатті.

Музику Доменіко Скарлатті осягла складна доля. Незабаром після смерті композитора її забули; рукописи творів потрапили в різні бібліотеки і архіви; оперні ж партитури майже всі безповоротно втрачені. У ХІХ столітті інтерес до особистості і творчості Д. Скарлатті почав відроджуватися. Багато, що з його спадщини було виявлено й опубліковано, стало відомо широкому загалу і увійшло в золотий фонд світової музичної культури.

Творчість Д. Скарлатті привернуло до себе увагу найкрупніших піаністів минулого, в тому числі Ліста, Таузіга, Антона Рубінштейна, Єсіпової, Бартока. Справжньому його відродженню в концертній практиці, як і багатьох інших напівзабутих сторінок клавірної музики епохи бароко, в значній мірі сприяла видатна польська клавесиністка Ванда Ландовська. Її виконавська діяльність, яка розпочалася ще на рубежі ХІХ - ХХ століть і яка тривала понад півстоліття, відрізнялася винятковою інтенсивністю і яскравістю художніх досягнень. Можна без перебільшення сказати, що саме В. Ландовська вперше в своєму виконанні так багатогранно представила скарлаттієвську клавірну спадщину, виявила в ній ті її межі, які перебували раніше в тіні.

Великий інтерес в цьому відношенні представляє трактування клавесиністкою одного з найбільш відомих творів композитора – сонати E-dur К. 380. Виконуючи сонату, Ландовська виходить з певної програми: сяючий ранок, здалека доноситься цокання підків, дзвін срібних вудил і шпор, чудова процесія наближається, проходить повз і віддаляється. Програма ця придумана самою клавесиністкою і не спирається на будь-які вказівки композитора. Але вона цілком допустима і допомагає, як нам здається, глибше розкрити образ п'єси.

Виконання Ландовської відрізняється мужністю і широтою дихання. Вже на початку клавесиністка зіставляє не двутакт, як деякі піаністи, а чотиритакти. Таке планування природніше розкриває логіку розвитку і тому видається більш виправданою, ніж відтворення ефекту відлуння (*нотний приклад 34*).

34

Енергійне виконання акордів підкреслює посилення звучності при підході до другої теми. Наростання напруги тут, безсумнівно, відповідає авторському задуму, що впливає не тільки з ущільнення фактури, але і з загострення гармонійної мови. Таким чином, В. Ландовська дуже продумано створює єдину лінію наростання до другої теми, яка звучить в її виконанні урочисто, як кульмінація експозиції. Створенню цього враження сприяють карбований ритм і стриманий темп (відповідно до обраної програми клавесиністка грає всю сонату в неквапливому русі).

Динамічно виконується початок другої частини – розробковий розділ. У ньому розкриваються риси справжнього драматизму; посиленню мужнього початку сприяє потужне звучання акордів в партії лівої руки (*нотний приклад 35*).

Велике емоційне напруження, досягнуте в розробковому розділі, знаходить вихід у другій темі, що проходить в H-dug (початок репризи). Цим підкреслюється головна кульмінація п'єси.

Інтерпретація клавесиністки виявляє формування в сонатах Д. Скарлатті нового образу, який ще не типовий для клавіру музики того часу, але який згодом все частіше приваблює до себе увагу композиторів і виконавців, – образу масової ходи, в якому важлива виразна роль належить тривалим і сильним нагнітанням динаміки до кульмінацій.

Глибоке розуміння Вандою Ландовською новацій Д. Скарлатті в розвитку образної сфери клавірної музики різко виділяє її розуміння сонати E-dug серед звичайних інтерпретацій цього твору в дусі традицій мистецтва рококо. Характерним прикладом такого трактування може служити запис французького піаніста Раффі Петросяна. Він грає сонату витончено і невимушено, легким, дзвінким звуком. Форма її, однак, стає дрібнішою завдяки частим ехоподібним чергуваннями «f» і «p», ритмічним і динамічним «округленням» фраз, згладжуванням всіх кульмінацій, в тому числі головної. Інтерпретація Р. Петросяна, хоча і має відомі художні достоїнства, але не відтворює в належній мірі логіку авторської думки і, в дійсності, виявляється значно менш

об'єктивною, ніж трактування польської клавесиністки, що здається надмірно суб'єктивною недостатньо досвідченим слухачам.

У своїй книзі «Про музику» Ванда Ландовська призводить дуже барвисте трактування образного змісту сонат Д. Скарлатті: «Скарлатті не описує ні пишності палаців, ні показної пишноти правителів. Прості люди – ось предмет його любові. Найбільше маестро вабить вулиця, її строкатий натовп, що кишить. Його ніжна, весела і неприборкана музика, що порушується шаленством танцю, риданнями і пристрасстю, черпає натхнення в безперервному русі».

Часто Д. Скарлатті характеризують лише як автора неймовірно важких в технічному відношенні сонат. Це не справедливо. Його справжня сила – в динамічній напруженості, що викидається в руладах, арпеджійованих акордах, пасажах і каскадах. Нерідко перші такти в сонатах Д. Скарлатті схожі на збуджено-веселий вихід танцівниці з мантильєю. Вона з'являється і тут же зникає. Лише при її поверненні починається власне танець.

Соната F-dur (L. 474; K. 519) – танець, в якому витримується у тридольному розмірі ритмічна фігура, що гойдається (*нотний приклад 36*). Зміна мажору і мінору підкреслює її чуттєву і зухвалу безтурботність.

36

Allegro

K 107; L. 474

p

cresc. poco a poco

Соната F-dur (Б. 479; К. 6) – проста і наївна. Образи сонати грають і сміються. Тріолі повторюються знову і знову у відлунні, а кристалні пасажі виблискують, розбиваються і розсіюються.

Що стосується сонати C-dur (L. 102; К. 423), то вона виявляє різючу подібність з деякими мазурками Ф. Шопена (нотний приклад 37).

37

102.

PRESTO (♩ = 69)

Серед кращих виконань сонат Д. Скарлатті на фортепіано можна виділити інтерпретації їх італійським піаністом нашого часу Артуро Бенедетті Мікеланджелі. Вони привертають чуйним розумінням музики композитора, поетичним відтворенням її образів. Чарівною грацією перейнято виконання сонати d-moll К. 9, що належить до числа найбільших досягнень піаніста.

Бенедетті Мікеланджелі, який майстерно володіє фортепіанної технікою, не прагне висунути в творах Д. Скарлатті віртуозний елемент на перший план, не захоплюється швидкими темпами, а нерідко навіть «пригальмовує» рух. Завдяки тонкому відчуттю піаністом пластичного початку і володінню гнучким, «живим» ритмом, ці «відтягнення» надають виконанню більшої виразності.

Цікаві трактування сонат італійського композитора створив Еміль Гілельс. У них вражають енергія виконання, пружний, захоплюючий слухачів ритм, різноманітний «точений» звук. Чудовим зразком мистецтва Е. Гілельса може служити виконання тієї самої сонати C-dur. Чіткі трелі і форшлаги в темі головної партії, що спалахують, немов іскорки, яскраво передають блиск і гумор музики. Характерне для Е. Гілельса прагнення до широких ліній розвитку позначилося в об'єднанні всієї експозиції шляхом послідовного наростання енергії виконання від головної партії до побічної і в межах останньої до заключної побудови. Це знаходиться в повній відповідності з логікою музичного розвитку, з поступовим розширенням амплітуди руху восьмих. На відміну від багатьох піаністів, що використовують в розробці чергування «f» і «p», Е. Гілельс грає її всю насиченим звуком. Це надає їй більшої цілісності і рельєфніше відтіняє її драматичний характер.

Скотт Росс (англ. Scott Ross) записав всі 555 сонат на 34 CD-дисках. Більшість з них виконані на клавесині, але ті сонати, які вважаються музикознавцями інструментальними, виконані на органі. Звукозаписний лейбл Nahos випустив все клавешні сонати, виконані на фортепіано різними виконавцями. Данський клавесиніст Пітер-Ян Белдер (датск. Pieter-Jan Belder) також працює над записом усіх 555 сонат для лейблу Brilliant Classics. Всі 555 сонат, виконані на клавесині, органі і фортепіано музикантом Річардом Лейстером, випущені на лейблі Nimbus Records.

З клавесиністів сонати Д. Скарлатті виконували, крім Ванди Ландовської, – Густав Леонхардт, П'єр Антал, Ральф Кёркпатрік. Кёркпатрік також відомий як дослідник творчості Д. Скарлатті, який опублікував власну редакцію сонат майстра.

Володимир Горовиць записав сонати ре мажор (K33), ля мажор (K39), ля мінор (K54), ре мажор (K96), фа мажор (K525), фа мінор (K466), соль мажор (K146), ре мажор (K96), ми мажор (K162), мі мінор (K198), ре мажор (K491) і фа мінор (K481). Вони були виконані не на клавесині, а на сучасному роялі фірми Стейнвей.

З піаністів сонати Д. Скарлатті записували також Марта Аргеріх, Діну Ліпатті, Михайло Плетньов, Еміль Гілельс, Клара Хаскіл, Мюррей Перайя, Микола Демиденко, Андраш Шифф, Крістіан Захаріас (Christian Zacharias) і Іво Погореліч. Велику цінність представляє запис деяких сонат у виконанні Бели Бартока.

Сонатна клавірна творчість європейських композиторів

Багато нового вносить в клавірне мистецтво покоління наступних за Д. Скарлатті італійських музикантів: Б. Галуппі, П.Д. Парадізі, Д. Чимароза. Їх творчість заснована вже на зовсім інших принципах і може вважатися стилістично відмінною від італійського клавіризму першої половини ХІХ століття. Працюючи в галузі клавірної музики, вони переносили багато з оперного жанру і тим самим сприяли формуванню класичного інструментального стилю в іншому відношенні, ніж Д. Скарлатті. Це мало важливі історичні наслідки, так як саме завдяки різносторонній підготовчій роботі стиль музичного класицизму увібрав в себе кращі досягнення ХVІІІ століття.

Характерною особливістю клавірного мистецтва цієї групи італійських музикантів було те, що вони виходили в значній мірі з можливостей співучого клавірного інструмента – фортепіано.

Ранні зразки сонатної творчості італійських композиторів цього покоління носять ще відбиток перехідного періоду. Прикладом може служити сонатна творчість ***Бальдассаре Галуппі (1706 - 1785)***.

Бальдассаре Галуппі був відомий як блискучий віртуоз – майстер гри на клавірі. Він написав понад 50 сонат для цього інструменту. Саме свої останні роки він присвятив клавесинній музиці. Вона відрізнялася витонченістю і мелодійністю, але ніколи не претендувала на глибину задуму. У більшості цикли його сонат двочастинні. Перші частини часто носять характер оперного вступу, патетичного монологу. Тут звертає на себе увагу взаємопроникнення його оперного стилю в інструментальну музику. Другі частини написані в основному в старосонатній формі, яка не вирізняється глибиною і потужністю

контрастів. Прийоми розвитку обмежуються тональною роботою і кількістю секвенцій. Реформаторські тенденції лише накреслюються ледве вловимими рисами в його творчості. Це проявляється в театральній рельєфності тематизму його сонат і в особливостях фактурного викладу.

Цікава його чотирьохчастинна соната D-dur. Перша частина її – поетичне Adagio – в дусі повільних частин скрипкових сонат того часу. Друга частина написана в стилі життєрадісних і віртуозних сонат Д. Скарлатті. Третя частина нагадує урочистий оперний марш. Контрастні зіставлення в ньому двох начал, що утворюють основу розвитку музичного матеріалу, монументальне акордове письмо і широке використання різних регістрів інструменту зближують цю частину з творами зрілого фортепіанного стилю.

Інтерес представляє клавірна творчість *П'єтро Доменіко Парадізі* (1707 - 1791), особливо його Соната A-dur. Твір цей написаний в двох частинах. Перша являє собою вже досить розвинене сонатне allegro (*нотний приклад 38*),

38

The image shows a musical score for a sonata in A major, first movement, marked 'Vivace'. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating A major. The tempo is marked 'Vivace'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. The second system continues the piece, showing a transition to a more complex rhythmic structure with chords and a 'Piano' marking towards the end.

друга – швидкий фінал моторного характеру типа «вічного руху» (ця частина неодноразово видавалася окремо під назвою Токати A-dur, *нотний приклад 39*).



В сонаті П.Д. Парадізі є дивовижні для того часу знахідки. Її початок явно перегукується зі стилем Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона, хоча соната була написана ще до народження В. Моцарта.

Найбільш популярний з плеяди вищеназваних італійських композиторів **Доменіко Чимароза** (1749 – 1801).

Сонати Д. Чимарози можна назвати своєрідним переходом від старосонатної форми до класичного сонатного циклу. Всього композитором було написано 32 сонати. Його сонати – це маленькі етюди або жанрові картини народного життя. Графічно чіткий малюнок, тонка елегантна фактура, мініатюрність масштабів, стислість форми, гомофонія складу – всі ці якості притаманні сонатам цього композитора. Сонати Д. Чимарози закінчені твори; незважаючи на мініатюрність, завдяки яскравому тематизму і чіткій ритмічній організації легко запам'ятовуються, легко граються. Є у Д. Чимарози сонати-токати (наприклад, соната № 4 C-dur), є сонати-елегії, пісенні та меланхолійні. Яскравою протилежністю їм є дотепні, комічні мініатюри, що нагадують сцени з опери-буф. Здебільшого це світлі, сонячні сонати, в рухливому темпі.

Мелодійні образи сонат Д. Чимарози різноманітні: іноді вони гнучкі, текучі, коли розсипаючись в фігурації, збігають або линуць вниз. Гармонійна мова його сонат проста і зрозуміла; поряд з тонічною гармонією композитор обіграє субдомінанту і домінанту. Модуляції та відхилення відбуваються в близькій тональності, зазвичай першого ступеня спорідненості.

У деяких сонатах Д. Чимароза зберігає опору на ритми танців, що існують у побуті (наприклад, сициліана – соната № 6 a-moll, жига – соната № 14 B-dur). По складу сонати Д. Чимарози здебільшого гомофонні, але в одноголосних мелодійних і гармонійних фігураціях часто з'являються приховані голоси. Фактура сонат різноманітна, мінлива, то легка і прозора, то дещо масивна. Сонати його не відрізняються великою кількістю мелізмів, хоча в них зустрічаються практично всі види мелізмів – форшлаги, группетто, трелі, морденти.

Створення старовинної сонати, новатором якої був Д. Скарлатті, було великим прогресивним здобуттям музичного мистецтва. Д. Чимароза, спираючись на праці свого попередника, також будує сонату на двох різних темах. Ці теми не контрастні, а скоріше доповнюють одна одну.

У сонатах Д. Чимарози в експозиції, після короткого викладу головної теми, проходить невелика сполучна партія, часто у вигляді секвенції. Модулюючи в домінантову або паралельну тональність, вона готує появу побічної теми. Іноді можна виділити коротку заключну партію. Таким чином, зміст експозиції – це початкове викладення тем.

В основному сонати Д. Чимарози без розробки, хоча в багатьох сонатах друга половина починається матеріалом, що розробляється. Тут композитор дробить свої теми на окремі фрази, мотиви, поєднуючи їх в різних варіантах. Розробка частіше злита з репризою; вона повторює експозицію з великими змінами. Головна партія іноді зовсім відсутня, побічна проходить в головній тональності.

Розглянемо деякі сонати Д. Чимарози.

Соната A-dur (№1) написана в передкласичній сонатній формі. Головна і зв'язуюча партії близькі за тематизмом (головна – в A-dur (*нотний приклад 40*, зв'язуюча – в E-dur, *нотний приклад 41*).

закінчується на домінанті (E-dur). Розробка відсутня. У репризі головна партія звучить в основній тональності, зв'язуюча модулює в D-dur (субдомінанта), закінчуючись в E-dur (домінанта) (нотний приклад 43). Побічна партія в основній тональності A-dur. У кодї перший такт перерваний на VI ступені.

43

Соната a-moll (№ 5) написана в передкласичній сонатній формі без розробки. Головна партія (два речення) проходить в основній тональності (нотний приклад 44).

44

Побічна партія (два речення) закінчується в паралельній тональності (нотний приклад 45). Партії тематично близькі.

45

У репризі обидві партії проходять в основній тональності.

Соната c-moll (№ 11) – токатного характеру; написана в передкласичній сонатній формі з відносно великою розробкою, яка побудована на матеріалі побічної партії (*нотний приклад 46*).

46

Реприза динамічна (відсутня головна партія), але говорити про будь-які конфлікти образів не доводиться з-за того, що тематичний матеріал зближений за характером.

№12 Соната B-dur (№12) також написана в передкласичній сонатній формі без розробки, з хибною репрізою. В експозиції головна партія дана в основній тональності (*нотний приклад 47*); побічна – в доміантовій без кадансу, яка переходить в велику заключну у доміанті (*нотний приклад 48*).

47

Musical score for exercise 47, featuring a piano introduction with a forte (*f*) dynamic marking.

48

Musical score for exercise 48, first system, featuring a piano introduction with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.

Musical score for exercise 48, second system, featuring a piano introduction with a *poco cresc.* dynamic marking.

Musical score for exercise 48, third system, featuring a piano introduction with piano (*p*) and forte (*f*) dynamic markings.

Musical score for exercise 48, fourth system, featuring a piano introduction with piano (*p*) and forte (*f*) dynamic markings.

Двотактова хибна реприза, в якій в домінантовій тональності звучить головна партія, шляхом зіставлення переходить в основну репризу, де друге речення головною партією надано вже в основній тональності (нотний приклад 49).



Побічна партія, починаючись в основній тональності, проходить через субдомінантне відхилення в g-moll, c-moll, Fdur. Таким чином, розлогий розробковий матеріал в репризі компенсує відсутність розробки.

При виконанні сонат Д. Чимарози слід дотримуватися наступних принципів:

1. намагатися грати пальцями, менше використовувати кистьові і ліктьові рухи;
2. пам'ятати про ритмічну чіткість, не вдаючись до романтичного rubato;
3. по можливості уникати великих крещендо і димінуендо;
4. необхідно прагнути до дзвінкового і яскравого звуку, приділяючи особливу увагу позиції подушечки пальців. Подушечка пальця повинна чітко і прямо опускатися в центр клавіші;
5. з-за того, що сухий звук безпедального роялю далекий від дзвінкого, багатого обертонами клавесину, при грі на сучасному фортепіано необхідно враховувати наступну умову: мінімальне натиснення педалі, яке допомагає відтінити гармонійне значення басів, підкреслює контрасти, пом'якшує і додає прозорість мелізмам.

З творів раннього італійського класицизму особливо можна відзначити також G-dur-ну сонату Дж. Б. Граціолі. Соната складається з трьох частин. Перша – лірична, кантиленного складу, з мелодикою широкого дихання. Друга – Adagio – написане в чуттєвому стилі. Третя являє собою витончений менует.

Чималу роль у розвитку сонатно-симфонічного мислення, в підготовці мистецтва класицизму зіграли чеські музиканти.

Чех Іржі (Георг) Бенда, видатний майстер зінгшпіля і мелодрами, був також автором великої кількості інструментальних творів, які підготували творчість віденських класиків.

Творчості чеських музикантів властива світла лірика, м'яка і задушевна. Близьке до духу чеської народної пісенності, з якої воно, безумовно, і черпало в значній мірі свою самобутню свіжість і поетичність, мистецтво це зробило безсумнівний вплив на багатьох європейських композиторів. Особливо чітко воно позначилося на творчості Ф. Шуберта.

Найбільшу популярність серед чеських музикантів того часу мали Франц Ксавер Душек, Леопольд Кожелуха, Ян Ладіслав Дусік, Ян Воржішек, Вацлав Ян Томашек.

Л. Кожелуха працював у Відні, де придбав популярність як композитор і педагог. Після смерті В. Моцарта він отримав посаду придворного композитора. Представляючи безсумнівний історичний інтерес з точки зору формування піанізму XIX століття, деякі його твори не втратили свого художнього значення і до теперішнього часу.

Ян Ладіслав Дусік (перекручена на французький лад його ім'я вимовлялося зазвичай Дюссек) – найбільш відомий з плеяди чеських музикантів. Його твори часто виконувалися, а сам він вважався одним з кращих світових піаністів. Я. Дусік може бути віднесений до типу «мандрівних віртуозів», який був більш характерним для західноєвропейської музичної культури в зв'язку з новими суспільними умовами діяльності музиканта. Життя подібних артистів зазвичай носило авантюрний характер і не було чужо духу

буржуазії. Воно протікало в концертних подорожах з більш-менш тривалим перебуванням там, де їм вдавалося знайти вигідні умови роботи.

Про Я. Дусіка збереглося чимало спогадів, які малюють його облік людини і художника. Тонкість почуття і чудова виразність його гри і його мелодійних пасажів зробили композитора-виконавця зразком витонченості. Гра Я. Дусіка відрізнялася специфічною якістю звучання, що було породжене використанням педалей – в ті часи нового і ще не всіма оціненого виразного засобу. Воно надавало звучанню інструменту незрівнянно більшу співучість, створювало безліч виразних можливостей. Зрозуміло, що піаністи, які вперше почали широко використовувати педаль, – такі, як Дж. Фільд і Я. Дусік, – здійснювали на слухачів абсолютно особливе враження. Вони увійшли в історію як перші «співачи фортепіано», попередники Ф. Шопена.

В даний час з творів Я. Дусіка в педагогічній практиці використовуються переважно його сонатини.

Швидко еволюцію німецькій клавірної школи в сторону класицизму можна чітко простежити на творчості синів Й.С.Баха.

Мистецтво старшого з них – Вільгельма Фрідемана (1710 – 1784) – особливо тісно пов'язане з традиціями батька, з органо-поліфонічним стилем. Іншим було мистецтво Йоганна Христіана Баха (1735 - 1782). Він мав перш за все популярність як чудовий піаніст, як оперний композитор і автор фортепіанних сонат і концертів.

Сонатам Йоганна Христіана властивий ясний мелодійний стиль, що виявляє часом спорідненість із «солодкою» аріозністю італійської опери, типова для раннього класицизму форма і прозора фактура з альбертієвими басами. У деяких його творах помітна близькість до творів В. Моцарта.

Найбільшу роль в розвитку клавірного мистецтва зіграв Карл Філіпп Емануель (1714 – 1788) – і як композитор, і як виконавець, і як педагог, автор знаменитого керівництва «Досвід про справжнє мистецтво гри на клавирі». Й. Гайдн говорив, що він багато чим зобов'язаний творам Філіпа Емануеля, які ретельно вивчав. В. Моцарт бачив в особистості Ф.Е. Баха отця музикантів

свого часу. Л. Бетховен навчався по його «Досвіду» і навчав по ньому своїх учнів.

Значну частину клавірної творчості Ф.Е. Баха становлять сонати. Він їх писав протягом усього життя.

Творча робота Філіпа Емануеля виявилася дуже плідною з історичної точки зору і стала важливим етапом на шляху формування класичного стилю. Уже в 1740 роках він створив сонати в тричастинній формі, намітивши основні функції і характер майбутнього класичного сонатного циклу.

Остаточна кристалізація музичного класицизму сталася в творчості Й. Гайдна та В.А. Моцарта. Ці художники синтезували передові творчі тенденції своїх попередників, що підготували протягом декількох десятиліть народження нового стилю.

Робота над сонатинами М.Клементі.

Сучасник віденських класиків, піаніст-віртуоз, педагог і композитор Муціо Клементі (1752-1832) зробив значний внесок у формування і розвиток класичної фортепіанної сонати. За п'ятдесят років роботи в фортепіанному жанрі композитор написав сімдесят чотири сонати і сонатини. Потужний художній авторитет Й. Гайдна і В. Моцарта зумовив помітний вплив їх сонат (характер тематизму, засоби тематичної організації, фігури ігрової логіки) на творчість італійського композитора. У сонатах М. Клементі ми не знайдемо такого багатства музичного змісту, як у творах Й. Гайдна, В. Моцарта і Л. Бетховена, воно значно менше насичено в ліричному відношенні. Але свого часу М. Клементі зіграв чималу роль у розвитку сонати і в розробці віртуозної фортепіанної фактури. У сонатах італійського автора нерідко зустрічаються різноманітні послідовності октав, терцій, секст. Його віртуозний стиль був новаторським для свого часу.

У сонатній творчості композитора мистецтвознавці виділяють два головних різновиди: 1) сонати для віртуозів, які відрізняються великими розмірами і технічною складністю, а також більш компактні за розмірами і

технічно нескладні сонатини; 2) сонати і сонатини для любителів. Також музикознавцями виділено три періоди, в які ці твори були створені: ранній (1771-1782, оп. 2), зрілий (1782-1804, opp. 7-10, 11-13, 20-26, 33-41) і пізній (1820-1821, opp. 46-50).

Пристаюючи до роботи над сонатинами М. Клементі важливо проаналізувати стиль творів, що будуть вивчатися. Так для фактури сонатин М. Клементі характерно чіткий поділ мелодії і акомпанементу. Мелодія часто являє собою ритмічно гострий, ламкий малюнок з короткими, виразними фразами. Однак не завжди мелодія вимагає тільки техніки пальців, вона нерідко відрізняється співучістю. Пасажі не тільки витончені по малюнку, а й насичені виразними інтонаціями. Фактура супроводу різна. Сонатини несуть на собі сліди впливу Ф.Е. Баха і Д. Скарлатті – поєднання різних штрихів, подвійних нот *staccato*, октавної фактури – і все це вимагає від виконавця техніки, культури звуку, блиску, тонкого смаку. Динаміка різноманітна: нерідкі контрастні переходи «*f*» і «*p*». Різкі динамічні зрушення – *subito* «*p*» або *subito* «*f*» обумовлені гранями форми (поява нового тематичного матеріалу, поворот розвитку в розробці). Стійкість форми підкреслена однаковою динамікою розробки та репризи. Значення «*sf*» в сонатинах М. Клементі різне: воно використовується і як акцент; і як засіб, що підкреслює мелодійну вершину фрази; як синкопа. Педаль у М. Клементі примикає до педалі, що використовував В. Моцарт, який вимагав мінімального, строго необхідного її застосування.

Сонатина № 36, № 6, Ре мажор

Сонатина Ре мажор являє собою класичну тричастинну репризну сонатну форму; за характером – життєрадісна, віртуозна, блискуча; сповнена світла, душевної бадьорості, тонкого гумору. Слухаючи її, немов стикаєшся з невичерпним джерелом молодості, здоров'я, оптимізму.

Тональний план сонатини представляє собою рух від тоніки (Ре мажор) до домінанти (Ля мажор) і повернення основної тональності в репризі (Т-Д-Т).

Приступаючи до вивчення сонатини, необхідно розібрати форму даного твору, уявлення про яку в процесі подальшої роботи буде вдосконалюватися, уточнюватися, наповнюватися виразним змістом. Експозиція включає в себе головну, сполучну, побічну і заключну партії. Починати детальну роботу над сонатиною слід з визначення образного характеру головної партії. Головна партія в даній сонатині носить витончений, захоплено-ліричний характер; це мелодія-пісенька з питально-відповідними інтонаціями, і з гранично простим супроводом, у вигляді «альбертієвих» басів (нотний приклад 50). За формою головна партія представляє собою період неповторної будови, типу розгортання, однотональний, неквадратний, що складається з двох речень (4 + 7, 1-11 такти).

50

При роботі над головною партією потрібно звернути увагу на супровід, який повинно виконувати м'яко, плавно, з ледь помітною опорою на бас і дуже прозоро: нижні звуки ні в якому разі не слід затримувати пальцями. Пасажі з шістнадцятими тривалостями можна повчити декількома прийомами: повільно, активними пальцями, повнозвучним non legato, а також легким рухомим

staccato, яке повинно виконуватися близько до клавіатури пружною легкою рукою. Можна також повчити дані пасажі використовуючи пунктирний ритм.

Сполучна партія складається з двох розділів (1-й розділ – тт.12-15, 2-й розділ – тт.16-22). Починається сполучна партія на остінатному басі: перша фраза звучить напористо на «ff», друга фраза піднімається на октаву вище. Після цього з'являються дві нерішучі питальні інтонації («tr», «p»), що призводять до блискучого гаммоподібного пасажу, що модулює в Мі мажор, який є предиктом і готує домінуючу тональність ля мажор. Кінець сполучної партії треба зіграти дуже енергійно, повним звуком, щоб рельєфніше виявити грань між нею і побічної партією.

Побічна партія (тт.23-29) – це витончена, лірично задушевна мелодія-пісня в тональності ля мажор, виконання якої вимагає м'якої співучості, легкого, ніжного, прозорого звуку. Вона призводить до забавної, грайливої, віртуозної заключної партії також в тональності ля мажор, яка закінчується повним тонічним тризвуком (тт.30-38).

Розробка (тт.39-56) за обсягом досить нетривала, заснована на власному тематичному матеріалі. Характер безперервного руху, дії, хвилювання надає розробці в першу чергу тональна нестійкість і ладогармонійні зміни. Несміливі висхідні терції на тлі остінатного басу, що повторюються два рази спочатку в ля мажорі, потім в ре мажорі, крізь низхідну модулюючу секвенцію, що вносить інтонації скарги, плавно призводять до підтверджуючого октавного речитативу в лівій руці на тлі тремоло в правій (кульмінація цієї розробки). Але в кінці її знову звучать питальні інтонації (poco rit.) – емоційна розрядка після емоційного напруження. І закінчується вся розробка на терцевому звуці «до» D7 на «p» і на ферматі.

Реприза – повторює експозицію найточнішим чином. Тільки сполучна партія трохи скорочена, і побічна із заключною партією викладаються в основній тональності ре мажор.

В цілому виконання сонатини Ре мажор М. Клементи вимагає від піаніста:

1. детальної роботи над нотним текстом;
2. уваги до ритмічної точності;
3. виразного фразування;
4. образної єдності всієї частини.

Одним із важливих завдань у класичних сонатинах є досягнення темпової єдності. Важливо враховувати, що в творах М. Клементі метроритмічна організація в значній мірі надає музиці ясність, активність, життєрадісний характер. Необхідно при виконанні класичних сонат і сонатин завжди дуже чітко відчувати сильні долі такту. Особливо важливо це в затактних побудовах і при синкопах, тому що без відчуття постійних центрів тяжіння мотивів до сильної долі в цих випадках відбувається як би зсув тактової риси і зміст музики цілком спотворюється.

Робота над сонатами Й.Гайдна

Фортепіанні твори Франца Йозефа Гайдна (1732-1809) займають в історії музичної культури більш скромне місце, ніж його симфонії і квартети. Проте, внесок великого класика в фортепіанну літературу досить значний. Й. Гайдна по праву вважають засновником класичної сонатної форми. Композитором створено понад півсотні сонат, кілька концертів для фортепіано з оркестром, варіації, рондо і інші п'єси малої форми.

Й. Гайдн мав яскраво творчу індивідуальність; його музика, повна щирої життєрадісності і оптимізму, близька до пісенних і танцювальних витоків австрійського народного мелосу. Радісне, бадьоре світовідчуття, мужня енергія, повний вогню гумор, патетична імпровізаційність і, з іншого боку, м'яка ліричність, світлий смуток, спокійний роздум – ось приблизне коло музичних образів, що становлять зміст фортепіанної музики Й. Гайдна.

Свої фортепіанні сонати Й. Гайдн створював протягом усього життя – з ранньої юності до глибокої старості. У перших сонатах він продовжив лінію австрійської національної клавірної школи (зразком для Й. Гайдна служили «Партита» і «Дивертисмент» віденського композитора Г.К. Вагензейля). У

більш зрілих сонатах (як в сонаті D-dur Hob.XVI / 19) сучасники вбачали риси, що були близькі стилю Ф.Е. Баха. Багато що сприйняв Й. Гайдн у В. Моцарта, особливо щодо збагачення мелодики і досконалості форми. Це виразно відчутно, наприклад, в сонатах cis-moll (Hob.XVI / 36), G-dur (Hob.XVI / 40) і Es-dur (Hob.XVI / 49).

Характерною рисою гайднівського стилю є «оркестральність» його фортепіанних творів: в повільних частинах сонат як би відчувається то віолончельна кантілена, то мелодія, що виконується скрипкою або гобоєм; на кожному кроці зустрічаються такі оркестрові ефекти, як *pizzicato* басового голосу, протиставлення компактної звучності *tutti* звучанням окремих груп інструментів і т. інше. Ця особливість, а також присутність героїчного і мужнього початку в ряді сонат пізнього періоду споріднює творчість Й. Гайдна зі стилем фортепіанних творів Л. Бетховена.

Багато своїх фортепіанних сонат Й. Гайдн створював для домашнього музикування або з педагогічною метою. Камерність стилю сонат проявляється в деталізації музичної мови, в кожній ролі виразних «подробиць», в ретельності, з якою виписана вся фактура.

Робота над сонатою була тісно пов'язана з оновленням і збагаченням тематичного матеріалу: саме змістовний, яскравий тематизм, до якого поступово прийшов Й. Гайдн, допоміг йому звільнитися від «загальних місць», зробив кожен його твір несхожим на інший.

У процесі відбору визначилися і деякі загальні риси, властиві музичному матеріалу кожної з частин циклу. Теми сонатних *allegro* зазвичай вирізняє сконцентрованість інтонацій, деталізування викладу. Часто вони включають декілька різних музичних елементів, що зумовлює багатогранність, ємність їх змісту. Нерідко в темах гайднівських *allegro* можна вловити ті чи інші жанрові витоки (танець, марш, тип героїчної мелодики, усталеній в сучасній інструментальній музиці, витоки якої знаходяться в оперній арії та інше). Як правило, ці ознаки представлені тут в новому вигляді, утворюють певний якісно відмінний «сплав». Саме тому гайднівські теми справляють враження

«знайомих незнайомців». Вони, як правило, чіткі по структурі, легко розділяються, що надає їм ясність, робить зручними для розвитку.

Теми повільних частин ґрунтуються на плавних співучих мелодіях, або на більш витонченому, насиченому тонкою орнаментикою мелосі. Нерідко вони містять такі деталі звучання, які викликають асоціації з образами природи.

Фінали сонат – рухливі, моторні, часто народно-танцювального складу. Теми фіналів інтонаційно менш індивідуалізовані, проте наділені яскравою ритмічною виразністю, яка втілює стихію радості, наснаги, підйому.

У сонатах Й. Гайдна великого значення набуває розвиток, перетворення музичного матеріалу. Він піддається особливо деталізованому «аналізу», увага слухача залучається до найдрібніших подробиць його інтонаційного, гармонійного, ритмічного змісту. Перетворення виокремлюваних мотивів також відрізняється великою тонкістю.

Й. Гайдн, розвинувши сонатну форму і перевершивши в побудові її навіть В. Моцарта, зберігає характер галантного стилю. Музика Й. Гайдна прозора, граціозна, свіжа, місцями по-дитячому наївна і жартівлива.

При роботі над сонатами Й. Гайдна велика увага повинна бути приділена роботі над звуком. Звук не повинен бути надто глибоким: навіть співучість у виконанні *legato* не вимагає зайвої соковитості. Технічні пасажі і прикраси повинні виконуватися легким, прозорим звуком, іноді в найтоншому *leggiero*.

Ніякі ритмічні відхилення, що привносять характер патетичності в декламації, неприйнятні для галантного стилю. Вся виразність базується на найтонших модуляціях динаміки, без участі агогічних підкреслених декламацій. Дитяча простота в поєднанні з витонченістю і грацією, іноді з відомою химерністю настільки важкі в передачі стилю, що мало хто з піаністів наважується виконувати твори цієї епохи. Музика галантного стилю настільки тонка, що будь-яке різке акцентування, різкі відблиски і надмірності в *forte* руйнують тонкість її чарівності. Така ж обережність необхідна і в галузі ритмічних відхилень. Педалізація залишається в тих же межах, що і у попередників Й. Гайдна.

У структурі тем сонат Й. Гайдн тяжіє до закінченої думки – до періодів різних видів: до періодичної повторності речень з варіюванням кадансу або всієї фактури при повторенні (соната №7 D-dur, Мартінсен, соната №4 g-moll); до тем-періодів, які за структурою неподільні на речення (соната №6 cis-moll, соната №24 C-dur); до розімкнених або модулюючих періодів (Сонати №1 Es-dur, № 2 e-moll); до періодів, з розвиненим другим реченням (Сонати № 26 Es-dur, №42 C-dur); періодів, що поділені на три речення (Сонати №3 Es-dur, №8 As-dur); до складних періодів (Соната №9 D-dur). У темах індивідуалізовані не лише основні виражальні засоби – мелодія, гармонія, ритм, але і метр, структура, фактура, регістри, тембри. У структурі тем Й. Гайдн любить несподівані зміщення, повороти, асиметрію, порушення регулярності, періодичності. Звідси – своєрідна крива динаміки його тем, індивідуальність структури; звідси – примхливість і вибагливість, укладені в суворі рамки класичного періоду, а також дивно здоровий гумор в тих зміщеннях форми, які нарочито її «ламають». Подібні порушення можна виявити в метрі, ритмі, структурі, в гармонії і фактурі. Вони оригінальні, несподівані і короткі. Після них легко відновлюється, входить в «норму» музична думка, але всі ці несподіванки надають формі дивовижної гнучкості, легкості, пластичності і дотепності. Ще більш важливою якістю тематизму Й. Гайдна стає зачіплюваність елементів теми, їх міцна спряженість, логічний взаємозв'язок, чекання логіка послідовних елементів. У цій взаємодії головну роль грає гармонія.

Виникнення тем «теза-антитеза», «питання-відповідь», «зерно-розвиток», «зерно-розвиток-результат», «теза-антитеза-синтез» міцно пов'язано з ім'ям Й. Гайдна. У його темах можна виявити і контрастні протиставлення тематично різних елементів, і виведення протилежного початку з єдиного шляхом гармонійних зміщень, зіставлень (типу Т-Д Д-Т), і контрастування тематичних елементів з синтезом їх в заключному розділі всієї побудови.

Сонатна форма у Й. Гайдна придбала класично закінчені риси: яскравий тематизм, що містить в собі можливості подальшого інтенсивного

перетворення, дієві способи тематичного розвитку, змістовність композиції, логічне насичення і осмислення всіх компонентів форми.

Музика Й. Гайдна – це м'яке світло, ясність контурів і легкість конструкцій, а в психологічному плані – наївне почуття і невибагливий гумор.

З сонат Й. Гайдна середнього періоду особливо виділяється група творів, виданих у 1780 році. *Соната C-dur Hob / 35*, особливо її перша частина, є однією з кращих і типових зразків творчості композитора. Вона сповнена світла, душевної бадьорості, тонкого гумору.

Основна думка твору яскраво і лаконічно міститься в головній партії – її початковому восьмитакті. За формою головна партія являє собою типово класичний період – два взаємноврівноважуючих речення: «питання-відповідь» – легка мелодія-пісенька з гранично простим супроводом (*нотний приклад 51*). Перед виконавцем виникає цілком закінчений образ, що сповнений тонких стилістичних деталей і за якими відразу помітний творчий почерк композитора (форшлаг в першому такті – типовий зразок (приклад) гайднівського гумору і запалу).

51

Allegro con brio. J. Haydn.

Nº 5.

p *f*

В експозиції немає значних контрастів, більш контрастна розробка. На самому її початку, при відхиленні в паралельний мінор музика здобуває відтінок серйозності, роздуму. Це триває всього кілька миттєвостей і знову виникає колишній радісний настрій. У каденції характер музики змінюється:

наростання енергії призводить до драматичної кульмінації, що підкреслено уповільненням темпу (*adagio*) і незвичайним для того часу нонакордом.

Драматизацією музики відзначена і реприза – це проведення теми в мінорі і кульмінація на зменшеному септакорді. В кінці першої частини затверджується світлий, життєрадісний характер, що панує в сонаті.

Стилістичні риси музики Й. Гайдна яскраво проявляються вже в головній партії сонати. Тут ясно відчувається бадьорий, життєрадісний характер музики і гармонійна врівноваженість форми. Музична тканина ясна і прозора, подібно звучанню струнного квартету. Всі акорди беруться і знімаються строго одночасно (у автора позначення *staccato* поставлено в верхньому голосі, але його слід враховувати і при виконанні акордів в партії лівої руки). Педаль в цій побудові необов'язкова, хоча її можна брати дуже коротко для підкреслення сильних часток такту. Особливу увагу слід звернути на метроритмічну сторону виконання, тому що необхідність ясного відчуття в класичних сонатах сильних часток виникає вже в першому такті. Прагнучи виділити четверту чверть з форшлагом, деякі студенти іноді не відчувають її затактової природи. В результаті, замість того щоб виявити акцент, вони спотворюють метричну основу сонати. Створюється неясність щодо розміру, в якому написана соната.

Наступний восьмитакт головної партії відрізняється від попереднього появою тріольного акомпанементу, що посилює нестримність розвитку і життєрадісність музики. В інших аналогічних місцях сонати супровід ні в якому разі не повинний обважнювати звучність. Тому, перші тріолі у восьмому такті слід трохи позначити, щоб підкреслити характер нової побудови, але потім при появі мелодії звучність тріолей треба пом'якшити. Ясність і виразність, що необхідні в тріольному акомпанементі, вимагають майже безпедальної звучності.

У сполучній партії в мелодії з'являються рясні і важкі прикраси. Їх виразна роль полягає в подальшій активізації розвитку: звертає на себе увагу, що всі групетто виписані на слабких долях такту; тим самим вони сприяють більш енергійному устремлінню мелодійних нот до сильних часток.

Виконувати прикраси треба не тільки легко, але і не обтяжуючи мелодійну лінію, відчувати тяжіння до сильної долі такту.

Кінець сполучної партії треба зіграти дуже енергійно, повним звуком, щоб рельєфніше виявити грань між нею і побічної партією. Підкреслити цей контраст важливо, тому що обидві партії близькі за характером, і якщо не загострити увагу на їх відмінності, то експозиція може здатися одноманітною.

У порівнянні зі сполучною партією, побічна партія носить більш м'який і жіночний характер. Іншу функцію виконують в ній групетто. Вони покликані підкреслити її витонченість, виявити елементи танцювальної пластики. Тому і виконувати їх треба інакше, ніж в сполучній партії, – наспівне, плавно, немов граціозні присідання в танці.

Особливу увагу потрібно звернути на найбільш співуче місце в експозиції (42-44 такти). Тут необхідно домогтися максимальної співучості в мелодії, «скрипкової» м'якості і насиченості звучання. Досягненню цілісності мелодійної лінії в октавах може допомогти педаль. Крім того, важливо тонко розрахувати силу звуку: після співучої другої октави «мі» хотілося б дуже м'яко взяти наступні «соль-дієз» і «ля» з тим, щоб краще зв'язати їх і рельєфніше зробити *crescendo*.

У подальших побудовах експозиції не міститься ніяких принципово нових завдань. У розробці посилюється контрастність музики, на виявлення її і необхідно звернути увагу. Уже в першому чотирьохтакті треба зробити сповільнення і потім знову з колишньою енергією виконати тему головної партії в F-dur. Особливо важливо переконливо зіграти кульмінацію – *Adagio* і підйом, що їй передує, інакше наявні в сонаті елементи драматизму виявляться нерозкритими. Драматичний характер музики і насичена фактура вимагають в цьому розділі густої педалі, її слід міняти з кожною новою гармонією.

У репризі, внаслідок деяких відмінностей від експозиції, необхідно використовувати подекуди інші краски, наприклад в першій побудові головної партії або при проведенні її в мінорі.

Краща соната серед виданих у 1780 році – популярна D-dur-на. Перша частина цього твору сповнена блиску і енергії. Сонату відрізняють яскравість тематичного матеріалу і виняткова цілісність. Ця якість значною мірою обумовлюється єдністю ритмічного пульсу (восьмі), що пронизує все Allegro, і спільністю тематичного матеріалу різних побудов.

У Сонаті D-dur всі частини приблизно рівнозначні в художньому відношенні. Друга частина циклу – Largo e sostenuto – одна з кращих повільних частин сонат Й. Гайдна. Її шляхетна патетика пов'язана ще певною мірою з музикою сарабанд бахівського часу. Разом з тим в ній не можна не побачити підготовчого етапу до Adagio і Largo Л. ван Бетховена. Нарешті, третя частина – один з яскравих зразків фіналів гайднівських сонат. Її завзято-жартівливий, витончений характер містить в собі щось глибоко народне, що йде від невігядливих народних танців; примітна авторська ремарка: *innocentemente* (тобто невинно, наївно), що зустрічається, до речі кажучи, не раз у фортепіанних сонатах Й. Гайдна і вельми типова для творчості цього композитора.

Серед пізніх гайдновських сонат особливо виділяється Es-dur'на (остання). Багатьма своїми рисами вона близька творам Л. ван Бетховена зрілого стилю: характером мелодики, енергією метроритму і динаміки, монументальністю фактури, оркестральністю. У деяких місцях ясно відчуваються як би групи різних інструментів. Ця соната цікава також передбаченням деяких романтичних рис. Звертає на себе увагу, наприклад, барвисте зіставлення тональностей першої та другої частин: Es-dur – E-dur.

Внутрішню цінність сонатам Й. Гайдна завжди надає невичерпне багатство ідей і прагнення до вдосконалення форми. Завдяки багатству ідей Й. Гайдн приходять до сміливих і несподіваних оборотів у фактурі, до різкої зміни високого і низького регістрів, до раптових контрастів в звучанні, які на противагу більш відточеній моцартівській фортепіанній фактурі і надають його сонатам часто більш незалежний, вільний, примхливий і мінливий характер.

Сонати Й. Гайдна є незамінним художнім матеріалом для студентів-піаністів самого різного ступеня підготовленості.

«Сила Гайдна – в його фантастичній винахідливості, і тому його музика постійно дивує своєю несподіваністю» (Пабло Казальс).

Серед кращих інтерпретаторів музики Й. Гайдна можна назвати Святослава Ріхтера. Чудовим зразком його мистецтва може служити виконання останньої сонати, що записано на платівці.

С. Ріхтер грає її дуже цілісно, на широкому диханні. При цьому він надзвичайно рельєфно, з властивим йому даром виявлення характерного, розкриває індивідуальні особливості кожної теми, кожного образу.

Звертає на себе увагу багатство барвистої палітри піаніста: соната звучить у нього як би у виконанні оркестром. Деякі з тем «інструментовані» настільки яскраво, що їх забарвлення надовго залишається в пам'яті. Відзначимо, наприклад, скерцозну тему в верхньому регістрі, що лунає блискуче, з особливим «металевим» призвуком.

Повна, найбільш достовірна за текстом збірка сонат Й. Гайдна було опублікована в 1918 році видавництвом Брейткопфа і Гертеля під редакцією К. Пезлера. Серед видань цих творів слід виділити публікацію обраних сонат в редакції Л. Ройзмана (з його вступною статтею і коментарями).

Сонати В.А. Моцарта.

У фортепіанній творчості Вольфганга Амадея Моцарта (1756-1791), представника віденської класичної школи XVIII століття, раціоналістичні принципи класицизму з'єдналися з впливом естетики сентименталізму. Для його музики характерні схвильованість і пристрасність, витримка і воля, висока організованість, присутність галантного стилю.

Важливу частину творчої спадщини австрійського композитора складають фортепіанні сонати. У них відбилася еволюція композиторського стилю В.А. Моцарта (ранні клавірні сонати датуються 1774 – 1778 рр., а пізні 1784 – 1789 рр.). Вражає багатогранність образного світу сонат, відображення в

них широкого кола життєвих явищ. У сонатах В. Моцарта відчутно вплив його оперної естетики і індивідуалізація образів, характерів, передача динаміки ситуації, психологічних станів. Розвиток жанрово-конкретних рельєфних тем в сонатах переривається включенням імпровізаційно-віртуозних епізодів.

Всього В. Моцарт створив 19 клавірних сонат. Його сонатну творчість можна розділити на три періоди:

- 1) ранній Зальцбурзький (1774 – 1775 рр.);
- 2) Паризький (1777 – 1778 рр.);
- 3) Віденський (1784 – 1789 рр.).

Уже в першій групі сонат потрібно відзначити характерні риси стилістики В.А. Моцарта і особливо виділити деякі частини циклів. Так, сонатний цикл складається з трьох частин, з повільною частиною в середині. Виняток становить лише соната Es-dur (KV 282), яка включає два невеликих менуети; вона і починається незвично – з повільної частини. Це Adagio, що складається всього з 36 тактів, чудово своєї початковою темою, яка за виразністю могла б посперечатися з аріозо, настільки ясно виспіває свої фрази її мелодія. За викладом Adagio (як і інші частини циклу) мало пов'язано з клавесином і може служити зразком ранньофортепіанної фактури. Чітко виражена друга тема в тональності домінанти, явно контрастує з першою (пасажного характеру). Вся мініатюрна сонатна форма ще носить риси старої сонати: розробка займає всього 11 тактів, а реприза починається з другої теми. Перша тема тут пропущена, але її інтонації звучали в розробці і з них починається невелика кода. Вони ж з'являються на початку першого і другого менуетів. Живий і не позбавлений гостроти фінал написаний в повній сонатній формі, з дотриманням усіх її розділів, незважаючи на скромний обсяг композиції.

В сонаті F-dur (KV 280) чарівне звучить мінорне Adagio (f-moll) з пасторально-ідилічним мрійливим відтінком, яке за стилістикою вже споріднено зі зрілими творами композитора, а також з тематизмом деяких інших його сонат (Andante cantabile з сонати F-dur KV 330). Соната B-dur (KV

281) відрізняється ширшими масштабами, і її Allegro написано в розвиненому, за своїм часом навіть блискучому клавірному стилі.

Остання з групи ранніх сонат, що виникла в 1775 році в Мюнхені, це соната D-dur (KV 284). Вона вже набагато ширше за масштабом, більш віртуозна і навіть імпозантна. Будучи в 1777 році в Аугсбурзі, В. Моцарт зіграв її на піанофорте Штейна і знайшов, що на цьому інструменті вона прозвучала незрівнянно. Всі частини сонати немов і розраховані на нові можливості інструмента. Allegro досить розгорнуто. Повільною частиною є Rondo en Polonaise, а фіналом – тема з дванадцятьма варіаціями. Тема проста, але варіації різноманітні. З них сьома (в однойменному мінорі) цікава хроматичними загостреннями, а одинадцята вельми віртуозна.

Безсумнівний перелом в цій галузі моцартовської творчості відбувається в 1777 – 1778 роках. Сонати, що були створені в Мангеймі, приносять щось нове в тематизм, стилістику, в визначення функцій для частин циклу. Це позначається, наприклад, в енергійному, активному характері початкових тем Allegro, яке тепер називається «Allegro con spirito» (сонати C-dur, KV 309 і D-dur, KV 311), часом в акцентуванні типово «мангеймських зітхань» (Allegro con spirito сонати D-dur, особливо кінець експозиції і початок розробки). Помітно поглиблюється лірична виразність повільних частин: Andante un poco Adagio або ж Andante con espressione. Перша з них може бути названа типово моцартівським ліричним центром з елементами імпровізаційно-патетичного викладу і мелодизації всієї фактури. Як на цікаву деталь можна вказати на застосування прийомів подвійного контрапункту при безперечно гомофонному загальному складі музики.

Сонатні allegro, розширюючись в обсязі і збагачуючись фактурно, дають приклади експозицій, що стають все більш характерними для зрілих творів В. Моцарта, тобто містять багаті тематичні утворення. Особливо виділяються на цьому тлі перші частини сонат a-moll (KV 310) і A-dur (KV 331). Allegro maestoso в сонаті a-moll зовсім не традиційно за своїм тематизмом; його основна тема яскраво індивідуальна, в ній є і патетика, і риси маршеподібності,

і рідкісна гармонійна гострота (такти 2, 4, 10, 12). Розгорнуто і динамічна розробка, майже цілком виведена з маршових ритмоінтонацій. З перших тактів образ цієї сонати сприймається як індивідуальний. Прекрасна повільна частина (*Andante cantabile con espressione*, F-dur), з її наростаючим драматизмом, багатою фактурою і сміливими гармоніями. Цікаво, що поза прямих тематичних зв'язків *Andante* підхоплює гармонійні прийоми першої частини (грони секунд, див. такти 44-50) і водночас нагадує про її пунктирні ритми (такти 44-52). Оригінальний початок сонати A-dur, де першою частиною стає тема з шістьма варіаціями. Взагалі повільні частини паризьких сонат на рідкість змістовні – одна іншої краще. Дуже поетично і сповнене тонких відтінків ліричного почуття *Andante cantabile* з сонати C-dur (KV 330) з його мінорною серцевиною. Кожне по-своєму привабливі: *Andante cantabile* в сонаті B-dur (KV 333), *Adagio* в сонаті F-dur (KV 332). Індивідуалізуються і фінали, які інколи скоріше багатоеlementні, ніж просто динамічні (особливо фінал сонати F-dur, KV 332).

Паризькі сонати 1778 року виявляють нову свободу і широту образного мислення, великий розмах в трактуванні форми, а також більше власне моцартівського в індивідуалізації кожного твору.

До цього періоду відноситься написання сонати A-dur. Відоме «турецьке» рондо не виникає тут раптово як забавний фінал, а визріває поступово – з одного боку, через появу тональності a-moll в мінорній варіації першої частини, а з іншого боку, в випереджаючих сплесках «яничарської музики» в обох попередніх частинах. Ці сплески сягають остинатного органного пункту, що міститься в граціозній темі варіацій, і в процесі варіювання басове остинато, відокремлюючись, стає все більш енергійним і войовничим. Не виключено, що Соната A-dur могла виконуватися на піанофорте зі спеціальним ударним пристроєм, який наслідував «яничарську музику» (натиснення педалі приводило в рух механічний барабанчик, дзвіночок або інші подібні комбінації). Такі інструменти в тогочасному Відні вже були і користувалися попитом – знову ж у зв'язку з модою на «туреччину». Звичайно, до музики

В. Моцарта це нічого не додає, хоча і доводить те, що в даному випадку вона відповідала найзлободеннішим запитам.

Останні п'ять клавірних сонат В. Моцарта відносяться до віденського періоду (1784-1789). Одна з них, C-dur (KV 545), невелика за обсягом і нескладна для виконання, з кристально ясною ранньофортепіанною фактурою, скоріше є сонатиною (згідно з трактуванням Allegro і фіналу), що призначена для початківців. Разом з тим вона свідчить про надзвичайну зрілість і відточеність класичного стилю викладення, притаманного творчості композитора того періоду. Серед пізніх моцартівських сонат цей твір стоїть окремо. Характерні для тих років великі сонати свідчать про подальший розвиток сонатного циклу в цій галузі, про нові творчі шукання композитора, захопленого музикою Баха і Генделя, а також вивчаючого музику синів Баха. Найглибше ці пошуки нового проявилися тоді в клавірних творах патетичного плану.

В. Моцарт до 1784-1785 років ніколи не створював таких сонат для клавіру, як соната c-moll (KV 457), і таких клавірних фантазій, як прославлена c-moll'на (KV 475). Вони по суті стоять поруч з його геніальними мінорними квартетом, квінтетом, клавірним концертом, симфонією 1783-1788 років. Вплив імпровізаційно-патетичного стилю Й.С. Баха по-своєму позначився не тільки в фантазіях В. Моцарта, а й в таких сонатах, як остання D-dur'на (KV 576) з її патетичним Adagio; очевидно воно і в сонаті c-moll. Хоча В. Моцарт створив після неї ще кілька сонат для клавіру, вона залишилася найвищим досягненням його в цьому роді творчості. Її образний лад по суті вже не типовий для камерної музики XVIII століття і в деякій мірі провіщає Л.ван Бетховена. В. Моцарт і сам виділяв свою сонату c-moll серед інших творів в цій формі для клавіру. Вона була створена в жовтні 1784 року як цілком закінчений великий сонатний цикл. У травні наступного року В. Моцарт створив c-moll'ну фантазію – твір глибокий і блискучий, настільки змістовний і завершений, що, здавалося, він не потребує з'єднання з іншою музикою. Однак композитор потім об'єднав фантазію з сонатою і присвятив весь цикл своєї учениці Терезі

фон Траттнер. Велика фантазія стала введенням в сонату, і все це в цілому створило дуже крупний цикл (більше 740 тактів). Імпровізаційно-патетичні частини (фантазія і Adagio) чергувалися в ньому з власне сонатними (фінал – рондо-соната). В інших випадках В. Моцарт так не робив. У 1782 році він створив фантазію з фугою для клавіру (C-dur, KV 394), а також велику фантазію d-moll (KV 397), яка була задумана, мабуть, як самостійна композиція.

Особливості виконання сонат В.А. Моцарта.

Музика В. Моцарта стоїть на межі двох епох, старої і нової, а саме: клавірної і фортепіанної. По суті, всі сонати В. Моцарта, а також фантазії і концерти – фортепіанні твори. Лише деякі ранні сонати і варіації носять клавесинний характер. В цілому, в його творчості уживаються клавірні і фортепіанні риси. Прозорість тканини пов'язують його творчість з клавесином, кантілена і вокальна пластика розраховані на можливості фортепіано. Звичайно, виконуючи твори В. Моцарта на фортепіано, ми не повинні намагатися зробити їх схожими на старовинні, але враховувати особливості старовинного звучання необхідно.

Інструменти того часу сильно відрізнялися від сучасних роялів. Вони володіли більш тихим, прозорим, «зернистим» звучанням. Для того, щоб конкретно відчувати масштаби динаміки XVIII століття, сенс ефектів, позначень (наприклад, $mf > p$ або $sf > p$) необхідно послухати звучання клавесинів, познайомитися з їх барвистим сріблястим ніжним тембром. Знайомство з грою на клавесині впливає на точність і тонкість звуковилучення, особливо – туше. Інструмент фортепіано в XVIII столітті володів більшою прозорістю в нижніх регістрах, а в верхніх звучав більш округло, що нівелювало різницю між регістрами. Діапазон рояля всього в п'ять октав не заважав В. Моцарту при створенні музики демонструвати незвичайну винахідливість.

В. Моцарт уважно виписував знаки артикуляції, темпи, динаміку, вимагав точності вслуховування в кожен елемент музичної тканини.

Виконуючи сонати В. Моцарта необхідно пам'ятати, що при всій кристалічній ясності, звук в його творах ніколи не повинен втрачати своєї співучості: його важливо зберегти навіть в найпрозоріших пасажах. Вкрай важливо при цьому звернути увагу на супровід, ясність виявлення його малюнка, точність відтворення всіх пауз, що створюють необхідні цезури, дихання в русі голосів.

Простота, лаконічність, ясність музичної мови представляють основні труднощі для виконавця. Важливо відзначити вокальні та інструментальні принципи інтонування, пов'язані з особливостями людської мови і звучанням струнних інструментів.

Кожний звуковий осередок гранично деталізується; при цьому важливо оволодіти прийомом контрастної артикуляції. Знайомство з тембровим звучанням скрипки, віолончелі допоможе виконавцю точніше відтворити на фортепіано окремі голоси. Найважливіший засіб артикулювання – поєднання legato і staccato.

Виконання творів В. Моцарта вимагає від музиканта вміння встановлювати звуковий баланс між руками, щоб мелодія і супровід були чутні і в той же час не заважали один одному. І, звичайно, одна з найважливіших особливостей звуковилучення – це «бісерна» або «діамантова» гра, якої дивовижно володів В. Моцарт. Гермер пише, що «бісерна» гра заснована на тому, що немає тісного зв'язку між звуками, що палець потрібно знімати дещо раніше, ніж вдарить наступний. Досягається така гра одними пальцями при нерухомій кисті. При «бісерній» грі звуки ніжні, пестливі. Ретельно диференціюючи артикуляцію, важливо не піти в іншу крайність – сентиментальність і строкатість. Цілісність досягається за допомогою тонких ліній динаміки і темпоритму.

Темпові вказівки у В. Моцарта дуже різноманітні. Саме артикуляція визначає темп твору. «Найважливіше, найпотрібніше, найважче в музиці – це темп», – говорив В. Моцарт. Завдання виконавця полягає в тому, «щоб зіграти твори в належному темпі. Всі ноти, форшлаги передати, як написано з

належним смаком і виразом, так, щоб можна було подумати, що це створив той, хто виконує».

В. Моцарт не любив, коли його музику виконували занадто швидко. За свідченням сучасників, він ні на що так не скаржився, як на гру його творів в перебільшених темпах. В одному з листів до батька він писав про те, що набагато легше зіграти твір швидко, ніж повільно; у швидкому темпі не вдарити кілька звуків, і ніхто не помітить. Але що ж в цьому хорошого але хіба це добре?

У XVIII столітті *Allegro* виповнювалося повільніше, ніж в XIX столітті і пізніше, але *Adagio* і *Andante* грали більш рухливіше. По суті *Andante* і *Allegretto* означали один і той же темп. Крайні межі темпів були дуже близькі, і, тим не менш, швидкість швидких темпів була досить великою. Але *Allegro* у В. Моцарта грали в такому темпі, де все було ясно чути.

Назва темпу позначала і характер руху. Наприклад, *Presto* надавало відчуття польоту, піднесеності, відмову від моторності, *Allegro molto* – прискорене дихання, *Andante* – прогулюватися невимушеним кроком. Повільні темпи не надто затягувалися. Існує загальнопоширена думка, що *rubato* у В. Моцарта скромне. «Все здивовані, що граю завжди строго в темпі. Що ці люди не можуть взяти в толк, так це того, що *tempo rubato* в *Adagio*, вимагає щоб ліва рука грала без відхилень від темпу», – писав В. Моцарт батьку в 1777 році. *Rubato* у В. Моцарта дуже тонкий засіб, тому використовувати його можна тільки студентам, у яких розвинений музичний смак.

Також уважно потрібно ставитися і до динамічної палітри. Вона у В. Моцарта настільки ж скромна. Композитор зазвичай писав відтінки окремо для кожного голосу. Дотримуючись стародавнім традиціям, В. Моцарт не виставляє динамічних вказівок там, де вони здаються йому очевидними. Композитор рідко користується поступовими динамічними переходами, вважаючи за краще ясні зміни «*f*» і «*p*». Але все ж не варто думати, що йому були чужі *cresc.* і *dim.* Вони присутні в його записах.

«F» і «p» можуть служити позначенням артикуляції, як образні і інтонаційні сфери, темброві характеристики. Сила «sf» в сфері forte відмінна від сфери piano. «F» і «p» на сусідніх звуках показують, що ці звуки розділяються артикуляційно, «sf» може бути не акцентом, а означати tenuto на слабкій долі. Крім того, потрібно пам'ятати, що при житті В. Моцарта, концерти гралися в великих залах, при значному скупченні публіки. Вони допускають, і навіть вимагають звучності, в іншому випадку моцартівські концерти не справляють враження. Виразність їх падає. Сонати, варіації і інші фортепіанні твори, що виконувалися в невеликих залах для обмеженої аудиторії, навпаки, не допускають масивного forte. Вимагають більш тонкої, вишуканої звукової шкали.

Гармонія контрастів, притаманна стилю В. Моцарта, пов'язана з естетикою композитора, з естетичними установками мистецтва класицизму.

Переходячи до розмови про штрихи, ще раз хочеться нагадати, що музиці В. Моцарта властива багата палітра і різноманітна артикуляція. Характерним для епохи В. Моцарта було об'єднання групи нот однієї тривалості лігою – для кращого читання тексту. Іноді ліга просто позначає початок і кінець такту. Подібна манера пов'язана з перенесенням «смичкової» техніки гри на фортепіано. Моцарт іноді ігнорував тактову риску і робив легатні ліги довше.

Працюючи з текстом, до ліг потрібно ставитися розумно. У В. Моцарта вони мають різне значення: 1) виділення сильної долі, 2) показ живої декламації, 3) коротке дихання, що властиво ритму людської мови або зміні смичка на струнних інструментах.

Точки під лігою – типова манера віденських класиків. Дві ноти, що об'єднані лігою і точками під нею, виконуються так, що друга звучить коротше першої і не дуже уривчасто. В. Моцарт, таким чином, підкреслював відмінність між іншим прийомом виконання двох нот, коли друга витримувалася повною тривалістю. Витримати було правилом, скорочувати – винятком.

Staccato у В. Моцарта позначалося не тільки точкою, але і вертикальною лінією. У таких випадках штрих несе змішану функцію стаккато і акценту, як

більш потужний контраст в гучних епізодах. Клиньове стаккато обов'язково відокремлює ноти від попередніх і наступних. Але робити це потрібно не дуже різко, особливо в повільній музиці. Здійснюється воно легким рухом передпліччя.

Тривалі пасажі за часів В. Моцарта виповнювалися *non legato*, з прийомом «бісерної» гри, одним із найскладніших. Вражає, що тоді цей штрих був звичайним. Тільки в ХХ століття Г. Гульд повернув нам нонлегатне звучання.

Особливо дбайливого ставлення заслуговують мелізми у творах В. Моцарта. Це завжди невід'ємна частина мелодії, тому виконання їх вимагає ясної, чіткої вимови без суєти і нервозності. Прикраси часто грають до сильного часу, що суперечить виконанню прикрас старих майстрів.

Слід пам'ятати, що трелі і морденти, як правило, гралися з верхньої ноти. З головної ноти трелі потрібно починати тоді, коли ця верхня нота безпосередньо передує трелі, або коли *tr* поставлена на даній витриманій ноті. У цих випадках довгий звук треба взяти і злегка на ньому призупинитися, після чого почати трель з верхнього звуку.

В. Моцарт за все життя не написав жодного короткого форшлагу, не визначившись з точністю до шістдесят четвертої ноти, з якою швидкістю він повинен виконуватися. На жаль, у багатьох виданнях його творів пишуть просто звичайні короткі форшлаги. Тим часом, у В. Моцарта, якщо форшлаг чверть або восьма перекреслюється один раз – то це шістнадцята, якщо два рази – то тридцять друга, три рази – шістдесят четверта. Для більш точної ясності необхідно користуватися *Urtextom* або редакцією О. Гольденвейзера.

Арпеджіато у В. Моцарта слід розбивати від низу до верху і починати потрібно з сильної долі. Причому швидкість розбиття залежить від темпу. Так, наприклад, в повільних частинах сонат арпеджіато виповнюється повільно і неквапливо.

Педаль у В. Моцарта більше потрібна як динамічне забарвлення і ритмічна підтримка. Функція педалі полягає в тому, щоб надати мелодії співучість,

дзвінкість. Не допускається педаль при виконанні прозорої музичної тканини. Тут потрібна велика обережність, щоб не змазати гостроту штрихів і ясність фактури. Густа педаль повністю перекриє кожен інтонаційний мови В. Моцарта. Іноді виконують музику В. Моцарта на лівій педалі, але в такому випадку зникає дзвінкість пасажів, і мелодія втрачає співучість і яскравість. Використання лівої педалі не повинно впливати на загальне враження.

Розглянемо сонату c-moll (KV 457).

Соната складається з трьох частин. Перша частина, що написана в формі сонатного алегро, визначає зміст сонати в цілому. Тема головної партії складається з двох контрастних елементів: активного, вольового, мужнього, спрямованого вгору по звуках тризвуку, що виконується на «f» першого елемента, і м'якого, благаючого, що виконується на «p» – другого (*нотний приклад 52*):

52



Цей контраст отримує подальший розвиток в протиставленні розділів і частин сонати, що представляють собою окремі етапи у становленні єдиної ідеї. Головна тема стоїть врівень з симфонічними темами В. Моцарта. Її героїчний унісонний початок і відповідні «тихі» вигуки були б абсолютно природні у виконанні оркестрового tutti – у струнних.

Сполучна і побічна партії близькі одна одній. Обидві викладаються в мі-бемоль мажорі; за характером – співучі, ліричні, складають яскравий контраст до головної партії (*нотний приклад 53*):

1534) Molto allegro

p

cresc.

1536) Molto allegro

У темі побічної партії звертає на себе увагу дуетний, діалогічний виклад: перша фраза звучить у верхньому (сопрановому) регістрі, друга – в нижньому (баритоновому) регістрі. Цей реєстровий контраст драматизує тему побічної партії, розвиток якої призводить до бурхливого пасажу майже через всю клавіатуру. Заклучна партія заснована на неспокійному русі і розвитку висхідного хроматичного ходу побічної партії.

Співвідношення експозиції і розробки досить характерно для зрілих сонатних allegro у В. Моцарта, в тому числі для симфоній: після розгорнутої експозиції розробка невелика (в три рази менше). Розробка дуже коротка,

займає всього 25 тактів. Але незважаючи на її лаконізм, вона містить в собі величезну енергію і вольову активність саме завдяки розвитку першого елемента головної партії, що проходить на тлі бурхливого тріольного супроводу. Лише одного разу в розробці проноситься тема сполучної партії, що набуває теж драматичного відтінку.

Реприза значно відрізняється від експозиції. Найголовніша зміна полягає в тому, що в репризі дана інша тема сполучної партії, а побічна і заключна партії, які звучать тут в до мінорі, разом з кодою посилюють трагічний характер сонати.

Повільна, друга частина сонати, Adagio Es-dur, є найбільш яскравим прикладом патетично-імпровізаційного викладення у В. Моцарта. Це майже фантазія зі свободою побудови, насиченості фактури, мінливості ритмів і навіть звуковому діапазоні. Adagio близько до рівня ліричних центрів в симфоніях В. Моцарта: його легко уявити у вишуканому оркестровому викладі з тонкою активізацією всіх голосів музичної тканини. У повільній, світлій по музиці другий частині отримує розвиток ліричний образ побічної партії першої частини в її експозиційному викладі (тональність другої частини теж мі-бемоль мажор). Написана ця частина в складній тричастинній формі. Перша і основна її тема при кожному повторенні розцвічується новим найтоншим філігранним візерунком, внутрішньо збагачує цю тему (*нотний приклад 54*):

54

The image displays a musical score for a piece titled "Adagio". The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, marked with the number "154" and the tempo "Adagio". The second system continues the music, featuring dynamic markings such as "f" (forte) and "cresc. f" (crescendo forte). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, all within a treble and bass clef.

Цей візерунок не є зовнішньою прикрасою; він викликаний розвитком теми і всієї музики частини і має виразне значення. Низхідний хроматичний хід при закінченні цієї теми аналогічний хроматичному ходу в побічній партії експозиції першої частини. Такі інтонаційні збіги в різних частинах сонати надають всьому циклу єдність і цілісність.

Третя частина, написана в формі рондо-сонати, позбавлена героїчного пафосу, властивого першій частині, але в ній схвильовано-трагічне начало отримує новий вигляд. Особливо неспокійна тема головної партії завдяки синкопованому ритму, великої кількості нестійких звуків (*нотний приклад 55*):

55



У темі хід на зменшену септиму вгору перегукується з другим елементом головної партії першої частини (там хід на зменшену септиму униз). Це один з моментів, що вказує на органічність зв'язку між окремими частинами сонати.

Тема побічної партії як по фактурі, так і в інтонаційному і тональному відношенні споріднена сполучній і побічній партіям експозиції першої частини (*нотний приклад 56*):



Споріднений тональний план крайніх частин сонати: подібно першій частині, у фіналі тема побічної партії в репризі викладена в до мінорі, що поглиблює трагічне забарвлення твору. Велика кода фіналу остаточно стверджує основну тему і закріплює тональність до мінор.

Фінал сонати c-moll далекий від жанровості і важкого динамізму. У цьому сенсі його, як і всю сонату, можна визнати симфонічним. Серед усіх творів В. Моцарта для клавiру (фортепіано), за винятком концертів, фантазію з сонатою можна вважати найбільш симфонічним творами як по образній значимості, так і за масштабами композиції.

Контрольні питання

1. Розкажіть про історію виникнення сонатного жанру.
2. Надайте образну характеристику сонатам Д. Скарлатті.
3. Обґрунтуйте, у чому полягає художньо-педагогічна достойність сонат Д. Скарлатті.
4. Назвіть інтерпретаторів клавiрних сонат Д. Скарлатті.
5. Охарактеризуйте клавiрну (сонатну) творчість європейських композиторів.
6. Розкрийте стильові особливості сонат й сонатин М. Клементі.
7. Риси стилю яких композиторів, національних шкіл можна виявити у сонатній творчості Й. Гайдна.
8. Визначте коло музичних образів в сонатах Й. Гайдна.
9. Висвітліть особливості виконання сонат В. Моцарта.
10. Розкрийте сутність «бісерної гри» у фортепіанних сонатах В. Моцарта.

Практичні завдання

1. Прослухайте одну з клавiрних сонат Д. Скарлатті (за вибором викладача) у виконанні відомих виконавців; зробіть порівняльний аналіз інтерпретацій.
2. Охарактеризуйте етапи роботи над сонатами італійського композитора Д. Чимарози (одна з сонат за вибором).
3. Зробіть виконавський аналіз першої частини сонати Й. Гайдна (одна з сонат за вибором).
4. Охарактеризуйте етапи роботи над сонатинами М. Клементі (одна з сонатин за вибором).
5. Розкрийте етапи роботи над сонатою В. Моцарта (одна з сонат за вибором).

Реферати, доклади

1. Сонатна клавiрна творчість європейських композиторів 18-19 століть.
2. Еволюція композиторського стилю В. Моцарта (на прикладі сонатної творчості).
3. Сонатна творчість М. Клементі.
4. Роль фортепіанної сонати у творчості Й. Гайдна.

Рекомендована література

1. Бородин Б. О клавирном творчестве Гайдна / Б. Бородин // Фортепиано. – 2004. – №3-4. – С.52-59.
2. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы – / Н. А. Горюхина – Киев: Муз. Украина, 1973.
3. Протопопов В. Л. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века / В. Л. Протопопов – М.: Музыка, 2002.

4. Бадура-Скода Е. Інтерпретація Моцарта / Е. Бадура-Скода – М. : Музыка, 1972.

Список нотних збірок сонатин та сонат для опрацювання

1. Андре А. Сонатина Соль мажор, ч. I.
2. Беркович І. Сонатини Соль мажор, До мажор, Варіації на тему грузинської пісні «Світлячок».
3. Бетховен Л. Легка соната № 19 ор. 49 №1, I частина; Легка соната № 2 ор. 49 №20, I частина, Соната № 1 фа мінор, I частина, Соната № 25 Соль мажор, I частина.
4. Ванхаль Я. АLEGRO.
5. Вебер К. Анданте с варіаціями ор.3.
6. Гедике О. Сонатина До мажор ор.36, Тема с варіаціями До мажор, ор.46
7. Гайдн Й. Сонати: Ре мажор, Соль мажор, Мі мажор, Фа мажор, До мажор, сі мінор, до-дієз мінор.
8. Галуппі Б. Сонати для фортепіано.
9. Гурлітт В. Сонатина Соль мажор .
10. Діабеллі А. Сонатина Фа мажор.
11. Дусік Я.Л. Сонати для фортепіано (Сонатина Ля мажор ор.20 № 4, I частина).
12. Клементі М. Сонатина Сі-бемоль мажор ор.38, Сонатина Мі-бемоль мажор ор.37; Сонатини №№1,2 ор.36.
13. Кулау Ф. Сонатина До мажор, Фа мажор ор.55, Сонатина Ля мажор ор.59, Сонатина Соль мажор ор.88.
14. Моцарт В. Варіації на тему з опери «Чарівна флейта», Шість легких сонатин, Легкі варіації До мажор; Сонати Фа мажор, Соль мажор, Сі-бемоль мажор, До мажор; Соната №17 Ре мажор (К. 576) I частина, Соната №11 Ля мажор (К.331) I частина.
15. Рондо Ре мажор, Фантазія ре мінор.
16. Парадизи П.Д. 12 сонат для клавесину.
17. Скарлатті Д. 60 сонат, за ред. О. Гольденвейзера.
18. Хаслінгер Т. Сонатина До мажор.
19. Чимароза Д. Сонати ре мінор, соль мінор, ля мінор, Соль мажор.
20. Штейбельт Д. Сонатина До мажор.

РОЗДІЛ 6. РОБОТА НАД П'ЕСАМИ

6.1. Жанр п'єси в творчості зарубіжних композиторів: особливості опрацювання та інтерпретації

Робота над п'єсами має свою специфіку, свої завдання, свої труднощі. Робота над цим фортепіанним жанром закріплює навички, набуті під час роботи над вправами, етюдами і класичною частиною репертуару.

П'єси малої форми складають значну частину педагогічного репертуару. У фортепіанній літературі існує багато чудових збірок композиторів-класиків для молодих музикантів, які стали хрестоматійним матеріалом. Досить перерахувати деякі з них: П. Чайковський «Дитячий альбом», Р. Шуман

«Альбом для юнацтва», «Дитячі сцени», С. Прокоф'єв «Дитяча музика» тв.65, В.Косенко «24 дитячі п'єси для фортепіано» і інші.

Аналіз основних типів п'єс малої форми.

Величезна кількість п'єс, що стала класикою педагогічного репертуару, стрімко поповнюється новими творами сучасних вітчизняних і зарубіжних авторів. Для орієнтації в такому розмаїтті багато педагогів-музикантів приймають наступний умовний підрозділ на основні типи п'єс малої форми: жанрові п'єси, кантиленні п'єси, програмно-характерні п'єси, клавірні п'єси (твори старовинних композиторів), віртуозні п'єси, естрадно-джазові п'єси і п'єси з елементами авангардних технік композицій.

Головною і кінцевою метою при вивченні будь-якого музичного твору є досягнення піаністом розуміння задуму композитора і передача його на хорошому виконавському рівні, тобто осмислено, технічно вільно, музично, емоційно і виразно. У той же час, кожен з вищеназваних типів п'єс малої форми має цілий набір особливостей і специфічних труднощів, які необхідно знати і враховувати при роботі.

Жанрові п'єси – це п'єси з явно вираженою жанровою приналежністю, позначеній в самій назві. Це знамениті «три кити» – марш, танець, пісня. П'єси, позначені в назві як «Пісня» (наприклад, «Пісня» Л. Ревуцького), ми умовно відносимо до кантиленних творів, про які мова піде окремо.

В основі кантиленних п'єс, як правило, лежить красива мелодія. А мелодія передбачає виконання *legato*. Це один з основних прийомів гри на фортепіано, і роботі над ним необхідно приділяти увагу протягом всього періоду навчання у вузі. Робота над кантиленними п'єсами дає можливість закріплення набутих звукових і інтонаційних уявлень, виховує слуховий контроль і культуру звуковилучення, усвідомлене ставлення до фразування і «дихання» мелодії.

Беручись за роботу над програмно-характерною п'єсою, необхідно визначити сюжетно-драматургічну лінію розвитку, позначити образне коло і виконавські прийоми, за допомогою яких ці образи будуть втілюватися.

Розкриття яскравих і образотворчих можливостей фортепіано – одна з головних задач при вивченні таких п'єс. У процесі роботи відбувається закріплення основних штрихових прийомів звуковилучення, розуміння значення гармонії, динаміки, педалізації, фразування, цезур. Особливо це важливо на початковому етапі навчання, так як служить формуванню бази, основи для подальших занять музикою.

Клавірні п'єси. Клавірна музика – це величезний пласт європейської музичної культури, який охоплює період 16-18 століть. До наших днів дійшло безліч, як найпростіших, примітивних зразків, так і складних музичних форм. Саме в творчості композиторів цієї епохи формувалися засоби вираження, властиві тільки клавіру (фактура, специфічна клавірна техніка, динаміка, аплікатура і т.інше) – ті особливості, які в подальшому лягли в основу фортепіанного мистецтва. Клавірна творчість Й.С. Баха до сьогодні вважається неперевершеною школою фортепіанного виконавства. Педагогічний репертуар піаніста включає досить велику кількість творів майстрів старовинної музики. Це п'єси Г.Ф. Телемана, Д.Г. Тюрка, Г. Персела, Ж.Б. Люллі, Г.Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо, Ф. Купера, К. Дакена, Д. Скарлатті, Д. Фрескобальді, І.Я. Фробергера.

На прикладах клавірних п'єс ми знайомимося з тими видами фортепіанної фактури, з якими зустрічаємося, перш за все, в творах великої форми – сонатини і сонати Д. Скарлатті, Д. Чімарози, М. Клементі, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена. Це так звані «альбертієви басы», «коротка» і «ламана» октава, зіставлення регістрів, динаміка, інструментовані відтінки і т.інше. Вивчаючи такі твори піаністу потрібно звернути особливу увагу на вироблення специфічного туше, торкання до клавiші, що створює відчуття звукового ефекту старовинного інструменту. Багато творів старих майстрів припускають виконання їх в досить швидкому темпі (К. Дакен «Зозуля»). Поєднання всіх виконавських завдань ставить багато творів старовинної музики в розряд віртуозних п'єс.

Віртуозні п'єси. Віртуозна п'єса передбачає поєднання багатьох художніх виконавських завдань і високий рівень технічної складності (фактура, моторика, силова витривалість). Головний принцип в роботі над віртуозною п'єсою полягає в тому, щоб, вирішуючи технічні складності, пам'ятати про головне – художній задум композитора. Саме його втіленню повинна служити технічна сторона виконання.

Естрадно-джазові п'єси і п'єси з елементами авангардних технік композицій. Такі твори мають яскраво виражені відмінності від традиційного класичного виконання в ритміці, агогіці, прийомах звуковилучення, педалізації, технічних прийомах. У роботі з такими творами виникають ті ж проблеми, що і в класичних п'єсах: фактурна насиченість, акустична координація, звукова культура, що відповідає музичному образу, фразування і дихання, педалізація. Тому завдання будуть ті ж, тільки вирішувати їх доведеться на прикладі більш сучасної музичної мови.

Фортепіанна творчість П.Чайковського

П. Чайковський (1840-1893) не був композитором, що мислив для фортепіано: з чисто піаністичної точки зору його твори для фортепіано часто недостатньо виражені і не дуже зручні для виконання. Але вони привертають свіжістю, образністю музики, простотою і безпосередністю вираження. П. Чайковському належить понад сто п'єс для фортепіано різного об'єму і типу, що мають широку популярність у сучасників. Багато з цих п'єс зайняли міцне місце і на концертній естраді, і в повсякденному побуті, ставши невід'ємним надбанням домашнього музикування. Хоча вони і не вирізняються особливою витонченістю піаністичної фактури і оригінальністю прийомів викладу, але ці п'єси привертають увагу піаністів своїм виразним мелодизмом і яскравою образністю музики, пов'язаної з рідними і близькими серцю композитора картинами міського та сільського життя.

Фортепіанний стиль П. Чайковського з'єднує риси шуманівської характеристичності і гостроти малюнка з простотою і задушевністю пісенно-романсного мелосу. Основну частину його фортепіанних творів представляють

невеликі і технічно нескладні п'єси, розраховані на середні аматорські можливості. Одна з серій цих п'єс, що позначена оп. 40, так і названа «12 п'єс середньої складності». Як правило, це ліричні або характеристично-образотворчі мініатюри в типових для романтичного піанізму жанрах: романс, ноктюрн, експромт, гумореска і т. інші. Багато з них відзначені рисами тієї інтимної «домашності», яка була характерна для піанізму першої половини ХІХ століття, включаючи і деякі фортепіанні твори М. Глінки. Такою простотою і безпосередністю вираження відрізняються співучі п'єси П. Чайковського, типу пісні або романсу, в яких мелодія, яка перебуває зазвичай у верхньому голосі, підтримується рівним акордовим або гармонійно фігурованим акомпанементом з виникаючими час від часу імітаціями і вільними підголосками в середніх голосах. Це, наприклад, «Пісня без слів» із серії оп. 2 під загальною назвою «Спогад про Гапсале», «Романс» оп. 5. До того ж типу належать і два ноктюрни, з яких особливо приваблює своєю мелодійною виразністю і витонченістю фактури до-дієз-мінорний ноктюрн оп. 19. Верхній мелодійний голос переноситься в репризі тричастинної форми в середній «віолончельний» регістр і обвивається тонким пасажним орнаментом в правій руці. Таким чином, долається механічна повторність і досягається різноманітність колориту. Найпростішим же зразком п'єс цього роду може служити «Сумна пісенька» з оп. 40, в якій мелодія незмінно звучить у верхньому голосі на тлі рівномірного акордового супроводу.

П'єси скерцозного характеру часто викликають живі конкретні жанрові асоціації. Така, наприклад, дотепна Гумореска оп. 10 з гострими танцювальними ритмами і імітацією гармошечних переборів з настирливо повторюваними чергуваннями двох септаккордов. Більш розгорнуту жанрову сценку являє собою п'єса «У селі» з двома контрастуючими розділами: вступним *Andante sostenuto* пісенного складу і жвавим танцювальним *Allegro molto vivace*.

Ряд п'єс написаний в танцювальних жанрах. Це, перш за все, мазурка та особливо улюблений П. Чайковським вальс. Йому належить ціла серія різноманітних за характером фортепіанних вальсів: Вальс-каприс, Вальс-

скерцо, Салонний вальс, Сентиментальний вальс, Вальс-дрібничка, жартівливо-іграшковий п'ятідольний вальс і просто вальси без додаткових визначень. У ритмі вальсу витримані і деякі з п'єс, які не мають цього позначення. Серед кращих зразків цього жанру можна назвати два вальсу з серії ор.40: легкий витончений ля-бемоль-мажорний і меланхолійно чутливий фа-дієз-мінорний. Рівний рух верхнього голосу половинними тривалостями, «всупереч» тридольному розміром, в середньому розділі обох вальсів надає музиці особливу плавність і співучість.

Видаючи свої фортепіанні мініатюри, як правило, серіями по шість, дванадцять (ор. 40) і навіть вісімнадцять (ор. 72) в кожній, П. Чайковський здебільшого не прагнув до їх внутрішній єдності і групував в одній серії дуже різнорідні за характером і за жанром п'єси. Винятком є два цикли, об'єднаних загальним задумом, – «Пори року» і «Дитячий альбом».

У творах більш віртуозного плану, розрахованих на виконання з концертної естради, П. Чайковський часто звертається до того ж кола образів побуту або опоетизованої танцювальності, які так широко і різноманітно представлені в його численних фортепіанних мініатюрах, але наділяє їх в більш пишну блискучу піаністичну форму. До цієї групи належить одна з найбільш ранніх його фортепіанних п'єс «Російське скерцо», позначене ор. 1. В основу цього твору покладена народна пісня, яка була записана композитором на Україні і яку він розвиває переважно за допомогою варіаційного методу. Більш широко задуману жанрову сцену являє собою написана майже двома десятиліттями пізніше «Думка» (1886) – рід російсько-української рапсодії, в основу якої покладено оригінальні авторські теми народнопісенного та танцювального характеру, що розцвічені за допомогою різноманітних прийомів віртуозної фортепіанної техніки.

До тієї ж групи творів можна віднести і ряд п'єс з останнього фортепіанного циклу П. Чайковського ор. 72, написаного влітку 1893 року. Серед вісімнадцяти п'єс, що входять до складу цього опусу, різних за своїм характером і ступенем складності, ми знаходимо такі прекрасні зразки

поглибленої патетичної лірики композитора, як «Роздуми», найвлучніші характеристичні замальовки шуманівського типу (наприклад, «Пустунка»), соковиті, колоритні жанрові сценки з народного життя («Сільський відгомін», «Запрошення до тріпаку»), блискучий віртуозний «Концертний полонез» і ряд інших.

Найзначніший за широтою і змістовністю задуму з сольних фортепіанних творів П. Чайковського – Велика соната соль мажор, написана в 1878 році.

Фортепіанні цикли П.Чайковського.

П. Чайковський з молодих років усвідомлював необхідність створення літератури, зверненої до дітей і юнацтва, однак приступив до втілення свого задуму, будучи вже зрілим майстром.

«Дитячий альбом». Обдумуючи задум «Дитячого альбому», який був створений в літні місяці 1878 року, П. Чайковський писав: «Я хочу зробити цілий ряд маленьких уривків безумовної легкості з цікавими для дітей заголовками, як у Шумана». Посилаючись на аналогічний твір Р. Шумана, він мав на увазі тільки спільне завдання – створити цикл невеликих і технічно нескладних п'єсок з дитячого життя, які були б доступні для виконання самими дітьми.

Титульний лист першого видання «Дитячого альбому» (1878) був такий: «Присвячується Володі Давидову. Дитячий альбом. Збірник легких п'єс для дітей (наслідування Р. Шуману, опус (твір) 39)» (Володя Давидов – племінник композитора – прим. автора).

Композитор з незвичайною чуйністю і тонким розумінням дитячої психології відобразив в «Дитячому альбомі» життя і побут дітей того середовища, яке повсякденно його оточувало. У збірнику 24 п'єси, не пов'язані єдиною тематикою. Всі п'єси циклу програмні, в кожній міститься конкретний сюжет, живий поетичний зміст.

У «Дитячому альбомі» відображено широке коло образів. Це картини природи – «Зимовий ранок», «Пісня жайворонка», гри дітей – «Гра в конячки», «Хвороба ляльки», «Поховання ляльки», «Нова лялька», «Марш дерев'яних

солдатиків». Жваво змальовані персонажі народних казок – «Нянина казка», «Баба-яга», народної творчості – «Мужик на гармоніці грає», «Камаринська», пісні інших народів – «Італійська пісенька», «Старовинна французька пісенька», «Німецька пісенька», «Неаполітанська пісенька». У циклі є елементи зображальності – «Шарманщик співає» і звуконаслідування – «Пісня жайворонка».

П. Чайковський, не вдаючись до спрощення, малює багатий внутрішній світ дитини в п'єсах «Ранковий роздум», «Солодка мрія» і «Хор».

В основі пісень різних народів – справжні народні мелодії. «Російська пісня» побудована на темі пісні «Голова ль ти, моя голівонька». Народними італійськими мелодіями є «Неаполітанська пісенька», що раніше ввійшла в балет «Лебедине озеро» і «Італійська пісенька». Інша італійська народна мелодія лягла в основу п'єси «Шарманщик співає». Тема «Стародавньої французької пісеньки» також справжня, згодом була використана в опері «Орлеанська діва».

Цікаво, що П. Чайковський, який ніколи не викладав дітям і який мало стикався з питаннями навчання гри на фортепіано, проявив чудове знання фортепіанного викладення, доступного дитячим рукам.

У всьому збірнику немає, наприклад, жодної октави або акорду, розташованого ширше, ніж в межах септими. У жодній п'єсці ми не знайдемо одночасного поєднання крайніх регістрів клавіатури, які потребують широкої відстані між руками. Нижній регістр (контр- і субконтроктави) взагалі не використовуються, а звуки в найвищих октавах зустрічаються тільки в п'єсці «Пісня жайворонка». Значно простіше за малюнком і сама тканина цих творів. Звичайна багатоелементність викладу, імітації, підголоски, характерні для П. Чайковського, тут майже відсутні.

Переважне місце в серії цих п'єс займає акордова техніка, але як ми зазначали вище, всюди акорди використані з урахуванням фізичних можливостей дитячої руки. Акордовий акомпанемент у партії лівої руки характерний для таких п'єсок, як «Вальс», «Мазурка», «Італійська пісенька»,

«Німецька пісенька», «Неаполітанська пісенька», «Шарманщик співає», тобто для таких музичних картинок, де співучий характер в партії правої руки підтримується супроводом, чітко виявляє гармонійну основу.

Інший тип фортепіанного викладу – майже безперервна гармонізація мелодії, що утворює рух акордами, розташованими в обох руках. Такий малюнок ми бачимо в «Ранковій молитві», в сучасній транскрипції – «Ранковий роздум», п'єсах «Зимовий ранок», «Марш дерев'яних солдатиків», «Поховання ляльки», «Нянина казка» і т. інших. Особливо щільна акордова тканина зустрічається в п'єсі «Мужик на гармоніці грає», де імітується звучання гармоніки дотепним прийомом використання домінантсептакорду в тісному розташуванні, який досить пронизливо і різко звучить в середньому регістрі фортепіано.

У п'єсах «Ранковий роздум», «Зимовий ранок», «Гра в конячки», «Мама», «Російська пісня», «Нянина казка», «Хор» ясно відчувається квартетний склад. Мелодика надзвичайно виразна. Композитор її щедро черпає як би з рогу достатку. Різноманітний і ритм. Гармонійний склад п'єс простий і доступний. Орнаментика органічно вплітається в мелодійну лінію п'єс «Полька», «Італійська пісенька», «Пісня жайворонка».

Особливо зупинимося на артикуляції і динаміці. Композитор знаходить точні інтонації, які передають іноді навіть ледве помітні, найтонші відтінки виразності людської мови. У багатьох п'єсах поєднання точно проставлених legato, non legato, staccato, ліг, акцентів є необхідним для створення образу. Так само ретельно позначена і динаміка. Композитор користується як поступовим її розвитком, так і раптовими змінами тонких градацій звучності. Але ніде в циклі не позначено «ff» – автор наказує шкалу динаміки «ppp – f».

У творах даного циклу П. Чайковський застосував в основному прості форми, які легко піддаються аналізу.

Виконавський і педагогічний аналіз деяких п'єс циклу

Ранковий роздум. П'єса вводить в світ складних переживань дитини. У

творі, що нагадує сарабанду, – суворе чотириголосся (можна уявити звучання квартету струнних інструментів). У хоралі автор уникає гармонійних ускладнень, задовольняється простими каденціонними формулами.

У цій п'єсі слід ретельно попрацювати над голосоведінням, над співучістю кожного голосу, але особливо звернути увагу на звучання рухомих сопрано і баса. Артикуляція і динаміка повинні підкреслити виразність п'єси. Хоча в 1, 2, 7-12-х тактах legato автором не виписано – воно мається на увазі. Важливо домогтися м'якого співучого звуку legato у всіх голосах. Його забезпечить доцільно підібрана аплікатура (при повторенні акордів пальці не слід міняти). В одному випадку виразність мовних інтонацій підкреслюється лігами – опорами на сильні частки такту, в іншому – синкопами на другу або третю частку.

При роботі над динамікою потрібно уважно поставитися до вказівок в тексті – спочатку невеликого «крещендо» в 3-5-му тактах, потім частковій кульмінації «mf» у 8-му такті і яскравого кульмінаційного «f» в дванадцятому. В кінці п'єси музика поступово згасає і розчиняється на «pp». У п'єсі може бути використана запізніла педаль, що відзначає зміни гармоній.

Зимовий ранок. У п'єсі відображена не тільки картина снігового, морозного зимового ранку, але і психологічного настрою дитини. Твір починається радісним ре мажором, який незабаром модулює в паралельний мінор, як ніби радість затьмарюється похмурою погодою (*нотний приклад 57*). Потенційна помилка виконавця – розчленовування музики на окремі ланки по тактам, тому потрібно звернути увагу на те, що кожен восьмитакт крайніх частин п'єси повинен бути виголошений на одному диханні як би під загальною лігою. Слід знайти відповідні піаністичні рухи, щоб кожна клітинка (такт) була складовою частиною загального руху. Зібрані руки позиційно переносяться м'якими, економними, синхронними рухами. По шляху всередині кожного такту чергуються пружинисті ресорні опори з чіткими розв'язаннями, здійснюється загальне crescendo з кульмінаціями в 5-му і 13-му тактах і

подальше *diminuendo*.

57

№ 2. Зимнее утро

Allegro (Скоро)

p cresc.

p cresc.

mf

Контрастна середня частина п'єси дуже виразна. Її метричність (в кожному двотакті повторюється один і той же ритм) потрібно долати виконавськими засобами так само, як і в крайніх частинах п'єси: об'єднати двотакти, вимовляти їх на одному диханні співучо, проникливим звуком. Виразні акценти не повинні затримувати рух. Не потрібно згладжувати дисонанси. У 25-40-му тактах важливо підкреслити лінію баса, яка надає фрагменту особливу красу. Слід попрацювати над точністю ритмічної фігури – «восьма з крапкою – шістнадцята», почути переклички сопрано і альту. Треба звернути увагу на чітке, співуче виконання кульмінаційного пунктиру даної фігури в 28-му і 32-му тактах, яка синхронно проходить у всіх голосах. До неї спрямовується рух, як би підсумовуючи попередні побудови. У крайніх частинах п'єси в кожному такті акцентування сильних часток може бути

підтримано педаллю, а в середній частині і коді педаль повинна допомогти виявленню мелодійних і гармонійних особливостей фактури. Трудність даного твору полягає ще і в тому, що він розрахований на хорошу реакцію виконавця, уміння його мислити в швидкому темпі.

Гра в конячки. Яскрава барвиста маленька токато нагадує *pizzicato* Скерцо з IV симфонії П. Чайковського. Визначаючи темп і рух, важливо виходити з того, що метричною одиницею тут є такт, а не восьма. Музична думка вкладається в чотирьохтакті. З початку до кінця п'єса витримана в чотириголосному квартетному акордовому складі (нотний приклад 58):

58

№ 3. Игра в лошадки

Presto (Очень скоро)

Те, що природно виходить при звучанні квартету струнних інструментів, де кожен голос виконується іншою особою, зовсім не просто виконати на фортепіано. Природного звучання можна досягти, якщо постаратися відчутти зміну гармоній, логіку голосоведіння, почути модуляцію. В акордах потрібно домагатися звуковій вирівняності, стрункості.

Staccato виконується найдрібнішими рухами кисті при підібраних кінчиках пальців. Потрібно стежити за тим, щоб не робити ніяких зайвих рухів над клавіатурою, а при повторюваних нотах користуватися подвійною репетицією рояля. Кожен наступний звук або акорд береться до того, як клавіші повністю піднімуться. Слід добре підібрати аплікатуру, щоб уникнути зайвих переносів руки.

При розучуванні п'єси іноді можуть задітися сторонні клавіші; акорди при цьому будуть звучати брудно. Багаторазові повторення не поліпшують положення. При роботі пальці, які не беруть участі в грі, потрібно трохи підняти, вони не повинні торкатися клавіш. Crescendo і diminuendo досягаються збільшенням або зменшенням інтенсивності дотику до клавіш. У момент посилення звучності до пальців «підключається» кисть, а потім і передпліччя, а при зменшенні звуку вони поступово «відключаються». Дані піаністичні прийоми повинні зберегтися і при переході до швидкого темпу. Якщо застосувати тільки однакові вертикальні рухи, то це неминуче призведе до швидкої втоми рук.

Для освоєння п'єси необхідна наполеглива робота в повільному темпі. Після ґрунтового освоєння п'єси в повільному темпі не слід тут же переходити до швидкого. Часто деякі недосвідчені молоді піаністи здійснюють такий перехід відразу, і в підсумку твір в швидкому темпі не виходить. У повільному темпі піаніст звикає до певного уповільнення типу рухів. Якщо безпосередньо перейти до швидкого темпу, то руки починають посилено працювати і швидко втомлюються, навички, отримані в повільному темпі, руйнуються, автоматизації рухів домогтися не вдається. У швидкому темпі пальці витрачають менше зусиль – плече і передпліччя беруть на себе частину роботи, звук стає легше і чіткіше, грати слід ближче до клавіш. Переходити від повільного темпу до швидкого слід поступово, щоб руки поволі звикали до нового типу рухів. Потрібно уважно стежити за складним процесом поступової автоматизації рухів, вносити свої корективи.

Марш дерев'яних солдатиків. Для втілення образу виконавець повинен досягти легкості, дзвінкості *staccato*, «іграшкової» звучності «Маршу дерев'яних солдатиків», під звуки «іграшкового» оркестру з флейтами і барабанчиком (*нотний приклад 59*):

59

№ 5. Марш деревянных солдатиков
Moderato (Умеренно)

У цій п'єсі необхідно працювати над пружністю і точністю ритму. В одному випадку (такти 2-4) в першій половині такту позначений пунктир – восьма з крапкою та шістнадцята вимовляються під лігою, а в другій половині точка замінена паузою. В іншому випадку (такти 7, 15) паузи проставлені і в першій, і в другій половині тактів. Ці тонкі подробиці слід точно виконувати. У піаністичних прийомах необхідні короткі, швидкі, точні рухи націлених, закруглених кінчиків пальців. Важливо попрацювати над чеканністю акордів і пунктирного ритму, звернути увагу на аплікатуру; наприклад, репетиції в 8, 16, 40 тактах краще виконати різними пальцями (іноді для полегшення їх можна перенести в партію правої руки). П'єса ніде не виходить за межі «р» і «рр».

Акценти не повинні порушувати динаміку, вони ще більше підкреслюють «іграшковість» музики. Коротка педаль допомагає краще почути точне звучання фактури, сильні частки тактів, акцентування акордів. Потрібно уникати прискорення темпу, точно виконуючи авторську вказівку *Moderato* (помірно).

Хвороба ляльки. П'єса одна з найлегших в «Дитячому альбомі», а й вона таїть в собі певні труднощі. Поширена помилка – слухання тільки вертикалі. Тим часом, потрібно відчувати в розвитку по горизонталі три шари, що звучать, – мелодію, бас і гармонію. Кожен з цих елементів композиції має свою виразність. Зливаючись разом, вони утворюють гармонію. Потрібно попрацювати над співучою мелодією, виразним басом і гармоніями, що прямують одна за одною. При поєднанні шарів також потрібно звернути увагу на те, щоб кожен з них був самостійний, і, в той же час, на їх супідрядність, знайти співвідношення звуку. Можна повчити мелодію окремо, без пауз, в більш рухомому темпі, щоб краще відчувати її розвиток. Гармонії по вертикалі можна зібрати в акорд: так легше буде їх почути. У роботі над звуком допоможуть пальці, як би зрощені з клавішами, що беруть їх «близько», «тепло», м'яко.

Неприпустимий надмірно повільний темп, при якому всі елементи п'єси неминуче розпадуться – необхідно знаходження плавної плинної пульсації.

Потрібно стежити за технікою педалізації, щоб педаль бралася плавно, не натискалася до дна і не викликала великого числа обертонів, що знаходилося б у протиріччі з прозорим характером музики. Потрібно також звернути увагу на дисципліну пальців. Якщо вони будуть перетримувати бас або гармонію, то в наступній гармонії будуть призвуки попередньої.

Нова лялька. Це тонка психологічна зарисовка – радість дівчинки з приводу чудового подарунка – нової ляльки. Виконавськими засобами потрібно зуміти подолати ритмічну і фактурну одноманітність: в крайніх частинах п'єси повторення в партії правої руки ритмічної фігури – чверті і восьмій, а в

середній – розділених паузами двох восьмих, що ще посилюється одноманітною фактурою акомпанементу на протязі всієї п'єси. У крайніх частинах розвитку і різноманітності чудової виразності, польотності, м'якої спрямованості мелодії допоможуть виставлені автором динаміка і тонкі артикуляційні вказівки. Ці частини слід виконати як би «на одному диханні», домогтися поступовості динаміки, співучого легато в тактах 1-5, 10-13 (*нотний приклад 60*):

60

№ 9. Новая кукла

Allegro (Скоро)

Виразне проголошення ліг, що «говорять» (такти 6-9, 14-17), допоможе виявити живі мовні інтонації. Те ж і в репризі. У середній частині п'єси і кодї потрібно знайти тонку, «дихаючу» мелодію, простежити за гнучкістю інтонацій і безперервністю розвитку музики. В динаміці, точно представленій автором, кульмінаційна точка припадає на 24-25 такти. В партії лівої руки свої труднощі – в кожному такті, в групі з повторюваних двох восьмих, м'яка опора припадає

на першу, що не повинно заважати безперервності в розвитку музики. При виконанні п'єси двома руками потрібно стежити за тим, щоб мелодія і акомпанемент були узгоджені: партія лівої повинна весь час йти за правою, як нитка за голкою, а зміна гармоній в кожному такті повинна бути прослухана. Для звукової рівності і виявлення артикуляції можна порадити все терції в акомпанементі зіграти тільки 2 і 4-м пальцями, а мелодію середньої частини 2 і 3-м. Педаль може бути взята на сильні частки тактів і трохи більше густо (але не довше) на кульмінаціях м'яким дотиком ноги до лапці педалі не до дна, щоб не викликати появи зайвих обертонів і сприяти прозорості музики.

Мазурка. Назва польського народного танцю «Мазурка» походить від «мазур» – назви жителів Мазовії. Мазурка характеризується тридольним розміром і ритмом з частим зміщенням акцентів на другу і третю частини тактів. Ці особливості повинні бути враховані виконавцем і у даній п'єсі П. Чайковського (*нотний приклад 61*).

61

№ 10. Мазурка

Allegro non troppo (Не очень скоро)
Tempo di Mazurka (В темпе мазурки)

В середньому розділі танцю з 19 такту підкреслюється спочатку акцент, а потім в 32 і 33 тактах і «sf» на третій долі. Часто відзначається друга частина – tenuto на половинних (такти 1-4 і далі в аналогічних місцях), а також коротка ліга (такти 5, 13, 15). У деяких випадках можуть акцентуватися як друга, так і третя частки: наприклад в 19 і 23-му тактах потрібно м'яко показати другу частку в партії правої руки, а потім і акцент в лівій на третю. При цьому не слід забувати і про сильні долі, знайти їх «баланс» з синкопами. Необхідна скрупульозна робота над вимовою короткої ліги і staccato в 5-му такті, staccato в 7-му такті, пунктиру в 16-18 тактах, поєднанням staccato в партії правої руки і tenuto в лівій (перша частка тактів 1-4 і далі в аналогічних фрагментах).

Динаміка змінюється в зв'язку зі зміною виконавських ситуацій: вона поступово нагнітається в 21-23, 23-26, 28-31 тактах, а в 5, 19, 23, 27 і 31 тактах пов'язана з раптовою зміною «mf-r». Поєднання живої ритміки, чіткої артикуляції і динаміки може призвести до цікавого прочитання мазурки, граціозно витонченого танцю. Чіткий, точний дотик підібраних кінчиків пальців до клавіатури роялю, нешвидкий темп, ясне слухання гармонії, ретельно підібрана аплікатура, а також педалізація, яка допомагає відзначити то сильну частку, то синкопу, завершить роботу над цікавою п'єсою.

Італійська пісенька. П'єса являє собою яскраву жанрову сценку – так і бачиться співак школи bel canto, ймовірно тенор, який акомпанує собі на гітарі або мандоліні. У партії акомпанементу виписано sempre staccato, на тлі якого проходить чудова яскрава народна мелодія.

П. Чайковський, видатний майстер вокального письма, талановито зумів інтерпретувати її для фортепіано. Пошуки живих інтонацій людського голосу – головна трудність «Італійської пісеньки». Виразність мелодії підкреслює скрупульозно виписана автором артикуляція, яка вказує, що потрібно підкреслити синкопу в другому такті і сильну частку в третьому, при цьому чітко виконати ліги і почути tenuto «мі» в четвертому такті. У другій фразі майже та ж артикуляція, тільки tenuto синкопа змішається на третю частку

сьомого такту, що надає мелодії особливої чарівності, роблячи її незавершеною, що вимагає продовження (нотний приклад 62).

62

15. Итальянская песенка

Помірно
Умеренно

p

sempre staccato

espress. un poco

З сімнадцятого такту мелодія звучить ще більш емоційно, соковито (авторське позначення *un poco più f, espressivo*). Ліги в вісімнадцятому і двадцять другому тактах, співучі довгі ноти, до яких кожен раз приходиться мелодія і далі чітка ліга з подальшими *saccato* (тт.26, 27) надають мелодійній лінії розспівності і грації. В останніх п'яти тактах автор позначає *diminuendo*, *meno rit.*, і вказує фермату на останньому акорді, який ніби завмирає.

При інтерпретації п'єси необхідно знайти відому виконавську свободу. Вміле поєднання динаміки, артикуляції, агогіки зробить п'єсу цікавим виконавським матеріалом. Піаніст повинен спрямувати свою роботу на пошук звукового розмаїття, живого творчого ставлення до твору, що виконується.

Старовинна французька пісенька. У крайніх частинах «Старовинної французької пісеньки» поєднання чарівної мелодії з виразним підголоском і тонічним органним пунктом має створити необхідний звуковий колорит. Над кожним з цих елементів треба попрацювати окремо. При виконанні потрібно вслухатися в інтонаційні особливості мелодії: прагнення музики до кінця першого речення в 7-му такті до природної кульмінації (в першому чотирьохтакті початок другого і четвертого такту є лише проміжними інтонаційними точками). Автор позначає артикуляцію мелодії, її «дихання».

У середній частині п'єси необхідно дотримуватися точної артикуляції у мелодійній лінії (*legato*, *non legato*, *tenuto*) у поєднанні зі *staccato* у партії акомпанементу.

У репризі треба знайти нові барви у звучанні – вони ще ніжніше, ніж в першій частині і особливо підкреслити заключний каданс, виявивши його гармонійні особливості.

Баба Яга. Вуглувате, як би нарочито перебільшене звучання початку п'єси нагадує кульгаву ходу казкового персонажа. Велика кількість збільшених і зменшених інтервалів малює образ «кістяної ноги» і надає музиці деякої «потворності».

Гармонійна мова в цій п'єсі гостріше, ніж в інших п'єсах циклу. Різкі акорди разом з численними акцентами і витриманим від початку до кінця уривчастим штрихом (*staccato*) надають музиці зловісну примхливість.

П'єса виконується дуже скоро (*нотний приклад 64*):

64

20. Баба-яга

Дуже швидко
Очень быстро

The musical score for 'Баба-яга' is presented in three systems. The first system begins with a piano (p) dynamic and includes accents (sf) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The second system continues with accents (sf) and a piano (p) dynamic. The third system features a piano (p) dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The music is characterized by sharp, staccato chords and rhythmic patterns.

Форма п'єси – проста тричастинна. Контраст середини практично непомітний через безперервні рухи. Причому, слідуючи розвитку образу, початок репризи є кульмінацією всього твору і звучить на октаву вище, ніж на початку. В моториці безперервного руху восьмушек середньої частини, у раптових підйомах інтонацій, супроводжуваних посиленням звучності, здається фантастичний політ, супроводжуваний «свистом вітру» і «вигуками» Баби Яги.

Завдяки яскравій характеристиці образу, наданій П. Чайковським, п'єса створює велике поле діяльності для розвитку образного мислення у виконавця, і в той же час, вимагає доброї технічної підготовки. Велику складність представляють собою восьмушки в лівій руці, що виконуються прийомом «піщикато», які надають музиці необхідну образність; їх виконання вимагає чіпкої і витривалої лівої руки; репетиційні повторення в правій руці, що вимагають дуже чіткої артикуляції і «хвилеподібного» розвитку динаміки. І все це в дуже швидкому темпі. Легкість, чіпкість кінчиків пальців, дуже точно витримані (ні в якому разі не перетримані ні на секунду) чверті, незручна, але необхідна в даному випадку аплікатура (постійні перекидання 2-5 пальців через 1-й) – вимагають спритного, пружного, чіпкого апарату в піаніста.

Що стосується створення образу, то для передачі «польоту» (п'єса повинна слухатися на одному диханні) необхідно домогтися гнучкої, неухильно наростаючої до кульмінації і затихаючої до кінця, динаміки; точного фразування, витриманого від початку до кінця штриха.

Солодка мрія. Уже в самій назві «Солодка мрія» і в ремарці «з великим почуттям», автор дав провідну нитку для розкриття змісту твору.

У крайніх частинах ніжна мелодія знаходиться в верхньому голосі, їй вторить виразна партія баса, а гармонії акомпанементу повинні бути зіграні тихіше. Корисно окремо пограти тільки мелодію і бас, щоб узгодити їх звучання. Після того, як буде знайдено контрапункт, додати гармонію.

В основі фразування – двутакт з інтонаційною вершиною на початку кожного другого такту. Потрібно відчувати м'яку спрямованість до інтонаційних

вершин, позначених виразними акцентами (не зміщувати їх на другу частку; нотний приклад 65).

21. Сладкая греза

Автор точно позначає динаміку – часткову кульмінацію в шостому такті, а у другому реченні в чотирнадцятому такті головну кульмінаційну точку І-ої частини п'єси. У кульмінації музика набуває великої наполегливості. М'яке «f» слід довести до кінця 14-го такту, після чого звернути увагу на «sub.p». Необхідна робота над жвавистію інтонацій, точно виписаною артикуляцією. М'яко, співучо в кожному такті вимовляти пунктир.

Середню частину п'єси можна уявити як діалог скрипки і віолончелі з акомпанементом струнної групи симфонічного оркестру (нотний приклад 66):

Звучання набуває повноти, округлості, скрипка і віолончель співають з доброю вібрацією. Тут потрібно ретельно попрацювати над зміненим характером піаністичних рухів – пальці ніби «проростають» у клавіші, витягають звук «до дна».

Разом з тим, майже не змінюється вже знайдена в першій частині артикуляція. У 22-му, 29-му, 30-му тактах в партії «скрипки» і «віолончелі» з'являються акценти «f», які можна відзначити глибоким співучим звуком, а в 24-му, і особливо в 32-му тактах ясно почути зміни гармоній.

«Солодку мрію» неможливо виконати без педалі – вона неодмінний учасник створення звучності. Педаль слідує за мелодією, підкреслює гармонійні зміни (наприклад, в 24-му і 32-му тактах), сприяє виділенню кульмінацій. Вона може допомогти «філіровці» звуку в кінці крайніх частин п'єси (що наказано автором).

Пісня жайворонка. У п'єсі найтонший звукопис, наслідування трелям, які висвистує жайворонок (*нотний приклад 67*).

67

22. Пісня жаворонка

Помірно
Умеренно

Для виявлення характеру композитор використовує верхній регістр. Мелодійна лінія правої руки заснована на прикрасах – мордент і форшлаг. Для того щоб мелізми звучали рівно, їх слід грати однаковими піаністичними прийомами на одному диханні, як би нанизуючи на стрижень точними рухами закруглених кінчиків пальців, кожен раз трохи зверху.

Точність дотику до клавіатури і чіткість легше відчути, якщо зіграти їх протягом твору одними і тими ж пальцями, морденти 3-4-3, а форшлаг 2 і 3, при цьому потрібно стежити за ритмічною точністю.

Артикуляція і динаміка детально виписані. Слід домагатися ясного звучання «р» і «рр», виразних наростань і зітхань звуку. Потрібно звернути увагу на гармонії, які виникають при поєднанні прозорої партії правої руки з акордами лівої.

В одному випадку акорди розділені паузами (такти 2, 3, 6, 7, 8 і далі в аналогічних місцях), а в іншому потрібно дослухати половину або чверть, але не з'єднувати з наступною (тт.9-11, 13-19). Але всюди треба прагнути досягти точного співвідношення звуку, а кінець ліг в партії правої руки повинен збігатися з кінцем звучання акорду.

«Пори року»

Цикл п'єс «Пори року» був створений на замовлення видавця журналу «Нувеллист» і засновника нотовидавничої фірми М.І. Бернарда. Журнал був заснований у 1842 році. У ньому щомісяця друкувалися нові твори російських і зарубіжних композиторів, а також повідомлялися відомості про новинки музичного життя в Росії і за кордоном. З цим журналом П. Чайковський співпрацював з 1873 року, а в 1875 році він отримав замовлення на фортепіанний цикл, причому замовлення повністю було створено Бернардом, аж до назви самого збірника, кожної п'єси і поетичних епіграфів. Правда, невідомо, чи був композитор знайомий з епіграфами під час створення п'єс або ж вони були додані вже під час їх видання. Проте, видані за життя П. Чайковського екземпляри фортепіанного циклу «Пори року» ці епіграфи містили. Містили вони також і 12 картинок на обкладинці.

Збірник фортепіанних п'єс П. Чайковського «Пори року» складається з 12 невеликих музичних замальовок, які відповідають 12 місяцям року. Засобами музичних звуків композитор малює картину природи або душевний стан людини в певну пору року. Дивовижно точно передані найменші порухи душі і зміни в природі, настільки точно, що слова при цьому не потрібні, достатньо лише поетичного епіграфа, який допомагає налаштуватися на картину.

«Январь. У коминка». Коминок – це камін, у якого взимку завжди збиралася сім'я. Тут музикували, читали, розмовляли або, як казали б зараз, спілкувалися. Але іноді біля каміна просто сиділи в міркуванні, адже відомо, що вогонь і вода завжди притягують погляд людини і спонукають до задуманого споглядання. Музика цієї п'єси елегантна, спокійна, але в першій частині чутні виразні інтонації, це як би людська мова, короткі фрази, якими обмінюються люди, задумливо дивлячись на полум'я. Друга частина більш жвава, а третя як би повторює першу, але спогади, навіяні роздумами, поступаються місцем реальності.

«Лютый. Масляна». Відомо, що масляна – це останній тиждень перед Великим постом. Він відрізняється гучними гуляннями, млинцями – все це язичницькі традиції, але вони щільно увійшли в життя людей і вважаються необхідними атрибутами, що передують початку Великого поста, а також символізують проводи зими і зустріч весни. І ось цю картину народного гуляння малює композитор в п'єсі. Вся п'єса складається ніби з калейдоскопа маленьких картинок, що змінюють одна одну, з постійним поверненням першої теми. За допомогою незграбних ритмічних фігур П. Чайковський створює картину з гучними і радісними вигуками натовпу, притупуванням ряджених, що танцюють. Вибухи сміху і таємничий шепіт зливаються в одну яскраву і строкату картину свята.

«Березень. Пісня жайворонка». Спів жайворонка пов'язаний з приходом весни. Картина весняного пейзажу намальована дуже простими, але виразними засобами. В основі всієї музики лежать дві теми: співуча лірична мелодія зі скромним акордовим супроводом і друга, споріднена з нею, але з великими

злетами і широким диханням. В органічному переплетенні цих двох тем і різних відтінків настроїв – мрійливо-сумного і світлого – полягає чарівна привабливість всієї п'єси. Обидві теми мають елементи, які нагадують трелі весняної пісні жайворонка. Перша тема створює своєрідне обрамлення більш розгорнутій другій темі. Укладають п'єсу згасаючі трелі жайворонка.

«Квітень. Пролісок». Ця п'єса написана у ритмі вальсу, але вона наповнена нетерплячим хвилюванням, поривом, що властиво першим почуттям, коли серце повно очікуванням нових зустрічей. Весна пробуджує не тільки природу, а й людські почуття. Перша весняна квітка так само зворушлива, як зворушлива перша любов, яку приховують до пори до часу, але ось уже приховати її неможливо – і вона, як пролісок, виривається назовні.

«Травень. Білі ночі». У цій п'єсі створено міський пейзаж, знамениті петербурзькі білі ночі, коли повітря повне романтичного настрою, коли хочеться гуляти всю ніч і дихати навесні, зітхати від захвату, мріяти про щастя. П'єса складається з двох великих розділів, вступу і висновку, які незмінні і створюють обрамлення всієї п'єси. Вступ і висновок – це музичний пейзаж, образ білих ночей. Перший розділ будується на коротких мелодіях – зітханнях. Вони немов нагадують про тишу білої ночі на петербурзьких вулицях, про самотність, про мрії про щастя. Другий розділ за настроєм поривчастий і навіть пристрасний. Хвилювання душі настільки зростає, що набуває захоплено-радісного характеру. Після нього йде поступовий перехід до висновку всієї п'єси. Все заспокоюється, і знову перед слухачем картина північної, білої, світлої ночі в величному і строгому у своїй незмінній красі Петербурзі.

«Червень . Баркарола». Баркарола – пісня човняра в італійській народній музиці, зокрема, в Венеції, де по вулицях пересуваються на човнах. Саме такою – ніжною і співучою є ця п'єса. Тепло і виразно звучить широка пісенна мелодія в її першій частині. Вона як би «розгойдується» на хвилях супроводу, що нагадує традиційні для баркароли гітарні, мандоліні переливи. В середині настроїв музики змінюється і стає більш радісним і безтурботним, немов навіть чуються швидкі й гучні сплески хвиль. Але потім все заспокоюється і знову

плється мрійлива, чарівна за своєю красою мелодія, тепер вже в супроводі не тільки акомпанементу, а й другого мелодійного голосу. Звучить як би дует двох співаків. П'єса закінчується поступовим завмиранням всієї музики – немов човен віддаляється, а разом з ним віддаляються і зникають голоси і шум морських хвиль.

«Липень. Пісня косаря» – це сцена з народного сільського життя. Основна мелодія містить інтонації, що нагадують народні пісні. У п'єсі три великі розділи. Вони близькі один одному за характером. Хоча перший і третій розділи – це і є, власне, пісня косаря, селянина, який весело і енергійно косить луг і співає на повний голос широку і, разом з тим, ритмічно чітку пісню. В середньому епізоді, в більш швидкому русі акордів супроводу, що миготять, можна почути схожість зі звучанням російських народних інструментів. В кінці на ширшому звучанні супроводу знову звучить пісня, немов після невеликої перерви селянин з новими силами взявся за роботу.

«Серпень. Жнива». В рукопису П. Чайковського зроблений підзаголовок «Скерцо», жвавий темп. І в дійсності, «Жнива» – це розгорнуте скерцо для фортепіано, що малює яскраву картину з побуту російського хлібороба. У крайніх частинах композитор передає пожвавлення, підйом, характерний для великої спільної роботи селян. У середній частині картина яскравої народної сцени змінюється на ліричний сільський пейзаж, характерний для середньоруської природи, на якому і розгортається сцена жнив.

«Вересень. Полювання». Полюванням займалися не стільки заради промислу, скільки заради азарту, прояви сили, спритності, мужності ... І всі ці почуття присутні в п'єсі, навіть закличний звук рогу.

«Жовтень. Осіння пісня». Мабуть, це найвідоміша п'єса циклу. Жовтень, «Осіння пісня» – це пісня вмирання всього живого. В мелодії переважають сумні інтонації – зітхання. У середній частині виникає певне піднесення, трепетна наснага, немов проблиснула надія на життя, спроба зберегти себе. Але третій розділ, що повторює перший, знову повертає до початкових сумних «зітхань», і вже до зовсім безнадійного повного вмирання. Прикінцеві фрази

п'єси з авторською позначкою «morendo», що означає, «завмираючи», як би не залишають жодної надії на відродження, на появу нового життя. Вся п'єса – це лірико-психологічна замальовка. В ній пейзаж і настрої людини злиті воєдино. «Кожен день вирушаю на далеку прогулянку, знаходжу де-небудь затишний куточок в лісі і нескінченно насолоджуюся осіннім повітрям, просоченим запахом опалого листя, тишею і красою осіннього ландшафту з його характеристичним колоритом, – писав композитор.

«Листопад. На трійці». П'єса починається широкою мелодією, що нагадує привільну народну пісню. Слідом за нею починають чути відгомони сумних, елегійних роздумів. Але потім все ближче і ближче починають звучати дзвіночки, прикріплені на трійці коней. Веселий передзвін на час як би заглушає сумний настрій. Але потім знову повертається перша мелодія – пісня візника. Їй акомпанують дзвіночки. Спочатку затихають, а потім зовсім тануть вдалині їх тихі звуки.

«Грудень. Святки». Це веселе свято, в якому християнство переплетено з язичницькими віруваннями: на Святки ходили ряджені, співали святочні пісні, їх пригощали і обдаровували подарунками. Дівчата ворожили, чекали своїх суджених. Цій п'єсі композитор дав підзаголовок «Вальс». Вальс був найпопулярнішим танцем в салонах і на домашніх танцювальних вечорах. Основна мелодія п'єси витримана в стилі побутової музики, фрагменти якої чергуються з епізодами вальсу. Закінчується п'єса вальсом, який все танцюють навколо різдвяної ялинки.

Фортепіанна творчість Ф. Мендельсона

Фортепіанні твори Ф. Мендельсона (1809-1847) – високохудожній взірць втілення образів і жанрів побутової музики. За життя Ф. Мендельсона його фортепіанні п'єси мали велику популярність і поширювалися в музичному побуті, серед любителів музики.

Естетико-виховна роль цього виду мендельсонівської творчості стає особливо значною, якщо врахувати панівний характер музикування і – в широкому соціальному плані – рівень художньої культури того часу.

У перші десятиліття ХІХ століття інтенсивний процес демократизації музичного мистецтва повсюдно виводить його за межі королівських палат і палаців меценатів. У мистецьке життя залучаються широкі кола міського населення, під чийм впливом змінюються форми і організація музичного спілкування.

Одночасно із збереженим домашнім музикуванням, яке мало глибоке коріння, до середини століття розквітає життя концертної естради. У різних містах і країнах Європи виникають спеціальні музично-концертні організації, відкриваються великі концертні зали, розраховані на широкий збіг публіки, на звучність великих оркестрових колективів, на вдосконалений рояль, що зробився естрадним інструментом. Це був ще крок в загальному русі до демократизації мистецтва, що сприяв небувалому злету віртуозного напрямку в виконавстві і творчості, розвитку симфонічної музики і мистецтва диригування.

У свою чергу ці нові форми, надаючи вплив на творчу свідомість, народжували музичні напрямки, які впливали на формування художніх смаків та інтересів.

Блиск концертного життя мав зворотний бік: атмосфера ажіотажу і конкуренції з супутнім прагненням до сенсації, швидкої і гучної кар'єри, до легкої наживи оточує естраду. З концертних програм зникають великі серйозні твори, що вимагають напруженої уваги, тривалого вслуховування. Їх витісняють зовні ефектні віртуозні п'єси, що викликають бурхливий, але поверхневий успіх.

Концертний репертуар постачають в більшості забуті нині, але модні свого часу композитори-віртуози. По всіх куточках Європи разносять вони всілякі попури, парафрази, варіації на популярні модні мелодії. Нагромадження труднощів нової віртуозної техніки часто служить прикриттям порожнечі і беззмістовності самої музики. Все ж чарівності цього блискучого естрадно-салонного стилю нерідко піддавалися великі представники справжнього мистецтва.

Саме в подоланні і докорінній переробці віртуозного, «діамантового» напряму формувалася фортепіанна творчість Ф. Ліста, складався виразний стиль Ф. Шопена і своєрідний піанізм Р. Шумана. Антиподом модному напрямку була і проста поетична манера Ф. Мендельсона.

Ф. Мендельсон свідомо протиставив серйозність своєї фортепіанної музики поверхневому блиску сучасної віртуозності. На противагу «блискучим» варіаціям він пише «Серйозні варіації». У них Ф. Мендельсон уникає зовнішніх ефектів. Різноманітність фактури і піаністичних прийомів обумовлено поглибленим змістом музичного образу. Переважання ж м'якої, «тихої» лірики в його фортепіанних мініатюрах породжувало дещо «домашній», інтимно-камерний стиль, особливо помітний в його «Піснях без слів».

Хоча потужний, понині сучасний фортепіанний стиль Л. ван Бетховена або Ф. Ліста, Ф. Шопена, або С. Рахманінова відтіснив на другий план невибагливий піанізм Ф. Мендельсона, перед його чарівністю не можна встояти. Вплив музики Ф. Мендельсона можна відчутти в оригінальній творчості Р. Шумана. Легко проглядаються традиції «Пісень без слів» в «Ліричних п'єсах» Е. Гріга, а більш опосередковано – в фортепіанних мініатюрах П. Чайковського.

«Пісні без слів»

«Пісні без слів» – різновид інструментальної мініатюри, такий, як експромт або музичний момент. У Ф. Мендельсона в невеликих фортепіанних п'єсах чітко окреслилася основна тенденція романтиків – «вокалізувати» інструментальну музику, надати їй пісенну виразність, як би одушевити інструмент, змусити його співати. Від пісні переймається її здатність безпосереднього відгуку на будь-який, короткочасний рух життя, в нову сферу переноситься експресивність живого людського голосу з усім багатством і різноманітністю тембрових відтінків. «Пісні без слів» Ф. Мендельсона повністю відповідають своїй назві і призначенням.

Сорок вісім «Пісень без слів» – збірка п'єс, яку Ф. Мендельсон складав протягом усього творчого життя. Перший з восьми зошитів, виданий в 1834

році, був написаний в роки молодості, під враженням закордонних подорожей по Італії і Швейцарії. Два останні зошити – оп. 85 і 102 – п'єси останніх років, були видані вже після смерті композитора. У цих мініатюрах, відзначених печаткою артистизму і благородства, розкритий душевний світ Ф. Мендельсона – лірика і поета.

Незалежно від того, чим викликаний той чи інший настрій, красою зовнішнього світу або станом власної душі, «Пісні без слів» – це гамма відтінків, відмінність нюансів тонкого, витонченого ліризму Ф. Мендельсона.

В основі кожної пісні лежить один музичний образ, його емоційний зміст зосереджено в мелодії, яку зазвичай веде верхній голос. Інші акомпануючі або контрапунктуючі голоси утворюють фон, який, відтіняючи рельєф мелодії, збагачує її виразність.

Деякі мініатюри носять програмний характер, на що вказують їх назви: «Мисливська пісня», «Весняна пісня», «Народна пісня», «Пісня венеціанського гондольєра», «Похоронний марш», «Пісня за прядкою» та інші. Більшість же «Пісень без слів» назв не має, і в них переважають два типи ліричних образів: світлих, елегійні-сумних, замислених або схвильованих, рвучких, спрямованих. Найбільш «видатною» ознакою, що умовно об'єднує кожну групу п'єс, служить темпове позначення. Повільний або помірно повільний рух типовий для першої групи; для другої – звичайні різновиди швидкого темпу (*Presto agitato*, *Agitato e con fuoco* і т. інші).

Три мініатюри – № 4, А-dur, № 9, Е-dur, № 16, А-dur – приклади світлої утихомиреної лірики Ф. Мендельсона.

Зовнішня схожість цих п'єс, якщо не торкатися окремих деталей, – в скромній простоті дво- або тричастинної форми. Відбиток імпровізаційності лежить на вступних побудовах і постлюдіях, які представляють собою варіанти гармонійної фігурації. Іноді в такій своєрідній прелюдії міститься інтонаційне зерно майбутньої мелодії (№ 4), в інших випадках (№ 9, № 16) це прелюдювання складається з вільних переборів арпеджійованих пасажів (*нотний приклад 68*):

1915 **Moderato**
 1916 **Andante**
 pp
 dim

Для названих п'єс примітний також акордовий склад. Мелодія, що рельєфно виділена в верхньому голосі і підтримувана супроводжуючими голосами – ознака пісенного походження цих мініатюр. Сама ж фактура наближається до акордового багатоголосся хорових пісень (*нотний приклад 69*):



Спокійний рух, неквапливе розгортання мелодії, що м'яко спирається на акордовий супровід, будова мелодії – із злиття пісенних і декламаційних інтонацій – повідомляють цим п'єсам характер ліричного оповідання, розповіді, де в стриманій манері автор ділиться своїми роздумами.

При більш детальній диференціації повільних «Пісень без слів» п'єси, які описані вище можна віднести до категорії лірико-епічних, об'єктивно-оповідних.

П'єса № 25, G-dur, Andante espressivo вносить новий відтінок у світлу лірику Ф. Мендельсона. Красива, істинно пісенна мелодія сповнена якоїсь довірчої задушевності. Серед повільних п'єс G-dur'на виділяється відсутністю підготовчої побудови, тому ліризм елегійної мелодії відразу ж поширюється і огортає своїм теплом. Як затаєний і несміливий оклик звучить квартова інтонація початкового мелодійного обороту, що м'яко опускається униз (нотний приклад 70):

70



Напруга почуття, що стримується, розкривається в подальшому русі мелодії, в акцентуванні вводитонових тяжінь (фраза, яка примикає до першого обороту), в розширеній інтерваліки наступних фраз і особливо в момент першої

кульмінації, що замикає ланцюг секвенцій першої частини (нотний приклад 71):

71



Специфіка нового інструментального жанру, так само як і його коріння і зв'язки, виражені тут з великою визначеністю. Лінія співаючого голосу відокремлена від інструментального акомпанементу. Одноманітний рух, витриманий ритмічний малюнок в супроводі, якась «безликість» фактури – поширені прийоми пісенного акомпанементу. Правда, в даному випадку фактура «фортепіанної партії» повнозвучна і гармонійний розвиток разом з рухом ведучого голосу утворює єдину емоційну хвилю. Можна вказати на тонко, майстерно розроблені тут деталі простої тричастинної форми з кульмінацією в динамічній репризі.

У групі повільних ліричних мініатюр, де переважає світлий колорит мажорного ладу, п'єса № 35 виділяється сумною затуманеністю свого ладо-тонального строю h-moll.

Помітно відрізняються в цій п'єсі функції побудов, що обрамляють, і, зокрема, функція вступу. Вступ вже визначає настрій і характер п'єси, близькість до жанру колискової. Неквапливе погойдування фігурацій, тихе звучання органної тонічної квінти, тридольний розмір, в якому зняті акценти сильної частки, особливості метрики відразу визначають вигляд п'єси (нотний приклад 72):

72



Витримана тонічна квінта вступу модифікується в органний пункт в іншому середньому голосі: його мірне одноманітне повторення підсилює заколисуючий характер звучання.

У мелодії пісні з її хвилястим малюнком, що м'яко згинається, кристалізується музичний образ, в загальному вигляді окреслений вступом. Мелодія виростає з оспівування звуків домінанти, її ведуть в паралельному русі два голоси, стосовно до хорового викладення – сопрано і тенор (*нотний приклад 73*):

73



У середній частині модуляція в D-dur, ущільнена фактура на якийсь час роблять милозвучність більш компактною і мужньою. Але швидке зміщення в мінор, а потім реприза і побудова, що обрамляє і яка є ідентичною вступу, затьмарюють яскравість цієї плями, відновлюючи вже знайоме почуття тихого смутку.

У п'єсах рухливих, швидких переважає стан ліричної схвильованості. Ці п'єси динамічніші, пісенний початок дещо відступає перед тенденцією до чисто інструментальної специфіки. Вони більше відповідають уявленням про імпровізаційну інструментальну мініатюру типу шубертівських експромтів, музичних моментів.

Образи побутового мистецтва заповнюють і цю групу п'єс – звідси камерність, інтимність, скромний піанізм.

П'єса № 10, h-moll, Agitato e con fuoco – поривчата, схвильовано-пристрасна. Дробова, збуджено-пульсуюча ритмічна фігура перших тактів вступу дає тон п'єсі і об'єднує її безперервністю свого руху. Рвучка, пристрасна мелодія, то підіймається вгору, то опускаючись до вихідних звуків, як би обертається в замкнутому колі (нотний приклад 74):

74



Несподіване зрушення в D-dur і поява нового музичного матеріалу розв'язують напругу, що утворена ланцюгом висхідних секвенцій в мелодії, які «наштовхуться» на опір домінантового баса fis-moll. Цей відкрито експресивний момент – кульмінація першої частини (нотний приклад 75):

75



Інтенсивний тематичний розвиток динамізує форму, вносить в інструментальну мініатюру риси сонати. Так, побудову в D-dur можна прийняти за побічно-заключну партію; потім слідує розробка (з модулюючими

секвенціями, імітаціями) і реприза. Динаміка розвитку триває в репризі: видозмінюється структура «головної партії», нова тональність – G-dur визначає початок побічно-заключної. Лінія наскрізного розвитку проходить через всі розділи і тягнеться від розробки до динамізованої репризи, а через неї – до коди.

Хоча в цій п'єсі немає глибоких контрастів, протиставлень і, тим більше, гострих конфліктів, властивих драматичній формі сонати, емоційна схвильованість і її дія позначилися на відносно активному тематичному розвитку і на ускладненості форми.

П'єса № 15, E-dur, Presto e molto vivace передає стан ліричної захопленості. З гармонійної фігурації вступу виростає широкий малюнок мелодії, яка насичена призовними інтонаціями. Звідтіля бере початок соковите звучання супроводу, хвилеподібність його руху (*нотний приклад 76*):

76



У вільний перебіг мелодії неодноразово вклинюються прелюдійного типу пасажі вступу, що вносить в цю струнку тричастинну форму характер імпровізації.

П'єси № 21, g-moll, Presto agitato і № 32, fis-moll, Allegro leggiero – ще нове і своєрідне втілення образів побутової музики і поезії домашнього музикування. У п'єсі № 21, g-moll підкреслене розмежування двох сфер звучання – вокальної та інструментальної, акомпанементу, обмеженого фоновими функціями, – і співаючих мелодію голосів.

У деяких деталях фортепіанного викладу – у відборі регістрів, тембру, в простоті гармонійних послідовностей і всієї фактури в цілому – є близькість до звучання гітари, одного з найбільш поширених в ті часи побутових інструментів (*нотний приклад 77*):

77



Гармонійна насиченість фону, рухливість його фактури підтримує і доповнює триголосний «вокальний ансамбль», як би співаючий цю ліричну пісню.

П'єса № 32, *fis-moll*, *Allegro leggiero* – маленький шедевр художньої мініатюри. Тут так само, як в інших п'єсах, тематизм визначено побутовим змістом. Але, можливо, ніде Ф. Мендельсону не вдалося досягти такого благородства, оточити образ побутового мистецтва атмосферою найвитонченішої поезії.

Відшліфованість форми, зовсім ювелірна обробка деталей – той ступінь майстерності, коли сама техніка переростає в мистецтво – несканно примножує чарівність цієї п'єси. Воно походить від уявної імпровізації, примхливої грації мелодійного малюнка, хвилястої легкості руху і витонченості всієї фактури (*нотний приклад 78*):

78

201 Allegro leggiero

Коріння цієї пісні йдуть в глибокий жанр серенади: за стакатним торканням клавирів фортепіано вгадується перетворене звучання мандоліни; в томній пристрасності мелодії, що розспівана спочатку соло, а потім дутом, чується любовно-привітна лірика серенадних наспівів (нотний приклад 79):

79

202 a duo

У великій групі програмних п'єс своєрідну підгрупу становлять три «Пісні венеціанського гондольєра». Такі жанрово характерні прийоми, як рівний і спокійний рух восьмими в акомпанементі, розспівність мелодії,

викладеної у вигляді сольної пісні або дуету, присутні у всіх трьох піснях (нотний приклад 80):

80

The image displays four musical staves, each representing a different piano transcription of a song by Mendelssohn. The first staff is labeled '203a [Andante sostenuto]' and 'cantabile', showing a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second staff is labeled '203c [Allegretto tranquillo]' and 'p cantabile', featuring a more rhythmic melody in the right hand and a steady bass line. The third staff is labeled '203b Andante con moto' and includes dynamic markings 'pp', 'pp', 'ff', and 'ff', with the instruction 'sempre il basso' written below the bass line. The fourth staff continues the transcription with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with 'pp'.

Перші дві п'єси – № 6, g-moll і № 12, fis-moll – кілька ілюстративні. Це як би невеликі транскрипції, в яких перекладені на фортепіано існуючі в Італії наспіви баркароли.

П'єса № 29, a-moll виділяється великою ліричною поглибленістю, що позначається на помітному ускладненні форми, більш широкій розробленості пісенного матеріалу.

Назви мендельсонівських програмних п'єс завжди точні у визначенні характеру, жанровій приналежності, межі форми. «Мисливська пісня», «Весняна пісня», «Народна пісня» лаконічно і вичерпно вказують на образне походження, жанр і форму.

Оригінально задумана «Народна пісня», № 23, a-moll. В ній чергуються інструментальний наспів і хор. В основі награвання лежить народного складу поспівка.

Характерні «пробіги» через сильну частку, спрямованість мелодії до «щипкового» акорду в лівій руці, своєрідні перебої акцентів виявляють народно-імпровізаційну природу цього награвання, можливо, гітарного (нотний приклад 81):

81



Виклад пісенного матеріалу настільки наближається до хорової фактури, що вільно може бути перенесено на хорову партитуру (нотний приклад 82):

82



Суворя простота народного мотиву, внутрішня стриманість зберігаються і в подальших побудовах, де тема піддається широкому розвитку. В цілому утворюється складна розгорнута форма, в якій наскрізне варіювання пісенної теми, що періодично повертається, поєднується з незмінністю простого чергування пісні і награвання, що йде від народних образів.

Домінантова гармонія служить моментом «зчеплення» награвання та пісенної теми; в кожному проведенні елемент розробковості посилюється, одночасно розсувається і діапазон фортепіанного звучання. Третє, останнє, проведення пісенної теми, що набуває епічну силу – загальна кульмінація п'єси (нотний приклад 83):



Фортепіанна творчість Р. Шумана

Німецький композитор, музичний критик Роберт Шуман (1810-1856) у власній музиці більше ніж будь-який інший композитор втілює глибоко особистісну природу романтизму. Творчість Р. Шумана була своєрідною антитезою атмосфері сучасної йому міщанської Німеччини, вона закликала в світ високої людяності, оспівувала красу і силу почуття. У музиці Р. Шумана знайшла відображення головна риса його натури – двоїстість. Твори композитора характеризують примхлива мінливість нескінченного потоку вражень і думок, безпосереднє зіткнення пристрасного пориву і занурення в світ мрій.

Сутність «шуманівського» в музиці виражена в його фортепіанних творах. Тонкий музикант-психолог, з дивовижною поезією втілює складний, суперечливий внутрішній світ людини, – таким постає Р. Шуман у своїй фортепіанній музиці. Це яскраве оригінальне мистецтво повністю склалося в роки юності композитора. Схвильованість, що переходить в збудженість, порив і елегійна мрійливість, які постають в гранично контрастному протиставленні, вигадлива таємничість, гумор, часом на межі гротеску, баладно-розповідні моменти – все це надає фортепіанним творам Р. Шумана неповторні риси. У них ясно проявився нерозривний зв'язок музичних і літературних образів. Багато циклів й окремих п'єс композитора народжувалися під безпосереднім впливом літератури. Але при цьому Р. Шуман звичайно не звертався до образотворчої програмності, так як, на його думку, вона сковувала уяву слухача. Свої твори Р. Шуман озаглавлював в більшості випадків вже після того, як вони були закінчені. Їх назви покликані ввести в коло образів твору і

оберегти від спотвореного сприйняття авторського задуму. А задуми ці були так незвичайні і нові, що для розуміння їх сучасниками дійсно потрібна була якась нитка, хоча б у вигляді заголовка.

Безперервна зміна фарб, світлотіньові ефекти, святковість колориту в цілому надають фортепіанній музиці Р. Шумана емоційну загостреність. Особливо його полонили карнавальні образи. Р. Шуман розгортає перед слухачем низку яскравих картин або подій, що утворюють разом закінчену «новелу».

Знаменно, що навіть перші самостійні п'єси Р. Шумана не належать до вироблених багаторічною практикою музичних жанрів, з яких зазвичай починало свій шлях більшість музикантів. Р. Шуман відразу звернув на себе увагу творами тих жанрів фортепіанної музики, які отримали права цивільності вже в мистецтві зрілого романтизму. Це цикл мініатюр («Метелики»), відроджені старовинні імпровізаційні форми (Токката), романтично нове переломлення класичних варіацій («Abegg»).

Цикли мініатюр. «Метелики», «Карнавал», «Танці давидсбюндлерів», «Крейслериана», «Фантастичні п'єси», «Дитячі сцени» – ці твори і багато інших формуються в єдиний цикл у вигляді ланцюга відокремлених, але взаємно пов'язаних мініатюр. У деяких випадках вони виростають до ступеня самостійних п'єс, як, наприклад, в «Фантастичних п'єсах», «Лісових сценах». В інших же випадках зміна і послідовність епізодів настільки взаємообумовлені, що виконання окремих мініатюр неможливо без того, щоб не порушити цілісність всього твору.

Співвідношення окремих побудов циклу найрізноманітніші. Це може бути принцип різного роду контрастів, як в «Крейслеріані» або у «Фантастичних п'єсах»; варіювання – в «Симфонічних етюдах», частково в «Карнавалі», і навіть сюжетного об'єднання, до якого наближаються «Метелики», «Танці давидсбюндлерів» і той же «Карнавал»; зустрічається і поєднання всіх перерахованих принципів і ще інших, прикладом чого може знову-таки служити «Карнавал».

Шуманівські циклічні форми – явище нове й оригінальне, породжене своєрідним складом музичних уявлень і мислення композитора. Гостре враження від яскравого художнього образу, нескінченної кількості його відтінків, або ж мінливі «порухи душі», що не підпорядковуються логічному розвитку – все це потребувало гнучких, піддатливих форм, здатних швидко зафіксувати один стан з тим, щоб негайно відобразити інший, іноді прямо протилежний.

Р. Шуман застосовує програмність по-різному. У деяких випадках він обмежується однією загальною назвою для всього циклу мініатюр, наприклад «Метелики», «Крейслериана», «Гумореска», «Квіти»; іноді, не задовольняючись нею, деталізує зміст твору, повідомляючи кожній мініатюрі, що входить в цикл, окремий, індивідуальний заголовок. Це відноситься до «Карнавалу», «Фантастичних п'єс», «Лісових сцен». Бувають у Р. Шумана такі назви, які самі потребують додаткової розшифрування. Наприклад: варіації «Abegg», тема ASCH для «Карнавалу», «Метелики».

«Abegg» так само, як і ASCH, не що інше, як комбінації букв, що позначають певні музичні звуки. У той же час Abegg – прізвище дівчини, з якою Р. Шуман познайомився в дні юності (Мета Абегг); Аш (ASCH) – назва містечка, де жила Ернестіна Фріккен – юнацьке захоплення Р. Шумана. Походження назви «Метелики» дещо складніше. Воно виникло під враженням прочитаної книги Жан Поля (Ріхтера) «Хлоп'ячі роки».

Серед великої різноманітності втілення Р. Шуманом художніх задумів можна умовно виділити два напрямки або типу. Один – втілення власне лірики настроїв, душевних станів. Такими є багато з «Фантастичних п'єс», «Крейслериана», Фантазія C-dur, Гумореска. Інший – це барвисті картини життя, що схоплені в її стрімкому бігу, її пишних святкових формах, в стихії захоплюючої танцювальності. Звичайно, і цей світ ми бачимо очима самого автора, відчуваємо гостроту його реакції, тонку вишуканість ліричних переживань, вловлюємо миті авторських роздумів, мрій. Сюди відносяться «Метелики», «Віденський карнавал» і, перш за все, «Карнавал» – за

новаторською сміливістю задуму і його втілення – творіння, єдине в своєму роді.

Альбом для юнацтва. Дитяча фортепіанна література в творчості Р. Шумана займає значне місце. Це збірники «Дитячі сцени», «12 п'єс для маленьких і великих дітей», «Дитячий бал» і «Альбом для юнацтва». Останньому заслужено належить провідна роль в дитячому шкільному репертуарі.

Композитор писав Карлу Рейнеке, що ці п'єси дуже любить, що вони «... власне кажучи, вилилися з мого сімейного життя. Перші п'єси альбому я написав для нашої старшої дитини, до дня його народження, а потім приєдналися інші, одна за одною. У мене було таке відчуття, ніби я сам знову почав вперше складати. І подекуди Ви знайдете також мій старий гумор. Від «Дитячих сцен» ці п'єси відрізняються абсолютно. Ті являють собою спогади старшого і для старших, тим часом як «Різдвяний альбом» (так Р. Шуман називав «Альбом для юнацтва») містить скоріше відображення того, що попереду, передчуття, думи про майбутнє для молодших, ... з усіх моїх творів, думається мені, ці п'єси будуть найпопулярнішими».

«Альбом для юнацтва» – найбільший збірник у Р. Шумана (43 переважно програмні п'єси). Два зошити, що його складають, адресовані – відповідно – 1-ий наймолодшим, 2-ий – дітям старшого віку, і в ньому є сторінки потаємної, довірчої лірики «від першої особи» (3 п'єси без назви).

Емоційний світ дитини переданий композитором в «Альбомі» з усією повнотою і адекватністю. Особливо це стосується дитячої любові до гри, а близькість гри художній творчості є одним з постулатів романтичної естетики. Тому природно, що завдання, які ставив в своїх п'єсах Р. Шуман – в першу чергу, завдання творчі, що вимагають кмітливості, сміливості, захопленості грою. Майже ніде він не обмежується суто технічними завданнями (виняток – «Пісенька» і «П'єса»).

Створюючи «Альбом», композитор не полегшував свій фортепіанний стиль, а пристосовував його для дитячих рук. Таким чином, і спілкуючись з

дітьми, він залишався самим собою. Для кожної п'єси Р. Шуман знаходить дивовижні звукові ефекти. То це хорове звучання всіх голосів, то загальне *diminuendo* на тлі затухаючого органного пункту, то фактура, пронизана підголосками або канонічним рухом. Фактура «Альбому» завжди підпорядкована художньому образу, і звучить, тільки якщо піаніст повністю захоплений музикою, що виконує.

Така, наприклад, «Мелодія» – п'єса в характері дитячої пісеньки, з промовистою назвою. Дійсно, головне тут – вміння вести протяжну горизонтальну лінію верхнього голосу в умовах, що дозволяють максимально сконцентруватися на цьому завданні (*нотний приклад 84*):

84

The image shows a musical score for the piece 'Melodie' by Robert Schumann. It consists of two systems of notation. The first system is labeled 'Melodie' and the second 'Мелодия'. The score is written for piano and includes a tempo marking '(♩ = 116)', a dynamic marking 'p', and various musical notations such as slurs, fingerings, and articulation marks. The notation is presented in two systems, with the first system showing the initial part of the piece and the second system showing a continuation of the melody.

Ніщо не відволікає від «горизонтальної розповіді», виразні засоби використовуються аскетично, з навмисним обмеженням. Відтінки нечисленні, ритм елементарний, реєстрова фарба весь час одна, прозора фактура – також. При цьому в п'єсі наявності в мініатюрному масштабі все закономірності романтичного мелосу: рух «з вершини джерела», секвентне наростання до кульмінації, виразні імітуючі підголоски. Тут простір для тонкої, детальної роботи з ведення звуку, розподілом сили звуку, фразировкою, нюансировкою.

Являє істотні труднощі точний, виписаний автором повтор останнього розділу форми, який повинен при виконанні звучати по-різному. Цікаві

координації рук і динамічного балансу (вірна ознака неграмотної гри тут – незграбно і грубо «вигукнути» акордові восьмі), по-друге, поєднанням попарно слігованих нот на сильних долях з пануючими стакатними штрихами. Виставлені Р. Шуманом *sforzandi* в зазначених місцях ні в якій мірі не означають надмірно різких ударів, орієнтир – авторська динаміка «mf».

Рішення виконавських завдань, що пов'язані з ритмічними труднощами, належить піаністу в різнохарактерних п'єсах «Народна пісенька» і «Сицилійський танець». Обидва твори містять яскраво контрастні центральні епізоди зі зміною ритмічного малюнка. Крім того, в «Народній пісеньці» змінюється також характер звучання (*Im kiangenen Ton – Lustig*, тобто «жалібно» – «весело», і не забудемо, що в 19 столітті характер музики ще по риторичній традиції зв'язувався з певним темповим «портретом»), а в «Сицилійському танці» метр (6/8 – 2/4). Сила контрасту часом настільки «вибиває із сідла» недосвідченого піаніста, що всякий раз втрачається така важлива якість, як цілісність п'єси. При всій химерності шуманівської фантазії, при всій грайливій грації та гнучкості романтичної форми ці п'єси ні в якому разі не повинні внутрішньо розпадатися. Для забезпечення єдності потрібно чимале вміння вибудовувати цілісну структуру і музикальність, відчуття форми і наскрізного розвитку. У «Народній пісеньці» цьому послужать фактурно-артикуляційні прийоми, спорідненні в обох розділах (арпеджійовані акорди, що чергуються з легатними), в «Сицилійському танці» – найточніше дотримання метрономічних пропорцій розділів (♩. = ♩).

Одна з популярних і улюблених дитячою аудиторією п'єс альбому – «Веселий селянин, що повертається з роботи» (*нотний приклад 86*), безтурботно весела і легко піддається підтекстовці (триснопний ямб). Труднощі п'єси полягають в досить вільному володінні лівою рукою, яка веде тут мелодію. Будова мелодії така, що вимагає великої розтяжки і ґрунтовно напрацьованої кистьової техніки. Звук повинен бути густим і міцним, але без грубості. Пластична і вільна кисть лівої руки необхідна для опуклого охоплення мелодійного діапазону, для точного фразування і різноманітності при торканні

до мелодійних звуків – автором виставлені довгі і короткі ліги і роздільний штрих (у другому розділі форми).

86

Fröhlicher Landmann **Веселый крестьянин,**
von der Arbeit zurückkehrend **возвращающийся с работы**

Frisch und munter (♩=112)
Весело и бодро

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system is marked with a piano (p) dynamic and a tempo of 112 beats per minute. The second system is marked with a forte (f) dynamic. The third system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written in a 2/4 time signature and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is in a minor key, indicated by the one flat in the key signature.

Права рука в п'єсі здебільшого зайнята легким акомпанементом, що часто бентежить новачків, які звикли до важкої і соковитою мелодії в правій руці і полегшеної фактурі в лівій. Варто чималих праць перебороти цю звичку. Труднощі інтонування пов'язані з присутністю у другому реченні прихованої поліфонії (т.3). При варіюванні репризи мелодійною роботою навантажується і права рука – це октавне дублювання басової мелодії при розміщенні акомпануючого прошарку в середні голоси. Необхідно вміти розподілити вагу руки і в правій, і в лівій, так, щоб були диференційовані головні і супроводжуючі голоси.

Не так просто і вибудувати природну форму в п'єсі, здавалося б, такої невибагливої: потактова структура виявляє «родзинку» – порушення 4-х-тактової інерції квадратності двутактом (т.9-10). Звідси – ледь вловиме неясне погойдування, звідси і живий, неповторний, не схожий на інші двочастинні репрізні форми колорит саме цієї шуманівської форми.

З цілком зрозумілим задоволенням грають піаністи красиву ліричну п'єсу «Миньона», яскравий приклад шуманівської програмності, що демонструє, до того ж, літературні смаки автора.

Вивчення п'єси «Миньона» – добра можливість прилучитися до виразної, співаючої всіма голосами, «дихаючої» фактурі Р. Шумана в найсприятливіших технічних умовах. Можливість не відволікатися на труднощі тексту і зосередити увагу на якості звучання (*нотний приклад 87*).

87

Mignon **Миньона**
Langsam, zart (♩ = 100)
Медленно, нежно

35

p *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Завдання тут такі. В першу чергу, слід домогтися чіткого розшарування фактури на пласти. Їх чотири. При всій функціональній диференціації, вони в рівній мірі повинні бути виразно «проспівані». Складність полягає і в «двоповерховості» партій кожної руки, і в незвичайній динамічній зовнішності лівої – «*fp*» на слабкій долі такту, що збігається з високим звуком в парних лігах. Абсолютно необхідно прослухати кожен з виникаючих голосів в нинішньому прихованому чотириголосі, створити опуклу безперервну лінію, а вона тут досить протяжна і вимагає, поряд з поліфонічним мисленням, вмілого розподілу звучності. Друге: мелодійний верхній голос представлений тут дуже специфічно – це пунктирно (буквально окремо кинутими звуками!) намічена, переривчаста, а часом зникаюча, як ріка в пісках, горизонталь на початку п'єси,

потім поступово шириться до коротких мотивів, а в кульмінації утворює виразне соло (нотний приклад 88).

88



Виконавцю необхідно уявити своєрідну принадність цієї переривчастої лінії, подібної ніжно-сором'язливої, переривчастої мові гетівської ліричної героїні, де кожна деталь потребує любовної, ювелірної обробки. Третьє: ні в якому разі не можна пускати на інерційний самоплив фігурації в правій руці саме через їх уявну простоту і звичність для рук. Це загрожує іноді немислимою тут грубуватістю, іноді не менш неприпустимою «солодкістю». Щоб уникнути обох крайностей слід контролювати себе в емоціях, домагаючись потрібної міри благородної і задумливої стриманості, якщо завгодно – таємничості, вміння мовчати. Чи не пошкодило б і відсилання до літературного джерела (нехай фрагментарно), і невелике спільне з викладачем його обговорення.

Перераховуючи чисто технологічні проблеми цієї п'єси, не забудемо і про м'яку розкуту кисть, без якої не почути «гористого» мелодійного рельєфу, і про різну глибину «занурення» пальця в клавішу, і про густе, в'язке legato різної протяжності, і про необхідність соковитого ансамблевого («тріо» – «квартет») «співу» пальцями на динаміці «*pp*» в заключних тактах п'єси. При дотриманні всіх цих острах п'єси можна створити яскравий і ефектний концертний номер.

Контрольні питання

1. Наведіть основні типи п'єс малої форми.
2. Охарактеризуйте фортепіанний стиль П. Чайковського.
3. Розкрийте історію створення «Дитячого альбому» П. Чайковського; висвітліть коло образів даної збірки.

4. Визначте завдання, що постають перед піаністом-виконавцем у процесі інтерпретації п'єс з циклу «Пори року» П. Чайковського.
5. Охарактеризуйте фортепіанну творчість Р. Шумана з точки зору контрастності музичних образів, новизни музичної мови.
6. Висвітліть виконавські завдання, що постають перед піаністом при інтерпретації «Альбому для юнацтва» Р. Шумана.
7. Охарактеризуйте фортепіанний стиль Ф. Мендельсона.

Практичні завдання

1. Зробіть музикознавчий та виконавський аналіз трьох п'єс з «Дитячого альбому» П. Чайковського (за власним вибором).
2. Проаналізуйте одну з п'єс із циклу «Пори року» П. Чайковського (за вибором викладача). Визначте художньо-технічні труднощі, що виникають при інтерпретації даної п'єси; розкрийте шляхи їх подолання.
3. Зробіть виконавський аналіз двох-трьох фортепіанних п'єс Ф. Мендельсона («Пісні без слів»).

Доповіді, реферати

1. Образний світ фортепіанної музики П. Чайковського.
2. Фортепіанні твори Ф. Мендельсона як взірць високохудожнього втілення образів і жанрів побутової музики.

Рекомендована література

1. Амброс А.В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / А.В. Амброс; пер. с нем. А.Н. Серова – М.: Музыка, 1988. – 59,[2] с.
2. Асафьев Б. О музыке Чайковского. – Л., 1972.
3. Блок В. «Альбом для юношества» Шумана / В. Блок // Муз. жизнь. – 1977. – № 8. – С. 10.
4. Ворбс Г.Х., Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. / Пер. с нем. – Москва, 1966.
5. Демченко А.И. Творчество Р. Шумана в системе романтического искусства первой половины XIX века / А.И. Демченко // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. – Х., 1997. – С. 4-15.
6. Демченко Г.Ю. Принципы циклизации миниатюр в фортепианных произведениях Шумана / Г.Ю. Демченко // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. – Х., 1997. – С. 89-98.
7. Демченко О.А. О программности в «Альбоме для юношества» Р. Шумана / О.А. Демченко // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. – Х., 1997. – С. 99-100.
8. Жабинский К.А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVII-XVIII веков / К.А. Жабинский // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. – Х., 1997. – С. 114-133.
9. Житомирский Д. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М.: Музыка, 1964. – 879 с.
10. Иванов-Борецкий М.В. Мендельсон. – Москва, 1910.
11. Натансон В. Р. Шуман. «Альбом для юношества»: [об «Альбоме» и метод. рекомендации педагогам и уч-ся – пианистам ДМШ] / В. Натансон // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1963. – вып.1. – С. 76-86.
12. Николаев А. Фортепианные произведения П.И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1957.
13. Игумнов К. О фортепианных сочинениях П.И. Чайковского // Пианисты рассказывают. – Вып. 1. – М., 1990.
14. Курцман А. Мендельсон – Москва, 1967.

15. Меркулов А.М. Фортепианные сюитные циклы Шумана: (вопросы целостности композиции и интерпретации) / А.М. Меркулов. – М.: Музыка, 1991. – 93,[2] с. – (Б-ка музыканта- педагога).
16. Месропова М., Кандинский-Рыбников А. О неопубликованной П.И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» // Вопросы музыкальной педагогики: научные труды МГК им. П. Чайковского. – М., 1997.
17. Симукова В. Роберт Шуман; Роберт Шуман и детская музыка / В. Симукова // Муз. руководитель. – 2007. – № 6. – С. 63-68.
18. Смирнова М.В. «Детские сцены» Р. Шумана (опыт сравнительного анализа) / М.В. Смирнова // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. – Х., 1997. – С. 63-77.
19. Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сборник научных трудов / Сост. Г.И. Гинзбург. – Харьков, 1995.

Список нотних збірок п'єс для опрацювання

1. Барток Б. Збірник «Дітям» (за вибором).
2. Бетховен Л. Весело-грустно.
3. Гедике. А. ор.8 Мініатюри (за вибором).
4. Гріг Е. ор.12, ор.38.
5. Майкапар С. ор.8 Токатіна, Мелодія («Маленькі новелети»).
6. Мак-Доуелл Е. ор.51. П'єса ля мінор.
7. Мендельсон Ф. ор.72 Дитячі п'єси, Пісні без слів.
8. Петерсен Р. Старый автомобиль, Закат.
9. Прокофьев С. ор.65 «Детская музыка».
10. Скарлатті Д. «П'ять легких п'єс».
11. Чайковський П. ор.39 Дитячий альбом (за вибором).
12. Шуман Р. ор.68 Альбом для юнацтва: Сільська пісня, Народна пісня, Маленький романс.

6.2. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів над п'єсами українських композиторів

В. Косенко (1896-1938). Найбільшу частину в творчому доробку вітчизняного композитора Віктора Степановича Косенка складають твори для фортепіано. Першим їх виконавцем найчастіше був сам композитор.

У ранніх творах митець наслідує образність і стилістику фортепіанної музики Ф. Шопена, С. Рахманінова, О. Скрябіна. Найбільшу увагу у цей період композитор приділяє жанру прелюдії, що обумовлюється його схильністю до посиленої психологічності, яскравого суб'єктивного забарвлення музичних

образів. Кожна з прелюдій є психологічною п'єсою з фіксованим певним настроєм.

У творах, написаних після закінчення консерваторії, переважає лірична образність, пов'язана з розкриттям почуттів композитора до майбутньої дружини. Їй присвячені майже всі твори тих років. Цим періодом датуються: три мазурки – ре-бемоль мажор, до-дієз мінор, мі-бемоль мінор, Менует мі-мінор, Ноктюрн-фантазія, Ноктюрн фа-дієз мінор, «Втішання», «Колискова», в основі яких лежать традиційні пісенно-танцювальні жанри. В названих мініатюрах В. Косенко також тяжіє до психологічності, відтворення моментальності настрою. Ноктюрни особливо відзначаються солодкою мрійливістю, журливою замисленістю, переданими численними мотивами «зітхання» (затримання, низхідні інтонації), ритмічною вишуканістю, зміною розміру, збагаченням мелодій у повторенні різноманітними ритмічними рисунками, численними альтераціями, хроматизмами, еліптичними зворотами, тощо. Усі ці засоби надають музиці фортепіанних мініатюр рис колористичного звукопису. Досить часто зустрічаються контрастні емоційні настрої, які відображають усі відтінки психологічних почуттів.

У мазурках, як і в ноктюрнах, відчутна тенденція до відволікання від чистої танцювальності в образно-поетичну сферу, яка походить з музики Ф. Шопена. Тому вони часто будуються за принципом зіставлення різних настроїв, контрасту інтонаційної та гармонічної сфери образів.

У доробку композитора періоду 1919-1921 років – поеми до-дієз мінор «Бажання», до-дієз мінор «Трагічна» («Фантастична») та дві поеми-легенди. Поемність мислення полягає у поглибленій психологізації образів та передачі складних інтимних переживань. Досить часто в поемах панують мужні, вольові образи, інтонації ствердження, заклику, мотиви поривання. У засобах виразності молодий композитор звертається до творчих надбань фортепіанної музики О. Скрибіна: тяжіння до вишуканості мелодичної лінії, використання «гармоній-образів» (мелодичних зворотів, що рухаються по звуках розкладеного акорду). Іноді він наслідує риси, властиві мелодіям

П. Чайковського: розгортання мелодії з «вершини-джерела», мотиви «зітхання» (хореїчні секундові інтонації), секвентний розвиток мелодії, тощо. Досить часто в поемах можна віднайти прийоми прихованої поліфонії. Притаманна жанру імпровізаційність проявляється в тяжінні до ритмічної свободи, яка походить з музики романтизму. Слід також зазначити вільну побудову поем В. Косенка, зумовлену особливостями їх образного змісту. Деякі з них будуються за принципом монотематизму («Бажання»), інші – наближаються до типу сонат («Фантастична», Поема сі-мінор). Для всієї української фортепіанної музики жанр поеми на початку 20-х років був новим, тому ці твори В. Косенка стали для багатьох композиторів своєрідним еталоном.

Цикл «24 дитячі п'єси». Звернення В. Косенка до дитячої музики не було епізодичним і тим більше випадковим. Вона привертала його увагу до кінця життя, на протязі десяти років. Як дитячий композитор він прославився своїми фортепіанними творами, перш за все, циклом «24 дитячі п'єси», який створювався в період стрімкого розвитку дитячої музичної освіти і естетичного виховання. Хронологічно створення цієї збірки В. Косенка збігається з появою «Мікрокосмосу» Б. Бартока та «Музики для дітей» К. Орфа. Різні за тематикою, образами, стильовою спрямованістю, твори цих художників близькі в головному – в підході до дитячої літератури як невід'ємної частини духовного збагачення і виховання.

Відображаючи барвистий світ дитинства, цикл В. Косенка має яскраву соціальну спрямованість. Перш за все, це проявляється в піднесеному емоційному тонусі його музики, що передає сонячне, життєрадісне світосприйняття дітлахів.

Деякі з п'єс циклу – це спогади про світ дитинства самого композитора: нестаріючий Петрушка (з однойменної п'єси), музична шкатулка («Полька»), перші музичні враження («Вальс», «Мазурка», «Балетна сценка»). Образи п'єс близькі і зрозумілі всім дітям, передають настрої і почуття, без яких немислимий світ дитячих переживань. Це і відчуття безтурботності в сонячний ранок («Вранці в садку»), і рухлива гра («Скакалочка»), і засмучення, що

змінюються радістю («Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика»), і весела гонитва за метеликом («За метеликом»), і страшна казка («Казка»), і мамина колискова («Коліскова пісня»). Не випадково аналогію до деяких картинок збірки можна знайти в інших дитячих альбомах відомих майстрів.

Але є в звучанні дитячої музики В. Косенко то безумовно-характерне, завдяки чому ми дізнаємося почерк композитора, його коло образів. Освоївши традиції вітчизняної і західноєвропейської літератури для дітей, Віктор Степанович створює свій стиль, свою манеру відображення. Ґрунтується вона перш за все на національних витоках. Це відчувається в глибокій ліричності, характерній для української музики і збігається з світосприйняттям композитора. «Мені дуже близька теплота і задушевність української пісні, – говорив В. Косенко. – Адже ці пісні про життя трудового народу, про його думки, почуття і прагнення, про його радощі і печалі».

На власному творчому шляху В. Косенко глибоко вивчав народні пісні. А в пору професійної зрілості працював над великою серією обробок і гармонізацій народних мелодій. Одна з них – «Заслужській хліб добрий» (з «Золотих ключів» Д. Ревуцького) – увійшла до збірки оброблених композитором українських пісень для голосу і фортепіано. Вона ж послужила основою для створення дитячої п'єси «Українська народна пісня». Її сумна мелодія, що відповідає трагічному змісту про гіркий хліб кріпосного бідняка, як би представляє собою контраст минулому дійсному (*нотний приклад 89*).

В. Косенко прагне максимально точно і рельєфно передати образний зміст народної пісні, її соціальний підтекст. На це спрямовані всі засоби виразності. Замислений монодичний заспів (унісон через дві октави) у фригійському ладі як би відкриває завісу в далеке минуле.

Moderato ♩ = 72

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked Moderato with a tempo of 72 beats per minute. It is written in G major. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a ritardando (*rit.*) section followed by a return to tempo (*a tempo*). The piece is characterized by intricate fingerings and various articulation marks.

Закінчується п'еса таким же інструментальним відіграшем. Сама мелодія звучить в середньому (вокальному) регістрі, в мереживі підголосків і контрапунктуючого голосу – в манері народного співу. «Порожні» квінти в басу підсилюють трагічний настрій і не тільки нагадують звучання народного інструменту, але також вводять молодих піаністів в сферу народного інструментарію.

Близька до народних джерел і «Мелодія», що насичена інтонаціями української ліричної пісенності, її ладовими особливостями, оспівуванням тоніки, пентатонічними зворотами, поспівками в натуральному і гармонічному мінорі, мелодійним варіюванням (нотний приклад 90).

Andantino cantabile ♩ = 80

Національна визначеність циклу особливо відчутна в пісенно-танцювальних образах («Українська народна пісня», «Мелодія», «Колискова пісня», «Танцювальна»).

Картинки рідної природи також зображені композитором у красках народного мистецтва. Лірична акварель «На узліссі» забарвлена ладовими, інтонаційними відтінками народної музики. Близькість до неї підкреслена тріхордними поспівками, варіантністю мелодики, монодічним викладом, закінченням п'єси квінтовым акордом.

М'який колорит споглядальної «Пасторалі», її пентатонічні звороти, волинковий бас, підголоскова фактура також близькі фольклорним джерелам.

А в яскравій замальовці «За метеликом» ця близькість відчувається в русі мелодії по суміжним ступеням із зупинкою на натуральній квінті, в мелодійній і ритмічній варіантності, в ладовій змінності (натуральний, гармонійний, мелодійний мінор), в неквадратній побудові.

Тісний зв'язок з народними витоками – позитивна якість циклу дитячих п'єс В. Косенко.

У дитячій музиці В. Косенко ясно простежується стильовий почерк композитора. Він є як би своєрідною школою для виконання його фортепіанних творів. Так, гармонійна мова дитячих п'єс відображає характерні для В. Косенка риси ладо-гармонічного мислення, що проявляється в однойменному зіставленні тональностей, виборі народних ладових фарб,

хроматизації лада, альтерації квінти і в застосуванні в басу паралельних квінт, що йдуть від народної музики.

Тонко відчуваючи особливості дитячого сприйняття, В. Косенко створює яскраві образи, звертається до зримої сюжетності. Майже до всіх номерів циклу легко скласти літературну програму. Сюжетність і образи музики гранично ясні, наприклад, в таких п'єсах, як «За метеликом», «Скакалочка», в диптиху «Не хочуть купити ведмедика» – «Купили ведмедика», «Казка» та інших.

Яскраві асоціації викликають образотворчі прийоми: дзвіночки клоуна в п'єсі «Петрушка», падіння крапельок в «Дощику», фанфари в «Поході», барабан в «Піонерській пісні». Конкретність образів посилена і чіткою жанровою визначеністю. В основі всіх п'єс лежать «три кити» (Д. Кабалевський) – три основні жанри: пісня, танець і марш.

Композитор звертався найчастіше до тричастинності і куплетності, які містять в собі повторність. Показові також лаконічність у викладі, стислість мелодійних фраз. В. Косенко прагнув зробити фактуру зручною для дитячих рук, зберігаючи при цьому свій композиторський почерк. По суті, це полегшені варіанти типових для його письма фактурних формул. Тут і рух паралельними інтервалами, і мелодійні фігурації, і витримані в середній лінії гармонійні ступені, контрапунктуючі голоси, і органні пункти (з взяттям їх, нерідко, на слабких долях), і динамізація за допомогою регістрів і т. інше. Важливе значення набувають також такі особливості косенківського письма, як позиційність і узгодженість в русі обох рук (перш за все симетричність), що робить виклад зручним, піаністичним.

Різноманіття художніх завдань дитячої музики В. Косенко обумовлює різноманітність піаністичних навичок. Представляючи молоду українську фортепіанну педагогіку, дитячі п'єси композитора внесли в її розвиток цінний внесок. Вперше, наприклад, в історії дитячої фортепіанної літератури введені в обіг учнів молодших та середніх класів всі 24 тональності (в «24 дитячих п'єсах» вони розміщені по кварто-квінтовому колу).

Продовжуючи кращі традиції вітчизняної фортепіанної школи, В. Косенко велику увагу приділяв навичкам кантиленної гри. На матеріалі таких п'єс, як «Українська народна пісня», «Мелодія», «Пастораль», «Казка», «Колискова пісня» піаністи освоюють, за висловом музикантів, «горизонтальну розповідь», тобто оволодівають виконанням виразної, широкої кантилени. При цьому композитор дотримується співпадання цезурності піаністичних рухів з цезурами мелодійних ліній.

Переважання в дитячій музиці В. Косенка ігрових, рухливих образів визначає велику роль моторної техніки (дрібна техніка, стаккатний рух, техніка стрибків, чергування штрихів *legato* і *staccato*). Головне те, що будь-який технічний прийом є у композитора насамперед виразним засобом.

Твори В. Косенко, зокрема його цикл «24 дитячі п'єси», і сьогодні залишаються найкращим досягненням української фортепіанної дитячої літератури. Його музика відповідає найвищим вимогам художньої творчості для дітей: яскрава і святкова, як світ дитинства, написана з великою любов'ю і майстерністю, вона вчить любити рідний край і народне мистецтво.

М. Колесса (1903-2006). Фортепіанна музика М. Колесси становить небагаточисленну, але чи не найцікавішу частину його творчого доробку. Саме тут найяскравіше проявилися характерні риси його стилю, в якому поєдналися національні традиції з досягненнями професійного музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Аналізуючи фортепіанний доробок композитора можна визначити головну рису його стилістики – конкретну програмно-жанрову ідею. Така тенденція простежується як у композиціях дитячого репертуару («Дрібнички», «Три коломийки», «Три п'єси для дітей»), так і в більш масштабних за побудовою творах концертного плану («Фантастичний» та «Гуцульський» прелюди, «Сонатина», «Картинки Гуцульщини», «Пасакалія, скерцо, фуга»).

Програмність конкретизує творчий задум, чітко визначає образний зміст, емоційний світ твору. Цей принцип у композитора тісно пов'язаний з народною основою. Вже самі назви – «Картинки Гуцульщини», «Гуцульський прелюд»,

прелюд «Про Довбуша» красномовне свідчення цього зв'язку. В значній мірі це зумовлено тим, що тематизм творів М. Колесси завжди має певні жанрові ознаки. Найчастіше композитор створює власні теми в характері й душі народних, не вдаючись до цитування оригінальних народопісенних зразків. Поширеною формою зв'язку з фольклором є вільне використання окремих його елементів (ладо-інтонаційних, метро-ритмічних, структурних особливостей). Композитор часто звертався до сюїтних циклів, які відзначені варіаційним розвитком тематичного матеріалу, значною поліфонізацією фактури. Все це базується на синтезі імпресіоністичних прийомів письма та гуцульських фольклорних традицій з характерними для них орнаментикою, мелодизмом, ладо-гармонічними особливостями.

Домінуючими засобами виразності, якими вільно володіє і використовує композитор є: гуцульський лад, двічі гармонічний мінор, фригійський, дорійський лад; гостра синкопована артикуляція, чергування тактів з рівним та затримуваним ритмами, використання фанфарних закликів у кульмінаційних побудовах, що асоціюються зі звучанням трембіт та притаманних звучанню «троїстих музик» інтервальні послідовності з перевагою чистих квінт, кварт, секунд і характерних інтервалів.

Фортепіанні «*Дрібнички*» (1928), були створені під впливом вражень від «Петрушки» Ігоря Стравінського. Перша п'єса містить вкраплення фольклорних елементів. Такі ж непомітні штрихи надають ледь помітного гуцульського колориту і другій «Дрібничці». Найпоказовіша деталь – тріольні «награвання» з підкресленням перемінності натурального і підвищеного четвертого ступеня. В третій п'єсі із заголовком «По дорозі жук, жук», композитор на основі пісні створює власну тему, використовуючи лише метр та ритмічний «кістяк» народної пісні, загострюючи її пунктиром. Це змінює жанрову мелодію – з пісенно-танцювальної вона перетворюється на марш.

У «Фантастичному прелюді» (1938) вплив народно-танцювальних жанрів виявляється у наданні переваги дводольному метру. Характерною рисою тематизму композитора є зіставлення рівномірної пульсації супроводу з

ритмічною примхливістю мелодики, що надає музиці імпровізаційності. Композитор яскраво вводить в музичну мову три пласти: мелодія, остінатний супровід у верхньому регістрі, та басові арпеджійовані акорди. Густа педалізація об'єднує далекі регістри і надає просторового звучання.

«Осінній прелюд» (1969) відкриває цикл з 4-х прелюдів. Цей твір є прикладом пейзажної лірики М. Колесси. Композиція присвячена доньці Ксенії. Музика цього твору відображає різноманітні душевні стани – від мрійливо-поетичного з відтінком смутку до експресивно-піднесеного. П'єса написана у наскрізній формі. Зацікавлює використання у тематичному матеріалі п'єси розщеплених звуків ладу. Тут ми помічаємо характерну рису М. Колесси – поліладовість. Композитор також використовує перемінний метр, який властивий народному мелосу.

У «Гуцульському прелюді» (1975) М. Колесса опирається як на український фольклор, так і на європейську романтичну традицію, а також на музичну стилістику ХХ ст. Тут широко використовується варіантно-варіаційний принцип побудови тематизму, при якому відбувається утворення нових мотивних ланок з основного матеріалу. За своїм характером це святкова, динамічна, а подекуди романтична п'єса. Основу її тематизму складають народно-танцювальні елементи. Твір написаний у тричастинній формі. Основна тема витримана у коломийкових рисах і отримує характерне ладове забарвлення (f-moll із підвищенням IV та VI ступенями).

Друга частина (g-moll) змінює характер з вогняно-темпераментного на пісенно-ліричний. Основна тема викладена октавно-акордовою фактурою на тлі тонічного звука.

У третій частині знову з'являється початковий тематичний матеріал прелюду. Кінцівка його набуває експресивних рис за рахунок викладу основної мелодії активними фігураціями. Остінатний супровід доповнюється арпеджійованими акордами.

В прелюді «Про Довбуша» (1981) М. Колесса вдається до цитування народної пісні «Ой попід гай зелененький». Відповідно до змісту

першоджерела композитор вибудовує музичну драматургію: п'єса ніби переростає рамки прелюду і доповнюється рисами балади, а навіть думи.

Пристаючи до вивчення фортепіанного циклу М. Колесси *«Три коломийки»*, треба ознайомитись з історією виникнення цього жанру. Коломийка – жанр народної пісні, що виник в кінці XVII – на початку XVIII ст. та був характерним для західних областей України; це невеликі, найчастіше дворядкові пісні з текстами найрізноманітнішого змісту, з короткою мелодичною строфою, переважно двочастинною, з чітким і гострим, нерідко пунктирним синкопованим ритмом, з дводольним тактом (2/4), здебільшого у жвавих, рухливих темпах. Коломийка викристалізувалася в народному мистецтві і збереглася до нашого часу у різних формах: пісня, танець та інструментальна п'єса. Змістовно-формотворчі особливості «Трьох коломийок» М. Колесси представляють ознаки не одного, а двох жанрових коренів: коломийки-пісні та коломийки-танцю. Композитор обирає шлях, що дозволяє дати в одному творі збірний, узагальнений вигляд жанру в єдності характеру музичних образів. М. Колесса застосовує цей принцип досить варіативно. В змістовно-образному плані пісенний і танцювальний тематизм можуть емоційно наближатись (третя коломийка) і бути різко відмінними (наприклад, сумний роздум музики початкового наспіву другої коломийки завершує форму через смисловий контраст з гостро-динамічною активністю середнього розділу). В «Коломийках» М. Колесси знаходить переломлення діатонічно-ладова природа української народної музики. Основу кожної з п'єс становить гуцульський чи думний лад, звукоряд якого розширено в результаті взаємодії з елементами інших ладових структур. Так, колорит першої коломийки створюється використанням IV високого ступеня (до-дієз), варіантного VI (мі бекар, мі бемоль) та півторатонову секундою між IV-III-ми ступенями в мелодичному русі (до-дієз – сі-бемоль). Розширення ладового звукоряду, як засобу смислового колоритизування характеру музики, здійснено М. Колессою і в третій «Коломийці», де композитор ніби пов'язує на відстані гуцульський мажор і мінор.

У всіх трьох коломийках, найбільше ж – в першій і третій – важливу роль відіграє кода. Взагалі «останнє слово», завершення творів композитор завжди вибудовує особливо старанно і продумано. В кодах композитор досить часто проводить головне інтонаційне зерно твору, як логічний висновок попереднього розвитку, створюючи таким чином симетричну арку всієї побудови.

«Три коломийки» – три образні різновиди – вогняно-темпераментний, пісенно-ліричний та примхливо-граціозний, – відтіняючи один одного, утворюють єдине драматургічне ціле. Жанрова основа допомагає композитору розкрити глибокий внутрішній підтекст мініатюр, показати контрастні характери і темпераменти.

Фортепіанні твори Миколи Філаретовича Колесси, який був спадкоємцем і продовжувачем кращих традицій і високих принципів народності українських композиторів-класиків Миколи Лисенка і Віктора Косенка, свідчать про вміння винахідливо об'єднати модерні звучності (як, зрештою, і класичні прийоми) з глибинним розумінням фольклору, насамперед гуцульського й лемківського.

М.Скорик (нар.1938 р.). Становлення індивідуального стилю Мирослава Скорика, в тому числі його фортепіанних жанрів, відбувалося переважно на основі поєднання фольклорних ритмоінтонаційних комплексів і принципів сучасної композиторської техніки. Всі його фортепіанні твори за жанрово-стильовими особливостями умовно можна поділити на три групи: фольклорні, барокові (класичні) та джазові.

До групи фольклористичних творів М. Скорика належать цикли п'єс «В Карпатах» («Пісня бойка», «У лісі», «Спів в горах»), та «З дитячого альбому», п'єси «Коломийка» та «Варіації», до фортепіанних творів з джазовими стилістичними елементами – «Блюз» та «Листок з альбому», джазові фортепіанні дуети «Три екстравагантні танці» («Вихід і щось іспаномавританське», «Сумний блюз», «Канкан зі старовинної грамофонної плити»), джазові парафрази творів Л. Бетховена («Місячна соната», «Апасіоната», «Для Елізи»), три джазові п'єси («В народному стилі», «Нав'язливий мотив»,

«Приємна прогулянка»). До барокових творів за жанрово-стильовими особливостями належать Партита № 5, три фортепіанних концерти, 6 прелюдій і фуг, «Токата», «Бурлеска».

Принцип народності в музиці М. Скорика базується, в першу чергу, на українській фольклорно-етнографічній основі, особливо на гуцульській пісенно-танцювальній мелодиці його творів. Характерними для гуцульського фольклору за близькістю інтонаційної сфери, ладовими зворотами, ритмікою, коломийковими та епічними мотивами (хоча й різноконтрастними між собою за настроями) є фортепіанні п'єси Мирослава Скорика «З дитячого альбому» – «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник» і «Жартівлива пісня». Фольклоризм цих творів переосмислюється композитором модерновими засобами фортепіанної музики: синкоповано-імпровізаційною ритмікою, дисонуючими співзвучаннями, ладо-тональними опорами.

Конкретну епічно-думну програму має п'єса «Лірник», яка своєю імпровізаційністю яскраво передає образ старого кобзаря: його неспішну горду ходу, билинно-роздумний наростаючий речетативний спів на фоні тужливого голосу ліри, що імітується гудінням басової квінти. Всі елементи фольклорної стилістики композитор підпорядковує розкриттю глибокого образного змісту твору. У п'єсі зіставляються оповідний і дійовий початок, психологічно-драматична напруженість і поетична емоційність, споглядальна картинність і дитяча безпосередність (*нотний приклад 91*).

91

Moderato М. Скорик

The image shows a musical score for a piece titled "Lirnyk" by Myroslav Skoryk. The tempo is marked "Moderato". The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand playing a bass line with sustained chords and a low-frequency hum. The second system continues the same musical ideas.

У «Народному танці» композитор показує в ліричному плані ідеально симетричну тричастинну форму гуцульського танцю аркан. Синкоповані парні такти квадратного мелодичного структурування передають специфічні особливості рухів гуцульської народної хореографії (бігунець з підстрибуванням, притупуванням); характерні для гуцульського мінору чергування шостого натурального і шостого підвищеного ступеня, хроматичні мелодичні віночки на паралельних пустих басових квінтах акомпанементу з несподіваною зміною ладотональних опор надають твору яскравих фольклористичних інтонаційних і ладогармонічних ознак.

У фортепіанній фактурі багатьох творів М. Скорика по-новому використовуються інструментально-технічні можливості й художня специфіка фортепіано. Композитор поставив на службу музичній виразності просторово-кolorистичні ефекти, відкрив цікаві технічні прийоми, чим оновив фактуру фортепіанної музики та фортепіанної техніки. Для кожного твору автор знаходить особливі принципи фактурної організації, відповідні його задуму.

Наприклад, у п'єсі «Мелодія», де важливим виразовим елементом стає взаємодія моторики супроводу та виразної мелодичної лінії, при другому проведенні тематичного матеріалу, який знаходиться в партії правої руки, в партії лівої з'являється підголосочна лінія (середній голос), а після невеликої середини («*animato*») – репризне проведення теми йде у октавно-акордовому викладі, з перекличками голосів між партіями обох рук (*нотний приклад 92*):



Таке поступове ущільнення фактури надає музичному образу цієї композиції більшої експресивності.

Інтерпретація «Мелодії» в умовах навчального процесу потребує першочергової уваги на динамічний план даної п'єси. Динамічна амплітуда фортепіанних творів М. Скорика вельми широка. «Forte» чи «piano» передбачають багато звукових градацій. Тому завдання піаніста полягає у виборі найбільш раціональних пропорцій гучності для побудови цілісної архітекτονіки музичного твору. Так, образність першого розділу п'єси «Мелодія» знаходиться у межах від «pp» до «mf». Середній розділ «animato», який побудований на секвенційних проведеннях, поступово підводить до кульмінаційної частини, яка, у свою чергу відзначена динамічними позначками «f» та «ff». Але наприкінці твору після репризного проведення, авторська позначка «diminuendo» підводить до «pp», розпорошення фактури (останні два такти) повертає до репризи початкової образності.

Одним із найважливіших елементів створення музичного образу у фортепіанних композиціях М. Скорика є ритмічна організація звучання. Відомо, що ритм «як виражальний засіб виступає на перший план, відіграє суттєву конструктивну роль, володіє самостійними закономірностями внутрішньої організації». У фортепіанних творах львівського автора можна

виділити такі засади ритмічної організації музичного матеріалу: синкопованість, яка типова здебільшого для фольклорних і джазових творів; поліритмічний виклад; імпровізаційність; остинатність, як засіб відтворення стихійності танцю.

При освоєнні фортепіанних творів М. Скорика слід звернути увагу на образно-семантичну специфіку акцентів. Наприклад, в «Естрадній п'єсі» на фоні чіткої ритмічної пульсації супроводу акцентуються синкоповані перша та третя долі такту, що підсилює джазовий характер твору. В другій частині «Естрадної п'єси» композитор використовує акценти з пунктирним ритмом на шістнадцятій ноті (такти 17–18), для підсилення звучання в кульмінації (такти 23–24).

Поперемінні в партіях обох рук акценти в п'єсі «Лірник» сприяють створенню думно-епічного настрою твору, підкреслюють динамічно напружений характер звучання в кульмінаційній частині (такти 41–56). Детально позначені композитором акценти у «Жартівливій п'єсі» надають їй грайливої образності. Відомо, що композитори, використовуючи форшлаг, зазвичай прагнуть яскравішого виконання основної ноти. У «Жартівливій п'єсі» М. Скорик позначає акцентом саме форшлаг (у партії лівої руки), а не основну ноту, що звучить нібито як жарт (такти 18, 20, 22).

Педалізація у фортепіанних творах львівського автора багата і різноманітна. Використання педалі створює особливе тембральне забарвлення, яке впливає на створення асоціативної образності, збагачує звукову палітру обертоновими призвуками, організує струнку архітектоніку твору. В процесі освоєння композицій М. Скорика особливу увагу слід звертати на економне використання педалі. Потрібно, щоб у процесі виконання така педаль органічно співвідносилася з ясним відтворенням гармонічного плану твору.

О.Некрасов. Сучасний український композитор Олександр Некрасов схильний до різних пошуків у сфері музичної мови і стилю. Фортепіанний стиль композитора загалом характеризується ощадливістю виражальних

засобів, графічною окресленістю музичної тканини, що має специфічну барвистість, засновану на ритмоінтонаціях гуцульської музики.

В його «Гуцульській сюїті», створеній 1985 року, відчувається не тільки вплив літературних сюжетів про історичне минуле західних областей України, зокрема Гуцульщини, а й присутні власні враження автора від подорожей та фольклорних експедицій у Карпати. Вже в назві циклу – «Гуцульська сюїта» – є авторське пояснення – «гобелени»¹, що вказує на безпосередній зв'язок музики з українським прикладним мистецтвом. Кожна п'єса, за авторським задумом, повинна поставати перед виконавцем і слухачем як барвисте полотно гобелена. Такий підзаголовок орієнтує на обраний автором тип драматургії, що будується не на внутрішній контрастах, а на епічному чергуванні полотен з їх певними кольоровими гамами. Звідси – кожна п'єса циклу сприймається у два етапи: загальне охоплення колориту полотна і стеження за деталями гобеленів у їх процесуальності. Це повинен враховувати студент-піаніст вже на начальному етапі ознайомлення з номерами даного циклу.

Практично до кожної п'єси композитор, крім основної назви, додає ще одне визначення. До першої – «Ранок у Карпатах» – таких визначень навіть два – «Вступ. Ескіз». Таким чином, при інтерпретації даної частини сюїти у виконавця повинно бути три орієнтири, а саме: 1) вступ, з властивими йому функціональними закономірностями, як п'єса, що передує усім головним «подіям» циклу та створює необхідні умови для викладення більш важливого тематичного матеріалу; 2) гобелен, як жанрова ознака частини сюїти; 3) ескіз, як ознака характеру тематизму, начерк малюнка гобелена, спроба кольорової гама. Через це динамічні відтінки, темброві барви у п'єсі мають переважати легкі та прозорі. У даному номері циклу потрібно достатньо точно дотримуватися пропонованої автором динаміки – від *ppp* до *mf*. Цілком виправданим буде тут порівняння образності п'єси з ескізом гобелена, де барви

¹В широкому значенні, гобеленом називають будь-який тканиний килим або килимову тканину складного, переважно зображувального малюнка і високої художньої якості, незалежно від характеру, місця і часу вироблення.

і контури тільки намічені. Завдяки цьому виявляється спроба художника зафіксувати ранок, коли перед очима не буяння кольорів дня, що прокинувся, але несмілива гра світотіні з ледь відчутними проблесками зорі. У п'єсі «Ранок у Карпатах» композитор використовує мішаний лінійно-колеристичний тип письма, тому тут треба звертати увагу на темброві функції звукосполучень, наприклад, на один з прийомів створення колеристичного ефекту – «збирання» мелодичної фігурації в сонорну пляму за допомогою педалі.

Інтерпретація другої п'єси циклу «Коломийка» має бути максимально наближеною до особливостей побутового жанрового еталону, на який указав композитор. Жанрово-інтонаційна сфера даної п'єси демонструє образність жартівливого характеру; у «Коломийці» наявні скерцозні інтонації.

Визначення «Імпровізація» до третьої п'єси циклу «Сопілка Довбуша» вказує на дві сторони – характер виконання і особливості композиції. Імпровізаційність, яскраво виявлена в даній п'єсі, її емоційне начало відповідає творчим пошукам сучасних композиторів. Опорою у цих пошуках стають первинні принципи мислення: варіаційність, остинатність, інтонаційне проростання й т. ін. Пісенна основна тема розгортається за принципом інтонаційно-варіаційного проростання, а ядро усього твору – початковий однотактний мотив постійно варіюється, нарощується, утинається, поєднується з собою подібним. Манері виконання цієї п'єси має бути притаманна деяка рапсодійність, яка зможе надати відчуття віддаленої історичної епохи. Міра свободи у відтворенні імпровізаційного духу «Сопілки Довбуша» залежить від інтуїції студента-виконавця, а також від його художнього смаку. Головне тут – не переступити межу, за якою імпровізаційність висловлювання стає неохайною та аморфною. Ця п'єса, мабуть одна з самих складних у циклі з точки зору роботи над тембром. Досить прозора чотириголосна фактура повинна мати чітку диференціацію, яка дозволяє прослухати голоси інструментів маленького народного ансамблю – сопілки, волинки та баса.

Підзаголовок до четвертої п'єси «Опришки», експромт-токата, вказує передусім на рівнорівневі жанрові ознаки – процес творчості (експромт) і

виконавсько-технічні завдання (токата). Ці ознаки в даному творі виявляються у багаторазовому їх співставленні, у свого роду змаганні. Якщо моменти експромту явно сповільнюють музичне дійство, то токатні швидко надолужують і стискають художній час у п'єсі. Особливо яскраво це виявляється в середньому розділі (*moderato*).

При знайомстві з п'єсами з «Гуцульської сюїти» О. Некрасова, можна дійти висновку, що даний цикл розвиває одну наскрізну ідею – взаємозв'язок людини і природи, людини і суспільства. Розвиток образно-сислової лінії відбувається не тільки у плані поетапного її розгортання, а й хвилеподібно зростаючому.

О. Нежігай. Фортепіанна творчість сучасного дніпропетровського композитора Олександра Нежігая надихана романтичною ідеєю синтезу мистецтв, яка в свою чергу, визначає програмність його творів. Фортепіанні твори О. Нежігая є результатом стильових запозичень: композитор використовує різні техніки письма, органічно поєднує традиційний інтонаційний словник з джазовими метро-ритмічними прийомами, «мікстовістю» жанрової основи, музичною семантикою театральності, асимілює стилістичні елементи різних музичних культур. У його фортепіанних п'єсах – «Святкове рондо» для двох фортепіано, «Жанрових варіаціях», в циклах дитячих п'єс, сюїті «Музичний тиждень» бачиться яскравий портрет сьогодення. Композитор розширює коло засобів виразності крізь переважання різножанрових елементів, які власною конкретністю безпосередньо формують семантику твору. Мала форма для композитора не є перешкодою у використанні синхронних з епохою образів і явищ.

Знайомлячись з фортепіанним циклом «Музичний тиждень» треба звернути увагу на характерний образний світ мініатюр. У семи іграшково-мініатюрних п'єсах з дитячою серйозністю розігрується маленький музичний «спектакль», демонструючи несподівану зміну образів у різних жанрових моделях. Слідуючи образним завданням, композитор стилістично точно підпорядковує лексику висловлювання простому смислу. П'єси циклу

орієнтовані на єдність фактурного малюнка, артикуляційних штрихів і піаністичних прийомів.

При роботі над музичним текстом п'єс сюїти «Музичний тиждень», треба звернути увагу на використання різних технічних прийомів виконання: різна ритмічна організація мелодії і акомпанементу; поєднання пунктирного ритму і тріолей, одночасне накладення цих ритмічних формул; інтонаційна самостійність лінії баса; підготовка до слухового сприйняття поліфонії. Всі ці прийоми обов'язково належить освоїти студенту для створення різнохарактерних музичних образів у кожній п'єсі циклу.

Чітка програмність характеризує наступний цикл п'єс О. Нежігая. Свобода авторського висловлювання поєднується у п'єсах зі змістовністю, де жанровість є елементом індивідуалізованої подачі сюжету, змісту твору. У п'єсах переважає модус гри, завдяки якому стираються просторово-часові бар'єри, необ'єднане стає одним цілим.

Працюючи над п'єсою «Втіха», треба звернути увагу на відмінну рису цієї п'єси, яка полягає у структурній «розтягнутості» тематичного матеріалу. Так, основна тема, як довге складносурядне речення, починається домінантою – питань, яке проходить за тональністю другого ступеня – f-moll, «спотикається» о домінанту паралельного мінору і в ньому закінчує свій рух – c-moll. Музичну тканину твору автор наповнює підголосковою фактурою, а мелодичну лінію – двоголосним способом викладення (нотний приклад 93):

93

Спокійно ♩=62

mp legato

В тих фрагментах тексту, де мелодика проводиться одноголосно, застосовуються повтори одного й того ж звуку, чим композитор начебто підкреслює зосередженість роздумів героя твору. З першого такту автор пропонує виконувати мініатюру штрихом легато, що наближує інструментальну гру до вокального розспівування українських народних пісень. Все це потрібно враховувати виконавцю при інтерпретації даної мініатюри.

«Прогулянка на старому авто» – це відверто сюжетна п'єса. Допомогає розкрити образ цієї мініатюри метро-ритмічна, інтонаційна, динамічна різноманітність музичного матеріалу. Використання саме таких засобів музичної виразності обумовлено пригодницькою фабулою твору. При роботі над твором треба звернути увагу на мотивне джерело, що виписано в акомпанементі та складається з двох елементів: рівномірного кварто-квінтового руху і синкопованої стрибкоподібності. Саме воно несе функцію лейттеми основної характеристики образу (*нотний приклад 94*):

94

Вільно та легко $\text{♩} = 142$

В п'єсі «Ярмарок», дійство, яке описує автор, є знаковим в підборі засобів музичної виразності. Буквально з перших тактів твору виконавець ніби потрапляє в барвистий, строкатий звуковий простір ярмаркового натовпу. Допомогає створити образність даної п'єси остінатна формула з восьмих

тривалостей, яка проходить у фактурі поперемінно у партіях обох рук (за винятком невеликого /14 тактів/ розділу). На фоні цієї фігурації звучить основна поспівка (основна тема) п'єси (нотний приклад 95):

95

На початку вона проходить одноголосно, при другому проведенні – у октаву, а у репризі – в акордовому викладенні.

При вивченні п'єси «Граємо джаз» треба звернути увагу на інтонаційну сферу п'єси, яка розвивається з двох мотивних ланок: висхідного свінгового квартового питання і низхідної чвертями відповіді (нотний приклад 96):

96

В процесі розвитку поступово вплітається рельєфна фактура акомпанементу, яка конфліктує з розвиненою мелодійною лінією. Округлість форми автор знову підкреслює поверненням переінтонованого початкового епізоду.

При інтерпретації п'єси «Мій собака» треба акцентувати на основному зерні – звукообразальному прийомі, що імітує собачий лай в двох інтонаціях, забезпечених форшлагами, і які в процесі розвитку видозмінюються. Переінтонування основного зерна як би олюднює зображуваний об'єкт, надаючи йому риси казкового персонажа, носія цілком людських почуттів, думок, емоцій (*нотний приклад 97*).

97

Musical score for the piece "My Dog" (Мій собака). The score is in 4/4 time, marked "Scherzando" with a tempo of quarter note = 144. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the left hand (bass clef) with a forte (*f*) dynamic and a melodic line of eighth notes, and the right hand (treble clef) with a piano (*p*) dynamic and a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with the right hand featuring a piano (*p*) dynamic and a "subito" (*sub.*) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Створити музичний образ п'єси «Зайці в городі» допоможуть образотворчі прийоми і інтонації жартівливої української пісні, що використані композитором. У структурно чіткій тричастинній формі перший розділ носить розповідний характер, другий розділ – музична характеристика «кульгавого» образу, у третьому розділі відбувається зіткнення протилежних образних сфер. Наступна п'єса «Марш» натхненна жанровою моделлю – попередником *spirituels* – *Gospi*. Ритмічна і інтонаційна структура «Маршу» характерна саме для жанру *Gospi*: гармонійна і ритмічна чіткість, наявність в каденціях домінанти з підвищеною квінтою, вступу, висновків (як у вокальній музиці), зсуву основної кульмінації в кінець твору (ця риса запозичена з християнського гімну). Все це вказує на спорідненість з жанром релігійних негритянських

пісень і все це повинен враховувати студент-виконавець при інтерпретації даної п'єси.

Назву мініатюри «Подолання» можна трактувати двояко. По-перше, як емоційне трактування, тобто як подолання перешкод, перепон на шляху до мети. Цей музичний образ допомагають створити наступні засоби музичної виразності: стрибкоподібна мелодійна лінія, що організована пунктирним ритмом та навмисна ритмічна рівність акомпанементу, який викладений у крайніх частинах у фактурі «бас – акорд», а в середині – рівною акордовою послідовністю (*нотний приклад 98*).

98

Espressivo ♩=120



Друге трактування полягає у «подоланні» активної композиторської рефлексії, подоланні в творчій свідомості звідусіль звучної популярної музики, що «переслідує» автора. У такому трактуванні п'єса сприймається як розробка набору мотивів-цитат. У канву традиційної для циклу тричастинної форми вплетені інтонації популярних творів різних жанрів та епох: теми «Монтекі і Капулетті» С. Прокоф'єва, пісні з репертуару Ф. Сенатри й т.інше. Неодноразовим проведенням цих інтонацій автор підкреслює їх «цитатність».

Таким чином, музика О. Нежігая схвильовано і щиро «говорить» про навколишній світ. Композитор поєднує вектор традиційності й музичні фарби, що належать нашому часу. Його твори, як і твори інших художників епохи

несуть відбиток сучасних синтетичних тенденцій, збагачених взаємопроникненням засобів художньої виразності різних видів мистецтв.

Можна припустити, що творчість цього митця є ланкою «модуляційного ланцюга із століття в століття».

В. Птушкін. Твори для дітей та юнацтва займають одне з провідних місць в творчості сучасного харківського композитора Володимира Птушкіна. З любов'ю і натхненням передає автор у власних творах тонкі, щирі дитячі настрої, яскраві казкові, побутові замальовки. П'єси також переслідують методичну мету: на матеріалі нескладних, але ефектних творів, піаністи мають можливість освоювати сучасну інтонаційну мову, розвивати велику і дрібну техніку, опановувати основи мистецтва фразування, штриха, отримувати навички спільної, попереминої гри руками (перехрещення рук), прийомів гри мартеллято.

Вже в назві невеликої п'єси «Гноми марширують», що написана у формі періоду, закладена програма даної мініатюри, а в темповому позначенні – *tempo di Marcia* – дана жанрова основа. Фактура п'єси заснована на енергійному, чіткому русі четвертними тривалостями в партії лівої руки, що виконуються штрихом стакато і мелодійній зламаний лінії, що йде в пунктирному ритмі – в партії правої. Штрихова сторона виконання мелодійної лінії допомагає створити певний музичний образ: відрізки, що виконуються *non legato*, чергуються з легатною грою; акценти в основному припадають на сильні долі такту. Крім цього, потрібно ретельно опрацювати фразування, вибудувати динамічний план твору (динамічні відтінки детально вказані композитором). Все це допоможе створити музичний образ крокуючих казкових персонажів (*нотний приклад 99*).



Гномы маршируют

Tempo di marcia

Фортепіанна замальовка «Хрестики-нуліки» є також програмним твором. У позначенні, що подано автором – *animato scherzando*, закладено і настрій п'єси (натхненно), і характер виконання (скерцозність). При розборі даної п'єси обов'язково треба звернути увагу на форму твору, яка складається з трьох періодів. Третій є варіантним повторенням першого. У кожному з періодів є своя лінія розвитку, на що вказують динамічні та штрихові позначення автора. Перше речення першої побудови являє собою висхідну мелодійну лінію, у якій чергуються прийоми легатної і нонлегатної гри (*нотний приклад 100*).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Animato, scherzando' and 'p'. The second system is marked 'crescendo' and 'mf'. Both systems feature a treble and bass clef with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Друге речення (з кульмінацією) побудовано на низхідних співучих інтонаціях, які підводять і стверджують основну тональність п'єси (a moll). Засоби музичної виразності, що використовує композитор у середній частині – чергування висхідних і низхідних інтонацій, темпові вказівки – *ritenuto*, кілька модуляційних ходів, зупинка на ферматі – створюють відчуття невизначеності, незавершеності розповіді, тому у даній частині треба дуже ретельно простежити й прослухати ці моменти. З модуляції в основну тональність починається третя частина, яка підводить до основної кульмінації всього твору (динамічні вказівки автора – «*f*») і раптовому закінченню («*sub. p*» та фермата). В цій частині потрібно звернути увагу на фактурні зміни: прослухати перекличку між голосами (між партіями обох рук). Викладачу також слід акцентувати на моментах (т. 9, т. 13), пов'язаних з використанням підголоскової поліфонії. При роботі над п'єсою потрібно уважно попрацювати над педаллю, яка ретельно проставлена композитором.

Контрольні питання

1. Стилiстику i образнiсть фортепiанної музики яких композиторiв наслiдує В. Косенко у власних фортепiанних творах раннього перiоду.
2. Назвiть фортепiаннi жанри, до яких звертався В. Косенко.
3. Охарактеризуйте цикл В. Косенко «24 дитячi п'єси» для фортепiано з точки зору стилiвової спрямованостi, тематицi, художнiх образiв.
4. Проаналiзуйте фортепiанний доробок М. Колесси.
5. Розкрийте головну рису стилiстики М. Колесси на прикладi його фортепiанних творiв.

6. Охарактеризуйте фортепіанні твори М. Скорика за жанрово-стильовими особливостями.
8. Висвітлите образний світ фортепіанних творів О. Нежігая. Назвіть засоби музичної виразності, що використовує композитор у програмних фортепіанних композиціях, створених для дітей.

Практичні завдання

1. Зробіть музикознавчий та виконавський аналіз трьох п'єс зі збірки В.Косенка «24 дитячі п'єси» (за власним вибором).
2. Проаналізуйте фортепіанний цикл «Три коломийки» М. Колесси. Визначте художньо-технічні труднощі, що виникають при інтерпретації даних п'єс; розкрийте шляхи їх подолання.
3. Зробіть виконавський аналіз однієї з п'єс «З дитячого альбому» М. Скорика.
4. Проаналізуйте два-три фортепіанні твори зі збірки В. Птушкіна «П'єси для дітей та юнацтва» (за вибором викладача).

Доповіді, реферати

1. Жанр фортепіанної мініатюри в творчості українських композиторів першої третини ХХ століття.
2. Програмність у фортепіанній творчості українських композиторів середини ХХ століття.

Список нотних збірок п'єс для опрацювання

1. Барвінський В. «Українська сюїта», П'єси для дітей.
2. Жук О. Дві поеми.
3. Косенко В. 24 дитячі п'єси для фортепіано.
4. Колесса М. «Дрібнички», «Три коломийки», «Три п'єси для дітей», «Картинки Гуцульщини», «Гуцульський прелюд».
5. Колодуб Ж. Веснянка.
6. Лятошинський Б. Прелюдії.
7. Нежігай О. Сюїта «Музичний тиждень», збірки п'єс для дітей.
8. Некрасов О. Гуцульська сюїта.
9. Ніжанківський Н. Інтермецо, Маленька прелюдія.
10. Птушкін В. П'єси для дітей та юнацтва.
11. Ревуцький Л. Дві прелюдії ор.7, Три прелюдії ор.4, Пісня.
12. Сасько Г. Сюїта «Граю джаз».
13. Сільванський М. Український танок.
14. Скорик М. Цикли п'єс «В Карпатах» («Пісня бойка», «У лісі», «Спів в горах»), «З дитячого альбому».
15. Сокальський П. Вальс – каприс № 1. Тарантела, цикл «Музичні враження», сюїта «На луках», Мазурка, Веснянка.
16. Степовий Я. Ліричні мініатюри (Вальс, Елегія, Менует), Рондо, Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка.
17. Таганов.О. Народні картинки, Краски.
18. Шамо І. Гумореска.
19. Юріна Л. Альбом «Джаз фієста».

Перелік використаних джерел

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
2. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: В 3-х ч. М.: Музыка, 1982, 1988.
4. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991.
5. Алумян С. Сонаты Бетховена в редакции Артура Шнабеля // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. тр. М.: МГК, 1989.
6. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Как исполнять Бетховена: Сб. ст. М.: Классика-XXI, 2004.
7. Артоболовская А. Первая встреча с музыкой. Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего возраста. М., 1935.
8. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972.
9. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. М.: Музыка, 1974.
10. Баренбойм Л. Аппликатурные принципы Артура Шнабеля // Как исполнять Бетховена: Сб. ст. М.: Классика-XXI, 2004.
11. Баренбойм Л. О бетховенской педализации // Как исполнять Бетховена: Сб. ст. М.: Классика-XXI, 2004.
12. Берченко Р. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Муз. академия. 1993. №2.
13. Бетховен Л., Клементи М., Штейбельт Д. Избранные этюды и упражнения. Л., 1985.
14. Бирмак А. О художественной технике пианиста. М., 1973.
15. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. М.: Музыка, 1997.
16. Браудо И. Артикуляция. Л.: ГМИ, 1961.
17. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Л.: Музыка, 1979.
18. Вартанов С. Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980.
19. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. М.: Классика-XXI, 2003.
20. Вопросы фортепианной педагогики: Сб. ст. Вып. I-IV. М., 1963, 1967, 1971, 1976.
21. Вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. М., 1984. Вып. V.
22. Выготский Л. Психология искусства / Изд. 3-е. М.: Педагогика, 1986.
23. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.: Сов. композитор, 1990.
24. Гизекинг В. Фортепианная музыка Моцарта – «самая лёгкая и самая трудная» // Как исполнять Моцарта: Сб. мат. М.: Классика-XXI, 2004.
25. Голубовская Н. О педализации.
26. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве: Сб. ст. и мат. Л.: Музыка, 1985.
27. Голубовская Н. Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта. О стилях и авторских обозначениях педали // Как исполнять Моцарта: Сб. мат. М.: Классика-XXI, 2004.
28. Голубовская Н. Бетховен // Как исполнять Бетховена: Сб. ст. М.: Классика-XXI, 2004.
29. Гольденвейзер А. 32 сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966.
30. Гольденвейзер А. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений // Как исполнять Моцарта: Сб. мат. М.: Классика-XXI, 2004.

31. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика-XXI, 2003.
32. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Сов. композитор, 1990.
33. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50-80 годы). М.: МГК, 1985.
34. Грицевич В. История стиля в фортепианном исполнительстве. М.: МГК, 2000.
35. Грундман Г., Мисс П. Как Бетховен пользовался педалью? // Как исполнять Бетховена: Сб.ст. М.: Классика-XXI, 2004.
36. Грундман Г., Мисс П. Аппликатура Бетховена // Как исполнять Бетховена: Сб.ст. М.: Классика-XXI, 2004.
37. Демченко А. Ференц Лист: вехи эволюции // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. Харьков, 2002.
38. Диденко С. О бузониевских редакциях клавирных сочинений И.С.Баха / Фортепиано. 1999. №2.
39. Житомирский Д. Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964.
40. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVIII-первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983.
41. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК, 1997.
42. Зенкин К. На пути к подлинному Бетховену (изучая «бетховениану» Марии Юдиной) // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: Избр.ст. Ростов /нД, 2003. Вып.2.
43. Иванина Р. К проблеме выбора исполнительской редакции в фортепианных сочинениях И.С.Баха // Музыкальная педагогика: Исполнительство: Сб.ст. М.: МГУКИ, 1998. Вып.1-2.
44. Исполнительский и методический анализ фортепианного произведения: Методическая разработка для музыкальных школ, училищ и вузов. М.: Центральный научно-методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1983
45. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. М.: Музыка, 1974.
46. Кириллина Л. Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории: Сб.науч.тр. М.: МГДОЛК им.Чайковского, 1987.
47. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996.
48. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969.
49. Коган Г. Об исполнении мелодии и аккомпанемента в клавирных сочинениях Моцарта // Как исполнять Моцарта: Сб.мат. М.: Классика-XXI, 2004.
50. Копчевский Н. «Детский уголок» Дебюсси. Стилистические параллели и вопросы исполнения // Вопросы фортепианной педагогики. М.: Музыка, 1976. Вып.4.
51. Копчевский Н. Клавирная музыка: вопросы исполнения. М.: Музыка, 1986.
52. Корто А. О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы. М.: Музыка, 1965.
53. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979.
54. Кудряшов А. О классицистской концепции исполнения «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха (Л.Бетховен, К.Черни) // От барокко к классицизму: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: РАМ им.Гнесиных, 1993.
55. Кудряшов А. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха): Автореф. дис...канд. искусствоведения. М., 1995.
56. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М.: Музыка, 1973.

57. Леймер К. Современная фортепианная игра // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л.: Музыка, 1966.
58. Ландовска В. О музыке. М.: Радуга, 1991.
59. Ландовска В. Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты. О некоторых клавирных произведениях Моцарта // Как исполнять Моцарта: Сб.мат. М.: Классика-XXI, 2004.
60. Леонова Г. Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И.С.Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб.науч.тр. М.: МГК, 2001.
61. Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена: Заметки пианиста-педагога. М.: Б.изд., 1996, 1998. Вып.1-2. Вып. 3-4.
62. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988.
63. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой.
64. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей // Скребков С.: Статьи и воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979.
65. Любимов А. Бах после Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб.науч.тр. М.: МГК, 2001.
66. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1982.
67. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967.
68. Малинковская А. Интонационный анализ произведения в работе с учащимся-пианистом // Проблемы развития системы музыкального образования: Сб.тр. М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1986. Вып.87.
69. Малинковская А. Фортепиано-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-аналитической литературе XVI-XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1990.
70. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя: Статьи. Очерки. Исследования. М.: Сов. композитор, 1976. Вып.2.
71. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966.
72. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., 1984. Вып.5.
73. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: Сб.ст. М.: Музыка, 1991.
74. Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Музыкальное исполнительство и современность: Сб.науч.тр. М.: МГК, 1997. Вып.2.
75. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963.
76. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967
77. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Сов. композитор, 1983.
78. Мильштейн Я. Ф.Лист. М.: Музыка, 1970.
79. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. М.: Музыка, 1967.
80. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. М.: Музыка, 1990.
81. Михайлов А. Бетховен: преемственность и переосмысления // Музыка в истории культуры: Избр.ст. М.:МГК, им. П.И.Чайковского, 1998.
82. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1982.
83. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учебное пособие. М.: Музыка, 1980.
84. Николаева А. Стилиевой подход в обучении игре на фортепиано (история, теория, методика) // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: ВЛАДОС, 2001.
85. Носина В. Символика музыка И.С.Баха и её интерпретация в «Хорошо темперированном клавире»: Учебное пособие для слушателей ФПК. М.:ГМПИ им. Гнесиных, 1991.

86. Носина В. Символика музыки И.С.Баха. Тамбов, 1993.
87. Носина В. О символике «Французских сюит» И.С.Баха. М.: Классика-XXI, 2002.
88. Осокин С. Историческая жизнь «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха в исполнительском искусстве второй половины XX века: (Интерпретация цикла И.С.Баха Г.Гульдтом и С.Рихтером) // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб.науч.тр. М.: МГК, 1989.
89. Осокин С. Историческая жизнь музыкального произведения в исполнительском искусстве (на материале интерпретаций «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха): Автореф. дис. ...канд. иск. М., 1992.
90. Очерки по истории советского фортепианного искусства: Учебное пособие. М.: Музыка, 1979.
91. Павчинский С. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена // Бетховен: Сб.ст. М.: Музыка, 1982. Вып.2.
92. Понизовкин Ю. Проблема интерпретации и редактирования клавирных произведений И.С.Баха: Учебное пособие. М.: РАМ им.Гнесиных, 1996.
93. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избр.ст. В 2-х вып. М.: Сов. композитор, 1979, 1981.
94. Родионова Т. Обучение основам композиции в классе фортепиано детских музыкальных школ // Вопросы фортепианной педагогики. М.: Музыка, 1979. Вып.4.
95. Розанов И. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб: Лань, 2001.
96. Ройзман Л. Музыка Баха в учебных заведениях и некоторые проблемы нашей педагогики // Вопросы музыкальной педагогики. М.: МГК, 1997. Вып.11. Сб.16.
97. Ройзман Л. Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И.С.Баха // Сов. музыка. 1940. №10.
98. Ройзман Л. Заметки об исполнении английских сюит И.С.Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб.науч.тр. М.: МГК, 2001. Сб.32.
99. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб: Композитор, 1998.
100. Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961.
101. Сандовская Т. Новые приёмы фортепианного исполнительства в творчестве композиторов XX века. Л., 1994.
102. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М., 1963.
103. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.
104. Смирнова Н. Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано. Саратов: Yule, 2002.
105. Смирнова Н. Исполнение клавирных сочинений И.С.Баха: Учебное пособие. Саратов: СГК, 2005.
106. Сраджев В. Развитие беглости в технической работе пианиста: методическое пособие. Елец: Муза, 2003.
107. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980.
108. Тимакин Е. Работа над техникой.
109. Тропп В. Клавирные сонаты Гайдна и Моцарта. Истоки, параллели, взаимовлияния // Моцарт. Проблемы стиля. М.: РАМ им.Гнесиных, 1996.
110. Фейгин М. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. М., 1973
111. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1975.
112. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965.
113. Фейнберг С. О фортепианной музыке Моцарта и Бетховена // Как исполнять Моцарта: Сб.мат. М.: Классика-XXI, 2004.

114. Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982.
115. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.
116. Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа // Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев: Музична Украина, 1974.
117. Шабалина Т. Рукописи И.С.Баха: Ключи к тайнам совершенства. СПб: «Logos», 1999.
118. Швейцер А. И.С.Бах. М.: Классика-XXI, 2002.
119. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Л., 1971.
120. Шапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М., 1947.
121. Шапов А. Фортепианная педагогика. М., 1960.
122. Шапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М., 1968.
123. Эмери У. Орнаментика Баха. М.: Музыка, 1996.
124. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.: Классика-XXI, 2002.

Интернет-ресурсы

1. <http://tatzilbert.ru/iskusstvo-fortepiano/>
2. <http://www.lykhin.com/links/links.php?catid=29&designid=2>
3. <http://notes.tarakanov.net/pzar.html>
4. <http://icking-music-archive.org/ByComposer.php>
5. <http://www.sheetmusicarchive.net/>
6. <http://www.abrahamespinosa.com/partituras2.htm>
7. <http://roisman.narod.ru/compnotes.htm>
8. http://nlib.org.ua/_index.html<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/>
9. <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/>
10. <http://piano.francais.free.fr/>

СЛОВНИК З ДИСЦИПЛІНИ

АВАНГАРДИЗМ (від фр. *avant* – вперед та *garde* – варта, загін) узагальнююча назва течій сучасного музичного мистецтва, якому притаманний розрив з традиціями класичної музики, пошук нових форм та виражальних засобів, який інколи перетворюється в самоціль. До авангардизму в музиці належать алеаторика, додекафонія, електронна, пуантилістична, сонористична, конкретна та інша музика. Найвідоміші представники Авангарду у вітчизняній фортепіанній музиці 60-х років ХХ століття – В. Сильвестров, В. Годзяцький, Л. Грабовський, у 80-90-х роках ХХ ст. – К. Цепколенко, В. Рунчак, С. Пілютіков, С. Зажитко та інші.

АКОМПАНеМЕНТ (фр. *accompagnement* – супровід) – музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконується на фортепіано (акордеоні, гітарі, інших інструментах). Виконавець акомпанементу – акомпаніатор, виконувати акомпанемент – акомпанувати.

БАГАТЕЛЬ (фр. *bagatelle* – дрібничка) – невелика, технічно нескладна та граціозна за характером музична п'єса, найчастіше для фортепіано. Цей жанр музичної мініатюри запровадив Л.В.Бетховен, до нього часто звертались Б. Барток, А. Вебер, А. Дворжак, Ф. Ліст, А.К. Лядов, Ф. Пуленк, Я. Сібеліус та інші композитори, шукаючи в ньому додаткові резерви афористичності.

БАЛАДА (від іт. *Ballad* – танцювати) – у середні віки пісня народного походження, яка супроводжувала танець. Пізніше – драматичний за характером літературний лірико-епічний твір, часто з елементами фантастики, зміст якого навіяний подіями минулого та давніми легендами. В епоху романтизму поняття балади поширилось на вокальну («Лісовий цар» Ф. Шуберта) та інструментальну музику (балади для фортепіано Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Шопена та ін.).

БАРКАРОЛА (від іт. *Barca* – човен) – пісня човняра, надзвичайно поширена у Венеції наспівна вокальна або інструментальна п'єса. Розмір 6/8. Характерний ритмічний малюнок в супроводі створює відчуття коливання на воді. Баркаролу широко застосовували в своїх операх Ф.Герольд, Ф. Обер, Д. Россіні, Ж.Офенбах, Д.Паїзієло та ін., як жанр вокальної музики – М.Глінка, С.Людкевич, Ф.Мендельсон - Бартольд, Ф.Шуберт, як інструментальні п'єси – Б. Барток, С. Рахманінов, Г. Форте, П.Чайковський, Ф. Шопен та інші.

БАРОКО (від іт. *Barocco* – примхливий) – 1. Стиль європейського мистецтва (переважно образотворчого і архітектури) ХVІ - ХVІІІ ст. Твори музичного бароко характеризуються утвердженням генерал-баса, мажорно-мінорної системи, розвитком хроматизму, появою форм партити, сюїти, фуґи та зближенням з естетикою просторових мистецтв – монументальність, величність, наявність сильних афектів тощо.

БАСО ОСТІНАТО (іт. *basso ostinato* – впертий, постійний, настирливий бас) - 1. Мелодичний рисунок, що безперервно повторюється в басовому голосі музичного твору. Особливо часто зустрічається в музиці ХVІІ-ХVІІІ ст., в старовинних танцювальних формах пасакалії і чакони, в супроводі арій. 2. Твір поліфонічного складу, де бас безперервно повторює одну тему.

БЛЮЗ (англ. *Blues* – сум) – лірична пісня американських негрів, для якої властиві синкопований ритм, поліритмія, ковзаючі, не фіксовані пониження ступенів (на ІІІ і ІV ступенях мажору), що утворюють 9-тоновий «блюзів» лад, імпровізаційність виконання. Значною мірою Блюз суттєво вплинув на формування джазу та джазової музики, де існують як вокальна, так і інструментальна форма. Найбільш розповсюджена, класична форма Блюзу-дванадцятитактовий період з трьох фраз по чотири такти кожна: перші чотири такти - на тонічній основі; по два - на субдомінанті й тоніці; ще по два - на домінанті й тоніці. Зустрічаються й інші форми Блюзу. Жанрові особливості Блюзу використовували Дж. Гершвін («Рапсодія в стилі блюз»), М. Равель (Соната для скрипки та фортепіано), Д. Мійо та інші композитори.

БУРЕ (фр. *bourre* – стрибати, підстрибувати) – старовинний французький народний танець. Розмір 2/2 (4/4) з затактом на одну чверть, виконується в швидкому темпі. Зустрічається в старовинних сюїтах XVII ст.

БУРЛЕСКА (лат. *Burlesca* – дослівно: кумедна, смішна) – 1. Музична п'єса насмішкуватого, грубувато-комічного, химерного характеру, схожа на капричіо або гумореску. Бурлеска зустрічається в музиці Й.С. Баха, Ф. Куперена, М. Регера, Р. Штрауса, Р. Шумана та ін. 2. Пародійно - гротескова опера, подібна до водевілю, яка виникла в Італії та в XVII ст. дістала поширення в Ірландії та Франції.

ВАЛЬС (фр. *valse*, нім. *Walzer*, від *walzen* – кружляти в танці) – парний бальний танець, який виник на основі народних танців Австрії, Німеччини та Чехії. Одним із попередників Вальсу був австрійський танець лендлер. Вальс набув загального поширення та європейської популярності завдяки творчості композиторів – авторів віденських концертних Вальсів – Й. Ланнера, батька та особливо сина Штраусів, Е. Вальдтейфеля. Музичний розмір Вальсу – 3/4. Ритмічну основу Вальсу композитори використовували для створення масштабних художніх творів («Вальс-фантазія» М. Глінки, «Пушкінські вальси» С. Прокоф'єва, «Сумний вальс» Я. Сибеліуса, численні вальси Ф. Шопена тощо). Вальс поширений також в музичному театрі (опера, оперета), драматичних спектаклях, кінофільмах, пісенній та романсовій творчості («Київський вальс» П. Майбороди та ін.).

ВАРІАЦІЇ (лат. *Variatio* – зміна, різноманітність) – 1. Музичний твір, де основна тема піддається різноманітним змінам (мелодичним, ладовим, ритмічним, гармонічним). В так званих «суворих» (строгих) Варіаціях зберігаються загальні риси мелодій і гармонічного плану теми, а у «вільних» (характерних) Варіаціях спостерігаються значні відхилення від тематичної основи та поява самостійних контрастних музичних образів, поєднаних загальною художньою ідеєю. Подвійні Варіації створюються на дві теми, викладені послідовно. Варіації зустрічаються і як самостійні твори і як частини циклічних форм.

ВЕРБУНКОШ – стиль угорської танцювальної музики, який виник в XVIII столітті внаслідок злиття старовинних угорських народних жанрів під впливом балканських, слов'янських та циганських музичних стилів. До стилю Вербункош належать палоташ і чардаш.

ВЕРДЖІНЕЛ (англ. *virginal*) – струнний клавішний інструмент, невеликий прямокутний клавесин. Обсяг звуковисотного діапазону – до чотирьох октав (C - c3). Був поширений в Англії та Нідерландах XVI - XVII ст.

ВЕСНЯНКИ – назва старовинних слов'янських обрядових пісень, пов'язаних з початком весни і наближенням весняних польових робіт. В західних регіонах України Веснянки мають назви - гагілки, гаївки Мелодії Веснянок побудовані на багаторазовому повторенні однієї - двох поспівок в межах невеликого діапазону.

ВІРТУОЗ (від іт. *virtuoso* – дослівно мужній, доблесний) – артист-музикант, який досконало володіє виконавською технікою свого мистецтва.

ВПРАВА – 1. Музичний твір, призначений для навчальних занять з техніки співу або гри на музичному інструменті.

ГАВОТ (від прованс. *Gavoto* – танець гавотів) – старовинний французький танець; темп – помірний; розмір - 4/4 із затактом на дві чверті, дві або три восьмих. З XVIII ст. - популярний танець на придворних балах, у XVIII ст. використовувався в балетах та старовинних сюїтах (Ж.Б. Люлі, Ж.Ф. Рамо, Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель та ін.). З XIX ст. майже не зустрічається.

ГАЛАНТНИЙ СТИЛЬ (від фр. *galante* – вишуканий) – стиль європейської музики XVII ст., який відзначався ясністю, доступністю та вишуканістю. Прикрашена мелізмами мелодія супроводжувалася простою і прозорою гармонією. Представники Галантного стилю – Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Г. Телеман. Творчість Дж.Б. Перголезі, Й.-К. Баха, Б. Галуппі, Ф.-Е. Баха, Д. Саммартіні та інших збагатили Галантний стиль новими рисами – природністю, правдивістю, виразністю і наспівністю мелодії та сприяла формуванню

віденської класичної школи музичного мистецтва. Галантний стиль також називають рококо, перед-класичним або ранньокласичним стилем.

ГАЛОП (фр. galop – біг навскоки) – швидкий, стрімкий веселий бальний танець XIX ст. з підскоками; розмір – 2/4. До художніх зразків належать Г.Ф. Ліста, М. Глінки, Ф. Шуберта, Й. Штрауса, Ф. Обера, Ж. Оффенбаха, Е. Вальдтейфеля, П. Чайковського та ін.

ГЛІСАНДО – музичний термін, походить від французьке слово «glissant» що означає «плавний» перехід від одного звуку до іншого по черзі через всі можливі для відтворення на даному інструменті звуки, що лежать між ними.

ГОЛОВНА ПАРТІЯ – перший структурно оформлений розділ сонатної експозиції (і репризи), який є викладом головної теми в основаній тональності, часто разом з її розвитком, що проходить безпосередньо після головної теми.

ГУМОРЕСКА (від англ. Humour – настрої) – невелика, жартівлива або гумористична за характером п'єса.

ДЖАЗ (англ. jazz) – 1. Жанр професійної музики, який виник на початку XX ст. в Південних штатах США внаслідок взаємодії африканської та європейської танцювальної музики. Витоки Джазу походять з імпровізаційних форм негритянської народної музики, зокрема, спірічуелс, блюзу, регтайму, а також танцювально-побутової музики білих переселенців. Джз вирізняє імпровізаційність, підвищена емоційність, витончена ритмічність (синкопування, поліритмія), специфічний склад виконавців та інструментарію, використання різноманітних тембрових барв, звуконаслідування тощо.

ДЗЕРКАЛЬНА РЕПРИЗА – в сонатній формі – особливий вид репризи, яка повторює основні розділи експозиції у зворотному порядку: спочатку побічну, а потім головну партію.

ДИВЕРТИСМЕНТ (фр. divertissement – розвага, забава) – Інструментальні твори, які відтворюють зовнішні ознаки Дивертисменту XVII століття.

ДИНАМІКА (від гр. dynamikos – силовий) – одна з сторін організації музики, тісно пов'язана з силою звучання музики, дією різних акустичних компонентів. Основні позначення Динаміки.: f (forte – форте) – голосно, сильно; p (piano – піано) – тихо, слабо; а також проміжні градації Динаміки; mf (mezzo-forte – меццо-форте) – помірно голосно; mp (mezzo-piano – меццо-піано) – помірно тихо і т.д. Поступове зростання сили звучання – крещендо (crescendo); поступове послаблення – дімінуендо (diminuendo). Динаміка є важливим виражальним засобом, здатним впливати на сприймання музики, викликати у слухачів різноманітні асоціації. Використання Динаміки зумовлюється змістом і характером музики, особливостями її структури та стилю. Логіка співвідношення музичних звучностей – одна з основних умов художнього виконання.

ДИСОНАНС (лат. Dissonans – різнозвучний, різноголосий) – звучання двох тонів, яке викликає відчуття незлагодженого звучання. До Дисонансу належать велика і мала секунди, їх обернення, збільшені та зменшені інтервали, а також акорди, які містять будь-який зазначений інтервал.

ДІАТОНІКА (від гр. diatonos – переходити від тона до тона) – семиступенева система музичних звуків, що утворюється без використання альтерації послідовністю основних ступенів звукоряду, розташованих за чистими квінтами. До Діатоніки належать звукоряди давньогрецьких і церковних ладів та ладів народної музики.

ДОДЕКАФОНІЯ (dodecaphone – дванадцятизвуччя) – один із видів композиторської техніки XX ст., такий метод, коли вісь твір будується на дванадцятизвучковій серії. Існує два типи додекафонії: 1. Серійна додекафонія: а) техніка дванадцятитонової серії; б) техніка неповновисотної (десятизвучкової, шестизвучкової, чотиризвучкової тощо) серії в умовах дванадцятиступеневої звукової системи. 2. Несерійна додекафонія – техніка дванадцятизвучкових рядів (повних і неповних), не пов'язаних повторенням однакового серійного порядку інтервалів. В сучасній додекафонії найбільш поширеними є методи А. Шенберга та Й. Хаузера.

ДУЕТ (нім. Duett, від лат. Duo – два) – 1. Ансамбль з двох співаків або інструменталістів. 2. Твір, написаний для двох виконавців.

ДУМА – український народний твір лірико-епічного жанру, який розповідає про героїко-історичні та соціально-побутові події минулого і сучасності. Дума виникли ще в XV ст. і набули великого поширення у всій Україні. Думи виконують народні співці – кобзарі, бандуристи, лірники.

ДУМКА – 1. Українська та польська лірико-епічна пісня, близька до думи оповідальними, імпровізаційними, ладовими особливостями. 2. Назва деяких вокальних та інструментальних п'єс, арій з опер або окремих розділів (в українській рапсодії М. Лисенка) та ін.

ЕКОСЕЗ (фр. *ecossaise* – дослівно: шотландка) – старовинний шотландський народний танець, який виконується у супроводі волинки. Музичний розмір 3/2, 3/4, пізніше 2/4, темп швидкий. В XIX ст. був широко популярним бальним танцем.

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА МУЗИКА (від лат. *Experimentum* – дослід) музика, створена з використанням незвичного звукового матеріалу, пошуку нових звукових сфер та прийомів. В XX ст. до експериментальної музики належали конкретна, електронна та світломузика, пізніше – стохастична і алгоритмічна.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ (від франц. *expression* – вираження, виразність) – літературно-мистецький потік авангардизму, що сформувався в Німеччині на початку XX століття. Мав своїх прихильників у Франції, Австрії, Польщі, німецькомовній Швейцарії. Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку XX ст..

ЕКСПРОМТ (від лат. *Expromtus* – готовий до вжитку) – 1. Музичний твір, створений без попередньої підготовки, імпровізація. 2. Назва імпровізаційного за характером музичного твору.

ЕЛЕГІЯ (від гр. *elegos* – жалоба, журба) – п'єса сумного, журливого характеру. Зразки елегії створили Г. Персел, Л. Бетховен, М. Глінка, Ф. Ліст, М. Лисенко, І. Стравінський, П. Чайковський та ін.

ЕПІЗОД (гр. *episodion* – вставка) – 1. В рондо – кожний розділ, який чергується з основним розділом – рефреном. 2. Нова музична думка у вигляді теми або цілого розділу, безпосередньо не пов'язана з основним матеріалом.

ЕСКІЗ (фр. *esquisse* – нарис) – 1. Уривчасті записи тем, мелодій, ритмічних фігур гармонічного плану і зворотів тощо, всього, що складає початковий етап роботи композитора над музичним твором. 2. Музичні твори, які наче замальовують картини природи, побуту і т. інше (наприклад, «Карпатські фрески» Л. Дичко).

ЕТЮД (фр. *etude* вивчення) – 1. Інструктивна вправа для розвитку виконавської (переважно інструментальної) техніки. 2. Високохудожні концертні п'єси (етюди для фортепіано Б. Бартока, Й. Брамса, М. Лисенка, Ф. Ліста, Н. Паганіні, О. Скрибіна, Ф. Шопена та інших, «Етюди-картини» С. Рахманінова, «Симфонічні етюди» Р. Шумана та ін.).

ЖАНР МУЗИЧНИЙ (фр. *genre* – рід, вид, тип, манера) – багатозначне поняття, яке характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, виходячи з їх походження, умов виконання, сприймання та інших ознак (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців тощо). Склад виконавців і спосіб виконання визначають найпоширеніший поділ жанрів на вокальний та інструментальний, які, своєю чергою, диференціюються за дрібнішими ознаками.

ЖИГА 1. Старовинний англійський танець кельтського походження, який зберігся в Ірландії й у наші часи. Для жиги характерні «тріольність» руху, тридольність розміру (3/8, 6/8, 9/8 і т.д.) і виконання в дуже швидкому темпі. 2. Заклучна четверта частина танцювальної сюїти в музиці XVII – XVIII ст.

ІМІТАЦІЯ (від лат. *immitatio* – наслідування) – повне або часткове повторення в іншому голосі теми або мелодичного звороту, який тільки що прозвучав. І. як прийом є одним з основних методів розвитку музики, особливо поліфонічної. Голос, який першим

викладає мелодію, називається пропостою, голос, що повторює її - респостою. До І належать інвенція, фуга, канон.

ІМПРЕСІОНІЗМ (від фр. *impression* – враження) – напрям в музиці, який характеризується яскравістю, втіленням скороминущих вражень, одухотвореною пейзажністю, колоритними жанровими зображеннями, музичними портретами. До представників імпресіонізму в музиці належать К. Дебюссі, М. Равель, П. Дюка, М. де Фалья, О. Респігі, К. Шимановський та інші.

ІМПРОВІЗАЦІЯ (від лат. *improvisus* – непередбачений) 1. Створення музики без попередньої підготовки, експромт. Імпровізація була поширена в концертній практиці XVIII ст. у вигляді сольних каденцій, фантазій, хоральних обробок тощо. 2. Обов'язковий компонент мистецтва джазу, коли музика створюється безпосередньо в процесі виконання. 3. Музичний твір, написаний у довільній формі. 4. Імпровізація педагогічна (в навчанні музики) – об'єктивний складник навчально-виховного процесу, який виступає засобом інтуїтивного пошуку оперативного розв'язання суперечностей стереотипних та імпровізаційних елементів в безпосередньому спілкуванні вчителя і учнів.

ІНВЕНЦІЯ (від лат. *inventio* – вигадка, винахід) – невелика дво- або триголосна поліфонічна п'єса, яка відзначається музичною винахідливістю як з боку мелодики, так і розвитку теми та побудови форми. В творчості Й.С. Баха інвенціям належить проміжне положення між поліфонічними прелюдіями і фугами.

ІНВЕРСІЯ (від лат. *inversio* – перестановка) – видозмінене повторення теми або мотиву з протилежним напрямком інтервалів.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА – музика, призначена для виконання на музичних інструментах. Інструментальна музика буває сольною (без супроводу та з ним), камерно-ансамблевою і оркестровою.

ІНТЕРЛЮДІЯ (від лат. *inter* – між і *ludus* – гра) – невеликий музичний епізод, що зв'язує дві основні частини музичного твору, або окремі варіації.

ІНТЕРМЕДІЯ (від лат. *Intermedius* – проміжний) – Проміжний епізод, який готує і поєднує різні проведення теми у фузі.

ІНТЕРМЕЦО (іт. *intermezzo* – перерва) – 1. Музична п'єса, яка розташовується між двома іншими номерами, відрізняючись від них за характером і настроєм. 2. Невелика самостійна інструментальна п'єса вільної форми.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (лат. *interpretatio* – тлумачення) – художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, яка залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець. Теорія музичної інтерпретації складається з другої половини XIX ст. як галузь музикознавства.

ІНТОНАЦІЯ (від лат. *intono* – вимовляти наспівно, співати перші слова) - 1. Звукове втілення музичної думки як вияву історично детермінованої людської свідомості. В мовленні смислове навантаження несе слово, мовленнєва інтонація відіграє допоміжну роль, а в музиці інтонація є основним носієм змісту. 2. Комплекс характерних особливостей музичної форми (висотних, ритмічних, тембрових та ін.), які зумовлюють її емоційне та смислове значення для сприймання. 3. Мелодичний зворот, найменша частина мелодії, яка має виражальне значення. 4. Музично і акустично точне відтворення висоти і характеру звуків голосом, на інструментах з вільним строем.

КАМЕРНА МУЗИКА (іт. *camera* – кімната) – вид музичного мистецтва – вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна музика, створена для виконання невеликим складом музикантів в невеликих приміщеннях для домашнього музикування. До камерної музики належать: старовинний мотет, мадригал, романс, дует, тріо, квартет, квінтет, вокальний або вокально-інструментальний цикл, соната, тріо-соната і т.інше.

КАМΠΑНЕЛЛА (іт. *campanella* – дзвоник) – музична п'єса, яка імітує передзвін дзвоників. Широко відома кампанелла для скрипки Н. Паганіні та її фортепіанна транскрипція, створена Ф. Лістом.

КАНОН (гр. *kanon* – лінійка, правило, зразок) – 1. Багатоголосний твір, де всі голоси виконують мелодію провідного, вступаючи за чергою; перший голос називається пропостою, інші, які імітують пропосту – респостами. За кількістю мелодій розрізняють прості та складні (подвійний, потрійний) канони. Крім імітації в прямому русі, в канонах спостерігаються обернення мелодії, її збільшення, зменшення, зворотний (ракоходний) рух та інші перетворення. Розрізняються закінчений та нескінчений канони.

КАНТАБІЛЕ (іт. *Cantabile* – наспівно) – 1. Наспівність мелодики, важливий естетичний критерій вокальної та інструментальної музики кінця XVII-XVIII ст. 2. Наспівний характер виконання музики. 3. Самостійний музичний твір або частина твору наспівного характеру (напр., «*Andante cantabile*» з квартету op.11 П.І. Чайковського).

КАНЦОНА (іт. *Canzone* – пісня) – 1. Вид ліричної поезії трубадурів Провансу XII-XIII ст., пізніше поширений в Італії та Північній Франції. 2. Інструментальна п'еса для клавішних інструментів або інструментального ансамблю з кінця XVI ст. 3. В XIX ст. - назва ліричного вокального або інструментального твору.

КАПРІЧО *capriccio* (іт. *capriccio* – примха, каприз) – інструментальна п'еса довільної форми, в блискучому віртуозному стилі, заснована на імітації.

КЕК-УОК (*cakewalk* – дослівно: похід за пирогом) – бально-естрадний танець, який виник на початку XX ст. як танець північноамериканських негрів. Назва кек-уок пояснюється тим, що переможець нагороджувався пирогом. Музичний розмір 2/4 з характерним синкопованим ритмом. Виконується в темпі швидкого маршу. Естрадний варіант кек-уок близький до канкану.

КЛАВЕСИН (фр. *clavesin*) – старовинний клавішний щипковий інструмент з кількома клавіатурами – мануалами і регістрами. Звук сильний, але динамічно одноманітний, оскільки видобувається зачепленням струн гусячими пір'ями, шкіряними плектрами або металевими шипами, прикріпленими до клавішних важелів. В різних країнах клавесин і його різновиди називаються: в Англії – верджинел, в Італії – чембало, в Німеччині – кильфлюгель, у Франції – спінет. В XVIII ст. клавесин витіснило фортепіано. Зараз входить до складу ансамблів старовинної музики.

КЛАВІАТУРА (нім. *Klavatur*, від лат. *Clavis* – ключ) – система важелів для видобування звуку на фортепіано, органі, акордеоні, клавесині, клавікорді, баяні та інших клавішних інструментах. Найбільш поширені два типи клавіатур – кнопкова(баян) та пластинчаста (фортепіано).

КЛАВІКОРД (від лат. *clavis* – ключ і гр. *chorde* – струна) – старовинний ударний клавішний музичний інструмент, один з попередників фортепіано. Звук клавікорду видобувався за допомогою металевих пластинок (тангентів).

КЛАВІР (нім. *Klavier*) – 1. Спільна назва групи клавішних струнних музичних інструментів (клавікорд, клавесин, фортепіано тощо). 2. Перекладення партитури вокально-симфонічного твору (опера, ораторія, кантата), а також балету, симфонії, концерту тощо для з фортепіано на 2, 4, 8 рук. 3. Мануальна клавіатура.

КЛАВІШНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ – музичні інструменти, які звучать і змінюють висоту звуку внаслідок натискання на клавіші. Це – пневматичні (орган), ударні (фортепіано, клавікорд та ін.), язичкові (баян, фісгармонія та ін.), електричні (іоніка) та електронні (синтезатори) інструменти.

КЛАСИЦИЗМ (від лат. *Classicus* – зразковий) – стиль в мистецтві XVII - початку XIX ст., значення якого полягає в тому, що суть буття глибоко розумна й гармонійна і утверджує єдність та порядок в світі. В музиці класицизм пов'язаний з творчістю К.В. Глюка, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, М. Березовського, Д. Бортнянського, Е. Мегюля, Л. Керубіні, В. Пашкевича та інших.

КЛАСТЕР (англ. *Cluster* – гроно, скупчення, *tone cluster* – гроно звуків) – за визначенням Г. Кауела – співзвуччя, утворене щільним скупченням малих або великих секунд, що є обов'язковою умовою трактування цього скупчення, як кластер. До кластерів

належать і пентакорди. Кластери поділяються на два різновиди – акорди або сонорні співзвуччя. Техніка кластерів набула поширення в музиці ХХ ст.

КОБЗАР – український народний мандрівний співець – музикант (часто сліпий), який виконував свої пісні та думи в супроводі кобзи (бандури). Мистецтво кобзарів набуло розквіту в XVI-XVII ст., коли український народ вів боротьбу за незалежність. До найвідоміших кобзарів належали О. Вересай, П. Носач, Ф. Холодний та ін.

КОЗАЧОК – український народний танець, жвавий і веселий за характером, що виконується у швидкому темпі. Музичний розмір 2/4.

КОЛИСКОВА – пісня для заколисування дитини, яка є одним з найбільш поширених жанрів народної, а з XVIII ст. - і професійної вокальної (О. Аляб'єв, Й. Брамс, М. Глінка, К. Стеценко, Ф. Надененко, П. Чайковський, Ф. Шуберт та ін.) музики. З XIX ст. жанр колискової набув поширення і в інструментальній (Й. Брамс, Е. Гріг, К. Дебюсі, М. Лисенко, М. Равель, А. Рубінштейн, І. Стравінський, Ф. Шопен та ін.) музиці. Колискові характеризується спокійним, уповільненим рухом, повторенням поспівок та ритмічних фігур.

КОЛОМИЙКА (від назви м. Коломия Івано-Франківської обл.) – 1. Жартівлива українська галицька народна пісня куплетної форми, за змістом подібна до частівки. Поширена в Західній Україні (зокрема, Буковині, Прикарпатті та Закарпатті.) 2. Народний танець гуцульського походження. Музичний розмір 2/4, темп жвавий.

КОЛЯДКА – старовинна слов'янська обрядова пісня, яка виконується під час святкування Різдва Христового. В Україні поширені різновиди колядок – щедрівка та риндзівки, в Беларусі – калядка, Литві – калєда, Латвії – каладу, Болгарії – коледа, Польщі – коледа, Росії – колядка, Румунії – колінда тощо.

КОМПОЗИЦІЯ (лат. compositio – складання, розміщення) – 1. Процес музичної творчості. 2. Закінчений музичний твір. 3. Побудова музичного твору, розташування і співвідношення його частин. 4. Наука про гармонію, поліфонію, музичну форму та інструментовку.

КОНКРЕТНА МУЗИКА – звукові композиції, утворені внаслідок запису на магнітну плівку найрізноманітніших природних або штучних звуків (падання крапель дощу, шум потягу, голоси птахів, завивання вітру, скрип дверей тощо), їх електроперетворення, змішування та монтажу. Конкретна музика виникла у Франції наприкінці 40-х років ХХ ст. Вона подібна до електронної музики та сонористики і застосовується для оформлення кінофільмів чи драматичних вистав, а також включення в контекст звичайної музики для надання їй нового забарвлення.

КОНТРАПУНКТ (нім. Kontrapunkt від лат. punctum contra punk-tum - крапка проти крапки) – те ж саме, що поліфонія. 1. Мелодія, що звучить одночасно з темою, інакше – протискладення. 2. Одночасне поєднання двох або кількох самостійних голосів (мелодій). 3. Назва твору, де переважає складна поліфонічна техніка – перетворення та перестановки тем (наприклад, «Мистецтво фуги» Й.С. Баха).

КОНЦЕРТИНО (іт. concertino) – 1. Невеликий інструментальний твір з меншим масштабом частин циклу, призначений для скороченого складу виконавців, що наближує його до малих форм оркестрової музики - симфонієти, камерної симфонії тощо.

КУРАНТА (фр. courant – мінливий, плинний) – старовинний французький салонний танець італійського походження, поширений в XVI - XVII ст. Спочатку музика мала розмір 2/4 та пунктирний ритм, пізніше – 3/2 або 6/4, швидкий темп, урочистий характер. В старовинній танцювальній сюїті куранта була другою частиною між алемандою і сарабандою. В інструментальній музиці куранта зустрічається у Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя.

ЛЕНДЛЕР (нім. Landler – від назви місцевості Landl в Австрії) – австрійський і німецький селянський парний танець, який виконується колом, попередник вальсу. Розмір 3/4, темп помірний, мелодія рухлива, переважно з малими тривалостями звуків, рухи стрибкоподібні.

ЛІНЕАРНІСТЬ – якість голосоведення, послідовність звуків, які утворюють мелодичну лінію.

МАЗУРКА (польське *masur* – житель провінції Мазовія) – польський народний танець з чітко визначеним ритмічним малюнком, різкими акцентами на будь-яких долях такту. Розмір 3/4. Темп – від помірного до швидкого. Концертні мазурки створювали М. Огінський, К. Шимановський, М. Глінка, О. Скрябін, П. Чайковський та ін.

МАЙСТЕРНІСТЬ – високий рівень вправності у певному виді музичної діяльності, який передбачає наявність професійних знань, умінь, навичок, характеризуючи музиканта щодо здатності до впевненого і неповторного виконання творчих художньо-технічних завдань.

МАРШ (фр. *marche*, дослівно – ходіння, рух) – 1. Музичний жанр, призначений для супроводження пересування людей в чіткому, синхронному темпі (військ, демонстрацій, парадів тощо). Музичний розмір 2/4, 4/4, рідше 6/8, форма, як правило, тричастинна, з бадьорою, мужньою, активною музикою першої та третьої частин і наспівною – другою. Марш – один з провідних жанрів військової музики і за характером поділяється на стройовий, похідний, зустрічний, церемоніальний, ювілейний, фанфарний тощо, а також траурний. Як жанр, марш поширився на інші сфери музичного життя – концертну, сценічну, оперну, балетну та інші, що збагатило його зміст, форми і виражальні засоби. 2. Один з «трьох китів» (марш, пісня, танець) педагогічної концепції, покладених Д. Кабалецьким в основу програми з музики для загальноосвітньої школи. Застосування маршу, пісні, танцю як основи усіх складних форм вокальної та інструментальної музики в музичній освіті та вихованні запропонував видатний український композитор С. Людкевич, проте практичного втілення його ідея не знайшла.

МЕЛІЗМИ (від гр. *melos* – пісня, мелодія) – невеликі мелодичні прикраси та їх умовні позначки. До мелізмів належать – форшлаг, групето, подвійний мордент, зворотний мордент, подвійний зворотний мордент, перекреслений мордент, трель, подвійний перекреслений мордент, ачакатура, шлейфер та інші.

МЕЛОДІЯ (від гр. *melodia* – спів, пісня) – 1. Одноголосне вираження образно-поетичного змісту музичної думки. Мелодія – смислова та образна єдність, концентрація музичної виразності та музичної думки. За типом мелодія яскраво характеризує стиль, жанр музичного твору, його національний колорит.

МЕЛОС (гр. *melos* – пісня, мелодія) – 1. Енергія мелодії, сила мелодичної напруги (Р. Вагнер, В. Данкерт). 2. Узагальнене позначення пісенної, мелодичної основи, яка «об'єднує все, що стосується становлення музики - її плинності та протяжності, частковий випадок вияву мелосу» (Б. Асаф'єв).

МЕНУЕТ (фр. *menuet*, від *menu* – малий, дрібний) – 1. Старовинний французький танець, який виконувався плавно і граціозно. Розмір 3/4. Був поширений в XVII-XVIII ст. як придворний танець. 2. До XIX ст. – третя частина творів сонатного циклу, згодом місце менуету зайняло скерцо.

МЕТР (від гр. *metron* – міра, розмір) – система організації музичного ритму, що полягає у впорядкуванні послідовності чергування сильних і слабких долей.

МЕХАНІКА ФОРТЕПІАНА – пристрій, що забезпечує видобування звуків за допомогою ударів молоточками по струнах, складна система важелів, які керують молоточками та глушниками.

МЕХАНІЧНЕ ФОРТЕПІАНО – фортепіано з додатковим пристроєм для відтворення музики без участі виконавця, виготовлене в 1846 році А. Дебенем.

МОДЕРНИЗМ (від фр. *moderne* – найновіший, сучасний) – напрям музики, якому притаманний рішучий відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного музичного мистецтва – пізній романтизм, імпресіонізм з деструкцією тональної гармонії, «нова» музика тощо, де музика розглядається з погляду майбутнього розвитку.

МОНОТЕМАТИЗМ (від гр. *monos* – один і *thema* – предмет розмови) – принцип побудови музичного твору, пов'язаний з особливим трактуванням однієї або кількох тем, які

розробляються поліфонічно або тонально гармонічно. Риси монотематизму виявляються також у переважанні однієї з тем твору.

МОРДЕНТ (іт. *Mordente* – гострий, їдкий, кусючий) – назва мелізму, швидке послідовне виконання трьох нот: головної (тієї, яка написана), допоміжної (тієї, яка на секунду вище головної) і знову головної.

МОТИВ (від лат. *Moveo* – рухаю) – 1. Найменша музична побудова, яка включає частину музичної теми і звичайно містить одну сильну метричну долю.

МУЗИЧНИЙ МОМЕНТ (лат. *Momentum* – мить, миттєвість) – невелика інструментальна п'єса, за характером подібна до експромту. Зразки музичних моментів створили С. Рахманінов, Ф. Шуберт.

НЕОКЛАСИЦИЗМ – напрямок в музиці 20-30-х років ХХ ст., що звертався до принципів музичного мислення та жанрів, типових для бароко. Представниками неокласицизму в музиці були А. Казелла, О. Респігі, А. Онеггер, Ф. Пуленк, П. Хіндеміт та інші. Найвидатнішим з авторів цього напрямку був І. Стравінський.

НЕОРОМАНТИЗМ – пізній період романтизму, пов'язаний з творчістю Й. Брамса, А. Брукнера, Р. Вагнера, Х. Вольфа, Ф. Ліста, Г. Малера, Р. Штрауса, а також М. Рegera, Л. Яначека, які звертались до естетики романтизму на знак протесту проти надмірностей «другого авангарду».

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ – оновлення засобів композиторської мови в європейській музиці першої третини ХХ ст. шляхом опори на фольклор (Б. Барток, З. Кодай, Б. Лятошинський, Д. Мійо, М. де Фалья, І. Стравінський, Л. Яначек, пізніше В. Гаврилін, Г. Свиридов та інші).

НОВЕЛЕТА (іт. *Novelletta* – невелика розповідь) – невелика лірико-оповідальна (інколи драматична або жанрова) інструментальна музична п'єса. Назву жанру – новелета – запозичив з художньої літератури в 1838 р. Р. Шуман, пізніше її використовували М. Балакірев, О. Глазунов, О. Лядов, Ф. Пуленк, З. Фібіх та інші.

НОКТЮРН (фр. *nocture* – нічний) – лірична наспівна мелодична п'єса, зміст якої пов'язаний з художніми образами ночі. Зразки ноктюрну – в творчості В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Лисенка, М. Глінки, К. Дебюссі, П. Чайковського та інших.

НОН ЛЕГАТО (іт. *non legato* – не зв'язано, не злито – 1. Спосіб виконання, коли перехід від одного звуку до іншого відбувається відокремлено, але не уривчасто. 2. Один з основних видів артикуляції та штрихів.

НЮАНС (фр. *nuance* – відтінок) – відмінності в динаміці, темпі, способах звуковидобування, характері звучання, які посилюють емоційно-художнє враження від виконання музичного твору. Нюанси визначаються як автором твору, так і індивідуальністю виконавця.

НЮАНСУВАННЯ – сукупність відтінків, застосованих під час виконання музичного твору певним виконавцем.

ОБЕРЕК, обертас – польський народний парний танець, що виконується після повільного кув'яку. Музичний розмір 3/8 або 3/4 з акцентом на третій долі кожного другого такту. Темп швидкий.

ОБРАЗ МУЗИЧНИЙ – узагальнене віддзеркалення в музиці явищ дійсності і духовного світу людини, де засобами музики через одичне, конкретне типізується загальне, суттєве. Образ музичний є основним носієм художнього змісту твору. Образ музичний розкривається через виклад музичної теми, її розвиток, варіювання, доповнення тощо. У великих музичних творах образ музичний виступає як складна художньо-емоційна система, яка забезпечує втілення змісту твору.

ОБРОБКА – видозмінювання музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції.

ОРГАН (лат. *organum*, від гр. *organon* – знаряддя, інструмент) – конструктивно складний клавішно-пневматичний (духовий) інструмент, який походить від гідравлоса.

Пневматичний орган з'явився у Візантії ще в IV ст., а з VII ст. застосовувався в католицьких храмах. У вигляді, близькому до сучасного, орган дістав поширення з XVI ст. Типи органів різноманітні – від невеликих переносних (Портатив, Позитив) до величезних О., які мають понад 30 тис. труб.

ОРГАНІСТ – музикант – виконавець на органі.

ОРГАННИЙ ПУНКТ - 1. Витриманий басовий звук, на фоні якого, часто без функціонального погодження з ним, відбувається вільний рух інших (верхніх) голосів і змінювання акордів. Органний пункт може мати вигляд повторюваної мелодичної або ритмічної фігури. Найчастіше органний пункт зустрічається на тоніці або домінанті: подвійний органний пункт побудований одночасно на тоніці та домінанті. 2. Звук, витриманий в будь-якому верхньому голосі. Вид педалі.

ОРНАМЕНТИКА (лат. ornamentum – прикраса) – мелодичні звороти зі звуків невеликої тривалості, які прикрашають основний мелодичний малюнок, а також посилюють його експресивність, дають додаткову можливість демонстрації віртуозної майстерності виконавців. До орнаментики належать пасажі, тирати, мелізми, фігурації, фіоритури, колоратура, глоси та інші. В музичній практиці існують два види орнаментики – позначена в нотах обов'язкова (групето, мордент, форшлаг, трель і т.д.) та імпровізаційна (колоратура, рулади, трелі і т.д.), яку виконавець обирає на свій розсуд.

ОСТІНАТО (від лат. *ostinatus* – упертий) – багаторазове повторення мелодичної, ритмічної фігури, гармонічного звороту, окремого звуку.

П'ЄСА (фр. *piese* шматок) – 1. Невеликий за обсягом сольний або ансамблевий завершений музичний твір. 2. Драматичний твір, призначений для сценічного втілення.

ПАРАФРАЗА, парафраз (від гр. *paraphrasis* – переказ, перекладення) – віртуозний інструментальний концертний твір (переважно для фортепіано), який спирається на теми популярних пісень, арій, опер і т.інш. Парафрази були поширеними в творчості Ф. Ліста, в українській музиці відомий – Парафраз на тему народної пісні «Думи мої» В. Барабашова.

ПАРТИТА (від іт. *Partire* – поділяти на частини) – 1. В XVI - XVII ст. - одна з назв варіаційного циклу (Д. Фрескобальді, К. Дездеуальдо). 2. В XVII - XVIII ст. танцювальна сюїта. Зразки партит – у Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Кунау та ін.

ПАРТІЯ (від лат. *pars* – частина). 1. Розділ експозиції і репризи сонатної форми – головна партія, зв'язувальна партія, побічна партія, заключна партія. 2. В багатоголосній поліфонічній музиці – те ж, що голос.

ПАСАЖ (фр. *passage* – прохід, перехід) – висхідна або низхідна швидка послідовність звуків (гамоподібна, акордова або мішана) у віртуозних п'єсах (напр., М. Лисенка, Ф. Ліста, С. Рахманінова, Ф. Шопена та ін.).

ПАСАКАЛЬЯ (від ісп. *pasar* – проходити і *calle* – вулиця) – 1. Старовинний тридольний танець іспанського походження, який виконується в повільному темпі. 2. Поліфонічна форма у вигляді варіацій з басо остінато (Ф. Куперен, Й.С. Бах, А. Вівальді, Г.Ф. Гендель, Д. Букстехуде, І. Стравінський, С. Танєєв та інші).

ПАСТОРАЛЬ (від лат. *Pastoralis* – пастуший) – Вокальна або інструментальна п'єса, присвячена картинам природи чи сільського життя.

ПЕДАЛІЗАЦІЯ – 1. Мистецтво володіння педаллю, уміння використовувати різні способи застосування педалей під час гри на фортепіано. Способи педалізації визначаються стилем твору, специфікою акустики залу, особливостями інструменту і т. ін. 2. Застосування педального механізму для ніг з метою зміни висоти звуку на півтон під час гри на арфі.

ПЕДАЛЬ (від лат. *pedalis* – ножний) – У фортепіано – ножний важіль для керування механізмом, що заглушує чи подовжує звучання струн (права педаль), зменшує силу звуку (ліва педаль) або подовжує звучання як сурдина (середня педаль).

ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ (лат. *perpetuum mobile* – безперервний рух) – назва віртуозної за характером музичної п'єси, де мелодія розгортається в безперервному швидкому русі звуками однакової дрібної тривалості.

ПІАНІНО (іт. *pianino* – невелике фортепіано) – різновид фортепіано прямокутної форми з вертикальним розташуванням деки та клавіатурою на передній стінці.

ПІАНОЛА – приставний пристрій, що перетворює звичайне піаніно на механічне. Винайдений в 1895 році Е. Вотеєм.

ПІДГОЛОСКОВА ПОЛІФОНІЯ – вид поліфонічного багатоголосся, притаманного беларуській, російській, українській народній музиці, а також зорієнтованого на фольклор професійним музичним творам.

ПІДГОЛОСОК – 1. Відхилення – варіант основного голосу беларуської, російської та української народної пісні, елемент народної підголоскової поліфонії. 2. Верхні побічні голоси, що протистоять головній мелодії нижнього голосу. 3. Витримані побічні звуки в будь-якому голосі, що протистоять іншим голосам.

ПІСНЯ БЕЗ СЛІВ – невеликий, наспівний за характером інструментальний твір, схожий на пісню (напр., «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, П. Чайковського, А. Шенберга).

ПОБІЧНА ПАРТІЯ – розділ експозиції або репризи сонатної форми, де викладається друга основна музична тема (думка). Записується в побічній тональності (в репризи – головній). Звичайно за характером контрастує з головною партією, маючи більший обсяг, і завершується яскравим та сильним кадансом. Часто побічна партія містить декілька тем.

ПОЕМА (гр. *poëma* – твір) – 1. Невелика інструментальна п'єса лірико-драматичного або лірико-розповідного характеру з вільною побудовою (напр., поема для скрипки та фортепіано З. Фібіха)

ПОЛІМЕТРІЯ (від гр. *poly* – багато і *metron* – міра, розмір) – поєднання в одночасні двох або трьох метрів, одна з поширених форм поліритмії, для якої характерним є неспівпадання акцентів в різних голосах.

ПОЛІРИТМІЯ (від гр. *poly* – багато і ритм) – поєднання в одночасні двох і більше ритмічних рисунків, що не співпадають, необхідна умова поліфонії.

ПОЛІСТИЛІСТИКА (від гр. *poly* – багато і стиль) – зумисне поєднання в одному творі несумисних, або надзвичайно відмінних, різнорідних стилістичних елементів. Основні форми полістилістики – колаж, цитата, псевдоцитата, ілюзія, алюзія, натяк тощо.

ПОЛІФОНІЯ (від гр. *poly* – багато і *phone* – звук) – 1. Вид багатоголосся, у якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та неспівпадання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін. 2. Музичні твори, засновані на зазначеному виді багатоголосся – fuga, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації, мотет, мадригал і т. ін.

ПОЛОНЕЗ (фр. *polonaise* – польський) – старовинний польський тридольний бальний танець – хода урочистого характеру, яким відкривались урочисті танцювальні вечори та бали. До кращих зразків належать П.К. Вебера, М. Глінки, С. Монюшка, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Скребіна, Ф. Шопена та ін.

ПОЛЬКА (від чеськ. *pulka* – половина) – 1. Чеський народний танець, який виконується в швидкому русі. Музичний розмір 2/4

ПРЕЛЮД, прелюдія (від лат. *praeludo* – роблю вступ) – 1. Невеликий вступ імпровізаційного характеру перед основним викладом музичного твору – фуги чи сюїти. 2. Самостійна музична п'єса вільного складу з фігураційною розробкою, яка може передувати іншій п'єсі (наприклад, прелюдія і fuga). 3. Невелика інструментальна (переважно фортепіанна) п'єса (К. Дебюссі, С. Рахманінов, О. Скребін, Ф. Шопен).

РЕГТАЙМ (від англ. *Rag* – розірваний і *time* – час) – спосіб гри на фортепіано, який імітував звучання банджо, а в 1890 роках розвинувся як інструментальна форма. Назва регтайму походить від п'єси У. Біба «*Ragtime March*» (1897). Регтайму властиві дві лінії, що не співпадають: чіткий, рівномірно акцентований маршовий ритм четвертними нотами у супроводі (бас – на сильній долі, а відповідний акорд – на слабкій) протиставлений гостро синкопованій мелодії, де чергуються окремі ноти з акордами вдвічі коротшої тривалості (восьмими нотами). Виконується регтайм в помірному або швидкому темпі.

РЕФРЕН (фр. *refren* – приспів) – В формах рондо і рондо-сонати – розділ, який чергується декілька разів з основною темою

РИГОДОН (фр. *rigodon*) – французький танець провансальського походження. Музичний розмір 2/4 або *alla breve*. Характер танцю – жвавий, веселий, темпераментний. Був поширений в XVII ст. як частина танцювальної інструментальної сюїти, в балетах та балетних дивертисментах.

РОЗРОБКА – середній розділ сонатної форми, розташований після експозиції, який передуює репрізі: тонально нестійка частина, де розробляються музичні теми експозиції.

РОЗШИРЕНА ЕКСПОЗИЦІЯ – експозиція фуги, яка містить додаткове проведення теми в головній або домінантовій тональності одним або кількома голосами, що вступили раніше.

РОМАНС (ісп. *romance* – романський) – 1. Одноголосний камерний вокальний твір з інструментальним супроводом, який виник в Іспанії та набув поширення в інших країнах. 2. Назва інструментальної п'єси наспівного, мелодійного характеру. Приклади інструментального романсу спостерігаються в творчості Л. Бетховена, Ф. Ліста, Г. Свиридова, Ф. Шопена та ін.

РОНДО (іт. *rondo* – коло) – Музична форма, де проведення головної теми-рефрену неодноразово чергується з іншими, відмінними від рефрену епізодами. Старовинне рондо французьких клавесиністів мало багато частин, в класичному рондо 5-7 частин, вони більше і контрастніше, форма має наскрізний розвиток, рефрен може варіюватись, між частинами можливі зв'язки з елементами розробки мотиву. Класичне рондо застосовується в фіналі сонатно-симфонічного циклу, інструментальних п'єсах, вокальній музиці, оперних номерах і т.ін.

РОНДО-СОНАТА – музична форма, яка поєднує ознаки сонатної форми і рондо. Від сонатної форми запозичений тональний план, принцип співставлення і експозиції двох тем в головній і побічній (домінантовій) тональностях, репрізна транспозиція першого епізоду побічної партії в основну тональність; від рондо – повторення рефрену в основній тональності не менше трьох разів, пісенно-танцювальний тематизм, квадратність структур. Існують дві форми рондо-сонати – з центральним епізодом та з розробкою.

САРАБАНДА (ісп. *sarabanda*) – старовинний іспанській народний танець, який виконується в супроводі співу та барабану. Музичний розмір 3/4, побудова тричастинна. Виконується плавно і велично. В класичній танцювальній сюїті сарабанда розташована між курантою і жигою. Розквіту сарабанда досягла в інструментальних сюїтах Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя.

СКЕРЦИНО (іт. *scerzino* – маленький жарт) – невелике скерцо, яке звичайно створюється для фортепіано або іншого інструменту, що солює (скрипка, віолончель тощо) в супроводі фортепіано. Зразки скерцо – у Р. Шумана («Віденський карнавал») та ін.

СКЕРЦО (іт. *scherzo* – жарт) – 1. З XVII – інструментальна п'єса, схожа на капричіо. 2. Частина інструментальної сюїти у Й.С. Баха. Для скерцо характерні швидкий темп, музичний розмір 3/4 або 3/8. 3. Самостійна музична п'єса у композиторів-романтиків Й. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, а також П. Дюка, І. Стравінського, П. Чайковського.

СОНАТА (іт. *sonate*, від *sonare* – звучати) – один з основних жанрів інструментальної музики. 1. З XVI ст. Соната – твір, призначений для інструментального виконання на відміну від твору для вокального виконання – кантати. 2. З XVIII ст. – твір для одного або двох інструментів у формі сонатного циклу. Розквіту жанр сонати досягнув у творчості Л.В. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Е. Гріга, О. Скребіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та інших.

СОНАТИНА (іт. *sonatina* – невелика соната) – жанр інструментальної музики, похідний від сонати. Виникла наприкінці XVIII ст. як навчальний жанр (М. Клементі, Ф. Кулау, Д. Чимароза), що зумовило невеликі масштаби сонатини, полегшену фактуру, простоту і незначний розвиток тематичного матеріалу. Високохудожні зразки сонатин створені В.А. Моцартом, Л.В. Бетховеном, М. Равелем та ін.

СОНАТНА ФОРМА сонатне алегро – музична форма, що ґрунтується на розвитку двох контрастних тем у різних тональностях. Класичний тип сонатної форми сформувався в творчості Й. Гайдна і В.А. Моцарта, найвищого рівня досягнувши в музиці Л.В. Бетховена. В ХХ ст. сонатна форма зберегла своє значення і збагатилась новими знахідками в творчості Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та інших композиторів.

СОНАТНЕ АЛЕГРО – перша частина сонатного циклу, яка виконується в темпі алегро.

СТИЛЬ МУЗИЧНИЙ (від гр. *stylos* – паличка для писання) – сукупність засобів та прийомів художньої виразності, яка історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. Поняття стиль музичний визначає значні етапи розвитку музичного мистецтва (напр., класицизм, романтизм, бароко, рококо, сентименталізм, верізм, імпресіонізм, експресіонізм і т.інш., а також східний, іспанський, слов'янський, африканський, негритянський, південноамериканський та ін.). Крім того, поняттям стиль музичний визначають індивідуальну творчу манеру композитора

СТРЕТА (від іт. *stringere* – стискувати, скорочувати) – Виклад поліфонічної теми фуги у вигляді простої або канонічної імітації, коли тема вступає в наступному голосі ще до її закінчення в попередньому (як в каноні).

ТАНЕЦЬ – вид мистецтва, де художні образи створюються засобами пластичних рухів, які виконуються в чіткому ритмі та виразних поз людського тіла. В танці відображається емоційно-образний зміст музичних творів.

ТАРАНТЕЛА (іт. *tarantella*) – італійський народний танець, який виконується в швидкому, стрімкому темпі. Музичний розмір 6/8 або 3/8 з характерним безперервним рухом тріолями. Особливості емоційного характеру тарантели використали композитори Д. Россіні, Ж. Бізе, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, М. Глінка, П. Чайковський та ін., створивши віртуозні концертні п'єси.

ТЕМП (від лат. *tempus* – час) – швидкість розгортання музичної тканини твору, яке визначається числом метричних долей в процесі виконання музики за одиницю часу. Точний розмір темпу визначається за допомогою метроному, а основний темп твору – за допомогою спеціальних термінів італійською мовою.

ТОКАТА (іт. *toccata*, від *toccare* торкати) – віртуозна інструментальна п'єса для фортепіано чи органа, яка написана в чіткому, швидкому темпі звуками однакової короткої тривалості та виконується нон легато. Для токати характерні: багаторазове співставлення прелюдійних і фугових розділів, яке завершуються великою фугою; риси інструментальної канцони; репризне обрамлення.

ТРАНСКРИПЦІЯ (лат. *transcriptio* – переписування) – 1. Переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення. 2. Пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування. Довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі, те ж, що фантазія або парафраза.

ТРАНСПОЗИЦІЯ, транспонування (від лат. *transpositio* – переставляти) – перенесення музичного твору з однієї в іншу тональність того ж нахилення без будь-якої зміни музичного тексту.

ТРЕЛЬ, тріль (від іт. *trillare* – деренчати, дзеленчати) – вид мелізму, швидке багаторазове чергування двох суміжних (віддалених на півтони) звуків. Трель позначається знаком *tr* над нотою, що є основною для трелі.

ТРЕМОЛО (іт. *tremolo* – тремтячий) – 1. Швидке багаторазове повторення одного звуку на домрі, скрипці, литаврах та інших інструментах. 2. Швидке багаторазове чергування двох несуміжних звуків або акордів.

ТУШЕ (від фр. *toucher* – торкатись) – характер дотику, натискання, удару пальців до клавіатури під час гри на клавішних інструментах, який визначає специфіку звучання інструмента у певного виконавця.

УНІСОН (іт. unisono – однозвучний) – 1. Одночасне звучання двох або кількох голосів на одному ступені звукоряду, яке утворює повний консонанс, інтервал чистої прими (напр., а - а). 2. Виконання однієї партії кількома співаками або інструменталістами.

УРТЕКСТ (нім. Urtekst – текст часу) – первісний текст, оригінал музичного або літературного твору.

ФАКТУРА (лат. factura – виготовлення, обробка, побудова) – 1. Сукупність засобів музичної виразності, конкретне оформлення музичної тканини. Елементами фактури є мелодія, гармонія, супровід, акорди, голоси, поліфонія, тембр, регістри, голосоведення, фігурація, протискладення тощо. Основні типи фактури: гомофонічна, акордово-гармонічна, поліфонічна. 2. Спосіб виконання – вокальна, інструментальна, хорова, органна, оркестрова фактура тощо.

ФАНТАЗІЯ (гр. phantasie – уява, вигадка) – 1. Музичний твір довільної форми, яка не співпадає з ustalеними побудовами (Г. Перселл, Д. Фрескобальді, Й.С. Бах, Ф.Е. Бах, В. Моцарт, Ф. Шуберт та ін.). 2. Інструментальна п'єса примхливого, фантастичного змісту і характеру музики (М. Балакірев, К. Дебюссі, М. Мусоргський та ін.), якій притаманний відхід від звичних композиційних схем. 3. Довільне трактування різних музичних жанрів (Вальс-фантазія М. Глінки, Полонез-фантазія Ф. Шопена, Соната-фантазія О.Скрябіна та ін.) 4. Жанр інструментальної або оркестрової музики, який наближується до парафрази чи рапсодії (Фантазії на теми Рябініна А.Аренського і т. ін.).

ФЕРМАТА (іт. fermata – зупинка, затримка) – 1. Зупинка музичного руху (темпу), яка дозволяє збільшувати тривалість звуків або пауз без зміни музичного розміру. 2. Знак нотопису, що дає право виконавцю збільшити тривалість ноти на свій розсуд (звичайно в 1 1/2 -2 рази). В хоралі вказувала закінчення строфи, в інструментальному концерті означає зупинку оркестру перед каденцією, в партитурі багатоголосного твору виставляється в усіх голосах одночасно.

ФІГУРАЦІЯ (від лат. figuro – утворюю, формую, зображаю) – ускладнення музичної фактури шляхом введення мелодичних чи ритмічних елементів. Існують такі види фігурації: гармонічна – рух звуків за тонами акорду; ритмічна – повторення звуку або акорду у певній ритмічній послідовності; мелодична – рух голосів, які спираються на гармонію, але відступають від акордових звуків, утворюючи самостійну мелодичну лінію. До прийомів фігурації належать затримання, прохідний звук, допоміжний звук, предйом, камбіата. Звуки мелодичної фігурації мають меншу за акорди тривалість. Фігурація є специфічним методом розвитку і варіаційних форм.

ФОНІЗМ (від гр. phone – голос) – характер звучання музики, що визначається акустичними особливостями її відтворення, структурою акордів, інтервалами, розташуванням, регістрами, тривалістю, інструментуванням та іншими факторами.

ФОРШЛАГ (нім. Vorschlag – переднаголос) – назва мелодичної прикраси, яка складається з одного або кількох звуків, що передують основному звуку мелодії. Існує два різновиди форшлагів: короткий (перекреслений), що виконується за рахунок тривалості основного або попереднього ступеня; довгий (неперекреслений), що виконується за рахунок тривалості основного ступеня, який, таким чином, скорочується і може втратити акцент.

ФРАЗУВАННЯ – 1. Логічна побудова музичного речення, фрази, періоду. 2. Виразне виконання музичних фраз з метою досягнення найбільш яскравого, виразного і правильного розкриття образного змісту твору, яке визначається логікою розвитку музичної думки. 3. Індивідуальне фразування – елемент стилю музиканта, пов'язаний з характером особистості виконавця та манерою його співу або гри.

ФУГА (від лат. fuga – біг) – 1. Найвища форма поліфонічного твору, що спирається на імітаційне проведення однієї, двох та більше тем послідовно в усіх голосах відповідно до певного тонально-гармонічного плану.

ФУГАТО (іт. fugato – подібне до фуґи) – частина музичного твору, написаного за зразком експозиції фуґи з епізодичним використанням простої імітації. Фуґато часто є

епізодом музичного твору гомофонного складу (напр., Ф. на початку розробки першої частини симфонії № 6 П. Чайковського, четверта частина симфонії №5 С. Прокоф'єва тощо).

ФУГЕТА (іт. *fughetta* – маленька фуга) – невелика фуга, яку відрізняє від класичної не тільки менший розмір, але й прості теми та відносно нескладний розвиток.

ЧАКОНА (ісп. *chacóna* – звуконаслідування) – інструментальна п'єса, яка походить від старовинного іспанського танцю, що супроводжується співом. Музичний розмір 3/4, темп жвавий. З XVII ст. п'єса у формі поліфонічних варіацій на незмінну коротку тему в басі.

ЧАРДАШ (уг. *csardas*) – угорський народний танець, який складається з двох контрастних частин – повільної, патетичної (уг. *lassu*), що супроводжує чоловічий танець в колі (розмір 4/8), і швидкої, стрімкої (розмір 2/4), яка супроводжує запальний парний танець (уг. *friss*).

ШУМКА – українська та польська народна пісня – танець, подібна до коломийки. Музичний розмір 2/4, темп жвавий.