

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Миколаївський національний університет
імені В. О. Сухомлинського

НАТАЛЯ РЕВЕНКО

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
ВИКОНАНСТВО
(ФОРТЕПІАНО)
Частина II**

Навчально-методичний посібник

Миколаїв
«РАЛ-поліграфія»
2020

УДК 78.071/786

ББК 85.315

Р 32

РЕЦЕНЗЕНТИ:

КОЗИР А. В.

доктор педагогічних наук,
професор факультету мистецтв
імені А. Т. Авдієвського
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 № 23 від 25.05.2020 р.)

Ревенко Н.

Р 32 Інструментальне виконавство (Фортепіано) Частина II: навчально-методичний посібник / Н. Ревенко. — Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2020. — 212 с.

ISBN 978-966-96838-7-8

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

У посібнику розглядається удосконалення виконавської техніки студентів-піаністів на матеріалі етюдів вітчизняних і зарубіжних композиторів, надано методичні рекомендації студентам щодо вивчення поліфонічних циклів композиторів XX століття, методичні поради до самостійної роботи над творами великої форми, розглянуто особливості опрацювання і інтерпретації п'єс середньої та малої форм.

Навчально-методичний посібник розрахований на студентів закладів вищої освіти.

УДК 78.071 / 786

ББК 85.315

ISBN 978-966-96838-7-8

Ревенко Н., 2020

ЗМІСТ	3
РОЗДІЛ 1. Програмні вимоги навчальної дисципліни	
для студентів III–IV курсів	5
1.1. Лекційний матеріал. Практична частина.....	5
1.2. Удосконалення виконавської техніки студентів-піаністів при роботі над етюдами зарубіжних композиторів.....	14
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	26
1.3. Жанр етюд в творчості українських композиторів.....	28
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	36
РОЗДІЛ 2. Поліфонія у фортепіанному мистецтві	39
2.1. Жанр сюїти і жанр партити в творчості зарубіжних композиторів XVIII століття.....	39
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	52
2.2. Методичні рекомендації до вивчення поліфонічних циклів зарубіжних композиторів XX століття.....	55
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	63
2.2. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів XX століття.....	66
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	74
РОЗДІЛ 3. Робота над творами великої форми	77
3.1. Сонатний жанр в творчості Л. ван Бетховена: мистецтвознавчий та виконавський аспекти.....	77

Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	92
3.2. Методичні поради до самостійної роботи над творами великої форми композиторів-романтиків	97
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	107
3.3. Методи роботи над варіаційним циклом. Опрацювання жанру фортепіанного концерту. Український фортепіанний концерт.....	111
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	121
РОЗДІЛ 4. Робота над п'єсами	123
4.1. Жанр п'єси в творчості зарубіжних композиторів-романтиків: балада, скерцо, рапсодія, полонез	123
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	147
4.2. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів над п'єсами та циклами п'єс композиторів ХХ століття.....	150
Контрольні питання та практичні завдання для самостійної роботи.....	187
Перелік використаних джерел	190
Словник з дисципліни.....	197

РОЗДІЛ 1. Програмні вимоги навчальної дисципліни для III та IV курсів.

1.1. Лекційний матеріал. Практична частина

Програма навчальної дисципліни для III та IV курсів складається з таких кредитів:

Кредит 1 (7).

1. Лекційний матеріал.

Фортепіанна творчість і виконавське мистецтво О. Скрябіна. Періодизація фортепіанної творчості О. Скрябіна в зв'язку з еволюцією його фортепіанного стилю. Характеристика жанрів і стилів раннього і середнього періоду творчості: риси романтичної спадкоємності (зокрема, шопенівського стилю) в характері викладу, принципів тематичного розвитку та інше; кантилено-речитативний склад мелодики, фігураційно-поліфонічна фактура. Характеристика жанрів і стилю пізнього періоду: новаторські риси музичної мови — наскрізна тематизація піаністичної тканини, пошук нових фортепіанних тембрів, найтонша диференційованість динаміки і агогіки, ускладнення гармонійної вертикалі.

Виконавські особливості інтерпретації фортепіанних етюдів О. Скрябіна (гнучка ритміка, тембральність, характер туше).

Фортепіанна творчість і виконавське мистецтво С. Рахманінова. Характеристика фортепіанного стилю, риси його еволюції (продовження романтичних традицій російської фортепіанної школи; особливості фактури, її колоризм, насиченість, мелодійна і поліфонічна збагаченість). Аналітичний огляд жанрів. Аналіз виконавських виражальних засобів: образно-звукові характеристики, мелодизм і фразування (техніка «широкого дихання»), володіння багатоплановою фактурою, поєднання агогічної свободи і ритмічної пружності, своєрідність тембро-динамічної розмальовки та інше).

Етюди-картини: порівняльний ракурс з етюдами Шопена, Ліста, Скрябіна. Значні технічні складності: різноманітність видів фортепіанної техніки, гнучкість і мобільність їх поєднань. Визначальна роль художньої уяви,

мислення, фантазії виконавця при інтерпретації віртуозних творів. Виховання вміння розчленовувати музичну тканину, диференціювати звукові плани. Точність в розрахунку динамічних наростань і спадів.

Жанр фортепіанного етюдів у творчості українських композиторів кінця ХІХ–початку ХХІ століть: шляхи розвитку. Різновиди та класи етюдів. Жанр етюдів у творчості В. Косенка. Нововведення, зроблені В. Косенком в жанрі концертного етюдів. Цикл «11 етюдів у формі старовинних танців». Використання багаточисленних прийомів фортепіанної техніки в етюдах Б. Лятошинського, В. Сильванського, О. Жука, П. Коломийця, Г. Без'язичного, Б. Стронька.

Кредит 2 (8)

2. Лекційний матеріал.

Сюїти (Французькі, Англійські, Партити) Й. С. Баха: історія виникнення жанру, типізація основних родових ознак, художня образність, специфічні риси окремих танців.

Г.-Ф. Гендель і його роль в розвитку клавірної музики. Сюїти і концерти Генделя. Клавірна творчість Генделя в контексті західно-європейських клавірних шкіл.

Поліфонічні цикли «Прелюдій та фуг» зарубіжних композиторів ХХ століття. Історія створення, композиційні особливості, новаторство у поліфонічних циклах Д. Шостаковича, Р. Щедріна, П. Хіндеміта. Жанрові ознаки, семантика тональностей у циклі «24 прелюдії та фуги» Р. Щедріна. Композиційні та жанрові особливості циклу «Ludus tonalis» П. Хіндеміта.

Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття. Канон, інвенція, fuga, прелюдія та fuga. Фортепіанні цикли «Прелюдій та фуг» українських композиторів ХХ століття: тематика, образи, музична мова, поліфонічні прийоми. Традиційні риси вітчизняного мистецтва та європейські новації в «34 прелюдях та фугах» В. Бібіка. Засоби музичної виразності у «Прелюдях та фугах» М. Скорика. Зміст, технічні прийоми у циклі «12 фортепіанних прелюдій та фуг» О. Яковчука.

Кредит 3 (9)

3. Лекційний матеріал.

Л. ван Бетховен і його фортепіанна творчість. Особливості ранніх фортепіанних сонат: класицистська техніка, традиційний цикл. Фантазійність в сонатах середнього періоду. Унікальність композицій пізніх сонат. Прикмети нового: оркестральність в трактуванні фортепіано (початковий період творчості) і «стереофонічність» звучання фактури (пізній період), зростаюча деталізація в артикуляції музичної тканини і близькість мовному інтонуванню. Принципи наскрізного розвитку, контрастна діалогічність тем. «Консерватизм» в прийомах викладу і прагнення надати традиційним прийомам новий художній зміст. Парадоксальність позначень педалі. Особливості авторських позначень артикуляції. Розширення меж темпових позначень. Можливості агогіки.

Процесуальна модель сонатного allegro. Риси стилю: драматургічна контрастність образних зіставлень, символіка виразних засобів, наскрізні інтонаційні зв'язки, темброва-динамічна контрастність фортепіанного викладу, композиційні арки однойменних тональностей, контрастна динаміка, організуюча сила метроритму, медитативний ліризм.

Бетховенський уртекст як редакція самого автора. Характеристика видань фортепіанних сонат Бетховена: уртекст, редакція, «редакція плюс уртекст», «уртекст плюс факсиміле» (Д. Благой). Редакція А. Шнабеля: словесні позначення характеру виконання; інтенсифікація виконавських засобів: розширення динамічної шкали, імпульсивність зміни гучності, посилення темпових контрастів частин циклу, підкреслення прихованих голосів, рясна педалізація. Оригінальність і логічність апікатурних вказівок.

Редакція Ф. Ламонда (1923): менша деталізація, зміна авторських ліг, педалізації, апікатури. Редакція Л. Вейнера (1959): романтизовані уявлення про стилі бетховенських сонат; фразіровочні ліги на противагу лігам артикуляційних; додавання динамічних і артикуляційних вказівок. Редакція М. Пресмана (1924): трансформація авторського тексту в дусі романтичної музики, зміни авторської лігатури і введення додаткових темпових позначень.

Редакція О. Гольденвейзера — уртекстове видання, доповнене великими словесними коментарями. Збереження бетховенської лігатури, динаміки, педалізації, аплікатури, темпових позначень, словесних ремарок. Редакція Г. Бюлова. Нові уртекстові видання (О. Меркулов).

Сонатна творчість Ф. Шуберта. Образний світ фортепіанних сонат Р. Шумана. Виконавські завдання при виконанні сонат Ф. Шопена.

Кредит 4 (10)

4. Лекційний матеріал.

Роль фортепіано в творчості Ф. Шопена. Естетичні принципи Ф. Шопена. Мазурки, вальси, полонези — образи психологізації і танцювально-побутових форм. Ноктюрн і прелюди як квінтесенція камерної ліричної лінії в романтичному фортепіанному мистецтві. Балади, фантазії — створення нових інструментальних жанрів. Жанр скерцо: риси романтичної поеми, поглиблення та драматизація змісту.

Ф. Ліст — новатор в галузі фортепіанного мистецтва — як виконавського, так і композиторського. Ораторський пафос, романтична піднесеність виконавського стилю Ф. Ліста. Фортепіанна творчість Ф. Ліста. Риси стилю і фактура листівських творів в святи з трактуванням Ф. Лістом фортепіано як «універсального» інструменту. Жанр фортепіанної рапсодії. «Угорські рапсодії» — своєрідні національно-романтичні поеми.

Фортепіанна творчість Й. Брамса. Особливості фортепіанного стилю (поєднання романтичної схвильованості і інтелектуалізму, монументальність композицій в єдності з тонкою нюансировкою деталей, «оркестровість» фортепіанної звучності). Жанрові характеристики творів Брамса. Концепційна монументалізація жанру малих форм: інтермецо, рапсодії, балади. Риси піаністичної стилістики (насиченість фактури, наскрізна «поліфонізація» звукової тканини і т.інше). Інтерпретація Брамса видатними виконавцями ХХ століття. (В. Бакхаус, Г. Гульд, Е. Гілельс, С. Ріхтер, А. Бенедетті-Мікеланджелі, Г. Соколов, І. Погореліч і інші).

Фортепіанні прелюдії О. Скрябіна. Можливості різних темпових інтерпретацій. Неподільність гармонійної і тембрової красок. Барвистість ефектів крайніх регістрів. Риси листівської манери викладу. Педаль як формотворний, гармонійний і поліфонічний засіб. Витончена мензура прийомів педалізації. Свобода руху і цілісність форми.

Інтерпретація прелюдій О. Скрябіна видатними піаністами ХХ ст. (В. Софроніцькій, С. Ріхтер, В. Горовіц і інші).

Фортепіанні прелюдії С.Рахманінова. Національна своєрідність. Повнота фортепіанного звучання. Пісенна природа мелосу. Близькість вокальним прийомам інтонування. Масштабність виконавської форми і концертного стилю. Значення великої техніки: використання різних видів і типів акордових побудов відповідно до різних художніх завдань. Багатопланова поліфонічна тканина фортепіанної фактури. Значення підголоскового розвитку. Особливості формування тематичного матеріалу, характерне ущільнення звукової тканини. Організуюча сила метроритму. Специфічні ритмічні формули. Глибина гармонійної вертикалі.

Видатні інтерпретатори рахманіновської спадщини в другій половині ХХ століття (В. Софроніцький, С. Ріхтер, М. Плетньов та інші).

«Картинки з виставки» М. Мусоргського — стиль, поетика, виконавські виразні засоби. Риси новаторства в порівнянні з попереднім російським фортепіанним репертуаром (фортепіанна колористика, розробка різнопланових типів піаністичної фактури, інтонаційно-мелодійний психологізм і інше). Видатні інтерпретатори «Картинок з виставки» в Росії і за кордоном (В. Горовіц, М. Юдіна, С. Ріхтер, І. Погореліч, М. Плетнев).

Практична частина

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 «Слухання музики у ЗОШ», а також інструктивний матеріал — 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, вчать грамотно аналізувати твори з позиції форми, типів музичної фактури, виявляти особливості ритміки, гармонії й т. інше.

Удосконалення виконавської техніки при роботі над концертними етюдами вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Робота над 11 видами арпеджіо

Концертні етюди вітчизняних та зарубіжних композиторів. Робота над створенням художнього образу в етюдах В. Косенка, С. Рахманінова, О. Скрябіна. Музично-піаністичні особливості етюдів С. Рахманінова, О. Скрябіна, В. Косенка, М. Сильванського, Б. Стронька: артикуляція, фразування, метроритмічний рисунок, координація рук, повторність, видозміни, рівні складності. Методи роботи над етюдами: осмислення (фразування) і спрощення труднощів (позиції, угруповання); різні темпи, туше, артикуляція, динаміка; варіанти (ритмічні, подвоєння, розчленовування або об'єднання і т. інше).

Арпеджіо різних видів: ламані, короткі, довгі. Різні види септакордів. Специфіка кожного виду. Виховання бокових рухів за допомогою ліктя, формування прийому «розкриття руки», «розкриття долоні». Перенесення опор — інтонаційних і вагових — на різні пальці.

Поліфонія у фортепіанному мистецтві

Жанр сюїти і жанр партити в творчості зарубіжних композиторів XVIII століття. Робота над сюїтами Й.С. Баха та Ф. Генделя. Ознайомлення з нотним текстом, змістом і художніми образами номерів сюїти. Аналіз музичного тексту (ритм, артикуляція, аплікатура, нотні позначення, терміни, форма, тональність, вид поліфонії). Робота над окремими голосами, партіями. Виявлення елементів багатоголосся, його особливостей, незалежності руху в малюнку фактури, співвідношення звучання голосів у загальній структурі твору, їх відтворення без порушення цілісності музичної тканини.

Ознайомлення з сучасною поліфонією. Робота над поліфонічними циклами зарубіжних та вітчизняних композиторів XX століття. Опрацювання «Прелюдій та фуг» Д. Шостаковича, Р. Щедріна, В. Бібіка, М. Скорика, О. Яковчука, циклу «Ludus tonalis» П. Хіндеміта. Ознайомлення з творчістю композиторів. Визначення стилю, жанру і композиційної форми поліфонічних циклів. Аналіз образного строю, тонального плану, виду поліфонії твору (канон, імітація, контрастна, підголоскова, fuga). 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.

Робота над окремими поліфонічними жанрами українських композиторів XX століття: інвенції, канон, fuga. Творчість Л. Ревуцького, Л. Грабовського, В. Птушкіна.

Твори великої форми (соната, варіації, концерт)

Аналіз будови сонати, варіації, концерту, 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, аплікатури, штрихів, артикуляції. Аналіз елементів художньої виразності теми і варіацій, різноманітність фортепіанної фактури. Принцип контрастності у творах великої форми.

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.

Робота над жанром концерту. З'ясування ролі партії соліста в усіх розділах концерту: провідне значення, підлегле, акомпануюче, рівноцінне з оркестром. Вивчення фортепіанної партії разом з оркестровою, як частини єдиного художнього цілого. Програвання всього твору з початку до кінця, включаючи оркестровий вступ або оркестрову експозицію і все tutti.

П'єси та цикли п'єс зарубіжних та вітчизняних композиторів

Робота над циклами п'єс зарубіжних та вітчизняних композиторів. Цикли прелюдій С. Рахманінова, О. Скрябіна. «Картинки з виставки» М. Мусоргського.

Освоєння п'єс середньої форми: балади, рапсодії, скерцо, ноктюрни (творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста, І. Брамса).

Засвоєння різнопланового музичного матеріалу: віртуозних, кантиленних, джазових п'єс, а також п'єс з народним національним колоритом, з поліфонічними елементами.

Знайомство з різноманітністю фортепіанної мініатюри. Особливості п'єс кантиленного характеру: ретельна робота над звуком і його філіровкою, над виконавським туше і диференціацією фактури, фразировкою і педаллю.

Джазова манера гри. Визначення виду фортепіанної фактури, характерної для джазу: специфічне звуковидобування 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.

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. Звуковидобування, фразування як індивідуальні особливості джазового виконання.

1.2. Удосконалення виконавської техніки студентів-піаністів при роботі над етюдами зарубіжних композиторів

Етюди Сергія Рахманінова. Твори для фортепіано — важлива і дуже значна частина творчої спадщини С.В. Рахманінова (1873–1943). Саме тут раніше всього розкрився неповторний геній композитора, що обумовлено, в першу чергу, тим, що сам Рахманінов був видатним піаністом свого часу.

Фортепіанна творчість композитора відрізняється дивовижною жанровою різноманітністю, вона включає концерти, варіації, сонати, п'єси, етюди.

Етюди-картини С. Рахманінова багато в чому є останніми великими етюдами романтичної музики. Перший зошит (ор. 33) закінчений в 1911; другий (ор. 39) — у 1916 році. В даний час етюди видаються в наступному вигляді: 8 — в першому, 9 — у другому зошитах.

Багато з етюдів-картин представляють собою програмні фортепіанні поеми, зодягнені в блискучу віртуозно-концертну форму, і в цьому відношенні можуть бути співставлені з листівськими «етюдами трансцендентної майстерності». Але самий характер образності у Рахманінова інший, ніж у Ф. Ліста; далеко йде він від листівського романтичного піанізму і в області засобів фортепіанного викладу.

Етюди-картини не мають оголошеної програми або особливих заголовків, які характеризують їх зміст, але, за свідченням близьких композитору людей, С. Рахманінов говорив, що в основу кожного з етюдів був покладений певний програмний задум. Деякі з цих програм були повідомлені С. Рахманіновим в 1930 році О. Респігі, який оркестрував п'ять етюдів-картин для виконання на симфонічній естраді. Більшість етюдів взято було італійським композитором з більш пізньої серії ор. 39. Винятком є лише етюд-картина Es-dur ор. 33, що представляє собою, за словами С. Рахманінова, ярмаркову сцену. Частина етюдів-картин, можливо, і не допускає конкретного сюжетного тлумачення; визначення «картини» в застосуванні до них слід розуміти не в прямому образотворчому сенсі, а як психологічні «картини настрою».

Цикл ор. 33 (нині складається з восьми п'єс) являє собою тонко і чітко вибудовану послідовність образів і настроїв. Він відкривається і завершується яскравими і динамічними етюдами-картинами — *f moll* і *cis moll*. Поруч з ними розташовуються контрастні по руху і характеру п'єси ліричного, «пейзажного» плану — *C dur* і *g moll*. У самому центрі циклу знаходяться контрастні, діаметрально протилежні за змістом етюди, написані С. Рахманіновим в однойменних тональностях: *es moll* і *Es dur* — під номерами 5 і 6, яким передують «посмертні» етюди *c moll* і *d moll*, що не увійшли в перші видання.

Дуже складна і багатогранна образна палітра циклу. Перший етюд, *f moll* навіває епічні образи і асоціюється зі сценами з опер на давньоруський сюжет — тут і суворий героїзм, і дзвін, і мотиви плачу, і широкий подих російської протяжної пісні.

Другий етюд — *C dur* — представляє лірико-пейзажну лінію рахманіновських образів. Невгамовний, хиткий фон, на який лягла протяжна пісенна мелодія, сповнений невиразною, невимовною тугою, і обривається питальними інтонаціями. Ця п'єса являє собою яскравий приклад споглядальної «холодної» лірики у С. Рахманінова.

Третій етюд — *c moll* — *C dur* складається з двох контрастних частин: траурна, трагічна перша і небесно-піднесена друга. Таке зіставлення діаметрально протилежних образів глибоко риторично, воно як би народжує недозволене питання, що розчиняється в просвітленому серпанку другого розділу, так і не знайшовши відповіді.

Четвертий етюд — *d moll* — розвиває паралельно дві музично-образні лінії: пісенну, яка проходить крізь складну багатоголосну тканину п'єси, і зловісно-наступальну, яка ріднить цей етюд з першою п'єсою циклу (етюдом-картиною фа мінор).

П'ята п'єса циклу — віртуозний і максимально образотворчий етюд-картина *es moll*, в піаністичному побуті отримав назву «Заметіль». За стилем викладу п'єса близька музичному імпресіонізму. Вже у вступі декілька

самотньо звучними «холодними» терціями створюється картина зимового заціпеніння.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system is marked "Non allegro" and "p" (piano). The second system is marked "Presto" and "f" (forte), with a "m.s." (mezzo-soprano) marking. The third system is marked "dim." (diminuendo) and "p" (piano). The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement, characteristic of Rachmaninoff's style.

Крім пейзажної зображальності в цей етюд закладені дуже глибокі образи. Примарно мерехтливі «блукаючі вогні» в непроглядній сніжній круговерті ніби заманюють в саму гущу хуртовини, подібно небезпечній, згубній мані, яка в кінці п'єси несподівано несеться геть так само раптово, як і з'являється, залишаючи після себе початкові акорди п'єси — низхідний хід терцій, що відсилає слухача ще до «Косяця Безсмертного» Римського-Корсакова. Пізніше цей же хід виникне у С. Рахманінова в «Трьох російських піснях», випереджаючи останню. Мабуть, сам автор вкладав у цю гармонійну послідовність якийсь особливий сенс, якщо проніс її дзвінково-зловісний образ через усю свою творчість.

Наступний за «Заметіллю» контрастний за образом і фактурою етюд *Es dur* уособлює собою сонячний, святково-радісний початок у творчості С. Рахманінова. У виконавців ця п'єса отримала назву «Ярмарок», так як нагадує жанрово-народну замальовку, наповнену яскравими характерними образами, дзвонивими передзвонами та пустотливою скерцозністю.

Етюд викладено цікаво акустично і колористично. Виною всьому «співаючі голоси» — відмінна риса почерку Рахманінова. Завдяки їм виконавець отримує надзвичайно багатий вибір для втілення своїх творчих задумів. В етюді змішується величезна кількість мелодійних ліній, підголосків, і кожен з них при цьому виглядає самостійним і цікавим. Виконавець може вирішувати сам, який з них вивести на перший план, яким приділити особливу увагу, відповідно до свого слухання і сприйняття п'єси.

В образному плані початок п'єси — це чергування церковних передзвонів з наростаючим гомоном людній площі, і життєрадісна атмосфера народного гуляння, підкріплена цитатою відомої української пісні (тт. 14–15), і кипуча енергія.

The image shows two systems of a piano score. The first system is marked "Allegro con fuoco" and "ff molto marcato". It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked "f" and "pp" and shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The score is in G major and 2/4 time.

У другому розділі п'єси настрої трохи змінюється, музика звучить більш прихованою, передбачаючи наступний сплеск радості, що виростає в урочисту дзвонуву коду.

В середньому розділі етюд-картини фактура стає більш поліфонічною, обростаючи підголосками, що перегукуються та імітують передзвін далеких і близьких дзвонів. Динаміка середнього розділу вибудована хвилеподібно.

Кожна нова хвиля за тривалістю і яскравістю перевершує попередню і поступово переростає в кульмінацію, що припадає на початок коди. Аж до фінального акорду в музиці панує життєстверджуючий позитивний початок.

Сьома п'єса циклу — етюд-картина *g moll* своєрідно розвиває скорботно-елегічну образну лінію. Безліч алюзій зближує п'єсу одночасно і з першою баладою Ф. Шопена, і з раніше написаною С. Рахманіновим баркаролю. Тут в малій формі уживається «баладний драматизм», трагедійність, з прозорою фактурною тканиною баркароли.

Основна тема етюд складається з двох мелодійних елементів: повторюваного терцового тону (що додає їй деяку статичність) і низхідного опівування основного тону (динамічний елемент), що утворює в подальшому власну виразну лінію і згодом стає основою для прелюдійного епізоду і кульмінації п'єси.

The image shows a musical score for a piece in G minor, marked 'Moderato'. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The right hand has a descending melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'mf', 'm.d.', 'm.s.', 'dim.', and 'p'. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system shows the end of the piece with a final cadence.

Незважаючи на гомофонний виклад, етюд-картина набуває поліфонічного звучання за рахунок самостійної мелодійної лінії акомпанементу, а також

акустичних властивостей основної мелодії, що переміщується з регістра в регістр, поступово обростаючи підголосками. Інтонаційно мелодія присутня в двох варіантах: «питання», яке поступово посходить і обривається в своїй верхній точці, і «приреченій» низхідній «відповіді», що виражає загальний настрій безвиході в п'єсі. Лише двічі мелодії вдається подолати статичну розміреність, «розгойдати» мірний заколисуючий рух акомпанементу і вирватися з нього з протестуючими вигуками — в кінці середнього розділу і в короткій коді. Примітний також речитативний епізод, що випереджає репризу. Чергування арпеджійованих пасажів і експресивних мелодійних інтонацій без супроводу — своєрідне відсилання до Бетховена з його ре-мінорною сонатою оп. 31. І знову мотиви питання і відповіді, які, на цей раз, в акордовому викладі звучать з особливою гіркотою.

Легке, неспішне коливання водної гладі і протяжна лірична тема згодом досягають вершини драматизму і переростають в бурхливе прелюдіювання в середньому розділі.

І, нарешті, фінальна п'єса циклу — етюд-картина *cis moll*. Безперервна запекла сутичка агресивного «фатального» початку, громоподібно дзвону з напруженими протестуючими вигуками в середньому регістрі. Бентежні, скорботні образи в обрамленні набатних ударів дзвону. Невблаганність долі й почуття катастрофи, що насувається. Цей яскравий, трагічний етюд замикає коло раніше представлених слухачеві образів і підводить підсумок всьому циклу в цілому.



Цикл **Етюдів-картин ор. 39** (1917) виявився останнім твором С. Рахманінова, написаним до від'їзду з Росії і настанням тривалого періоду творчого мовчання.

Дев'ять п'єс, що входять до складу цього циклу відрізняються багатством образного змісту, різноманітністю характеру і форм фортепіанного письма. Багато з них завоювали широку популярність на концертній естраді і належать до улюблених творів віртуозного піаністичного репертуару, наприклад, наповнений якимись фантастичними дзвонами етюд фа-дієз мінор, скерцозність сі-мінорного, повний бунтівній пристрасті мі-бемоль-мінорний, яскраво образний по музиці драматичний ля-мінорний (№ 6). Останній, як вказує композитор, «був натхненний образами Червоної Шапочки і Вовка». Однак музика його говорить про набагато більш глибоке і значне, ніж ця простодушна казка. У стрімких трепетних пасажах, що з'являються кожен раз як відповідь на грізну хроматично висхідну басову фігуру, чуються, скоріше, страх і розгубленість людини перед невблаганним роком. Образи всім відомої казки служать лише умовними символами для втілення цієї одвічної життєвої колізії.

Інший ля-мінорний етюд (№ 2), згідно з авторським поясненням, «це море і чайки». Рівний безперервний тріольний рух і широкі ходи мелодійного голосу на кварту і квінту дійсно можуть викликати уявлення про спокійність, нерухомість морської гладі в хвилини затишшя. Але в цій тиші і спокою є щось мертво, задубіле. Самий характер викладу нагадує симфонічну картину «Острів мертвих» С. Рахманінова. Ця мимоволі виникаюча аналогія посилюється завдяки прихованому голосу, утвореному низькими звуками тріольної фігурації, в якій виразно чуються початкові інтонації середньовічної секвенції «Dies irae».

Розгорнуту картину представляє до-мінорний етюд, витлумачений композитором як образ похоронної ходи. У першому розділі цієї п'єси зіставлені дві теми: «Головна тема — це марш», — писав С. Рахманінов. Інша тема є хоровою піснею. Плавний поступовий рух з акордовими паралелізмами (ppp, *legatissimo*) надає цій другій темі строгого архаїчного колориту. Далі вона розвивається, модулюючи в тональність мі-бемоль мінор, на тлі рівного супроводу в шістнадцятих нотах, що може викликати уявлення про розмірену ходу великого числа людей (Сам С. Рахманінов, втім, інакше пояснює цей елемент). У момент кульмінації супроводжуюча фігура переходить в похоронний дзвін дзвонів. Цей етюд не отримав, проте, широкого визнання у виконавців, може бути, через деяку монотонність колориту і недостатню піаністичну вираженість.

Етюд-картина D dur (op. 39 № 9) — єдиний в циклі, написаний в мажорній тональності. Це грандіозна фреска, справжній фінал серії з сімнадцяти «Етюдів-картин». Грандіозна, якщо завгодно — надлюдська маршовість зближує його з популярними шедеврами С. Рахманінова.

Всі сімнадцять п'єс, дві з яких були опубліковані посмертно, наповнені найяскравішою за своєю силою образністю. Монументальні за своїм характером, вони ні в якому разі не втрачають тонкого, так властивого С. Рахманінову, лірико-психологічного початку. Всі твори «переживаються» і

«проживаються» слухачем безпосередньо, проникаючи глибоко і перетворюючи його внутрішній світ.

Дуже важливо, щоб виконавець сам, завдяки власній фантазії і накопиченому творчому досвіду, міг визначити, в якій мірі і де слід підняти завісу над прихованою програмністю етюдів-картин.

Етюди Олександра Скрябіна. Етюди займають значне місце в творчому доробку композитора. Всього Скрябін створив 26 творів цього жанру. Якщо Ляпунов і Рахманінов в трактуванні концертного етюдів тяжіли до програмності, картинності, то О. Скрябін писав твори, які можна було б назвати «етюдами-настроями» або «етюдами-переживаннями» (термін Д. Благого).

О. Скрябін в своїх етюдах прагнув рельєфно виявляти специфіку жанру і вирішувати в художній формі певні завдання, пов'язані з розвитком у виконавців піаністичної майстерності. Хоча вже в ранньому періоді молодий композитор використовував синтетичні прийоми викладу, вільно поєднуючи елементи дрібної і великої техніки, пальцевих пасажів і подвійних нот, він писав етюди, спеціально призначені для освоєння тих чи інших видів фактури — різних фігурацій в партіях правої і лівої рук, терцій, секст, октав, акордів. Ґрунтуючись в цьому відношенні на традиціях етюдної літератури 19 століття, автор вніс в них чимало нового. Своєрідність віртуозності О. Скрябіна додало особливу якість традиційним формулам піаністичної техніки, що їм були застосовані.

Створений композитором в 1894–1895 роках цикл з 12 етюдів соч. 8 — одне з найбільших досягнень О. Скрябіна в області піанізму. Подібно Ф. Шопену, Ф. Лісту і іншим композиторам, О. Скрябін поєднує в етюдах якість певне піаністично-технічне завдання зі значним, глибоким музичним змістом. Коло образів скрябинських етюдів у великій мірі родинно колу образів його ж прелюдій. Найбільш примітні в цьому циклі лірично схвильований етюд № 2, тривожно неспокійний № 7, похмуро драматичний № 9 (з позначенням «Alta ballata», тобто «в дусі балади»), блискучий віртуозний № 10, глибоко скорботний № 11 і особливо заключний № 12.

Останній етюд (ре-дієз мінор), іменованій іноді «патетичним» (за авторським позначенням на початку — “Patetico”), — один з найбільш натхнених мужньо-трагедійних творів раннього О. Скребіна. На тлі схвильованих фігурації акомпанементу звучить мелодія, нервовими поривами злітає вгору, насичена величезною вольовою силою.



Серед творів раннього О. Скребіна етюд ми мажор ор.8 виділяється яскравим мажорним настроєм, бадьорістю, простотою свого ритмічного руху, відсутністю будь-якої зламаності або зніженості. Генеральну інтонацію етюдю можна образно визначити як радісний весняний порив бадьорих, молодих сил.

Відповідно до обраної композитором для цього твору складної тричастинної форми з епізодом, яка передбачає значний контраст між крайніми частинами і середньої, в етюді містяться дві великі інтонаційні єдності — крайніх частин і середньої. Кожна з них має тонку деталізованість внутрішніх нюансів, що так властиво музиці романтичної традиції XIX в. Перша інтонаційна єдність охоплює першу частину етюдю, що написана в простій двухчастній репрізній формі (період — 4 + 4 такту, середина — 4 такту, репріза — 4 такти). Сміслова цілісність на цей раз формується на основі гармонії — гармонійного комплексу за участю затримань, серед яких на першому плані стоять тоніка з секстою і домінанта з секстою.

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, it is marked "VIGOSO" with a tempo indication of a quarter note = 72. The key signature is G major (one sharp). The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system includes the instruction "mf semplice". The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a "cresc." (crescendo) marking. The melody in the right hand is characterized by rhythmic patterns and melodic leaps, while the left hand provides a steady accompaniment.

Гармонійні затримання асоціюються з виразними моментами ліричної напруги, зі «зітханнями», з ліричною та психологічною музичною семантикою взагалі.

Відзначимо ще кілька деталей першої інтонаційної єдності. Швидкий темп (= 72), ремарка *Vigoso* («жваво, весело, збуджено») показують, що романтичній мелодії притаманний характер бурхливого пориву.

Авторські акценти на мелодійних вершинах в першому такті вказують, що в мелодійній лінії повинні бути яскраві емоційні злети до цих вершин. У той же час автор застерігає від надмірної романтичної афектації в виконавському інтонуванні п'єси і ставить ремарки "mf" і *semplice* («просто»).

Мелодійною фігурою «зльоту», зі стрибком до високого звуку в кінці, пронизана по суті вся мелодія першої частини. Мотив «зльоту» згодом стане типовим скрябінським мотивом «польоту», «мрії».

Протягом простої двочастинної форми провідна інтонація розвивається, зазнає метаморфоз. На початку другого речення періоду і на початку розвиваючої середини гармонії тоніки і доміанти з секстою зафарбовуються

мінорним ладом. Мінор стоншує і поглиблює лірику твору, вносячи нові відблиски виразності. Ефект витонченості досягається і в тихій репризі (нюанс «р»).

Друга інтонаційна єдність охоплює епізод складної тричастинної форми. Своєю цілісністю вона зобов'язана мелодико-стильовій передумові — використання патетичних романтичних фраз з енергійним піднесенням голосу на широкий інтервал і трибунно-декламаційним пунктирним ритмом.



Тема епізоду складної тричастинної форми йде тільки в мінорних тональностях. Примітно, що тут, як і в першій темі (першій інтонаційній єдності), безперервно звучить скрябінська мелодійна фігура «зльоту». На середню частину доводиться також і динамічна кульмінація етюдів, динамічна вершина «пориву».

Загальна реприза етюдів точна по гармонії (і формі), але варіювана за фактурою, динамікою (сюди введені технічні етюдні труднощі — октавні репетиції). Первісна інтонація відновлюється, але в неї привноситься велика емоційність, спрямованість.

У коді виділено і закріплено зерно мелодійної інтонації — фігура «зльоту», «пориву», зі стрибком до вершини, на гармоніях з затриманнями (секстовим і іншими).

У створеному тоді ж другому циклі етюдів (ор. 42) особливо виділяється п'ятий етюд — чудовий, бурхливо протестуючий, трагічно піднятий (до-дієз

мінор), споріднений знаменитому «патетичному». До кращих творів О. Скрябіна належить також 4-й етюд (Фа-дієз мажор), надзвичайний за красою і тонкою поетичною натхненністю втілення станів світлого солодко-ліричного споглядання.



Враження ще більшої своєрідності становлять твори оп. 65 з їх сміливим досвідом розвитку прийомів гри паралельними нонами, септимами, квінтами і всім комплексом виражальних засобів пізньої манери письма композитора.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Охарактеризуйте етюди-картини С. Рахманінова оп. 33 з точки зору образної палітри циклу.
2. Розкрийте програмні задуми в етюдах-картинах оп. 39 С. Рахманінова.
3. Проаналізуйте етюди-картини С. Рахманінова оп. 33 та оп. 39 з точки зору художньо-виконавських завдань.
4. Проаналізуйте етюди О. Скрябіна з точки зору художньо-технічних завдань збірки.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Зробить виконавський аналіз одного з етюдів-картин оп. 33 С. Рахманінова (за вибором студента).

2. Назвіть методи, що використовуються на другому етапі роботи над етюдом-картиною ор. 33 С. Рахманінова (етюд — за вибором викладача).
3. Зробіть виконавський аналіз одного з етюдів-картин ор. 39 С. Рахманінова (за вибором студента).
4. Назвіть методи, що використовуються на першому та третьому етапах роботи над етюдом-картиною ор. 39 С. Рахманінова (етюд — за вибором викладача).
5. Зробіть виконавський аналіз одного з концертних етюдів О. Скрябіна (за вибором викладача).

Реферати, доклади:

1. Програмність в етюдах-картинах ор. 33 і ор. 39 С. Рахманінова.
2. Виконавська інтерпретація етюдів-картин ор. 33 і ор. 39 С. Рахманінова.
3. Трагування жанру концертного етюдів в творчості О. Скрябіна.
4. Розвиток піаністичної майстерності в процесі опрацювання фортепіанних етюдів О. Скрябіна.

Рекомендована література:

1. Альшванг А. А. Н. Скрябин. — М. — Л., 1940.
2. Асафьев Б. Скрябин. Опыт характеристики. — Пг., 1921.
3. Бершадская, Т. О гармонии Рахманинова / Т. Бершадская // Русская музыка на рубеже XX в. — Л., 1966.
4. Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Под ред. З. Апетян. — М.: Музыка, 1988. — 1974.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. — Л., 1990.
6. Житомирский Д. Скрябин // Музыка XX века. Ч. 1. Кн. 2. — М., 1977. — С. 73–124.
7. Казьмин О. Композитор, пианист, дирижер // Тамб. жизнь. — 1993. — 1 апреля. — [О С. Рахманинове].
8. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время — М.: Музыка, 1973. — 470 с.

9. Мирошникова, Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова / Л. Мирошникова // Теоретические проблемы музыки XX в., вып. 1. — М., 1967.
10. Нагибин Ю. Сергей Рахманинов // Совет. культура. — 1987. — 17 окт.
11. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века. Ч. 1. Кн. 1. — М., 1976. — С. 11–94.
12. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка // Музыка XX века. Ч. 1 Кн. 1. — М., 1976. — С. 232–277.
13. Скафтымова, Л. А. О мелодике Рахманинова / Л. А. Скафтымова // Страницы истории русской музыки. — Л., 1973.
14. Уокер Р. Рахманинов. — Пермь, 1999. — 199 с.: илл.

1.3. Жанр етюд в творчості українських композиторів

За період свого функціонування в українській фортепіанній музиці жанр етюд склався в двох різновидах: віртуозному та кантиленному, викристалізувався в двох класах: технічно-одноплановому (фактурно-одноеlementному) та технічно-багатоплановому (фактурно-багатоelementному).

У творчості українських композиторів радянських часів переважну роль відіграв різновид віртуозного етюд та зразки технічно-багатопланового класу. Якщо фактурно-одноеlementна розробка торкнулася сфери так званої дрібної техніки, октавно-акордової та подвійних нот, то віртуозно-технічна багатоплановість, включаючи їх, охопила й такі засоби (в окремих елементах та їх поєднаннях), як арпеджіо, скачки, трелі, ротаційну, мартеллатну та репетиційну техніку.

Останній з класифікаційних рівнів може бути пов'язаний з функціями партій правої та лівої руки при вирішенні художніх і віртуозних завдань. Підклас одноручного етюд обмежений лише складними етюдами для лівої руки А. Свечникова (у рукопису); всі інші зразки жанру належать до підкласу дворучного етюд. В розподілі значимості партій встановлюються три градації:

переважна роль правої руки (найчастіше), рівноправність партій при змінно-хитких переходах основних художньо-технічних складностей, провідна роль партії лівої руки (порівняно рідше).

Жанр концертного художнього етюд у творчості українських композиторів радянських часів виявив виняткову життєздатність, відігравши помітну роль у процесах розвитку фортепіанної літератури того періоду.

Специфіка концертного етюд, одного з провідних моторних жанрів, полягає у домінуванні віртуозно-технічних вирішень, якими втілюється художній образ. Але залежно від особливостей руху, в якому задумано той чи інший образний характер, віртуозність як комплекс фактурно-швидкісних завдань може трансформуватися у віртуозність плавного кантиленного звучання, у техніку «співу» на фортепіано.

І той і інший аспекти віртуозності розроблено в Етюдах ор. 8 відомого українського композитора В. Косенка, створених протягом 1922–1923 рр. Вони стали першим циклом фортепіанних етюдів та водночас якісним стрибком в історії української музики. Суть цього полягає у широті застосування техніки романтиків. Художні завдання та принципи віртуозно-фактурного оформлення, що випливають з них, зумовлені специфікою світосприймання В. Косенка — композитора-романтика, який бачив та відображав духовний світ людини у його зв'язках з життям переважно у сфері поетично-чуттєвого вияву — від ліричних роздумів до пафосу героїчного волествердження.

Природно, що романтична традиція виявилася для митця найближчою. Її започаткували в світовій фортепіанній літературі етюди Ф. Шопена й Ф. Листа, що визначили на багато десятиліть уперед домінуюче становище романтичного етюд у європейській музичній творчості, забезпечивши йому виняткову популярність і конкурентоздатність тоді, коли романтичний стиль у багатьох жанрах поступився місцем іншим стильовим манерам.

Етюди ор. 8 В. Косенка за змістом складають кілька груп. Етюдами № 1, 6, 9 репрезентована романтично-пейзажна лірика. Живопис і колорит притаманні також елегантній ліриці циклу. Вона проймає другий та восьмий

етюди, в яких віртуозність переведена у сферу «співу» на фортепіано. Краса фадієз мінорного етюдю впливає з широкого кантиленного дихання мелодії. У ньому домінує тепле, з відтінком сумної мрійливості почуття, але й воно може набувати колористичності, де як технічний засіб виступає трель, що розчиняється у фіюритурі.

У розкритті героїчного Косенкові особливо вдається відображення двох його полюсів: драматичної трагедійності (до-дієз мінор, № 10) та життєствердної тріюмфальності (до-дієз мінор, № 5). Для втілення протилежних людських почуттів головним виражальним засобом обрано дзвонівість, як загальнолюдський символ відображення радісних або трагічних подій у житті народу. У етюді № 5 дзвонівість використовується у сенсі набатного звучання, його остинатно-безвихідній невблаганності, якою проймається весь твір.

Найсуттєвішим нововведенням В. Косенка, що має концепційне значення, виявилась розробка жанру концертного художнього етюдю в старовинних західноєвропейських танцювальних формах. Про це свідчить цикл «11 етюдів у формі старовинних танців». В. Косенко прагнув до точного відображення специфіки змісту танцю і до фактурно-багатопланового вирішення танцювальної форми. Загальну стильову спрямованість етюдів, драматургію циклу визначив також добір танцювальних схем. Наявність основних, розміщених в усталеній послідовності (Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига), введення між ними історично молодших і не завжди обов'язкових (Буре, Рігодон, Пасакалія, двох гавотів) та двох Менуетів — все це свідчить, що при створенні циклу В. Косенко врахував канони старовинної клавірної сюїти.

Прагнення композитора наблизити п'єси до класичного стилю відбилоса на їх особливостях. Музична мова, продовжуючи фактурно матеріалізуватися у романтичних комплексах, набуває більшої строгості й лаконічності, прямолінійності мелодичних ліній. У класицистському дусі набувають змін також віртуозно-технічні засоби. Це виявилось у рівномірному, ніж в ор. 8, розосередженні технічних завдань у партії кожної руки, в меншій увазі до руху

тріолями, у частому використанні різновидів ротаційної техніки. І якщо в попередньому циклі В. Косенко вперше ввів такий місткий художній засіб, як дзвоновість, то тут, в ор. 19, він збагатив виразність прийомами клавірного письма та органного викладу. Деякі з них, перегукуючись зі стилем Скарлаті, знайшли одне з найяскравіших втілень у Буре.

Порівняно з ор. 8 в ор. 19 В. Косенко посилив зв'язок етюду з фольклорними елементами. Найчастіше композитор вживає терцеві та секстові мелодичні стрічки — плавно-секундові, з октавним дублюванням однієї з нот (Гавоти № 1, 7, Алеманда № 2, Менуети № 3, 9 та інші). Таке інтенсивне застосування В. Косенком стрічкового руху пов'язане, зокрема, з українським хоровим співом. Сенс цього засобу виразності полягає в універсальності, поширеності в професійній музиці різних часів, стилів, а також у консонантно-фонічній насиченості інтервалів терції та сексти, що для В. Косенка мало суттєве значення.

Композитор розцвічує деякі з своїх етюдів ладовими барвами високих та низьких 4, 6, 7-ої шаблів ладу (Куранта), в інших наближає тематизм до народного мелосу (Рігодон, побічна партія з Алеманди ті ін.). Ці особливості етюдів В. Косенка свідчать про безпосереднє продовження художньої традиції, започаткованої у російській музиці М. Глинкою (Тарантела на тему пісні «Во поле березонька столяла»), а в українській — М. Лисенком («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень»). Ця традиція полягала у впровадженні мело-ладо-ритмо-гармонічних елементів національного мистецтва в танцювальні структури старовинної європейської музики.

Між першим та другим циклами є суттєві відмінності, викликані інтересом композитора до тенденцій неокласицизму, що набули в перші десятиліття ХХ століття широкої популярності в європейській музиці. При цьому В. Косенко не вдається до корінних змін власного стилю, залишаючись переважно композитором-романтиком, що вільно володіє відповідним віртуозно-технічним арсеналом. Другий цикл виявляється типологічно не таким однозначним, як перший, що дозволяє ширше класифікувати його стилістику як

романтичний неокласицизм. Художнє досягнення В. Косенка полягає у збагаченні фортепіанної літератури високопрофесійними творами, що стало можливим завдяки виникненню цікавого та багатопланового за змістом і формою подвійного жанру — етюд-танцю. Пошук митця, що збагатив національну творчість класичними зразками, виявився тим плацдармом, де, з одного боку, була початково вирішена, а з іншого — зумовлена подальша типологічна розгалуженість розвитку концертного художнього етюд у українській музиці.

До найкрупніших досягнень українського віртуозного піанізму другої половини ХХ ст. можна віднести «Концертний етюд-рондо» Б. Лятошинського (1962 р.) та етюд «Вічний рух» М. Сильванського (1961 р.). Ці твори являють собою два полюси в розвитку етюд експресивного типу. Різниця між ними полягає не стільки в тому, що п'єса Б. Лятошинського вирішена як технічно багатопланова композиція, а М. Сильванського — як практично фактурно-одноелементна; полярність їх зумовлена вибором емоційно-чуттєвої сфери, що визначає в тому й іншому випадкові сам характер експресії.

Експресивний характер музики «Концертного етюд-рондо» Б. Лятошинського заснований на романтичній традиції й розвиває, зокрема, її концепції втілення конфліктних засад і героїко-драматичних колізій. Конфліктність пронизує всі структурні рівні п'єси: від будови теми до загальних принципів формотворення.

«Вічний рух» М. Сильванського розкриває радість відчуття вільного, динамічного руху в його незмінності. При цьому характерно, що якість незмінності руху включає в себе і вільну гру уяви, і елементи скерцозності, лукавства, комізму. Відомо, що у традиції *perpetuum mobile*, що уособлюється відомими зразками в музиці К. Вебера, Ф. Мендельсона, Н. Паганіні, склалися такі суттєві ознаки, як блискуча віртуозність фактури та витончена вишуканість характеру музичного матеріалу, у викладі якого канонізована повторюваність основної теми. М. Сильванський враховує художній досвід минулого, багаторазово повторюючи, зокрема, першу тему; вона, м'яко контрастуючи з

32

другою та повертаючись знову, створює чітку тричастинність форми. Але при цьому композитор відходить від романтичної благозвучності та вишуканості; він насичує тканину гостро фонічними вертикалями, надаючи великого значення останній формі руху. Ці якості позбавляють твір витонченості, надаючи йому натомість рис вольової енергійності, експресивної напористості, що свідчить про певні тенденції в розробці змістовного сенсу «вічного руху».

Два етюди (1961 р.) Т. Маєрського, в яких композитор застосовує ротаційну техніку, використовує гостру й насичену гармонічну мову, ближчі до кантиленного різновиду цього жанру. В одному з етюдів, присмерково-драматичного характеру, ротаційна техніка використовується фрагментарно і поряд з іншими видами (мелодичне пасажне орнаментування, репетиційність, рух в тріолях та квартолях, тремоло, акордові вставки); в другому — вона є єдиним технічним засобом, що створює своєю позиційною нерухомістю незмінність психологічного фону сумної ліричної зарисовки.

Жанр вітчизняного концертного етюд у другій половині ХХ століття розширився за рахунок поєднання рис концертного художнього етюд з особливостями жанрів епосу («Етюд-казка» О. Жука), інших жанрів на основі вільних творчих прояв («Етюд-токата» О. Жука, «Етюд-гумореска», «Етюд-скерцо» А. Коломийця). Ці праці композиторів розширюють образно-жанрові характеристики концертного етюд.

Так, за образнім змістом «Етюд-казка» О. Жука — епічне оповідання. Мелодія першої частини етюд (етюд має тричастинну форму) — лірична (*Lento espressivo molto legato*). Ліризм носить жвавий, одухотворений, кілька схвильований характер, але в той же час залишається в певних рамках співучості, грації, ніжності. Поступово виявляється, що цей ліризм має схильність до швидкого переростання в палкість, про що говорить музичний матеріал другої частини, сюжет якого розгортається у фантастичному руслі (*Piu mosso marcato*). Мелодія інтонаційно модифікується, набуває більшої експресивності виразу завдяки зміні одноголосного викладу на чергування

квартових та терцевих співзвучностей; з'являється секстольна фігурація супроводу у партії лівої руки. Третя частина — реприза.

В «Етюдів-казці» О. Жука новаторство виявляється у використанні засобів виразності (фактура, тембр, гармонія, форма, тематичний розвиток). «Етюд-казка» — багатофактурний. Надзвичайна гнучкість виявляється у варіюванні фактури, в переході від одного її типу до іншого. Велика роль у етюдів належить артикуляційним прийомам: м'якому співзвучному взяттю звуків обережним перекиданням рук, плавній передачі мелодії з руки в руку, і т. інш. Звичайно, велике значення і самої мелодії: її малюнок, його зміна, ладове оновлення.

«Шість етюдів-картин» (1961 р.) А. Коломієць присвячує світлій пам'яті матері. П'єси мають назви: «Експромт», «Каприс», «Гумореска», «Скерцо», «Пісня», «Марш». Вони написані на різні види фортепіанної техніки. І тут композитор залишається вірним собі, звертаючись до народної творчості. Так, у п'ятому етюдів-картин використано мелодію української народної пісні «Ой чий ж то воли», яка проходить у мажорній тональності на фоні розгорнутих фігурацій. Середню частину цієї п'єси побудовано на окремих мелодичних зворотах пісні Кобзаря з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (в новій редакції). Етюд «Марш» в основі має бадьору, маршову українську народну пісню «Ой на горі та й жінці жнуть». Це — октавний етюд. В інших п'єсах для розкриття основного образу застосовуються різні прийоми фортепіанної техніки: в «Експромті» — рух мелодичного малюнка терціями на фоні широких фігурацій, в «Каприсі» — чергування шістнадцятих з восьмими нотами, тріольний виклад фактури, в «Гуморесці» — низхідна фігурація, акценти, штрих легато; у «Скерцо» — легке стакато, форшлаги, акценти при швидкому темпі.

Добре знання інструмента допомогло А. Коломійцю запровадити ряд нових технічних прийомів, що збагатили виконавську практику, арсенал художньо-виразальних засобів.

Сукупність зразків етюдів свідчить про два напрями його розвитку: в річищі «чистої» жанровості та жанрово-розімкненого. Останній показовий

виходом не тільки до найближчих груп моторних жанрів, а й до зближення з особливостями змісту інших.

Музична тканина етюд «Perpetuum mobile» сучасного вітчизняного автора В. Борисова зі збірки «Шість характерних п'єс для фортепіано» (1981) побудована на остинатній фігурації дрібних тривалостей, що, також, викликає асоціації з механістичним рухом. Вона складається з синхронного розвитку двох фактурних прошарків. Фігурації нижнього — в обсязі нони, дисонантність якої нівелюється квінтовим заповненням. У повній відповідності з нижнім прошарком рухається ритмічно узгоджений верхній, але його інтонаційна будова відмінна — остинатна фігура шістнадцятих складається з терцевих та секундових інтонацій, і ось цей інтонаційний мікст — поєднання квінт, терцій, секунд «під дахом» квартолей стабільно рухається в часі. Але реальна дійсність у вигляді порушення остинатності руху та інтонаційної стабільності (тт. 23–25) призводить до зупинки в модифікованому C-dur (зупинка явно не кінцева — тональність забарвлена мінорною секстою, тому створюється відчуття, що «далі буде»). Друга частина (твір побудований у простій двочастинній формі) — спроба знову запустити двигун, але на іншому, більш енергійному рівні. Замість шістнадцятих, у фігурації з'являються дрібніші тривалості, інтонаційна будова ускладнюється, з'являються ходи на септими замість квінт, теситура викладу збільшується, звукове напруження зростає, стабільність супроводу перетворюється у синкоповане «гальмування» акордів, побудованих за квартовим принципом. Саме завдяки цим додатковим зусиллям, що майстерно та з гумором втілені композитором за допомогою музичних засобів, рух призводить до цілі — зупинки в C-dur. Подорож, хоча і з великими складнощами, закінчилася вдало, але засвідчила, що «вічного двигуна» не існує.

В збірці Г. Без'язичного «Характерні п'єси у формі етюдів для фортепіано» акцент зроблений на фактурних елементах з урахуванням особливостей сучасного піанізму та виконавських можливостей. В етюдах використовуються традиційні мелодичні та гармонічні звороти. Більшість

творів у збірці крім технічної спрямованості мають суттєві художні риси. Так, в Етюді № 13, який має назву «Далекий мандрівник», представлена класична фактурна схема — мелодія, бас, гармонічне наповнювання, тому головним є узгодженість між ними, в першу чергу з точки зору динаміки, чотирьох голосів з домінантним верхнім голосом. Суто звукові проблеми ускладнюються порівняно великим об'ємом п'єси та чисто технічним умінням виконувати однією рукою два голоси з різною силою звука.

Введення в етюдний жанр нових технічних прийомів гри вплинуло на розвиток виконавської техніки піаністів. Так, у четвертому етюді зі збірки «П'ять етюдів» сучасного київського композитора Б. Стронька, автор застосовує прийом, що протилежний форшлагу: «дрібні» ноти потрібно грати після основної, «не відпускаючи» її. В першому етюді Б. Стронько використовує колористичну педаль, що впливає на образність твору.

Отже, в етюдах українських композиторів другої половини ХХ століття виявляються загальні характерні ознаки образної драматургії, як то: розширення образної сфери (традиційне образне коло поповнилося новими елементами — сучасними побутовими звуковими образами, насиченими джазовими та естрадними ритмами, а також театральні-ігровими образами), елемент зображальності — автори п'єс вдаються до описовості, звуко-наслідування, використовуючи багаті тембральні можливості.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Назвіть різновиди та класи жанру етюду, що склалися в українській фортепіанній музиці.
2. Назвіть нововведення, що були зроблені В. Косенком в жанрі концертного етюду (на прикладі циклу «11 етюдів у формі старовинних танців»).
3. Висвітлити шляхи розвитку етюдного жанру у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.

4. Проаналізуйте етюди композиторів другої половини ХХ століття з точки зору втілення програмності.
5. Назвіть прийоми фортепіанної техніки, що застосовує А. Коломієць у циклі «Шість етюдів-картин».

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Проаналізуйте технічні труднощі в етюдах оп. 8 В. Косенка та назвіть шляхи їх подолання (на прикладі 1–2-х етюдів за вибором викладача).
2. Зробіть виконавську інтерпретацію одного з етюдів В. Косенка із циклу «11 етюдів у формі старовинних танців».
3. Зробіть виконавський аналіз етюдів «Вічний рух» М. Сильванського та «Концертного етюд-рондо» Б. Лятошинського.
4. Зробіть виконавський аналіз одного з етюдів із циклу «Шість етюдів-картин» А. Коломієця.
5. Проаналізуйте один з етюдів Г. Без'язичного з точки зору мелодії, гармонії, фактури.

Реферати, доклади:

1. Романтична традиція у фортепіанних етюдах В. Косенка.
2. Розвиток жанру етюдів в творчості українських композиторів першої половини ХХ століття.
3. Шляхи розвитку етюдного жанру в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.
4. Жанр концертного етюдів в творчості українських композиторів ХІХ–ХХ століть.

Рекомендована література:

1. Вахраньов Ю. Ф. Фортепіанні етюди В. Косенка / Ю.Ф. Вахраньов. — К. : Муз. Україна, 1970. — 59 с.

2. Казак І. І. Українська музична література. Частина третя / І. І. Казак. — Рівне: Каліграф, 2007. — 152 с.
3. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клиш. — К. : Наук. думка, 1980. — 314 с.
4. Косенко В. С. Спогади, листи / уклад. А.В. Косенко. 2-ге вид., доп. К. : Музична Україна, 1975. — 295 с.
5. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. С. Олійник. — К. : Наук. думка, 1977. — 152 с.
6. Стецюк Р. М. Віктор Косенко / Р. Стецюк. — К. : Муз. Україна, 1974. — 56 с.

РОЗДІЛ 2. Поліфонія у фортепіанному мистецтві

2.1. Жанр сюїти і жанр партити в творчості зарубіжних композиторів XVIII століття

Сюїта (від французького *suite* — «ряд», «послідовність») виникла завдогма до бахівського часу, а остаточно сформувалася як жанр наприкінці XVII сторіччя.

Зазвичай основу сюїти складють кілька певних танців; іноді можуть вставлятися деякі інші танцювальні п'єси. Незважаючи на самостійність кожної частини, сюїта сприймається як єдиний музичний твір. До засобів, що об'єднує цикл, в першу чергу відноситься тональність, що зберігається протягом всієї сюїти. Не меншого значення має і розташування танців. Помірні і повільні по руху танці чергуються з швидкими.

Класичну інструментальну сюїту складають наступні танці: алеманда, куранта, сарабанда, жига. Алеманда — це німецький лицарський танець, що відкривав святкування при дворах сеньйорів. Під звуки алеманда гості йшли парами, дивуючись вишуканому і багатому оздобленню кімнат. Для того щоб приготуватися до танцю і вступити в нього вчасно, в алеманді був затакт. Розмір алеманди 4/4, темп — неспішний; рівномірний ритм чвертями в басу відповідали цьому німецькому танцю-ході.

За алемандою слідувала куранта — франко-італійський танець. Темп її був швидше, розмір 3/4, жвавий рух восьмими. Це був сольний-парний танець з круговим обертанням танцювальної пари. Фігури танцю могли вільно варіюватися. Куранта була контрастна алеманді і становила з нею пару.

Сарабанда (виникла в Іспанії) — це священний обрядовий танець-хода навколо тіла померлого. Обряд складається з прощання з покійним і його поховання. Рух по колу відбувається в колоподібній будові сарабанди з періодичним поверненням до вихідній мелодійній формулі. Розмір сарабанди тридольний, для неї характерний повільний темп, ритм із зупинками на других частках тактів. Зупинки підкреслювали скорботну зосередженість, як би

«ускладненість» руху, викликану сумними почуттями. Пізніше сарабанда перетворилася в парадну ходу.

Замикала сюїту жига (жига — жартівлива французька назва старовинної скрипки (*gigue* — окіст) — танець скрипаля, сольний або парний. Спочатку жигою назався англійський матроський танець, на $\frac{3}{4}$, дуже швидкий, зі стрибками і пунктирним ритмом, який виконувався в супроводі віоли. Характерною була скрипкова фактура викладу.

Іноді в сюїту між сарабандою і жигою вводили і інші танці, ця група називалася інтермедії. Через них здійснювався перехід від самої повільної третьої частини до найшвидшої — жигі. Це міг бути менует (витончений французький танець, з поклонами і реверансами на $\frac{3}{4}$), гавот ($\frac{2}{4}$), арія (п'єса співучого характеру; виконувалася під звуки дерев'яних інструментів) або буре (танець французьких дроворубів). Перед початком сюїти могла бути прелюдія (*praeludus* — перед грою).

Нотну спадщину Й. С. Баха в цій області складають 6 італійських (партит), 6 англійських і 6 французьких сюїт. Їх назви умовні, а відмінності між ними незначні. Так, Французькі сюїти написані між 1708–1717 роками у Веймарі. Назва французькі виникла після смерті композитора. Його учні назвали сюїти Французькими, маючи на увазі точну відповідність французькій традиції порядку танців у сюїті, а також введення вставними тільки французьких танців. Англійські сюїти написані у Кеттені у 1717–1723 роках. За тверджень Й. Н. Форкеля сюїти, що увійшли до збірки, були написані на замовлення англійця. Сюїти написані в Лейпцигу у 1726–1730 роках, видані у 1731 р.

До сюїті Й. С. Бах відчував постійний творчий інтерес. Безпосередність зв'язків сюїти з музикою побуту, «життєва» конкретність музичних образів, демократизм танцювального жанру не міг не захопити такого художника, як Й. С. Бах. Протягом своєї довгої композиторської діяльності Йоганн Себастьян невпинно працював над жанром сюїти, поглиблюючи її зміст, відшліфовуючи форми.

Новаторство Й. С. Баха в сюїтному жанрі проявилось у введенні п'єс нетанцювального характеру. Так, у французьких сюїтах Й. С. Баха з'явилася арія, в англійській сюїті — прелюдія, в партитах — токата, симфонія, скерцо, капричіо, рондо. Крім цього, в «Англійських сюїтах» як вставних Й. С. Бах використовує чотири різновиди танців: гавот і буре, менует і пасп'є. Два перших дводольні, два других тридольні; перші танці в обох парах — помірнього характеру, другі — вельми рухомого. Й. С. Бах створює в алеманді ефект зосередженого руху; в куранті — помірної поспішності, не позбавленої гідності і витонченості; алеманда у нього інтровертна, а куранти — балакучі і ніби звернені зовні. Сарабанду він розуміє як величний або задушевно-спокійний роздум; жигу ж — як стихійний рух.

Хочеться привести авторський заголовок загального видання клавірних сюїт і партит в досить точному за змістом перекладі Б. Л. Яворського: «Художня практика на клавірі, що складається з прелюдій, алеманди, куранти, сарабанди, жигі, менуетів і інших галантних п'єс, написані для задоволення любителів музики Йоганном Себастьяном Бахом».

Цикл французьких сюїт складається з шести творів, що відрізняються за номерами або назвами тональностей: Перша — сюїта ре мінор. Вона складається з алеманди, куранти, сарабанди, менуету і жигі. Причому остання відрізняється зовсім іншим темпом — 2/2. Друга — сюїта до мінор. У ній між сарабандою і жигою знаходяться три необов'язкових частини — одна арія і два менуету. Третя — французька сюїта сі мінор. Примітна сюїта з трьома додатковими частинами, гавотом, менуетом і тріо. Четверта — сюїта мі-бемоль мажор. Крім основних частин, вона містить ще гавот, арію і менует. П'ята — сюїта соль мажор. У ній між двома останніми обов'язковими елементами знаходяться гавот, лаура і буре. Шоста — сюїта ми мажор з додатковими гавотом, полонезом, буре і менуетом. Незважаючи на те що Й. С. Бах не відступався від звичної композиції, його сюїти повні нововведень і типових для композитора впливів ззовні. Вони насичені новими ритмами, мелодіями і навіть

поліфонією. Між сарабандою і жигою можна почути гавот, полонез або менует, а сама сарабанда у всіх шести сюїтах надзвичайно мелодійна і емоційна.

Розглянемо «Французьку сюїту» № 2 до мінор.

Бахівська сюїта до мінор складається з основних танців — алеманди, куранти, сарабанди і жиги. Вставні номери, які зазвичай в сюїтах називаються інтермецо, — арія і менует. Зміст сюїти виявляється дуже складним і багатим. По-перше, Й. С. Бах зберігає фігури танців, по-друге, в тканину основних танців, крім риторичних фігур, вплетені релігійні мотиви-символи, пов'язані з Ісусом Христом, які привносять в характер танців драматизм, сакральність і життєвість. Музика основних танців немов наповнена піднесеним духом. По-третє, характер п'єс узагальнюється завдяки наближенню до інших узагальнених жанрів.

У тканину алеманди Й. С. Бах вплітає фігури сходження-воскресіння, мотиви хресної муки, паузи, що символізують скорботні зітхання, фрігійський мотив сходження (оплакування) в басу, секундові зітхання, мотив обертання (чаші страждань). Алеманда за характером перегукується з бахівським *adagio*, що носять образ споглядання чогось прекрасного. Форма її — проміжна між старовинною двохчастинною і сонатною.

Алеманда з до-мінорної сюїти схожа на задуману ліричну прелюдію. Її характерними рисами є чотиридольність, мелодійність, розспівність голосів, поліфонічний склад викладу. Тут найчастіше ведуть свої лінії три голоси. Але іноді до них підключається і четвертий голос. При цьому самий мелодійний голос — верхній.



Куранта поєднує ознаки французької та італійської різновидів танцю. Це образ неспинного руху життя, якоїсь дії. У неї вплетені фрігійський мотив сходження (оплакування), фігури хреста, секстові вигуки, рух по зменшеному септакорду (має значення акорду «жаху» ще з часів італійської опери), трелі, що символізують тремтіння голосу, страх, фігури сходження-вмирання. Куранта за характером перегукується з деякими бахівськими *allegro* з концертів. Форма старовинна двохчастинна.

Куранта в цій сюїті звучить в рухомому темпі. Її фактура являє собою гучке поєднання двох голосів, які немов підбурюють один одного.

Сарабанда відходить від типової ритмоформули і зберігає зупинки на других частках тактів тільки де-не-де. У ній найбільше священних мотивів-символів. Це символи вмирання (положення в труну), вигуки, досягнення волі Господньої, мотиви хреста, гріхопадіння (хід вниз на зменшену септиму), обертання — символ чаші страждань. Сарабанда також набуває узагальненого характеру, більше всіх п'єс просочуючись особливою внутрішньою зосередженістю, скорботною лірикою почуттів. Вона стає центром сюїти через глибину і силу закладених в ній скорботних почуттів. Форма старовинна двохчастинна з ознаками трьохчастинної.

Сарабанда зосереджена і сумно-урочиста; від початку до кінця витримана в тридольному складі. Рух середнього і нижнього голосів весь час суворий, зосереджений (переважають чверті і восьмі), а рух верхнього голосу значно вільніший і рухливий, дуже виразний. На тлі низхідного басу звучить дуже виразна мелодія, збагачена тонким мереживним «орнаментом». Тут переважають шістнадцяті, часто зустрічаються ходи на широкі інтервали (квінту, сексту, септиму). Так утворюються два контрастних шару музичного викладу, створюється лірично напружене звучання:



Як і в алеманді, провідне значення тут має верхній голос, підтриманий рівномірним рухом акордів в інших голосах. Подібно куранті жига двохогосна, її основу становить канонічна імітація.

«Підстрибуючий» пунктирний ритм пронизує п'єсу від початку до кінця і додає музиці підкреслено-чіткого характеру.

У порівнянні з контрастом між алемандою і курантою контраст між сарабандою і жигою гостріший. Але його пом'якшують вставлені між ними дві додаткові частини. Частина, названа «Арією», швидше схожа на спокійну простодушну пісню. Мелодія менуету, яка позбавлена мелізматичних прикрас, звучить в помірному темпі і відрізняється витонченістю. За арією йде менует, в якому збережені типові мелодичні фігури, відповідні фігурам танцю — поклони, привітання і реверанси. Розмір 3/4. Мелодійні фрази з рівним ритмічним малюнком восьмими закінчуються типовими басовими «присіданнями». В мелодії виділяється виразна секстова фігура вигуків. Використовується мотив, типовий для менуетів — групетто. Релігійних мотивів-символів в менуеті немає.

Таким чином, в сюїті до мінор № 2 Й. С. Бах як би віродив дух придворного життя з її церемоніями. У сюїті відчувається не тільки танцювальна музика, але і людський стан — споглядання прекрасного, жвавий рух, глибока скорбота, галантний жарт, щирі грубуваті веселощі.

Англійські сюїти відрізняються тим, що всі вони починаються з прелюдій. Прелюдії мають, по суті, абсолютно самостійний характер; їх великі розміри, концертний стиль, яскраво індивідуальна характерність кожної пов'язують прелюдію з подальшими частинами сюїти тільки єдиною

тональністю. Форма цих прелюдій — то розгорнута тричастинна з репризою (2, 5, 6), то нагадує побудову італійських концертів *grossi* (в 3, 4), — допомагає створенню вражень закінченості, відособленості і самостійної значущості цих п'єс.

Особливе становище першої сюїти дозволяє розглядати її як свого роду прелюдію до всього збірника. Починаючи з другої сюїти, збільшуються масштаби, змінюється характер і розростається форма першої частини, письмо в ній стає більшою мірою лінійно-графічним. Звідси виникає набагато більший, ніж у першій сюїти, контраст між прелюдією і іншими танцювальними частинами, вельми характерний саме для «Англійських сюїт» в порівнянні з іншими подібними циклами.

Партити. Новаторство. 7 партит, що увійшли в першу і другу частини «Klavierübung», свідчать про дану еволюцію жанру. Зберігаючи схему колишньої сюїти лише в найзагальніших рисах, Й. С. Бах дає їй набагато більш вільну інтерпретацію і індивідуальне рішення для кожного циклу. Спочатку — вступна п'єса, але майже кожного разу інша: то легка, рухлива прелюдія, то урочиста увертюра або симфонія, то мелодійно фігурована фантазія-дует або токата орґано-імпровізаційного стилю. Більшість цих п'єс написані з розмахом, блиском, контрастними змінами рухів і фактури; це надає характер концертності, а в увертюрах привносить навіть «театральний нюанс».

Коло «розважальних» номерів розширилося, в ньому з'явилися зовсім нові п'єси демонстративно-нетанцювального плану: рондо, капричіо, бурлеска, скерцо, «Ехо». Порядок, в якому танці слідували один за одним, в деяких сюїта порушився. Поліфонічна жига втратила своє амплу «облігатного фіналу».

Сьомий цикл Й. С. Бахом названо не сюїтою, а увертюрою у французькому стилі. У ньому відсутня традиційна алеманда, а укладає його не жига, а маленьке поетично-грайливе «Ехо». Це сюїта без фіналу. Й. С. Бах остаточно відходить від традицій XVII ст.

У клавірній творчості Г. Генделя поліфонічні форми не стали головною жанровою лінією, як «Добре темперований клавір» у Й. С. Баха. Центральне місце тут посіла у нього гомофонна сюїта (англійське Lesson).

Основний фонд клавірної музики Г. Генделя складають три збірки сюїт, куди включені і окремі твори інших жанрів. Перша збірка з восьми сюїт була видана у 1720 році під безпосереднім керівництвом самого Генделя. Спонукало його взятися за це підприємство бажання захистити свої твори від помилок і спотворень, яким вони неминуче зазнавали, поширюючись в безлічі рукописних копій. Збірник, випущений в 1720 році, — єдиний ретельно підготовлений і коригований самим автором. Друга збірка з'явилася в 1733 році. До тих же 30-х років відноситься видання третьої збірки з різних клавірних п'єс.

Перша збірка оцінюється суперечливо. Вивчаючи ці твори, деякі музикознавці (М. Зейферт, О. Флейшер, К. Крізандер і інші) неправомірно зосередилися на пошуках іноземних, зокрема, італійських впливів, які позначилися тут. Ці невеликі чотирьох-, п'яти або шестичастинні цикли Г. Генделя і справді побудовані частково на італійський манер. Традиційні алеманда, куранта, сарабанда і жига змінюються в чергуванні контрастних рухів, розмірів і ритмічних фігур, пластично доповнюючих один одного. Тут також відображені типові образи, головним чином поетично-побутового плану, і співучі повільні частини розташовані композиційно в центрі циклу як його ліричні кульмінації.

І все ж від італійської клавірної партити типу знаменитої Фрескобальді, або від п'єс для чембало Пасквіні, Скарлатті — сюїти Г. Генделя по стилю відрізняються надзвичайно. Зато з повною підставою вказують на їх спадкоємний зв'язок зі стилем німецьких майстрів XVII–початку XVIII століття — Фробергера, Керлі, Фішера, Кригера, Пахельбеля, Муффата, Куна. В основі своїй клавірні сюїти Г. Генделя — це німецька сюїта. Її будова і склад дуже індивідуальні: крім звичайних танцювальних п'єс, в ній зустрічаються прелюдії, фуґи, увертюри, варіації. За тематизмом вони дуже значні, і ми

знаходимо там п'єси, написані не тільки з концертним блиском, масштабно і в динамічному плані (арія з варіаціями в сюїті ми мажор), але і з великою експресєю і серйозністю задуму. Така сарабанда з варіаціями в сюїті ре мінор та, особливо, соль-мінорна пасакалія — образ високого пафосу, майже невмістимий в межі клавесинного звучання, деякими рисами передвіщає Бетховена. Але там, де Г. Гендель включає в сюїту фугу, саме вона стає провідною п'єсою циклу, найзначнішою за образним змістом, найдієвішою, імпульсивною по розробці тематичного матеріалу.

Фактура сюїт блискуча, різноманітна, і масивна чакона соль мажор по справедливості, вважається цілої енциклопедією клавірної техніки; вона спрямована до динамічески-перспективним можливостям інструменту.

Серед клавірних сюїт першої збірки, що вийшла у 1720 році, виділяється широтою композиційного задуму, чудовим фарбуванням музичних образів, незвичній для клавесинних мініатюр монументальністю стилю сюїта № 7, соль мінор. Широта концепції цієї сюїти поєднується з дивовижною стрункістю архітектоніки, де підпорядкування всіх частин цілого обумовлено закономірностями і логікою розвитку музичної ідеї. Г. Гендель компонує цю сюїту, застосовуючи з однаковою майстерністю принцип образного контрасту і принцип об'єднання окремих п'єс шляхом варіювання загальних мелодійних або ритмічних обертань. Як у зрілій циклічній сонаті, в соль-мінорній сюїті композиційну опору становлять крайні частини циклу, тобто увертюра і пасакалія. Їх ріднить висока патетика, масивність фактури, маршовість пунктирних ритмічних зворотів.

Назва першої частини — увертюра — відповідає своєму призначенню. Це як би зав'язка «дії». Від увертюри беруть рух наступні частини, які через контрастні зіставлення спрямовуються до фіналу — пасакалії.

Увертюра викладена з «театральною» пишністю і урочистістю, в манері і формі оперних увертюр Люллі (сама вона є клавірним варіантом увертюри до опери Генделя «Альміра»). Тричастинна структура увертюри дозволяє довести контраст образів до найсильнішого драматичного загострення. Крайнім

повільним розділам з їх величною ходою і багатою орнаментикою (нотний приклад А) протиставлений середній розділ в швидкому темпі (нотний приклад Б):

Нотний приклад А:



Нотний приклад Б:



В основі його — одна фанфароподібна ритмічна фігура; її розвиток нагадує в деяких деталях прийоми оркестрового письма (перегук різних груп оркестру — тут регістрів, виділення соло голосів, відлуння). В цілому середній розділ можна уявити як певне відображення батальних картин або оперної героїки.

Світлий, злегка зтягнутий сумним серпанком колорит двох наступних п'єс — Andante і Allegro — змушує ще гостріше відчутти пафос увертюри, її

особливу значущість. Незважаючи на відмінності в обсязі та характеру руху, емоційний лад обох п'єс однорідний. Варіантний розвиток одного образу в *Andante* і *Allegro* підтверджується загальною, інтонаційною основою:

The image displays a musical score for a piece in G minor, consisting of two contrasting sections: *Andante* and *Allegro*. The score is written for piano and is divided into four systems. The first two systems are marked *Andante* and feature a slow, expressive melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The last two systems are marked *Allegro* and feature a more rhythmic, dance-like melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature is one flat (F major/G minor), and the time signature is 3/4.

Як і в сюїтах Й. С. Баха, сарабанда в соль-мінорній сюїті Г. Генделя є осередком ліричних емоцій, «ліричним центром». М'яка лірика, яка була розсіяна в попередніх двох п'єсах і ховалася під витонченим покривом близького до танцювального руху, концентрується в сарабанді в образі піднесено-величавої скорботи:

Sarabande

The image displays a musical score for a piece titled "Sarabande". It consists of four systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills marked with a 'tr' symbol above the notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

Зосередженість почуття, патетика, що таїться в його глибинах, розкриваються тут з великою стриманістю, у виразах лаконічних і строгих. Простота гомофонного трьох-чотириголосних викладу, діатонічність мелодії, майже звільненій від властивих жанру мелізматики і флейтових «переливів», розміреність і періодичність структури, де кожна побудова відокремлена від іншої повною досконалою каденцією, яка щороку збирає всі голоси в один довгий акорд, — все це викликає асоціації з творами хорального складу.

Архітектоніка сюїти в сарабанді, складова її центру, отримує як би додаткову точку опори, якої «стосується» арка, перекинута від увертюри до пасакалії. Помпезні образи увертюри, насичуючись поглибленим ліризмом сарабанди, набувають нового, драматичного забарвлення в пасакалії.

Сарабанда як лірична кульмінація як би підводить ризику попередньому розвитку, межі, за якою настає різке збільшення контрастності. Драматичний ефект від зіставлення сарабанди і жиги яскравіше, сильніше, ніж від

зіставлення сарабанди з Allegro і Andante. Подальше загострення контрастності відбувається вже від «дотику» жиги з пасакалією, від зміни стрімкої динаміки запального танцю суворою патетикою маршобразності пасакалії:

The image displays two pieces of musical notation. The first piece, titled "Gigue", is written in 3/8 time and features a lively, rhythmic melody with frequent eighth and sixteenth notes. The second piece, titled "Passacaille", is in 3/4 time and is characterized by a more somber and dramatic mood, featuring a steady, rhythmic bass line and a melody with sustained notes and some chromaticism. Both pieces are presented in a two-staff format, with a treble and bass clef.

Якщо увертюру можна уявити як своєрідну зав'язку драми, а сарабанду у вигляді «ліричного центру», то пасакалія є спільною кульмінацією, в якій акцентуються героїчні і патетичні мотиви. Варіаційна форма, властива пасакалії, має тут особливе значення. Багаторазовий показ теми в різних ракурсах, можливість злити в єдиному процесі контрастність зіставлень з поступовим наростанням динаміки сприяють не тільки всебічному розкриттю образу, а й зростанню його драматичних елементів.

Якщо перша варіація розсовує діапазон, підсилює монументальність і величність теми, то наступні дві — спокоем плавного руху, м'якістю мелодико-

ритмічних ліній — розріджують густе звучання і щільну фактуру першої варіації.

Четверта варіація, як би підсумовуючи обидві попередні, завершує перший етап варіаційного розвитку. Починаючи з п'ятої варіації, розвиток вступає в нову фазу. Ритмічне дроблення, «підштовхуючи» рух, неухильно тягне його вперед. Різноманітні види фігурацій збагачують фактуру, і від варіації до варіації вона стає все більш насиченою і повнозвучною. Відточена століттями техніка варіювання доведена в цій невеликій клавирній п'єсі до класичної досконалості. Пасакалія Г. Генделя впритул примикає до кращих зразків «суворих» варіацій в клавирній творчості В. А. Моцарта.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Назвіть характерні особливості танців, що складають класичну інструментальну сюїту.
2. Розкрийте характерні особливості танців, що складають класичну інструментальну партиту.
3. Охарактеризуйте Французьку сюїту № 2 Й. С. Баха з точки зору образності, характерності кожного з танців, видів поліфонічного письма.
4. Назвіть особливості Англійських сюїт Й. С. Баха.
5. Назвіть характерні особливості партит Й. С. Баха.
6. Розкрийте роль Г. Генделя у розвитку клавирної музики.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Зробить музикознавчий аналіз однієї із сюїт Г. Генделя.
2. Проаналізуйте два–три танці з Французької сюїти Й. С. Баха: вид поліфонії, фактура, засоби музичної виразності.
3. Створить власний виконавський варіант одного з танців з Англійської сюїти Й. С. Баха.

4. Проаналізуйте два-три номери однієї із партит Й. С. Баха: вид поліфонії, фактура, засоби музичної виразності.

Реферати, доклади

1. Клавірна творчість Г. Генделя у контексті західно-європейських клавірних шкіл.
2. Сюїтний жанр у творчості Й. С. Баха.

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. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982.
5. Иванина Р. К проблеме выбора исполнительской редакции в фортепианных сочинениях И. С. Баха // Музыкальная педагогика: Исполнительство: Сб. ст. М.: МГУКИ, 1998. Вып. 1–2.
6. Калашник М. П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века: Автореф. дис ... канд. искусствовед.:17.00.02 / Киев, консерватория им. П. И. Чайковского. — К., 1991. — 15 с.
7. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л.: Музыка, 1974.
8. Копчевский Н. Клавирная музыка: вопросы исполнения. М.: Музыка, 1986.
9. Ройзман Л. Заметки об исполнении английских сюит И. С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб. науч. тр. М.: МГК, 2001. Сб. 32.

10. Ройзман Л. Музыка Баха в учебных заведениях и некоторые проблемы нашей педагогики // Вопросы музыкальной педагогики. М.: МГК, 1997. Вып. 11. Сб. 16.
11. Смирнова Н. Исполнение клавирных сочинений И. С. Баха: Учебное пособие. Саратов: СГК, 2005.
12. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.
13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964.
14. Эмери У. Орнаментика Баха. М.: Музыка, 1996.

2. 2. Методичні рекомендації до вивчення поліфонічних циклів зарубіжних композиторів ХХ століття

Перші спроби створення великомасштабних поліфонічних циклів у ХХ столітті, а саме — циклів прелюдій та фуг, припадають в європейській фортепіанній літературі на 30-ті роки. Заслуга відродження цього жанру поліфонічної музики належить саме українським композиторам. «24 прелюдії та фуги» А. Філіпенка, «Прелюдії та фуги» Т. Маєрського (1934 р.), «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького (1937–1941 рр.) залишились в свій час невідомими; проте вони свідчать про початок нової тенденції в творчості українських композиторів.

Цикли прелюдій і фуг Д. Шостаковича (1951) і Р. Щедрина (1964, 1970) належать до вершин поліфонічного мистецтва другої половини ХХ століття.

Поштовхом до написання циклу прелюдій та фуг Д. Шостаковича послужила поїздка композитора в Лейпциг на урочистості, присвячені 200-річчю від дня смерті Й. С. Баха, а також в якості почесного члена журі міжнародного конкурсу піаністів. Під враженням від Міжнародного конкурсу на краще виконання творів Й. С. Баха, від ювілейних концертів, Д. Шостакович задумав власний поліфонічний твір. Спочатку, за словами композитора, він планував написати свого роду «цикл поліфонічних вправ», але у подальшому цей задум знайшов самостійну художню повноцінну форму. Згодом виникла думка створити великий цикл художніх п'єс в поліфонічній формі за зразком «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Цикл був написаний з дивовижною швидкістю — за п'ять місяців, що свідчить про колосальну майстерність і натхненну захопленість автора.

Якщо розглядати бахівський цикл як твердження художньої повноцінності рівномірно темперованого ладу, то цикл Д. Шостаковича — це твердження художньої повноцінності нового ладового мислення. Композитор органічно поєднує в своєму поліфонічному письмі епоху стародавніх натуральних ладів і епоху мажору і мінору, вершиною якої можна вважати

поліфонічну творчість Й. С. Баха. Саме в цьому синтезі виникає третій, новий тонально-ладовий ряд, надзвичайно розширений і багатий за своїми можливостями. Всі три стилі застосовуються автором і ізольовано і в змішанні, зберігаючи при цьому ясність ладової настройки.

Характеризуючи тематику циклу Д. Шостаковича, треба звернути увагу на те, що практично усім темам циклу притаманна жанрова визначеність. Є п'єси глибоко драматичні і повні песимізму (прелюдія b-moll, fuga h-moll), такі, що відрізняються специфічним гумором (прелюдія H-dur, fuga B-dur) і гротеском (прелюдія fis-moll, fuga As-dur), ліричні (прелюдія f-moll, fuga g-moll), на основі танцювальних ритмів (прелюдії і фуги H-dur, Des-dur), в «етюдному» стилі (прелюдія a-moll), п'єси, що відображають дитячий світ (фуга D-dur), близькі до слов'янської традиції (прелюдії G-dur c-moll, fuga d-moll), п'єси, що спираються на цікаві власні лади Д. Шостаковича (фуги As, Es). Всі прелюдії і фуги в даному опусі розташовані за кварто-квінтовым колом.

Однією з оригінальніших пар поліфонічного циклу Д. Шостаковича в плані образного строю, ладогармонійного колориту, характеру інтонування є «Прелюдія і fuga» fis-moll. Даний цикл підноситься над іншими гостротою, глибиною і масштабом драматизму, що переходить в трагедійність. Даний твір відрізняється виключним багатством інтонаційної виразності, чому в більшій мірі сприяє ладова основа. Головна тональність fis-moll використовується з перших тактів в його натуральному різновиді з м'яко окресленим на початку тонічним тризвуком, немов рух відбувається в еолійському ладі. Будучи заснована на неперервному русі й пануванні однієї тональності лише з одним нетривалим відхиленням, прелюдія разом з тим розпадається на декілька розділів. Якщо розглядати прелюдію з точки зору композиційного складу, то стає явним наявність трьох розділів — експозиційного, розробкового та репризного. Їх грані накреслені як кадансовими зворотами, так і тематичним змістом.

В експозиційному розділі двоголосної прелюдії преобладає сумний, жалібний настрій п'єси. Верхній, мелодійний голос, що містить декілька

тематичних елементів, відрізняється співучістю, яка в багатьох місцях досягає величезної проникливості. Працюючи над партією правої руки, необхідно вибрати вірний дотик, щоб звук був наспівним, але при цьому тихим, прихованим (про це говорить нюанс *piano*, виписаний самим автором). Уривчастий, безперервний, рівномірно механічний рух восьмими тривалостями в партії лівої руки (майже на двадцять чотири такти) нагадує піцкато струнних інструментів. При роботі над партією лівої руки, яка дає рух всій п'єсі та створює характер всього твору, потрібно також підібрати вірний дотик, артикуляцію, правильний штрих (автор над кожною восьмою всі двадцять чотири такти ставить *staccato*), який повинен зберігатися протягом всього уривка музичної побудови.

Не меншою складністю у виконанні цієї п'єси є швидка, різка зміна штрихів. Це відбувається в партії лівої руки. Після безперервного, механічного ритму протягом двадцяти чотирьох тактів, в лівій руці з'являються співучі чверті, відбувається якесь злиття двох голосів, що вносить на короткий час відтінок швидкоплинного захоплення.

На кінцевому етапі роботи над прелюдією необхідно ясно представити рух, в якому буде виконуватися твір. Композитор, звичайно, дає темпове позначення (*allegretto* $\text{♩} = 108$); цим і потрібно керуватися виконавцю. Але, не дивлячись на те, що в п'єсі переважає деяка танцювальність, темп не повинен бути досить швидким. Через неправильно обраний темп, п'єса ризикує втратити характер: вона може перетворитися в спрощено-механічну музику.

Працюючи над прелюдією слід брати до уваги всі формотворчі, композиційні чинники, а також ладові і тонально-гармонійні принципи, для найбільш переконливого, логічного виконання твору.

Фуга доповнює й поглиблює, хоча дещо по-іншому, образи прелюдії. Виконавцю потрібно звернути увагу на скорботний характер теми, яка викладається на переривчастому подиху і в чисто інтонаційному плані заснована на архаїчних речитативах вельми складного і багатоликого походження. Тема фуги нагадує плач, стогін. Можливо припустити, що автор

намагався намалювати тут картину повоєнного життя після другої світової війни.

Для створення необхідного похмурого колориту у темі композитор користується зниженими ладами. Головним з них є локрійській лад зі зниженою септимою. Після першого мотиву, що повторюється двічі, також двічі проходить висхідна інтонація — хід на зменшену септиму, після якої йде однотоктний мотив без повторення. Завершує тему перша двохтактна фраза, тобто створюється відчуття повернення, безвихідності, замкнутості. Потрібно згадати і про те, що автор використовує цезури, паузи, що дозволяє побудувати тему на переривчастому подиху.

Для створення колориту теми фуги необхідно знайти особливе торкання. Складність виконання полягає в тому, що звучання теми має бути тихим, прихованим, але при цьому наповненим, глибоким, щоб скорбота звучала як би в глибині душі. Доречі, аналізуючи динамічний план твору, важливо відмітити, що вся fuga написана в динамічному нюансі “piano” і “pianissimo”. Тільки в кульмінаційних моментах автор ставить “mf” й всього один раз “forte”.

Працюючи над темою, треба звернути увагу і на роль протискладень. Рівний «круговий» рух чвертей першого утриманого протискладення нагадує мірну ходу. Він підкреслює зернований ритм теми фуги. На тлі даного протискладення тема фуги звучить гостріше, емоційніше. Друге протискладення в ритмічному плані урізноманітнює музичний матеріал. У матеріалі обох протискладень також можна спостерігати повторність мотивів, що підсилює ефект замкнутості, безвихідності.

При роботі над темою і протискладенням виконавця можуть підстерігати різні складнощі, наприклад, диференціація поліфонічних голосів. Незважаючи на верховенство теми, необхідно ретельно опрацювати і матеріал протискладень, тому що вони грають найважливішу роль в розвитку музичної думки всієї фуги. Всі елементи музичної композиції мають залишатися однаково значущими.

У другому розділі фуги музичний матеріал ускладнюється: з'являються проведення теми в низькому регістрі, звуковий матеріал стає більш глибоким, «густим», динаміка — більш контрастною (авторський нюанс “mf”). При роботі над цим розділом перед виконавцем ставляться кілька виконавських завдань. Одне з них — швидке переключення уваги з одного тематичного матеріалу на інший. При цьому обов'язково слід приділяти увагу правильному торканню, відповідному звуковилученню і точному фразуванню кожного голосу, що детально виписано автором. Через широке розташування фактури це завдання дійсно нелегко здійснити. Тому тут необхідна робота над кожним голосом окремо, враховуючи вірну аплікатуру, авторські штрихи і динаміку.

При роботі над фугою особливу увагу слід приділити педалізації, так як fuga має дуже складний тональний матеріал і змішання гармоній тут неприпустимо. Саме через широкий виклад голосів в даній фузі доводиться використовувати педаль. Треба звертати увагу на те, що педалізація в фузі не повинна бути «густою» і «глибокою». В даному творі педаль грає роль сполучну: вона пов'язує голоси, але тільки при необхідності.

Цикл «24 прелюдії і фуги» Р. Щедріна складається з двох томів. Перший том написаний в дієзних тональностях, другий — в бемольних. У даному циклі прелюдії та фуги розташовані в тональностях за квінтовым колом з паралельними мінорними тональностями.

Композитор, проявивши велику винахідливість, добився в прелюдях і фугах тематичного різноманіття. Саме в тематизмі, перш за все, позначилося новаторське, експериментальне начало: незвична будова тем, своєрідне і самобутнє їх звучання.

Переважає більшість прелюдій Р. Щедріна здається гранично лаконічними — це, часом, майже афоризми. Композитор в більшості випадків розглядає прелюдію не як самостійну п'єсу циклу, а як ввідну, вступну частину до фуги, що підготовлює її тематично, ритмічно, фактурно, образно та емоційно. Таким чином, автор, слідуючи класичним традиціям, повертає

прелюдії її первісну функцію вступу, на відміну від Д. Шостаковича, в збірнику якого багато прелюдій дуже розвинених і самостійних.

Р. Щедрін нерідко звертається до побутових жанрів, своєрідно втілюючи в прелюдях їх типові риси, повідомляючи їм сучасний характер звучання, будь то скерцозні прелюдії (C-dur, b-moll), танцювальні (G-dur — сіціліана, f-moll — вальс), хоріві (h-moll) або моторні токатного складу, що засновані на безперервному потоці шістнадцятих або швидких восьмих на тлі рівномірного руху басового голосу (A-dur, частково g-mol, Es-dur).

У циклі Р. Щедріна зустрічаються прелюдії, що не містять помітних контрастів, де витриманий єдиний принцип викладу (fis-moll). Найчастіше в прелюдях використовуються вільно трактовані прийоми поліфонічного викладу. При цьому вони підкреслено нестабільні, переходять один в одного іноді протягом досить стислого відрізу музичного часу (наприклад, прелюдія C-dur).

Теми фуг Р. Щедріна, як правило, досить протяжні, часом витончені за звуковисотним малюнком, за ритмічними контрастами. Структура тем інтонаційно складна, навіть якщо тема афористична і цілком однорідна за матеріалом.

Працюючи над прелюдією та фугою fis-moll, треба звернути увагу на особливості тематизму в цьому міні-циклі. Загадковий, трохи сумний тематичний матеріал прелюдії, побудований на секундових інтонаціях і гострому синкопованому ритмі, проходить двічі з варіаційними змінами, створюючи період повторної будови. При роботі над першим реченням виконавець повинен добитися значного звукового наростання. Друге речення, що будується на динамічному згасанні, повертає виконавця до первісного настрою з його трепетним, ледве чутним звучанням.

Триголосна fuga fis-moll відноситься до драматичних фуг першого тому саме через особливості тематизму, що передають стриману скорботу. Основна тема витримана в декламаційній манері. В ній можна відчути виразні інтонації людської мови, інтонації страждання і благання. Основний мотив теми

складається з двох рівних елементів: в першому — одна витримана нота, в другому — рівний рух шістнадцятими. При інтерпретації даної фуґи треба пам'ятати, що кульмінація твору приходить саме на репризний розділ, не тільки тому, що тут уводиться єдина в фузі стрета, але й тому, що тут фактично вперше звучать три голоси в одночасному проведенні і основна тема проходить у нижньому регістрі з нюансом «f». Але завершується фуґа на «rrr» на тонічній примі.

Першим циклом, який отримав широке розповсюдження у сучасній виконавській практиці минулого століття, став “Ludus tonalis” німецького композитора Пауля Хіндеміта (1944). Поряд з циклами прелюдій і фуґ Д. Шостаковича (1951) і Р. Щедріна (1964, 1970) даний твір належить до вершин поліфонічного мистецтва сучасності.

“Ludus tonalis” («Гра тональностей») П. Хіндеміта був присвячений двохсотріччю з дня завершення Й. С. Бахом «Добре темперованого клавіру». Відмовляючись від норм мажоро-мінорної системи, П. Хіндеміт демонструє у циклі власну оригінальну систему тональностей. Виходячи з акустичних можливостей звукоряду, композитор знаходить новий сплав складових його дванадцяти звуків, в основі якої лежить властивість їх акустичної близькості. Кожна з тональностей іменується не мажором і мінором, а тональністю «до», «мі», «фа» і т. інше.

При знайомстві з циклом “Ludus tonalis” треба уважно розглянути його структуру. Починається цикл прелюдією, закінчується постлюдією. Постлюдія являє собою точний виклад прелюдії не тільки в зворотному русі, але й у зверненні, з взаємним переміщенням голосів; практично це прелюдія, що співається «задом наперед» та «догори ногами». У циклі дванадцять фуґ, між якими поміщені інтерлюдії. Тональність «С» є визначальною тональністю всієї циклічної побудови, в ній і написана фуґа № 1. Одинадцять інтерлюдій, що знаходяться між фуґами, на відміну від бахівських прелюдій, тонально безпосередньо зв'язуються з сусідніми фуґами. Починаючись з тональності попередньої фуґи, інтерлюдії в більшості своїй здійснюють модуляцію в

тональність наступної фуґи, тому вони і є інтерлюдіями. Наприклад, інтерлюдія, що лунає за фуґою in «C», здійснює модуляцію у тональність «G». Тому фуґа № 2 написана у тональності in «G», третя фуґа — у тональності in «F»; четверта, п'ята, шоста, сьома здійснюють тональності терцової спорідненості до вихідної «C», тобто тональності «E», «Es», «A», «As». Дванадцята фуґа являє собою найвище видалення від родонаочної тональності.

Починаючи вивчати цей цикл, спочатку треба проаналізувати п'єси, що його складають, у жанровому відношенні. Так, інтерлюдії більш гомофонні за фактурою, в них яскраво представлені маршовість, танцювальність, пісенність, моторика токатного типу, імпровізаційна прелюдійність. Всі фуґи триголосні. В циклі присутня одна потрійна фуґа (№ 1), одна подвійна (№ 4), дві дзеркальні (№ 3, № 10). Фуґи чергуються за принципом контрасту темпу і характеру. Інтерлюдії як би «розсіюють» тематичний матеріал попередньої фуґи, тематично і емоційно готують наступну фуґу.

При аналізі “Ludus tonalis” треба звернути увагу на те, що у фуґах даного циклу по новому застосовуються можливості поліфонічної техніки. Так, експозиції фуґ містять традиційний вступ голосів у вигляді питань та відповідей, але крім відповідей у кварту або у квінту, є випадки відповідей у терцію, що не було, наприклад, характерним для фуґ Й. С. Баха. Протяжність розробок у фуґах П. Хіндеміта різна: іноді розробка набуває вигляду розгорнутого розділу зі складними комбінаціями, іноді вона досить проста й коротка.

У розробках П. Хіндеміта, як і у Й. С. Баха, відбувається різноманітне переосмислення основного матеріалу. Проте у темах зазвичай не порушуються їх структурні контури, майже не відбувається звукової заміни або варіювання. При проведенні тема зберігається повністю. У процесі контрапунктичного розвитку тем великого значення набувають стретні проведення. Наприклад, тема, що рухається у прямому русі сполучається з темою, що йде у зверненні (фуґи in «B», in «A»), або тема в збільшенні поєднується в основному вигляді з

темою у зверненні (фуга in «В»). Велику роль у розвитку розробок і всієї фуґи цілком грають інтермедії. В них також отримують широке застосування імітації, стретні комбінації елементів теми або нові тематичні утворення.

При роботі над розробками фуґ треба усвідомити, що різні контрапунктичні комбінації, густі стрети, розведення голосів на широкий діапазон, або стиснення їх в тісне звучання, різні тональні співвідношення, різна ступінь гармонійних напруг як по вертикалі, так і по горизонталі — всі ці явища сприяють яскравому, рельєфному досягненню кульмінацій, які в фуґах П. Хіндеміта (як і у Й. С. Баха) здійснюються майже завжди саме в цих розділах.

Репризи всіх фуґ циклу, крім сьомої, в якій відбувається модуляція, знаменують повернення до родоначалного тонального центру. Репризи найчастіше містять лише одне проведення теми в основній тональності.

Незважаючи на те, що в “Ludus tonalis” П. Хіндеміт вирішував, перш за все, технічні завдання (знову ж таки за аналогією із Й. С. Бахом), за рівнем музичного змісту цей твір належить до кращих творінь майстра. “Ludus tonalis” демонструє нову звукову систему з новим розумінням тональності та інших важливих компонентів музичного мислення.

Отже, поліфонічні цикли європейських композиторів займають значне місце в навчальному репертуарі майбутніх вчителів музичного мистецтва; вони знайомлять з новими жанрово-формотворчими орієнтаціями, з новою образністю, інтонаційною лексикою, з композиторськими модальними новаціями, з новими фактурними формами у вигляді гомофано-поліфонічних міксів, пуантилізму, сонорної поліфонії.

Контрольні питання для самостійної роботи:

1. Висвітлити історію створення фортепіанного циклу «Прелюдії та фуґи» Д. Шостаковича.
2. Охарактеризуйте тематику циклу «Прелюдії та фуґи» Д. Шостаковича.

3. Розкрийте новаторське, експериментальне начало у «24 прелюдіях та фугах» Р. Щедріна.
4. Охарактеризуйте прелюдії та фуги з циклу Р. Щедріна «24 прелюдії та фуги» за жанровими ознаками, визначите семантику тональностей у циклі.
5. Розкрийте композиційні особливості фортепіанного циклу “Ludus tonalis” П. Хіндеміта.
6. Проаналізуйте жанрові особливості циклу “Ludus tonalis” П. Хіндеміта.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Проаналізуйте одну з Прелюдій та фуг Д. Шостаковича з точки зору форми твору, образів, засобів музичної виразності.
2. Розкрийте методи роботи над однією з Прелюдій та фуг Д. Шостаковича (за вибором викладача).
3. Зробіть виконавський аналіз однієї з Прелюдій та фуг Р. Щедріна.
4. Розкрийте методи роботи над однією з Прелюдій та фуг Р. Щедріна (за вибором викладача).
5. Розкрийте методи роботи над циклом “Ludus tonalis” П. Хіндеміта.

Реферати, доклади

1. Фортепіанна творчість П.Хіндеміта у контексті західноєвропейської музики ХХ століття
2. Фортепіанні поліфонічні цикли слов'янських композиторів ХХ століття: образно-тематичні рішення, жанрово-стильові орієнтації.

Рекомендована література:

1. Бергер, Л. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианном цикле “Ludus tonalis” / Л. Бергер // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.
2. Лихачёва, И. Тематизм и его экспозиционное развитие в фугах Р. Щедрина / И. Лихачёва // Полифония. — М., 1975. — С. 273–290.
3. Лихачёва, И. «Полифоническая тетрадь» Р. Щедрина / И. Лихачёва // Вопросы фортепианного исполнительства — М.: Музыка, 1976. — Вып. 4.
4. Николаева, Т. Т. Прелюдии и фуги Шостаковича ор. 87 в репертуаре училищ / Т. Т. Николаева // Методически записки по вопросам музыкального образования. — М. : Музыка, 1966.
5. Ромадинова, Д. П. Полифонический цикл Р. Щедрина / Д. П. Ромадинова — Сов. композ., 1973.
6. Савшинский, С. Полифоническое мышление /С. Савшинский // Пианист и его работа. — М. : Классика XXI век, 2002. — С. 78–88.
7. Христиансен, Л. Л. Прелюдии и фуги Р. Щедрина / Л. Л. Христиансен // Вопросы теории музыки — М., 1970. — С. 396–429. — Вып. 2.

2.3. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття

В українській фортепіанній літературі ХХ століття значну групу різнопланових за художнім змістом творів становлять твори, для яких об'єднуючим принципом є виклад художнього змісту в поліфонічній техніці та відповідних їй спеціальних музичних формах — канон, інвенція, fuga, прелюдія та fuga.

Місце класичного зразка серед творів поліфонічних форм української музики посів «Канон» (1927) Л. Ревуцького. Майстерність синтезування елементів поліфонії та гомофонії дала змогу композиторові створити самобутню п'єсу, де безпосередність лірико-драматичних емоцій виражається в привабливому блиску технологічної досконалості. В подальшому створення канонів у вітчизняній фортепіанній літературі перейшло до сфери педагогічного репертуару. Ця спрямованість властива й побутуванню інвенцій. Так, «Чотири інвенції» Л. Грабовського (1962) за інтонаційною гостротою, прагненням до неординарних контрапунктичних рішень контурно накреслюють шлях переосмислення або перспективного розширення інструктивно-методичних функцій, звичайних для цього виду творів.

Fuga, що вважається вищою поліфонічною формою в музиці, а також прелюдія та fuga, за думкою вітчизняного мистецтвознавця В. Клина, мають кілька аспектів впровадження, побутування та розвитку в українській фортепіанній літературі. Один з них уособлює твори, які умовно можна назвати «навчальними fugaми». Такі твори написані у зв'язку з завданням консерваторських курсів або після завершення вузів з метою вдосконалення композиторської техніки. Наприклад, поліфонічні твори Н. Нижанківського з'явилися як навчальні завдання у класі композиції. Але, незважаючи на це, вони є повноцінними та художньо завершеними. «Прелюдія і fuga на українську тему» c-moll написана композитором у 1923 році. За виразово-емоційним змістом цей поліфонічний твір споріднений із солоспівом Н. Нижанківського «Засумуй, трембіто». В основу прелюдії автор поклав

коломийкову мелодію, яка звучить у гуцульському ладі. Її тема — наспівна, багата на фермати та мелізми, нагадує українські історичні пісні та думи. На тій самій гуцульській мелодії, що й прелюдія, побудована перша тема подвійної фуґи, характер якої співпадає з українськими тужливими піснями. Друга тема, завдяки пунктирному ритмові, набуває героїчних, вольових рис. Ще одним поліфонічним твором Н. Нижанківського є «Фуґа на тему В-А-С-Н». Вона також написана у 1923 році. Композитор присвятив п'єсу своєму вчителеві гармонії у Львові професорові А. Хибінському, а подарував її у 1939 році з дедикацією «на пам'ятку викладів про Баха». Тема фуґи хроматично насичена та експресивна за характером. Початкові звуки рухаються мотивом, що складається з нот «В», «А», «С», «Н».

Паралельно із створенням окремих фуґ (прелюдій та фуґ) або невеликих циклів з них, не більш трьох (трьох пар) п'єс, фуґа знаходить застосування як фінал сюїти. Вперше це було здійснено В. Барвінським («Українська сюїта», 1917), продовжено М. Колесою та М. Тіцом.

Перші спроби створення крупномасштабних поліфонічних циклів української фортепіанної літератури припадають на 30-ті роки ХХ століття. Це «24 прелюдії та фуґи» А. Філіпенка, «Прелюдії да фуґи» Т. Маєрського (1934 р.), «24 фуґи» Є. Юцевича, «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького (1937–1941 рр.). Ці праці залишились в свій час невідомими; проте вони свідчать про початок нової і цікавої тенденції в творчості українських композиторів.

Відомо, що з «24 прелюдій та фуґ» Всеволода Задерацького були видані лише сім. Даний цикл цікавий тим, що є першою спробою відродження відомої барокової ідеї поліфонічного циклу у всіх тональностях. Сама ідея створення циклу виникла у композитора не випадково. В юні роки, в період навчання в Московській консерваторії, В. Задерацький займався гармонією і контрапунктом у С. Танєєва, який і привив майбутньому композитору разом з любов'ю до творчості Й. С. Баха любов до поліфонії.

Цикл прелюдій і фуґ — твір монументальний і за своєю суттю епічний. Тонкощі і піаністичні витончення тут досить широко переломлені. Але в фуґах,

що трактовані в неоромантичному дусі, вони розвиваються подібно фортепіанній поемі, спрямованій до потужних кульмінаційних зон, лапідарній та експресивній. Імпресіоністський тип образності, такий актуальний для автора в цілому, тут не використовується. При достатньому розмаїтті змісту цілого макро-циклу, в ньому ясно відчутний головний акцент на образах, що символізують горду і сильну мужність, епічну монументальність, нерідко збуджену драматичним відтінком розповіді. Ліричні звучання відзначені, як правило, високим рівнем узагальненості; лірика аж ніяк не сповідальна. Пройнята природною російською розспівністю, вона скоріше сприймається як «деталізація епічного», його особистісний коментар.

У прелюдіях представлений різноманітний арсенал засобів фортепіанної колористики і ритмофактурних типів організації музичної тканини. У фугах досить сильна роль гармонійної основи. Це спричинює обов'язкову присутність масивних подвоєнь, поділ тканини на пласти, що багатоголосно організовані, їх контрапунктичні і канонічні співвідношення, вільні виходи за межі кількісного регламенту голосів, потужні підключення гармонії в розроблювальних нагнітаннях з подальшим поверненнями до суворої лінеарности. Такими є принципи «романтизації» старовинної форми. Це саме неоромантизм, де присутні лише естетичні алюзії і гостро оновлений принцип ставлення до тонально-гармонійної логіці. Гармонійні норми фуг В. Задерацкокого досить відмінні від романтичних, а прелюдії і зовсім вільні від будь-якої стильової «прив'язки» до минулого. Саме неоромантичне схилення в трактуванні жанру предметно відрізняє «24 прелюдії і фуги» В. Задерацкокого від усіх (численних) випадків звернення до подібного макро-циклу в музиці ХХ століття.

У 1971–1975 роках в українській фортепіанній літературі з'явилась оригінальна за задумом праця харківського композитора Валентина Бібіка — цикл «34 прелюдії та фуги» у трьох томах. Відомо, що В. Бібік був одним з перших українських композиторів, що звернулися в 60–70-ті роки ХХ століття до сучасної музичної мови, прагнучи поєднати традиційні риси вітчизняного мистецтва з європейськими новаціями. Його музиці притаманна відкрита

емоційність, часом імпровізаційність і стихійність розвитку. Водночас їй не чужі продуманість і тверезий розрахунок, а простота висловлення парадоксально поєднується з вишуканістю і нетривіальністю. Яскравим прикладом цього є фортепіанний цикл «34 прелюдії та фуги». Кількість п'єс даного циклу зумовлена головним конструктивним принципом твору. Він полягає у нерівнозначному тлумаченні дієза та бемоля, тобто передбачає нетемперований стрій. Саме це визначило незвичайну, нетрадиційну кількість п'єс поліфонічного циклу. Поряд з цим збережена і традиція жанру: створення складових пар (мікроциклів) у всіх можливих тональностях. Тому у В. Бібіка 14 прелюдій та фуг написані в тональностях, що відповідають білим клавишам, десять — чорним — дієзним та десять — чорним — бемольним, що й зумовило регламентовану, а не довільну кількість частин циклу.

Щодо особливостей поліфонічного почерку В. Бібіка, то першою ознакою його є принцип організації часу в зв'язках з інтонаційно-тематичною структурою матеріалу. Для даного циклу характерною є дискретність та розрядженість. З особливою ясністю цей принцип виявляється в будові тематизму — в перервній пульсації дрібних тривалостей та пауз, що їх розділяють; пов'язана з пуантилістичною технікою дискретність стає не технологічною самоціллю, а втіленням художніх завдань.

Організація руху в музичному часі, як суттєва особливість образного змісту, відбувається у В. Бібіка під великим впливом імпровізаційних засад. Ця риса функціонує у вигляді абсолютної ритмічної імпровізації на певному зафіксованому звукові (так, наприклад, написана вся прелюдія № 15); у ритмі фрази, плинність якої створює метрично нерегламентований перехід її останніх нот в дрібніші тривалості (прелюдія № 33, fuga № 23). В системі інтонацій одним з провідних принципів виступає звукова повторність, що є носієм цікавих ідей.

Дисонантність прелюдій та фуг В. Бібіка відбиває одну з провідних тенденцій творчих процесів ХХ ст. Свобода використання дисонансу настільки широка, що кордон художньої доцільності в його застосуванні досить часто

буває розмитим. У В. Бібіка провідним серед інших дисонансів є секунда в ролі лідера системи інтонаційних зв'язків циклу. Так, у першій прелюдії лаконізм думки, викладений у п'яти нотних рядках, починається поєднанням двох секунд, які в подальшому розсуваються та знову стикуються по вертикалі.

Прелюдії В. Бібіка лаконічні. Причина цього полягає у прагненні надати деяким з прелюдій не тільки властивості вступної тези-думки або образу в поліфонічній парі, а й у характері циклічного афоризму. Прелюдія № 14, яка завершує перший том, є варіантом першої думки-образу, але не дзеркально відображеним, а фонічно-кolorистичним.

Взагалі, цикл В. Бібіка не наслідує загальну будову, мову та стилістику аналогічних творів П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, Р. Щедріна. Композитор по-своєму переосмислює досягнення цих видатних майстрів, про що свідчать: розробка варіантів початкової ідеї (П. Хіндеміт); увага до жанровості, що представлена п'єсами типу плачів, голосінь, хоралів, споглядально-кolorистичних (Д. Шостакович); афористичність прелюдій та їх зв'язаність з фугою (Р. Щедрін). Закладену Й. С. Бахом традицію емансипації тональностей темперованого строю, український композитор досягнув по-своєму, що привело його до загальної композиційної структури поліфонічного циклу, яка раніше не зустрічалася у світовій літературі.

Заслугове на увагу цикл прелюдій та фуг представника Львівської композиторської школи Мирослава Скорика. На сьогодні із задуманого циклу з дванадцяти прелюдій та фуг композитор написав шість мажорних прелюдій та фуг, тональності яких хроматично йдуть від «до». Зазначимо, що звернення М. Скорика до поліфонічного жанру є цілком закономірним. Так, у його кантаті «Весна», написаній у ранній період творчості, fuga становить велику самостійну частину циклічної композиції. Пізніше композитор працює з поліфонічним жанром партити, над обробками лютневих табулатур.

У прелюдях та фугах композитор хоче узагальнити класичний та сучасний досвід в обраному жанрі. З одного боку, він тлумачить його в традиційному дусі, з іншого — з явними ознаками особистого ставлення.

Традиційність виявляється у розвиненості форми прелюдії. В цьому М. Скорик ближче до Й. С. Баха та Д. Шостаковича, ніж до П. Хіндеміта, Р. Щедріна чи В. Бібіка. Прелюдії, як правило, мають яскраво виражений динамічний рельєф, у формі явною є спрямованість до кульмінації. Мала форма поліфонічної прелюдії спирається на тематизм, сповнений внутрішніх контрастів. Багатство тематичних елементів в поліфонічних прелюдях М. Скорика, їх контрастне зіставлення, легкість змін, переходів, певна «капрічозність» форми породжує відчуття особливої імпровізаційності. Саме такий її тип властивий загалом імпульсивному стилю композитора. Фуги — строгі, ніде не відходять від обраної кількості голосів, завжди лінійні. Ознаки самотності криються у природі інтонаційної будови творів. Сильова специфіка фуги виявляється передусім у виборі домінуючого прийому техніки. Таким М. Скорик обирає дзеркальну інверсію. В кожній фузі тема не просто має дзеркальну форму існування, але інверсійна її форма має свою систему проведень. Це обов'язковий момент, і в такому вигляді він зовсім не властивий фугам Д. Шостаковича, Р. Щедріна і навіть П. Хіндеміта, з його схильністю до складних інверсій. Фуги М. Скорика також мають яскраво виражену спрямованість до кульмінації. Динамічна кульмінація, як правило, співпадає з регістровою, підхід до неї забезпечується плавною хвилею. Кульмінаційність, зазвичай, має на меті створити барвистий сонорний ефект без застосування акордової гармонії, що часом пов'язується з крайнім, зовсім не властивим класичній фузі розведенням регістрів. Це — типово скориківська ознака. Серед таких же типових авторських рис — ставлення до тональності, ладу. Всі п'єси написані без знаків альтерації при ключі. Всі прелюдії та фуги визначені як мажорні, і ця умова зберігається. Знайти саме мажорний відтінок при 12-звуківому складі інтонації становить для композитора спеціальне художнє завдання.

Отже, прелюдії та фуги львівського автора позначені винятковою жвавистію та невимушеністю інтонаційної природи. Яскраві теми, образи, не передбачувані контрасти в умовах досить нормативних форм, їх піаністичність

— все це зумовило поширення п'єс у навчальному репертуарі, виконання їх в концертних програмах піаністів. Прелюдії та фуги М. Скорика є самобутнім внеском в розвиток сучасних поліфонічних жанрів. При тому, що вони узагальнюють багато чого з усталених уявлень про сучасне розуміння жанру, можна стверджувати, що ці п'єси позначені яскравою авторською індивідуальністю.

Крім прелюдій та фуг, М. Скорик у власній творчості звертався до жанру партити. Партита № 5 (1975) була створена під знаком ретро. Цей цикл об'єднує в собі п'ять різних образів: крайні частини — з більш узагальненою назвою Прелюдія та Фінал, серединні — із заданим жанровим спрямуванням — Вальс, Хор, Арія.

Так, «Прелюдія» і справді відіграє роль вступу, однак вже в ній закладена характерна для даного твору суперечність, принцип зміщення, раптового зіткнення, «переключення». Зберігаючи ритмоформулу прелюдювання (тут композитор свідомо застосовує різні формули бахівської техніки), М. Скорик впроваджує кілька несподіваних контрастних збоїв, внаслідок чого пропадає плинність, утворюється ланцюжок епізодів. Так, першій контрастний епізод (з 7-го по 14 такти): на фоні кластерних співзвуч (у партії лівої та частково у партії правої рук), у верхньому голосі в партії правої руки з'являється низхідна інтонація, яка проходить секвенційно, підводячи наприкінці епізоду до тонального центру «С». При інтерпретації цього епізоду треба звернути увагу на акцентоване виконання низхідної інтонаційної лінії у партії правої руки та на поступове зняття аккордових звуків при підході до останнього такту епізоду (ретельно прослідкувати та прослухати лінію кожного голосу). Другий епізод (з 21 такту) — *tubato* — починається з арпеджованих пасажів (чергування висхідних та нисхідних), які припиняються ферматами, і поступово знову підводить до початкового матеріалу прелюдювання. Кульмінація всієї п'єси подана композитором у романтично-патетичному стилі (тт. 32–33). При роботі над цим епізодом треба акцентувати увагу не тільки на виразному виконанні

інтонаційних акордових сполучень у партії правої руки, але й на глибокому виконанні басової лінії, що у кінцевому результаті повинно відобразити об'ємність, колористичність звучання. Після цього розділу Скорик вводить невеличкий епізод “scerzando”, тим самим підкреслюючи у «Прелюдії» ідею гри (гри стилями), та легкості. При розборі цього твору, вже на початковому етапі треба звернути увагу на присутність у «Прелюдії» стилів декількох епох: по-перше, це бахівська ритмоформула прелюдіювання, по-друге, романтичні пафосні інтонемі у кульмінації, по-третє, джазові пунктирні інтонації наприкінці твору. При виконавській інтерпретації цієї частини партити треба також звернути увагу на динамічний план, який багатий авторськими позначками. Є моменти, де динаміка проставлена для кожної руки окремо, і це повинен враховувати студент-виконавець при створенні образності того чи іншого епізоду.

Рондальний «Фінал» має концертно-токатний характер. Як і в попередніх частинах, у ньому наявні «перебивання» контрастними мікроепізодами (маршовим, шлягерним, джазовим), за якими можна бачити ті чи інші знаки з різних епох, котрі часом важко конкретизувати. Поряд з цим, наче в калейдоскопі, проносяться тематичні елементи з попередніх частин, тому у фіналі з особливою силою відчувається гра «стильовими моделями».

У «12 фортепіанних прелюдій та фугах» киянина Олександра Яковчука широта художніх інтересів вдало поєднується з глибиною задуму і майстерною технікою. Цей композитор належить до тих небагатьох митців, які поглиблено студіюють народнописенну культуру свого народу, хочуть проїнятися її специфічними особливостями, засвоїти головне з творчого досвіду старших колег. Основне для О. Яковчука не цитувати якісь канонічні національні мотиви, а говорити із слухачами музичною мовою, що протягом століть складалася й кристалізувалася в мистецькій творчості народу. У фортепіанному циклі «12 фортепіанних прелюдій та фуг» композитор передусім спирається на фольклорні інтонації і ритмику, на багатоголосся наспівів, переосмислює їх,

ставити за мету таке їх освоєння, щоб вони сприймалися як власні, індивідуальні виразові засоби.

Поліфонічний цикл в цілому є великою тричастинною формою: початкові п'ять прелюдій та фуг ніби відповідають першій частині симфонічної форми (*Allegro*), з шостої по дев'яту музика нагадує середню частину (*Andante*), з десятої починається енергійний фінал усього циклу. Загалом для опусу характерна тематична єдність. Саме це дозволяє сприймати його як художню цілісність. У циклі наявне широке коло образів, що засвідчує різноманітність форм тих чи інших п'єс: fuga-токата, канон, буре, жига... Глибина змісту — головне, що характеризує музику композитора. Серед технічних прийомів, використаних автором, — і традиційні поліфонічні, і типові саме для сучасної епохи — ротація, контрротація, пуантилізм тощо, зокрема ті, що свідчать про досягнення нововіденської школи на чолі з А. Шенбергом. Кожен з маленьких циклів (прелюдія і fuga) репрезентує певний вид фортепіанної техніки. Фактура скрізь зручна і водночас досить-таки складна технічно. При всій багатоплановості використаних засобів, основною в циклі є виразність тематизму, досягненню якої підпорядковані всі прийоми і скрупульозно розроблена ладова структура.

Отже, група, що склала в українській фортепіанній музиці жанровий фонд суто поліфонічних творів, має свою внутрішню динаміку розвитку: від початкових етапів засвоєння традиційних норм контрапунктичного письма до їх вільного тлумачення з елементами новаторського підходу, що зросли на традиціях Й. С. Баха та враховують їх сучасний розвиток у досягненнях Д. Шостаковича, П. Хіндеміта, В. Лютославського, Р. Щедріна.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Висвітлити поліфонічні форми української фортепіанної музики XX століття.

2. Назвіть великомасштабні поліфонічні цикли вітчизняних композиторів, що були створені в першій половині ХХ століття.
3. Охарактеризуйте фортепіанні цикли «Прелюдій та фуг» відомих українських композиторів ХХ століття: тематика, образи, музична мова, поліфонічні прийоми.
4. Розкрийте зміст, технічні прийоми у циклі «12 фортепіанних прелюдій та фуг» О. Яковчука.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Зробіть музикознавчий аналіз поліфонічних циклів В. Бібіка.
2. Проаналізуйте одну з «Прелюдій та фуг» М. Скорика: образний стрій, засоби музичної виразності.
3. Назвіть методи, що використовуються на всіх етапах роботи над «Прелюдією і фугою» М. Скорика («Прелюдія і fuga» за вибором викладача).
4. Проаналізуйте «Партиту» № 5 М. Скорика: стилістика, образний строй, засоби музичної виразності.
5. Назвіть та поясніть методи роботи над одним з номерів «Партити» № 5 М. Скорика (за вибором студента).
6. Зробіть виконавський аналіз однієї з «12 фортепіанних прелюдій та фуг» О. Яковчука.

Реферати, доклади

1. Поліфонічний жанр у фортепіанній творчості М. Скорика.
2. Традиційні риси вітчизняного мистецтва та європейські новації в «34 прелюдях та фугах» В. Бібіка.

Рекомендована література:

1. Задерацька А. Прелюдії та fugи // Мирослав Скорик: 3б. ст. — Львів: Видавництво «СПОЛОМ», 1999. — 136 с., з нотними прикладами.

2. Клиш В. Л. Поліфонічні фортепіанні твори // Музика. — 1980. — № 1. — С. 3–5.
3. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. Львів : Сполом, 1998. — 216 с.
4. Кияновська Л. О. Українська музична культура: Навч. посіб. — Львів: «Тріада плюс», 2009. — 356 с.
5. Мирослав Скорик : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика ; Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. — Вип. 10. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — 147 с.

РОЗДІЛ 3. РОБОТА НАД ТВОРАМИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ

3.1. Сонатний жанр в творчості Л. ван Бетховена: мистецтвознавчий та виконавський аспекти

Фортепіанні сонати Л. ван Бетховена — це цілий світ образів й настроїв. У творчості німецького композитора класична соната досягла найвищого розквіту.

Унікальність бетховенських сонат пояснюється частково тим, що, прагнучи зрівняти цей камерний жанр з симфонією, концертом і навіть музичною драмою, композитор майже ніколи не виконував їх у відкритих концертах. Фортепіанні сонати залишалися для нього жанром глибоко особистим, зверненим ні до абстрактного людства, а до кола друзів і однодумців.

Тридцять дві сонати охоплюють майже весь творчий шлях майстра. Над трьома першими сонатами (ор. 2), присвяченими Йозефу Гайдну, він почав працювати у 1793 році, незабаром після переїзду з Бонна до Відня, а дві останні завершив у 1822 році. І якщо в сонатах ор. 2 використані деякі теми з зовсім ранніх творів (трьох квартетів 1785 роки), то пізні мають точки дотику з Урочистої месою (1823), яку Л. Бетховен вважав своїм найвеличнішим творінням.

Перша група сонат (№№ 1–11), створена між 1793 і 1800 роками, надзвичайно різномірна. Лідирують тут «великі сонати» (так позначав їх сам композитор), що за розмірами не поступаються симфоніям, а за складністю перевершують чи не все, написане тоді для фортепіано. Такими є чотирьохчастинні цикли ор. 2 (№№ 1–3), ор. 7 (№ 4), ор. 10 № 3 (№ 7), ор. 22 (№ 11). Л. Бетховен, який завоював в 1790-х роках лаври кращого піаніста Відня, заявляв про себе як про єдиного гідного наступника померлого В. Моцарта і старіючого Й. Гайдна. Звідси — сміливо-полемічний і в той же час життєстверджуючий дух більшості ранніх сонат, мужня віртуозність яких явно

виходила за рамки можливостей тодішніх віденських фортепіано з їх ясным, але не сильним звуком.

Одну з ранніх сонат, а саме — Сонату № 8 називають «Патетичною». Назву «Велика патетична» дав їй сам Л. ван Бетховен, але вона не була позначена в рукопису. Цей твір став своєрідним підсумком його ранньої творчості. Тут явно проявилися мужні героїко-драматичні образи. 28-річний композитор, який вже починав відчувати проблеми зі слухом і сприймав все в трагічних красках, мимоволі став ставитися до життя філософськи. Яскрава театральна музика сонати, особливо першої її частини, стала предметом обговорень і суперечок не менш ніж оперна прем'єра. Новизна музики полягала також у гострих контрастах, зіткненні і боротьбі між партіями, а разом з тим проникненні їх одну в одну і створенні єдності і цілеспрямованості розвитку. Назва виправдовує себе повністю, тим більше що кінець знаменує виклик долі.

У той же час Л. ван Бетховен створював витончені мініатюри (дві легкі сонати ор. 49, №№ 19 і 20), розраховані на дівоче або дамське виконання. Споріднені їм, хоча далеко не такі прості, і чарівна соната № 6 (ор. 10 № 2), і випромінюючі весняну свіжість сонати №№ 9 і 10 (ор. 14). Надалі ця лінія тривала в сонатах № 24 (ор. 78) і № 25 (ор. 79), написаних у 1809 році.

Після військово зразкової сонати № 11 Л. ван Бетховен заявив: «Я незадоволений своїми колишніми роботами, хочу встати на новий шлях». У сонатах 1801–1802 років (№№ 12–18) цей намір було блискуче реалізований. Ідею сонати-симфонії змінила ідея сонати-фантазії. Дві сонати ор. 27 (№№ 13 і 14) прямо позначені “quasi una fantasia”. Однак це позначення можна було б передувати і іншим сонатам даного періоду. Повний ліричної краси, улюблений багатьма твір «Місячна соната», був написаний в трагічний період життя Л.ван Бетховена: краху надій на щасливе майбутнє з коханою і перших проявів неблаганної хвороби. Це воістину сповідь композитора і найпроникливіший його твір. Свою красиву назву соната № 14 отримала від Людвіга Рельштаба, відомого критика. Це сталося вже після смерті Л. ван Бетховена. У пошуках нових ідей для сонатного циклу, композитор відступає від традиційної

78

композиційної схеми і приходять до форми сонати-фантазії. Ламаючи рамки класичної форми, Л. ван Бетховен кидає таким чином виклик канонам, що сковують його творчість і життя.

Абсолютно позбавлена драматизму соната № 13 нітрохи не менш експериментальна: це дивертисмент образів, що майже калейдоскопічно змінюються. Проте соната № 17 з її трагічними монологами, діалогами і речитативами, що говорять без слів, близька до опери чи драми. Якщо вірити свідченням Антона Шиндлера, Л. ван Бетховен пов'язував зміст цієї сонати (так само як і «Апасіонату») з «Бурею» Шекспіра, проте відмовлявся давати будь-які пояснення.

Навіть більш традиційні сонати цього періоду незвичайні. Так, чотирьохчастинна соната № 15 вже не претендує на спорідненість з симфонією і витримана швидше в ніжних акварельних тонах. Соната № 15 була названа автором «Великою сонатою», але видавець з Гамбурга А. Кранц дав їй іншу назву — «Пасторальна». Під нею вона не дуже широко відома, але цілком відповідає характеру і настрою музики. Пастельні заспокійливі фарби, ліричні і стримано-меланхолійні образи твору говорять нам про гармонійний стан, в якому перебував Л. ван Бетховен в момент її написання. Сам автор дуже любив цю сонату і частенько її грав.

Інша чотирьохчастинна соната № 18 має унікальний цикл, в якому немає повільної частини, але є і скерцо, і менует. Подібне рішення Л. ван Бетховен повторив пізніше в своїй Восьмій симфонії (1813).

Кульмінаційним періодом творчості Л. ван Бетховена вважаються 1802–1812 роки, і нечисленні сонати цих років також належать до вершинних досягнень майстра. Така, наприклад, соната № 21 (ор. 53), що створювалася в 1803–1804 роках, паралельно з Героїчною симфонією, і, яку іноді називають «Авророю» (по імені богині ранкової зорі). Богиня ранкової зорі стала музою для цього твору. Образи природи, що прокидаються і ліричні мотиви символізують у Л. ван Бетховена духовне відродження, оптимістичний настрій і прилив сил. Це один із рідкісних творів композитора, де присутня радість,

життєстверджуюча сила і світло. Ромен Роллан називав цей твір «Біла соната». Фольклорні мотиви і ритм народного танцю також свідчать про близькість цієї музики до природи. Цікаво, що спочатку між першою частиною і фіналом містилося прекрасне, але надзвичайно протяжне *Andante*, яке Бетховен по зрілому роздуму видав в якості окремої п'єси (*Andante favori* — тобто «Улюблене *Andante*»). Композитор замінив його коротким похмурим інтермецо, що з'єднує яскраві «денні» образи першої частини з красками фіналу, що поступово висвітлюються.

Повна протилежність цієї променистої сонати — написана в 1804–1805 роках соната № 23 (ор. 57), що отримала від видавців назву «Апасіоната». Цей твір величезної трагічної сили, в якому важливу роль грає використаний потім в п'ятій симфонії стукаючий «мотив долі». Цей твір увібрав в себе всю драматичну міць і героїчний натиск, що накопичилися в душі композитора. Соната наповнена бунтарським духом і наполегливою боротьбою.

Соната № 26 (ор. 81-а), створена в 1809 році, — єдина з 32-х, що має детальну авторську програму. Три її частини озаглавлені «Прощання — Розлука — Повернення» і виглядають як автобіографічний роман, що розповідає про розставання, тугу і нове побачення закоханих. Однак, відповідно до авторської ремарці, соната була написана «на від'їзд його імператорської високості ерцгерцога Рудольфа» — учня і мецената Л. ван Бетховена, який 4 травня 1809 року був змушений разом з імператорською сім'єю спішно евакуюватися з Відня: місто було приречено на облогу, обстріл і окупацію військами Наполеона. Крім ерцгерцога, з Відня тоді поїхали майже всі близькі друзі і подруги композитора. Можливо, серед них була і справжня героїня цього роману в звуках.

Майже романтичний характер носить і написана у 1814 році двохчастинна соната ор. 90 (№ 27), присвячена графу Моріцу Ліхновському, який мав сміливість полюбити оперну співачку і вступити з нею в нерівний шлюб. Згідно Шиндлеру, Л. ван Бетховен визначав характер збентеженої

першої частини як «боротьбу між серцем і розумом», а ласкаву, майже шубертівську музику другої порівнював з «бесідою закоханих».

П'ять останніх сонат (№№ 28–32) відносяться до пізнього періоду творчості Л. ван Бетховена, відзначеному загадковістю змісту, незвичністю форм і граничною складністю музичної мови. Ці дуже різні сонати об'єднує ще й те, що майже всі вони, крім № 28 (ор. 101), написані у 1816 році, склалися в розрахунок на віртуозні і виразні можливості фортепіано нового типу — шестиоктавного концертного роялю англійської фірми «Бродвуд», отриманого Л. ван Бетховеном в подарунок від цієї фірми у 1818 році. Багатий звуковий потенціал цього інструменту найбільш повно розкрився в грандіозній сонаті ор. 106 (№ 29), яку Ханс фон Бюлов порівнював з Героїчною симфонією. Чомусь саме за нею закріпилася назва Hammerklavier («Соната для молоточкового фортепіано»), хоча це позначення стоїть на титульних аркушах всіх пізніх сонат.

У більшості з них знаходить нове дихання ідея сонати-фантазії з вільно влаштованим циклом і вибагливим чергуванням тем. Це викликає асоціації з музикою романтиків (раз у раз чується Шуман, Шопен, Вагнер, Брамс, і навіть Прокоф'єв і Скрябін). Але Л. ван Бетховен залишається вірним собі: його форми завжди бездоганно вибудовані, а концепції відображають властиве йому позитивне світосприйняття. Поширені у 1820-х роках романтичні ідеї розчарованості, неприкаяності і розладу з навколишнім світом залишилися йому чужі, хоча їх відгомони можна почути в музиці скорботного Adagio з Сонати № 29 і страдницького *Arioso dolente* з Сонати № 31. І все ж, незважаючи на пережиті трагедії і катастрофи, ідеали добра і світла залишаються для Л. ван Бетховена непорушними, а розум і воля допомагають духу восторжествувати над стражданнями і землею суетою. «Ісус і Сократ служили мені зразками», — писав Л. ван Бетховен в 1820 році. «Герой» пізніх сонат — вже не переможний воїн, а скоріше творець і філософ, зброя якого — всепроникна інтуїція і всеосяжна думка. Недарма дві з сонат (№№ 29 і 31) завершуються фугами, що

демонструють міць інтелекту, а інші дві (№№ 30 і 32) — споглядальними варіаціями, що представляють собою як би модель світобудови в мініатюрі.

У пізні роки творчості Л. ван Бетховен позначив центральну філософську ідею, що проходить у всіх творах: взаємозв'язки та взаємопроникнення один в одного контрастів. Ідея конфлікту добра і зла, світла і темряви, яка настільки яскраво і бурхливо була відображена в середні роки, перетворюється до кінця його творчості в глибоку думку про те, що перемога у випробуваннях приходить не в героїчному бою, а через переосмислення і духовну силу.

Тому в пізніх його сонатах він приходить до фуги, як до вінця драматургічного розвитку. Він нарешті зрозумів, що може стати підсумком музики, до такої міри драматичної і скорботної, після якої навіть життя не може тривати. Фуга — єдино можливий варіант.

Фуга фіналу Сонати № 30 величезна, двохтемна і дуже складна. Створюючи цю фугу, композитор спробував втілити ідею торжества розуму над емоціями. У ній дійсно немає сильних емоцій, розвиток музики аскетичний і продуманий. Соната № 31 також завершується поліфонічним фіналом. Однак тут після чисто поліфонічного фугірованого епізоду повертається гомофонний склад фактури, що говорить про те, що емоційний і раціональний початок в нашому житті рівні.

Виконавські завдання при інтерпретації сонат Л. ван Бетховена

Сонати Л. Бетховена висувають перед виконавцем надзвичайно різноманітні завдання. Чи не найскладніше з них — втілення емоційного багатства музики композитора, поєднання гарячого напруження, ліричної безпосередності почуття з майстерністю і волею художника. Це завдання висувається на перший план і повинно перебувати в центрі уваги виконавця. Практика концертуючих піаністів минулого і сьогодення дає приклади найрізноманітніших трактувань Л. ван Бетховена з точки зору поєднання емоційного та раціонального початку. Як свідчать багато історичних матеріалів, у виконанні самого автора, мабуть, переважало емоційне начало.

Виконання творів Л. ван Бетховена вимагає переконливого втілення динамізму його музики. Для деяких виконавців рішення цього завдання обмежується в основному відтворенням відтінків, що стоять в нотах. Необхідно пам'ятати, однак, що та чи інша авторська ремарка є виразом внутрішніх закономірностей музичного розвитку. Саме їх важливо в першу чергу усвідомити, інакше багато в творі може залишитися незрозумілим, в тому числі і справжня сутність бетховенського динамізму. Зосереджуючи свою увагу на внутрішній логіці думки композитора, виконавець, звичайно, не повинен нехтувати авторськими ремарками. Їх треба ретельно продумати. Більш того, корисно спеціально на прикладі багатьох творів Л. ван Бетховена вивчати принципи, що лежать в основі його динамічних позначень.

Величезного значення при виконанні бетховенської музики набуває метроритм. Його організуючу роль необхідно усвідомити в творах не тільки мужнього, вольового характеру, але і в ліричних, скерцозних. Прикладом може служити Десята соната. У початковому мотиві першої частини слід трохи відзначити звук «сі» на першій долі такту. Якщо ж опорним стане звук «соль», як це нерідко доводиться чути, то музика багато в чому втратить свою чарівність, зокрема пропаде тонкий ефект синкопованого басу. Скерцозний фінал починається трьома ритмічно однорідними мотивами. Нерідко їх грають однаково і в метричному відношенні. Тим часом кожен мотив має свої індивідуальні метричні характеристики: в першому мотиві на сильну частку припадає остання нота, в третьому — перша, в другому все звуки знаходяться на слабких долях такту. Втілення цієї гри метроритму надає музиці жвавості і запалу.

Виявлення організуючої ролі метроритму в творах Л. ван Бетховена сприяє відчуття виконавцем ритмічної пульсації. Важливо представити її собі не тільки як заповнення певної тимчасової одиниці тією чи іншою кількістю «биття», а й «почути» їх характер — це буде сприяти більш виразному виконанню. Необхідно пам'ятати про те, що ритмічний пульс повинен бути «живим» (тому-то ми і використовуємо поняття — пульс!), а не механічно-

метрономним. Залежно від характеру музики пульс може і повинен дещо змінюватися.

Суттєве завдання виконавця — виявлення багатосторонньої барвистості творів Л. ван Бетховена. Майстерним поєднанням оркестрових і специфічно фортепіанних тембрів в багатьох сонатах, концертах, варіаційних циклах можна досягти більшої різноманітності звучання. Важливо, однак, пам'ятати, що при всій барвистості бетховенських творів темброва сторона не може служити в них вихідним моментом для визначення характеру виконання тієї чи іншої побудови (як в деяких творах пізніших стилів). Темброве забарвлення сприяє розкриттю драматургічного задуму, індивідуалізації тем і рельєфному виявленню їх розвитку. Виконавцю творів Л. ван Бетховена цікаво і повчально зіставити різні проведення основної теми, усвідомити зміни її виразного сенсу, а в зв'язку з цим і особливостей звучання. Це допоможе знайти потрібне темброве забарвлення для кожного проведення теми в зв'язку з драматургією твору.

Хоча Л. ван Бетховен скоро став відомим, багато його творів довгий час здавалися настільки складними і незрозумілими, що їх майже ніхто не виконував. Протягом усього XIX століття велася боротьба за визнання творчості композитора.

Інтерпретатори сонат Л. ван Бетховена

Першим з відомих інтерпретаторів Л. ван Бетховена, ймовірно, був Ф. Ліст, який незабутньо, за відгуків його учнів, грав перед ними «Місячну» сонату. Мендельсон вперше зіграв сонати «Вальдштейн» і «Місячну» на концертах в Берліні 9 листопада і 1 грудня 1832 року.

Однією з перших жінок, що виконували сонати Л. ван Бетховена напам'ять і публічно, була Клара Шуман (яка випередила британську піаністку Арабеллу Годдарт, яка виконувала в 1850-х роках напам'ять «Хаммерклавір»).

Учень Ліста, великий піаніст і диригент Ганс фон Бюлов був тим піаністом, який вперше наважився виконати кілька бетховенських сонат поспіль публічно (в його репертуарі було 22 сонати). Це сталося у 1881 році у

Відні. Антон Рубінштейн у своїх знаменитих Історичних концертах 1885–1886 року виконував в один вечір вісім сонат Бетховена — №№ 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30 і 32. Критики невпинно порівнювали «об’єктивного» Бетховена Ганса фон Бюлова з «суб’єктивним» Антоном Рубінштейна. Те, що виконання сонат Л. ван Бетховена було не тільки долею титанів піанізму, але і віянням часу, доводить факт включення бетховенських сонат в програми двох піаністів-віртуозів, які залишилися, завдяки особливостям свого характеру, в стороні від магістральної дороги виконавства. Це — Адольф фон Гензельт і Шарль Алькан.

У ХХ столітті все сонати Л. ван Бетховена як єдине ціле були виконані в концертах і записані на платівки та диски багатьма піаністами. Першим в історії грамзапису бетховенських сонат в цій якості виступив Артур Шнабель, який записав в період між 1932 і 1935 роками весь цикл на роялі Бехштейн в лондонській студії AbbeyRoad. Шнабель чудово втілював енергію бетховенської музики. Якщо в повільних частинах він любив стримувати темп, то в швидких, навпаки, грав нерідко швидше звичайного. В пасажах рух часом ставав стрімкіше (приклад — друга частина Сонати Fis-dur), він немов виривався з пут метра, радісно відчуваючи свою свободу. Ці темпові «приливи» супроводжувалися «відливами», які зберігали необхідну ритмічну рівновагу. В цілому життєвість окремих побудов і тонка обробка деталей поєднувалася з чудовим почуттям форми. Шнабелю була доступна і драматична сфера музики Л. ван Бетховена. Героїчні образи справляли в його виконанні не настільки сильне враження.

З російських музикантів минулого потрібно, в першу чергу назвати чудову піаністку Марію Грінберг, що записала весь цикл бетховенських сонат на платівки фірми «Мелодія». Також виконували цикл з усіх сонат композитора С. Фейнберг, Т. Ніколаєва та деякі інші піаністи.

Неможливо пройти і повз виконання п’яти останніх сонат Генріхом Густавович Нейгаузом (він же є і автором чудової статті про них). Багато сонат Бетховена в своїх концертах виконував і О. Гольденвейзер, автор дослідження «32 сонати Бетховена» (1966). С. Ріхтер дав найглибші інтерпретації сонат № 3,

7, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 31 і 32, але не виконував весь цикл цілком. У 2006 році до 90-річчя від дня народження Еміля Гільєльса фірма «Міжнародна книга музики» випустила 9 дисків з комплектом сонат Л. ван Бетховена, записаних великим піаністом на фірмі «Полідор Інтернешнл Гмбх» (Гамбург) в період з 1972 по 1985 роки.

Неодноразово на своїх берлінських концертах 1960-х років 32 сонати Л. ван Бетховена виконував чилійський піаніст Клаудіо Арау, а в південній провінції Європи, в Лісабоні, великий піаніст Жозе Віана да Мота, друг і однодумець Бузоні, не раз виконував цей цикл на естраді в 1930-ті. Вільгельм Кемпф прийшов до виконання і записи всіх сонат в 1964–1965 роках уже зрілим майстром — на порозі 70-річчя. Запис всіх сонат Л. ван Бетховена з найцікавішими коментарями залишив і Альфред Брендель в 1970-х роках. У 1960-х він став першим піаністом, який записав всі фортепіанні твори німецького композитора на Voxlabel. У 1970-х він записав повний цикл фортепіанних сонат Л. ван Бетховена на Philipslabel.

Записав весь цикл і знаменитий диригент і піаніст Даніель Баренбойм. На початку 2000-х, все сонати композитора зіграв і записав Рудольф Бухбіндер. (Він виконав цей цикл і в Петербурзі — на 3-й сцені Маріїнського театру).

Уже в наш час за цикл з 32-х бетховенських сонат наважилися взятися молоді музиканти — московський піаніст Вадим Холоденко, який виконав всі сонати в Дніпропетровську за сім вечорів, а також канадський піаніст Стюарт Гудьє (Stewart Goodyear), який встановив своєрідний рекорд Гіннеса, виконавши всі 32 сонати за один день 2012 року в Торонто з 10 ранку до 22.30 вечора.

Цикл з усіх сонат Л. ван Бетховена був представлений Петром Лаулом в Малому залі Санкт-Петербурзької філармонії та залі Тартуського університету у 2015 році.

Велика піаністка Марія Веніамінівна Юдіна називала 32 сонати Л. ван Бетховена «Новим заповітом» фортепіанної музики («Старим заповітом» був для неї «Добре темперований клавір» Й. С. Баха). Дійсно, вони дивляться

далеко в майбутнє, зовсім не заперечуючи XVIII століття, що їх породило. І тому кожне нове виконання цього гігантського циклу стає подією сучасної культури.

Виконавський аналіз Сонати №4 Es-dur Л. ван Бетховена

Соната була написана у 1896–1897 роках; складається з чотирьох частин. Природно, за своїми масштабами вона відноситься до «великих сонат». Найбільш «фортепіанною» є четверта частина (рондо). І звичайно для її виконання піаніст повинен представляти ту чи іншу оркестрову звучність, ті чи інші оркестрові інструменти або їх групи.

Перша частина — сонатне allegro. Перше речення (головна партія) справжнього алегро починається з чотирьохтакту, вельми простого за змістом: він складається із звуків тонічного тризвуку. У бетховенських сонатах такі типи перших тем дуже часто зустрічаються — наприклад, в творах великої внутрішньої значущості, таких як Героїчна симфонія, фортепіанні сонати оп. 57 № 23 і оп. 106 № 29.

Головна партія стиснута, вона закінчується повною досконалою каденцією в головній тональності (Es-dur). Сама тема статична, в ній не відчувається пульсації, але одночасно до цього Л. ван Бетховен пише в лівій руці рух восьмими на звуці «мі-бемоль», що грає, звичайно, велику роль при виконанні. Перший і третій з чотирьох акордів слід виконувати занурюючись в клавіатуру, а другий і четвертий — легко знімаючи. Далі слідує епізод з 5-го такту, який виконується без педалі, її роль грають витримані ноти, які потрібно виконувати точно як написано автором.

Allegro molto e con brio (♩ = 126)

Sonate Nr. 4

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 4. It consists of two systems of staves. The top system features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, while the violin part has a more melodic line with some slurs and accents. The bottom system continues the piano part, showing a dense texture of sixteenth notes. The score includes various dynamic markings such as 'p' (piano), 'sf' (sforzando), and 'espress.' (espressivo). There are also fingerings and slurs indicated throughout the piece.

Перед розробкою в двох тактах представлений чисто скрипковий штрих, вельми незручний на фортепіано, який також повинен бути точно виконаний, не дивлячись на складність. У побічній партії «sf» кожен раз слід грати дуже виразно, але тільки в одному голосі. І верхнє «фа» треба брати ковзаючим рухом, як ніби на legato (хоча воно тут неможливо). У побічній партії двотактний мотив не слід розчленовувати акцентами на першу частку, тим більше, що відносно сильним є другий такт. І затримані ноти, звичайно, повинні звучати дуже ясно. Не слід також забувати «дихати» в маленьких паузах. Заключна партія тут, мабуть, найважча з усіх технічних труднощів в першій частині. Фігурація в правій руці вкрай незручна. Мелодійний голос потрапляє спочатку на першу шістнадцяту кожної фігури, а в подальшому — на другу і, нарешті, на третю. Зробити це ясно, не порушуючи рівного руху шістнадцятих, надзвичайно важко. Тим більше, що в басу слід ще дуже ясно і виразно грати «sf», не підкреслюючи при цьому правої руки.

Розробка побудована на матеріалі головної партії, сполучного епізоду і синкопованого мотиву. Після ряду відхилень вона приходиться до першого мотиву головної партії, спочатку в ля мінорі, потім в ре мінорі — прийом помилкової репризи, що нерідко застосовується Л. ван Бетховеном в кінці розробки. При виконанні розробки, яку слід грати на *sempre crescendo*, важливо не робити *ritardando*, тому що враження уповільнення і так досягається паузами.

Реприза, в основному, дуже близька експозиції. В кінці звучить досить велика кода. І частина закінчується на *fortissimo* дуже яскраво і урочисто.

Єдність ритмічного пульсу протягом окремих частин циклічної сонатної форми є у Л. ван Бетховена законом.

У цій сонаті можна також встановити цей зв'язок між першими трьома частинами: половинна нота з точкою першої частини дорівнює одній восьмій Largo, а одна восьма Largo — цілого такту Allegro (третя частина). Необхідно розуміти, що так як музика — живий організм і внутрішня пульсація теж, то вона не повинна бути схожим на удар метроному.

Largo в цій сонаті — одна з найзначніших повільних частин. Форма Largo — складна, тричастинна, з середньою частиною — епізодом.

Перша тема переривається паузами. Тому піаністу важливо володіти внутрішнім слухом і почуттям «великого дихання». Це досить складний аспект, так як це означає вміння відчувати велику лінію, незважаючи на паузи. За першою темою слідує шеститакт, який менш тягучий, в ньому більше руху і дрібних тривалостей, групетто і т.інш. Групетто грається спокійно і ні в якому разі не поспішаючи, тому що слід остерігатися найменшого підкреслення першого звуку групетто. У цьому епізоді присутне позначення динаміки, точніше — *crescendo* в межах одного акорду, що неможливо виконати на фортепіано.

Largo, con gran espressione (♩. 48)

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "Largo, con gran espressione (♩. 48)". The second system includes markings "ten.", "rinf.", and "p". The third system includes markings "fp" and "pp". The score features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Ще одним важливим моментом з точки зору виконання є епізод, який починається з витриманих акордів в правій, а в лівій граються шістнадцяті, дуже сухо, без педалі (тільки якщо брати коротку педаль на басах). Великих труднощів становить необхідність тримати один темп, без найменшого прискорення, так як при виконанні шістнадцятих виконавцю важко зберегти пульс, особливо в повільних частинах.

Після великої напруги, як би глибокого дихання Largo, поява третьої частини (Allegro), з ритмом менуету, має сприйматися слухачем, як ніби йому стало легше дихати, немов він потрапив в атмосферу світлого весняного ранку. Тут слід зазначити, що необхідно дотримуватися відтінків сили, штрихів і пауз з великою точністю. Ця частина повинна виконуватися легко і невимушено, в порівнянні з Largo, де були укладені дуже важливі думки з приводу людського буття, причому у великих масштабах, не обмежуючись одним часом або століттям. Це своєрідний погляд майстра зі сторони.

Allegro (♩ = 84)

У третій частині тріо (Minore) повно прихованого трагізму, якого ще не було в сонаті (і не буде). Pianissimo несподівано переривається різкими «ff», після crescendo відразу настає piano. Тріо звучить в одному темпі з головною частиною. Тріольні фігури, на яких побудовано тріо, дуже важкі у виконанні. Вони повинні звучати рівно і без перерв.

Minore

В кінці з'являється нова тема, але її не потрібно підкреслювати зайвою експресією.

Остання частина (рондо) належить до типу співучих бетховенських рондо, що сповнено наївного, повного світлого за чарівністю характеру. За формою ця частина — рондо-соната. Чимало труднощів представляє собою безперервний рух, що починається з перших тактів в лівій руці, тут можливо

тільки мінімальне вживання педалі; в тактах 34, 35 необхідно виконати важкий скрипковий штрих; staccato і legato, що чергуються, не збігаються в правій і лівій руках. Також не слід пом'якшувати різкі зміни forte і piano. Потрібно бути обережним, щоб не робити власних rubato, так як все вже написано композитором.

RONDO
Poco Allegretto e grazioso (♩ = 60)

Далі, при повторенні теми ми зустрічаємо звичайний у Л. ван Бетховена прийом варіаційного її викладу, особливо частий в рондо. Рондо закінчується кодою, в якій на тлі фігурацій тридцятьвтих з'являється нова тема, що має спорідненість з темою середнього епізоду. Фігурації лівої руки слід виконувати дуже легко і прозоро, майже без педалі; чверті в правій завжди довше восьмих, форшлаги виконуються коротко, але без гостроти; темп залишається незмінним.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Розкрийте стилеві особливості сонат Л. ван Бетховена.
2. Визначте коло музичних образів в сонатах Л. ван Бетховена.
3. Висвітліть завдання, які ставляться перед виконавцем при інтерпретації сонат Л. ван Бетховена.
4. Назвіть відомих інтерпретаторів сонат Л. ван Бетховена.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Зробить виконавський аналіз перших частин сонат Л. ван Бетховена (Сонати: № 1, № 5, № 12, № 13, № 17, № 21, № 27).
2. Розкрийте методи, що застосовуються на першому етапі роботи при опрацюванні перших частин (написаних в сонатній формі) сонат Л. ван Бетховена.
3. Розкрийте методи, що застосовуються на другому етапі роботи над сонатною формою (на прикладі перших частин сонат Л. ван Бетховена).
4. Зробить виконавський аналіз третіх частин сонат Л. ван Бетховена (Сонати: № 8, № 16, № 17).

Реферати, доклади:

1. Еволюція композиторського стилю Л. ван Бетховена (на прикладі сонатної творчості).
2. Інтерпретаторські версії відомих сонат Л. ван Бетховена (на прикладі сонат № 8, 17, 23).

Рекомендована література

1. Альшванг А. Л. В. Бетховен. Очерк жизни и творчества. Издание пятое- М.: Музыка, 1977.
2. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран /В. Галацкая. — М.: Музыка, 1989 г.
3. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы — / Н. А. Горюхина — Киев: Муз. Украина, 1973.
4. Кириллина Л. В. Бетховен жизнь и творчество: В 2-х томах. НИЦ «Московская консерватория», 2009.
5. Конен В. История зарубежной музыки. С 1789 года до середины XIX века. Выпуск 3 — М.: Музыка, 1967.

6. Кремлев Ю., Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Музыка, 1970.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. — М.: Музыка, 1982
8. Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша.
9. Павчинский С. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. — М., 1967.
10. Протопопов В. Л. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века / В. Л. Протопопов — М.: Музыка, 2002.
11. Фишман Н. Л., Людвиг ван Бетховен. О фортепианном исполнительстве и педагогике, в сб.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 1, М., 1963 с. 118–157
12. http://enc-dic.com/enc_music/Bethoven-L-890.html
13. <http://www.classic-music.ru/>
14. <http://musike.ru/beethoven.html>

Список нотних збірок сонатин та сонат для опрацювання

- Opus 2: Три сонаты для фортепиано
 - № 1: Соната № 1 f-moll
 - № 2: Соната № 2 A-dur
 - № 3: Соната № 3 C-dur (существует также авторское переложение для струнного квартета)
- Opus 7: Соната № 4 Es-dur (1797)
- Opus 10: 3 сонаты для фортепиано (1798)
 - № 1: Соната № 5 C-moll
 - № 2: Соната № 6 F-dur
 - № 3: Соната № 7 D-dur
- Opus 13: Соната № 8 C-moll («Патетическая») (1798)
- Opus 14: 2 сонаты для фортепиано (1799)
 - № 1: Соната № 9 E-dur (существует также авторское переложение для струнного квартета 1801 года (F-dur, Hess 34))
 - № 2: Соната № 10 G-dur
- Opus 22: Соната № 11 B-dur (1800)
- Opus 26: Соната № 12 As-dur («С Похоронным маршем») (1801)
- Opus 27: Две сонаты для фортепиано (1801)
 - № 1: Соната № 13 Es-dur “Sonata quasi una fantasia”
 - № 2: Соната № 14 Cis-moll “Sonata quasi una fantasia” («Лунная»)

- Opus 28: Соната № 15 D-dur («Пасторальная») (1801)
- Opus 31: 3 сонаты для фортепиано (1802)
 - № 1: Соната № 16 G-dur
 - № 2: Соната № 17 D-moll («Буря»)
 - № 3: Соната № 18 Es-dur («Охота»)
- Opus 49: 2 сонаты для фортепиано (1792)
 - № 1: Соната № 19 G-moll
 - № 2: Соната № 20 G-dur
- Opus 53: Соната № 21 C-dur («Вальдштейн») (1803)
 - WoO 57: Andante Favori — в оригинале средняя часть «Вальдштейн» сонаты (1804)
- Opus 54: Соната № 22 F-dur (1804)
- Opus 57: Соната № 23 F-moll (“Appassionata”) (1805)
- Opus 78: Соната № 24 Fis-dur (“A Thérèse”) (1809)
- Opus 79: Соната № 25 G-dur (1809)
- Opus 81a: Соната № 26 Es-dur («Прощальная/Les adieux/Lebewohl») (1810)
- Opus 90: Соната № 27 E-moll (1814)
- Opus 101: Соната № 28 A-dur (1816)
- Opus 106: Соната № 29 in B-dur («Хаммерклавир») (1819)
- Opus 109: Соната № 30 E-dur (1820)
- Opus 110: Соната № 31 As-dur (1821)
- Opus 111: Соната № 32 C-moll (1822)
- *Другие сонаты*
- WoO 47: 3 сонаты для фортепиано «Курфюрст» (“Kurfurstensonaten”, 1783)
- WoO 50: Соната F-dur (1790–92)
- WoO 51: Лёгкая соната C-dur (отрывок, 1797–98, закончена Фердинандом Рисом в 1830)
- Anh 5: 2 сонатины для фортепиано: Сонатина G-dur и Сонатина F dur
- Вариации
- Opus 34: 6 вариаций на тему в Фа мажоре (1802)
- Opus 35: 15 вариаций и fuga на собственную тему из балета «Творения Прометея» (“Eroica-Variationen”), Es-dur (1802)
- Opus 76: 6 вариаций на оригинальную тему D-dur (1809)
- Opus 120: 33 вариации на вальс Диабелли До мажор («Диабелли-вариации») (1823)
- WoO 63: 9 вариаций для фортепиано на тему марша Дресслера
- WoO 64: 6 лёгких вариаций на тему швейцарской песни для фортепиано или арфы, F-dur (около 1790)
- WoO 65: 24 вариации для фортепиано на тему арии Винченцо Ригини “Venni Amore”, D-dur (1790)
- WoO 66: 13 вариаций для фортепиано на тему арии “Es war einmal ein alter Mann” из оперы Карла Диттерсдорфа «Красная шапочка» (1792)

- WoO 67: 8 вариаций для фортепиано в 4 руки на тему графа Вальдштейна (1791–1792)
- WoO 68: 12 вариаций для фортепиано на тему “Menuet a la Vigano” из балета Якоба Гейбеля “La nozza disturbate” (C-dur, 1795)
- WoO 69: 9 вариаций для фортепиано на тему “Quant’ e piu bello” из оперы Паизиелло “La Molinara” (A-dur, 1795)
- WoO 70: 6 вариаций для фортепиано на тему “Nel cor piu non mi sento” из оперы Паизиелло “La Molinara” (G-dur, 1795)
- WoO 71: 12 вариаций для фортепиано на тему «Русского танца» из балета Павла Враницкого “Das Waldmädchen” (A-dur, 1796)
- WoO 72: 8 вариаций для фортепиано на тему “Une Fièvre Brûlante” из оперы Гретри «Ричард Львиное сердце» (C-dur, 1796–1797)
- WoO 73: 10 вариаций для фортепиано на тему “La stessa, la stessissima” из оперы Сальери «Фальстаф» (B-dur, 1799)
- WoO 74: “Ich denke dein” — песня и 6 вариаций для фортепиано в 4 руки D-dur (на текст Гёте «Всё в мыслях ты», 1799 и 1803–1804)
- WoO 75: 7 вариаций для фортепиано на тему “Kind, willst du ruhig schlafen” из оперы Петера Винтера “Das unterbrochene Opferfest”
- WoO 76: 8 вариаций для фортепиано на тему “Tandeln und scherzen” из оперы Зюсмайера “Soliman II”
- WoO 77: 6 простых вариаций для фортепиано на оригинальную тему (G-dur, 1800)
- WoO 78: 7 вариаций для фортепиано на тему “God Save the King” (английского гимна) (C-dur, 1803)
- WoO 79: 5 вариаций для фортепиано на тему песни “Rule Britannia” (D-dur, 1803)
- WoO 80: 32 вариации на оригинальную тему До минор (1806)

3.2. Методичні поради до самостійної роботи над творами великої форми композиторів-романтиків

Творчість Ф. Шопена. Художня спадщина Ф. Шопена включає три фортепіанні сонати, створені ним в різні періоди творчості. Перша, c-moll'на, написана в 18-річному віці, далека від досконалості. Композитор збирався її переробити, але не здійснив свого наміру. Наступна, b-moll'на соната, створена приблизно через 10 років після першої, стала одним з найглибших, самотутніх творів Ф. Шопена. Її новаторство, однак, залишилося не оціненим багатьма сучасниками композитора, в тому числі і таким великим «провидцем», як Р. Шуман. Лірична Третя соната (h-moll), подібно до другої, належить до вищих творчих досягнень Ф. Шопена.

У всіх трьох сонатах Ф. Шопен зберігає традиційну структуру 4-частинного класичного циклу, від якої відійшов у своїх пізніх фортепіанних опусах Л. ван Бетховен і принципово відмовився Ф. Лист.

Соната b-moll відрізняється виключно конкретною драматургічною логікою в розвитку музичного матеріалу, що дозволяє говорити про наявність в неї прихованої програми. Емоційним центром сонатного циклу стала його III частина — Траурний марш. Марш виник раніше за інших частин сонати (переконливий доказ того, що саме тут народилася спільна ідея твору). На думку Ф. Ліста, «не смерть одного лише героя оплакується тут; впало все покоління». Немає сумнівів в тому, що трагедійний пафос сонати з'явився віддзеркаленням трагічної долі польського народу.

Вводячи в свою сонату похоронний марш, композитор спирався на бетховенську традицію («Похоронний марш» в 12, As-dur'ній сонаті, яку Шопен дуже любив, и в третій, «Героїчній» симфонії). Однак, у Л. ван Бетховена трагедія маршу переборювалася всім ходом подальшого розвитку, у Ф. Шопена же марш став передостанньою частиною циклу, після якої слід лише короткий фінал, що підсилює настрій трагічної безвихідності. Послідовне посилення

драматизму и трагедійності до кінця твору — це загальна романтична тенденція, яка проявилася в самих різних жанрах. Саме трагедійній висновок — знамення часу — різко протистоїть концепціям класиків.

Характерний темний, «бемольний» тональний колорит всіх частин сонати: в основній тональності b-moll написані I, III и IV частини; тональність скерцо (II частина) — es-moll.

Якщо у траурному марші розкрита загальнонародна трагедія, то змістом сонатного allegro першої частини є особиста драма, суб'єктивне сприйня цієї трагедії. Вона починається з короткого (4 такти) вступу-епіграфа (Grave). Тут виникає образ сонячного роздуму. Тема вступу будується на двох гострохарактерних інтонаціях — ум. 7, що наділена семантикою болісного гамлетівського питання про сенс життя, і низхідної м. 2, що звучить як сумний подих, співчуття.

Сонатна експозиція відрізняється гранично різкою контрастністю образів: повна драматизму реальність (головна и заключна партії) зіставляється з піднесеним ідеалом (побічна).

Нервово-напружена головна тема (Doppio movimento) пронизана неспокійним сум'яттям, вся вона — в безперервних мелодійних злетах й падіннях. Це ланцюг коротких, уривчастих, схвильовано шукаючих відповідей інтонацій на збуджено пульсуючому тлі супроводу. Численні короткі паузи створюють схожість з частим, переривчастим диханням. Форма теми (період з двох речень по 16 тактів) близька шопенівським прелюдіям: єдине наростання з кульмінацією і завершенням.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is marked "Grave." and "Doppio movimento." with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked "Agitato." and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third and fourth systems continue the piece with various dynamics and markings, including *f* (forte) and *cresc.* markings. The score is written in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

Швидкий перехід до побічної партії (без сполучної теми) підкреслює гостроту конфлікту. В основі побічної теми — піднесений хорал, жанр-символ, що втілює відмову від земних хвилювань. Тональність побічної — Des-dur — з'явиться далі в тріо траурного маршу, де втілюється подібний образ прекрасної, але недосяжної мрії. Друге проведення побічної теми дано в новій — ноктюрновій фактурі. У міру просування до кульмінації музика набуває рвучко-пристрасного характеру. Токатна заключна партія — ще один самостійний образ, насичений мужньою енергією, особливо в бурхливому натиску *stretto*, що завершує експозицію.

Експозиція повторюється, як в класичних сонатних формах. Незважаючи на порівняно невеликі масштаби, розробка першої частини досягає вищих вершин драматичної напруги. Вона починається в далекому *fis-moll*: глухо (*sotto voce*) і похмуро, в новому — унісонному — викладі, в низькому регістрі

звучать переривчасті інтонації головної партії. Їм відповідає мотив вступу, що пофарбований тепер в м'які тони. Сповнена гострого страждання низхідна фраза (с-moll, т. 17 розробки), яка звучить на тлі головної партії. Після її повторення (f-moll, т. 25) починається сильне наростання динаміки. Інтонації головної партії, переміщені тепер в верхній, «крикливий» регістр, стають схожими на стогони і вигуки; в контрапункті з нею, в басу, розвивається початковий мотив вступу. Після інтенсивного розвитку головної партії в розробці Ф. Шопен вже не повертається до неї в репризі: реприза починається відразу з побічної партії в В-dur (така реприза називається неповною).

Головна тема нагадує про себе лише в короткій коді, яка по похмуро-тривожному колориту близька до розробки. Кода, незважаючи на мажорну тональність, не вносить заспокоєння, не створює враження, що драма завершена, а змушує чекати подальших подій.

Скерцо, подібно першій частини, сприймається як витримана в суворих тонах розповідь про життєву трагедію. Тут панує настрій «бурі і натиску», без будь-якого натяку на традиційну жартівливу скерцозність. Бунтівний порив, протест, драматична конфліктність панують в крайніх розділах складної тричастинної форми.

Основна тема скерцо вторгається рішучим затактовим стрибком на «f» в низькому регістрі. Її могутній натиск підкреслюється висхідною спрямованістю секвентного розвитку, різкими акцентами, наполегливою повторюваністю ритмічного малюнку, повнозвучністю акордової фактури, охопленням величезного діапазону.

Scherzo.

Середній розділ першої частини скерцо з його хроматичним сходженням паралельних секстакордів також наділений вольовою енергією, в ньому є явна схожість з шопенівськими полонезами (наприклад, з початком As-dur'ного). В самому кінці першої частини скерцо Ф. Шопен зовсім по-бетховенськи раптово ламає тридольний розмір вторгненням могутніх акордових ударів в дводольному метрі.

Зіставляючи музику крайніх розділів скерцо з ліричним мажорним тріо (Ges-dur), композитор знову повторює антитезу «земного» і «піднесеного». Мрійлива, задумливо-сумна кантилена *Piu lento* — одна з найвиразніших шопенівських мелодій. В її плавній ритміці є певна схожість з колицковою.

Плавний низхідний рух в нижньому голосі підкреслює виразність основної мелодії, а потім, в зміненому вигляді, набуває значення самостійної теми, в якій ще більше умиротвореного спокою. Вся музика тріо залишає враження світлої спогади або мрії про щастя. Вона повертається на коротку мить в ув'язненні скерцо, після репризного повторення першої частини, в тій же тональності Ges-dur. Таким чином, скерцо тонально незамкнuto. Можливо,

цим мажорним закінченням композитор хотів підсилити трагізм наступного далі траурного маршу.

Величаво-розмірений рух, строгий ритм кроку, сувора простота мелодії і гармонії (остинатного чергування t-3 — VI6 | 4, немов гучні удари дзвону) — так розгортається картина траурної ходи, що пронизана реальними асоціаціями з рухомою похоронною процесією. По відношенню до цього маршу особливо справедливі слова Сен-Санса: «Музика Шопена — це завжди картина» Основний настрій — глибока скорбота, підкреслена секундовими зітханнями (ges — f). Раптово вриваються могутні урочисто-фанфарні звучання, що проголошують славу полеглим героям.



Мажорне тріо звучить ніжно і відчужено. Його музика, за словами Ліста, «виконана такої зворушливої лагідності, що здається не від світу цього. Звуки, точно просвітлені даллю, вселяють відчуття високого благоговіння, як якщо б, заспівані самими ангелами, вони витали там у височині навколо престолу божества». Образний контраст посилений в третій частині сонати контрастом жанровим, оскільки музика тріо наділена явними рисами ноктюрну (прекрасна одноголосна кантилена в високому регістрі і супроводжуюча її фігурація на основі обертонового ряду).

Сама незвичайна частина сонати — фінал з його унісон викладом в однаковому триольному ритмі і безперестанною зміною гармоній. Він проноситься вихором в гранично швидкому темпі, абсолютно позбавлений (на відміну від усіх попередніх частин) яких би то ні було контрастів. Тут

розкривається один образ, який знаходиться за межею реальності — в музиці явно відчувається щось потойбічне, безтілесне, холодне і безпристрасне. Знамените трактування фіналу належить А. Рубінштейну, який, як відомо, грав майже всього Ф. Шопена: «Нічне віяння вітру над могилами на кладовищі».



Монообразність, остінатність ритму, однаковість фактури — все це абсолютно не типово для класичного сонатного фіналу, вони нагадують, скоріше, про жанр прелюдії або етюд. Незвично також відсутність рельєфної тематичної лінії: короткі мелодичні фрази виникають з фігурації і негайно ж знову розчиняються в ній. У формі є ознаки репрізної тричастинності.

Р. Шуман. Виразні особливості шуманівських мініатюр визначили своєрідність його сонатних циклів. Композитором було написано три фортепіанні сонати і «Фантазія», що спочатку мала назву «Велика соната».

Присвячуючи Кларі Вик від імені Флорестана і Евсебія Першу сонату *fis-moll* (1833–1835), Р. Шуман сам розкрив її психологічну «програму». У безперервному чергуванні перед слухачем проходять то рвучко-збуджені, то повні ніжної мрійливості образи. Соната починається великим вступом *Un poco adagio*, яке, по суті, є інтродукцією до всього циклу. Воно написано не в сонатно-прелюдійній манері, а в динамічній тричастинній формі. Дві теми вступу намічають «лейтмотиви» всієї сонати. Перша — пристрасна, героїчна, декламаційна — містить «флорестанівські» інтонації. Вона з'являється в найгостріший момент розробки першої частини.

Друга ж, A-dur'на тема, мрійливо-романсного складу характеризує Евсебія. Її інтонації проникають в повільну частину, яку Р. Шуман назвав «Арією», і в інші ліричні мотиви. Тематична самостійність, завершеність форми, єдність фактури (пісенна мелодія на «органному» тлі) дозволяють розглядати цей вступ як закінчену романтичну фортепіанну п'єсу. Вже одна ця обставина додає структурі сонати риси циклу мініатюр. Твір тяжіє до багаточастинності. У циклі скоріше п'ять, ніж чотири частини. Його композиція відрізняється максимальною контрастною загостреністю. І навіть останнім Allegro, значно перевершує за масштабами всі інші частини, змушує згадати узагальнюючі фінали «Карнавалу» і «Симфонічних етюдів».

Формотворчі принципи всередині кожної частини відмінні від класицистської сонати. У першому Allegro зосереджений ряд нових виразних прийомів, немислимих в рамках традицій сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена. Вони і надають шуманівському сонатному Allegro романтичного характеру. Воно монотематично і ґрунтується на варіаційності. Аж до побічної партії музика експозиції будується цілком на варіаційному видозміні головної теми. Остання, пов'язана з квартово-квінтовою інтонацією «флорестанівської» теми вступу, але побудована на ритмі фанданго, з'являється тричі з невеликими фактурними змінами, але на неухильному наростанні і в нерозривній єдності зі сполучною темою. Тільки перед появою нової тональності відбувається модуляція і динамічний спад.

Нова тема в тональності es-moll, яка, з точки зору логіки класичної сонати, повинна була б розглядатися як побічна, настільки близька головній, що сприймається як варіація. Вона, в свою чергу, повторюється у варійованому вигляді. Перехід до наступної теми, в тональності A-dur, здійснюється знову через видозміну головної теми. І тільки побічна партія (по схемі класицистської сонати вона припадає на місце заключній, в самому кінці експозиції) утворює єдиний контрастний епізод у бурхливому стрімкому Allegro. Ця «евсебієвська» тема висловлює образ романтичних мрій.

Характерна романтична знахідка Р. Шумана полягає в тому, що в репризі побічна тема, з її м'якими, «згасаючими» інтонаціями, звучить в мінорному ладу, немов в результаті життєвої боротьби образ мрії меркне. Коли в розробку вторгається декламаційна, патетично піднесена тема вступу, контрастуючи з бурхливим рухом ритмів фанданго, цей несподіваний епізод надає структурі сонатного Allegro риси циклічності.

Повільна частина — «Агіа» — лірична мініатюра в шуманівському стилі. Абсолютно також сприймається і третя частина — Scherzo ed Intermezzo з його контрастною мозаїчною рондоподібністю. Обидва жанрових тріо: перше — вишуканий вальс і друге — жартівливо перебільшений полонез — різко відтіняють неприборкане і примхливе звучання основної теми. Примхлива зміна темпів також відрізняє це скерцо від його класицистських прототипів. Бурхливий, шалений фінал з його контрастними образами і нестримним *stringendo* в кінці як не можна яскравіше відтіняє різницю між стриманістю суворої класичної сонати і неприборканої емоційністю романтичної музики. Фінал написаний в складній формі, яка поєднує сонатну з контрастною рондоподібністю (експозиція, розробка, реприза, розробка, кода).

Найбільш «класицистська» з трьох сонат — Друга, *g-moll*'на (1833–1838), яка поєднує в собі романтичну образність з класицистськими сонатними принципами розвитку. Друга соната складається з чотирьох частин: сонатне *allegro* в дуже швидкому темпі; *Andantino*, що поєднує тричастинність з варіаційністю; скерцо з одним тріо; рондо з сонатними рисами. Середні частини близькі до типу фортепіанної мініатюри. Фінал був написаний тільки в 1838 році замість більш раннього. Друга соната була створена після Третьої, *f-moll*'ної (1836). Але вона вийшла в світ під № 2, так як *f-moll*'на спочатку з'явилася під назвою «Концерт без оркестру». Третя соната, по суті, цикл вільних варіацій на одну тему, написану Кларою Вік. Спочатку в цьому творі було п'ять частин. Вона відрізняється рідкісною мелодійною красою.

Ф. Шуберт. Жанр фортепіанної сонати займає особливе місце в творчості Ф. Шуберта. Його сонати (з них 15 закінчених), які композитор створював

починаючи з 1815 року, відрізняються дивовижним образним багатством. Подібно бетховенським сонатам або пісням самого Ф. Шуберта, кожен фортепіанний цикл яскраво індивідуальний. Всі цикли рясніють натхненними ліричними епізодами. Несподівані спалахи драматизму чергуються в них з моментами зосередженого споглядання, жанрові епізоди — з екстатичними осяяннями. Гостро виразний тематизм, що відрізняється величезною безпосередньою красою, притаманний майже всім шубертівським сонатам. У них багато чудових пісенних тем, гармонійних і тембрових знахідок. В останніх кращих сонатах (A-dur, B-dur, 1828) композитора почали залучати також і великі, масштабні форми, віртуозність.

Шубертівська соната стоїть осібно як по відношенню до більшості сонат Л. ван Бетховена, так і в порівнянні з творами пізніших романтиків. Це соната лірико-жанрова, з переважаючим оповідальним характером розвитку і пісенним тематизмом. Якщо в класичній сонаті традиційним був контраст активної головної теми з більш ліричною побічною, у Ф. Шуберта ці теми значно зближуються, не так контрастуючи, скільки взаємодоповнюючи одна одну. Головна тема теж стає ліричною, м'якшою, пісенно закругленою і неквапливою (*Allegro moderato*, *Moderato*). В результаті іншим стає і співвідношення частин сонатного циклу. Замість традиційного класичного контрасту швидкої, енергійної першої частини і повільної ліричної другої, дається поєднання двох ліричних частин в помірному темпі.

У сонатних розробках панує не боротьба конфліктних начал з мотивним розвитком окремих елементів тем, а прийом варіювання. Основні теми експозиції в розробках зберігають свою цілісність, рідко дробляться на окремі мотиви. Характерна тональна стійкість досить великих розділів.

Сонатні репризи у Ф. Шуберта рідко містять значні зміни; оригінальна особливість шубертівських менуетів і скерцо — їх однакова близькість до вальсу.

Фінали сонат зазвичай носять ліричний або лірико-жанровий характер; порядок прямування частин в сонатах Ф. Шуберта більш традиційний, ніж у

Л. ван Бетховена. На другому місці завжди повільна частина, за якою слідує менует або скерцо (в 4-х-частинних циклах) і потім фінал. На відміну від Л. ван Бетховена, Ф. Шуберт ніколи не писав двохчастинних сонат.

Шубертівські сонати насилу пробивали собі шлях на концертну естраду. Серед творів сучасного репертуару вони також не займають такого місця, як сонати Бетховена, Шопена, Ліста. Почасти це могло бути викликано тим, що за своїм фортепіанним стилем вони не збігалися з віртуозно-концертною музикою XIX століття. В цьому відношенні сонати Ф. Шуберта далекі і від сучасного йому концертного мистецтва, і від творів композиторів-романтиків наступного покоління.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Висвітлити особливості виконання сонат композиторів-романтиків.
2. Назвіть основні виконавські завдання, що стоять перед піаністом при виконанні сонат Ф. Шопена.
3. Назвіть основні виконавські завдання, що стоять перед піаністом при виконанні сонат Ф. Шуберта.
4. Розкрийте образний світ фортепіанних сонат Р. Шумана.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Охарактеризуйте етапи роботи над сонатами Ф. Шопена (одна з сонат за вибором викладача).
2. Розкрийте методи роботи над першими частинами сонат Ф. Шопена (на прикладі однієї з сонат за вибором студента).
3. Розкрийте етапи роботи над сонатами Ф. Шуберта (одна з сонат за вибором студента).
4. Розкрийте методи роботи над першими частинами сонат Ф. Шуберта (на прикладі однієї з сонат за вибором студента).

5. Охарактеризуйте етапи роботи над сонатами Р. Шумана (одна з сонат за вибором студента).
6. Розкрийте методи роботи над першими частинами сонат Р. Шумана (на прикладі однієї з сонат за вибором студента) .

Реферати, доклади

1. Сонатна творчість Ф. Шуберта.
2. Роль фортепіанної сонати у творчості Ф. Шопена.
3. Сонатна творчість Р. Шумана.

Рекомендована література

1. Амброс А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество: Пер. с нем. М., 1988.
2. Белоусова С. С. Романтизм: Ф. Шуберт. Р. Шуман. Ф. Шопен. — М.: РОСМЭН, 2002.
3. Бэлза И. Польская музыкальная культура. М., 1968.
4. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960, 1968.
5. Воспоминания о Роберте Шумане. — М.: Композитор: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000.
6. Вульфийус П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. М., 1974.
7. Вульфийус П. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. М, Музыка. 1983.
8. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3. М., 1983 г.
9. Давыдова Л. К. Фридерик Шопен. М., 2012.
10. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. М., 1968.

11. Грубер Р. Музыка Австрии и Германии XIX века. В 3-х томах: Шуберт. Вебер. Мендельсон, Шуман. Брамс. Вагнер, Брукнер. Уч. Пособие. Т. 1. М., 1975, 512 стр.
12. Грохотов С. В. Шуман и окрестности. — Москва: Классика-XXI, 2006
13. Друскин М. Зарубежная музыка первой половины XIX века. — М.: Советский композитор, 1967.
14. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964.
15. Игумнов К. Н. Выдержки из высказываний о Шопене. М., 1968.
16. Конен В. История зарубежной музыки, вып. 3, М.: Музыка, 1984.
17. Кремлев Ю. А. Очерк жизни и творчества Ф. Шопена. М.: Музыка, 1971.
18. Нейгауз Г. Г. Поэт фортепиано. М.: Музгиз, 1963.
19. Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран. М.: Музыка, 2007.
20. Синявер Л. Жизнь Шопена. М., 1966.
21. Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1952.
22. Столова Е., Кельх Э., Нестерова Н. Музыкальная литература. Экспресс-курс. Санкт-Петербург, 2010.
23. Хитрик И. Лирический дневник Шопена. Книга для музыкантов и любителей музыки. Москва — Париж — Нью-Йорк: Изд-во «Третья волна», 2001.
24. Хохлов Ю. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. М., 1978.
25. <http://eomi.ws/woodwind/fujara/>
26. <http://forum-slovo.ru>
27. <http://gigamir.net>
28. <http://glinka-capella.ru/ff-shopen/kratko.html>
29. <http://muzprosvetitel.ru>
30. http://notopedia.ru/people/view/frederik_chopin 75

Список нотних збірок сонатин та сонат для опрацювання

Твори Ф. Шопена:

- Соната № 1 до минор, соч. 4 (1838);
- Соната № 2 си-бемоль минор, соч. 35 (1837–1839);
- Соната № 3, си минор, соч. 58 (1844)

Твори Ф. Шуберта:

- Соната A-dur op. 120 (1819)
Соната a-moll op. 143 (1823)
Соната a-moll op. 42 (1825)
Соната D-dur op. 53 (1825)
Соната G-dur op. 78 (1826)
Соната c-moll (1828)
Соната A-dur (1828)
Соната B-dur (1828)
- Вариации на французскую тему op. 10 (1818)
Фантазия f-moll op. 103 (1828)

Твори Р. Шумана:

- Соната для фортепиано (№ 1, fis-moll). Pianoforte-Sonate. Op. 11, 1833–1835., Посв.: «Кларе Флорестаном и Евсебием». 1. Introduzione. Allegro vivace. 2. Aria. 3. Scherzo e Intermezzo. 4. Finale.
- Вторая соната для фортепиано. Zweite Sonate für das Pianoforte (g-moll). Op. 22, 1833–1835, новый финал — 1838. Посв.: Генриетте Фойгт. 1. So rasch wie möglich. 2. Andantino. 3. Scherzo. 4. Rondo.
- Третья большая соната. Dritte grosse Sonate (f-moll). Первоначальное название — «Концерт без оркестра». Op. 14, 1835–1836. Посв.: Игнацу Мошелесу. 1. Allegro. 2. Scherzo. 3. Quasi Variationi. 4. Prestissimo possibile.

3.3. Методи роботи над варіаційним циклом. Опрацювання жанру фортепіанного концерту. Український фортепіанний концерт.

Робота над варіаційним циклом. Серед творів великої форми в педагогічному репертуарі чільне місце займають варіаційні цикли. Своєрідність їх в тому, що вони поєднують в собі елементи як великої, так і малої форми. Подібно мініатюрі, кожна окрема варіація вимагає лаконізму вираження, уміння сказати багато в малому. При роботі над варіаційним циклом важливо детально зупинитися на темі — її характері, побудові. Цілісність варіаційного циклу досягається в значній мірі тематичною єдністю. У деяких творах варіюється мелодія теми, в інших вона залишається незмінною і змінюється лише гармонія і фактура. Нерідко обидва ці принципи поєднуються в одному і тому ж творі. Виконавець повинен знати і вміти знаходити в кожній варіації тему і її елементи.

Великого значення для виявлення форми циклу мають цезури між окремими варіаціями. Цезурами можна роз'єднати варіації і об'єднати їх, тим самим подрібнити або укріпити форму; можна підкреслити значення окремих варіацій, повернувши до них увагу слухача цезурою, що попередньо «насторожує».

«Варіації» Ф. Кула є одним з кращих зразків варіаційного циклу для студентів із середнім рівнем музичної підготовки. Варіації написані в тональності соль мажор, відносяться до типу строгих варіацій. У строгих варіаціях зберігаються загальні риси мелодії і гармонійний план. В основі циклу лежить тема танцювального характеру, з яскравими ознаками старовинного французького танцю «Пасп'є».

Основна тема написана в формі періоду, звучить легко, витончено. Виконавець повинен звернути увагу на легкий початок затактової побудови, на збереження руху всередині фрази на одній ноті, а також точне дотримання аплікатури, динамічну різноманітність повторюваного музичного матеріалу.

Особливу увагу слід приділити виконанню двох нот під лігою на одному кистьовому русі.

У першій варіації добре простежується тема, вона звучить в тому ж регістрі, але виконує її ліва рука. Відпрацьовуючи цю варіацію, слід звернути увагу на рівність звучання розкладених фігурацій в правій руці, домогтися кистьового об'єднуючого руху. У лівій руці необхідно звернути увагу на м'якість виконання «tenuto», прослухати гармонійну фразу в кінці варіації.

У другій варіації тема зберігається повністю, видозмінюється партія супроводу, вона викладена у вигляді «альбертієвих басів». Супровід потрібно виконувати м'яко, прозоро, з ледь помітною опорою на бас, при цьому нижні звуки не можна затримувати пальцями. Виконання цієї варіації вимагає хорошого слухового контролю і точної артикуляції. Необхідно звернути увагу на те, що звучання всієї варіації на «р» імітує звучання клавесину. Серйозними труднощами при виконанні варіацій № 1, 2 може стати точне дотримання штрихів, так як це вимагає хорошої координації рухів.

Тема в третій варіації вгадується лише інтонаційно, в ній присутні, характерні для танцювальної музики 17–18 століття елементи поліфонії. Необхідно опрацьовувати всі пасажі в середньому темпі, контролювати чіткість, легкість, цілісність звучання, точність піаністичних прийомів (кистева гнучкість, акуратність постановки 1-го пальця). Дуже важливо почути «розмову» між руками, показати її динамічно. Для успішного виконання цієї варіації потрібен хороший слуховий контроль, швидка реакція.

Тема в четвертій варіації простежується легко, вона звучить в мінорі і збагачена арпеджіюваними фігураціями у другій фразі. З виконавської точки зору небезпеку становлять фігурації в правій руці. Над ними необхідно пропрацювати в середньому темпі, контролюючи точність дотримання аплікатури, кистьовий об'єднуючий рух, інтонаційну виразність вершин.

Близькість з темою в п'ятій варіації вгадується тільки гармонійно і інтонаційно. У виконавському плані дана варіація одна з найважчих. Доцільно опрацювати її спочатку окремо кожною рукою, домагаючись рівності, чіткості

звучання шістнадцятих в правій руці, зберігаючи при цьому чітку ритмічну пульсацію. У лівій руці необхідно відчуті «політ» трьох нот легато, що виконуються на одному кистьовому русі. При виконанні двома руками варто домагатися легкості і артикуляційної точності.

Шоста варіація має яскраво виражене жанрове забарвлення, в партії лівої руки без великих зусиль можна почути вальсовий акомпанемент. Ця варіація має певні виконавські труднощі. Мелодія варіації викладена фігураціями ламаних і довгих арпеджіо. Необхідно відпрацювати кожну руку окремо, звернувши особливу увагу на аплікатурні принципи ламаних арпеджіо і позиційну гру довгих арпеджіо в правій руці, і на грамотне виконання вальсового акомпанементу в лівій руці. При підсумковому виконанні слід звернути увагу на звуковий баланс між руками. Дані варіації не мають темпових відхилень, виконуються в одному темпі.

Цікавими для опрацювання стануть сонатні шедеври Л. ван Бетховена, в яких важливе місце займають частини, інтерпретовані в формі варіацій. Взагалі варіаційна техніка, варіантність як така, була широко використовувана в його творчості. З роками вона набула великої свободи і стала не схожа на класичні варіації. Перша частина Сонати № 12 — чудовий приклад варіацій в складі сонатної форми. При всій своїй небагатомовності, ця музика висловлює великий спектр емоцій і станів. Пасторальність і споглядальність цієї прекрасної частини не змогла б висловити настільки витончено і щиро ніяка інша форма, ніж варіації. Сам автор назвав стан цієї частини «задумливим благоговінням». Ці роздуми мрійливої душі, яка опинилася в лоні природи, глибоко автобіографічні. Спроба втекти від обтяжливих думок і зануритися в споглядання прекрасного оточення, щоразу закінчується поверненням ще більш похмурих роздумів. Недарма після цих варіацій слід похоронний марш. А ось варіативність в даному випадку геніально використана як спосіб спостереження внутрішньої боротьби.

Такими «роздумами в собі» сповнена і друга частина «Апасіонати». Не випадково деякі варіації звучать в низькому регістрі, занурюючи в темні думки,

а потім злітають в верхній, висловлюючи теплоту надій. Мінливість музики передає нестабільність настрою героя.

У формі варіацій написані також фінали сонат № 30 і № 32. Музика цих частин пронизана мрійливими спогадами, вона не дієва, а споглядальна. Темі їх підкреслено душевні і трепетні, вони не гостро емоційні, а скоріше стримано-співучі, як спогади крізь призму прожитих років. Кожна варіація трансформує образ мрії. У серці героя то надія, то бажання боротися, що змінюються відчаєм, то знову повертаються до образу мрії.

Свої варіації Л. ван Бетховен збагачує і новим принципом поліфонічного підходу до композиції. Композитор настільки перейнявся поліфонічною композицією, що впроваджував її все більше і більше. Поліфонія є складовою частиною розробки в Сонаті № 28, фіналі Сонати № 29 і № 31.

Робота над концертом. Етимологія слова «концерт» пов'язана з італійським “concertare” («погодитися», «дійти згоди»), або з латинським “concertare” («оскаржувати», «боротися»). Традиційно, концерт визначають як одночастинний або багаточастинний музичний твір для одного або декількох інструментів соло та оркестру.

Витоки фортепіанного концерту сягають в музичне минуле. До кінця XVII в. інструментальний концерт, як самостійний жанр, не існував. Поняття «концерт» вперше було виявлено в музичному побуті XVI в. Дане визначення використовували для позначення вокально-інструментальних творів. Концертами називали хорові духовні твори з інструментальним супроводом.

Виникнення жанру інструментального концерту пов'язано із зародженням гомофонного стилю в музиці. На даному етапі композитори, як ніколи раніше, прагнули підкреслити провідне значення мелодійного початку, вираженого солюючим інструментом, на протигагу супроводжуючому оркестру. Змагання між солюючим музичним інструментом і оркестром актуалізувало значимість віртуозного початку в концертному жанрі. Великий вплив на розвиток інструментального концерту справила також практика

інструментальних ансамблів і традиції спільної гри на музичних інструментах, що сходять до народного музикування в європейській культурі середніх віків.

Майстром інструментального концерту XVII в. є А. Кореллі — автор перших класичних зразків жанру Concerto Grosso (великого концерту), що засновано на зіставленні соло гірієно і акомпануючих Grosso. Особливе місце в історії розвитку інструментального концерту XVII–XVIII ст. належить італійському композитору, скрипалеві-віртуозу А. Вівальді.

Новий етап еволюції інструментального концерту пов'язаний з творчістю представників пізнього бароко — Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Так, яскравим прикладом концертної майстерності Й.С. Баха є «Бранденбурзькі концерти» для різних інструментальних складів, «Італійський концерт», який затвердив самостійне значення клавіру, як концертного інструмента. Акцентуємо увагу на тому, що саме клавірні концерти Й. С. Баха, визначили вектор розвитку майбутнього фортепіанного концерту. Створюючи клавірні концерти, Й. С. Бах наслідує традиції і досвід італійських майстрів, що виражається в тричастинній циклічній будові, полегшеній фактурі, мелодійній виразності і віртуозності.

Творцями інструментального концерту нового типу з'явилися представники віденського класицизму. Концертні твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена за своїм звучанням, за масштабністю розвитку тематичного матеріалу не поступаються їх симфоніям і поєднують принципи сольної та концертно-симфонічної музики, що властиво даному жанру в цілому. Концерт в епоху класицизму виступає самостійним сформованим жанром з певними рисами. Солуючий інструмент (скрипка чи фортепіано) стає рівноправним учасником концертного змагання, концертного діалогу. Соліст і оркестр зближуються за своїми виконавськими прийомами, тим самим, створюючи умови для більш тісної взаємодії. Включення нових тем, змінність функцій у викладі однієї теми свідчить про формування нового типу взаємодії соліста і оркестру.

Новизна класичного фортепіанного концерту полягала також у методи показу емоції. Якщо бароковий інструментальний концерт фіксував нерухому

емоцію, то концерт епохи класицизму демонстрував передачу афектів в русі, розвитку, внутрішньої контрастності. На зміну стабільному барочному концерту прийшов динамічний класичний концерт.

Романтизм XIX століття привніс в музичне мистецтво нове образне світло, посиливши програмність в музиці, увагу до особливих душевних переживань людини. Звичайно, все це відбилося на формі концерту. В цей час Ф. Ліст створив зразок одночастинного концерту, який від програмної музики успадкував і монотематизм. Основна частина одночастинних концерт не дотримується форми сонатного алегро. Їх будова частіше складніше, з елементами циклічності.

До кінця XIX століття в європейській музиці була чимала кількість концертних опусів, які продовжують традиції романтичної лірико-психологічної драми, в області якої працювали такі композитори як А. Рубінштейн, П. Чайковський, А. Аренський; також були твори, що тяжіють до епічного декоративного стилю, який був притаманний М. Балакірєву, М. Римському-Корсакові. Композитори прагнули через використання народних, жанрово-пісенних тем підкреслити національну самобутність жанру.

Художні революції, що відбулися протягом перших двох десятиліть XX століття і періоду після Другої світової війни, не надто сильно трансформували основну ідею і образ концерту. Навіть концерти таких яскравих новаторів, як Прокоф'єв, Шостакович, Копленд, Стравінський і Барток, не далеко відходять від основних принципів класичного концерту. Для XX століття характерно відродження жанру кончерто гресо (в творах, Стравінського, Воан Вільямса,) і культивування концерту для оркестру. У другій половині століття популярність і життєздатність жанру концерту зберігаються.

Характерна особливість концерту полягає в тому, що цей твір ансамблевий і що піаніст виконує в ньому лише провідну партію. У зв'язку з цим необхідно, щоб при роботі над концертом була з'ясована роль партії соліста в усіх розділах концерту: де вона має провідне значення, де підлегле, акомпануюче, де рівноцінне з оркестром. Для цього необхідно вивчати

фортепіанну партію не ізольовано від оркестрової, а як частину єдиного художнього цілого. Треба при першому прочитанні тексту програвати весь твір з початку до кінця, включаючи оркестровий вступ або оркестрову експозицію і все tutti. Солісту-піаністу необхідно не тільки добре знати і вміти назвати усі теми, а й вміти цілком закінчено їх зіграти.

1) При виконанні концерту піаністу необхідно весь час відчувати свою єдність з оркестром (або з партією другого фортепіано, що виконує оркестровий матеріал), гнучко поєднувати функції соліста і акомпаніатора.

2) Одна з найважливіших особливостей ансамблю в концертах полягає в тому, що це — поєднання різних інструментів. Тому, коли соліст грає не з оркестром, а з другим фортепіано, необхідно, щоб він більш чітко уявляв реальне темброве звучання партії оркестру. Для цього йому слід звернути увагу на інструментування найважливіших тем або супроводу в найбільш характерних місцях.

3) Необхідно враховувати концертний стиль викладу, властивий творам цього жанру. Він вимагає від виконавця більшого розмаху і віртуозності, ніж камерні твори.

Розглянемо роботу над жанром українського фортепіанного концерту.

Жанр фортепіанного концерту в українській музиці представлено у творчості як відомих композиторів минулого (Л. Ревуцький, С. Людкевич, Б. Лятошинський, А. Кос-Анатольський), так і сучасності (І. Карабиць, М. Скорик, В. Птушкін та інші).

Кінець 20-х років ХХ століття музикознавці вважають періодом зародження українського фортепіанного концерту. У 1926 році з'явився перший вітчизняний фортепіанний концерт молодого композитора В. Фемеліди, який був витриманий у традиціях російської класичної музики. Національні концерти 30-х років принесли з собою новий свіжий струмінь народних інтонацій. Найбільш яскравими зразками у цьому жанрі у названий період стали фортепіанні концерти Л. Ревуцького та В. Косенка. У своїх ідейно-творчих принципах ці композитори міцно спираються на класичні традиції, але

водночас по-різному підходять до вирішення художніх завдань. Якщо Л. Ревуцький творчо переосмислює досягнення класиків, розвиває класичні традиції, зокрема прийоми М. Лисенка, С. Рахманінова, знаходячи зрештою свій самобутній почерк, то В. Косенко стилістично менш самостійний.

У 40–50-х роках з'являються декілька ліній в розвитку вітчизняного фортепіанного концерту: жанрово-ліричний (Ю. Знатоков, М. Гржибовський, В. Нахабін, Г. Фінаровський, Н. Шульман, Л. Шішенін), епічний (І. Шамо, С. Людкевич), лірико-драматичний («Слов'янський концерт» Б. Лятошинського). У названий період помітно збагачується тематика концертів, зростає композиторська майстерність, розвивається лінія програмності.

Жанр фортепіанного концерту 50–60-тих років характеризується появою нових типів драматургії, пошуком нових виражальних форм, частішим застосуванням фольклорних зразків. Поширення неостильових, необарокових тенденцій в творчості вітчизняних митців сприяло виникненню камерного фортепіанного концерту.

80–90-ті роки, на думку багатьох вітчизняних дослідників, є періодом розквіту концертного жанру, про що свідчить значне оновлення образної сфери концертів, нові форми жанрового синтезу, багатоманітність композиторських технік та яскрава індивідуалізація художніх рішень. Серед великої кількості концертів позначених років — великі сольні симфонізовані концерти К. Цепколенко, В. Золотухіна, сольні камерні концерти М. Скорика, О. Костіна, С. Луньова, юнацькі концерти М. Лаврушка, О. Рудянського, концертно Ж. Колодуб, Л. Шукайло та інші твори.

Серед фортепіанних концертів композиторів першої половини ХХ століття велику популярність отримали концерти Л. Ревуцького. Концерт № 2 став відомим у 30-ті роки під назвою «Поєма змагання». Він був задуманий автором як програмний твір, який не мав чітко розробленого сюжету, літературної основи; композитор в кожній частині намагався розкрити певні образи і настрої тогочасної молоді, дух її олімпіад, свят, ігор. Трохи пізніше

композитор відмовився від програми концерту і зняв назву. У 1964 році, зваживши на окремі недоліки твору, Л. Ревуцький здійснив нову редакцію концерту.

Концерт № 2 написаний у формі великої інструментальної композиції і є зразком майстерного використання широких можливостей фортепіано. Усі чотири частини циклу спаяні єдністю ряду елементів: лейтінтонаційних зворотів, лейтпасажів та лейтритмів.

Перша частина концерту побудована в традиційній формі сонатного алєгро. Вступ та головна партія доручені партії оркестру. Партія фортепіано підтримує проведення основної теми синкопованими акордами, створюючи атмосферу збудженості, пошвавлення. Схвильовані фортепіанні пасажи сполучної партії, що носять моторно-токатний характер, поступово підводять до побічної партії, яка доручена партії фортепіано.

Побічна партія являє собою широко розвинутий ліричний розділ, близький за своєю імпровізаційною будовою до українських народних дум. При інтерпретації побічної теми увага повинна бути спрямована на верхньому голосі, який веде тему на фоні густо альтерованої гармонії в інших голосах фактури. Побічна тема викладена у вільній метричній речитації у поєднанні з мелізматикою, що характерна для української народної творчості.

Розробка побудована на матеріалі головної теми і є напроцуд цілісною і динамічною. Виконавець повинен уяснити, що у даному розділі партія фортепіано не просто відтіняє ті або інші художні деталі в оркестрі, а стає рівноправним співучасником драматургії твору. Вона ніде не протиставляється оркестрові. Обидві вони немов злиті в єдиному звучанні. Піаністу треба звернути увагу на чітке «промовляння» пасажів, що побудовані на терцово-квінтових послідовностях і типові для кадансових зворотів української народної музики. Надалі, на гребні кульмінаційного руху в оркестрі звучить тема вступу, яку супроводить, «розсипаючись» в октавах *martellato*, партія фортепіано. Після невеликої каденції фортепіано розпочинається реприза.

У репризі композитор переосмислює характер тематичного матеріалу і прийоми його викладу, тому головна тема, що проходить у партії фортепіано, повинна звучати пом'якшено і лірично «освітлено». Незважаючи на невеликий об'єм репризи та коди і завдяки цілісності розвитку реприза не здається укороченою і повинна сприйматися студентом-виконавцем як художньо закономірне завершення частини циклу.

При опрацюванні фортепіанного концерту № 2 Л. Ревуцького треба уявити, що позитивні якості даного твору полягають не тільки в глибокому втіленні піднесених, життєрадісних настроїв, лірико-схвильованої патетики, вольових образів, але й в тому, що музика концерту органічно розвиває українські класичні традиції на рівні сучасного професіоналізму.

Жанр концерту для українського композитора другої половини ХХ–перших десятиліть ХХІ століть Мирослава Скорика є одним із найулюбленіших. На сьогодні М. Скориком написано десять скрипкових, три фортепіанних, один віолончельний та один оркестровий концерти, що презентують сучасну українську музичну культуру світового рівня. Три фортепіанних концерти, що були створені у різні періоди життя М. Скорика, яскраво демонструють еволюцію його індивідуального композиторського стилю.

Перший концерт для фортепіано з оркестром був написаний у 1977 році і присвячений вчителю по аспірантурі Дмитро Кабалецькому. Даний концерт відзначається неокласичною стилістикою, він підкреслено блискучо-концертного типу і розрахований на яскраві зовнішні ефекти.

Перший фортепіанний концерт побудований на вільному змаганні піаніста-віртуоза з оркестром. Тому його можна віднести до типу концертів з відносно рівноправними партіями соло і оркестру.

Аналізуючи форму концерту, треба звернути увагу на одночастинність композиції, в якій зберігається традиційний поділ на три контрастних розділи — *Allegro con brio* — *Andante sostenuto* — *Allegro molto*. У даному творі присутні риси поемності завдяки наявності рис своєрідного монотематизму

(основні теми Allegro і Andante). Крім цього, в масштабній композиції синтезуються риси сонатної форми, варіаційності та рондальності, де в ролі рефрену виступають видозміни головної теми, а інші теми набувають функцій контрастних епізодичних утворень.

Розбираючи перший розділ концерту, треба ретельно попрацювати над всіма чотирма його темами, які, незважаючи на різножанрове походження, характеризуються вольовим, цілеспрямованим рухом та викладаються в характерних для стилю М. Скорика джазових синкопованих ритмах.

Опрацьовуючи середній розділ, треба звернути увагу на ритмічно-видозмінений варіант основної теми концерту, яка спочатку доручена фортепіано-соло і яка, на деяку мить, переносить нас у прекрасну, романтичну епоху. Далі лірична тема переходить в партію оркестру, де отримує інтенсивний розвиток завдяки емоційно насиченому контрапунктові фортепіано.

Фінальний розділ починається невловимим мерехтінням іскрометних пасажів в партії фортепіано. Працюючи над даними пасажами треба слідкувати за активністю пальців, посилюючи слуховий контроль за якістю звучання, спрямовуючи увагу не те, щоб кожен звук був ясним, округлим, достатньо насиченим. Поступово, на тлі пасажів в партії оркестру з'являється четверта тема концерту, яка надалі переходить в партію фортепіано-соло. Логічним висновком і завершенням концерту є переможне повернення головної теми як сфокусованої «тези», концентрованого висновку.

При публічній інтерпретації Концерту для фортепіано № 1 М. Скорика, важливо пам'ятати, що виконання даного твору вимагає від піаніста втілення яскравої художньо-образної емоційності у поєднанні з блискучою віртуозністю.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Висвітлити етапи роботи над варіаційним циклом.
2. Висвітлити методи роботи над жанром фортепіанного концерту.

3. Назвіть українських композиторів першої половини ХХ століття, авторів фортепіанних концертів.
4. Перелічіть українських композиторів другої половини ХХ століття, що працювали в жанрі фортепіанного концерту.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Проаналізуйте першу частину фортепіанної сонати № 12 As-dur Л. ван Бетховена з точки зору етапів та методів роботи над варіаційною формою.
2. Зробіть виконавський аналіз першої частини фортепіанної сонати № 11 A-dur В. Моцарта, створеної у формі варіацій.
3. Зробіть виконавський аналіз першої частини одного з фортепіанних концертів В. Моцарта (за вибором студента).
4. Проаналізуйте першу частину одного з фортепіанних концертів Л. ван Бетховена (за вибором викладача).
5. Зробіть виконавський аналіз фортепіанного концерту № 2 Л. Ревуцького.
6. Проаналізуйте фортепіанний концерт № 1 М. Скорики (виконавський аспект).

Реферати, доклади:

1. Фортепіанні концерти в творчості Л. ван Бетховена.
2. Жанр фортепіанного концерту в творчості В. Моцарта.
3. Еволюція жанру фортепіанного концерту в творчості композиторів-романтиків.
4. Фортепіанний концерт ХХ століття: жанрово-формотворчі орієнтації, стилістична виразність технік композиції, різноманіття образно-тематичних рішень.
5. Жанр фортепіанного концерту в творчості українських композиторів.

РОЗДІЛ 4. Робота над п'єсами

4.1. Жанр п'єси в творчості зарубіжних композиторів-романтиків: балада, скерцо, рапсодія, полонез

Жанр балади

Балада — один з улюблених жанрів романтичного мистецтва. В увазі до нього проявився інтерес композиторів-романтиків до історичного минулого, відображеного в старовинних переказах і легендах, відображених в епічній поезії.

У музичному мистецтві балада вперше отримала класичне вираження у Шуберта у вокальному творі «Лісовий цар». Створення інструментальної балади належить Ф. Шопену. Пізніше в цьому жанрі писали Ф. Ліст, Й. Брамс, Е. Гріг і інші композитори, але шопенівські творіння залишилися неперевершеним зразком.

Ф. Шопен. Балади Ф. Шопена — нове, сміливе слово в музиці XIX в. Це великі п'єси, засновані на зіставленні яскраво контрастних образів, розгорнутих зі справді симфонічною широтою. І хоча Ф. Шопен не дав своїм п'єсам роз'яснюючих літературних заголовків, сучасники з упевненістю впізнавали в них ті чи інші поетичні образи творів польського поета Адама Міцкевича — то народно-казкові, то легендарно-героїчні. Сам Ф. Шопен в розмові з Р. Шуманом підтвердив, що його перша соль-мінорна балада виникла під враженням поеми Міцкевича «Конрад Валленрод», а в другій втілені образи балади «Світезянка». Заворожуюче прекрасна музика казково-ліричної третьої балади (ля-бемоль мажор) у багатьох асоціювалася з віршем Гейне «Лорелея».

Драматургія всіх чотирьох балад Ф. Шопена розгортається не в рамках відомої заздалегідь традиційної форми. Композиція кожної неповторна, обумовлена природою музичних образів і, можливо, прихованим програмним задумом. Всі балади Ф. Шопена написані в новаторських для свого часу формах, які отримали назву вільних. Це одночастинні твори, в яких вільно

поєднуються ознаки різних класичних форм (сонатна, варіаційність, рондообразність, тричастинність й т.ін.). До сонатної формі найближче композиція першої балади; в четвертій (f-moll) особливо велика роль варіаційного розвитку.

Кожна з 4-х балад Ф. Шопена відрізняється індивідуальним виглядом. Разом з тим, в їх драматургії є щось спільне, обумовлене опорою на основні риси поетичної балади, це:

— оповідальність, пов'язана з образом оповідача, народного оповідача. Багато тем мають мовний характер, нагадують розповідь про якісь події. У всіх баладах Ф. Шопена, незважаючи на відсутність поетичного тексту, зберігся той особливий аромат схвильованого оповідання, який створить специфіку цього жанру в поезії;

— переплетення ліричних, епічних і драматичних елементів;

— зростання напруги до кінця твору, послідовна драматизація образів. Як правило, від розповідності і лірики експозиції, через оголення конфліктів (в розробці), розвиток спрямований до драматизованої репризи і трагічної коди;

— яскрава контрастність образів;

— прийом несподіваної розв'язки.

Особливо яскраво прийом несподіваної розв'язки проявляється в трагедійних творах (1 і 4 балади). Друга балада F-dur в цьому плані стоїть особно. Трагічна розв'язка передчувається в ній з самого початку. Тут два контрастних образу — ідилічно безтурботний і бурхливий, неспокійний. Ці два образи стикаються двічі, і перший, ліричний, повністю підпорядковується драматизму другого.

Основний зміст шопеновських балад пов'язаний з головною темою всієї його творчості — темою Батьківщини. Це думки про Польщу, туга по ній, думи про її долю. Так, Перша балада з'явилася в трагічний для Польщі 1831 рік — рік невдалого польського повстання. Вона написана під безперечним впливом цієї події, не випадково сучасники назвали баладу «польською».

Перша балада, g-moll op.23 (1831–1835).

Балада відкривається невеликим вступом — прологом оповідного складу. Його некваплива тема асоціюється з образом оповідача. Широка велична епічність першої фрази вступу змінюється у відповідь питальною інтонацією.

Дві головні теми балади — головна і побічна — в експозиції не контрастні: головна (g-moll) відрізняється меланхолійним задумом, неквапливістю, мовною виразністю інтонацій і імпровізаційною манерою викладу. Багаторазові варійовані повторення як би відтворюють процес роздуму вголос, який триває в лірично схвильованій сполучній партії.



Побічна тема (Es-dur) характеризується ласкавим ліризмом, м'якістю звучання (pp, sotto voce), прозорою фактурою зі співучим басом. Разом з тим, вона має одну особливість: її тиха скромність суперечить пружним, піднесеним, широким інтонаціям (на октаву, септіму). Створюється відчуття, що нижній образ потенційно містить велику силу.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system includes markings such as *smorz.*, *dim. e ritenuto*, and *Meno mosso. sotto voce*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *pp* and *ff*. The notation is in a minor key, with a key signature of one flat. The score is written for both the right and left hands, with various articulations and phrasing marks throughout.

Порівняльна стислість викладу побічної теми компенсується серією чарівних мотивів доповнень.

У розробці і вигляд, і співвідношення обох тим істотно змінюється. Головна втрачає характер задумливої розповіді. Вона згортається, перетворюється в предиктову, напружено-нестійку; вона концентрує свою енергію: на короткій відстані сумні інтонації переростають в наполегливо-запитуюючі. Але вже готовий прорватися драматизм раптово змінюється бурхливим ліричним вибухом в раніше «тихий» побічній темі: мінорний предикт дозволяється святковим сявом A-dur, а у розробці «знімається» суперечність між приглушеністю звучання і піднесеністю інтонацій побічної. Вона масштабно розширюється і звучить відкрито, пристрасно, захоплено. Цьому сприяє насичене акордове повнозвуччя, що охоплює величезний фортепіанний діапазон, сильна динаміка. Кульмінація побічної теми (fff) переходить у вируючі предиктові пасажи до нового епізоду в розробці.

Епізод в розробці (Es-dur) — це повний віртуозного блиску і витонченості скерцозний образ. Його драматургічна роль полягає в продовженні атмосфери

радості, досягнутої в розробці. Стрімкість руху, примхливість мелодійного малюнку підкреслюють легку невимушену грацію.

Третє, вирішальне зіткнення основних образів балади відбувається в репризі. У порівнянні з розробкою, характер обох тим не змінений, однак їх перестановка (реприза дзеркальна) абсолютно змінює зміст зіставлення. Тепер він носить гостро трагічний характер. Тривале панування радісних емоцій (П. П. в розробці, епізод, П. П. на початку репризи) ніяк не готують до катастрофи. Поява головної теми в *g-moll* сприймається як сумне перемикання від прекрасної мрії до реальної дійсності. Як і в розробці, головна тема стиснута. Але якщо раніше її тенденція до драматизації не була завершена, то тут вона реалізується з величезною силою, особливо в бурхливій, повної відчаю коді.

Отже, в репризі широкому розмаху і динамізації побічної теми протистоїть лаконізм гостротрагічної головної. Від зміни місць цих двох тем змінюється і сенс їх зіставлення: в розробці перехід від тужливої головної до святкової побічної відкривав «шлях до світла», в репризі поява драматичної головної після побічної виробляє ефект трагічного зриву, катастрофи.

Четверта балада, *f-moll*, написана на переході до пізнього етапу шопенівської творчості. Безсумнівно, що цей твір змістовно непростий, що поєднує романтичне переживання з філософською поглибленістю.

Завдання піаніста-виконавця — донести складну образність балади, натякнути на наявність в ній ідейного контексту. Швидше за все, приховане програмне ядро балади концентрується на традиційно романтичних темах — про життя, кохання, смерть, при цьому поряд з «відчуттям» в ній є досвідченість і зосередженість.

Форма п'єси своєрідна. Балада побудована на вступній темі і двох основних темах. Темі не конфліктні між собою і передають різні відтінки ліричного переживання. Драматичні потрясіння в баладі пов'язані не із зіткненням, а з розвитком першої і другої тем. Наростання насиченості дії і головні події відбуваються ближче до завершення твору.

Вступна тема лаконічна. Мабуть, в концептуальному вирішенні балади автор надає їй якогось особливого значення. Тема звучить в мажорі, хоча її емоційна забарвленість несе сліди якоїсь невизначеності. Тема споглядальна, досить проста. І, що дивно, вона не дає ніяких натяків на те, що буде відбуватися далі і що нас чекає попереду. Завершується її проведення ферматою.

Andante con moto. Op. 32.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 'Andante con moto.' and an opus number of 'Op. 32.'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a fermata over the final measure. The second system features dynamics 'poco cresc.' and 'dimin. e riten.'. The third system is marked 'a tempo' and 'm. r.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Тема вступу повинна виконуватися витончено і просто, знаки *cresc.* і *dim.* (за текстом вони надають хвильовий характер в побудові фраз) не повинні давати сильних коливань в динаміці (мабуть, автор хотів підкреслити першу інтонаційну лінію в басу, вказавши спеціально зменшення динаміки).

Далі слід головна тема. Її теж відрізняє лаконізм. Вона створює настрій ліричного смутку. Тема базується на повторенні інтонацій, обігранні одних і тих же звуків. Причому інтонаційні повторення створюють відчуття наполегливості даного настрою, одна і та ж думка бореться і не йде.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked 'a tempo' and 'm. r.'. The second system is marked 'mf'. The third system is marked 'mp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Тема дуже гнучка за рахунок її постійних зрушень щодо тактової схеми, а також синкопованості. Тут непогано б слухалася «класичність» у виконавській подачі, з тонкою динамічною нюансировкою і дуже тонким *tubato*, без сильних темпових коливань і акцентування синкопованих спотикань. Темп проставлений той же, що і в темі вступу. Динамічних вказівок мало. При інтерпретації головної теми потрібен прозорий звук і дуже тонкі градації звучності.

Після варіювання цієї теми йде нова акордова (прохідна) тема в розчиненому звучанні («рр»), що занурює в якийсь ірреальний, «потойбічний», примарний стан. Тут потрібен прозорий, немов у легкому серпанку, звук і, можливо, деяка відчуженість. Після цього знову повертається головна тема. Причому це повернення вирішено приголомшливо виразно, з появою висхідних інтонацій, в яких читається німе патетичне питання. І слідом за ним — короткий фрагмент, охоплений романтичним поривом — чи то спогад, то є надія. Але наступне лаконічне, «камерне» повторення теми на тлі паузи в лівій руці повертає до реальності. Піаністу-інтерпретатору потрібно своєчасно піти

на зниження динаміки і уповільнення. Надалі перша тема набуває масивності, фактурної щільності і досягає кульмінації, за якою слід емоційний зрив.

Дуже цікаві деякі авторські вказівки: так, октавні низхідні рухи в лівій руці на підході до кульмінації повинні йти на зменшені динаміки, а одночасне акордове проведення теми в правій — на її збільшені. Після ефектного зриву — нова хвиля наростання. Потім з'являється третя важлива тема. Вона мажорна, проводиться спочатку в середньому регістрі інструменту. Ця тема досить активна, в якомусь сенсі «матеріальна», несе життєву енергію. Її роль в баладі полягає в передачі відчуття гарного, що було або буває в житті — може бути, це поточний порив, може бути, щасливі спогади. Але безсумнівно, що ця тема повертає в музику радість, причому радість реальну, чуттєву. Це, зокрема, очевидно в епізоді, що передує появі теми вступу і далі, в поліфонічному відрізьку, де тема вступу звучить в поєднанні з мотивами основного тематичного матеріалу балади. Один з дивовижних по своїй виразності епізодів балади! Але захоплення виявляється не вічним і, стихаючи, звучання знову розчиняється — в прозорому пасажі.

Однак попереду ще будуть основні драматичні події. Починається поліфонічний епізод, в якому наростає напруга, головна тема змінює забарвлення — переходячи з мажору в мінорний варіант. Тут від піаніста-виконавця хотілося б ретельного голосоведіння в поліфонії і уваги до колориту. При повній репрізній появі головної теми вона повинна відтворюватися просто, знову з відтінком класичності. А ось потім йде романтичне розгортання: спочатку першої головної теми — з типовими шопенівськими злітними висхідними і низхідними пасажами, потім другої теми, яка звучить сонячно, захоплено на тлі швидких пасажів лівої руки. Але в цій логічній яскравій кульмінації, побудованої на другий темі, захоплення виявляється менш трепетним, ніж раніше, при першій розробці другої теми — де було більше щирості і природності. Тут повинна бути виражена повнота і яскравість почуття. У виконанні потрібна свобода, пристрасність і широта дихання. Далі

радість розбивають потоки висхідних арпеджіо і похмурі хроматичні акорди, що вносять сум'яття.

Далі йде важливий програмний момент перед кодою і сама кода. Після стрімкого акордового руху вгору на динамічному наростанні відбувається новий зрив — занурення на *fff* в масивні, але нестійкі мажорні акорди. Довга пауза. Мабуть, це один з головних елементів філософської драматургії балади, ця пауза повинна бути витримана і, може бути, витримана досить довго, а її необхідність і сенс повинні бути очевидні. Для виконавця, напевно, цей фрагмент вимагає значних емоційних зусиль, тому що напруженість паузи вище, ніж усієї попередньої бурі. Далі — тихі («*pp*») мажорні акордові ланцюжки, трансцендентні, немов з іншого світу, «поклик» з нової реальності. Вони повинні звучати прозоро, зовсім безтілесне. Виконавцю потрібно дуже обережно ставитись до педалі.

У коді подекуди вгадуються зовсім крихітні інтонації колишніх тем, але вони дуже неявні, а головний матеріал утворюють акордові і гамоподібні пасажі, причому в завершенні твору переважають низхідні рухи, немов скочування у прірву. Характер коди, її бурхливість повинні асоціюватися і з останнім спогадом про події балади, і з невблаганним зануренням в морок. В останніх двох тактах потрібно жорстко впертися в бас, завершальний останній спадний пасаж, і витримати паузу. Наступні чотири акорди повинні звучати з розстановкою і як «звершення події», епілог. Перші два акорду з них трохи нагадують про головну тему, а другі — гармонійний дозвіл. Ф. Шопен тут не дає вказівок щодо динаміки.

Й. Брамс. Балади ор. 10 — ліричні фортепіанні твори, написані Й. Брамсом протягом його юності. Вони були датовані 1854 і були присвячені його другу Джуліусу Отто Гримму. Чотири балади ор. 10 — єдиний твір, що об'єднує ряд мініатюр загальним задумом, філософською концепцією, що відбиває погляд композитора на сутність людського буття. Балади «цементують» в єдиний цикл загальною драматургією, явними і прихованими інтонаційними, ладотональними і метроритмічними зв'язками між п'єсами,

смісловими та тематичними арками, схожими видами фактурного викладу і т. інше. Балади № 1 і № 3 близькі за своїм мінорним колоритом.

Цикл має дві кульмінації: емоційну (Балада № 3) і смислову, інтелектуальну (Балада № 4). Балада № 3 h-moll (Intermezzo) дійсно є кульмінаційним центром всього циклу. Вона найдинамічніша, польотна, яскрава, що з'єднує в собі драматичні і епічні образи. Це єдина п'єса циклу, що починається з дії, а не зі споглядання і роздумів (темповим позначення Allegro, динамічний розмір 6/8 і нюанс forte). У цій п'єсі, більш ніж в інших з цього опусу, простежуються риси містичності, характерні для жанру балади.

Балада № 4 — єдина п'єса з усього опусу, яка, в порівнянні з іншими баладами, не побудована на зіткненні і чергуванні контрастних образів. Твір присвячено не дії, а філософському осмисленню попередніх подій. Саме тому її епізоди не конфліктні, не стикаються і навіть не зіставляються, а як би висвітлюють проблему з різних сторін. Прийоми остинатного ритмічного малюнку і монотематизму використані для об'єднання частин цілого. Як філософський висновок, як спогад і узагальнення сказаного в кодї двічі проходить перша тема балади, чергуючись з невеликими мелодійними фрагментами другого розділу. Це — ще одна смислова арка, що цементує і об'єднує цикл в єдине ціле.

З точки зору драматургії, перш за все, звертає на себе увагу тонально-сміслова єдність циклу: Балада № 1 — d-moll, Балада № 2 написана в однойменному мажорі — D-dur. Балада № 3 — в тональності VI ступені по D-dur, тобто h-moll, яка є її ж паралельною тональністю. У свою чергу, Балада № 4 завершує цикл тональністю однойменного мажору по відношенню до h-moll, тобто H-dur. Отже, можна стверджувати, що композитор через співвідношення близьких між собою тональностей, рухаючись від однієї п'єси до іншої, немов занурює слухача в єдину обрану їм колористичну образно-емоційну сферу, домагаючись цим цілісного сприйняття твору. Таким чином, герой брамсівських балад відкриває свій багатий внутрішній світ, завдяки досвіду минулого, широкого вболівання сьогодення і спрямованості в майбутнє.

Й. Брамс користується ефектом перенесення певного внутрішньо зосередженого емоційного стану з однієї балади в іншу, кожного разу додаючи нові фарби. Ніби один герой фокусує в собі різні грані емоційних станів, проживаючи шлях, повний злетів і падінь. Створюється глибока інтроспекція конфліктів героя зі своїм «я» і навколишнім його зовнішнім світом.

Одним з яскравих виразних засобів, які об'єднують частини цілого, є використання синкопованих ритмічних малюнків. Вони мають можливість передачі різних за значенням і змістом образів. Збереження і перенесення музичної виразності з однієї балади в наступну перетворює синкопований моноритм в елемент об'єднання двох протилежних образних сфер.

У *Баладі № 2* монотонний синкопований ритм, мелодійна лінія басового і середнього голосів, яка немов «розгойдується» з боку в бік та зазначена автором ремаркою *espressivo*, створюють ефект спогади, уявного повернення в минуле.

Вже у вступі *Балади № 3* немов «встромляє» в слух акцентована квінта h-f на слабку долю, як би віщуючи тривогу. Синкопа, як і у Другій баладі, просочує ритмічну тканину всього твору. Але, на відміну від попередньої п'єси, тут синкопа використовується як символ тривоги, напруженості, що зберігається в міру образно-тематичного розвитку. Вона створює постійну напруженість у всьому тематизмі. У першому мотиві *Intermezzo* відсутність останніх часток, «обірваний» висхідний мотив (*stac.* на останній восьмій) надають поривчастості та імпульсивності характеру звучання теми. В цьому мотиві (тт. 3–8) явно відчувається вплив Р. Шумана, використаний його «принцип концентрації суті образу в найкоротшій побудові мотиву ... сам мотив містить в собі максимум нестійкості». В середньому розділі п'єси увагу слухача знову повертає до себе синкопа, але на цей раз, вона символізує образ відмірюваної довжини життя. Протягом усього розділу вона буде нагадувати про себе «покликом зозулі» — низхідною квартою в верхньому регістрі (тт. 48–49; 57–58), яка може чергуватися з низхідною октавою (тт. 67–70) та іншими низхідними інтервалами в різних пластах фактури. «Поклик зозулі» в

Intermezzo — не просто прийом звукозображальності. Цей глибоко народний образ пророцтва як би пророкує майбутнє, відраховує герою відрізок часу його життя, що залишився.

Важливим фактором об'єднання творів циклу є використання композитором прийому «проростання» різних тем з одного інтонаційного зерна. Серед найважливіших інтонаційно-мелодійних взаємозв'язків в циклі слід виділити: спорідненість гамоподібного руху першої теми Балади № 2 з другою темою Балади № 1, інтонаційну та ритмічну схожість першого і другого мотивів в Баладі № 1, другого мотиву Балади № 3 з другою темою Балади № 1 та ін. Спільність п'єс циклу також проявляється у використанні композитором єдиної гармонійної мови — плагальних, натурально-ладових, діатонічних оборотів, зіставлення паралельних і однойменних тональностей в кожній п'єсі.

Значне місце в вибудовуванні драматургії циклу займає хорал як жанр, як тип фактурного викладу тематизму і, головне, як яскравий виразний засіб, що несе в собі філософську ідею сакральності, що об'єднує п'єси. Так, епізод в хоральному викладенні присутній в середньому розділі Балади № 2 (тт. 69–73). Середня частина Балади № 3 (тт. 43–92) повністю витримана в акордовій хоральній фактурі і звучанні, яке не виходить за межі нюансу «pp» і навіть досягає звукової межі «ppp». Також вказує на зв'язок з попередніми баладами циклу (особливо №№ 2 і 3) викладене в фактурі церковного хоралу друге речення в репризі Балади № 4. Можна стверджувати, що сакральність образного мислення і хоральність як фактурне втілення цієї ідеї в циклі — об'єднуючий початок всіх балад. Хоральна сфера проявляється у всіх баладах, навіть в Баладі № 1, хоча хоралу як такого, явно виписаного, там немає. Але якщо розглядати цю баладу в контексті інших, то можна припустити, що тема, з якої починається Перша балада (тт. 1–8), викликає асоціацію з траурною ходою, слідом за якою йде розповідь про героя, який покинув живий світ. Її середня частина — як явище душі перед Божим судом (тт. 27–59). Музичний характер цього епізоду грандіозний, могутній і величний.

Дві наступні балади занурюють у світ спогадів — реальних життєвих, часом драматичних, подій, а також глибоких внутрішніх переживань і роздумів. У зв'язку з цим поява хорального тематизму в останній баладі (тт. 91–136) можна розглядати як прощення і каяття вже на небесах людини, яка пійшла з життя не в свій термін, не встигнувши завершити визначене. Художній же образ в кодї (тт. 137–150) можна трактувати як прошену невинну душу, яка вноситься на небеса. Балади оп. 10, хоча і відносяться до ранніх творів Й. Брамса, вражають майстерністю і зрілістю, масштабністю мислення композитора, прагненням до філософського узагальнення в циклі і переконливістю втілення цієї ідеї музичними засобами.

Жанр скерцо

Жанр скерцо сформувався в епоху класицизму — спочатку в квартетах Гайдна, потім в сонатно-симфонічних циклах Л. ван Бетховена. У своєму «типовому» варіанті скерцо пов'язано з виразом гумору, жарту, ігри, хоча у Л. ван Бетховена чітко намітилася тенденція до драматизації жанру (дуже яскраво — в скерцо 9-ї симфонії). Ф. Шопен в своїй творчості розвиває саме це трактування скерцозності. Не порушуючи зовнішні контури традиційної для скерцо складної тричастинної форми, він радикально оновлює зміст жанру.

Ф. Шопен. Чотири скерцо Ф. Шопена (h-moll op. 20, b-moll op. 31, cis-moll op. 29, E-dur op. 54) — це гранично серйозна музика, повна бунтівного пафосу, напруженого драматизму. Крім того, подібно до жанру прелюдії, скерцо в творчості Ф. Шопена знайшло автономність — воно стало закінченим самостійним твором, а не частиною циклу (поряд з цим є і скерцо в шопенівських циклах).

Скерцо № 2, b-moll (Op. 31 1837 г.). Незважаючи на велику кількість емоційних контрастів, в його музиці панує атмосфера неспокійного сум'яття, драматичної конфліктності. Вона встановлюється відразу, в першій же темі, що

поєднає «баладну» фантастичність з полонезною енергією. Таку тему неважко уявити в якості головної партії сонати: вона будується на фактурному і динамічному контрасті двох елементів. У порівнянні з темами віденських класиків, це «звернений» контраст:

I-й елемент — таємничо-загрозливий, насторожений (басовий регістр, октавний унісон, «розірваний» ритм);

II-й елемент — подібний до вигуку благородного обурення (акорди «ff» у верхньому регістрі в чіткому полонезному ритмі).

На зміну драматичній конфліктності головної партії приходять поетична кантилена побічної (*Des-dur*), обрамлена блискучою бравурною сполучною і заключною темами. Таким чином, вся перша частина скерцо являє собою ясно виражену сонатну експозицію, до того ж відразу повторену, як у багатьох сонатах.

Музика середнього розділу будується на новому, різко контрастному матеріалі. Характер цього контрасту багато в чому нагадує класичне тріо, що природно для жанру скерцо: приглушеність, м'якість звучання, неквапливий рух, рівність ритму. Разом з тим, в «хоральності» першої теми можна відчутти романтичну відмову від «прози життя».

За формою середній розділ також подібний до своєї сонатної експозиції з трьома темами, які з імпровізаційною свободою змінюють один одного. Перша («головна тема») — в *A-dur*, це чергування хоральних акордів з пасторальними награваннями. Друга («побічна») — в *cis-moll*, романтично-мрійлива, вальсopodobна. Третя («заклучна») — в *E-dur*, ритмічно безперервна хвилеподібна мелодія на плавному басу.

Подібно першій частині скерцо, середній розділ відразу ж повторюється, а далі йде велика і дуже драматична за змістом зв'язка-розробка. Розвитку піддається, в основному, побічна тема, а також тема сполучної партії першої частини.

Реприза скерцо повторює всю першу частину без змін в тональному співвідношенні тем і закінчується в паралельному мажорі. Кода також

підтверджує цю тональність (закінчення твору в паралельному мажорі — не рідкість у Ф. Шопена).

Жанр рапсодії

Ф. Ліст. Рапсодія в творчості Ференца Ліста є фортепіанним твором, що заснований на національних мотивах і мелодіях Угорщини. Назва походить від слова рапсод, що означає співак-оповідач. Композитор хотів підкреслити цією назвою народно-епічну спрямованість своєї музики. Подібно співакові — рапсодія як би розповідає слухачам про свою Батьківщину, про нелегку долю народу, його характер, життєлюбність. Назва «рапсодія» Ф. Лист використовує не відразу, лише з п'ятого зошиту, спочатку називає п'єси «Угорські національні мелодії».

Ф. Лист не був першим, хто ввів це позначення «рапсодія» в фортепіанну музику; з 1815 року рапсодії писав чеський композитор В. Томашек. Але Ф. Лист надав їм інше тлумачення: під рапсодією він розуміє віртуозний твір в дусі парафразу, де замість оперних мелодій використовуються народно-пісенні і танцювальні мотиви.

Своєрідністю відзначена форма листівської рапсодії, заснованої на контрастному зіставленні двох розділів — повільного і швидкого: перший більш імпровізаційного складу, другий — варіаційний. В такому зіставленні знайшла відображення народно-інструментальна практика. Музика повільних частин — гордовита, романтично-піднесена, то в характері повільного, войовничого танцю-ходи, що нагадує старовинний угорський танець палоташ (подібний з полонезом, але дводольний), то в дусі імпровізаційного речитативу або епічного оповідання, з великою кількістю прикрас — подібно «халгато нота». Швидкі частини малюють картини народних веселощів, вогневі танці — чардаші.

Музична мова рапсодій відрізняється яскравою національною характерністю завдяки опорі на міський угорський фольклор, так званий стиль

вербункош. Його особливості: гордовитий, пристрасний, патетичний характер; вільна, імпровізаційна манера викладу; гострий ритм з частими акцентами, пунктиром, синкопами, зокрема, особливі пунктирні каданси («зі шпорами»); використання геміольних ладів з ув. 2, в тому числі — угорської (циганської) гами.

Всього Ф. Лістом було написано 19 рапсодій. Кращими зразками рапсодій є Друга, що долає своїм тематичним розмаїттям; Шоста, швидка частина якої являє собою віртуозні варіації на нескладний танцювальний наспів; Дванадцята — чи не найбільша імпровізаційно-«рапсодічна» серед аналогічних творів Ф. Ліста, а також найбільш цінуєма їм; Чотирнадцята, героїчна за змістом, вільна у розвитку.

Найбільш відомий твір стилю вербункош — знаменитий «Ракоці-марш» (угорська «Марсельєза»), який Ф. Лист використовував у своїй 15-й рапсодії.

Розглянемо рапсодію № 2, cis-moll.

Короткий епічно-розповідний вступ вводить в світ барвистих картин народного життя, що становлять зміст рапсодії. Він витриманий у вільно-речитативній манері, в повільному темпі. Акорди супроводу з форшлагами імітують брязкання струн, викликаючи уявлення про давнього рапсода, який складає свою пісню.

The image displays a musical score for Liszt's Rhapsody No. 2, Op. 11, in C minor. The score is presented in two systems. The first system is in treble clef and begins with the tempo marking "Lento a capriccio". It features a piano introduction with a "f marcato" dynamic. The second system is in bass clef and includes markings for "poco rit." and "più riten.". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 3, 4, 5, 2, 1, 2) at the end of a phrase, along with a star symbol.

Перший, повільний розділ рапсодії — Лаша — має яскраво виражений угорський національний характер, особливо завдяки характерним для стилю вербункош пунктирним кінцівкам. Його жанрова основа — пісня з елементами танцювальності (завдяки пунктирному ритму супроводу).

Lassan
molto espressivo

Andante mesto

l'accompagnamento pesante

При другому проведенні тема пісні фактурно варіюється, прикрашається типово листівським віртуозним пасажем і переходить в другу, танцювальну тему. Високий регістр, форшлаги, що нагадують гру народних струнно-щипкових інструментів, створюють образ дуже ніжний, легкий, а постійний органний пункт підкреслює народний колорит. Після варіаційного розвитку танцювальної теми знову з'являються перші дві теми (вступу і пісні), подібно до репризи в тричастинній формі.

Другий, швидкий розділ рапсодії — Фрішке — побудований на вільному варіаційному розвитку танцювальної теми першого розділу.

Vivace

pp
una corda

pp *S*

sempre pp *S*

За змістом це картина народного свята, під час якого танець стає все більш темпераментним, запальним. Характерно все більше прискорення темпу, ускладнення фактури, динамічні хвилі від «р» до «ff», що передають то загасання, то відновлення танцю.

Й. Брамс. Рапсодії Й. Брамса, на відміну від рапсодій Ф. Ліста, — це не фантазії на народні теми, а великі п'єси, де з'єднуються епічне, драматичне й ліричне начало. У рапсодіях Ф. Ліста форми вільні, а у Й. Брамса форми ближче до класичних. В цілому за характером музики рапсодія Й. Брамса — це романтична п'єса, що включає кілька контрастних образів.

У музиці рапсодій h-moll і g-moll (op. 79) можна вловити зв'язки зі стилем вербункош. Рапсодія Es-dur op. 119, яка є завершальною в останньому зошиті фортепіанних п'єс Брамса, пройнята героїчним, лицарським духом.

Рапсодія op. 79 № 2 g-moll — твір лірико-драматичний. Форма рапсодії відрізняється стрункістю і відточеністю, композитор винахідливо поєднує риси сонатної і трьохчастинної композиції.

В основі рапсодії g-moll лежать чотири яскраво виразні, гострохарактерні теми, які в своєму чергуванні утворюють експозицію сонатної форми. Кожна з цих тем має своє власне «обличчя». Вони визначені в жанровому і особливо в структурному відношенні, що характерно для Й. Брамса, як для німецького композитора.

Перша з чотирьох тем (головна тема сонатної форми) — збуджено-рвучка, романтично-спрямована, з характерною німецької патетичною романсовістю. Засоби виразності (мелодія, лад і тональність, гармонія, ритм, фактура, форма) в ній спрямовані на вираження бурхливого хвилювання людських почуттів. У жанровому відношенні головна тема неоднорідна: одноголосна мелодія в правій руці явно пісенна; тріолі в середньому голосі — характерна особливість романсового супроводу, а ямбічні октавні баси в лівій руці надають темі риси маршу. В результаті створюється трьохплатова жанрова фактура, що виражає багатий, складний, напружений образний зміст головної теми. Форма головної теми — простий період повторної будови, де кожне з двох речень — чотиритактова хвиля з підйомом і спадом.

Molto passionato, ma non troppo Allegro. Op. 79 № 2.

f legit *m.s.* *m.s.*

rit. *a tempo* *m.s.* *m.s.* *f*

Цікаво, що після викладу головної теми немає скільки-небудь розгорнутої сполучної частини (що в принципі було характерно для сонатних форм німецьких композиторів-класиків), але є раптове, різке переключення в яскраву,

самостійну, дуже лаконічну сполучну тему. В образному відношенні вона внутрішньоконтрастна: мужньо-рішучі вигуки змінюються скерцозно-польотними елементами. Акордово-октавна фактура, гучна (f) динаміка і пронизуючі всю тему паузи надають музиці схвильовано-вольового, спрямованого характеру. За формою єднальна тема представляє простий період повторної, але не квадратної будови, як головна тема. А за масштабом вона ще більш коротка, усічена, що вимагає (крізь розімкнення періоду) продовження.

Новий, контрастний, самий ліричний образ експозиції виникає з появою побічної теми. В основі мелодії лежить гостровиразний щемливий тріольний мотив, оспівуючий квінту ре-мінору зі зменшеною терцією, причому з акцентованою зупинкою на IV підвищеному щаблі, який в цьому ж такті «скасовується» IV натуральним щаблем. В результаті невпинного, без єдиної паузи розспіву мелодії в союзі з широко розкладеними фігураціями акомпанементу створюється відчуття тривожності, прихованого душевного болю, хворобливих зітхань. Страсна поривчастість зближує Й. Брамса з Р. Шуманом.

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of three systems of music. The first system is for piano, with a treble and bass clef. It features a triplet motif in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piano part, showing a crescendo. The third system introduces a voice part with the instruction 'p messa voce' and 'misterioso'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, cresc.), articulation (accents), and performance instructions (messa voce, misterioso).

Побічна тема призводить до гордовитої, драматичної заключної теми. Спочатку вона звучить дуже приховано, навіть похмуро. У першому реченні простого періоду одна і та ж нота, що повторюється в правій руці створює фантастичне відчуття нагнітання, очікування якогось зриву, запеклого виплеску емоцій. Октавні баси в лівій руці ніби зображають скрадливі кроки, а тріолі в середньому голосі, пульсуючі протягом усього викладу теми, надають темі ще більшої схвильованості і напруженості. У другому реченні музика звучить більш впевнено, наполегливо, навіть маршево. Закінчується (до речі, вперше в експозиції сонатної форми) на розгорнутій найчистіше тоніки ре-мінору.

Психологічний і художній ефект цієї тоніки дивний: ніби після всіх сум'ять, хвилювань і сумнівів душі зусиллям волі нарешті досягнута якась впевненість, визначеність емоційного стану людини.

Слідуючи традиції віденських класиків, Й. Брамс повторює експозицію сонатної форми, змушуючи знову пережити різкі перепади настроїв, характерних для романтичних героїв. Цікаво при цьому, що чисто романтичний зміст усіх чотирьох тем експозиції Й. Брамс втілює в класично чітких, лаконічних формах простого періоду, причому кожен різної внутрішньої структури. Дивно, що при всій образній і жанровій контрастності тем у них є багато спільного: всюди на першому плані виразна мелодія, яка об'єднує всі теми тріольним ритмом, трьохпластовою фактурою. В цілому, музичні образи експозиції розвиваються стрімко, активно, причому в гранично стислому масштабі: в експозиції всього 32 такти.

У розробці Й. Брамс підкреслює конфліктну, драматичну сутність своєї рапсодії, розвиваючи виключно головну і заключну теми, тобто саму збуджено-поривчасту і мужньо-гордовиту з усіх тем експозиції. Розробка досить розгорнута (53 такти проти 64 тактів експозиції) і складається з трьох розділів: в першому і третьому розділах розвивається головна тема, а в середньому — заключна тема. У зв'язку з цим тематичним змістом розробка сприймається як масштабна трьохчастинна форма з контрастуючою серединою і динамічною репризою.

У першому розділі розробки (20 тактів) Й. Брамс загострює емоційну збудженість, збентеженість звучання головної теми, гранично ускладнюючи її ладотональний розвиток, що включає чергування далеких тональностей (F, f, gis, e, h), показаних через їх доміанти, що в принципі було закладено у викладі головної теми в експозиції. В середньому розділі заключна тема звучить якимось тривожно-приховано («р» *mezzo voce*), то люто-гнівно («ff»), причому теж з різкими ладо-тональними зривами з h-moll в G-dur, g-moll і d-moll. Третій розділ сприймається як величезний напружений предикт до репризи сонатної форми, заснований на багаторазових *ostinat*'них, виокремлених з головної теми рвучких висхідних призовних мотивах, що нагнітають ще й динамічну напругу (від «рр» до «ff»). Всю розробку об'єднує вируючий тріольний ритм в середньому голосі трьохпласової фактури. Після такого цілеспрямованого розробкового нагнітання драматизму реприза сонатної форми сприймається як «острів порятунку» від пережитих бур, хоча вона, зрозуміло, побудована на тих же чотирьох контрастних темах, що і експозиція. Але тепер їх контраст частково згладжений загальною для них головною тональністю рапсодії — d-moll, причому Й. Брамс зберіг в репризі і будову, і масштаби всіх тем, додавши лише коротку (8 тактів) коду з пульсуючим і завмираючим в кінці тріольним ритмом.

Друга рапсодія є чудовим зразком концертного піанізму Й. Брамса.

Жанр полонезу

З шістнадцяти полонезів Ф. Шопена для фортепіано лише сім позначені номерами опусів: тільки їх композитор вважав гідними публікації. Останні дев'ять полонезів відносяться до раннього періоду творчості Ф. Шопена та за життя композитора не видавалися.

Серед них — три перших дитячих полонезу: B-dur, g-moll і As-dur, створені в 1817–1821 рр., явно наближених за своєю формою до стандартів бального танцю. В інших шести полонезах, які з'явилися у варшавський період, композитор звертається до зразків жанру, відомим по сентиментальним

полонезам М. Огінського і М. Шимановської. У них також є відсилання до полонезів віртуозного стилю, в тому числі авторства Карла Марії Вебера. Чотири з цих полонезів — d-moll, f-moll і B-dur (які називають «юнацькими») і також Ges-dur з'явилися, ймовірно, в період, коли Ф. Шопен навчався у Юзефа Ельснера. Характерною особливістю ельснеровської школи було те, що навчання він починав саме з даного музичного жанру. У шопенівських полонезах того часу присутній «блискучий стиль», проте в цілому вони не виходять за рамки академічних принципів композиції.

У більш пізніх полонезах — пронумерованих, що відносяться до зрілого періоду творчості Ф. Шопена — дедалі виразнішими стають індивідуальні риси окремих творів. Два полонези з ор.26: cis-moll і es-moll Ф. Шопен визначив як *polonaises mélancoliques*. У цих творах ліричні елементи переплітаються з драматичними. Деякі вважають їх єдиним цілим, але зазвичай вони виконуються як окремі твори.

Полонез ор. 26, es-moll — один із найтрагічніших творів Ф. Шопена. Похмурий колорит поєднується в основних темах полонезу з надзвичайною динамічністю. Похмуро-насторожений початок головної теми представляє діалог коротких унісонних інтонацій і наполегливо повторюваних, в «остинатному» ритмі, акордів. Швидке наростання звучності призводить до кульмінації — вибуху гніву. Схвильована, повна тривоги музика завершує головну тему.

Не менш динамічна друга тема. Спочатку начебто здалеку (*pianissimo*, *staccato*) доносяться типові для зрілих шопенівських полонезів тверді маршові ритми. І тут стрімке наростання призводить до кульмінаційного «вибуху». Але характер музики інший, ніж в першій темі. Чи не гнів і відчай, а «тверда рішучість» чується в цій суворій енергійній музиці. Поступово завмирають маршові інтонації — і повторюється, в незміненому вигляді, головна тема. Дух боротьби, яким пройнята перша частина, нагадує про себе і в середній частині (*Meno mosso*), хоча вся вона витримана в спокійних тонах, в м'яких звучаннях (авторські ремарки: *sostenuto*, *sotto voce*, *sempre pianissimo*). Ця частина свого

роду діалог. Стакатним маршовим інтонаціям відповідають спокійно-сумні звуки хорového співу, які зберігають, однак, чіткість ритму, що переключається з ритмом головної теми.

Третя частина повторює першу без істотних змін. Лише заключні такти перетворені в патетично-скорботний речитатив. У полонезі *es-moll* і в наступних за ним творах того ж жанру Ф. Шопен створює на основі простих інтонацій і ритмів музичні образи, захоплюючі глибиною думки і емоційною силою.

Полонези *A-dur* і *c-moll* з ор.40 представляють собою вид героїчного полонезу, де на перший план виходить ритм. Особливою популярністю користується Полонез *A-dur*. Цей полонез, з його могутньою «оркестральною» звучністю, справляє враження сліпуче блискучого тріумфально-героїчного маршу. У середній частині твору загальний характер музики не змінюється, але щільні «оркестрові» звучання чергуються з «вигуками» фанфар. Інший полонез ор. 40, *c-moll*'ний, З. Яхімецькій назвав «трагічною поемою поразки, падіння, поневолення». До слів Яхімецького хочеться внести лише один коректив: полонез *c-moll* — героїко-трагічна поема, яка «дихає спокійною, свідомою силою», тут відчувається «тверда рішучість». Але ця рішучість забарвлена не в радісні, а в суворо-драматичні тони.

Три останніх полонези Ф. Шопена: *fis-moll* з ор. 44, *As-dur* ор. 53 і Полонез-Фантазія *As-dur* ор. 61 часто називають «танцювальними поемами». У цих творах Ф. Шопен відмовляється від типової моделі танцю на користь вільної форми, де головну роль грає емоційна експресія. У Полонезі *fis-moll* Ф. Шопен об'єднує два абсолютно різних танцювальних стилю: в центральній частині звучить мазурка, а в крайніх — полонез.

Полонез *As-dur* ор. 53 вважається «вершиною полонезної творчості Шопена» (Здзіслав Яхімецькій) і «твором, який не потребує прославлення» (Артур Хедлі), а «все, що стосується блиску, гідності, сили і ентузіазму укладено в цьому шедеврї самим чудовим чином» (Гуго Лейхтентрітт). Також

витриманий в тональності As-dur Полонез оп. 61 Ф. Шопен назвав «полонезом-фантазією»

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Назвіть композитора, якому належить створення жанру інструментальної балади.
2. Назвіть прізвище композиторів, що писали в жанрі фортепіанної балади.
3. Охарактеризуйте балади Ф. Шопена з точки зору їх змісту, драматургії, характеру основних тем.
4. Надайте характеристику баладам Й. Брамса з точки зору драматургії, змісту, образного строю.
5. У творчості якого композитора жанр скерцо став закінченим самостійним твором, а не частиною циклу.
6. Хто першим з композиторів під рапсодією став розуміти віртуозний твір в дусі парафразу, де замість оперних мелодій використовуються народно-пісенні і танцювальні мотиви.
7. У чому міститься своєрідність форми лістівських рапсодій.
8. Охарактеризуйте музичну мову рапсодій Ф. Ліста.
9. Надайте характеристику жанру рапсодії в творчості Й. Брамса.
10. Розповісте про жанр полонезу в творчості Ф. Шопена.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Зробіть виконавський аналіз однієї з балад Ф. Шопена (за вибором викладача).
2. Зробіть художньо-педагогічний аналіз однієї з балад Й. Брамса (за вибором студента).
3. Назвіть методи роботи при опрацюванні жанру балади (на прикладі однієї із балад Ф. Шопена, за вибором студента).
4. Назвіть методи роботи при опрацюванні жанру балади (на прикладі однієї із балад Й. Брамса, за вибором викладача).

5. Зробіть художньо-виконавський аналіз одного із скерцо Ф. Шопена.
6. Назвіть методи роботи при опрацюванні жанру скерцо (на прикладі одного із скерцо Ф. Шопена, за вибором викладача).
7. Зробіть художньо-виконавський аналіз другої рапсодії Ф. Ліста.
8. Охарактеризуйте труднощі художньо-технічного плану у рапсодії g-moll Й. Брамса та вкажіть на шляхи їх подолання.
9. Назвіть методи роботи при опрацюванні жанру рапсодії (на прикладі однієї із рапсодій Ф. Ліста, за вибором викладача).
10. Назвіть методи роботи при опрацюванні жанру рапсодії (на прикладі однієї із рапсодій Й. Брамса, за вибором студента).
11. Проаналізуйте один з полонезів Ф. Шопена (за вибором викладача). Визначте художньо-технічні труднощі, що виникають при інтерпретації даної п'єси; розкрийте шляхи їх подолання.

Реферати, доклади:

1. Жанр балади в творчості композиторів-романтиків.
2. Жанр рапсодії у фортепіанній творчості зарубіжних композиторів.
3. Жанр полонеза в творчості Ф. Шопена.
4. Художньо-виконавська інтерпретація скерцо Ф. Шопена.
5. Жанр балади і рапсодії у фортепіанній творчості Й. Брамса.

Рекомендована література

1. Балтер Г. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности) // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М.: Музыка, 1967. — с. 71–92.
2. Великие композиторы. Брамс И. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.greatcomposers.ru/index.php?go=Content&id=16>.
3. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена // О музыке: Проблемы анализа. — М.: Сов.комп., 1974. С. 219–245.

4. Демченко А. И. Ференц Лист: вехи эволюции / А. И. Демченко; сост. Г. И. Ганзбург, под общей ред. Т. Б. Веркиной // Григорий Ганзбург (музыковед). — Харьков: Каравелла, 2002 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://hansburg.narod.ru/lizstdem.htm>.
5. Друскин М. Ференц Лист / М. Друскин, А.Зорина // История зарубежной музыки. — Изд. 3-е. — М.: Музыка, 1967. — 4. Вып. — С. 180–242.
6. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. — М.: Музыка, 1971.
7. Мильштейн Я. И. Лист. — М., 1999.
8. Соловцов А. А. Фридерик Шопен: жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1956.
9. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: Монография. — М.: Музыка, 1986.
10. Царёва Е. М. Франц Лист. Облик художника в контексте эпохи / Е. М. Царёва, К. В. Зенкин // Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия. — М.: Композитор, 2008. — С. 229–263.
11. Царева Е. М. Автореферат по теме «Иоганнес Брамс» 1990. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/iogannes-brams>
12. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. — М., 1990.

4.2. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів над п'єсами та циклами п'єс композиторів ХХ століття

Фортепіанна творчість С. Рахманінова. Особливе місце в творчому доробку С. Рахманінова належить жанру мініатюри. Це була та галузь, де складався і відшліфовувався стиль, де здійснювався пошук нових образів і засобів художньої виразності. Разом з тим мініатюра у творчості С. Рахманінова — це не тільки творча «лабораторія», а й сфера видатних звершень і досягнень. Саме С. Рахманінов, поряд з іншими композиторами рубежу століть, висуває жанр мініатюри на одне з провідних місць в музичному мистецтві рубежу століть.

Значущість і різноманітність змісту, звернення до героїчних, драматичних, епічних і трагедійних образів, внутрішня конфліктність і інтенсивність розвитку, посилення концертно-віртуозного початку, — все це дозволяє поставити п'єси С. Рахманінова в один ряд з його творами великої форми. Звертає на себе увагу той факт, що, створюючи фортепіанні п'єси, С. Рахманінов вже в ранній період творчості прагне об'єднувати їх в цикли. У цьому позначилося тяжіння композитора до великих задумів, до масштабності.

Ранні твори С. Рахманінова, такі як П'єси-фантазії ор. 3, «Салонні п'єси» ор. 10, ще важко назвати циклами. Більш відчутна тенденція до циклічного об'єднання п'єс у Першій сюїті для двох фортепіано ор. 5 і особливо яскраво в циклі «Шість музичних моментів» ор. 16. Риси циклічності дослідники вбачають і в прелюдях ор. 23 і ор. 32. Крім того, як цикл розглядаються і все 24 прелюдії, хоча він і менш єдиний, ніж «Музичні моменти».

Шість музичних моментів ор. 16 були написані в 1896 році. Стрімкі, динамічні п'єси, пройняті активною моторною енергією, чергуються з лірично-співучими, зосередженими за висловом.

Перший музичний момент (b-moll) розвиває сферу елегійних настроїв С. Рахманінова. Виразна співуча тема плавно і поступово розгортається з початкової чотирьохтактової побудові, досягаючи довжини в 20 тактів. Якщо в

першому реченні періоду тема спокійно колишеться приблизно на одному звуковисотному рівні, то в другому, розширеному за обсягом реченні, мелодійна лінія безперервно спрямована вгору. Весь період закінчується стрімким злетом на вершину, підкресленим звучанням *fortissimo* і тональним відхиленням в лад субдомінанти. Цей поступово підготовлюваний вибух яскравого, сильного почуття вносить в загальний елегійні-замислений колорит п'єси ноту пристрасного занепокоєння і душевної тривоги. Виразна кульмінація, що досягається в кінці першого періоду, виявляється найвищою у всій п'єсі; наступні динамічні наростання вже не звучать з такою силою і напруженістю. Після середини розробкового характеру, заснованої на тому ж тематичному матеріалі, в репрізі тема як би розчиняється в русі рівних фігурацій, що скрадають і вуалюють її мелодійні обриси.

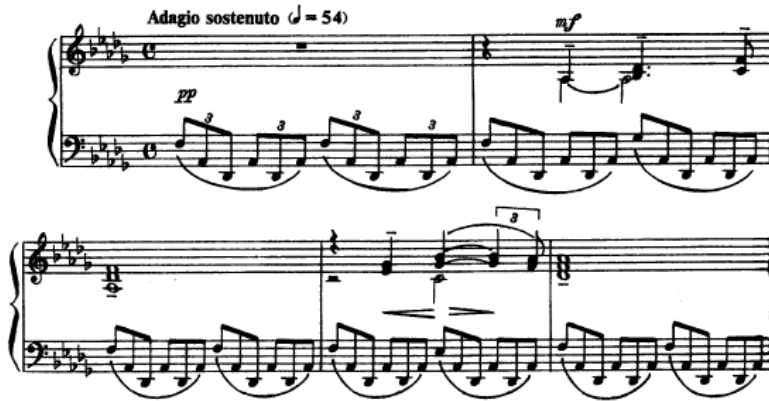
Чудова за глибиною вираження і своєрідності задуму *третья п'єса* — *h-moll*. Настрій скорботного, зосередженого елегійного роздуму набуває в ній трагічного забарвлення. Почувається якась внутрішня скутість, гніт невідступно обтяжливих думок разом з суворою мужньою волею. Виразні фрази, що «говорять» і що перериваються частими паузами і зітханнями, складаються в більш широку лінію наростаючих підйомів і спадів.

Andante cantabile (♩ = 56)

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The tempo is marked 'Andante cantabile' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also trills and triplets indicated in the score.

Незважаючи на уривчастість фактури, в музиці відчувається прихований маршовий ритм, більш виразно виступаючий в репрізі з важкими, розміреними октавними ходами басів.

З похмурим, трагічним настроєм цієї п'єси контрастує поетично світлий, ясний за колоритом *п'ятий музичний момент Des-dur*, в якому дано своєрідне переломлення жанру баркароли. Повнозвучне багатство фарб, широта і свобода малюнка з'єднуються з економією засобів і витриманістю фактури. Ніжна і лагідна мелодія звучить на тлі спокійного тріольного супроводу лівої руки.



Ця незмінна остинатна фігура при малорухомій гармонії з тривалими «стояннями» на тоніці створює враження «застиглої тиші», що часто виникає при слуханні музики С. Рахманінова. Але насиченість фактури прихованою поліфонією, велика кількість епізодично виникаючих коротких підголосків наповнюють музичну тканину інтенсивним «внутрішнім життям».

Цикл з *Десяти прелюдій оп. 23* був написаний на початку 1900-х років (За словами самого композитора, все десять прелюдій написані в 1903 році, але існують дані, що змушують припускати, що частина їх була створена вже в 1901–1902 роках.). Улюблений багатьма композиторами в кінці XIX і початку XX століття жанр прелюдії отримує особливе трактування в творчості С. Рахманінова. На відміну від лаконічних скрябінських прелюдій, які фіксують одну коротку мить душевного переживання, він передає почуття в динаміці і

розвитку, а в окремих випадках зіставляє контрастні образи. Тому прелюдії С. Рахманінова порівняно розгорнуті за масштабом, музика їх часто викликає живі образні асоціації, хоча композитор не дає заголовків, що направляють сприйняття слухача. В основному це картини настроїв, навіяних тими чи іншими зовнішніми або внутрішніми стимулами.

Окремі п'єси циклу різноманітні як по виразному строю музики, який охоплює широкий діапазон душевних станів від тихого споглядального ліризму до бурхливих драматичних поривів і злетів мужнього героїзму, так і в сенсі прийомів фортепіанного викладу. Одна із поетичних п'єс цього циклу, *прелюдія Es-dur*. Вона виділяється тонкістю і витонченістю написання зі співучою фігурацією, що оточує основну мелодію подібно рослині, що в'ється. Часом в цьому голосі, що супроводжує, виникають короткі відрізки, які імітують окремі мелодійні звороти теми, що ще більше підкреслює нерозривну єдність обох елементів фактури.



Така ж спокійна лірична *прелюдія D-dur* насамперед привертає своїм повнокровним соковитим мелодизмом. Мелодично протяжна тема, викладена в насиченому середньому регістрі на тлі широких гармонійних фігурацій, при

повторному проведенні супроводжується плавним підголоском, який народжується з її вихідної секундної інтонації. Форму прелюдії в цілому можна визначити як поєднання двохчастинності з варіаційно-строфічним принципом: після інтенсивного наростання в першій побудові другої частини, що приводить до нетривалої, але яскравою кульмінації, знову проходить тема в більш світлому регістрі з падаючими немов краплі високими призвуками, в чергуванні яких неважко вловити злегка змінені її обриси. Таким чином, і тут всі фактурні елементи тісно пов'язані між собою, підкоряючись верховенству мелодійного початку.

Тему першої, *fis-moll'*ної прелюдії, що повільно розгортається, можна віднести до типу «рівнинних» (за визначенням Астаф'єва) рахманіновських мелодій, що викликають уявлення про сумну нескінченність степових просторів. Безперервний ряд «стогнучих» малосекундових інтонацій, який виникає в фігурації, що супроводжує, підсилює почуття глибокої тужливої меланхолії.

The image displays a musical score for the first prelude in F minor by Frédéric Chopin. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked "Largo (♩ = 55)" and "pp", indicating a slow tempo and piano dynamics. The second system is marked "mf", indicating a mezzo-forte dynamic. The third system is marked "dim." and "pp", indicating a decrescendo and piano dynamics. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand, characterized by chromatic and semitone intervals.

Інший тип п'єс представлений швидкими рухливими прелюдіями, заснованими на безперервному моторному русі. Така патетична *c-moll*'на прелюдія з її хвилеподібно набігаючими пасажами і безперервними динамічними злетами і спадами, що чергуються. До того ж типу належить прелюдія *es-moll*, в хроматичному русі якої подвійними нотами чуються відзвуки якихось грізно завиваючих вихорів. При цьому милозвучність приглушена, лише на короткі моменти досягаючи відносної сили; переважають нюанси «р» і «рр». Створюється враження зрідка прихованої душевної бурі, що зрідка виривається назовні.

Одна з найпопулярніших, прелюдія *g-moll* виділяється серед інших контрастністю будови: строго ритмованому маршовому руху її крайніх розділів з відтінком мефістофельського сарказму (кроки басового голосу, що підкрадаються) протиставлена несмілива затаєна скарга середньої співучо-ліричної частини.

Приклад 1

Alla marcia (♩ = 100)

The musical score is for a piece titled "Alla marcia" in G minor, 3/4 time, with a tempo of 100. It is presented in two systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, featuring a "cresc." marking in the right hand and a "dim." marking in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Приклад 2

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a bass staff on the left and a treble staff on the right. The second system has a treble staff on the left and a bass staff on the right. The music is written in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The tempo is marked as 'Un poco meno mosso'. Dynamic markings include 'p' (piano), 'dim.' (diminuendo), and 'pp' (pianissimo). The score features complex polyphonic textures with many overlapping lines and a somber, melancholic mood.

Так само осібно стоять в циклі бравурна та мужня *прелюдія B-dur* і похмура за колоритом *d-moll*'на в темпі менуету. В певному спотворенні звукових фарб і важкому розміреному ритмі останньої відчувається щось фатальне, похмуро нависле, мало нагадуючи манірний танець «галантного століття». В її поліфонізованій музичній тканині і органних пунктах розлогіє коди швидше можна побачити риси барокової п'єси типу сарабанди.

Серія *прелюдій op. 32*, написаних у 1910 році, складається з тринадцяти п'єс. Така «некругла» цифра пояснюється тим, що разом з раніше створеними фортепіанними *прелюдями* С. Рахманінова (*cis-moll op. 3* і десять *прелюдій op. 23*) ця нова їх група утворювала закінчений цикл з двадцяти чотирьох п'єс у всіх мажорних і мінорних тональностях. Разом з тим цей опус володіє і певним ступенем внутрішньої завершеності. Так, перша *прелюдія C-dur*, з її енергійними, стрімкими злетами, носить виразно виражений «вступний» характер. Остання ж, урочиста і велична *прелюдія Des-dur* звучить як монументальне закінчення.

При порівнянні цього опусу з попереднім циклом *прелюдій* С. Рахманінова наочно виявляються зміни в співвідношенні різних образних сфер його творчості. Ліричні настрої займають в новому циклі відносно

невелике місце. Переважають образи похмурого, тривожно-драматичного або мужньо-епічного характеру, серед яких зустрічаються тільки острівці проникливого, задушевного ліризму.

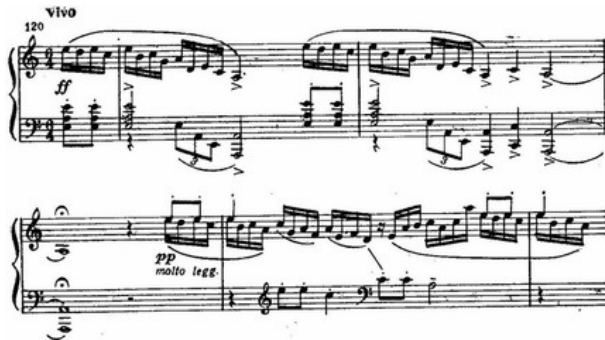
Пісенний образ лежить і в основі *прелюдії gis-moll*, що стала одним з найпопулярніших творів піаністичного репертуару. Тут цей образ забарвлений в скорботні елегійні тони. Мелодія, що виливається з «вершини-джерела», сумно никне і загасає. Особливу виразність надає музиці поєднання плавного мелодійного розгортання теми з тривожним характером супроводжуючого її безперервного моторного руху.

В ході розвитку сама тема драматизує, звучить з усе більшою силою і виразною напруженістю. Перед самим укладанням з'являється знайома нам «гармонія Рахманінова», після чого образ немов кудись несеться і зникає (подібний ефект «видалення» або «розсіювання» образу використовується композитором і в ряді інших п'єс цього циклу).

У деяких прелюдях ор. 32 значення основного виразного і формотворного фактора набуває ритм. Одна характерна ритмоінтонація

пронизує іноді увесь музичний розвиток, визначаючи образно-виразний лад тієї чи іншої п'єси. С. Рахманінов проявляє величезну майстерність у варіюванні різних ритмічних фігур, надаючи їм різноманітного виразного забарвлення.

Така, наприклад, стрімка, «вихрова» *прелюдія a-moll*, де в різних регістрах наполегливо повторюється короткий ритмічний осередок з трьох звуків, то легко і невловимо мелькатиме то «вбивається» з підкресленою силою:



Одним з найяскравіших прикладів ритмічної остинатності С. Рахманінова є *прелюдія b-moll*, що заснована на безперервному звучанні тридольної пунктирної фігури, яка варіюється лише інтервально, але при всіх повтореннях не змінює своєї ритмічної форми:



Виразний характер цього мотиву важко визначити через його жанрову «багатоосновність». Тут є елементи скерцозності і танцювальності, разом з тим в мелодії наполегливо звучить інтонація подиху, скорботної скарги. Музика пройнята настроєм невизначеної, несвідомої тривоги. Якщо можна говорити про властивий цій п'єсі риси скерцозності, то в романтичному розумінні цього

терміну, що має на увазі не стільки веселий жарт, скільки химерне, незвичайне, часом тасмниче, іронічно «відсторонене».

Той же ритмічний малюнок лежить в основі ще двох прелюдій цього циклу, дуже різних за характером — *h-moll* і *H-dur*. Перша з них, *прелюдія h-moll*, повинна бути віднесена до улюбленого С. Рахманіновим жанру елегії. Але емоційні фарби в ній згущені, колорит музики суворий і похмурий. У повільному, розміреному ритмічному русі з важкими басами є щось схоже на то чи скорботну ходу, то чи гучні удари похоронного дзвону. Незмінність тональної основи (музика весь час залишається в сфері головної тональності *h-moll*) підкреслює стан безвихідного скорботного заціпеніння.



В середньому розділі прелюдії основний мелодико-ритмічний мотив видозмінюється. Даний в подвійному ритмічному збільшенні, в октавному викладенні з супроводом неспокійно пульсуючих акордів, в звучанні fortissimo, він набуває пристрасно протестуючого драматичного характеру.

Безнадійно слабкий рух змінюється поступовим важким сходженням, яке закінчується раптовим трагічним зривом. І знову встановлюється глухе мовчання, що порушується лише короткими скорботними вигуками і зітханнями (тема проводиться спочатку в варійованому вигляді на домінантовому басу, потім слід власне реприза).

У наступній *прелюдії H-dur* елементи танцювальності з'єднуються з рисами суворого хорального викладу, викликаючи відчуття відомої подвійності. Рівний ритмічний рух переривається несподіваними зупинками і уповільненнями в кадансіруючих зворотах, що вносять в цю п'єсу відтінок зосередженого роздуму. Самозаглиблений характер музики підкреслюється приглушеною динамікою звучання (переважають відтінки «р», «pp», «ppp»).

Дієві драматичні настрої з найбільшою силою виражені в *прелюдіях e-moll i f-moll*, в яких неспокійний, збентежений порив і тривога з'єднуються з вольовим та стверджуючим початком. Друга з них в якійсь мірі передбачає образи тривожного набатного дзвону з третьої частини «Дзвонів». Окремі «кинуті» звуки і ритмічно акцентовані акорди на тлі «вихрових» кружляючих пасажів нагадують призовні удари дзвону, що звіщає про наближення катастрофи. Разом з тим проходить через всю п'єсу короткий владний мотив, який звучить в перших тактах як суворе motto, що висловлює волю до боротьби і ствердженню:



Прелюдія e-moll заснована також на зіставленні двох контрастуючих образних елементів: один з них лаконічний, владно стверджуючий, інший — неспокійно спрямований. Але вона складніше за своєю побудовою. Відмінний і принцип фортепіанного викладу. Широкий розвиток одержує в ній рахманіновська техніка *martellato*, значення якої в творах цього періоду взагалі дуже велике. Загальна структура прелюдії наближається до типу вільних

варіацій, в яких основні тематичні елементи зазнають ряд образних трансформацій.

У другому розділі (*Piu vivo*) уривчастий тріольний рух набуває легкого скерцозного характеру. Далі (*Lento*) він відступає на другий план, як би стушується, перетворюючись в плавну текучу фігуру, на тлі якої відчуються виразні скорботно-ліричні фрази, що виникли шляхом поступового перетворення з початкових енергійних ударів октавами. В останньому розділі (*Tempo I*) виклад наближається до первісного, але матеріал не повторюється, а дається в розвитку і значно динамізується. З величезною силою звучить драматична кульмінація (*Presto possibile*) зі стрімкою лавиною акордів, що грізно обрушуються, після чого милозвучність поступово згасає до кінця.

Епічною широтою і міццю музики вражають дві світлі, святкові за колоритом *прелюдії E-dur i Des-dur*. Жанровою основою обох п'єс є марш, хода. Музика *прелюдії E-dur* відрізняється яскравою мальовничістю, майстерним використанням колористичних засобів фортепіанного звучання. У ній відчуються і рух великого натовпу народу, і жвавий святковий дзвін, і веселі скоморські наспіви. Все разом зливається в єдину картину широкого народного святкування і радості. Однак образ цей швидко проноситься перед слухачем і видаляється до кінця. Прелюдія закінчується поступовим загасанням звучності, в останніх тактах чути тільки відзвуки святкового шуму і веселощів.

У *прелюдії Des-dur* характер музики більш зосереджений, не позбавлений елементів піднятої патетики; на відміну від гострої, жвавої ритміки попередньої п'єси, рух повільний і плавний. Якщо в прелюдії *E-dur* музика викликає уявлення про галасливе і строкате зборище, то тут малюється сувора, урочиста хода, що супроводжується світлим благовістом дзвонів. У соковитому звучанні фортепіанної фактури і барвистому поєднанні різних звучачих планів є, однак, елемент відомої зовнішньої декоративності.

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо особливості фортепіанного стилю С. Рахманінова:

- Піанізм С. Рахманінова, для якого характерна масштабність форм, віртуозність, динаміка, міць, рельєфність, відображає стиль великої концертної естради. Незважаючи на це, є п'єси найтоншої, філігранної роботи.
- Фортепіанна техніка С. Рахманінова — в стилі романтичного піанізму Ф. Ліста, А. Рубінштейна: подвійні ноти, октавно-акордові пасажі, стрибки, пасажі дрібних нот, багатозвучні акорди з великою розтяжкою і т.інше.
- Віртуозна техніка — тільки засіб передачі настрою, змісту.
- Ритміка — потужна, сталева. Характерна схильність до повторності простих метроритмічних формул.
- Фактура багатшарова, але диференційована. Усередині звукової тканини є реєстрове розташування матеріалу, поділ функцій між голосами, ближній і дальній плани, може виникати подоба зворотної перспективи російських ікон (значимість планів зворотна їх просторовому розташуванню).
- Мелодія може розташовуватися в різних фактурних шарах. Вона має вокальну природу (сплав народної протяжної пісні і знаменного розспіву). Крім того, опора на пісенне дихання, голос ясно чути в підйомах та спадах фраз, в динаміці, артикуляції, цезурах. У справжньому житті мелодії, в її здатності тривати, перебувати в найширших межах музичного часу проявилось поліфонічне багатство фортепіанних творів С. Рахманінова.
- Кожен створений образ має реєстрову, тембральну неповторність. Панує звучання басів. Нижні голоси динамічно і артикуляційно утворюють найвиразніший, характерний план звучання. С. Рахманінов любив розташовувати мелодію в середньому, віолончельному регістрі. Фортепіано у С. Рахманінова подібно віолончелі в неквапливості, в здатності виразити повільний плін часу.

- Характерно сходження: низхідний рух переважає над висхідним. Динамічний спад може відзначати собою цілі розділи форми. Творчої темою С. Рахманінова став відхід, мистецтво форми у нього завжди мистецтво відходу.
- С. Рахманінов відкрив для фортепіанної музики область дзвоновості, багату світоглядним змістом, експресією, колоритом. Дзвін дзвонів був звуковим середовищем, в якому перебували музиканти. С. Рахманінов знайшов в дзвоні поступовість догляду, дзвін став «запитуванням про небуття».
- В результаті звуковий образ фортепіано, створений С. Рахманіновим, є втіленим переживанням широти і благодаті земних стихій, матеріального буття. Фактурні, динамічні, реєстрові, педальні рішення композитора служать передачі цілісного, суцільного, наповненої якості і втілення буття.

П'єси для фортепіано С. Рахманінова:

П'єси-фантазії, ор. 3 (1892)
 Салонні п'єси, ор. 10 (1893–94)
 6 музичних моментів, ор. 16 (1896)
 10 прелюдій, ор. 23 (1903)
 13 прелюдій, ор. 32 (1910)
 Східний ескіз (1917)
 Осколки (Fragments, 1917)

Фортепіанна творчість О. Скребіна. Фортепіанні твори складають найбільшу за обсягом частину спадщини О. Скребіна (1871–1915). Твори для цього інструменту відбили творчі пошуки композитора, представляючи собою нерідко як би попередні начерки музичних образів, втілених потім у великих симфонічних композиціях.

Фортепіанна спадщина О. Скребіна включає ряд творів великої форми — Концерт, 10 сонат та інші п'єси (сі-мінорна фантазія, поеми — «Трагічна»,

«Сатанинська», «До полум'я», Поема-ноктюрн). Але найбільш численну групу складають мініатюри — головним чином прелюдії, етюди.

У тяжінні О. Скрябіна до фортепіанної мініатюри позначилася характерна для його індивідуальності глибока інтимність вираження, яка своєрідно і суперечливо поєднувалася у нього з тяжінням до грандіозних «загальнолюдських», навіть «космічних» концепцій.

Фортепіанні твори О. Скрябіна дають повне уявлення про еволюцію його стилю. Твори раннього періоду відрізняються співучістю і красою мелодійної мови. Лірична мелодія О. Скрябіна гнучка і пластична, часто має своєрідний звивистий малюнок, передає найтонші відтінки душевних переживань. Незважаючи на співучість, мелодизм О. Скрябіна носить, втім, більше інструментальний, ніж вокальний, пісенний характер. Це якість особливо проявляється в драматичних епізодах його музики. Їх мелодиці властиві гострі злами, скачки, додатково підкреслені характерними особливостями скрябінської ритміки. Метричні зрушення, синкопи, пунктирний ритм, паузи створюють типове для О. Скрябіна поєднання тонкощів вираження з трепетною-схвильованістю, неспокійною імпульсивністю і патетичною піднесеністю. Надзвичайно виразна вже в ранніх творах також і гармонія О. Скрябіна (хоча вона залишається ще в основному в рамках гармонійного стилю XIX століття).

О. Скрябін майже не звертався до таких форм імітаційної поліфонії, як фуга, фугато. Однак він мислив у великій мірі поліфонічно. Широко користуючись різноманітними фігураціями, він сплітав їх часто в химерні візерунки, вигадливі, мереживні малюнки; складний мелодизований, насичений фігураціями виклад дуже характерний для скрябінського фортепіанного стилю, відзначеного глибоким розумінням виразних засобів інструменту.

Основні риси фортепіанного стилю О. Скрябіна укладені в образно-емоційних сферах, кожна з яких має власний комплекс виразних засобів: лірика, що трактується як «вища витонченість»; образ руху; образ волі.

Прелюдії О. Скрябіна. Своїм раннім циклом — «Двадцять чотири прелюдії» ор. 11 — О. Скрябін віддав данину традиції, розмістивши твори в паралельних зв'язках з квінтним колом. Робота над цим циклом тривала протягом восьми років — з 1888 по 1896 роки. Одночасно композитор працював і над іншими прелюдіями, які згодом були об'єднані в самостійні цикли — Шість прелюдій ор. 13, П'ять прелюдій ор. 15, П'ять прелюдій ор. 16 і Сім прелюдій ор. 17. Відомо, що О. Скрябін мав намір здійснити задум створення цілого циклу з 48 прелюдій (по дві в кожній тональності по квінтовому колу).

Є всі підстави стверджувати, що О. Скрябіну, як і Ф. Шопену, прелюдія бачилася тільки в сукупному зв'язку з іншими творами цього жанру. Нерідко композитор включав прелюдію в єдиний ланцюг з іншими мініатюрами — різнохарактерними п'єсами, поемами, етюдами. Так, в невеликому циклі ор. 45, що складається з трьох п'єс («Листок з альбому», «Поема-фантазія» і «Прелюдія»), остання виконує роль постлюдії, завершуючи собою компактну скрябінську композицію. І такі приклади далеко не поодинокі. У невеликому циклі «Три п'єси» ор. 49, прелюдія поміщена в центр композиції, виконуючи своєрідну роль інтерлюдії (1 — «Етюд», 1 2 — «Прелюдія», 1 3 — «Мрії»). У Чотирьох п'єсах ор. 51, композиція відкривається п'єсою «Крихкість», за якою слідує «Прелюдія», після якої йдуть два характерних і оригінальних твори — «Окрилена поема» і «Танець томління».

Відсутність в ор. 59 («Поема» і «Прелюдія») ключових знаків, покликаних позначати тональність, ми виявляємо як у «Поемі», так і в «Прелюдії». І це цілком закономірно. У пошуках нового звукового колориту О. Скрябін збагачує сферу музичної виразності новизною гармонійних засобів. Тому органічного взаємозв'язку всередині зімкнутої пари «Поема» — «Прелюдія» ор. 59 (1910 рік) композитор досягає за допомогою оновленої і значно складнішою гармонії.

Уже в першому великому збірнику прелюдій — *двадцяти чотирьох прелюдій ор. 11* — звертає на себе увагу широта емоційного діапазону: мрійливо-елегійні сторінки співіснують з апасіонатними, пасторально-світлі

— з сумними, приховано-сумними. Всі ці контрасти настроїв тяжіють до протилежних полюсів, змушуючи згадати про шуманівських Флорестана і Евсебія. Разом з тим у змалюванні крайніх душевних станів композитор виявляється ближче до сучасних експресіоністів і імпресіоністів, ніж до Р. Шумана. Є нова якість і в лаконізмі висловлювання, характерного для скрябінських прелюдій. Це якість невловимості, скороминущості способу, надалі виявляє зв'язок з поетикою символізму.

Прелюдія 1. Цикл відкривається п'єсою в C-dur. Вибір цієї тональності в якості початку циклу, в якому перед нами пройдуть всі тональності, освячений, можна сказати, традицією. Досить згадати «Добре темперований клавір» або перші етюди обох циклів Ф. Шопена — op. 10 і 25. У початковій версії у О. Скрябіна в цій прелюдії була ремарка: *ondeggiante, corezzando* (італ. — вагаючись, пестячи). Хоча це і не є музичними термінами, ці характеристики дуже точно передають характер музики. При виданні вони були замінені — для нас, на жаль — традиційним терміном — *Vivace* (італ. — жваво).

Прелюдія 2. Ця прелюдія — a moll — могла б називатися «Сумний вальс»: на тлі мірних чвертей в тридольному — вальсовому — розмірі (ліва рука) в мелодії мотиви ведуть діалог. У ньому відчуваються питання і якийсь порив — на це тут же відповідають інтонації жалю і розчарування. Все дуже тонко, злегка болісно, хитко і сумно.

Прелюдія 3. Тональність цієї прелюдії G-dur. Дуже живий темп, зламана мелодійна лінія, дрібні «вилочки» (вказівки наростання і спаду звучності) — все це передає трепетний душевний стан.

Прелюдія 4. В основу прелюдії мі мінор покладено уривок з незакінченої балади b-moll (1888). Цьому уривку предпослан наступний текст: «Прекрасна країна! І життя тут інше!». Ця п'єса могла б існувати як дуже виразне соло віолончелі. Хоча асоціації з іншими інструментами не часто виникають в музиці О. Скрябіна.

Op. 11 Nr. 4

Прелюдія 5 (D-dur). Безсумнівний спадкоємний зв'язок цієї ліричної мініатюри з прелюдіями Ф. Шопена. Зокрема, її форма близька по загальних контурах до форми Прелюдії h-moll Ф. Шопена — період з розширенням другого абзацу та з доповненням, що містить репризу початкової фрази. Мелодію в ній утворює верхній голос акордів в правій руці. Однак не менш важливим елементом є вся лінія нижнього голосу: до певної міри можна вважати, що басова лінія і є основною мелодійною ідеєю прелюдії.

Op. 11 Nr. 5

Прелюдія 6. За характером Прелюдія h moll — рвучка, пристрасна. О. Скрябін використовує один з прийомів поліфонічного стилю: два голоси, кожен з яких веде свою тему в октаву, звучать канонічно. Іншими словами, те, що тільки що було в нижньому голосі (він тут є провідним), в наступну мить (на чверть пізніше) виникає у верхньому голосі. Але, оскільки верхній голос

вступає не з тієї ж ноти, що нижній, а на щабель вище — і так, отже триває і далі, — то на кожному чверть цієї п'єси виникає різкий дисонанс, який наступної восьмушки переходить в консонанс. Таке «систематичне» чергування напруження (дисонансів) і ослаблення (консонанс) надає музиці дуже схвильованого характеру, а по самому технічному прийому робить п'єсу унікальною.

Прелюдія 7. У прелюдії А-dur дуже яскраво проявилися особливості стилю композитора. В першу чергу це відчувається в надзвичайній «розкиданості» партії лівої руки. П'єса ставить значні технічні труднощі перед піаністом.

Прелюдія 8. Характерні особливості стилю О. Скрябіна полягають не тільки в області гармонії та ритмічної організації музичної фактури, але і в його мелодиці. Прелюдія fіs moll яскраве тому підтвердження. Вже перші мотиви прелюдії охоплюють широкий музичний простір — інтервали понад октави. Другий момент, що характеризує скрябінську мелодію — загострені хроматизми. І вони тут представлені. Все це разом робить скрябінську фразу з

одного боку непередбачуваною, але з іншого боку надзвичайно логічною. Примітно, що ближче до кінця п'єси ця гострота малюнка згладжується: хвилювання заспокоюється.

Прелюдія 9. П'єса написана в тональності E-dur. За контрастом з попередньою прелюдією, ця прелюдія написана якось спеціально «компактно». Її музичний матеріал міг би бути доручений струнному квартету, і в якісь окремі моменти той чи інший інструмент міг би вийти на перший план: соло віолончелі в перших восьми тактах, потім «примирливий» мотив скрипки в такті 9, репліки альту в тактах 17–19 і аналогічних...

Прелюдія 10. Ця прелюдія — приклад надзвичайного контрасту, а тому і загостреного драматизму. Уже перший — молитовний — фразі відповідає мотив в альтовому регістрі, що їй протистоїть. І якщо молитовна, повна почуття фраза виповнюється *rubato*, то мотив, що їй протистоїть, звучить дуже цілеспрямовано: драматизм закладений вже в цих двох елементах.

Andante $\text{♩} = 96-100$
rubato
Op. 11 Nr. 10
10
5
rit.

Кульмінація драми настає в репризі, коли обидва мотиви звучать на межі динамічних можливостей фортепіано (fff).

Прелюдія 11. Тональність прелюдії H-dur. Яскрава романтична п'єса. Основна мелодійна лінія доручена правій руці, яка ніде на усю дорогу не віддає своєї лідируючої ролі. У лівій руці гармонійний супровід швидкими нотами

(шістнадцятими) по звуках гармонії, причому акомпанемент цей максимально мелодизований. Не раз проводилися паралелі між раннім стилем О. Скрябіна і Ф. Шопеном. Тут ця паралель особливо доречна: досить порівняти цю прелюдію з Шопенівським етюдом *f-moll* з ор. 10.

Прелюдія 12. Прелюдія *gis-moll* надзвичайно поетична, мрійливого характеру. Особливої краси надають їй вишукані ритмічні формули. Словами їх непросто описати, але досить прислухатися до двох фраз в середині п'єси, в той момент, коли після закінчення першого періоду, в якому мелодія поміщається в правій руці, первісна фраза передається в ліву руку (альтовий регістр), і їй вторить м'який хор струнних акордів, що звучать як би в дводольному русі, тоді як вся прелюдія ллється тріолями. І таких в прелюдії два ритмічних «острівця».

По ходу п'єси в особливо виразні моменти композитор наказує так звані фермати, що означає деяку затримку на даному звуці — затримку, яка не повинна бути строго ритмічно оформленою, а повністю залежить від миттєвого настрою. Але ці фермати, за вказівкою автора, не повинні мати однакові тривалості.

Прелюдія 13. П'єса в тональності *Ges-dur*. У цій прелюдії є «сестри» в цьому циклі: близькі по настрою, та й по піаністичним засобам виразності №№ 5, 9. Один з ознак спорідненості — переставлення мелодії в верхній голос акордів в правій руці і плетіння омелодизованого акомпанементу (на мові поліфонічної музики це можна було б назвати контрапунктом).

Прелюдія 14. Тональність прелюдії *es-moll*. У цій прелюдії, так само, як у попередньої, є «родичка» — прелюдія № 6. Але ця прелюдія ще більш драматична і бурхлива. Їх схожість виявляється в мелодійному ході на кварту — улюбленому у О. Скрябіна: в ньому заклик, пристрасть, енергія. Тут милозвучність доходить до меж фортепіанних можливостей — до «*fff*». При цьому потрібно звернути увагу на те, що скрябінське граничне *fortissimo* ніколи не стукаюче, але завжди світиться якимось інфернальним сяйвом.

14 *Presto* $\text{♩} = 69-72$ Op. 11 Nr. 14

3

Прелюдія 15. Перші 8 тактів у Прелюдії Des-dur займає вступ, що представляє собою акомпанемент до мелодії, яка виникає лише в такті 9. Незвичайний і сам акомпанемент: він викладений подвійними нотами, звучить дуже тихо. По суті, і мелодія цієї прелюдії повинна уникати «матеріальності». Домогтися цих фарб і цього настрою — захоплююче виконавське завдання для піаніста.

15 *Lento* $\text{♩} = 80-76$ Op. 11 Nr. 15

6

10

Прелюдія 16. Тональність прелюдії b-moll. Якщо попередня прелюдія вся в одному настрої і не містить контрастів, то в цій п'єсі вони, навпаки, дуже

яскраві — милозвучність від fortissimo до «ppp». Починається п'еса тихо; тут авторська ремарка: sotto voce (італ. — напівголосно). Загальний характер прелюдії позначений композитором як misterioso (італ. — таємниче). Цьому настрою дуже сприяє коливання в метричній структурі п'еси: тут чергуються такти на 5/8 і на 4/8.

Прелюдія 17 As-dur являє собою коротку інтерлюдію перед наступною бурхливою і драматичною прелюдією.

Прелюдія 18 — одна з найпалкіших п'ес циклу. Проноситься в швидкому темпі, викладена октавами в обох руках, вона справляє враження шквалу. Авторське позначення темпу і характеру — Allegro agitato (італ. — швидко, збуджено).

Прелюдія 19. Прелюдія написана в тональності Es-dur. Дуже виразна п'еса. Не випадково автор визначив її загальний настрій італійським словом affettuoso (з почуттям). Надзвичайно вишукано (і складно) співвідношення акомпанементу і мелодії: здається, вони живуть кожен абсолютно самостійним життям. Акомпанемент — його тільки умовно можна так називати в цій п'есі — це та музична ідея, з якою народилися скрябінські твори для однієї лівої руки: Прелюдія і ноктюрн (1894) і пізніше — Вальс (1907).

Op. 11 Nr. 19

Affettuoso \downarrow 88

19

Прелюдія 20 до мінор — пристрасна, рвучка і бунтівна п'еса.

Прелюдія 21 B-dur як би «фіксує» (або навіть, можна сказати, фотографує звуками) стан повного спокою, умиротворення і якоїсь ейфорії після бурхливого і страсного пориву попередньої п'єси. Дана п'єса є прикладом явного метричного коливання. Змінними є не два розміру, а чотири — 3/4, 5/4, 3/4, 6/4. Це дуже рідкісна, якщо не унікальна структура.

У *Прелюдії 22 g-moll* напрошується аналогія зі звучанням струнного квартету; цього разу виконує соло, у всякому разі спочатку, скрипка. В середині на перший план виходить уявна віолончель. І після загальної зупинки (фермата) заключні такти — це нагадування про початковій настрої п'єси. Музика тече повільно (темп *lento*) і у вільному русі (*rubato*).

Жвава, швидко струмлива музика *Прелюдії 23 F-dur* зіткана з вишуканого мелодійного візерунка на тлі простих гармоній — то у вигляді акордів, то у вигляді акордових фігурацій в партії лівої руки.

Прелюдія 24 d-moll в повному розумінні апофеоз всього циклу. Ця п'єса, що починається затаєно, хоча і відразу в дуже швидкому темпі (*Presto*), як би зростає до кінця. Звучність досягає меж можливостей фортепіано (*fff*).

Прелюдії op.16. *Прелюдія мі-бемоль мінор* — одна з найвідоміших і улюблених прелюдій О. Скрябіна. Безліч виконавців інтерпретували її зміст, створюючи як зосереджено-піднесений образ, так і пристрасний порив, або трагічну приреченість. До такої безлічі виконавських трактувань привертає оригінальний нотний текст прелюдії — скупий і мінімалістичний, але разом з тим, який володіє безліччю внутрішніх смислів.

Настрій прелюдії можна охарактеризувати, як замислений, медитативний, молитовний, споглядальний і жалібний водночас. Характер цього твору дуже сильно залежить від конкретного виконавського задуму, оскільки сама прелюдія, незважаючи на свій невеликий розмір, може бути трактована неоднозначно.

Прелюдія написана в формі неквадратні періоду з 12 тактів (6 + 6 тактів), кожне речення якого ділиться на рівні, ритмічно ідентичні фрази по 3 такту.

Все в цій прелюдії побудовано на повторності: ритмічної, мелодійної, структурної. Розвиток же проявляється в порушенні цієї повторності.

Основним музичним зерном є дві контрастні інтонації: мелодійне соло першого такту і хоральний акорд третього — з повторів, зміни і взаємодії цих елементів виростає вся музична форма твору. Увесь твір об'єднано однією лією, яка показує, що все роздроблені повторністю фрази слід об'єднати в єдину лінію розвитку.

Перша фраза будується як два такти мелодійного речитативу і один такт хоральних акордів, тричі повторених. Це експозиція контрастних образів. У другій фразі ці образи з'єднуються: до мелодії додається хоральний супровід і завершується фраза тричі повтореними хоральними акордами на гармонії домінанти. Порушення одноманітної мелодійної і ритмічної повторності відбувається на кульмінації в третій фразі. Тут мелодія рухається поступово хвилею, а не крутиться на місці поступово спускаючись вниз, як в інших реченнях. Ритмічна різноманітність виникає завдяки поліритмії мелодії і баса. Завершується прелюдія повтором першої фрази.

The image shows a musical score for Op. 16 Nr. 4 by Scriabin, measures 10 through 17. The score is written for piano and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 44 beats. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score includes dynamic markings such as 'p', 'soffo voce', 'cresc.', 'mf', 'dim.', 'p', 'pp', and 'ppp'. The piece concludes with a repeat sign and a fermata over the final chord.

Починаючи з ор. 33 в творчості О. Скрибіна спостерігається одна з найбільш дивовижних і неояснених метаморфоз — композитор відмовляється від вживання мінорного ладу (мова йде, зрозуміло, тільки про жанр прелюдій) і не повертається до нього зовсім, а в опусах 67 і 74 взагалі відмовляється від 174

позначення тональностей, залишаючи чистим простір біля ключових знаків. Так, в мажорі написані «Чотири прелюдії» ор. 33, «Три прелюдії» ор. 35, «Чотири прелюдії» ор. 39, «Чотири прелюдії» ор. 48. Однак немає правил без винятків. Це відноситься до циклу «Прелюдії» ор. 37. У центрі цього циклу — пара прелюдій 12 *Fis dur* і 13 *H dur*, тональності яких пов'язані «родинними узами» тоніки і субдомінанта. Примітно, що мажорний центр опусу обрамлений з обох боків мінором (прелюдія 11 — *b moll*, прелюдія 14 — *g moll*).

Поєми О. Скрябіна. Між мініатюрою і великими творами жанр поеми в творчості композитора грає етапну роль. Музикант, виступаючи як новатор, вперше вводить цей жанр в фортепіанну музику; тяжіння до поємності характерно і для симфонічної творчості. Поряд з поемами без назв, багато програмних (наприклад, Трагічна, Химерна, Сатанинська й т.інше). Поєми Скрябіна мають ряд характерних рис: поема присвячена становленню одного образу, сприймаючись «на одному диханні» і виростає, як правило, з однієї короткої теми; кожна поема — процес становлення почуттів і думок, процесу творчості; образ протягом твору активно розвивається, реалізуючи листівський прийом трансформації тематизму; композитор групує свої твори за принципом контрастного зіставлення образів.

П'єси О. Скрябіна:

91 прелюдія: ор. 2 ор. 9, ор. 11, ор. 13, ор. 15, ор. 16, ор. 17, прелюдія Фадиез Мажор (1896), ор. 22, ор. 27, ор. 31, ор. 33, ор. 35, ор. 37, ор. 39, прелюдія, ор. 45 № 3, ор. 48, прелюдія, ор. 49 № 2, прелюдія, ор. 51 № 2, прелюдія, ор. 56 № 1, прелюдія, ор. 59 № 2, 2 прелюдії, ор. 67, ор. 74.

21 мазурка, 20 поєм, 11 експромтів, 3 ноктюрни, 3 танці, 2 вальси, 2 Листка з альбому, «Алегро апасіонато», Концертне алегро, Фантазія, Полонез, ор. 21, Скерцо ор. 46, «Мрії» ор. 49, «Хрупкість» ор. 51 № 1 (1906), «Загадка» ор. 52 № 2, «Іронія», «Нюанси», ор. 56 № 2 і 3 (1908), «Бажання», «Ласка в танці» — 2 п'єси ор. 57.

М. Мусоргський «Картинки з виставки». Самобутньо проявилось в галузі фортепіанного мистецтва геніальне обдарування Модеста Петровича Мусоргського (1839–1881). М. Мусоргський чудово володів інструментом. Він чудово імпровізував, майстерно читав з листа і акомпанував. У його виконавському мистецтві чітко проявилася тяга до відтворення характерних образів, що було притаманне і його творчості. Сучасники писали про здатність Мусоргського-виконавця правдиво передавати найрізноманітніші душевні стани. Виявлялося це не тільки під час публічних концертів, а й в колі друзів, де він часто імпровізував, відтворюючи на інструменті різні життєві сценки. Піаніст М. Лавров казав, що М. Мусоргський вразив його «незвичайною картинністю» своєї гри і наявністю в ній «дивної досконалості звуконаслідування».

М. Мусоргський (1839–1881) написав небагато фортепіанних творів, але вони представляють самобутню гілку інструментальної музики ХІХ століття. Здебільшого це програмні п'єси жанрового характеру, нерідко з елементами звукопису: «Спогади дитинства», «Дитячі ігри-куточки», «Няня і я», «Інтермеццо», «В селі», «Сльоза», «Швачка», «Пристрасний експромт».

Найвидатнішим взірцем його мистецтва є сюїта «Картинки з виставки». Це один із яскравих творів світової фортепіанної літератури, неповторний за оригінальністю задуму і засобів вираження. Тут композитор проявив себе як майстер програмної мініатюри і одночасно як творець великої інструментальної форми, яку можна вважати вільно трактованою сюїтою.

Кожна п'єса циклу є своєрідним музичним аналогом образотворчого образу, почерпнутого М. Мусоргським у художника В. А. Гартмана. У лютому–березні 1874 року в Імператорській академії мистецтв з ініціативи В. Стасова і за сприяння Петербурзького товариства архітекторів була проведена посмертна виставка з близько 400 робіт Гартмана, створених за 15 років, — малюнків, акварелей, архітектурних проектів, ескізів театральних декорацій і костюмів, ескізів художніх виробів. На виставці було багато замальовок, привезених із закордонних подорожей. Відвідування М. Мусоргським виставки послужило

поштоvhом до створення музичної «прогулянки» по уявній виставковій галереї. Була написана серія музичних картин, які лише частково нагадують побачені твори; в основному ж п'єси стали результатом вільного польоту пробудженої фантазії композитора.

Об'єднуючим началом для низки різноманітних музичних картинок служить лейттема, що епізодично звучить, під назвою «Прогулянка». За свідченням В. Стасова, в «Прогулянці» композитор зобразив самого себе під час відвідування виставки Гартмана.

Інтонаційний лад *першої «Прогулянки»* близький хору з прологу опери «Борис Годунов», заснованому на народній величальної пісні «Слава». З перших же звуків музика підкрює своєю простотою, народністю і розмахом, виникає образ М. Мусоргського, що прогулюється по виставці. Національна природа проявляється в усьому: інтонаційний лад, неквадратна метрика (то 5/4, то 6/4), принцип заспіву-приспіву (як ніби починає «заспівувач», а хор йому вторить). У другій частині фактура ущільнюється, композитор вводить октавні подвоєння і тональні зміни, що підсилює урочисту величавість музики. При виконанні *першої Прогулянки* головне завдання — зіграти точно вертикаль і в той же час побудувати горизонтальну мелодійну лінію, виділяючи верхній голос. По-друге, при виконанні акордів слід уникати «ударності» і прямолінійності. Акорди повинні звучати об'ємно, благородно і дуже урочисто. Як один з прийомів освоєння даної фактури може бути гра акордових епізодів спочатку октавами, де необхідно вибудувати мелодію, а потім приєднати середній голос. В концертному виконанні слід грати яскравіше «крайні голоси», це створює ефект більш об'ємного, оркестрового звучання. За фразуванням вступна *Прогулянка* повинна бути великою, гратися на одному диханні. Інтонувати потрібно з сильної частки, а не з затакту.

«Гном». На ескізі В. Гартмана зображена ялинкова іграшка у вигляді смішного кривоногого виродка. М. Мусоргський ж створив образ живої, зацькованої людини. Це той же юродивий, до образу якого композитор неодноразово звертався. «Гном» — це перший фантастичний образ циклу, що

різко контрастує з «Прогулянкою» своїм похмурим колоритом. З перших же звуків ми занурюємося в моторошний фантастичний світ підземелля, де панує нечиста сила. Перша тема «Гнома» відрізняється химерністю і примхливістю ритму, що надає їй фантастичного характеру. Тема проходить в унісон в партіях обох рук, зіграти її необхідно на forte. У наступній фразі проходить той же самий матеріал, але на piano. Необхідно швидко переключитися і виконати її контрастно, як ніби «відлуння», відгук. Взагалі, весь перший розділ «Гнома» побудований на контрастних зіставленнях і вимагає підвищеної уваги і швидкої реакції.

Другий розділ п'єси — це спадаючі затримання, як тяжкі зітхання знедоленої істоти. У той же час фактура цієї теми, густота і важкість синкоп справляють враження важкої ходи. Нова тема (початок другої частини) — широкі ходи октавами на тритон і квінту. Але ця тема, на відміну від двох попередніх, більш розспівна і плавна. Кода росо а росо accelerando повна розгубленості і сум'яття. Неспокійні трелі, секстолі басів, на фоні яких виникає інтонація стогону з першої частини, в поступовому прискоренні створюють враження руху до неминучого кінця. При виконанні коди виникають технічна та координаційна складності, так як вершини фраз в партіях рук не збігаються. Різкий, що спрямовується вгору пасаж, несе з собою трагічну розв'язку. Цим і закінчується п'єса «Гном».

«Старий замок». За словами В. Стасова, на картині В. Гартмана зображений трубадур, який співає серенаду під стінами старовинного замку. А що ж у М. Мусоргського? З цього приводу не вщухають суперечки. Так, М. Юдіна та А. Шнітке вважають, що ця п'єса являє собою романтичну елегію, світлу баладу споглядального, мрійливого характеру. А. Мндоянц ж порівнює «Старий замок» з серенадою з «Пісень і танців смерті» того ж М. Мусоргського, доводячи це єдністю засобів виразності, використовуваних композитором в обох творах.

Однією з можливих інтерпретацій може стати тема самотності і ностальгії. На перший план тут виступає розповідний склад, що позначається в

178

епічному, повільному розвиткові і в темі, що багато разів повторюється (темі оповідача). Для розгортання музичного матеріалу «Старого замку» характерна відсутність яскравості, а образи, за словами А. Шнітке, «пропущені крізь серпанок спогадів».

Фактура всієї п'єси складається з трьох пластів: 1) бас — органний пункт на тоніці; 2) мелодійна лінія в тенорі; 3) основна мелодія верхнього голосу. Уміння тембрально виділити кожен голос і показати їх взаємодію представляють собою одну з виконавських складнощів п'єси. Тому тут необхідна робота, як над поліфонією: грати окремо по голосах і в різних поєднаннях (бас + тенор, бас + соло, соло + тенор).

Починається п'єса з невеликого вступу — тема в тенорі відрізняється яскравою образністю і служить підготовкою центральної теми «Замку». Основна тема п'єси звучить з висхідної кварта. Тут необхідно уважно слухати і «продовжувати життя» довгих нот, не виштовхувати наступні слабкі долі. Грати рівно, в одному аспекті, настрої. Відповідати авторським лігам, у паузах не втрачати пульс, про себе як би заповнюючи їх звуками. Не починати після пауз мелодію як би заново.

«Прогулянка» № 3 відволікає від сумних спогадів. Аккордова фактура на forte привносить святковий світлий характер. Головна тема проходить спочатку в партії правої руки, потім — лівої. Складність полягає в розбіжності вершин фрази різних партій. В октавних послідовностях потрібно виділяти крайні звуки, це об'єднає октави в мелодію і створить ефект об'ємного оркестрового звучання.

У цій «Прогулянці» композитор як би відходить від конкретної картинки і охоплює поглядом всю виставку. І радість, захоплення, гордість за великий талант одного переполюють його. Що стосується останніх двох тактів, то в них потрібно побачити чергову картинку і придивитися до неї.

«Тюїльрійський сад». П'єса ця вишукано граціозна, в ній відчувається чистота дитинства і французька витонченість. Основна тема складається з двох елементів: короткої поспівки (низхідна терція) і примхливого мотиву із

шістнадцятих на staccato, що нагадує збуджений біг дітей. Написана п'єса в трьохчастинній формі. Середній розділ, створений в мінорі (як скарга або прохання маленької дитини), підкорює своєю наївністю і природністю. М. Мусоргський реалістично малює цю сценку (гру, сварку, скаргу і примирення).

Даня п'єса вимагає технічної віртуозності. Особливо це стосується партії правої руки, в якій одночасно поєднуються і мелодія, і акомпанемент, до того ж мелодія доручається 3, 4 і 5 пальцям — найслабшим. Штрихи, ретельно виписані автором, грають важливу роль: допомагають осмислити зміст музики і семантику музичної мови, яка народжується з інтонацій мови розмовної. Legato, staccato і portamento, які постійно чергуються, повинні бути виконані ясно, точно, бо кожне з них несе своє смислове навантаження.

«Бидло». Граціозна дитяча п'єса змінюється монументальною драматичною сценою, повної епічної мощі. Тут під образом польської колимаги, намальованої В. Гартманом, М. Мусоргський явно мав на увазі образ всього російського народу. Вся п'єса — узагальнений типовий образ російського селянства. Для втілення цього образу М. Мусоргський звертається до низького регістру і акордової фактури роялю. В характері мелодії можна вловити деякі риси російських трудових пісень, а в розгонистих злетах на квінту відчувається близькість з інтонаціями пісні «Гей, ухнем!». Цей твір складно скоріше не технічно, а емоційно.

Потрібно зберегти протягом усього твору ефект «важкого кроку». Грати акорди слід потужно і точно, в той же час, вибудовуючи мелодійну лінію. Головне — не захоплюватися акцентуванням кожного акорду, а об'єднати їх, інтонуючи, у фрази. У репризі досягається основна кульмінація всього твору, апофеоз розвитку образу.

«Прогулянка» № 4 — одна з найчудовіших «Прогулянок». Її прозора кришталева фактура відволікає від похмурих думок «Бидла» і повертає до добра і світла. Однак загальний характер «Прогулянки» фантастичний і нереальний. Перед виконавцем виникає та ж проблема, що в інших

«Прогулянка» — ведення акордами мелодійної лінії. Головне — слуховий контроль і інтонування.

«*Балет не вилуплених пташенят*». Один з найпопулярніших номерів циклу. Оригінальний задум завжди привертає увагу слухачів. Тут знову проявляється здатність М. Мусоргського простими засобами створювати яскраво характерний образ. Форшлагі він широко використовує і в інших «картинках» («Два єврея», «Баба Яга», «Богатирські ворота»), але особливо важлива їх роль в «Балеті...». У поєднанні з акордами *martellato* вони надають музиці особливої гостроти, витонченості і добродушного комізму. Важливу роль в характеристиці образу відіграє і гармонія: М. Мусоргський використовує барвисті можливості мажоро-мінорної системи. На цьому потрібно заострити увагу, так як часто доводиться чути, коли ця картинка виповнюється в перебільшено швидкому темпі, при якому пропадає барвистість гармонії.

Головна тема складається з двох елементів: 1) легка акордова тема, яку потрібно виконати точно, просто і невимушено; 2) висхідна тема на *staccato* в лівій руці в супроводі форшлагів правої. Починати тему потрібно обов'язково тихіше, інтонуючи, доводити до вершини. Цим досягається ефект видалення — наближення пташенят. Як можна точніше виконувати всі авторські вказівки: акценти і динаміку.

Середня частина — комічне тріо. При виконанні складно зіграти трелі і форшлагі в правій руці. Потрібно зосередитися на мелодії, яку веде ліва рука не «заключуючись» на прикрасах. Весь твір має виконуватися *una corda*, що дозволяє створити ефект легкості і наївного комізму.

«*Два єврея, багатий і бідний*». Цим персонажам малюнок В. Гартмана М. Мусоргський навіть придумав імена. Пихатий багатий Самуель Гольденберг і жалюгідний бідняк Шмульє. Вся п'єса побудована на протиставленні цих контрастних образів. Як завжди, М. Мусоргський дає точні і влучні характеристики: монолітний унісон в низькому регістрі і впевнені тверді інтонації, які характеризують одного персонажа, і форшлагі, трелі в верхньому регістрі, що характеризують іншого. Узорчата орнаментация мелодії і ладові

засоби, характерні для єврейських мелодій, надають музиці національного колориту.

З точки зору піанізму тема багатого єврея не представляє особливої складності. Потрібно лише точно дотримання авторських ремарок. Особливо «промовистими» повинні бути паузи. А ось образ бідного єврея вимагає від виконавця відточеної дрібної техніки: його чекають форшлаги, трелі, репетиції. У слухача повинно виникнути бачення невпевненої, боязкої і збентеженої людини. Виконувати репетиції необхідно, акцентуючи першу сильну частку, а всі наступні виконувати легше, як би рикошетом.

У репризі ж контрастні образи стикаються і проводяться одночасно. Композитор використовує тут новаторський для свого часу прийом політональності: тема бідняка в *des moll* переходить в остинатну ритмічну фігуру, на тлі якої звучить тема багатія в *b moll*.

Взагалі «*Два єврея...*» — результат пошуків передачі інтонацій людської мови: скорботні інтонації теми бідняка і зловісні октави багатія в репризі. І хоча п'єса закінчується тонікою, в ній відчувається незавершеність конфлікту.

«*Прогулянка*» № 5. Повернення основного варіанту «*Прогулянки*» нагадує про присутність автора на виставці В. Гартмана. Ця «*Прогулянка*» несе оновлення, хвилю підйому духу. Незважаючи на зовнішню схожість з Першою прогулянкою, *Прогулянка* № 5 несе інше смислове навантаження: в Першій експонується основний образ — автора, тут — підсумок всього попереднього розвитку і контраст у порівнянні з «*Двома євреями...*». Це досягається ущільненням фактури: одноголосні проведення замінені октавними і акордовими побудовами. Середня частина рясніє восьмими, що надає темі великої спрямованості і святковості. Все це підсилює значущість теми, її урочистість і гордовитий характер. З технічної точки зору ця п'єса більш віртуозна, ніж Перша (особливо партія лівої руки).

№ 7 «*Лімож*». Створення цього малюнка В. Гартмана відноситься до років його подорожі за кордоном. Він жив на півдні Франції, де часто спостерігав натопв народу, що кричить і свариться. «*Лімож*» — яскрава,
182

соковита картинка галасливого натовпу. Композитору вдалося зробити цей натовп одухотвореним. У п'єсі з великою іронією показані лімозькі кумасі, їх суперечки через всякі дурниці, бійки. Мусоргський майстерно підкреслює окремі тембри, вигуки.

Перша частина — початкова експозиція образу. Ясна ладотональна структура теми, чітка конструкція, проте традиційна квадратність порушена (3т + 5т). Друга частина насичена інтенсивним розвитком при збереженні характеру, темпу, ритму, але втрачається основна тональність і все це призводить до кульмінації, що збігається з початком репризи. Скоромовка, то монотонна, то переривається різкими вигуками, лежить в основі інтонаційної виразності п'єси.

«Лімож» представляє виняткову складність для піаністів. Через це дуже часто у виконанні згладжуються нюансування і штрихи автора: чергування *legato* і *staccato*, численні «sf». Заключні чотири такту *meno mosso* повинні прозвучати чітко і, незважаючи на швидкий темп, мелодійна лінія повинна прослуховуватися.

№ 8 «Катакомби». Це музичне посвята В. Гартману, умовно кажучи — співавтору циклу. П'єса несе особливе психологічне навантаження і стає «духовною кульмінацією» всього твору. Тематизм і фактура «Катакомб» унікальні. Композитор звертається до специфічного кола образів: смерті, тліну і цвинтарного мороку, картини підземелля, посипаного черепами, влади ірраціонального. Такий специфічний задум — відсутність людини та всього світлого, що з ним пов'язано, і зумовив вибір засобів художньої виразності: відмова від провідної ролі мелодії і переважання гармонії і колористики. У тематизмі немає цілісного великого дихання мелодійної лінії. Повільний темп, довгі тривалості, фермата, індивідуальне нюансування кожного такту сприяють посиленню значущості кожного звуку. Лад (h moll) ясно окреслений і сприяє об'єднанню всієї форми в цілому. Фактура вражає великою кількістю яскравих колористичних ефектів і динаміки: різкі зміни *forte* — *piano*, *sf* — *piano*, незвичайні гармонії. Весь перший розділ можна трактувати як спуск в

катакомби. В середньому розділі з'являються «людські» інтонації, виразні і запитуючи. Викликом похмурому царству звучить октавний хід, але питання залишається без відповіді, повисаючи в повітрі.

«Катакомби» — царство тіней, в якому мешкає і тінь самого В. Гартмана. Музика велична і таємнича, звуки нашаровуються, утворюючи дисонанси (можна застосувати педальне нашарування). У тактах, де стоїть forte після piano, педаль можна не міняти — створюється акустичний ефект реверберації. Виконавська складність полягає в тому, щоб, не втрачаючи відчуття форми, відтворити величну статику музичного образу. П'єса повинна звучати цілно, виконавцю необхідно зберігати в собі «диригентський пульс», без цього музики не буде.

Друга частина «Катакомб» є епітафією В. Гартману. М. Мусоргський на полях позначає: «Творчий дух Гартмана веде мене до черепів, волає до них, черепа тихо засвітилися». Мерехтливе тремоло у верхньому регістрі відтворює це світіння і накладається на знайому нам тему «Прогулянки» в h-moll. Другий раз М. Мусоргський дає кардинальне переосмислення «Прогулянки» (перший — після «Бидло»), характеризуючи людину і його душевний світ. Після «Катакомб» сприймається яскраво, як повернення на землю. Створюється враження, що гармонія випромінює світло, так таємниче примарно і казково її звучання.

Основна складність для виконавця — домогтися (на pianissimo) рівних переходів між тремоліруючими октавами. Заклучне ritenuto не повинно позначатися на тремоло — биття зберігає колишню пульсацію при загальному уповільненні. Після «Катакомб» неможливий різкий перехід до світла, тому М. Мусоргський повертає нас в реальний світ через країну фантастичних російських народних казок.

№ 9 «Хатинка на курячих ніжках». На ескізі В. Гартмана зображений годинник у вигляді різної хатинки в російському стилі. Фантазія М. Мусоргського перетворила хатинку в казкове житло Баби Яги. Це персонаж російського фольклору, що втілює зло. Але, як правило, вона виявляється в

184

«дурнях», викликаючи до себе іронічне ставлення. Багато композиторів зверталися до цього образу, але все ж найяскравіший образ, в усій красі, динаміці та русі — у М. Мусоргського. «Поїзд Баби Яги в ступі», така ремарка композитора до цієї п'єси.

Організуючу роль тут відіграє ритм: активний, жорсткий, в гармонії відсутні тоніко-домінантові функціональні зв'язки.

Перша частина п'єси — гротескний марш, щось на кшталт шабашу відьом. Є щось зле, бісівське в цих чаклунських остінантних ритмах. Середня частина контрастна першій частині, фантастично насторожена. Третя частина повертає нас до звучання чаклунського маршу, танцю. Як зауважив А. Шнітке, трьохчастинна форма п'єси дала можливість М. Мусоргському широко спланувати задум, розкрити образ в двох контрастних сферах і створити самий розгорнутий номер «Картинок з виставки».

Особливу роль тут відіграє звук «соль». Він є переважаючим, центральним в першій і третій частинах. Потрапляючи то на сильні, то на слабкі частки, він створює своєрідні «перетини» ритму. Ці пошуки приводять до переваги звуку «соль» на сильній долі і основній темі маршу. Паралельні ходи квартами, з прихованою мелодією середніх голосів, потім на їх фоні низхідний ряд акордів призводять до підсумку, розвитку теми в C dur. Це торжество нечистих сил, свято відьом, вакханалія.

Середня частина п'єси — інша сторона образу. Повільний темп, мі-мінор після C-dur і тремоліруючий фон створюють насторожений, моторошний і тривожний настрій. Страхітливі звуки тремоло, на тлі яких в басу проходить трітоновий тематизм Баби Яги. У крайніх частинах при виконанні *martellato* слід вести тему по лівій руці. Це виключить нерівне виконання і незручність. У темі «шабашу» потрібно вивчити партію правої руки так, щоб грати її з закритими очима, щоб потім, не відволікаючись на неї, стежити за стрибками в партії лівої руки.

«*Богатирські ворота*». Прообразом п'єси послужив проект міських воріт в Києві В. Гартмана. Все, що було на протязі циклу монументального,

російського, богатирського — все сконцентрувалося тут, цей підсумковий розділ вінчає весь цикл.

Монументальний характер проекту В. Гартмана викликав до життя національний, богатирського складу тематизм величання і славлення. Тема фіналу — узагальнення всіх «Прогулянок», як проведення в грандіозному збільшенні і перетворенні тематизму. У цьому і криється секрет міцного зв'язку всіх номерів циклу. Церква і дзвіниця, що увінчують у В. Гартмана Кам'яні ворота, породили у М. Мусоргського створення двох контрастних сфер: скорботно-молитовної і святково-дзвонивої. На цьому протиставленні і розгортається дія фіналу циклу. За значущістю, за духом музики його можна віднести до епічно монументальних хорових фіналів російських класичних опер.

З кожним новим проведенням тема звучить все більш монументально, переростаючи в урочистий дзвін, в який вплітається основний мотив «Прогулянки». Дзвіниця — це образ російського епосу. Тут засобами рояля дана «симфонія дзвонів» — від тихих, що розмірено розгойдуються, до святкового передзвону всього сімейства дзвонів: великих і малих, високих і низьких. Двічі радість переривається суворим знаменним розспівом. В обох випадках ремарка М. Мусоргського «*sensa espressione*» застерігає від надмірно чуттєвого виконання. Хорали ці повинні звучати суворо і просто.

За формою заключна картинка являє собою рондо-варіації з кодою, як багато фіналів і масових сцен в операх російських композиторів. Зростання фактури фіналу від потужних, але ще скромних акордів основної теми, поступове ущільнення, завдяки октавній орнаментиці і церковним звучностям, призводить до апофеозу. Весь номер надзвичайно віртуозний, вимагає технічної і фізичної підготовки виконавця.

Важливо розрахувати сили і не «видихнути» вже на першому проведенні теми. Потрібно знайти свободу в рухах і моменти відпочинку. З цієї точки зору ідеальні теми хоралу, які дають можливість відпочити фізично і попрацювати душею. Основним виконавським завданням номера є правильний розподіл

динамічного наростання, щоб головна кульмінація припала на останні 13 тактів (Grave sempre allargando). Це є піком номера і циклу в цілому. Апофеоз радості, добра, торжество людського духу, перемоги над смертю.

«Картинки з виставки» М. П. Мусоргського — це найцінніший внесок у світову фортепіанну літературу.

Контрольні питання для самостійної роботи

1. Перелічіть найвідоміші п'єси та цикли п'єс С. Рахманінова.
2. Надайте жанрово-образну характеристику музичним моментам С. Рахманінова.
3. Охарактеризуйте основні типи прелюдій ор. 23 С. Рахманінова.
4. Визначте завдання, що постають перед піаністом-виконавцем у процесі інтерпретації прелюдій ор. 32 С. Рахманінова.
5. Висвітліть особливості фортепіанного стилю С. Рахманінова.
6. Простежте еволюцію фортепіанної творчості С. Рахманінова в області малої форми.
7. Назвіть основні риси фортепіанного стилю О. Скребіна.
8. Охарактеризуйте цикл прелюдій ор. 11 О. Скребіна з точки зору музичних образів, новизни музичної мови.
9. Висвітліть виконавські завдання, що постають перед піаністом при інтерпретації прелюдій ор. 16 О. Скребіна.
10. Висвітліть еволюцію фортепіанної творчості О. Скребіна на прикладі жанру прелюдії.
11. Розповісте історію створення «Картинки з виставки» М. Мусоргського.
12. Порівняйте п'єси під назвою «Прогулянка» з циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського з точки зору характеру, образності, засобів музичної виразності.

Практичні завдання для самостійної роботи

1. Зробіть музикознавчий та виконавський аналіз 2–3-х прелюдій С. Рахманінова (за власним вибором).
2. Проаналізуйте один з музичних моментів С. Рахманінова (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 прелюдій О. Скрябіна (за вибором студента).
4. Зробіть музикознавчий аналіз однієї із поем О. Скрябіна (за вибором студента).
5. Зробіть виконавський аналіз однієї з п'єс циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського.

Доповіді, реферати

1. Образний світ фортепіанних прелюдій О. Скрябна.
2. Жанр мініатюри в творчості О. Скрябіна.
3. Виконавська інтерпретація фортепіанних прелюдій С. Рахманінова.
4. «Картинки з виставки» М. Мусоргського: оригінальністю задуму, програмність, засоби музичної виразності.

Рекомендована література

1. Альшванг А. А. Н. Скрябин. — М. — Л., 1940.
2. Асаф'єв Б. Скрябин. Опыт характеристики. — Пг., 1921.
3. Бершадская, Т. О гармонии Рахманинова / Т. Бершадская // Русская музыка на рубеже XX в. — Л., 1966.
4. Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Под ред. З. Апетян. — М.: Музыка, 1988. — 1974.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. — Л., 1990.

6. Житомирский Д. Скрябин // Музыка XX века. Ч. 1. Кн. 2. — М., 1977. — С. 73–124.
7. Казьмин О. Композитор, пианист, дирижер // Тамб. жизнь. — 1993. — 1 апреля. — [О С. Рахманинове].
8. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время — М.: Музыка, 1973. — 470 с.
9. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Левая. — М. : Музыка, 1991. — 166 с.
10. Мирошникова, Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова / Л. Мирошникова // Теоретические проблемы музыки XX в., вып. 1. — М., 1967.
11. Михайлов, М. О национальных истоках раннего творчества Скрябина [Текст] / М. Михайлов // Русская музыка на рубеже XX века. — М. ; Л. : Музыка, 1966. — С. 129–148.
12. Нагибин Ю. Сергей Рахманинов // Совет. культура. — 1987. — 17 окт.
13. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века. Ч. 1. Кн. 1. — М., 1976. — С. 11–94.
14. Николаева, А. И. Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина [Текст] / А. И. Николаева. — М. : Советский композитор, 1983. — 104 с.
15. Николаева, А. И. Хронотоп стиля А. Н. Скрябина [Текст] / А. И. Николаева // А. Н. Скрябин в пространстве культуры XX в. — М. : Композитор, 2008. — С. 212–216.
16. Орлов Г. Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского, М. — Л., 1940.
17. Скафтымова, Л. А. О мелодике Рахманинова / Л. А. Скафтымова // Страницы истории русской музыки. — Л., 1973.
18. Туманина Н. В. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. М.-Л., Музгиз, 1939
19. Фрид Э. Л. Модест Петрович Мусоргский. Краткий очерк жизни и творчества, изд. 2-е. «Музыка», 1968.
20. Уокер Р. Рахманинов. — Пермь, 1999. — 199 с.: ил.
21. Хубов Г. Н. Мусоргский. М., «Музыка», 1969.

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. Артоболевская 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: веки 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 клавира» 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. Стилевой 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. Гульдом 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. Щапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М., 1947.
121. Щапов А. Фортепианная педагогика. М., 1960.
122. Щапов 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 течії 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, пуантілістична, 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 поширилося на вокальну («Лісовий цар» Ф. Шуберта) та інструментальну музику (балади для фортепіано Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Шопена та ін.).

БАРКАРОЛА (від іт. *Barka* — човен) — пісня човняра, надзвичайно поширена у Венеції наспівна вокальна або інструментальна п'єса. Розмір 6/8. Характерний ритмічний малюнок в супроводі створює відчуття колисання на воді. Баркаролу широко застосовували в своїх операх Ф. Герольд, Ф. Обер, Д. Россіні, Ж. Оффенбах, Д. Паїзієло та ін., як жанр вокальної музики — М. Глінка, С. Людкевич, Ф. Мендельсон-Бартольді, Ф. Шуберт, як інструментальні п'єси — Б. Барток, С. Рахманінов, Г. Форє, 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 партіти, сюїти, фуги 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 пасакалі і чакони, в супроводі арії. 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 («Расходія в стилі блюзу»), М. Равель (Соната для скрипки та фортепіано), Д. Мійо та інші композитори.

БУРЕ (фр. bouge — 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, грубуватого-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 доведілю, 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.

ВЕРДЖИНЕЛ (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.

ВЕРТУОЗ (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 на 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 мелодій та сприяли 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 звуку, 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 дванадцятигонової 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, арий 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 волінки. 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 своїй 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. Скрябіна, Ф. Шопена та інших, «Етюдів-картин» 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. *imitatio* — 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, fuga, 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. Шімановський 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.

ІНТЕРМЕЦЮ (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, квітет, вокальний або вокально-інструментальний цикл, соната, тріо-соната і т.інше.

КАМПАНЕЛЛА (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 оп. 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'єса 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'єса довільної форми, в блискучому віртуозному стилі, заснована на імітації.

КЕК-УОК (*sakewalk* — 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. *clavecin*) — 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 ансамблю 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. Стравінській, Ф. Шопен та ін.) музиці. Коліскові 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 фуґи» 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. *couurant* — 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.

ЛЕНДЛІЕР (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. Огіньський, 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 стрийовий, 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 збагатили його зміст, форми і виразальні 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 плінності 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, швидко 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. Балакїрев, О. Глазунов, О. Лядов, Ф. Пуленк, З. Фїбїх 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. Дебюссї, 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, обергас — польський народний парний танець, що виконується після повільного куяв'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 одиничне, 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, мелзми, 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.

ОСТИНАТО (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. Дезуальдо). 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 картинах 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.

ПІАНО (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. Вотгеєм.

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 репризі — 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. *poema* — твір) — 1. Невелика інструментальна п'єса лірико-драматичного або лірико-розповідного характеру з вільною побудовою (напр., поема для скрипки та фортепіано З. Фібіха)

ПОЛІМЕТРИЯ (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.

ПОЛІСТИЛИСТИКА (від гр. *poly* — багато і стиль) — зумисне поєднання в одному творі несумісних, або надзвичайно відмінних, різнорідних стилістичних елементів. Основні форми полістилистики — 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. Скрябіна, Ф. Шопена та ін.

ПОЛЬКА (від чеськ. *polka* — 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 фуга). 3. Невелика інструментальна (переважно фортепіанна) п'єса (К. Дебюссі, С. Рахманінов, О. Скрябін, 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. refrain — 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 передусе репризи: 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, репризна 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. scherzino — маленький жарт) — невелике скерцо, яке звичайно створюється для фортепіано або іншого інструменту, що солує (скрипка, віолончель тощо) в супроводі фортепіано. Зразки скерцо — у Р. Шумана («Віденський карнавал») та ін.

СКЕРЦЮ (іт. scherzo — жарт) — 1. З XVII — інструментальна п'єса, схожа на каприччо. 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. Скрябіна, 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. Клементї, 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, веризм, 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 основою 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. phantasia — 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. Арєнського 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 фуги) — частина музичного твору, написаного за зразком експозиції фуги з епізодичним використанням простої імітації. Фугато 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 fuga) — невелика fuga, 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.

Наталя Ревенко

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
ВИКОНАВСТВО
(ФОРТЕПІАНО)
Частина II**

Навчально-методичний посібник

Здано до набору 30.07.2020 р. Підписано до друку 18.08.2020 р.
Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк трафаретний. Ум. друк. арк. 13,25.
Наклад 300 прим. Вид. № 121.



ПП «РАЛ-поліграфія», 54052, м. Миколаїв, пр. Корабелів, 2/2,
тел. (0512) 71-94-63, ел. пошта: ral.print@gmail.com
Свідоцтво про держ. реєстрацію ДК № 2850 від 15.05.2007 р.