

Державний заклад
«Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»

М. Г. Демидова, І. М. Левицька, О. Р. Новська

ОСНОВНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ

*Навчальний посібник
для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським)
рівнем ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво),
спеціальність 014 Середня освіта (Музичне
мистецтво); ОПП Музичне мистецтво,
спеціальність 025 Музичне мистецтво*

УДК : 378 :37.011.3-051 :78.022(075.8)
Д 30

Рекомендовано до друку вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (протокол № 6 від 30.01.2020 року).

Демидова М. Г., Левицька І. М., Новська О. Р. Основний музичний інструмент : навчальний посібник для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво), спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво); ОПП Музичне мистецтво, спеціальність 025 Музичне мистецтво. – Одеса : Університет Ушинського, 2020. – 200 с.

Рецензенти:

Дашковський В. Я., кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Олійник Т. І., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені П. Тичини

Навчальний посібник «Основний музичний інструмент» спрямований на формування фахової компетентності майбутніх фахівців у галузі музичної інструментально-виконавської діяльності, підготовку до самостійного здійснення музично-освітньої і музично-просвітницької діяльності в умовах різних закладів загальної середньої освіти. Навчальний посібник призначений для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво), спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво); ОПП Музичне мистецтво, спеціальність 025 Музичне мистецтво, а також учителів музичного мистецтва, викладачів та фахівців у галузі музичної педагогіки.

© ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
© Демидова М. Г., Левицька І. М., Новська О. Р., 2020

ЗМІСТ

Передмова	5
Розділ 1. Формування вмінь самостійного опрацювання музичного твору	10
1.1. Визначення алгоритму опрацювання музичного тексту та його використання в самостійній роботі здобувачів вищої освіти.....	10
Запитання і завдання для самоконтролю.....	16
1.2. Інтерпретація елементів музичної мови, авторських, редакційних ремарок, стильового і жанрового контексту.....	17
Запитання і завдання для самоконтролю.....	28
1.3. Створення власної концепції інтерпретації музичного твору.....	29
Запитання і завдання для самоконтролю.....	38
Рекомендована література.....	39
Список використаних джерел.....	40
Розділ 2. Розвиток фортепіанної техніки на заняттях з основного музичного інструменту	44
2.1. Класифікація видів фортепіанної техніки.....	44
Запитання для самоконтролю.....	56
2.2. Особливості технічного розвитку (гами, акорди, арпеджіо, етюди).....	56
Запитання і завдання для самоконтролю.....	70
2.3. Усвідомлення виконавсько-технічних завдань у процесі опанування етюдів.....	71
Запитання і завдання для самоконтролю.....	78
Рекомендована література.....	79
Список використаних джерел.....	80
Розділ 3. Розкриття специфіки виконання творів крупної форми	82
3.1. Особливості побудови барочної та докласичної форм фортепіанних	

клавірних сонат.....	82
Запитання для самоконтролю.....	85
3.2. Художньо-виконавські та формотворчі прийоми в класичній сонаті.	
Редакції фортепіанних сонат композиторів епохи класицизму.....	86
Запитання і завдання для самоконтролю.....	110
3.3. Трансформація драматургічних функцій основного тематизму	
класичної сонати у творчості композиторів-романтиків.....	111
Запитання для самоконтролю.....	116
3.4. Жанр сонати в епоху пізнього романтизму. Формоутворювальні	
тенденції побудови сонати у творчості французьких, українських та	
російських композиторів ХХ століття.....	116
Запитання і завдання для самоконтролю.....	124
Рекомендована література.....	125
Список використаних джерел.....	126
Розділ 4. Особливості художньо-презентаційного опанування	
творів малої форми.....	130
4.1. Особливості опанування творів малої форми.....	130
Запитання і завдання для самоконтролю.....	143
4.2. Художньо-вербальний аналіз музичного твору.....	144
Запитання і завдання для самоконтролю.....	158
4.3. Художньо-педагогічна презентація музичного твору.....	159
Запитання і завдання для самоконтролю.....	171
Рекомендована література.....	171
Список використаних джерел.....	174
ГЛОСАРІЙ.....	180
Тематика та репертуар щодо створення художньо-педагогічних	
презентацій.....	185

Передмова

Концептуальні положення модернізації системи професійної освіти в Україні передбачають пошук найбільш оптимальних і ефективних шляхів навчання майбутніх фахівців у галузі музичної освіти, а також створення умов для підвищення їхнього інтелектуального, культурного, фахового потенціалу. Прогрес педагогічних та інформаційних технологій, зміна стилю взаємодії учасників освітнього процесу й інші новації, з одного боку, значно підвищили рівень вимог до професійних якостей майбутніх фахівців, зокрема у галузі музичної освіти, з іншого – надали свободу вияву індивідуальності, можливості для їхньої творчої самореалізації.

Потреба в активних педагогічних кадрах, які здатні до інтенсивного творчого розвитку учнів, відчувається в галузі музичної освіти особливо гостро. Музична культура натеper переживає ціннісне переосмислення й характеризується такими явищами, як популяризація низькосортної музичної продукції, активний розвиток молодіжної субкультури, слабка розвиненість музичного смаку, втрачення авторитету музично-творчої і музично-педагогічної діяльності. Все це актуалізує створення умов для творчої самореалізації майбутніх фахівців у галузі музичної освіти вже в процесі навчання в закладах вищої освіти, пошуки особистісно і професійно орієнтованих педагогічних технологій з метою формування високорозвинених активних суб'єктів освіти, готових до творчого саморозкриття в майбутній фаховій діяльності.

Одна з них, на наш погляд, пов'язана з педагогічною спрямованістю підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в класі основного музичного інструменту (фортепіано), вимогою синтезу в ній виконавських і педагогічних якостей, а саме: уміння не тільки виконувати музичні твори, але і надавати допомогу учням в отриманні сенсу музичного матеріалу, уміння спілкуватися з ними, враховуючи їхні вікові й особистісні особливості тощо. Крім цього, до фахових умінь і навичок, які опановують здобувачі вищої

освіти належать: володіння методикою самостійної роботи над музичними творами, різноманітні види творчого й ансамблевого музикування, уміння грати незнайомий нотний текст «з листа» тощо.

Метою опанування навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент» є формування фахової компетентності в галузі музичної інструментально-виконавської діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва через розвиток умінь і набуття власного досвіду емоційно-усвідомленого сприйняття та художньо-переконливої вербально-виконавської інтерпретації музичних творів, підготовка до самостійного здійснення музично-освітньої і музично-просвітницької діяльності в умовах різних закладів загальної середньої освіти.

Навчальний посібник розроблений відповідно до робочої програми навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент», яка викладається з 1 по 8 семестр упродовж першого-четвертого років навчання здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня. Містить 15 кредитів (450 годин). З них 224 години практичних занять і 226 годин самостійної роботи.

У першому розділі «Формування вмій самостійного опрацювання музичного твору» репрезентовано алгоритм опрацювання музичного тексту та його використання під час самостійної роботи здобувачів вищої освіти. Розкривається питання інтерпретації музичних творів у єдності елементів музичної мови, авторських, редакційних ремарок, стильового і жанрового контексту.

У другому розділі «Розвиток фортепіанної техніки на заняттях з основного музичного інструменту» подано класифікацію видів виконавської фортепіанної техніки, розглянуто особливості технічного розвитку здобувачів вищої освіти, зокрема проблеми виконавсько-технічних задач у процесі опанування етюдів та їх усвідомлення студентами.

У третьому розділі «Розкриття специфіки виконання творів крупної форми» розкрито особливості побудови барочної та докласичної форм

фортепіанних клавірних сонат. Надано порівняльну характеристику старовинної сонатної двочастинної та барочної форм сонат XVII–початку XVIII століть. Викладено матеріал щодо художньо-виконавських та формотворчих прийомів у класичній сонаті, трансформації драматургічних функцій основного тематизму класичної сонати у творчості композиторів-романтиків. Репрезентовано зміст новітніх прийомів виконавської техніки в контексті переосмислення аплікатурного принципу в епоху романтизму, а також формоутворювальні тенденції побудови сонати у творчості французьких, українських та російських композиторів XX століття.

У четвертому розділі «Особливості художньо-презентаційного опанування творів малої форми» визначено специфічні особливості художньо-виконавської інтерпретації творів малої форми, розглянуто технологію художньо-педагогічної презентації музичного твору, запропоновано перелік принципів, на яких ґрунтується художньо-образний аналіз музичних творів.

Унаслідок вивчення навчальної дисципліни студенти мають *знати*: музично-інструментальний репертуар різного ступеня складності; жанрові та стильові особливості музичних творів; специфіку художньо-вербальної інтерпретації інструментальних творів; природу і сенс музичних засобів виразності; структурні та виконавські особливості сонатного *allegro* віденських класиків; методичні прийоми і засоби в роботі над музичним твором; механізми звуковидобування і прийоми вдосконалення виконавської техніки; різні прийоми фразування (агогіка, артикуляція, динаміка, штрихи) та педалізації; вікові особливості художнього сприймання шкільної аудиторії; алгоритм самостійного опрацювання нового музичного матеріалу; *вміти*: оперувати і застосовувати спеціальні знання, досвід інструментально-виконавської діяльності в педагогічній практиці; на високому художньому рівні виконувати музичний репертуар, втілювати художньо-образний зміст і драматургію творів; визначати складні технічні формули та методично добирати прийоми гри відповідно до художньо-технічних завдань; творчо

ставитися до виконання практичних та індивідуальних занять; визначати взаємозв'язок засобів музичної виразності з художнім образом музичного твору; аналізувати структурні компоненти, стильові і жанрові особливості твору; оволодівати вміннями звуковидобування, фразування, педалізації на фортепіано; усвідомлювати драматургію сонатного *allegro* і грамотно здійснювати артикуляцію музичної мови, відповідно до правил виконувати орнаментику, застосовувати педалізацію, зберігати цілісність і єдність темпу у класичній сонаті; самостійно поетапно опрацьовувати новий музичний матеріал; проводити бесіди, диспути з урахуванням вікових особливостей художнього сприймання шкільної аудиторії; здійснювати навчально-дослідну роботу художньої вербально-виконавської інтерпретації інструментальних творів зі шкільної програми з музичного мистецтва; здійснювати слуховий контроль і самоаналіз власного виконання.

А також опанувати такі компетентності:

– інтегральна компетентність: здатність розв'язувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми в галузі середньої освіти в процесі навчання основ мистецтва, художньої культури, теорії і практики художньо-творчого розвитку учнів, що передбачає застосування теорій та методів освітніх наук і характеризується комплексністю та невизначеністю педагогічних умов організації освітнього процесу в закладах загальної середньої освіти.

– загальні компетентності: здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел; здатність застосовувати набуті знання в практичних ситуаціях; здатність учитися і оволодівати сучасними знаннями; здатність до адаптації та дії в новій ситуації.

– фахові компетентності: виявляти музичність, виконавські інструментальні, інтерпретаційні, артистичні вміння, виконавську надійність учителя музичного мистецтва; здатність відчувати і демонструвати емоційну чутливість, рефлексію, ціннісне ставлення до музичних творів, здійснювати активне сприймання, запам'ятовування, збереження, відтворення і художньо-

педагогічне тлумачення змісту і смислу творів мистецтва.

Методами навчання виступають: інформативно-пояснювальний, особистісно-ілюстративний, демонстраційно-ілюстративний, проблемно-пошуковий, дискусії, brein-storning, моделювання, тренінг, проектування, дослідницький.

Результати навчання діагностуються такими засобами, як: діагностичний «зріз», колоквіум, презентація, звітування за модулями, концертні виступи (екзамен).

РОЗДІЛ 1

ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

1.1. Визначення алгоритму опрацювання музичного тексту та його використання в самостійній роботі здобувачів вищої освіти

Вища мета музиканта-виконавця – достовірне, переконливе втілення композиторського задуму, тобто створення художнього образу музичного твору. Початковий період роботи над музичним твором має бути пов'язаний насамперед із визначенням художніх завдань та виявленням основних труднощів на шляху досягнення результату художньої діяльності виконавця – розкриття змісту і виражальних можливостей музичного твору, осягнення авторського задуму і на цій підставі створення власної інтерпретаційної версії.

У процесі вивчення фахових дисциплін, на опанування студентами музичних творів більшу частину часу відведено на самопідготовку, результативність якої, у свою чергу, залежить від багатьох чинників: організації освітнього процесу, раціональності використання часу, ступеня підготовленості студентів тощо.

Необхідно зазначити, що специфіка освітнього процесу на факультетах мистецького спрямування закладів вищої освіти полягає в поєднанні різних форм фахової діяльності, а також припускає наявність різного рівня базової підготовки стосовно загально-музичних, теоретичних знань, виконавських умінь та навичок (випускники дитячих музичних шкіл, музичних відділень педагогічних училищ та коледжів, диригентсько-хорових та вокальних відділень музичних училищ, фортепіанних відділень музичних училищ і спеціальної музичної школи-інтернату імені професора П. С. Столярського). Виходячи з цього, викладач стикається з протиріччям, зумовленим розбіжністю між потребами сьогодення щодо сформованості у студентів-

випускників виконавської майстерності, як ключового складника їхньої професійної діяльності та рівня їхньої базової підготовки.

Звідси, організація освітнього процесу майбутніх учителів музичного мистецтва природньо припускає впровадження індивідуально-диференційованого підходу, що передбачає врахування типологічних особливостей студентів у процесі складання перспективного плану розвитку їхніх творчих та виконавських здібностей, а також опанування методикою самостійної роботи над музичним твором.

Слід зазначити, що існують два підходи щодо процесу роботи над музичним твором. Цей процес може бути розподілений на етапи, або бути цілісним. Останній підхід роботи над музичним твором (цілісний) не є раціональним у контексті роботи зі студентами, оскільки притаманний великим майстрам-інтерпретаторам. З огляду на це, будемо спиратися на поетапний підхід щодо вивчення музичних творів.

У цьому питанні існує низка поглядів. Так, К. Черні виокремлював такі стадії роботи над музичним твором: ретельне опанування тексту, «чисте і правильне» виконання «потрібних нот і знаків», вивчення аплікатури в повільному темпі; поступове збільшення темпу та програвання твору повністю, поки не буде досягнутий передбачений автором темп, із урахуванням усіх динамічних відтінків; виконання всіх зазначених у нотах нюансів, що сприяють розкриттю образного змісту музичного твору [34].

Таким чином, автор радить розпочинати розучування музичного твору з опанування нотного тексту, а проблеми інтерпретації вирішувати в останню чергу. Зазначимо, що у фортепіанній педагогіці рекомендації К. Черні використовувалися тривалий час.

Новий підхід до розучування музичного твору найбільш яскраво виявився в педагогічній творчості французького музиканта А. Корто [17], в якому автор розкриває три етапи опанування музичного твору, а саме:

– відтворення слухового уявлення музичного твору, осмислення його художнього змісту та жанрово-стильових особливостей;

– вивчення тексту, осягнення інтерпретаційних особливостей, проведення тематичного аналізу, виокремлення особливостей драматургії та формоутворення музичного твору;

– відтворення цілісної виконавської інтерпретації.

На першій і третій стадіях має місце загальне осягнення змісту твору (слухове та наявне програвання), на другій – опрацювання деталей. Такий шлях опанування твору в музичній педагогіці отримав назву «індукційний», сутність якого полягає у вирішенні завдань від загального до конкретного. Аналогічної думки дотримується С. Савшинський [31], виокремлюючи такі етапи роботи над твором: стадія попереднього ознайомлення з музичним твором; стадія пошуку шляхів і методики вирішення інтерпретаційних завдань; технічна та репетиційна робота; слуховий аналіз та робота над удосконаленням виконавської майстерності.

Прихильницею попередніх поглядів була і М. Варро [4], яка пропонує такі етапи опанування музичного твору:

– інтуїтивне осягнення настрою, стилю, характеру твору (візуально або за інструментом);

– аналіз форми твору, визначення засобів музичної виразності, темпу, а також вивчення напам'ять;

– ґрунтовне опрацювання нотного тексту в повільному темпі, аналіз нюансування;

– робота над звуком, туше, динамікою, педалізацією, подолання виконавсько-технічних труднощів;

– спрямування уваги на опанування іншим репертуаром (метод «кристалізації» або «дозрівання»);

– робота над сприйняттям музичного твору, музично-теоретичний та виконавський аналіз, порівняння його з попереднім враженням.

На підставі теоретико-методичного аналізу різних підходів до роботи над музичним твором перший етап, на нашу думку, необхідно спрямовувати на створення загального уявлення про емоційне сприйняття твору, з'ясування

його основної ідеї, змісту, стильової та жанрової відповідності. На цьому етапі робота студентів повинна бути зорієнтована на знайомство з літературними джерелами музично-історичного спрямування; виявлення особливостей культурно-історичної епохи, світогляду композитора, його естетичних поглядів; специфіку композиторського стилю, а також жанру, до якого належить музичний твір.

Як було зазначено, методичні підходи педагогів-музикантів щодо першого етапу вивчення твору (текстове ознайомлення) суттєво різняться. Одні вважають, що грати треба одразу в необхідному темпі, ескізно, щоб отримати цілісне уявлення про твір. На думку інших, наприклад, К. Ігумнов [27], – етап ознайомлення передбачає повільну й обережну гру. Саме це, наголошує автор, сприяє детальному прослуховуванню та усвідомленню кожної деталі тексту, що, у свою чергу, сприяє виявленню засобів його технічного та художнього втілення. Такий підхід попереджує вивчення невірних нот, аплікатури, штрихів, що в цілому може надати перешкоду процесу опанування на наступних етапах. Натомість, якщо метод «текстового ознайомлення в готовому темпі» використовується не тривалий час, – ймовірність подібних небажаних наслідків надзвичайно мала.

Слід зауважити, що здебільшого рівень навичок «читання з листа» студентів (особливо першого і другого років навчання) не дозволяє використовувати зазначену методику, що сприяє формуванню цілісного враження про музичний твір на першому етапі його вивчення. На такий випадок студентам можна запропонувати прослухати аудіозаписи музичного твору, що вивчається, у виконанні відомих музикантів, на підставі чого вони матимуть можливість сформуванню необхідних вмінь аналізу характерних стилістичних особливостей твору або типології композиторського мислення. Однак слід зазначити, що тривале прослуховування твору у виконанні видатних піаністів може перешкоджати студентам у створенні власного уявлення як про художній зміст музичного твору, так і про засоби його художнього втілення. Пропонуємо в такому разі використовувати метод

«прослуховування» на наступних етапах вивчення твору.

Водночас, Г. Коган вважає, що метод «копіювання» не пригнічує індивідуальність учня і не є «натаскуванням». «Натаскування» починається не тоді, коли учень навчається копіювати, а коли від нього вимагають тільки цього, не припускаючи власного бачення виконання твору [16].

На першій стадії роботи над твором виникає запитання про доцільність використання його теоретичного аналізу.

С. Савшинський зазначає, що спочатку потрібно зрозуміти музику, а аналізувати її слід після утворення власного художньо-естетичного почуття [31]. Всупереч цьому Ф. Ліст радив спочатку досліджувати п'єсу, а вже потім вчити. А. Корто, пропонував учням до тактильного ознайомлення з твором спеціальну анкету, яка містила питання про біографію композитора, історію створення твору та теоретичний аналіз [17].

На наш погляд, така робота повинна бути проведена на будь-якому з вищеозначених етапів. Якщо немає можливості отримати відомості у спільній діяльності викладача та студента, то осягнення твору має зніціюватися з боку викладача. Це сприяє проникненню в зміст музичного твору, накопиченню всебічної інформації, підтримці інтересу до творчої роботи, а також до ознайомлення з іншими зразками творчості композитора.

Розглянуті погляди дозволяють констатувати, що виконання музичного твору вже на першому етапі має бути художньо виразним, осмисленим, а не спрямованим на інструктивне відтворення нотного тексту. Необхідно, щоб студент з самого початку обов'язково звертав увагу на всі засоби музичної виразності, інакше його гра буде позбавлена будь-якого сенсу.

Відзначимо, що грамотний, осмислений аналіз музичного твору створює основу для подальшої роботи. Перегляд тексту без інструменту надає можливість студентам, шляхом усного аналізу, урівняти технічні труднощі зі своїми можливостями. Читання тексту за допомогою інструменту допомагає виявити прийоми, що забезпечують правильне відтворення музичного тексту та його художнє осмислення. Виконавський

аналіз сприяє уявленню про складові формоутворення та його значення щодо драматургії музичного твору в цілому.

На цій стадії роботи здебільшого не можна ще говорити про гру в належному темпі (крім повільних творів), уточнення динамічних нюансів, агогіку, педалізацію тощо. Однак звуковисотна точність і метроритмічна ретельність прочитання нотних знаків, застосування зазначених штрихів, елементарна осмисленість фразування, слухання гармонійної основи обов'язкові під час розбору будь-яких творів. Різниця лише в тому, що в одному випадку ця робота буде виконана студентами самостійно, в інших – за участю викладача. Природно, що для того, щоб студент набув самостійності, його потрібно цього вчити, засвоїти необхідні навички роботи.

Підкреслимо важливість уваги студентів і до аплікатури, оскільки недбале ставлення до неї ускладнює і подовжує роботу, і все-таки цей недолік зустрічається досить часто – особливо в ході розбору музичного твору. Зазвичай, пізніше аплікатура може частково змінюватися, крім того, при грі тільки в повільному темпі неможливо вибрати доцільну аплікатуру, особливо в технічних місцях. Слід також наголосити, що в процесі роботи над музичним твором не слід залишати поза увагою і взаємозв'язок аплікатури в партіях обох рук: координація рухів пальців і кисті повинна бути природною і зручною при одночасній грі двома руками.

Отже, виконавець, добираючи певну аплікатуру, погоджує її зі своїми природними можливостями, інтерпретацією твору, засобами музичної виразності тощо. Проте є закономірності, які отримали відображення у практиці відомих піаністів-педагогів:

- урахування стильових особливостей музичного твору;
- залежність аплікатури від характеру звучання, фразування, динаміки, ритміки, педалізації тощо;
- економія рухів;
- використання індивідуальних особливостей кожного пальця;
- гнучкість рук і пристосованість їх до будь-яких положень;

- однакова аплікатура в аналогічних положеннях;
- зручний розподіл музичної тканини між партіями обох рук, що сприяє кращому досягненню звукового результату.

У контексті роботи над музичним твором суттєву роль відіграє систематична самостійна робота студентів, яка є невід'ємною частиною їхньої фахової підготовки. Упродовж усього процесу роботи над музичним твором студентам слід надавати педагогічні настанови щодо послідовності його вивчення, цілей і завдань, до яких потрібно прагнути під час самостійної роботи. Проте, якщо спочатку викладач докладно роз'яснює деталі, що стосуються форми, музично-художніх завдань, технічного розвитку, то надалі доцільно застосовувати методи навчання, що сприяють розвитку самостійності. Для цього студент повинен мати повне уявлення про організацію роботи над музичним твором, володіти цілим спектром виконавських знань, умінь та навичок.

Отже, на першому етапі студенти повинні, по-перше, охопити музичний твір у цілому, скласти уявлення про його характер, формоутворення, особливості звуко-виразності. На цьому етапі також визначаються загальні художні, жанрові й стилістичні характеристики музичного твору, здійснюється настанова на його сприйняття та розуміння.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Заповнити карту (за А. Корто), яка містить такі параметри:
 - Ім'я, прізвище, місце народження автора.
 - Його національність.
 - Назва твору, номер опусу, рік створення, кому присвячено.
 - Обставини створення твору. Авторські вказівки.
 - Форма. Темп, тональний план твору.
 - Характерні особливості (гармонійний аналіз, впливи, аналогії)
 - Характер і зміст твору, як їх розуміє сам учень.
 - Естетичні і технічні коментарі. Поради з роботи над твором та його

інтерпретації.

2. Написати міні-твір з теми: «Якби Л. Бетховен писав щоденник...» (за вибором: І. Бах, О. Скрейбін, Д. Скарлатті, Ф. Мендельсон, І. Брамс).

3. Портрети видатних композиторів минулого і сучасності (тема за вибором).

4. Проблема добору репертуару, алгоритм розбору нотного тексту (з урахуванням різної фортепіанної підготовки).

5. Які завдання повинен вирішувати виконавець під час добору аплікатури?

6. Планування, техніка, методика організації самостійної роботи в класі основного музичного інструменту.

7. Режим самостійної роботи музиканта-виконавця.

1.2. Інтерпретація елементів музичної мови, авторських, редакційних ремарок, стильового і жанрового контексту

Запорукою повноцінного творчого процесу роботи студента над художнім змістом музичного твору (проникнення в сутність образного змісту музичного твору, розуміння законів музичної драматургії як образної системи музичного твору, розроблення виконавської концепції та інтерпретації, пізнання сутності кожного елемента музичної мови) є грамотне та повноцінне опанування нотного тексту як найбільш об'єктивного елемента музичного мистецтва. Зневага до деталей нотного тексту, в якому відтворені настанови автора щодо штрихів, особливостей динаміки, темпу, характеру звучання, експресивних особливостей інтерпретації тощо, створює умови для типізованих помилок: свавілля в трактуванні, порушення стильової відповідності музичних уявлень, неосмислене та випадкове використання звукових прийомів.

Отже, другий етап передбачає повне осягнення інформації з нотного тексту музичного твору. Цей етап роботи характеризується стимуляцією

інтелектуальних аналітичних процесів музичного мислення студентів шляхом інтеграції і диференціації його музично-слухових уявлень. Механізм поглибленого розуміння змісту музичного твору, його образної сутності, а також аналіз смислового значення авторського задуму ґрунтується на декодуванні авторських ремарок і вказівок; особливостей структури, формоутворення, стилю, жанру музичного твору та пошук актуалізації виразних засобів. Поряд із методами виконавського показу та вербального пояснення особливостей виконання певного музичного тексту викладачем вважаємо за необхідне навести алгоритм дій щодо самостійної роботи над музичним твором на другому етапі:

- осмислення назви твору як одного з найважливіших компонентів смислової організації звукового матеріалу;

- обсяг термінів, які активізують змістово-образне, асоціативне та жанрово-стильове сприйняття музичного твору;

- аналіз твору з урахуванням двох параметрів слухового аналізу: горизонтального (слухо-моторне, контролювальне прослуховування) і фонічного (вертикальне зіставлення звучання фактури музичного твору: акцентуація уваги на крайні голоси фактури, підголоски, корекція в бік пом'якшення звучності початку та закінчення фраз, прослуховування пауз та цезур тощо);

- контроль над відтворенням засобів музичної виразності з урахуванням логіки побудови твору та його художньої цілісності;

- вирішення виконавських труднощів за допомогою технічних засобів і прийомів.

Таким чином, специфіку музичної інтерпретації визначають: по-перше, сутнісні ознаки і властивості тексту, що характеризують музику як вид мистецтва, зокрема музична мова, особливості музичного стилю, жанру, музичного змісту, музичної форми, музичного образу; по-друге, основні технології музично-виконавської діяльності, до яких відносимо художню актуалізацію музичного тексту, використання виконавських прийомів

звуковидобування, педалізації, туше, що, у свою чергу, визначає рівень музичної інтерпретації.

На цьому етапі важливою є поступова робота над усіма деталями музичного твору. Навіть під час розучування окремих фрагментів не завжди потрібно намагатися вирішувати всі завдання одночасно. Особливим та необхідним прийомом роботи в процесі відтворення музичного тексту на другому етапі є рефлексія, яка передбачає: виявлення найскладніших місць; обміркування причини їх існування; зважування доцільності використання засобів подолання виконавських труднощів; багаторазове програвання окремих фрагментів музичного твору; контроль над відтворенням засобів музичної виразності з урахуванням логіки побудови твору та його художньої цілісності; перевірка результатів їх використання.

Більш детально зупинимося на реалізації найбільш складних трудомістких пунктів алгоритму самостійної роботи над музичним твором на другому етапі.

У більшості випадків робота передбачає багаторазове програвання окремих фрагментів музичного твору, яке спрямовано на пошук відповідного слуховому уявленню звучання, виконавсько-артикуляційного прийому, раціональних рухів, метроритмічного співвідношення між звуками, тактами, розділами.

Виходячи з цього, наполягаємо на активізації самопідготовки студентів: чим зрозуміліша її мета, тим ефективнішим буде процес самостійних занять. При багаторазовому повторенні окремих фрагментів музичного твору з метою закріплення певних виконавських навичок, відпрацювання технічних прийомів до повної автоматизації має діяти правило – бездумне програвання одного й того самого є не тільки втратою часу, але і накопиченням помилок.

При контролі над відтворенням засобів музичної виразності з урахуванням логіки побудови твору та його художньої цілісності (один із вказаних пунктів алгоритму роботи над музичним твором на другому етапі)

особливого значення набуває робота над якістю фразування, що вимагає розуміння виразної ролі побудови твору, вміння сприйняти фразу як цілісну структуру. «У кожній фразі є відома точка, яка становить логічний центр фрази», – вважав К. Ігумнов [27]. Таким чином, у самостійній роботі над музичним твором слід намагатись виразно передавати сенс кожної фрази, знаходити влучне динамічне забарвлення, при цьому не дрібнити і не переривати логіку музичного розвитку в цілому. Робота над фразуванням, зазвичай, передбачає усвідомлення виразного значення мелодії музичного твору, чіткого уявлення її характерних особливостей (рельєфність, темброве забарвлення, інтонування тощо).

Мелодія. Під час вивчення музичного твору необхідно приділити особливу увагу роботі над мелодією. Важливо усвідомити розвиток мелодії, її членування на побудови більшого і меншого масштабу, визначити значення цих побудов. Співучість під час виконання на інструменті – це класична традиція російського виконавського мистецтва, яка включає в себе роботу над «диханням» руки, над зв'язком звуків всередині фраз, над окремими інтонаціями, штрихами, рівністю звучання тощо. Втілення художнього образу протікає в нерозривному зв'язку з пошуками необхідного для нього звучання.

Контроль над відтворенням засобів музичної виразності (той самий пункт алгоритму) потребує постійної уваги над силою гучності звучання. Динаміка є одним із найбільш дієвих засобів вираження, який зумовлюється змістом, характером музики, особливостями її структури та стилю. Шкала динамічних градацій залежить від тонкості сприйняття образного змісту і майстерності виконавця. У цьому контексті важливого значення набуває виконання нюансів *forte* і *piano*. Часто студенти в пошуках колористичних нюансів залишають поза увагою природне звучання фортепіано, виконуючи *forte* перебільшено і надмірно, а *piano* – млявим слабким звуком.

Логіка співвідношення різних по силі та тембру звучань є однією з умов художнього виконання.

Контроль над відтворенням засобів музичної виразності передбачає роботу над ритмічною досконалістю. С. Савшинский, у своїх спогадах нагадує вислів Г. Нейгауза, який поєднання ритму і звуку називає «часозвуком». Видатний піаніст-педагог вважає її неподільною змістовною величиною у сприйнятті художнього образу [32]. Так, несподіваний ритмічний малюнок або характерний штрих його виконання в окремому голосі, сприяє його виокремленню в контексті загального звучання.

Самостійна робота над ритмічною досконалістю має положення, які необхідно враховувати при роботі над музичним твором. Маємо на увазі агогічні відхилення. Агогікою називається короткотривале відхилення від зафіксованої в нотному тексті швидкості руху, за умови збереження метричної основи. Як відомо, ритм не тотожний метру, але почуття ритму не може існувати поза періодичності, створюваної метричним початком, тобто поза логічного взаємозв'язку. З одного боку, виконання повинно мати тимчасову точність; з іншого боку, виразний зміст твору додає свої метричні вимоги. У процесі роботи важливо усвідомити, що ритмічна свобода не може сприйматися як можливість свавілля, бо вона базується на метричній єдності.

Педалізація. Система фортепіанних педалей містить праву (демпферну) педаль, ліву (яка зсувається) педаль, педаль-sostenuto (зазвичай така педаль є в роялі), що дозволяє вибірково затримувати окремі звуки і співзвуччя.

Права педаль (її називають просто «педаллю», тому що використовується вона найбільш часто) піднімає відразу всі демпфери так, що після відпускання клавіші відповідні струни продовжують звучати. Крім того, всі інші струни інструменту також починають вібрувати і стають вторинним джерелом звуку.

Значення правої педалі в мистецтві фортепіанного виконавства різноманітна. Можна виокремити декілька її функцій, але при цьому важливо зазначити, що на практиці дія педалі завжди комплексна: педаль сприяє посиленню звуку, його тривалості та співучості; педаль збагачує забарвлення звучання; педаль є сполучним засобом (для з'єднання мелодії і супроводу,

басів із відокремленими від них акордами, здійснення *legato*, коли одними пальцями без педалі немає можливості зв'язати звуки або акорди один з одним тощо).

Ліва педаль використовується як для зміни забарвлення звуку, так і для ослаблення звучання. Ця педаль використовується значно рідше і позначається в нотах як *una corda* («одна струна»), її зняття – позначкою *tre corde* («три струни»), або *tutte le corde* («всі струни»).

Середня педаль або педаль *sostenuto* призначена для виборчого підняття демпферів. При натиснутій середній педалі демпфери, які піднімаються при натисненні клавіш, залишаються піднятими до зняття педалі. Вона, як і права педаль, може служити для гри *legato*, але не буде збагачувати звук вібрацією інших струн. Її принцип аналогічний правій педалі. Однак дія педалі *sostenuto* поширюється тільки на демпфери тих клавіш, які були натиснуті до її взяття. Найчастіше середня педаль використовується для затримки басових нот, подібно органної педалі. При використанні середньої педалі потрібно бути впевненим, що це повністю відповідає художньому задуму композитора.

Існують види педалі, які застосовуються відповідно до звуковибудовування: сполучна – призначена з'єднувати звуки, відстані між якими недоступні пальцям (наприклад, у музичних творах Й. Баха); мелодійна – допомагає забарвити і підкреслити певні звуки мелодії (використовується у творах композиторів різних епох, але особливого значення набула у творчості композиторів-класиків); гармонійна – забезпечує фарбування окремих гармоній або цілого ряду акордів (почала застосовуватись композиторами епохи романтизму); вуалююча педаль – це коротка педаль, яка береться з більшою або меншою частотою та робить звучання швидких пасажів більш злитим і текучим (використовується в творчості композиторів усіх епох, крім класичної та докласичної); фонові педаль – використовується для створення звучання звуків, що не утримуються пальцями, найчастіше в межах однієї гармонії

(використовується композиторами, починаючи з періоду пізнього романтизму).

У виконавській практиці студентів разом з великою кількістю питань, пов'язаних з роботою над музичним твором, найбільш нагальним є вільне виконання його напам'ять. Гра напам'ять у процесі підготовки майбутніх фахівців у галузі музичної освіти є обов'язковою умовою концертного виступу та підготовки програми до модульних контролів. Такий вид виконання визначає рівень успішності професійного зростання студента, обсяг і різноманітність навчального або концертного репертуару, динаміку його накопичення і оновлення.

Вперше виконання музичних творів напам'ять, тобто без нот, запровадила у свою концертну практику відома піаністка XIX століття К. Шуман, дружина композитора Р. Шумана. З появою романтичного напрямку в музичному мистецтві та ускладненням музичної фактури виникла необхідність у новій техніці виконання, новому виконавському мисленні, для яких постійний зоровий контакт з нотами був перешкодою, що обмежувало і технічну, і художню свободу музиканта. Музиканти до кінця XVIII століття вважали виконання напам'ять свого роду небезпечним і непотрібним експериментом, який спрямований на бажання вразити публіку.

Однак, час засвідчив доцільність гри напам'ять, і поступово вона остаточно зміцнилася у повсякденній практиці музичного навчання і виконавства. Так, процес вивчення напам'ять – це переведення всіх музично-виконавських уявлень (рухових, слухових, образно-сміслових відчуттів, вражень) зі сфери короткочасної або оперативної пам'яті у пам'ять довготривалу.

Розглянемо більш детально механізм цього процесу. Гра по нотах передбачає опору на зорове сприйняття музичного тексту, яке має функцію «підказки», що нагадує про основні опорні точки виконання. При цьому, зазвичай, присутній достатньо високий рівень автоматизації всіх елементів виконання: тактильних рухів, слухових уявлень тощо. Чим вищим є рівень

вивчення твору, тим менше виникає необхідність у наявності опорних точок, і, як наслідок, рідше погляд виконавця спрямовується до нот. Поступово ноти стають не потрібними, виконавець розуміє, що здатен грати напам'ять. Так відбувається мимовільне запам'ятовування музичного твору, тобто без спеціально поставленої мети – вивчити напам'ять.

Однак, таке запам'ятовування, при всій зручності і природності, має ряд обмежень і недоліків. Головними з них є:

- застосування тільки у творах відносно нескладної фортепіанної фактури;

- ненадійність запам'ятовування, зберігання і відтворення музичного тексту, яке пов'язане з опорою переважно на рухово-моторні механізми музичної пам'яті, виключаючи при цьому логіку розвитку музичного матеріалу.

На думку Д. Надирової, саме довільне, логічно усвідомлене запам'ятовування музики, спеціальне її заучування сприяє справжній міцності і довготривалості запам'ятовування, забезпечуючи надійність музичної пам'яті в різних ситуаціях [30, с. 43].

Л. Маккінон стверджує, що «тільки те, що відзначено свідомо, можна пригадати згодом із власної волі» [24, с. 70]. Таким чином, значущим для ефективного вивчення музичного твору є активізація інтелектуальної пам'яті, яка пов'язана з логічними категоріями: структура твору, аналіз усіх елементів музичної тканини, тональний план, модуляції, особливості драматургії, динаміка, властивості фактури, голосоведення, аплікатура тощо. Всі перераховані вище категорії, за умови їх осмислення, є засобами запам'ятовування музики або, інакше кажучи, механізмом дії музичної пам'яті.

Особливо продуктивним є довільне запам'ятовування складних за фактурою і ладогармонійною мовою творів (поліфонія, п'єси сучасних авторів). На глибокому логічному аналізі всіх елементів змісту і форми музики, розгляді всіх тонкощів фактури базується інтерпретаційний план

виконання, що, у свою чергу, є відправною точкою для текстового запам'ятовування. У цьому випадку довільне запам'ятовування є не тільки ефективним засобом вивчення напам'ять, але й умовою високого рівня побудови інтерпретаційного плану, його осмисленості і розуміння.

Порівнюючи довільне і мимовільне запам'ятовування, Д. Надирова відзначає перевагу методу довільного запам'ятовування: «незважаючи на свою деяку трудомісткість, він забезпечує більш високий рівень запам'ятовування, включаючи надійність, довгостроковість і точність деталізації [30, с. 45].

Однак, учені вважають, і мимовільне (без мнемічних зусиль) запам'ятовування, у тому випадку, якщо воно відбувається в комплексі з активною осмисленою роботою над твором і підкріплюється подальшим логічним усвідомленням вивченого напам'ять за допомогою інтелектуальної пам'яті, також є досить повноцінним і надійним засобом роботи над музичним твором.

Міцність запам'ятовування музичного твору багато в чому залежить і від часових термінів вивчення напам'ять. Вважається, що оптимальним для тих, хто навчається музиці, є вивчення нового твору напам'ять за два-три місяці до його публічної презентації. Важливим у цей період, вказує Г. Гайнетдінова, є відвикання виконавця від зорових орієнтирів і звикання до слухових [5].

Ученими доведено, що зберігання інформації у довготривалій пам'яті є практично не обмеженим у часі. Практика доводить, що добре вивчені музичні твори студенти пам'ятають досить тривалий час. О. Груніна стверджує, що довгострокова пам'ять працює за умови відтворення матеріалу, що запам'ятовується, з частотою спочатку один раз на три-шість місяців, потім один раз на рік тощо [9, с. 54-56].

Як приклад виняткового обсягу музичної пам'яті слід згадати, що С. Ріхтер тримав у пам'яті одночасно 40 сольних концертних програм тривалістю у дві години кожна.

Таким чином, при заучуванні музичного матеріалу, як і під час запам'ятовування будь-якої іншої інформації, великого значення набувають загальні правила, пов'язані з обсягом матеріалу, що запам'ятовується та розподілом повторень за часом.

Обсяг фрагмента для роботи над його запам'ятовуванням, який включає аналіз, розчленування, пошук логіки, повторення повинен обиратися згідно зі складністю музичного матеріалу. Як правило, при вивченні тексту фуг – це півтакту-такт, в одноголосних фрагментах – обсяг теми або протискладання. У місцях зі складними акордовими побудовами це може бути 2-4 акорди або пасажі, а іноді й один складний політональний акорд. У більшості випадків обсяг для довільного запам'ятовування відповідає одному елементу музичної мови – фразі, реченню, періоду [30].

Вивчений матеріал, як правило, потребує підкріплення, повторення, особливо це важливо для рухової пам'яті і пов'язано з автоматизацією дій. Доцільно повторення розподілити на декілька «підходів», що включають певну кількість програвань, між якими має бути певний проміжок часу. У цей проміжок часу, вказують вчені, мнемічна робота триває: інформація засвоюється за умови відсутності інших музичних потоків. Водночас слід пам'ятати, що, якщо проміжок між повтореннями більше чотирьох днів, вивчений фрагмент може виявитися забутим. У психології існує категорія «інтерференція», що трактується як «погіршення збереження запам'ятовуваного матеріалу внаслідок накладення на нього іншого матеріалу, з яким оперує суб'єкт». У такому випадку потоки інформації заважають один одному [25]. В результаті продуктивність запам'ятовування (швидкість, міцність, точність) різко знижується.

Пропонуємо низку правил щодо організації роботи при вивченні музичного тексту напам'ять:

- обсяг фрагменту для роботи над його запам'ятовуванням обирається згідно зі складністю музичного матеріалу;
- робота над вивченням твору напам'ять повинна проходити за два-три

місяці до його публічної презентації;

– недоцільно намагатися вивчити одночасно відразу кілька творів напам'ять – ефективність такої роботи буде дуже низькою;

– доцільно обмежитися на якийсь період вивченням одного твору від початку до кінця, оскільки такий метод «концентрації» сприяє формуванню цілісного завершеного образу твору і позитивно впливає на міцність запам'ятовування та глибину розуміння його художньо-образного змісту;

– на початковому етапі вивчений матеріал потребує підкріплення та повторення з певним проміжком часу не більше чотирьох днів;

– для розвитку довгострокової пам'яті слід відтворювати матеріал, що запам'ятовується, з частотою спочатку один раз на три-шість місяців, потім один раз на рік.

Запорукою логіки та універсалізації музичної мови твору є розуміння його стилістики. Механізмом цього досягнення є осмислення студентом взаємозв'язку творчості композитора з мистецтвом і культурою історичної епохи, до якої він належить. Усвідомлення стилістичної своєрідності певного музичного твору практично виступає найважливішою фазою у формуванні змістової насиченості музичного образу, розумінні й адекватній інтерпретації музичного твору.

Як відомо, емоційна сфера переважно вважається природною, такою, що не вимагає цілеспрямованої роботи. Проте студенти, здебільшого, не завжди глибоко й осмислено передають ідейний зміст музичного твору, що закодований автором у нотному тексті.

Особлива увага в музичній педагогіці надається здатностям студентів психолого-педагогічної спрямованості, які впливають на рівень успішності їхньої виконавської діяльності: творча уява і інтуїція, загальний світогляд і художній смак. У зв'язку з цим, доцільним стає метод аналогії музичного твору з живописом, літературою та іншими видами мистецтва. Таким чином, музичний твір, що вивчається студентом, долучається до загальнохудожнього контексту, що сприяє формуванню загальних уявлень

про епоху, стиль, напрями в розвитку виконавської і художньої культури. Це допомагає студенту досягнути художній образ музичного твору і переконливо втілити його у власному виконанні.

Отже, на другому етапі роботи над музичним твором пріоритетною формою роботи є складання виконавського плану, який визначає зміст музичного твору, його художньо-образну характеристику, коло асоціацій і аналогій (із залученням матеріалу з інших музичних творів та споріднених видів мистецтв), виразні засоби, драматургічні та формотворчі особливості музичного твору.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Яку роль на етапі детальної роботи над музичним твором виконує його теоретичний аналіз?

2. Визначте роль педалізації у фортепіанному мистецтві.

3. Розкрийте художнє значення аплікатурних принципів видатних композиторів-піаністів.

4. Проаналізуйте рекомендації видатних педагогів-музикантів щодо детальної роботи над текстом і складіть алгоритм опрацювання музичного твору, наведіть приклад його використання в самостійній роботі.

5. Здійсніть виконавський та методичний аналіз музичного твору за таким планом:

– характеристика музичних образів (із залученням матеріалу інших музичних творів та інших видів мистецтв);

– стилістика твору;

– жанрова характерність, ритмічні і темпові особливості, будова мелодії;

– тональний план, гармонійні і ладові ознаки, форма твору, особливості розвитку, кульмінаційні зони;

– засоби музичної виразності, за допомогою яких виконавець реалізує задум композитора (інтонування і фразування мелодії; динамічний план

твору, агогічні особливості, артикуляційні моменти, особливості педалізації тощо).

6. Проаналізуйте стильові ознаки фортепіанних творів композиторів-романтиків (за вибором).

7. Визначте виконавські особливості фортепіанної музики сучасних українських композиторів.

1.3. Створення власної концепції інтерпретації музичного твору

Третій етап характеризується безпосереднім формуванням і адекватним утіленням музично-художнього образу, тобто в уточненні, деталізації образного уявлення музичного твору, прояву особистісного ставлення до нього, а також у доборі виконавських засобів щодо його втілення. Таким чином, на третьому етапі актуалізується робота щодо створення власної інтерпретації музичного твору, а також досягнення цілісності та художньої переконливості його виконання.

Категорія «інтерпретація» займає одне з визначальних місць у проблематиці музичного мистецтва, оскільки цей феномен пов'язаний із розумінням інтерпретатора ціннісно-сислової основи музичного твору та адекватним його відтворенням як оригінального продукту інструментальної діяльності виконавця.

Питання інтерпретації музичного твору у виконавській діяльності розглянуто в працях музикантів-теоретиків, педагогів і виконавців XIX–XXI століть (О. Алексєєв, Б. Асаф'єв, О. Гольденвейзер, Г. Коган, Н. Корихалова, А. Корто, В. Крицький, О. Ляшенко, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, А. Рубінштейн, Г. Саїк, А. Сохор, С. Фейнберг, Г. Ципін, Б. Яворський та ін.).

Можна знайти безліч визначень цього феномену. У наукових дослідженнях інтерпретація розуміється як творче тлумачення музичного твору і його втілення у звучанні відповідно до естетичних принципів і індивідуальності виконавця [7], як явище музично-виконавської творчості,

інтерпретаційні механізми якої зорієнтовані насамперед на осмислення тих чи тих аспектів музичного стилю композитора [11], як процес художньої співтворчості з композитором, з метою яскравого розкриття змісту музичного твору [9], як індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування [25].

Як відомо, інтерпретаційні процеси наявні в різноманітних видах пізнавальної та ціннісно-орієнтаційної діяльності, життєвій практиці, науковій діяльності, а також у мистецтві. Мистецтво, як особливий різновид духовно-практичного осягнення світу, продукує специфічність протікання інтерпретаційних процесів. Це зумовлюється, з одного боку – предметним полем формування художніх образів (реальні події, факти, явища, процеси реального світу, історичні праці, твори мистецтва), з другого – формами протікання творчого процесу (художнє відображення явищ дійсності в живописі, скульптурі, літературі, музиці тощо) [8, с. 37], з третього – художньо-образною формою опанування дійсності.

У контексті розгляду питання щодо створення власної концепції інтерпретації музичного твору важливо конкретизувати значення категорії «виконавська інтерпретація» та визначити її місце з-поміж різних видів музичної діяльності. Музикознавці, аналізуючи особливості різних видів музично-інтерпретаційної діяльності, виокремлюють такі чотири види:

– редакторська інтерпретація, що виявляється в ході прилаштування до нових виконавських вимог варіанту нотного тексту музичного твору;

– виконавська інтерпретація, яка втілюється в музичному звучанні твору та визначається мірою свободи виконавця при його «читанні»;

– композиторська інтерпретація, що характеризується музичним переробленням художнього матеріалу іншого твору чи його фрагмента;

– музикознавча інтерпретація (наукова та художня), яка виражається в описах музики засобами вербальної мови [21, с. 109–110].

Таким чином, «музична інтерпретація» – поняття широкого значення,

яке містить, поряд із зазначеними видами інтерпретацій, і «виконавську». Зазвичай «музична інтерпретація» тлумачиться як інтелектуально організована діяльність музичного мислення, що скерована на розкриття виразно-змістовних можливостей музичного твору [10, с. 21]. Сутність же виконавської інтерпретації полягає в обов'язковому відтворенні результатів авторської діяльності і визначається науковцями-музикантами як нове, творче «прочитання» твору, що втілене в музичному звучанні [22].

В обігу мистецтвознавчої та музично-педагогічної науки існує термін «художня інтерпретація». Сутність художньої інтерпретації вбачаємо як у мистецькій спрямованості (тлумаченні художнього образу), так і в об'єктивно обумовленій творчій художньо-інтерпретаційній сутності всіх видів (редакторської, виконавської, композиторської та музикознавчої) інтерпретацій. Виходячи з цього, вважаємо, що не доцільно диференціювати поняття «художня інтерпретація» в окремий вид інтерпретації, оскільки «художня» може бути складником кожного з видів інтерпретацій на основі саме художнього тексту (музичного, літературного, поетичного).

Водночас, Є. Гуренко, досліджуючи специфіку художньої інтерпретації, диференціює поняття «інтерпретація» і «виконання». «Виконання», за його тлумаченням – продукт виконавської діяльності, а «інтерпретація» – частина цього продукту, творчий, суб'єктивний його бік, «специфічний «залишок», який можна отримати, якщо повністю абстрагуватися від усього, що зумовлено автором твору» [8, с. 53]. Ю. Кочнев розглядає два напрями виконавського процесу: фізичну об'єктивацію – конкретизацію виконавцем музичного твору та інтерпретацію – художню інформацію, яку несе це звучання [17, с. 8–10].

На нашу думку, художня інтерпретація музичного твору – це різновид художньо-творчої діяльності, а також процес осмислення й досягнення музичного твору виконавцем з результатом цього творчого процесу – виконавським утіленням. Окреслені підходи надають можливість акцентувати, що за своєю сутністю художня інтерпретація збігається з

виконавською інтерпретацією. За процесуальним параметром художня інтерпретація диференціюється на два етапи, а саме: досягнення художньо-змістової сутності музичного твору; виконавське втілення результату досягнення.

Художньо-виконавська інтерпретація музичного твору має включати: об'єктивні аспекти авторського композиторського задуму, а також міру свободи виконавської творчості. У деяких випадках музично-педагогічна практика наполягає на тому, що виконання твору має повністю відповідати задуму митця; в інших – дотримуватися свободи виконавської інтерпретації. На наш погляд, слід дотримуватися принципу взаємодії композиторського та виконавського стилю. Сутність цього принципу полягає в такому:

- взаємодія композиторського стилю й інтерпретаційного задуму виконавця;
- декодування авторського тексту з урахуваннями його актуалізації в сучасному культурному просторі;
- залежність вибору виконавцем виражальних засобів та технічних прийомів від інформації, яка закладена в тексті твору.

Слід виокремити важливий складник фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва – художньо-педагогічну інтерпретацію музичного твору. Означена категорія є цілісним утворенням, що характеризує єдність і взаємозв'язок кількох складників, серед яких О. Ляшенко виокремлює: текстуальну (індивідуально авторська), змістову (історична) та психологічна інтерпретація. Значущим є той факт, що інтерпретація музичного твору, обов'язково містить його ретроспективне вивчення: аналіз об'єктивних відомостей про твір, сенс та значення, які втілені в ньому [19].

Художньо-педагогічна інтерпретація, на якій акцентує увагу О. Ляшенко, є комплексом різних типів інтерпретацій:

- музикознавчої (занурення в культуру конкретної історичної епохи, аналіз специфіки виконавства та особливостей відтворення музичного

матеріалу представниками різних виконавських шкіл, течій, стильових напрямків);

– художньо-образної (розкриття змістового контенту твору з використанням пояснювального матеріалу з різних джерел, орієнтація на конкретний контингент слухачів);

– виконавської (узагальнення задуму композитора в художньо-суб'єктивному виконанні, удосконалення виконавських навичок і навичок виконавського самоаналізу);

– вербально-змістової (як засобу створення емоційної драматургічної концепції музичного твору на основі синтезу музичної думки з літературно-поетичною);

– візуально-асоціативної (інтерпретаційні паралелі музики та живопису, стильових, жанрових одиниць художніх творів);

– акторської, побудованої на основі виконавської та акторської майстерності, реалізованої у вигляді емоційно-образного оформлення художньо-педагогічної інтерпретації в акті виступу перед аудиторією [19, с. 54–55].

Таким чином, художньо-педагогічна інтерпретація виступає в якості умови формування виконавської інтерпретації.

Останню, спираючись на твердження О. Котляревської, можна трактувати як результат особливої художньої діяльності свідомості, що визначається як своєрідне переведення продукту первинної творчості не тільки в іншу систему мови (знаково-сміслову), й в іншу систему мислення [15]. Отже, виконання музичного твору є перекладом зі знаково-графічної мови на музичну та вербальну. При цьому відбувається залучення додаткових описово-графічних засобів (образних та емоційних характеристик, літературно-поетичних програм) та інших видів мистецтва, що доводиться в музикознавчих дослідженнях Б. Асаф'єва, В. Кухаренка, Є. Назайкінського та ін.

Для розуміння й усвідомлення закономірностей здійснення

інтерпретаційної діяльності в галузі музичного мистецтва розглянемо сутність категорії «музичний твір».

Так, Н. Корихалова визначає засіб буття музичного твору як діалектичну єдність трьох форм його існування: потенційної, актуальної та віртуальної. Потенційна форма визначається авторкою як буття-можливість музичного твору, тобто зафіксований у нотному запису твір, що існує у «згорнутому» вигляді; актуальна форма – як реалізація в конкретному виконавському акті; віртуальна форма – як сукупність виконавських реалізацій твору, тобто його образ, що зберігається в людській свідомості [14].

Ю. Кочнев розуміє означену дефініцію як «певну єдність авторського тексту та близької до нескінченності суми виконавських інтерпретацій і слухацьких сприймань» [16, с. 58]. Як бачимо, наявним є відмежування понять «музичний твір» та «авторський текст» і «нотний текст», де останні є письмовою формою існування музичного твору, інваріантною його частиною.

Вирішення завдань інтерпретації передбачає наявність у індивіда певного обсягу знань, уявлень, суб'єктивного досвіду, здатності «вчування» образів, понять, концепцій, сенсів. Саме від особистості інтерпретатора-виконавця залежить здійснення інтерпретації, результат якої – цілісне розуміння, глобальне охоплення смислового змісту в усій його неоднорідності.

Отже, художня інтерпретація є процесом досягнення художнього твору, результатом його розуміння та відповідно, адекватного виконавського втілення. Тому саме на цьому етапі актуалізується робота над адекватним передаванням композиторського задуму, що передбачає не тільки особистісне ставлення до авторського тексту, відчуття стилю, форми і змісту твору, але й підключення до цієї роботи спектру вже набутих знань, виконавських умінь і навичок.

Відповідно до традиційного підходу адекватне розуміння музичного

твору зводиться до розкриття сенсу, який вклав у нього автор (без змін і додавань). Натомість представники нетрадиційного погляду переконані, що процес розуміння музичного твору завжди пов'язаний із наданням йому додаткового сенсу. Значна кількість музикантів підкреслюють роль транстексту в розумінні та інтерпретації музичного твору. Невичерпність музичних образів у трьох напрямках – композиторському, виконавському, слухацькому – заглиблює процес розуміння, залишаючи простір для індивідуального суб'єктивного сприйняття: «задано» композитором, привноситься виконавцем, і, нарешті, переживається слухачем. Так, в інтерпретації музичного твору одночасно відображаються і заснована на об'єктивному розумінні наступність авторському задуму, і суб'єктивність його трактування [3].

Уважаємо, що робота над художньою інтерпретацією музичного твору містить: здатність до сприйняття змісту і форми художнього твору (уміння розуміти музичну мову з усіма її виразними можливостями, стилістикою, індивідуальними складовими); здатність втілювати індивідуальну виконавську концепцію, ідейно-художній задум інтерпретації; здатність створювати інтонаційно виразні і технічні варіанти інтерпретації твору.

У процесі вивчення музичного твору у свідомості виконавця поступово створюється звуковий образ, який піддається постійному аналізу. У результаті цього відбувається уточнення, збагачення і подальша «кристалізація» художнього образу й виявлення відповідних йому піаністичних прийомів виразного виконання (тонкості нюансування і тембрової різноманітності, ясності фразування, логічності розвитку музичної думки, переконливості форми тощо). При цьому, саме виконавське трактування твору повинно бути переконливим, естетично виправданим у контексті створення і розкриття його художнього образу.

Після проходження вищевикладених етапів роботи над музичним твором, музикант-виконавець має презентувати його публічно. Проте, як відомо, під час виступу неминує виникає надмірне естрадне хвилювання,

студенти, які перебувають у такому стані, втрачають самовладання і контроль під час концертного виступу. На наш погляд, у вихованні естрадної витримки допомагають:

- завчасно обраний і вивчений репертуар, який відповідає виконавським можливостям студента;
- репетиції перед уявною аудиторією; прослуховування в класі; максимальна зосередженість на виступі;
- розумний режим праці та відпочинку, особливо перед концертом, іспитом тощо, а також аутогенні тренування.

Деякі настанови «Flow-стану», за О. Базановою та А. Бурзиком, на наш погляд, можна використовувати під час підготовки до концертного виступу, а саме:

- знайди відчуття найбільш комфортного та природнього контакту з інструментом, сфокусууй увагу на тактильних відчуттях;
- переконайся, що тобі подобається твій звук. Увійди в нього. Твій інструмент – твій друг, запитай, як він хотів би звучати;
- нехай звук іде від усього тіла, не напружуй його, вмикай послідовно деякі рухи, наприклад легке коливання корпусу, якщо воно не відволікає, а допомагає. Знайди свою «зону комфорту» [1, с.35–36].

Особливу увагу на третьому етапі роботи над музичним твором слід приділяти емоційній культурі виконання. Необхідно дотримуватися почуття міри у виконанні, прагнути до природності естетичного переживання. Корисно влаштовувати програвання перед уявною аудиторією, коли, наприклад, у ролі «слухача» використовується аудіозапис власного виконання, за допомогою якого вдається поглянути на себе з боку, оцінити своє виконання з позиції слухача.

Останній етап роботи над музичним твором часто супроводжується негативним явищем, яке в музичній педагогіці отримало назву «звикання», коли музичний твір виконується багато разів. У таких випадках корисно повернутися до гри в повільному темпі, свідомо утримуючись від виразності.

Також можна відкласти на деякий час роботу над музичним твором, дати йому «відлежатися».

Відзначимо найбільш важливі моменти роботи на цьому етапі роботи над музичним твором:

- створення емоційної програми виконання, плану інтерпретації;
- пробні виконання музичного твору в належному темпі відповідно до художнього задуму;
- орієнтація виконання на слухацьку аудиторію;
- формування емоційної культури виконання;
- тренування виконавської волі й витримки;
- повернення до повільного темпу або перерва в роботі над твором (за необхідності).

Концертні репетиції, які проходять безпосередньо перед виступом студента, повинні враховувати певні психологічні особливості концентрації уваги. Л. Баланчивадзе доходить висновку, що повна репетиція з виконанням твору від початку до кінця негативно впливає на якість концертного виступу, не є ефективною, оскільки «повністю реалізує операційні можливості» виконавця. Водночас, часткова репетиція виявляє ефект «перерваної дії»: активізуються операційні можливості, виникає напруження, яке не отримує розрядки за умов фрагментарності виконання. Це створює готовність до більш повного розкриття творчих можливостей, зокрема уваги, під час концертного виступу. Крім того, після часткової репетиції знижується рівень «ситуативної тривожності», що допомагає студентам відчувати себе більш комфортно під час виступу [2, с.72].

Усі зазначені і перераховані рекомендації мають індивідуальний характер. Їх використання залежить від точності діагностування проблем виконання, виявлення причин її існування та визначення методики подолання перешкод щодо встановлення комфортного психологічного стану в процесі публічної інтерпретаційної діяльності.

Таким чином, робота над музичним твором, що включає розглянуті

нами три етапи, є комплексним процесом, успішність якого залежить від безлічі складних і неоднорідних чинників, одним з яких виступає поступове та поетапне оволодіння змістово-виконавськими компонентами музичного виконання. Етапи вивчення музичного твору містять такі форми роботи.

Перший етап роботи над музичним твором:

- ознайомлення з твором;
- розбір тексту;
- вивчення напам'ять.

Другий етап роботи над музичним твором:

- поєднання загальних і часткових завдань;
- вирішення основних інтерпретаційних завдань (туше, фразування, динаміка, артикуляція, агогіка, педалізація тощо);
- технічне вдосконалення виконання.

Третій етап роботи над музичним твором:

- пошуки логіки розкриття художньо-образного змісту твору;
- репетиції;
- психологічна підготовка до сценічного виступу.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Визначте, що є головною метою в роботі над музичним твором?
2. Розкрийте, у чому полягають складності кожного етапу роботи над музичним твором?
3. Розкрийте сутність підготовки до художнього виконання, усвідомлення особливостей інтерпретації, проблема сценічного хвилювання.
4. Напишіть рецензію на концертне виконання музичного твору (за вибором) відомими музикантами за таким планом: коротка характеристика епохи, в яку був написаний твір; творчий стиль композитора; історія створення музичного твору; інтонаційно-образний аналіз; особистісні враження і асоціації, що виникли в процесі прослуховування музики; надання естетичної оцінки; виразність, емоційність гри; особливості виконавської

інтерпретації.

5. Складіть виконавський план роботи над музичним твором.

6. Порівняйте творчі інтерпретації виконання музичного твору українських та зарубіжних музикантів (за вибором).

7. Порівняйте редакції музичних творів, скласти власний виконавський варіант (за вибором 32 сонати Л. Бетховена в редакції О. Гольденвейзера та А. Шнабеля, інвенції Й. Баха в редакції Б. Муджеліні, Ф. Бузоні, О. Гольденвейзера).

8. Складіть таблицю-аналіз провідних положень інтерпретації творів В. Моцарта видатними піаністами ХХ ст.

Список рекомендованої літератури

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия/ Киев : Музична Україна, 1974. 165 с.

2. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю : культурно-антропологічний аспект : наукове дослідження. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.

3. Беркман Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано. Москва : Просвещение, 1977. 102 с.

4. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. Москва : Классика – XXI, 2004. 100 с.

5. Гольденвейзер А. Б. Советы педагога-пианиста. *Пианисты рассказывают*. 1980. № 1. С. 119–132.

6. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ ст. в контексті музичної педагогіки : історико-методологічні аспекти : монографія. Київ : НПУ, 2007. 460 с.

7. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібник. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 300 с.

8. Коган Г. М. У врат мастерства. Москва : Классика–XXI, 2004. 463 с.
9. Кременштейн Б. Л. Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано. Москва : Классика XXI, 2009. – 132 с.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
11. Ревенчук В. В. Фортепіанна підготовка як складова професійного становлення майбутнього вчителя музики. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки.* 2017. № 1. С. 163–167.
12. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки : метод. посібник. Тернопіль : Астон, 2000. 68 с.
13. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Ленинград : Музыка, 1964. 187 с.
14. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1969. 598 с.
15. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие. Москва : Просвещение, 1984. 176 с.

Список використаних джерел

1. Базанова О., Бурзик А. Исполнение музыки во «Flow-состоянии»: психофизиологические корреляты. *Музыкальная психология и психотерапия.* 2011. №4. С.32–40.
2. Баланчивадзе Л. В. Индивидуально-психологические различия в музыкально-исполнительской деятельности. *Музыкальная психология и психотерапия.* 2010. №1. С.71–74.
3. Бочкарева О. В. Дидактический диалог в профессионально-педагогической подготовке учителя музыки в вузе : автореф. дисс. ... доктора пед. наук : 13.00.08. Ярославль, 2008. 42 с.
URL : http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2008/Vochkareva_O_V_2008.pdf.
4. Гринштейн С. Н. Великие фортепианные педагоги прошлого :

И. Ложье, Ф. Вик, Л. Раман, М. Варро. Санкт-Петербург : Композитор-СПб., 2004. 144 с.

5. Гайнетдінова Г. Ю. Дослідження проблем розвитку музичної пам'яті. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки)*. Бердянськ : БДПУ, 2011. № 1. С. 88–92.

6. Глазунова І. К. Методичні рекомендації «Організація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в умовах модульно-рейтингового навчання». Київ. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 68 с.

7. Гордійчук Л. В. Самостійна робота над музичним твором : основні етапи та методи : методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано». Луцьк : Надстир'я, 2017. 28 с.

8. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. Москва : МИП «НВ Магистр», 1993. 191 с.

9. Грунина О. Н. Вопросы улучшения работы памяти в процессе обучения японскому языку. *Молодой ученый*. 2017. № 23 (157). С. 54–56.

10. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.

11. Гусак В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2011. 22 с.

12. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 2: Музичне виконавство / Ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 1999. С. 88–98.

13. Єфіменко А. Г. Музична інтерпретація: завдання комплексного підсумкового контролю : метод. рек. для студ. напряму 0202 «Мистецтво» спец. 7. 020207 «Музична педагогіка і виховання» (денна форма навчання). Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. 36 с.

14. Інть Юань. Формування художньо-образної пам'яті майбутніх учителів музики у процесі фортепіанного навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2012. 21 с.
15. Катрич О. Т. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 5: Музичне виконавство, кн. 4 / Ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 2000. С. 59–65.
16. Коган Г. М. У врат мастерства. Москва : Классика–XXI, 2004. 463 с.
17. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1966. 108 с. URL : <https://www.piano.ru/scores/etudes/cortot.pdf>.
18. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и исполнитель (проблема и ее разработка в XX веке) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ленинград, 1971. 20 с.
19. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1996. 19 с.
20. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1970. 22 с.
21. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. Советская музыка. 1969. № 12. – С. 56–60.
22. Кривицька Т. А. Фортепіано (спеціальний музичний інструмент) : методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 19 с.
23. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів. *Мистецтво та освіта*. № 4. 1999. С. 54–57.
24. Маккиннон Л. Игра наизусть. Ленинград : Музыка, 1967. 144 с.

25. Марей А. А. В. В. Подпругина. Интерференция как явление долговременной памяти у студентов, изучающих два иностранных языка. *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки*. 2019. № 1 (830). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/interferentsiya-kak-yavlenie-dolgovremennoy-pamyati-u-studentov-izuchayuschih-dva-inostrannyh-yazyka>.

26. Мартынова А. В. Человеческая память норма и аномалии. *Вестник МГУП имени Ивана Федорова*. 2012. № 4. С. 125–127.

27. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 471 с.

28. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал*. № 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106–111.

29. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Київ : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. 157 с.

30. Надырова Д. С. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано : учебное пособие. Казань : ИДПО, 2014. 53 с.

31. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – Л. : Музыка, 1964. – 187 с.

32. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Ленинград : Музыка, 1968. 108 с.

33. Саїк Г. Ф. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 3.00.02. Київ, 2000. 19 с.

34. Черни К. Письма Карла Черни об изучении игры на фортепиано : руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генерал-баса : учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2019. 69 с.

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ ТЕХНІКИ НА ЗАНЯТТЯХ З ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ

2.1. Класифікація видів фортепіанної техніки

Опанування різних видів техніки музиканта-виконавця триває впродовж усієї практичної діяльності. Вона розпочинається з вивчення простих елементів музики і не закінчується навіть після концертної презентації складного музичного твору. Адже вивчення технічного матеріалу, в зв'язку з конкретним художнім твором, має декілька функцій: підготовчу, коригуючу, закріплюючу, підтримуючу. Також щоденна гра технічного матеріалу необхідна і для того, щоб приводити виконавський апарат у робочий стан і тим самим підтримувати досягнутий рівень техніки.

Взагалі під фортепіанною технікою вчені та музиканти розуміють певний рівень сформованості вмінь, навичок, прийомів гри, за допомогою яких виконавець досягатиме в процесі інтерпретації внутрішнього слухового еталону. Саме тому, кожній технічній роботі має передувати усвідомлення змісту музичного тексту та музичних засобів об'єктивації творчої ідеї у звуковій матерії. Таким чином, художня складова виконання музичного твору багато в чому залежить від певного рівня технічної спроможності, що, у свою чергу, сприяє загалом удосконаленню виконавської майстерності музиканта.

Принципове значення в успішності фахової діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва має поняття виконавської майстерності, яке складається з поєднання художнього і технічного. Зупинимось на одному зі складників виконавської майстерності – технічних можливостях музиканта: від розвитку природного потенціалу до вдосконалення вже сформованих певних умінь. Означеному питанню приділялося багато уваги в музичній педагогіці, методичних посібниках і працях з теорії та методики виконавства

(О. Алексєєва, Л. Баренбойма, К. Ігумнова, Г. Когана, Б. Кременштейна, К. Мартінсена, Г. Нейгауза, С. Савшинського С. Фейнберга та ін.).

Незважаючи на те, що виховання свободи та координації виконавського апарату завжди були в центрі уваги педагогів-музикантів, недостатність розвитку технічної майстерності (напруженість, скованість рухів, м'язова скутість рук, нечіткість артикуляції, звукова нерівність) залишається і сьогодні однією із серйозних перешкод, що постають на шляху художньої інтерпретації музичного твору.

У музичній педагогіці неодноразово робилися спроби систематизувати та класифікувати різні види техніки. Говорять, наприклад, про дрібну (пальцеву) техніку, про крупну (акордову і октавну) техніку; виокремлюють техніку гри подвійними нотами (терціями, секстами), техніку виконання арпеджіо, трелей, репетиційних послідовностей, тремоло тощо.

Натомість усі видатні педагоги і музиканти минулого і сьогодення у своїх методичних і педагогічних працях питання техніки гри на фортепіано пов'язували із завданнями художнього виконання, знаходженням технічних прийомів, що дають потрібний художній результат. Відкидаючи механічне тренування пальців, вони вважали, що в будь-якій вправі необхідно стежити за якістю звуку і нюансуванням. Техніка гри розглядалася залежно від художніх вимог виконавського мистецтва.

Виокремимо деякі підходи групування видів (елементів) фортепіанної техніки відомими музикантами-піаністами ХХІ сторіччя.

Г. Нейгауз [14] розглядає декілька видів (елементів) фортепіанної техніки: здобуття однієї ноти; трель; гами; арпеджіо; подвійні ноти; акордова техніка; «стрибки» і «скачки»; поліфонія. Розглянемо їх більш детально.

Першим елементом Г. Нейгауз розглядав узяття однієї ноти: «на одній ноті можна простежувати весь динамічний діапазон фортепіано. Крім того, можна одну ноту брати різними пальцями, з педаллю і без педалі. Також можна її брати як дуже «довгу» ноту і витримувати до повного зникнення звуку, потім як коротшу – аж до самої короткої» [14, с. 120]. Другий елемент

– дві, три, чотири, потім всі п'ять нот, трель. Сполучення з трьох і чотирьох нот Г. Нейгауз пропонує розглядати, з одного боку, як підготовку до п'ятипальцевих вправ, з іншого – як складові діатонічної гами. Третім елементом музикант називає гами. Відмінність гами від попередніх елементів полягає в тому, що рука не залишається в одній позиції, як було досі, а переноситься на будь-яку відстань вгору і вниз по клавіатурі. Четвертий елемент – арпеджіо в усіх його видах (по тризвуках і різноманітних септакордах). П'ятий елемент техніки – подвійні ноти. Шостим елементом Г. Нейгауз уважав акордову техніку (трьох-, чотирьох-, і п'ятизвучні одночасні поєднання нот у кожній руці). Сьомий елемент – скачки (переноси руки на великі відстані). Восьмим і самим чудовим елементом у фортепіанній музиці педагог уважав поліфонію.

Ф. Ліст диференціював технічні труднощі на чотири класи: октави і акорди; тремоло і трелі; подвійні ноти (терції, сексти); гами і арпеджіо. Працювати над цими різновидами техніки, на думку Ф. Ліста, необхідно саме в цій послідовності. Таким чином, розвиток октавної і акордової техніки є первинним завданням піаніста, якому Ф. Ліст надавав величезної значущості. Він уважав, що вивчення цих вправ потрібно розпочинати дуже повільно, щоб уникнути напруженості [1].

На думку І. Гофмана, техніка включає в себе «гами, арпеджіо, акорди, подвійні ноти, октави, легато і різні види стаккато, а також динамічні відтінки» [6].

К. Мартінсен класифікує техніку за трьома типами: класичний, екстатичний або романтичний (техніка подушечки пальця, тобто вся увага повинна бути спрямована на формування гарного звуку) і експансивний (техніка плечового поясу) [13].

Французький піаніст і педагог А. Корто за іншими ознаками зводить всю фортепіанну техніку до п'яти основних форм: рівномірність; незалежність і рухливість пальців; підкладання 1-го пальця (гами і арпеджіо); подвійні ноти і поліфонічна гра; розтягування; кистьова техніка, акордова гра

[11]. А. Корто виокремлював у якості особливого виду, техніку підкладання першого пальця (хоча в цьому разі точніше було б говорити, за Г. Ципіним, про особливий технічний прийом); деякі вживають такі вирази, як «техніка кистьової гри» тощо [9, с. 38].

І, нарешті, А. Бірмак розподіляє фортепіанну техніку на два традиційні види, що зберегли своє значення і в наш час, а саме: дрібну (пальцеву) і крупну (октави, акорди, тремоло і скачки) [4]. Цікавим є те, що А. Бірмак, при цьому, розширює поняття дрібної техніки. Відомий педагог і виконавець вважає, що така класифікація не може охопити всього невичерпного багатства фактурних прийомів. Автор зазначає, що дрібну техніку нерідко розглядають вузько, тільки як уміння швидко і чисто грати гаммообразні і арпеджіровані пасажі, без урахування її виразних якостей.

А. Бірмак наголошує на тому, що залежно від стилю і змісту музичного твору пальцева техніка за характером звуку і тембру дуже різноманітна і тому її слід поділяти на кілька видів: техніку *martellato*, «перлову» (*jer perle*) *leggiero*, мелодійну, пальцеве *glissando*. Порівнюючи технічні пасажі з різних творів, наприклад, «Блискуче рондо» К. Вебера, Концертний етюд № 3 *Desdur* Ф. Ліста, Балада № 1 *g-moll*, Етюд *op. 25* № 11 Ф. Шопена, А. Бірмак зазначає, що подібні в них по фактурі технічні моменти відрізняються за своїм характером і звучанням. Вони вимагають різних прийомів звуковидобування і лише умовно можуть вважатися пальцевою технікою [4, с. 79].

Незважаючи на розмаїття видів фортепіанної техніки, історично склалася певна її класифікація, що стала класичною. Вона поділяється на:

- 1) дрібну (пальцеву) техніку;
- 2) крупну техніку;
- 3) техніку подвійних нот.

Дрібна техніка є основою майбутньої технічної майстерності музиканта. Вона зустрічається в численній кількості етюдів, сонатах, п'єс, поліфонічних творах. Дрібна техніка вміщує різні види фігурацій і

п'ятипальцеві послідовності, певні види гам, арпеджіо і вправ, репетиції, трелі.

Так, гамообразні пасажі – частина звукоряду в межах октави, де ступені ладу розташовані послідовно один за одним у висхідному або низхідному порядку. Існують діатонічні (із 7 звуків), хроматичні (із 12 звуків), пентатонічні (із 5 звуків) та інші гами. В освітньому процесі гами використовують як вправи для технічного вдосконалення музикантів-виконавців [18].

Арпеджіо – (іт. *arpeggio*, від *arreggiare* – грати на арфі) – послідовне виконання звуків акорду за чергою у висхідному або низхідному (дуже рідко) русі. У нотопису позначається вертикальною хвилеподібною лінією перед кожним акордом [18].



Репетиції – (лат. *repetitio* – повторення). 1) Швидке повторення одного (того самого) звуку, головним чином, на клавішних інструментах. 2) Фактурний елемент, що складається зі звуків тієї самої висоти, які швидко повторюються [18].

Трель (від іт. *trillare* - деренчати, дзеленчати) – вид мелізму, швидке багаторазове чергування двох суміжних (віддалених на півтони) звуків. Існує кілька видів трелі: проста пальцева трель, трель змінними пальцями, трель – тремоло [18].

Фігурації і п'ятипальцеві послідовності – різноманітні комбінації і послідовності, що включають у роботу всі п'ять пальців.

Глісандо (фр. *glissant* – ковзаючи) – особливий виконавський прийом гри на музичних інструментах, який полягає в легкому та швидкому ковзанні пальцем струною (арфа, смичкові, щипкові та ін.), нігтями одного чи кількох


пальців клавіатурою (фортепіано, акордеон, баян та ін.) [18].

Крупна техніка розділяється на чотири види: октави, акорди, тремоло, скачки.

Акорд (італ. *accordo*, франц. *accord* – згода) – співзвучність, спільне звучання декількох (не менше трьох) звуків, різних за висотою, назвою, що видобуваються зазвичай одночасно. В акордовій техніці важливо дотримуватися зміни праці та відпочинку, оскільки існує схильність до перенапруження, особливо у піаністів з маленькими руками. Г. Нейгауз з цього приводу пише: «Багато разів мені доводилося показувати і пояснювати учням, що взяти ряд акордів *legato* (зазвичай, за допомогою педалі) не виникає ніяких труднощів, якщо тільки зуміти на кожному взятому акорді хоча б одну мить «відпочити», як би посидіти на стільці, відчуваючи спокій, повну свободу і природну вагу руки від плечового суглоба до кінчиків пальців, і спритно, швидко, близько над клавіатурою переходити від акорду до акорду» [14]. Акорди на *non legato* і *staccato* даються легше поки темп не дуже швидкий, оскільки взяти акорди вільним падінням руки зверху легше, ніж брати їх, майже «повзаючи» по клавіатурі.

Ф. Ліст Концерт для фортепіано з оркестром № 1 Es-dur

Allegro maestoso
Cadenza
grandioso



Тремоло – (іт. *tremolo* – тремтячий) – 1. Швидке багаторазове

повторення одного звуку на фортепіано. 2. Швидке багаторазове чергування двох несуміжних звуків або акордів [18].



Роботу над тремоло необхідно розпочинати в повільному темпі тріолями, через те, що вони сприяють чергуванню акцентів на різні пальці (на 1-й або 5-й). Г. Нейгауз радить вчити тремоло двома засобами:

– грати тремоло «невимушено-нерухомою» рукою одними пальцями. «Грати від *pp* до можливого *f*, повільно – до можливо швидкого темпу» [14]. Грати прийомом *non legato*, легко піднімаючи пальці над клавішами, і, грати також, абсолютно не піднімаючи пальців.

– максимально використовувати швидку вібрацію кисті та передпліччя.

У практиці піаністів синтез першого і другого засобів найбільш використовуваний.

Труднощі може викликати гра тремоло на *piano*, оскільки необхідно мінімально піднімати пальці, практично не відриваючи їх від клавіш. Адже гра на *forte* виконується з великим замахом пальців. При тривалому виконанні тремоло, особливо в недосвідчених піаністів, дуже часто виникають стомлюваність і «зажим» рук. Щоб уникнути цього, необхідно чергувати підйом і опускання кисті та передпліччя.

Октавна і акордова фактура надзвичайно поширена і часто слугує засобом вираження думок і образів найширшого діапазону, нерідко – максимальної значущості.

Також до крупної техніки належать скачки. Їх можна вважати одним із варіантів акордової техніки. Розмір скачка залежить від широти розтягування кисті. Скачками можна назвати переноси руки на великі відстані, де чистота виконання залежить від уваги, волі і тренування. Г. Нейгауз справедливо

вказує, «що крім уваги, почутті цілковитої свободи, розумної економії рухів і вимогливості слуху до звуку, тут нічого не порадиш». Будь-які скачки багато педагогів рекомендують розучувати із закритими очима в помірному темпі. У цій техніці важлива психологічна настанова на широкі, польотні рухи, що допомагають точному попаданню.



Дуже поширена в мистецькій педагогіці та виконавстві техніка подвійних нот. Це різноманітні види послідовностей і пасажів, які складаються із співзвучь двох несусідніх звуків (які здебільшого склалися з інтервалів в діапазоні терції і сексти, але не виключають поєднання й інших інтервалів).

Так, під час виконання терцій важливо, щоб добре звучали обидва звуки. Складність виконання терцій полягає в одночасності гри двох пальців. Замінити роботу пальцевих м'язів іншими діями неможливо, тому м'язове навантаження подвоюється.

Allegro comodo. M.M. $\text{♩} = 120$

Усім вищезазначеним елементам музичної тканини, найбільш типовим формулам фортепіанного викладу відповідають різні прийоми фортепіанної гри, поступове оволодіння якими і відбувається в процесі роботи над музичним твором і в спеціальних вправах.

Також одним із важливих питань методики гри на фортепіано є володіння поліфонічною технікою виконання. Існують різні види поліфонії:

1. Підголоскова поліфонія – властива народним пісням і обробкам пісенних мелодій. В її основі лежить розвиток головного голосу – заспіву. Решта голосів, що виникають як його відгалуження, мають більшу чи меншу самостійність. Підголоски сприяють збільшенню загальної розспівності мелодійного розвитку.

2. Контрастна поліфонія ґрунтується на розвитку двох самостійних ліній. Прикладом контрастної поліфонії є твори Й. Баха («Нотний зошит Г. М. Бах», деякі «Маленькі прелюдії», сюїти).

3. Імітаційна поліфонія заснована на послідовному проведенні в голосах або однієї і тієї самої мелодійної лінії (канон), або одного мелодійного уривку (тема фуги). Незважаючи на те, що в поліфонії імітаційного складу здебільшого всі голоси рівнозначні, все ж таки в різних побудовах кожному голосу відведена певна функція.

Поліфонічне багатоголосся зумовлює певні труднощі для виконання і

сприйняття, оскільки репрезентує ряд вимог щодо слухової уваги виконавця. По-перше, це гнучкість, рухливість і розподілення уваги, по-друге, великий обсяг концентрації уваги. Виконуючи поліфонію, виконавцю необхідно одночасно поєднувати ці вміння: йому доводиться диференційовано чути фактуру, вести лінію голосів і одночасно чути їх інтегровано, тобто у взаємодії. Складність поліфонічного сприйняття полягає в одночасному слуханні горизонталі і вертикалі багатоголосої фактури, яка, у свою чергу, зумовлює і складність її виконання, що полягає в одночасному поєднанні кількох мелодійних ліній, безперервністю, плинністю музичної фактури, відсутністю симетрії в побудові. Перед виконавцем постає завдання – рельєфно схарактеризувати кожен голос, домогтися їх різноманітної виразності й з'єднати в єдиний ансамбль.

Широкі можливості поліфонічної фортепіанної літератури для студентів з недостатньою фортепіанною підготовкою репрезентують опуси Й. Баха, а саме, «Нотний зошит А. М. Бах», «Маленькі прелюдії і фуги», двоголосні і триголосні інвенції.

Технічно важким для таких студентів у процесі вивчення контрастної і імітаційної поліфонії є розподіл ваги рук. Багато педагогів стикаються з тим, наскільки складно часом студентам-музикантам «висвітлити» мелодійну лінію або окремий голос. У такому випадку можна рекомендувати вправи і етюди з елементами поліфонічного викладу. Вивчаючи паралельно з поліфонією такий етюд, музикант вчиться розподілу ваги між руками і сприймає як окремі елементи музичної тканини (горизонталь), так і єдине ціле – вертикаль.

Стає зрозумілим, наскільки необхідно постійно розвивати саме техніку піаніста. Надалі це стає фундаментом щодо освоєння найрізноманітніших форм, насамперед, поліфонічних.

У різні історичні періоди розвитку музичної культури робота над технікою виконавської гри мала свою специфіку. Натепер частіше зустрічаються виконавці, які володіють пальцевою технікою гри на

фортепіано і не володіють технікою передавання засобів художньої виразності музичного твору. До них відносимо виконання основних музичних штрихів (легато, стаккато, стаккатіссімо, нон легато, маркато) як особливого засобу видобування звуку. Саме такі особливості необхідно враховувати в контексті вдосконалення фахових виконавських умінь та навичок студентів у процесі роботи над інструментальними творами. Штрихи відіграють важливу роль не тільки у виразності виконання; правильне їх застосування полегшує і виконання технічних труднощів.

Штрих (*strich* – риса, лінія) – це засіб (прийом і метод) виконання нот, групи нот, що утворюють звук. Штрихи розкривають характер, тембр й атаку звучання, а також надають мелодії своєрідного відтінку виразності. Саме штрихи надають музиці особливого характеру, що зумовлюється стилістично-жанровим та художнім змістом твору. Штрихова техніка є одним із основних базових елементів виразності артикуляції.

Легато (від. італ. *legato* – зв'язаний) – зв'язне виконання звуків, за якого має місце плавний перехід одного звуку в інший.



Стаккато (від італ. *staccato* – відірваний, відділений) – це музичний штрих, який передбачає виконання звуків уривчасто, відокремлюючи паузами один звук від іншого. Стаккато – це один із основних засобів видобування звуку (артикуляції). Позначається словом стаккато або точками над або під нотами. Акцентоване стаккато (*staccatissimo*, стаккато клином) – різновид цього штриха, що означає більш уривчасте виконання звуків. Позначається клинами – короткими вертикальними, загостреними до ноти рисками.



Стаккатіссімо (від італ. *staccatissimo* – дуже уривчасто) є різновидом стаккато (гостре стаккато). Цей штрих виконується коротко й уривчасто. Специфічною особливістю стаккатіссімо є скорочення тривалості звуку більш ніж наполовину та позначається знаком, що нагадує тонкий трикутник. Стаккато акценти – це ще більш акцентовані, короткі, уривчасті ноти. Позначається точками під нотами, і знаком акценту.

Нон легато (від італ. *non legato* – роздільно) застосовується в творах, що мають руховий темп і схвильований характер музики. У нотному письмі це не позначається. Під час гри цим штрихом клавіші натискаються і звільняються таким чином, щоб не було ні плавного, ні уривчастого звучання.



Маркато (від італ. *marcato* – виділяючи, підкреслюючи) – це штрих, що є більш жорстким, ніж легато. Він означає підкреслене, виразне виконання кожного звуку, що досягається за допомогою акценту. Під час виконання маркато дозволяється підносити кисть (навіть руку), особливо під час виконання стрибків, оскільки маркато використовується в октавах, акордах або в тих пасажах, де звуки не досить швидко слідують один за одним. Маркато позначається знаком, схожим на галочку.



Артикуляція – це засіб виголошення мелодії з тим чи тим ступенем розчленованості або пов'язаності звуків. Цей засіб конкретно реалізується в штрихах.

Тембр (від фр. *timbre*) – це забарвлення звуку; одна з ознак музичного звуку (разом з висотою, гучністю і тривалістю). За тембром відрізняються звуки однакової висоти й гучності, але виконуються вони різними засобами, різними штрихами.

Атака звуку – це одна з важливих динамічних характеристик звуку в музично-виконавському мистецтві, що пов'язана з початковим імпульсом звуковидобування, який є необхідним для утворення звуків у процесі гри на фортепіано.

Отже, робота над технікою є надзвичайно важливою для формування виконавської майстерності студентів-піаністів. Робота над різними видами техніки дозволяє вдосконалювати такі піаністичні навички: спритність, точність, швидкість рухів; виконання таких найпростіших завдань, як рівне звучання, посилення, ослаблення, звукові контрасти, акцентуація, вироблення стійкого почуття ритму, а також технічної витривалості.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Назвіть класичну класифікацію видів фортепіанної техніки.
2. Розкрийте поняття «дрібна техніка».
3. Дайте визначення поняття «гамма»?
4. Назвіть наявні в класичній класифікації різновиди дрібної техніки.
5. Розкрийте поняття «крупна техніка».
6. Схарактеризуйте поняття «техніка подвійних нот».
7. Наведіть систематизацію видів фортепіанної техніки А. Корто?
8. Назвіть елементи, за якими Г. Нейгауз класифікує види фортепіанної техніки?
9. Схарактеризуйте види дрібної (пальцевої) техніки, які пропонує А. Бірмак.

10. Назвіть основні труднощі опанування поліфонічною технікою?

11. Назвіть основні музичні штрихи, поясніть відмінність у їх виконанні.

2.2. Особливості технічного розвитку (гами, акорди, арпеджіо, етюди)

«Гами – це одна з найважчих речей у фортепіанному виконавстві», – говорив І. Гофман [6]. Мета виконання гам – досягти плавного безперервного виконання пасажу без поштовхів, рівним за звучанням і тимчасовим співвідношенням.

Ля мажор (A-dur)

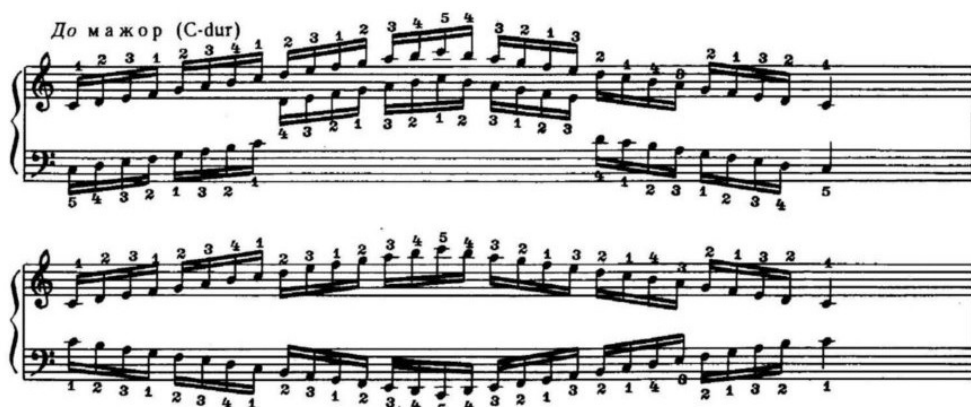
Передусім, якщо звернутися до історії фортепіанного мистецтва, можна відзначити, що головною причиною вивчення гам стало те, що за часів раннього клавірного виконавства, музиканти найчастіше обходилися без підкладання першого пальця. Лише поступово перший палець починає застосовуватись у виконавській практиці, стаючи, за висловлюванням французького піаніста А. Корто [11], свого роду «множником пальців» або, як стверджував В. Сафонов [16], «важелем, на якому обертається вся техніка». Гами, де, згідно з новою, що отримала загального поширення аплікатурою, перший палець використовується в межах октави двічі, виявилися корисним матеріалом для розвитку його рухливості і гнучкості.

Існує багато поглядів щодо роботи над гами. Французька піаністка і

педагог М. Лонг вважає, що вивчення гам потрібно розпочинати з хроматичної, оскільки вона елементарна за своєю структурою, підкладання пальців відбувається в дуже тісній позиції, зокрема виробляється точність дотику, спритність і гнучкість великого пальця [12].



Протилежну думку висловлює Ф. Шопен, який стверджує, що діатонічні гами з погляду технічного освоєння, а не вивчення квінтового ряду, краще вивчати з сі-мажору, або ре бемоль-мажору, де рука займає найбільш природне положення: пальці злегка закруглені і рівність звучання забезпечується сама собою. Потім вже мі, ля, ре, і тільки в самому кінці приходить черга до-мажорної гами, яку найлегше запам'ятати, проте найважче виконати.



Міnorні гами необхідно вивчати майже одночасно з мажорними, лише з невеликим відставанням у часі. У порядку вивчення мінорних гам можна вибрати два шляхи: як паралельні відносно мажорів, що забезпечує

систематичність уявлення про них, і як однойменних, де легше засвоюється структура і аплікатура мінору.



Суголосні з думкою К. Черні, що гами є не тільки матеріалом для розвитку мобільності першого пальця, сили, рівності, а також самостійності пальців, але і технічною формулою, яка зустрічається навіть у музичних творах повільного темпу. К. Черні наголошував, що гами розвивають легкість, швидкість пальців, у них зосереджені основні правила аплікатури, завдяки гамам пізнаються всі лади і, нарешті, якщо щодня грати гами «чітко, пружними пальцями, то можна стати блискучим піаністом» [17].

Роботу над гамами К. Черні тісно пов'язував зі звуковими і артикуляційними завданнями. Він рекомендував вивчати гами *pp*, *p*, *mf*, *f*, вгору – *crescendo* (починаючи з *pp*, і потім, поступово підводячи до *ff*), вниз – *diminuendo*; радив застосовувати також різні види туше, акценти.

В. Сафонов [16] пропонував грати першу половину гами повільно, другу – швидко. О. Гольденвейзер застосовував ритмічні варіанти – зупинка і зліт при грі однооктавних гам [5].

Наголосимо, що виконання гам сприяє оволодінню навичками первинної швидкості. Більшість студентів (особливо без спеціальної фортепіанної підготовки) не в змозі досягти досконалого виконання гам, зокрема арпеджіо. Однак певні, нехай обмежені, завдання якісного виконання повинні ставитися з самого початку, наприклад, чіткості і рівності звучання гами або арпеджіо. Останнє викликає проблему підкладання першого пальця. Не зважаючи на появу в сучасній фортепіанній техніці інших засобів поєднання позицій, класичний засіб зв'язкового виконання гам

не втратила свого значення. Ним повинен володіти кожен піаніст. І тут не можна не погодитися з думкою А. Корто, який підкреслює, що під час виконання гам «великий палець ковзає по клавіатурі і як можна швидше підводиться до ноти, яку він повинен зіграти» [11].

Однак доречно подекуди порушувати обраний порядок задля вдосконалення технічної майстерності виконавця, зокрема розучуючи технічно складне місце в певному творі і працюючи над ним у певній тональності, одночасно опановувати в цій самій тональності і комплекс гам.

Розглянемо найбільш типові помилки, яких припускаються студенти під час вивчення гам.

1. Головна причина переважної більшості недоліків – слабкий слуховий контроль. Саме невміння почути власне виконання призводить до типових помилок, а саме: затримання пальців на клавішах, ритмічна і звукова нерівність тощо. Треба намагатися активніше працювати пальцями, високо їх піднімаючи.

2. Інший поширений недолік – нерівна в ритмічному відношенні гра. Допомогти тут може напружене вслуховування, а також гра за «дуолями», «тріолями», «квартолями» і «квінтолями» з легким пальцевим ударом – акцентом.

3. Ритмічна нерівність виявляється часто й у не синхронності звучання, тобто в розбіжності рук, «квакання». Тут також можна попрацювати з акцентами, але найчастіше причиною є ліва рука, яка зазвичай менше розвинена і тому відстає. В такому випадку слід грати ліву руку яскравіше правої, тобто зробити її головною.

4. Похибки в звуковому відношенні зустрічаються в різних формах: невміння вести мелодійну лінію від звука до звука. Гамма складається з окремих звуків, які пов'язані між собою, при цьому нерідко спостерігається тряска в кисті. Потрібно навчитися почути гаму внутрішнім слухом як єдину, цільну мелодійну лінію, відчутти її спрямованість до будь-якої точки, до верхньої тоніки. Доцільно виконувати вправи на 3-х, 4-х, 5-ти звукових

послідовностях з об'єднуючим рухом руки. Невирівняні звучання, коли одні ступені гами «провалюються», а інші «вилазять». Часто провалюється 4-й палець, а вилазять 1-й і 3-й. Тут першопричина – підкладання 1-го пальця.

5. Слабкість м'язів долоні, що не дозволяє утримати положення «зводу» часто призводить до вдавлених кісточок пальців. Виправлення цієї вади передбачає гру хроматичних гам.

6. Складність переходу до швидкого темпу. Наростити швидкість допомагає перехід на більш прозору милозвучність, легкий дотик і гра на одному диханні з зупинками на тоніках, по ч. 8. Найефективніший засіб – гра гам тільки в одному напрямі, у прагненні до однієї точки, гра «кидком» (спочатку в 1 октаву, потім в дві), гра з нарощуванням звуків. Переходити до більш швидкого темпу слід лише після того, як буде вироблено їх чітке і точне виконання в повільному і середньому темпах.

Як наголошувалося вище, на гамах і вправах формується технічна майстерність піаніста: швидкість, а також рівність, чіткість, артикуляційна і динамічна різноманітність звучання. Тому доцільним вважаємо ставити перед студентами, наприклад, такі завдання:

– виконати гаму в різних темпах, від дуже повільного, до такого швидкого, як тільки можливо;

– зіграти гаму з поступовим прискоренням або уповільненням руху. Проте зловживати цим не слід: спочатку треба навчитися дотримуватися ритмічної рівності;

– зіграти гаму на *staccato*. Причому, *staccato* може бути як пальцеве, так і кистьове. Можна змінювати артикуляцію і динаміку протягом однієї і тієї самої гами. Наприклад, почати *legato*, а з третьої октави перейти на *staccato*, або зробити ще більш дрібну розбивку. Або, розбивши гаму на квартолі, грати поперемінними штрихами *legato – staccato*;

– грати голосно або тихо, рівним звуком, або з *crescendo* і *diminuendo* (при цьому не обов'язково робити наростання звуку під час руху вгору, корисні і зворотні нюанси);

– ритмічний варіант: виконання в пунктирному ритмі, як тренування «швидкої» гри в повільному темпі. Цей прийом також добре активізує пальці;

– виконання гама із зупинками на тоніці надає можливість закріплювати апплікатуру і напрацьовувати темп.

Слід звернути увагу на те, що в процесі вивчення гам перед студентами важливо ставити художні завдання. Розглянемо їх.

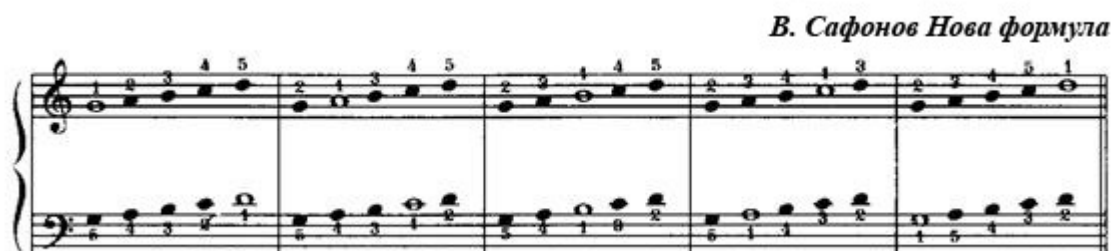
1. Зіграти гаму співучим ваговим форте або «проспівати» гаму так, як її грав би скрипаль чи віолончеліст, штрихом легатіссімо і з хвилеподібною динамікою.

2. Налаштувати руку на легку, рухливу, не дуже зв'язну гру в динаміці ріано.

3. Виконати гаму сріблястим, прозорим, легким звуком, з поступовим загасанням до кінця.

Така робота, що наближена до умов художнього виконання, набагато більш ефективна, ніж постійна гра гам нейтральним звуком.

Чим важче завдання, тим більше користі отримує піаніст з роботи над гаммами. Тільки високі вимоги до якості виконання перетворюють вивчення гам у власне технічну роботу, що сприяє розвитку майстерності піаніста. У цьому випадку можна скористатися порадами В. Сафонова щодо оволодіння «живого і цікавого ритмічного елемента». «Різні ритмічні мотиви, вважає В. Сафонов, – можуть застосовуватись упродовж трьох-чотирьох октав, не зупиняючись, поки гама, не повернеться до початкового акценту». Він пропонує учням самостійно винаходити ритмічні варіанти і наводить багато власних прикладів [16].



Цікаву трансформацію гам як навчального матеріалу пропонує американський музикант Л. Івенс «Техніка гри джазового піаніста» [8]. Традиційні мажорні і мінорні гами відтворюються в характерних джазових ритмах із включенням специфічних гармонійних оборотів.



Таким чином, комплекс гам у тому вигляді, в якому він вивчається в мистецьких закладах освіти, об'єднує в собі найпоширеніші формули техніки піаніста, проте не вичерпує всього фактурного багатства фортепіанної музики.

У цьому контексті вважаємо за необхідне зупинитися на розгляді важливої частини технічного освоєння твору – робота над аплікатурою. Аплікатура безпосередньо впливає на процес фортепіанного виконання, оскільки грати в темпі з неправильною аплікатурою важко, незручно, а подекуди і зовсім неможливо. Натомість аплікатурні навички, зокрема невірні, дуже швидко формуються, міцно запам'ятовуються і з чималими труднощами переучуються. Тому дуже важливо виробити у студента звичку з самого початку, вже під час розбору музичного твору, вивчати правильну аплікатуру, зазначену в нотах (якщо педагог пропонує власний варіант аплікатури – вона повинна бути виписана наперед).

Класичні аплікатурні навички та технічні формули студенти засвоюють також у процесі вивчення гам, акордів, арпеджіо тощо. Тут існують чіткі

правила, пов'язані з підміною першого пальця, використанням в акордах третього або четвертого пальця, виконання хроматичної гами тощо. Одне з ключових понять у роботі над аплікатурою – поняття позиції, тобто розташування руки і пальців на клавіатурі, за якого певним пальцем відповідають певні ноти.

У гамах і арпеджіо історично склалися певні аплікатурні вимоги. Основна аплікатура гам: для правої руки: 1-2-3 і 1-2-3-4-5; для лівої руки: 5-4-3-2-1 і 3-2-1. Ця аплікатура застосовується тільки в тих гамах, в яких перший палець не потрапляє на чорну клавішу. Аплікатура решти гам підпорядковується таким закономірностям:

- перший палець ніколи не використовується на чорній клавіші;
- четвертий палець завжди один раз у кожній октаві натискає чорну клавішу.

С. Савшинський пропонує низку принципів, які потрібно враховувати у процесі вибору аплікатури:

- зручність розподілу пальців у межах позиції (довгі пальці поміщати на чорних клавішах, короткі – на білих);
- об'єднання в одній позиції декілька пальців;
- пластичність руху, що зв'язує позиції, і практичність застосування першого пальця на ноті, яка підлягає акценту;
- зручність виконання однакових або подібних ритмічних фігур аналогічною аплікатурою;
- доцільність однакових або симетричних аплікатур під час гри обома руками унісонних або подібних фігур;
- прагнення уникнути різких поворотів руки;
- неминучість приведення або відведення кисті в крайніх регістрах [15, с. 213].

Перерахуємо чинники, які впливають на вибір аплікатури.

1. При швидкій грі краща аплікатура з меншою зміною позицій (підміни пальців), оскільки вона дозволяє швидше мислити звуками.

2. Будь-яка нова аплікатура, обрана педагогом або виконавцем, обов'язково повинна апробуватись у швидкому темпі, оскільки не завжди те, що зручно грати повільно, буває зручно і в швидкому темпі. Також слід її випробувати в поєднанні одночасного виконання двома руками, через те, що зручна аплікатура при виконанні окремо кожною рукою може виявитися незручною при одночасній грі двома руками. Зазвичай це пов'язано зі збігами або розбіжностями смислових акцентів і зміни позицій.

3. Слід зазначити, що аплікатура в класичних нотних виданнях, у редакції відомих педагогів-піаністів, зазвичай, вивірена, пройшла випробування у практиці викладання та виконання, і найчастіше буває оптимальною для трактування певного інструментального твору.

Наступний вид технічних вправ – арпеджіо, що є різновидом розкладених акордів. Короткі арпеджіо виконуються двома засобами:

- абсолютне легато – слухове сприйняття доповнюється візуально механічним, подібне легато співуче, об'єднується кистю, а механічні відчуття, як вага руки переноситься з пальця на палець. В якості мелодійного об'єднання виступає кисть, лікоть і плече;

- роздільне звучання – вправа пальцева, вимагає клавесинного звучання, близьке до портаменто.

Довгі здійснюються такими засобами:

- легато за типом коротких арпеджіо, де кисть об'єднує пальці. Для досягнення рівності важливий показ перебільшеним засобом;

- гра по позиціях – акорди послідовно представляють один одного. Гра вимагає швидкості пальців.

більшої сили і дзвінкості. Оскільки сам прийом, як зазначено, в руховому відношенні не важкий, вирішальне значення тут має внутрішнє слухове уявлення, прагнення до певного художнього результату.

Крупна техніка.

Насамперед зазначимо, що вся крупна техніка виконується від ліктя. Основна вимога щодо акордової й октавної техніки полягає в синхронному вибудовуванні звуків акорду або октави, при цьому пальці повинні бути міцними і підтягнутими. Проте часто у студентів виникають труднощі, які пов'язані із напруженням кисті. У таких випадках розтягнення і еластичність долоні – головна умова ненапруженого взяття октав і великих акордів. Розтягування розвивається шляхом тренування, воно здійснюється міжкістковими м'язами долонь. Всі вправи на розтягування добре розігрівають руки, їх доцільно використовувати перед початком занять. Особлива увага приділяється зап'ястю – воно не повинно підніматись або фіксуватися.

Акорди.

В акордах потрібно добиватися одночасного звучання всіх нот. Для того, щоб уникнути перенапруження, яке часто виникає у студентів при такій фіксованій формі, руці необхідно надати форму зводу, при цьому стежити, щоб п'ясткові кісточки не прогинались, а зап'ястя не опускалось. Для звільнення руки під час виконання акордової техніки у швидкому темпі рекомендується розділяти акорди на об'єднуючі групи, і на перший акорд кожної групи робити замах. При цьому треба стежити, щоб пальці в повітрі, перш ніж готуватися до наступного акорду, спочатку зібралися під долоню. Цей рух сприяє звільненню руки.

Дуже часто студенти не прослуховують в акордах басові або середні голоси. Залежно від художнього завдання і голосоведення потрібно вміти «висвітлити» в акорді той голос, який є в цей момент найбільш важливим.

Необхідно уважно слухати не тільки співвідношення сили звуку, але і тембру голосів, що складають акорд. Часто через різне звучання регістрів

фортепіано акорди звучать не злагоджено. Треба пам'ятати, що басы у фортепіано за тембром звучать глухо і для гармонійної «опори» вони повинні бути глибокими. Якщо верхній голос не веде мелодію, він не повинен перекривати інші голоси.

У виконанні акомпанементу в п'єсах танцювальної форми, де потрібна опора на бас і більш легке звучання акордів, перебудова руки і підготовка форми акорду повинна відбуватись у момент перенесення руки від баса до акордів. Якщо не перебазувати в повітрі руку і не зняти навантаження, акорди звучатимуть важко. Можна рекомендувати розучувати такий акомпанемент рухом по дузі від акорду на бас, здійснюючи зворотний рух близько до клавіатури, «схоплюючи» акорд чіпкими пальцями.

Октави.

Характер октав визначає добір засобів їх виконання. Легкі октави виконуються кистю, октави *martellato* – всією рукою. У процесі виконання активного пасажу слід уникати стомлення. Для звільнення від скутості необхідно змінити положення кисті з високого на низький і навпаки. Кистьові октави краще грати низькою кистю, октави, що виконуються всією рукою – високою.

Труднощі під час гри октав для піаністів з маленькими руками полягає в тому, що їх виконання вимагає деякого розтягнення. У студентів, особливо початківців, які не володіють свободою піаністичного апарату, такий стан руки може викликати затиск. У цих випадках гра октав швидко призводить не тільки до стомлення, але навіть до больових відчуттів. Однією з порад у процесі виконання октав можна виокремити зміну положення кисті то на високу, то на низьку. Це дозволить виконавцеві залучати до роботи різноманітні групи м'язів і уникнути перевтоми руки.

Студентам-початківцям доцільно розпочинати підготовку до гри октав з більш зручних для них інтервалів, наприклад, із секст. При цьому з самого початку потрібно невпинно стежити за тим, щоб кінчики пальців були злегка загнуті, замах не високим, а лікоть не наближувався до тулуба, що неминуче

викликає скутість рухів.

Також складні октавні пасажі рекомендується розучувати окремо першим і п'ятим пальцями, при цьому рука повинна залишатися націленою на октаву. Зазначимо, що під час виконання вправи першим пальцем виробляється точність попадання на звуки октавного пасажу, п'ятим пальцем – його міцність.

Октави – один з небагатьох видів фортепіанної техніки, робота над якими в повільному темпі приносить мало користі. Повільне розучування може бути застосовано тільки під час першопочаткового опанування тексту або з метою перевірки «чистоти» гри. В основному ж працювати над октавами слід у швидкому темпі й обов'язково з перервами, оскільки тривала гра при відведенні крайніх пальців викликає напругу м'язів, при якому існує ймовірність «переграти» руку.

Скачки.

Скачки вимагають роботи над досягненням точних рухів, які об'єднують відправну точку і мету. Перенесення рук є складним рухом по дузі. Для того, щоб рука не пішла повз цілі, потрібно точно загальмувати її над нею. До моменту гальмування рух має бути стрімким. Г. Нейгауз у виконанні стрибків приділяв велику увагу якості самого звуку; незважаючи на те, що при перенесенні рук темп може бути дуже швидким, якість звуку не повинна ні в якому разі страждати від цього. Під час виконання стрибків необхідно як ніколи мобілізувати слуховий контроль.

Систематична робота над етюдами є обов'язковим напрямом комплексного розвитку техніки. Значення етюдів полягає в тому, що вони дозволяють зосередитися на вирішенні типових виконавських труднощів і поєднують технічні та художні завдання. Робота над якістю звучання, фразуванням, навіть в елементарних технічних фігурах, сприяє подоланню технічних труднощів. Студент-музикант повинен усвідомлювати, що досягнення потрібної швидкості в етюді не мета, а засіб для виразного виконання твору.

Для того, щоб робота над етюдами здійснювалась усвідомлено, студент повинен скласти чітке уявлення про наявні в них технічні труднощі. У ході знайомства з новим етюдом, крім звичайного розбору тексту, корисно здійснити розбір спеціально технічний – з'ясувати характерні особливості його фактури. У подальшій роботі над подоланням технічних труднощів слід застосовувати різноманітні засоби: програвання в різних темпах, виокремлення, ритмічні варіанти, транспонування всього етюд або окремих його побудов в інші тональності, спеціальні вправи. Кожен етюд розрахований на вирішення певного кола художніх завдань. Тому до репертуару студентів, незалежно від їхньої фортепіанної підготовки, потрібно включати етюди різних стилів.

Пропонуємо деякі рекомендації щодо роботи над етюдами:

- швидкість і незалежність пальцевих рухів в їх безпосередньому зв'язку з вільними, пластичними рухами, що об'єднують всю руку;
- метрична точність і динамічна гнучкість звучання у фактурі рухомих пасажів;
- чергування напруження та розслаблення мускулатури як необхідна умова, що забезпечує свободу, рухливість і звукову барвистість виконання;
- узгодження «пружних» кистьових рухів з обертовими рухами всієї руки, що полегшує подолання труднощів пальцевої гри і впливає на тембральний бік звучання;
- поєднання ритму піаністичних рухів із ритмічною пульсацією музики;
- пластичність рухів руки відповідно до звуковисотної спрямованості мелодійного малюнка пасажів;
- координація піаністичних рухів у складних прийомах фактури, які одночасно наявні у партіях обох рук.

Більш детально методику роботи над етюдами та подолання технічних труднощів у процесі їх опанування подано в підрозділі 2.3.

Отже, на підставі аналізу методичних праць педагогів-музикантів

доходимо висновку, що піаністичний апарат розвивається на принципах, які створюють найбільш зручні технічні умови щодо виконання творів музичного мистецтва:

1. Принцип природності. Намагатися, щоб положення рук і корпусу не містили неприродних елементів, які здебільшого ускладнюють гру і збільшують втому.

2. Принцип економності. Для досконалого руху необхідно, щоб не пов'язані з рухом м'язи залишалися вільними. Розподіл м'язової напруги: більшість рухів відбувається завдяки узгодженим діям кількох м'язів однієї функції. Слід прагнути до того, щоб головне навантаження мали найсильніші м'язи, а найслабші були звантажені найменше.

3. Принцип доцільності. Вся рухова діяльність під час гри повинна мати сенс і не перетворюватися на формальний шаблон. Практика музичної педагогіки показує, що розвиток дрібної техніки є необхідною умовою піаністичної майстерності.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Уявіть себе в ролі викладача і складіть план роботи з учнями на тему: «Основні недоліки технічного розвитку і методи їх виправлення».

2. Чи згодні Ви з думкою, що в процесі виконання музичного твору в швидкому темпі пальці автоматично займають зручні в аплікатурному сенсі позиції? Обґрунтуйте відповідь.

3. Наведіть приклади засобів роботи над крупною технікою (октави, акорди, скачки).

4. Проаналізуйте доцільність використання композитором різних видів техніки в контексті побудови художньо-образного змісту твору (Ф. Ліст, В. Моцарт, С. Рахманінов, Е. Мак-Доуелл, М. Мусоргський).

2.3. Усвідомлення виконавсько-технічних завдань у процесі опанування етюдів

Етюд – (фр. *etude* «вивчення») інструктивна вправа для розвитку виконавської (переважно інструментальної) техніки. Етюди можна умовно розподілити на інструктивні і художні.

1. Інструктивний етюд – це твір, де використовується 1-2 динамічні стереотипи або 1-2 фортепіанні формули; часто з лаконічною мелодикою і простими гармоніями (М. Клементі, Д. Крамер, В. Кобилянський, А. Лемуан, К. Лешгорн, М. Мошковський, Л. Шитте, К. Черні та ін.)

2. Концертний етюд – це твір, де використовується більше 2-х стереотипів фортепіанних формул і фактур, із розвиненою і виразною мелодико-гармонійною та ладовою композицією, художнім сенсом (Ф. Ліст, С. Рахманінов, Ф. Шопен, Р. Шуман та ін.).

Методика добору етюдів повинна враховувати:

- рівномірний, комплексний розвиток техніки, охоплення всіх основних її видів;

- індивідуальну недостатність виконавського апарату студента;

- розвиток або вдосконалення певної навички (наприклад, техніка виконання гам або акордова техніка тощо);

- вивчення етюдів необхідне як додаткове тренування для розвитку певних виконавських навичок, удосконалення яких суміжне з конкретним музичним твором;

- для студентів-початківців ефективна методика добору коротких етюдів: «краще менше за обсягом, але більше за кількістю». Більш досвідченим студентам-піаністам можна добирати більш важкі етюди, які спрямовані на розвиток індивідуальної виконавської майстерності.

Розглянемо шляхи роботи над фактурою. Оволодіння руховими і звуковими якостями техніки можна досягти шляхом застосування різних прийомів тимчасової видозміни як фактурних, так і інтерпретаційних засобів. Серед них темпові, динамічні, ритмічні, артикуляційні варіанти. Темпові – технічні складні місця потрібно опрацьовувати не тільки в повільному темпі,

а й поступово збільшувати його. Це робиться для розвитку активної виконавської уваги студента, а також для виявлення самих труднощів. Застосовуючи будь-який темповий варіант, необхідно поєднувати його з елементами звукової виразності. При цьому, важливо пояснити студенту, що технічні місця не можна постійно програвати у швидкому темпі, оскільки це може призвести до руйнування засвоєного прийому.

Застосування динаміки в роботі над технічними труднощами розвиває звукові якості техніки, слуховий контроль. Якщо у творі в партіях обох рук зустрічається гамообразний пасаж, то слуховий контроль студента слід переключити на лінію лівої руки. Поступово з'явиться необхідна точність і вирівняність звучання в партіях обох рук. Більш ефективно відразу застосовувати темпово-динамічні варіанти. Цим, по суті, вирішуються два завдання – розвиток художньо-звукового боку техніки і диференційованих пальцевих дотиків до клавіатури. На практиці це може здійснюватись у такий спосіб: виконуючи невеликий епізод музичного твору, студент при підході до технічно складного місця навмисно уповільнює темп, ущільнюючи при цьому звучання. Цим посилюється слуховий і руховий контроль над метричною і звуковою точністю виконання.

У контексті цієї роботи корисним є включення артикуляційних варіантів, які активно впливають на розвиток самостійності пальцевих рухів. Найчастіше опрацювання невдалого технічного епізоду доцільно проводити шляхом роздільного (на *non legato*) дотику кожного пальця до клавіатури.

У межах поставлених завдань важливим є добір репертуару, який є одним із найважливіших складників упродовж всього навчання в класі з основного музичного інструменту – фортепіано. Добір репертуару повинен бути спрямований на розвиток виконавської майстерності студентів, а саме: подолання технічних і звукових недоліків, удосконалення виконавського апарату, зокрема, набуття інтерпретаційних умінь та навичок роботи над музичним твором.

Робота над музичним репертуаром забезпечує також цілеспрямовану

підготовку студентів до педагогічної практики, а також розширення їхнього виконавського репертуару. На практиці широко використовуються етюди К. Черні-Г. Гермера, Г. Беренса, І. Гуммеля, Л. Шитте (для студентів-початківців), К. Черні Етюди тв. 299, тв. 740, К. Лешгорна «Школа швидкості» тв. 136, тв. 66, Д. Крамера тв. 60, В. Кобилянського «Октавні етюди», М. Мошковського «15 віртуозних етюдів» (переважно для студентів із спеціальною фортепіанною підготовкою), а також концертні етюди для студентів-піаністів: Ф. Мендельсон Три етюди, тв. 104, М. Мошковський Етюд-каприс, тв. 70, Етюд «Восени», тв. 36 № 4, Ф. Шопен Етюди тв. 10 фа-мінор № 9; тв. 25: ля-бемоль мажор № 1; фа-мінор № 2; Ф. Ліст Юнацькі етюди, С. Рахманінов Етюди-картини, тв. 33, № 7 (№ 4), № 8 (№ 5).

Найбільш популярними при навчанні гри на фортепіано є «Школа швидкості» тв. 299 К. Черні. На підставі аналізу етюдів К. Черні, Д. Крамера, М. Клементі, а також інших віртуозних творів, можна зробити певні висновки щодо спрямованості розвитку техніки. Найрізноманітніші форми піаністичного викладу можуть бути розглянуті за двома видами техніки: крупної і дрібної.

Дрібна техніка містить різні формули пальцевої гри. До них належать гамообразні й арпеджовані послідовності, ламані інтервали, репетиції, мелізматичні групи. У процесі навчання гри на фортепіано розвитку гамообразної техніки приділяється найбільша увага. Разом з розгорнутими гамообразними фігурами вирішальне значення має робота над різними видами позиційних угруповань. Такі позиційні групи, чергуючись із довгими гамообразними рухами, є природньою підготовкою до виконання етюдів.

Етюди К. Черні тв. 299 відрізняються великою протяжністю. Тому в ході їх виконання особливо важливо навчитися звільнюватися від напруги, що виникає при тривалому виконанні безперервної фігурації. Типовим прикладом етюду цього опусу може слугувати № 8. Етюд заснований на безперервному русі фігурацій, викладених шістнадцятими, в партії правої руки, які складаються з різних позиційних фігур, що чергуються з відрізками

гам, короткими арпеджіо і пасажами. Під час його виконання у фігураціях немає жодної паузи.

Пристаючи до роботи над етюдом з тривалим безперервним рухом, студент повинен знати, що в разі появи втоми в руці не слід продовжувати гру. Щоб рука не втомлювалася, потрібно дотримуватися поступовості в переході до більш швидких темпів, стежити за гнучкістю зап'ястя. Необхідно також грати в помірному темпі великі розділи етюд, що включають різні типи фігурацій. Велике значення при цьому має впевнене виконання партії іншої руки, що містить супровід. Невипадково О. Алексєєв стверджував, що ліва рука виконує роль диригента. Наприклад, точне виконання поставлених композитором пауз і звільнення на них лівої руки сприяє зменшенню напруги в правій руці. Автор уважав, що гарне виконання супроводу сприяє більшій музичній свідомості і в подальшій діяльності позитивно позначається на технічному прогресі виконавця [2, с. 139–141].

Під час роботи над етюдами в повній мірі виявляється ще один важливий принцип технічної роботи: все складне може бути зведене до простого. Це означає, що в процесі освоєння фактури етюдів на першому етапі бажано проаналізувати, з яких елементів складається горизонтальний рух. Для цього доцільно розділити етюд на дрібні елементи (за тактами, музичними реченнями, періодами тощо), які об'єднуються одним рухом і спочатку опрацювати їх окремо, а потім поступово їх поєднувати.

Слід зазначити, що крім рухового опанування етюдів перед студентами повинні ставитися артикуляційні та динамічні завдання. Артикуляція – складова частина техніки піаністів, і одне з найважливіших завдань, що дозволяє виявити всі елементи фактури. За допомогою динаміки в етюдах вирішується проблема горизонтального розвитку музики. Слід наголосити, що у виконанні студентів часто зустрічається «тактування», тобто постійне підкреслення сильних часток. Цей недолік свідчить про те, що виконавець мислить вертикально. Адаже горизонтальне мислення виявляється там, де є розвиток музики (підйоми і спади динаміки). На підставі вищезазначеного

можна дійти висновку, що доцільно спочатку розібрати та проаналізувати етюд, вивчити напам'ять і тільки після цього розпочинати рухове його опанування.

Етюди здебільшого призначені для:

- розвитку і зміцнення технічної бази виконавця;
- придбання технічного «резерву»: більшої рухливості, подолання труднощів, тривалої витримки;
- розвитку точних ритмічних навичок, відчуття мірності руху;
- розвитку координації виконавських рухів.

Акцентуємо на тому, що вагому роль у виконавській діяльності студентів відіграють самостійні заняття, тому важливо їх навчити чергувати різні методи роботи і використовувати різні прийоми виконання, а саме:

- прийом «повільно і тихо» призначений для того, щоб контролювати виконання всіх технічних елементів і підготуватися до виконання музичного твору в більш швидкому темпі;

- прийом «повільно і виразно». Мета такого засобу роботи – продемонструвати гармонійний план твору і виявити його мелодійний рельєф, наприклад, яскраво показати підйоми і спади в пасажах. Такий прийом призначений для вироблення у студентів музичних уявлень про гармонійний розвиток у творі. Після цієї роботи можна переходити до гри в швидкому темпі;

- прийом «швидко і тихо» використовується для поступового збільшення швидкості без застосування значних фізичних зусиль. Можна грати в швидкому темпі легкими пальцями, використовуючи невеликий динамічний діапазон;

- прийом «швидко і яскраво» спрямований на досягнення максимальної швидкості. Завершуючи роботу корисно грати етюд виразно, з відчуттям повного комфорту.

Так, за умови чергування різних прийомів і засобів роботи можливе досягнення мети – максимальної швидкості виконання без перенапруги

апарату.

Метод розучування певного етюду тісно пов'язаний із самим матеріалом, тобто з типом і будовою етюду, а також залежить від ступеня фортепіанної підготовки та індивідуальних особливостей студента.

У такому випадку неодмінним завданням викладача є ретельне пояснення студенту (особливо студенту-початківцю) основної мети етюду як матеріалу для набуття того чи того технічного досвіду, зокрема, його формоутворення, загального характеру, звукового образу. Разом зі студентом необхідно скласти чіткий план роботи над етюдом, зазначити, як і в якій послідовності слід використовувати певні прийоми розучування окремих складних епізодів або всього етюду в цілому.

На першому році навчання важливо не тільки ретельно пояснювати студенту завдання, а й приділяти час на розбір етюду на занятті, а саме вправам і прийомам, якими студент повинен буде надалі розучувати етюд. Поряд із цим треба поступово привчати студента до самостійної роботи на підставі набутого досвіду. Дуже корисно вивчати з цією метою етюди, подібні до раніше вивчених, наголошуючи, що цей етюд слід розучувати аналогічними засобами і прийомами.

У процесі роботи з більш просунутими студентами вкрай важливо розвивати в них ініціативу, вимагаючи не тільки самостійної роботи, але і знаходження різних прийомів і варіантів, які допомагають технічному оволодінню матеріалом.

Після попереднього ознайомлення з етюдом і визначення плану роботи над ним, студент повинен насамперед приступити до ретельного розучування нотного тексту, програючи етюд в повільному темпі і дотримуючись максимальної точності у виконанні авторського тексту. При цьому корисно використовувати пораду О. Гольденвейзера: не грати етюд цілком, а, розділивши його на окремі епізоди, розучувати невеликими уривками [7].

Для студентів-початківців корисно працювати над окремими фразами не тільки двома руками одночасно, але і окремо кожною рукою. Вивчення

партії кожної руки окремо закріплюватиме в пам'яті нотний текст і надасть можливість правильно налагодити рух, а також забезпечити потрібний характер звучання.

Перший етап роботи повинен привести студента до впевненого виконання етюду в повільному і середньому темпах, при цьому дотримуватися необхідних динамічних, артикуляційних та інших вказівок автора. Тільки після такої ретельної роботи доцільно приступати до різних завдань тренувального характеру для подальшого технічного вдосконалення виконання.

Концентрація уваги на динамічному боці і на якості звуку сприяє технічному оволодінню матеріалом і закріпленню його в пам'яті. Спрямовуючи увагу на звуковий результат власних дій, студент підсвідомо буде вдосконалювати швидкість, фізично пристосовуючись до досягнення поставленої мети, не витрачаючи зусилля на усвідомлення того, як він робить ті чи ті рухи, а зосереджуючи увагу лише на тому, що в нього виходить.

Таким чином, перед тим, як грати етюд в швидкому темпі, студент повинен добре засвоїти і знати напам'ять музичний текст, домогтися впевненого виконання етюду не тільки в повільному, але і середньому, досить рухомому темпі. У цьому контексті можна застосовувати метод роботи, рекомендований Т. Лешетицьким [10]: виконання етюду в середньому темпі і в ритмічно вільному русі. При цьому темп злегка сповільнюється в тих моментах, де зустрічаються будь-які незручні для руки положення або технічно складні поєднання, пов'язані зі зміною фігураційного малюнку або напрямку руху, що сприяє виробленню відчуття свободи руки і пальців. Цим вироблюється не тільки звичка до плавних, вільних і незагальмованих рухів, а й виховується ставлення до швидких фігураційних пасажів, як до гнучкої і ритмічно «живої» звукової лінії.

Отже, робота над етюдами не може обмежуватися тільки елементарними завданнями виконання нотного тексту і технічно чистої гри у швидкому темпі. До кожного етюду студент повинен підходити з такою

самою вимогливістю, як і до художнього твору щодо нюансування і якості звуку, фразування і загального характеру інтерпретації певного етюдів в цілому.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Здійсніть методико-виконавський аналіз етюдів на різні види техніки (на вибір) та зазначте, який вид техніки використовує автор твору.

2. Складіть орієнтовний репертуарний перелік творів з фортепіано (етюди) для студентів, урахувавши рівень їхньої підготовки та індивідуальні фізіолого-психологічні особливості (К. Черні Етюди тв. 299 та тв. 740).

3. Виявіть характеристики щодо діагностування технічних здібностей студента різних рівнів фортепіанної підготовки.

4. Сформулюйте жанрово-стильові особливості технічних прийомів у творчості композиторів різних епох.

5. Складіть план аналізу збірки етюдів (за вибором):

I. Схарактеризуйте музично-піаністичний стиль і коло завдань одного із зазначених авторів збірок етюдів.

II. Проаналізуйте виконавські особливості етюдів (технічні труднощі, артикуляція, фразування, ритмічний малюнок, координація рук, рівень складності тощо).

III. Визначте методи роботи: осмислення (фразування) і спрощення труднощів (позиції, групування); різні темпи, туше, артикуляція, динаміка; варіанти (ритмічні, подвоєння, розчленування або об'єднання тощо).

Рекомендована література

1. Горожанкіна О. Ю. Методичні вказівки щодо організації самостійної роботи студентів з опанування навчальною програмою з дисципліни «Основний музичний інструмент»: «Робота над інструктивними етюдів в класі фортепіано». Методичні вказівки для студентів інститутів мистецтв,

музичних факультетів педагогічних університетів за напрямом підготовки «Музичне мистецтво*». Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2013. 29 с.

2. Иозефи Р. Школа виртуозной фортепианной игры : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1962. 114 с.

3. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

4. Коган Г. У врат мастерства. – Москва : Классика-XXI, 2004. 136 с.

5. Корыхалова Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 552 с.

6. Лензин В. Работа над гаммами : метод. пособие. Таллин : EESTI RAAMAT, 1975. 88 с.

7. Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента : Искусство фортепианного интонирования. Москва : ВЛАДОС, 2005. 382 с.

8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.

9. Милич Б. Воспитание ученика пианиста. Москва : Кифара, 2002. 184 с.

10. Рекомендації для самостійної роботи студентів мистецьких спеціальностей : навчально-методичний посібник / Укладачі: І. О. Цюряк, В. К. Федорченко, Н. С. Борисенко. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2018. 151 с.

11. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Ленинград : Музыка, 1964. 185 с.

12. Савшинский С. И. Работа пианиста над техникой. Ленинград : Музыка, 1964. 106 с.

13. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. Ленинград : Музыка, 1985 134 с.

14. Шрамко О. І. Основний музичний інструмент: алгоритми методики : навчально-методичний посібник для студентів музичних

факультетів вищих педагогічних закладів. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2008. 219 с.

15. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 128 с.

16. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1968. 248 с.

17. Юцевич Ю. Музыка. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. Киев : Музична Україна, 1974. 145 с.

2. Алексеев А. Д. Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища : учеб. пособие по курсу методики обучения игры на фортепьяно для муз. вузов и училищ. Москва : Музгиз, 1957. 191 с.

3. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату інструменталіста : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2004. 19 с.

4. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. Москва : Музыка, 1973. 144 с.

5. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. Москва : Дека-ВС, 2009. 560 с.

6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Классика – XXI, 2002. 192 с.

7. Жукова О. Уроки Гольденвейзера. *Наставник : А. Б. Гольденвейзер глазами современников* / под ред. Л. Тумаринсона. Москва : Серебряные нити, 2014. С. 225–234.

8. Ивэнс Л. Техника игры джазового пианиста : Гаммы и упражнения : для учащихся муз. учеб. заведений / Пер. и предисл. В. Сергеева. Киев : Муз. Украина, 1985. 27 с.

9. Исполнитель и техника : учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов / под. ред. Г. М. Цыпина. Москва :

Академия, 1999. 192 с.

10. Корженевский А. К проблеме развития интерпретаторского мышления. *Ребёнок за роялем : Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной педагогике* : сб. статей / Ред. Г. Балтер. Москва : Музыка, 1981. С. 309–318.

11. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1966. 108 с.

12. Лонг М. Фортепиано : школа упражнений / пер. с франц. Ж. Грушанской ; вступ. ст. автора. Москва : Композитор, 2005. 118 с.

13. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1977. 130 с.

14. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Классика – XXI, 1999. 232 с.

15. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Москва : Классика – XXI, 2002. 244 с.

16. Сафонов В. И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2017. 36 с.

17. Хентова С. М. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианной игре. Москва : Музыка, 1966. 138 с.

18. Юцевич Ю. Є. Музыка : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

РОЗДІЛ 3

РОЗКРИТТЯ СПЕЦИФІКИ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ КРУПНОЇ ФОРМИ

3.1. Особливості побудови барочної та докласичної форм фортепіанних клавірних сонат

Процес вивчення творів великої форми пов'язаний із ознайомленням, інтерпретацією та заліковим виконанням студентами варіацій, сонатин, сонат, концертів різного ступеня виконавської складності. Це передбачає наявність у студентів певної компетенції в питаннях аналізу конструкції, співвідношення розділів, їх тональної співзалежності також варіативної кількості прийомів розвитку музичного матеріалу. Глибоке проникнення у зміст творів великої форми передбачає також усвідомлення студентами стильових особливостей музики, що виконується, розуміння її інтонаційних, метроритмічних і динамічних особливостей, специфіки використання композиторами поліфонічних епізодів, в яких одночасно поєднуються кілька самостійних мелодійних ліній, що мають різне образне насичення та призводить до появи різних видів імітацій або прийомів підголосної поліфонії.

Складність виділення загальних художньо-інтерпретаційних прийомів виконання сонат полягає у стильовому і жанровому розмаїтті сонатного Allegro.

Вищезазначена форма стала основою для значної кількості творів інструментальної музики: тріо, квартетів, інструментальних концертів, симфоній. З часу свого зародження сонатна музична форма була представлена в різних музичних стилях, що зумовило суттєві зміни у сфері формоутворення, засобів музичної виразності, прийомів розвитку музичного матеріалу.

Церковна та камерна сонати епохи бароко

В епоху бароко (XVII – початок XVIII ст.) назва «соната» часто

додавалася до творів для двох, трьох і більше інструментів. Серед них особливого значення набула тріо-соната або барочна соната. Тріо-сонати склалися для двох інструментів-соло з акомпанементом на клавішних інструментах. Сольна соната, тобто соната для одного інструмента, з акомпанементом або без нього, виникла у творчості Б. Мартіні у 1620 р. та І. Кунау (1690 р.).

Серед барочних тріо-сонат виділяються два основних види: церковна соната для публічного виконання і камерна соната – інструментальна музика для домашнього музикування. Сонати першого типу створювалися зазвичай у чотирьох розгорнутих поліфонічних і контрастних за темпом частинах. Сонати другого типу містили більшу кількість коротких частин і нагадували танцювальні сюїти. Сонати цих двох зазначених типів подекуди слугували вступами до великих вокально-інструментальних форм: наприклад, у кантатах Й. Баха назва «соната» вживається у значенні «увертюра». Далі, у зв'язку зі збільшенням ролі світської музики в музичному мистецтві, соната перетворилася у самостійний жанр камерної музики, що призвело до зникнення відмінностей між «церковною» і «камерною» сонатами.

Барочна сонатна форма в основних рисах схожа з малими формами епохи бароко. Їй притаманні тематична однорідність, відсутність жорсткої метрики, а також наявність протяжних музичних побудов без метричних обмежень.

Водночас, існують явні відмінності барочної сонатної форми від творів малих форм цієї епохи, які полягають у тому, що в сонатній формі має місце чітко виражена домінантова зона в кінці першої частини (у малих формах вона була представлена лише каденцією).

Особливості старосонатної двочастинної (докласичної) форми

Наступним етапом у розвитку сонатної форми стала старосонатна двочастинна форма (докласична), яка структурно відрізнялася від барочної сонатної форми. Розрив зв'язку докласичної сонатної форми з малими формами бароко підтверджується відмовою композиторів від її застосування

в танцях із сюїт. Основний естетичний принцип докласичної сонати, як концертної музики, самостійного художнього значення набув здебільшого в творчості італійських композиторів – Д. Скарлатті, Б. Галуппі, Д. Тартіні, А. Кореллі. На більш пізньому етапі основні риси класичної моделі сонатної форми викристалізуються в клавірних докласичних сонатах К. Баха і Й. Баха (для скрипки соло і віолончелі соло).

Основна різниця між старосонатною двочастинною та барочною формами полягала в обсязі і трактуванні композитором розділів, які відрізнялися переважно лише тональністю. Мотив, який поєднував обидва розділи, виступав у ролі побічної та одночасно заключної партій. Головною партією визначався початковий мотив обох розділів, а перехідна зона від головної до побічної партії репрезентувала аналог сполучної партії класичної сонатної форми.

Тональний план старосонатної форми в загальному вигляді можна відобразити таким чином:

<i>1 розділ – Експозиція</i>		<i>2 розділ – Розробка-Реприза</i>	
<i>Головна партія</i>	<i>Побічна партія</i>	<i>Головна партія</i>	<i>Побічна партія</i>
<i>Тоніка</i>	<i>Домінанта</i> <i>(або інша паралельна)</i>	<i>Домінанта</i> <i>(попередня тональність)</i>	<i>Тоніка</i>

Отож, за старосонатною формою закріплюються такі риси формоутворення:

- двочастинність;
- відсутність репризи в класичному розумінні (в основній тональності проводиться лише побічна партія);
- наявність виражених функцій розділів;

- присутність більш певного тематизму порівняно з барочною сонатною формою;
- зорієнтованість метрики на квадратність;
- спроба формування засобу розробкового розвитку при збереженні двочастинності й однотемності;
- становлення сонати як концертної музики самостійного художнього значення;
- прагнення до більш високого рівня емоційного вираження (порівняно з епохою музики Ренесансу): композитори ставили завдання описати якусь одну конкретну емоцію (афект) – радість, страждання, божественний екстаз тощо;
- музичний текст передбачав сформованість у виконавця високого рівня віртуозно-технічних навичок;
- обов'язкове використання виконавцями музичних прикрас, мелізмів, що найчастіше виконувались у вигляді імпровізацій (виразний прийом notes inegales (нерівна гра) став загальним і використовувався більшістю музикантів);
- застосування композиторами детального запису нотного тексту, включаючи імпровізації і музичні прикраси.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У творчості яких композиторів сформувався жанр докласичної сонати?
2. У чому полягає основна різниця між старосонатною двочастинною та барочною формами сонат?
3. Назвіть основні види барочних тріо-сонат.
4. У якій з форм сонат (старосонатній чи барочній) найбільш виражений тематизм?
5. Чи вимагали ранні форми сонат від виконавця високого рівня сформованості віртуозно-технічних навичок?

6. Що означає характерний виконавський прийом notes inegales (нерівна гра), до якого зверталися композитори докласичного періоду?

7. У чому різниця трактування терміну «соната» у XVII та наприкінці XVIII століття?

3.2. Художньо-виконавські та формотворчі прийоми в класичній сонаті. Редакції фортепіанних сонат композиторів епохи класицизму

Наприкінці XVIII століття термін «соната» почав означати не тільки музичний твір, але й принцип складання великомасштабних творів. У цей період «сонатна форма» почала застосовуватись у багатьох інструментальних жанрах і розглядається, разом з фугою, як один із двох основних методів організації, інтерпретації та аналізу інструментальної музики. Основні складові елементи сонатної форми були об'єднані в середині та в другій половині XVIII ст. у творчості Й. Гайдна, В. Моцарта і Л. Бетховена. Ця форма застосовується композиторами зазвичай у перших частинах сонатно-симфонічних циклів, рідше – у фіналах та повільних частинах і почала називатися надалі формою сонатного allegro. Вона має свою власну внутрішню структуру, що називається «сонатною формою», яка відноситься тільки до першої частини і використовується в багатьох інших жанрах музики, таких, як симфонія, концерт, увертюра тощо.

В епоху романтизму в сонатній формі писалися композиторами і одночастинні твори, наприклад, балади, фантазії тощо.

У більшості випадків перша й остання частини класичної сонати пишуться композиторами у швидкому темпі, середні частини – у повільному.

Як вже відзначалося, свій розквіт класична соната отримала у творчості композиторів-класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

Проте у творчості композиторів-романтиків відбувалося збагачення й переосмислення жанру класичної сонати. Значний внесок у розвиток сонати зробили Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Брамс, Е. Гріг та ін. В їхній

творчості підсилилася тенденція до широкого симфонічного трактування жанру, поглибилася контрастність образів. Прагнення до єдності циклу призвело до створення одночастинних сонат (Ф. Ліст).

Наприкінці XIX – початку XX ст. живописні нові тенденції проступають у сонатах французьких композиторів Г. Форе, П. Дюка, М. Равеля, К. Дебюссі. Неперевершеними стали за своїми художніми якостями сонати російських композиторів: С. Рахманінова, О. Скрибіна, М. Метнера, М. Мясковського та ін.

У XX ст. соната залишається одним із провідних музичних жанрів. Нові образи й засоби виразності суттєво змінюють її вигляд. До видатних зразків сучасної музики належать сонати С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, П. Хіндемита, Б. Бартока.

Першими сонатами українських композиторів стали скрипкова соната М. Березовського та фортепіанні сонати Д. Бортнянського. Пізніше до цього жанру зверталися: М. Лисенко, В. Косенко, Б. Лятошинський, М. Тіца, Р. Сімович, Ю. Щуровський, В. Сечкін та ін. Серед сучасних українських композиторів найвизначніший внесок у розвиток жанру сонати привнесли В. Сильвестров, Ю. Іщенко та інші композитори. У 50-70-х рр. термін «соната», як у давній давнині, часом розуміється лише як позначення інструментальної п'єси, наприклад, соната для віолончелі з оркестром К. Пендерецького.

Класична соната кінця XVIII ст., що складається з декількох частин у контрастних темпах, увібрала в себе різні форми інструментальної музики епохи бароко. Наприклад, із інструментальної танцювальної сюїти до класичної сонати перейшли менует і рондо. Розвиток камерних і оркестрових жанрів суттєво вплинув на структуру сонатної форми. Так, класичний квартет уважався сонатою для чотирьох інструментів, а класичний концерт – сонатою для соло інструменту з оркестром. Таким чином, термін «соната» у XVIII ст. застосовувався до музики для соло інструментів з акомпанементом або без нього.

На вершині свого розквіту (XVIII і XIX ст.) циклічна форма класичної сонати включала три, іноді чотири частини: рухливу першу, повільну, менует (пізніше скерцо) і швидкий фінал. Подекуди менует, заснований на моделі танцю, композитори вставляли перед або після повільної частини, а інколи виключали з сонатного циклу. Повільна частина іноді складалась у формі теми з варіаціями, а фінал – у формі рондо. У багатьох випадках перша частина виступала у формі сонатного *allegro*. Три- або чотиричастинна соната у творах Й. Гайдна і В. Моцарта до наших часів залишається ідеалом цієї форми.

Класична соната кінця XVIII ст. Художньо-виконавські прийоми в сонатах Й. Гайдна

Свої фортепіанні сонати Й. Гайдн складав упродовж усього життя. У перших сонатах він продовжив лінію австрійської національної клавірної школи. У більш зрілих сонатах спостерігаються риси, що близькі до стилю Ф. Баха. Відносно мелодики і викладу форми творів можна побачити паралелі з творчістю В. Моцарта. Характерною рисою фортепіанних творів гайднівського стилю є «оркестрові»: в повільних частинах сонат імітується віолончельна кантилена, мелодія, що виконується скрипкою або гобоєм, оркестрові ефекти-*pizzicato*, звучання як *tutti*, так і окремих груп інструментів тощо. Ця особливість споріднює творчість Й. Гайдна зі стилем фортепіанних творів Л. Бетховена. Й. Гайдн зберіг у сонатній формі характер «галантного» стилю і водночас розвинув її, додавши прозорості, граціозності, іноді наївності і жартівливості.

Художньо-виконавські прийоми відтворення музичного тексту сонат Й. Гайдна полягають у такому:

- туше не має бути надто глибоким: навіть співучість у виконанні *legato* не вимагає зайвої пов'язаності;
- технічні пасажі і прикраси виконуються легким, прозорим звуком, іноді *leggiero*;

- слід домагатися темпо-ритмічної єдності як усередині, так і поміж розділами однієї частини;
- виразність ґрунтується на модуляціях динаміки без алогічно-декламаційних підкресленнях декламації;
- тонкість і вишуканість стилю передбачає утримання від різкого акцентування, надмірностей у *forte*, афектованості;
- педалізація відповідає принципам вживання педалі в музиці віденських класиків, відзначених Н. Голубовською у книзі «Мистецтво педалізації»: на «важкий» такт, початок коротких ліг, трель, протяжні звуки, синкопи, *sf*, далекі басы, перехрещення рук, акорди;
- артикуляція виконує найважливіші функції створення музичного образу; бере участь у композиційних процесах різних рівнів: темоутворенні, тематичному розвитку, формоутворенні, виявляючи себе як композиційно виразний засіб;
- виконання штрихів слід розглядати не як формальну уривчастість звучання та виконання ліг, а як виразний нюанс, який пояснює і підкреслює інтонаційну будову та гармонійний супровід мелодії;
- форшлаги, групетто, трелі, морденти, як в основних видах, так і в різних комбінованих поєднаннях, виконуються за рахунок протяжності основної ноти.

Слід звернути особливу увагу на особливості гайднівських тем і засоби їх розвитку. У перших частинах сонат Й. Гайдна теми в більшості випадків є чітко структурованими, ритмічними, мають завершений характер і представляють собою закінчений період. Вони тяжіють до періодичної повторності речень із варіюванням кадансу; тем-періодів, неподільних на речення; до розімкнених або модулюючих періодів, що розділяються на три речення; до складних періодів.

У темах індивідуалізовані не лише основні виражальні засоби – мелодія, гармонія, ритм, але й метр, структура, фактура, регістри, тембри. Водночас до структури тем композитор часто вводить несподівані зміщення,

повороти, асиметрію, що, у свою чергу, укладено в суворі межі класичного періоду. Такі структурні особливості викладу тем сонат Й. Гайдна, які нарочито порушують форму, створюють відчуття капризності і примхливості, пластичності і дотепності. Подібні оригінальні та несподівані прийоми можна виявити і в метрі, гармонії і фактурі, вони мають короткочасний характер, після чого музична думка вирівнюється та легко відновлюється, входить у встановлену логіку викладу музичного матеріалу відповідно до пов'язаності і взаємозв'язку елементів теми та гармонії.

Виникнення тем «теза – антитеза», «питання – відповідь», «інтонація – розвиток», «інтонація – синтез» у музичному мистецтві пов'язано з ім'ям Й. Гайдна. У його темах можна виявити і контрастне протиставлення тематично різних елементів, і виведення протилежного початку шляхом гармонійних зсувів, тональних зіставлень, контрастування тематичних елементів, їх синтезом у заключному розділі всієї побудови.

Таким чином, сонатна форма у Й. Гайдна набула класично закінчених обрис: яскравого тематизму, нових засобів тематичного розвитку, змістовності композиції, логічного насичення й осмислення всіх компонентів форми.

Музична комбінаторика фактури, синтаксису і форми в сонатах В. Моцарта

В інструментальній музиці XVIII століття виробляється певна система виразних засобів, в якій присутня конкретна образність і театральність, що виростають з опери. Панування мелодійного початку в симфонічній музиці класиків, спорідненість зі структурою і фактурою оперних арій, зв'язок з колом образів трагічної скорботи, піднесеної героїки, жанрово-комічними образами – все це відноситься і до змістовно-сислового боку фортепіанних сонат В. Моцарта.

Техніка написання сонати В. Моцарта, яка полягає в оперуванні фігурами і мотивами, виступає однією з дивних якостей його стилю і є винаходом самого композитора. В цьому випадку, йдеться про явище

«комбінаторика», яка має свою історію в музикознавстві. Знаменне явище в культурному житті того часу пов'язане з поширенням в Європі музичних ігор, про які пише у своїх дослідженнях про *Ars Combinatoria* XVIII століття і в другій половині XX століття англійський дослідник Л. Ратнер [31].

Ця техніка постає як сукупність засобів системної організації та розташування визначеного числа елементів музичної мови відповідно до заданого тематичного матеріалу.

Відоме явище в математиці – «пермутація» в музичному мистецтві означає перестановку його елементів (тонів у складі мотивів, мотивів у складі фрази і періоду), зміну порядку гармонійних відхилень (побудови мелодійної лінії при можливих відхиленнях у родинні тональності), комбінацію або заміну одного чи декількох елементів, при яких неминуче утворюється ряд можливих варіантів музичної тканини. Виникає при цьому варіативна обмеженість або невичерпність, змістовна доцільність і насиченість твору, що у свою чергу, залежить від художньої ідейності, реалізованої композитором, а також винахідливості його письма.

На рівні фактурної стереотипності, що є властивим музиці періоду віденського класицизму, музична комбінаторика відкриває великі можливості. Цей прийом є основним у творчості В. Моцарта не тільки в контексті фактурної організації творів, але й на синтаксичному і композиційному рівнях. Численні приклади показують оригінальність рішень у кожному окремому творі, хоча механізми, які породжують музичну тканину, єдині.

Раннім проявом інтересу до композиційної комбінаторики є моцартівські парафрази на сонати Й. Баха, тв. 5. Ще в дитячому віці, вказує музикознавець М. Чорна, В. Моцарт, переписуючи по-своєму матеріал сонати, що йому сподобався, подовжував або скорочував наявні частини, вводячи нові варіанти; йому подобалися ефекти «відлуння», які утворюються при перестановках фактури; крім того, він різними засобами посилював елементи контрастування, що властиві концертному жанру [27].

Дослідник композиційної комбінаторики ранньої творчості В. Моцарта Е. Саймон відзначає, що перші концерти композитора мають оригінальну специфіку і відрізняються від інших відомих концертних парафраз [33].

Слід зауважити, що, ґрунтуючись на механізмах музичної комбінаторики фактури, синтаксису і форми, у XVIII-XIX століттях у творчості композиторів поширюється популярна в практиці музикування і композиторського письма техніка пародіювання [7].

Доктор мистецтвознавства Л. Гервер у своїй праці «Ars Combinatoria в музиці Моцарта» наводить приклади перефразування мелодії і супроводу сонат І. Кірнбергером і І. Портманом (відомими німецькими композиторами, музикантами і теоретиками) у закінченні побудови, а також створення великого розділу твору великої форми композитором І. Даубе на основі шістнадцяти тактів симфонії Й. Гайдна [7].

Як зазначає Л. Ратнер, у виконавській практиці «можна асоціювати добре відомі у XVIII столітті прийоми транскрипції, запозичення, перекладання, скорочення ... з ідеями Ars Combinatoria, адже в них представлені пермутації, заміни і комбінації в галузі музичного виконання» [31, с. 357].

Автор наголошує, що сонатні форми В. Моцарта в кожному творі, пов'язаному з композиційною комбінаторикою, мають риси індивідуалізації і не повторюють одна одну.

Отже, музична комбінаторика періоду класицизму представляла широке поле діяльності, її прийоми приймалися композитором, який мав комбінаторний тип мислення, і органічно включалися в арсенал його композиційних засобів. Таким чином, майстерне втілення ним можливостей комбінаторики в композиції на всіх трьох її рівнях залишається унікальним як для свого часу, так і для наступних епох, і становить одну з рис стилю композитора.

Ранні сонати В. Моцарта ще повністю відображають риси «чутливості» так званого «галантного стилю». Водночас у ранніх сонатах В. Моцарт зазнав

впливу клавiрного стилю І. Шоберта, чия музика відрiзнялася великою задушевнiстю і співучiстю, була близькою творчим устремлінням Моцарта і, разом з італійською оперною кантіленою, сприяла розвитку в його фортепіанних творах мелодизму і співучості.

У пізніх творах Моцарта розширюються межі звукової виразності, властивої клавiрній музиці XVIII століття, вони насичуються глибоким драматичним змістом і яскравими динамічними контрастами.

Необхідно відзначити, що робота над сонатами і операми В. Моцартом здійснювалася майже одночасно, що призвело до утворення тематичних зв'язків музичних текстів. Героями театральних сюжетів сонат В. Моцарта часто виступають персонажі з власних опер. На спорідненість клавiрної музики з театральними творами не один раз звертали увагу біографи і дослідники творчості В. Моцарта. Оперні образи-персонажі нагадують театральні діалоги, вони виступають у текстах сонат композитора як «сцени залицяння», «конфліктний діалог», «контрастний діалог», «комічні сцени».

Клавiрна музика В. Моцарта тісно пов'язана з його власним виконавством. Будучи блискучим піаністом, найкращим свого часу у поєднанні смаку, майстерності і сили почуття, починаючи з перших, ще дитячих п'єс і до останніх сонат і концертів, що виникли у 1789 і 1791 роках, він виступав в ролі композитора-виконавця. Його імпровізації здійснювали сильне враження, викликали захоплення слухачів. Композитор володів неймовірним синтезом *cantabile* і відточеністю пальцевої техніки. В. Моцарт знав і володів різними типами клавiрних інструментів, при цьому завжди прагнув до максимальної співучості як виконавець і як композитор. Сама його виконавська манера досконало зливалася з творчими, композиційними намірами: прекрасне відчуття форми, яке завжди є відчутним у його творах, імпровізаційність органічно складалися в єдине ціле. Широке і співуче звучання теми під пальцями на клавiрі було пов'язано із самим характером моцартівського тематизму, його завершеністю і пластичністю; легкість і чистота пасажної техніки відповідали витонченості та прозорості; тонка і

вишукана орнаментика відтіняла характер його мелодійного мислення.

Особливості виконання фортепіанних творів В. Моцарта. Артикуляція, виконання мелізмів та штрихів, педалізація

Труднощі у виконанні сонат В. Моцарта полягають в ювелірній обробці деталей, гнучкості та спритності переходів, адже кожна тема має свою артикуляційну особливість. У документальному фільмі, присвяченому Святославу Ріхтеру, Ріхтер вимовляє: «...фортепіанний Моцарт для мене – це якась суцільна загадка і містика. Нот начебто мало, а зіграти важко».

Особливості виконання фортепіанних творів В. Моцарта ґрунтуються на традиційній пальцьовій техніці виконавців XVIII століття:

- закруглені пальці;
- точність дотику їх подушечок до клавіш;
- гнучка реакція незафіксованого зап'ястя на найменші артикуляційні зміни;
- точне витримування тривалостей.

Водночас у сучасному виконавстві відбувається адаптація технічних прийомів:

- невелика, але обов'язкова участь всієї руки;
- опора на клавіатуру;
- вагова гра тощо.

Використання вкрай швидких і вкрай повільних темпів було нетиповим для XVIII століття. Темпи віденських класиків висвітлювали не так швидкість, скільки душевний стан.

Так, *Andante* стало повільним темпом лише у XIX столітті, а в епоху В. Моцарта воно вважалося досить рухливим («таким, що йде»). Другі частини моцартівських сонат часто схожі на арії або аріозо, тому надто уповільнений рух представляв би складність для вокаліста, у зв'язку з необхідністю правильного розподілу дихання. Щодо темпу *Adagio* існують приписи композитора (*Adagio cantabile* і *Adagio assai*), які інтерпретуються і виконуються по-різному.

При досить рухливих темпах композитор використовував вказівки Presto або Allegro assai. Allegro, за спогадами сучасників, В. Моцарт трактував у помірних темпах. На створення відчуття легкості, швидкості і помітності, зазначають музикознавці, впливають інші засоби виразності, наприклад: велика кількість мелізматики, а тонка і різноманітна артикуляція передбачає стриманість швидкості руху [2].

У цілому динамічна палітра у віденських класиків є досить широкою в межах позначеної стилем силою звучання і туше. Динаміка вимагає відомих обмежень. К. Сен-Санс у своїй праці «Гармонія і мелодія» зауважує, що моцартівське forte – це наше mf [24].

Інтерес представляє уривок з листа В. Моцарта батькові, в якому виражено його «естетичне credo»: «Пристрасті, якими б палкими вони не були, мають виражатися так, щоб вони не викликали відрази: музика, передаючи найжахливіші положення, не повинна ображати вухо; навпаки вона повинна його тішити, тобто завжди залишатися музикою...» [20].

Відомо, що Моцарт у своїх опусах детально описав відтінки для партії кожної руки. Водночас позначення crescendo і diminuendo не проставлялися, оскільки у виконавців його часу висхідний напрям асоціювався з посиленням емоційної напруги і завжди супроводжувався crescendo. Зумовлено це і специфікою інструменту: більш тонкі і туго натягнуті струни верхнього регістру вимагають і більшої сили впливу, інакше неминучим стане тьмяне, безбарвне звучання. Але, якщо спадний рух вимагав спрямованості і динамізму, композитор вказував позначення crescendo.

Передання барвистої палітри у творах В. Моцарта вимагає від виконавця володіння різноманітними прийомами туше, пошуки яких визначаються розумінням характеру втілюваного образу. Про моцартівські контрасти динаміки Н. Перельман говорив, що це «майже завжди – контрасти інтонацій у діалозі сильного зі слабкою, владного з покірною, мужнього з жіночною» [22].

Навіть короткі ланки секвенцій, уважає автор, необхідно наповнювати

різними тонкими емоціями. Водночас у творах В. Моцарта присутні й оркестрові ефекти (*solo i tutti*), де передбачається протиставлення характерних тембрів різних інструментів повноті звучання всього оркестру. Мистецтво виконання прикрас у сонатах В. Моцарта полягає в психологічному настрої виконавця на легке, вільне, часто досить гнучке натискання нот рухливими пальцями. Потрібно відзначити, що однією з найбільш грубих помилок виконання всіх прикрас сьогодні є їх озвучення за рахунок тривалості попередньої ноти.

Серед музичних аналітиків, виконавців і педагогів існує думка про те, що твори В. Моцарта слід грати без правої педалі, уникати гнучкої динаміки, бо клавесин її не мав. Натомість виразні засоби клавесина та фортепіано є істотно різними. Свого часу зміна конструкції інструменту призвела до винаходу педалі; без неї інструмент втратив би свою художню цінність.

Цікавим є той факт, що В. Моцарт у 1777 році отримав у подарунок клавир з педаллю (фортепіано з колінним важелем), він глибоко вивчив виразні властивості педального механізму і почав застосовувати його у виконанні. Композитор уважав, що педаль дає уявлення про вокальне інтонування. Це сьогодні розкриває хибне уявлення про значення використання педалі у творах класиків як компенсацію недоліку *legato* або наповнення гармонії по вертикалі.

Артикуляція у XVIII столітті була одним із головних виразних засобів. Не випадково XVIII століття називають «золотим століттям артикуляції». Натепер складаються нові традиції, близькі до тих, які мали місце в епоху В. Моцарта. Більшість пасажів В. Моцарта виконується виразною скоромовкою, переважно *staccato* (або *rosso legato*). Водночас залежно від характеру музики, можливе і більш чітке виконання, яке асоціюється з гнучким вокальним інтонуванням. Неодноразово в листах В. Моцарта зустрічається вислів: «Пасажі повинні струмувати як по маслу» [20].

Цікавим є той факт, що на артикуляцію творів композитора впливають інтервальні структури, виконання яких зводиться до такого:

– стрибки розчленовуються, обидві ноти широкого ходу виконуються вагомо і значно;

– секунди пов'язуються;

– чітке виконання стрибка підсилює напруженість, драматизацію;

– гамо-образні пасажі, виконувані staccato, передають витонченість.

Визначальним у виборі засобу артикуляції творів В. Моцарта є ритм і метр. Потактні ліги, типові для В. Моцарта, далеко не завжди означають розрив звучання або зняття звуку перед сильною долею. Вони пов'язані єдиним мелодійним рухом і підказують виконавцю вірні прийоми пластики рук, що підкреслює виразність вимовляння звуків при дотриманні єдиного дихання фраз. При цьому В. Моцарт ніколи не ставив фразувальних ліг, через те, що подібні «підказки» вважались у той час для виконавця зайвими.

Позначення ліг на двозвучних інтонаціях у композитора не однозначні. Так, «фігура подиху» означає опору на першу ноту і більш вкорочене і м'яке виконання другої. Цей прийом сприяє виразності обороту, що виражає страждання, зітхання або скорботу. В іншому випадку ліги асоціюються з граціозним жестом або танцювальним рухом. При короткому знятті звуків дуже важливим є здійснюваний рух пальців за напрямом «до себе», а не поштовхом.

Сьогодні існує практика підкреслення коротких ліг на дві, три ноти, проте при цьому слід пам'ятати, що виразність фраз, найбільших побудов залишається найважливішою вимогою.

У цілому у виконанні творів В. Моцарта має бути присутньою «кришталева» ритмічна організація, гнучка пластика рухів і цілісність мелодійних ліній.

Цілком природно, що композиторський і виконавський стиль В. Моцарта формувався спочатку під впливом німецької школи, а потім й італійської. Оскільки оперу було прийнято виконувати італійською мовою, то до культури Німеччини слідом за сценічною мовою переходили і музичні звороти, реєстрування, нюанси і мелізми, характерні для суто італійської

манери виконання. Таким чином, В. Моцарт використовував італійську модель у своїх оперних інструментальних творах, проте розвинув у них абсолютно індивідуальний, пізнаваний стиль.

«Стиль – це «почерк» художника, – зазначає Е. Гофман. Для композитора – це індивідуальна манера письма, для піаніста – виконання, за якого засіб вираження абсолютно відповідає змісту» [12].

Стильність виконання зумовлюється засобами вираження. «Він змінюється, але не розвивається, – пише Л. Ауер. Інше століття – інша музика, інша музика – інший стиль» [5].

Відомо, що кожному композитору властиве певне коло емоцій, яке проектується на його творчість. Для творчості В. Моцарта найбільш показовим є переважання позитивних емоцій, що зумовлюють відчуття ясного і світлого оптимізму. У творах В. Моцарта часто можна спостерігати переходи від схвильованих, тривожних станів і навіть проявів похмурих сил до глибокого умиротворення або іскристих веселощів. Велику кількість завершених умиротворених інтонаційних оборотів можна знайти й у жвавих, і в споглядальних, і в драматичних фрагментах. Нерідко у стрімкому русі мелодії відразу ж охоплюється весь використовуваний ним діапазон інструменту. Проте така швидкість переходів від одного емоційного стану до іншого завжди поєднується зі стриманістю.

Стиль фортепіанних сонат упродовж усього життя композитора змінювався через ускладнення тематизму, розвитку, різноманітності піаністичних прийомів, поглиблення змісту, посилення контрастності типів мелодійного руху, ритмічних малюнків, видів фігурацій. Композитор оновлює кожну із частин сонати: складно організовані перші сонатні *allegro*, повільні середні частини, які багаті конфліктними мелодіями, і стрімкі фінали з багатою ритмічною різноманітністю та винахідливістю піаністичних прийомів.

В. Моцарт залишає у своїх творах частку деяких вольностей, на які може покладатись інтерпретатор у ході своєї творчої роботи. Це означає, що

прочитання одного і того самого нюансу може відрізнятись. У цьому випадку виконавець і інтерпретатор насамперед повинен керуватися своїм музичним чуттям і смаком, не нехтуючи виразними та виконавськими можливостями інструмента, на якому він має виконувати той чи інший твір.

Необхідно відзначити, що вказівки В. Моцарта надають невичерпний матеріал для виконавця у процесі створення інтерпретаційного плану. Крім явно смислових, необхідних для характеру музики штрихів, деякі штрихи пропонуються В. Моцартом як найбільш виразні – це запис авторського виконання. Можливо, це один із задумів, адже В. Моцарт сам змінював під час виконання штрихи там, де вони є просто прикрасою. Також у тексті, при повторенні, В. Моцарт пропонує іноді різні варіанти і самого тексту, і артикуляції. Виконавець має право після ретельного вивчення авторського задуму змінювати штрихи «на свій смак» (вказівка «*con gusto*»). Композитор у своїх творах з метою драматизації мелодії часто підкреслює значущість штриха, відповідного «*detache*» на скрипці, що буде аналізуватися далі.

У цілому закономірності виконання штрихів у сонатах В. Моцарта лежать в декількох площинах:

- атака гармонійного затримання;
- опора мелодії на нову гармонію;
- ступінчата побудова мелодії;
- декламаційне значення коротких ліг;
- різноманітність ролі штрихів. В одних випадках вони виконують функцію мелодійної різноманітності, протиставлення, наслідування виконавських прийомів оркестрових інструментів. У інших випадках зміна штрихів увиразнює довгу вокальну лінію. У цьому разі штрих виступає в ролі прикраси в мелодії;
- розподілення мелодії лігами відповідає: 1) особливій скрипковій манері виконання: начало ліги – це начало смичка; 2) декламаційно-мовному характеру: начало ліги – голосна;
- використання штриха активного або атакуючого натискання (взяття

ноти із замахом або диханням (підкресленням)). Цей прийом використовується в таких випадках і визначається стилістичними особливостями виконання творів В. Моцарта:

1) активний характер затакту (термін Н. Голубовської);
2) збіг сильної долі зі зміною гармонії, що вимагає виконання зазначеного прийому;

3) активне натискання наступної ноти або групи нот (прийом атаки) після підняття руки по закінченні ліги;

4) поява дисонуючої допоміжної ноти на новій гармонії, іноді вираженої довгим форшлагом. Цей прийом позначається в музичній педагогіці як «атака гармонійного затримання». Звуко-смісловий ефект полягає в тому, що дисонуюча нота ніби несподівано «розсікає» мелодію. У цьому випадку дисонуюча нота не повинна зливатися з попередньою течією мелодії і береться з атакою (новим рухом);

5) поява допоміжного звуку замість акордового. В цьому разі слід підкреслити значущість і дієвість допоміжного звуку певною атакою при його натисканні;

6) зміна гармонії, опора мелодії на нову гармонію майже завжди тягне за собою використання прийому звукової атаки;

7) вступ гармонії, особливо у випадках секвентного або інтонаційно схожого ведення мелодії, підкреслюється часто *sforzato* і навмисно відривається від попереднього мелодійного руху;

8) наявність затакту у творах В. Моцарта частіше складається з групи нот, при цьому сильна доля атакується;

9) збіг сильної долі зі змінною гармонією.

Побудова мелодії у В. Моцарта найчастіше є ступеневою, тобто мелодія рідко рухається тривало в одному напрямі і охоплює великий діапазон, не змінюючи напрямку, як це зустрічається, наприклад, у Ф. Шопена. Саме тому вона ближче до людської мови з її частими інтонаційними пониженнями і підвищеннями. Цікавою є необхідність і тонка

значущість штриха, відповідного *detache* на скрипці. Штрих цей застосовується В. Моцартом у різних випадках, наприклад, з метою драматизації мелодії. Часто над зручно, в піаністичному плані, написаними пасажами редактори пишуть ліги. Тим часом пасажі, в яких відсутні ліги, тобто пасажі *detache*, відрізняються за змістом від пасажів, злігованих автором. Цей прийом може бути гострим, енергійним, співучим і м'яким: при виборі туше слід керуватися характером музики.

Необхідно пам'ятати, що між повним легато і стаккато у творах В. Моцарта існує великий діапазон різного часу протяжності кожної ноти. Навіть саме по собі стаккато може мати різний характер: бути граціозним, летючим, гострим тощо. Інтерпретаційну відповідь на це запитання слід шукати в прочитанні тривалостей. Так, чверть, написана стаккато, зазвичай, є довшою за восьму або шістнадцяту. Водночас шістнадцяті, написані стаккато в колоратурному пасажі, є м'якішими, вокальнішими порівняно з уривчастими восьмими в енергійній музиці.

Тонкість і різноманітність моцартівської фактури природно вимагають тонкощів і різноманітності педалізації. Насамперед, вірне її застосування свідчить про пильне вивчення авторського тексту і смак виконавця. Недарма В. Моцарт часто згадує ремарку – *Co gusto* (Зі смаком).

По-друге, в роботі над педаллю в сонатах В. Моцарта необхідно враховувати зв'язок педалізації зі стилістичними особливостями музики. Виконуючи музику В. Моцарта, потрібно пам'ятати про необхідність збереження точності голосоведення, ясності, чіткості і прозорості фактури.

По-третє, виконавцю важливо привчати себе до аналізу слухових вражень і усвідомлення необхідних у тому чи тому випадку прийомів педалізації.

У наш час важко уявити виконання сонат В. Моцарта без педалі. Вона оживляє звук, одухотворяє мелодію, створює велику різноманітність забарвлень і настроїв. Зустрічаються в клавірних творах В. Моцарта такі випадки, коли педаллю слід продовжити або збагатити далекі баси. Досить

часто В. Моцарт використовує прийом «перехрещення» рук, при якому правій руці доручається виконання фону, а лівій – басів і мелодії. Така побудова музичної тканини обов'язково вимагає використання педалі: без неї басы звучатимуть сухо й уривчасто.

Розглядаючи прийоми педалізації творів видатного класика, слід ураховувати той факт, що фортепіанна музика В. Моцарта зберігає ще багато рис клавесинного стилю: грацію, витонченість, ажурність, своєрідність фактури. Ця обставина визначає використання пів- і чверть-педалі.

Низькі регістри через більше повнозвучання необхідно педалізувати більш обережно, у той самий час у верхньому регістрі можна сміливіше використовувати педаль. У творах В. Моцарта не слід використовувати глибоку педаль, адже музична тканина прозора, рухлива і містить багато гамо-образних пасажів. «При переданні творів В. Моцарта надзвичайно важко домогтися досконалості звучання. Виконуючи таку музику, педаль порівняно рідко має бути тривалою – здебільшого вона лише покликана підкреслити деякі моменти; водночас милозвучність у жодному разі не повинна бути сухою і жорсткою. Дуже важким є виконання творів В. Моцарта саме через прозорість музики, скупі педаль, коли кожен звук, взятий трошки слабше або сильніше, відчутний особливо чітко, чого не буває, якщо ми граємо багато нот з насиченою педаллю» [8], [9], [10].

Вивчаючи особливості виконання клавірних творів В. Моцарта, відомий педагог Г. Нейгауз привертая увагу своїх учнів на педалізацію і домагався короткої прямої педалі, строго на сильну долю і швидко її зняття.

Г. Нейгауз писав: «Одне з головних завдань педалі – це позбавляти фортепіано деякої частки тієї сухості і нетривалості звуку, яка так невігідно відрізняє його від всіх інших інструментів. Тому початок будь-якої мудрості в області педалізації полягає в тому, щоб не користуватися нею без потреби» [21].

Визначаючи типові випадки використання педалі, спираючись на найкращий, на наш погляд, варіант вказівок педалізації в сонатах В. Моцарта,

виданих під редакцією О. Гольденвейзера, можна виокремити такі основні принципи: на «важкий» такт, початок коротких ліг, трель, протяжні звуки, синкопи, sf, далекі баси, перехрещення рук, акорди.

Кульмінація розвитку форми класичної сонати в творчості Л. Бетховена

Л. Бетховен – ключова фігура класичної музики в період між класицизмом і романтизмом, один із найбільш виконуваних композиторів у світі. Творчість Л. Бетховена знаменує собою етап появи в музичному мистецтві музики нового героїчного стилю. Він писав у всіх жанрах, які існували за його часів, включаючи оперу, музику до драматичних вистав, хорові твори. Найбільш значущими в його спадщині вважаються інструментальні твори: фортепіанні, скрипкові і віолончельні сонати, концерти для фортепіано, для скрипки, квартети, увертюри, симфонії.

Німецькому композитору властиве виразне тяжіння до драматичних і патетичних образів, дієвості та стрімкості в їх розгортанні, що, безсумнівно, зближує його з романтичною культурою в цілому і художньою образністю музики Ф. Ліста зокрема. Особливо чітко вищезазначене виявляється в тих сонатних циклах Л. Бетховена, в яких визрівають і патетичні образи його симфоній, і тенденції до «стискання» чотиричастинного сонатного циклу, і прагнення до програмності, що притаманне романтичній музиці.

У творчості Л. Бетховена форма класичної сонати досягає кульмінації свого розвитку, що виражається в досконалій логіці розвитку і драматургічній складності, ідейній насиченості й емоційності. Особливо це стосується 32-х фортепіанних сонат, з-поміж яких найбільш популярними є такі шедеври, як Апасіоната, Вальдштейнівська і Патетична.

За спогадами А. Шиндлера, піанізму Л. Бетховена не був притаманний деталізований живопис, йому був властивий великий штрих [32].

Виконавська манера Л. Бетховена вимагала від інструменту щільного, глибокого звучання, повноти кантилени, глибокої проникливості. Фактурна багатоплановість, зіставлення далеких регістрів, найяскравіші динамічні

контрасти, послідовність багатозвучних акордів – все це характерні прийоми бетховенського фортепіанного стилю.

Музичний критик XIX століття К. Юнкер писав про прослуханий виступ Л. Бетховена у капелі в Бонні: «цей «мовчун» вражає імпровізаціями на задану тему. Порівняно з видатним піаністом абатом Фоглером Л. Бетховен грає не тільки технічно досконаліше, але і більш значно, виразно, більш «промовно», його гра є сердечнішою. Гра Л. Бетховена дуже відрізняється від загальноприйнятої, і створюється враження, що він йде зовсім самостійним шляхом» [3].

Учень Л. Бетховена К. Черні зазначав, що в період свого піаністичного розквіту Л. Бетховен був неперевершеним у виконанні і *adagio*, і фуги і прийому *legato*. Він був такою саме фігурою, що шокує слухачів, як Ф. Ліст та інші. У цьому ж трактаті К. Черні дає цінну вказівку всім виконавцям й інтерпретаторам творів Л. Бетховена. Він наголошує на тому, що характер і настроїв Л. Бетховена завжди були дуже мінливими, «хвилинними», що впливало на його виконання і позначилося на неможливості повторити один і той самий твір однаково. Далі він говорить про те, що смаки сучасного йому суспільства ставлять інші вимоги до виконання, у зв'язку з чим змінюється трактування творів Л. Бетховена [1], [28].

З огляду на вищезазначене, доходимо висновку, що на початку XIX століття виконання творів Л. Бетховена залежало від смаків аристократії, їхньої надто романтичної налаштованості. Л. Бетховен у своїй творчості затвердив пріоритет музичного твору і дуже скрупульозне ставився як до точності видання своїх творів, про що свідчать численні листування з видавцями, так і до виконання. Його порив і емоційність ніяк не позначалися на точності і технічній досконалості виконання. Г. Пруцька вказує на прийом, властивий Л. Бетховену, який зберігся у виконавстві й досі: поєднання внутрішнього динамічного наростання з уповільненням темпу [23].

Мелодійна лінія у творах композитора є дуже виразною: її інтонації,

акценти і дихання надавали їй декламаційного характеру. Л. Бетховен умів надати звучанню фортепіано оркестрових фарб. Його виконанням були притаманні яскравість, контрастність і різноманітність. Таким чином, усім своїм сонатно-інструментальним творам Л. Бетховен надав риси симфонізму, а принцип оркестровості у фортепіанних сонатах вплинув на розвиток виконавського мистецтва і сприйняття фортепіано як концертного інструмента.

У творчості багатьох композиторів виокремлюється певний жанр, який відображає найбільш сміливі задуми і пошуки художника, готуючи тим самим виразні особливості його творчого стилю в цілому. Таку функцію виконували, наприклад, органні хоральні прелюдії Й. Баха, пісні Р. Шуберта, мазурки Ф. Шопена. Аналогічною сферою для Л. Бетховена виступала фортепіанна соната.

Фортепіанну сонату можна було б назвати «творчою лабораторією» композитора, проте, при всій незвичайності і сміливості бетховенських фортепіанних сонат, жодній із них не властивий характер експериментальної незавершеності. Кожна бетховенська соната – завершений художній твір, який композитор трактував як всеосяжний жанр, здатний відобразити всю різноманітність музичних стилів сучасності. Саме у сфері фортепіанної музики Бетховен раніше за всіх і найрішучіше ствердив свою творчу індивідуальність, подолав риси залежності від клавірного стилю XVIII століття.

Сонатний симфонізм та особливості виконавського тлумачення класичної сонати у творчості Л. Бетховена

Фортепіанні сонати Л. Бетховена часом нагадують симфонії для фортепіано. Композитор сміливо розширює межі фортепіано, випереджаючи тим самим середній і пізній періоди романтичної епохи. Це не могло не позначитися на змінах функції педалі. Він першим починає позначати педаль, однак лише в особливих випадках. А. Шнабель зауважує: «У всіх своїх фортепіанних творах, на тисячах сторінок Бетховен позначив лише тридцять

чи трохи більше вказівок педалі. Вони знаходяться тільки в тих місцях, щодо яких автор знав, що виконавець вважав би тут застосування педалі осудним... «Звичайна» педалізація, яка фактично ніколи не вказується Л. Бетховеном, є не чимось іншим, як частиною інструменту, невіддільною від фортепіанної гри» [29]. Вказівка педалі застосовується Л. Бетховеном у суперечливих випадках, тому, якщо в його фортепіанних творах у цілому застосовується колористична педаль, як і в попередній музиці, то авторські вказівки передбачають уже фактурну педаль. Зазвичай, бетховенські паузи і staccato створюють ефект звучання оркестру, де педаль служить фарбою, динамічним і ритмічним опертям. У його сонатах відображені типові оркестрові звучання-протиставлення: струнних духовим або ударним.

Методичні вказівки щодо використання педалі в сонатах Л. Бетховена зводяться до такого.

Використовуючи педаль у творах Л. Бетховена слід ураховувати деякі особливості, пов'язані з його стилем. Багато бетховенських тем базується на звуках тонічного тризвуку: наприклад, головна партія в 1 частині в сонатах № 1, № 5, № 25. Здавалося б, такі теми можна виконувати на одній педалі, адже при цьому не вийде «бруд», різких співзвуч. Однак, педалізація визначається не тільки чистотою звучання, але й стилем виконуваної музики. Оскільки кожен звук цих тем є частиною мелодії, а не гармонії, то, будучи виконаними на одній педалі, ці теми втратять свій сенс, мелодія перетвориться в гармонію. Л. Бетховен використовував педальні позначення в тексті лише в тих випадках, де вважав застосування педалі необхідним, де воно давало певний ефект.

1. У бетховенській фактурі паузи і штрихи мають реальне значення, педаль не повинна їх змашувати.
2. Використовувати педаль як фарбу і як динамічний виразний засіб.
3. Педаль виступає динамічним і тембральним засобом виразності.
4. У пізніших творах педаль часто явно має на увазі в тексті не тільки як фарба, але і як частина фактури. Тільки творчий підхід допоможе

розпізнати й обрати шлях.

Безумовно, педаль, відзначену Л. Бетховеном, слід намагатися виконати, однак, це вимагає майстерності: чисто формального виконання недостатньо. У разі, якщо це не під силу виконавцю, краще відмовитися від авторської педалі і застосувати менш насичену.

У своїх сонатах Л. Бетховен лише в одинадцяти випадках сам виставив аплікатуру. Аплікатура його прямо не переслідує цілей технічного оволодіння, і виконання тексту з боку аплікатури представлено цілком на розсуд виконавця. Приклади бетховенської аплікатури вражають своєю несподіваністю, навіть парадоксальністю. Вони і з'являються в найбільш неважких для технічного опанування і для загально-музичного охоплення місцях. Як несподіваною є поява аплікатури, так і несподіваним і незвичним є її зміст. Сміливі пальцеві комбінації Л. Бетховена не узгоджуються зі звичними уявленнями про зручну аплікатуру.

Проте, як тільки піаніст розкриє їх зміст і призначення, у більшості випадків самі собою відпадають пошуки іншої аплікатури. Часто всупереч музично-виконавському аналізу редактори забезпечують бетховенський текст «зручною аплікатурою». Редактори його сонат у ХІХ столітті К. Черні, К. Клінворд, І. Мошелес, Х. Кьолер та інші не використовували аплікатурні приклади автора. Виставляючи цю аплікатуру, Л. Бетховен у більшості випадків мав на увазі певну художню інтерпретацію. Його вказівки стають вичерпано зрозумілими рекомендаціями і побажаннями майбутньому виконавцеві. Аналіз його аплікатури вчить нас, як, користуючись позначеннями темпів, динаміки і агогіки, зіставленням виразності тематичного матеріалу тощо, можна дійти до задуманого ним звукового образу, до стилю виконання його творів [19].

Редагування бетховенських сонат має більш ніж сторічну історію. Над цією проблемою працювали багато визначних музикантів: К. Черні, І. Крамер, Ф. Ліст, Г. Бюлов, А. Казелла, А. Шнабель, Л. Вейнер. Численні редакції з'явилися невдовзі після смерті Л. Бетховена. Зроблені в

подальшому редакції, зазначає В. Ходоровський, можна розподілити на три типи:

- наближені до оригіналу, які свідомо обмежуються мінімальними, спеціально зумовленими доповненнями (Е. д'Альбер);

- інструктивно-педагогічного характеру, що мають на меті роз'яснення викладачам та студентам специфіки виконання твору (К. Черні, Г. Гермер, Г. Бюлов);

- ті, які умовно можна назвати артистичними. Саме вони були створені видатними інтерпретаторами, які у творчих пошуках виявили потребу зафіксувати та показати результати власної художньої практики. У цих редакціях багато суперечливого, натомість часто саме вони підштовхують виконавця зробити оцінку та висновки, породжують допитливість розуму, генерують виникнення власних думок, що мають безпосереднє значення для інтерпретації твору (А. Шнабель) [26].

Жодна з представлених редакцій фортепіанних сонат Л. Бетховена не поєднувала в собі точного наслідування оригінального авторського тексту з докладними коментарями до нього. Саме такий синтез знаходимо в редакції О. Гольденвейзера (1958 р.), що є новим особливим типом публікації, яка відтворює оригінальне академічне видання *Urtext*'у.

Основні тенденції О. Гольденвейзера сконцентровано у строгому наслідуванні тексту. Особливу увагу він приділяє розвитку музичної ідеї та музичної форми. О. Гольденвейзер відзначав, що до розкриття можливостей, притаманних сонатній формі, Л. Бетховен йшов різними шляхами: з одного боку, він прагнув досягти лаконізму сонатної форми, з іншого, – композитор продовжував розвивати та поглиблювати сонатну форму в усій її монументальності [11].

У 2004 р. вийшло унікальне видання «35 фортепіанних сонат Бетховена» під редакцією професорів Петербурзької консерваторії Павла Єгоров та Дмитра Часовітіна. У 2008 р. видавничий дім ABRSM у Великобританії випустив у світ нове видання – «35 фортепіанних сонат

Бетховена» в редакції Баррі Купера, професора університету Манчестера. До видання вкладена велика робота з критичного аналізу і очищення тексту творів від редакторських доповнень і інтерполяцій. Незважаючи на те, що ці два видання з'явилися на світ незалежно один від одного, вони відображають значний інтерес сучасних музикантів-виконавців до оновлення уявлень про музику великого композитора епохи класицизму.

Що стосується виконавських вказівок Л. Бетховена, то до середини ХХ століття не було спеціальних досліджень з цієї проблеми. У 1961 р. вийшла книга І. Браудо про артикуляцію [6], в якій розглядається виразне значення ліг Бетховена. У 1965 р. написана стаття А. Аронова [4], присвячена аналізу динаміки і артикуляції у фортепіанних творах композитора. У контексті епохи виконавські вказівки Л. Бетховена вперше розглядаються в дослідженні Г. Грундмана і П. Міса, яке з'явилося в 1966 р. [14]. У ньому подано аналіз позначень педалі, ліг і аплікатури. Дві статті з цієї збірки на початку 1970-х рр. перекладено російською мовою [13], [14].

У статті Н. Фішмана «Людвіг ван Бетховен про фортепіанне виконавство та педагогіку» [25] проаналізовано позначення темпу і характеру виразності у фортепіанних сонатах Бетховена. Найвидатнішим дослідженням про виконавські вказівки і фактуру Бетховена є книга В. Ньюмена [30].

Підсумовуючи можемо стверджувати, що:

- творчість Л. Бетховена мала виключно важливе значення для розроблення у фортепіанній літературі нових образів: героїчної особистості, народних мас, внутрішнього світу людини;

- бетховенські твори дали дуже потужні імпульси для симфонізації жанрів фортепіанної музики, сприяли утвердженню прийомів розвитку, заснованих на боротьбі конфліктних начал, для формування принципу монотематизму;

- піанізм Л. Бетховена окреслив нові шляхи оркестрального трактування фортепіано і відтворення за допомогою педалі специфічно

фортепіанних ефектів звучання;

– реформаторський підхід у контексті аплікатурного принципу вплинув на розкриття художньо-інтерпретаційних особливостей твору.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Зі скількох частин та яких за характером складається циклічна форма класичної сонати?

2. Які основні формотворчі елементи сонатного allegro?

3 Назвіть характерні риси фортепіанних творів гайднівського стилю.

4. Назвіть художньо-виконавські прийоми відтворення музичного тексту сонат Й. Гайдна.

5. З іменем якого композитора пов'язано виникнення тем: «теза – антитеза», «питання – відповідь», «інтонація – розвиток», «інтонація – синтез».

6. З іменем якого композитора пов'язане відоме явище в музичному мистецтві – «пермутація».

7. Наведіть приклади принципу композиційної комбінаторики у творах В. Моцарта.

8. У чому полягають основні труднощі виконання сонат В. Моцарта.

9. Проаналізуйте особливості інтерпретації темпових позначень у композиторів-віденських класиків.

10. Чому XVIII століття називають «золотим століттям артикуляції»?

11. У чому полягає різниця між потактними і фразувальними лігами прописаними В. Моцартом у своїх фортепіанних творах?

12. У яких випадках та з якою метою слід використовувати штрих «активного» або «атакуючого натискання» у творах В. Моцарта?

13. Хто з композиторів у своїх творах використовував ремарку – *Co gusto* (Зі смаком)?

14. Що слід ураховувати під час визначення прийомів педалізації у творах В. Моцарта?

15. Спираючись на варіант вказівок педалізації в сонатах В. Моцарта, виданих під редакцією О. Гольденвейзера, проаналізуйте типові випадки використання педалі.

16. Чому фортепіанні сонати Л. Бетховена називають «творчою лабораторією» композитора?

17. У своїх сонатах Л. Бетховен лише в одинадцяти випадках продемонстрував аплікатуру. Проаналізуйте логіку її використання.

18. Що означає «Urtext'у»?

3.3. Трансформація драматургічних функцій основного тематизму класичної сонати у творчості композиторів-романтиків

Проміжне положення між класицизмом і романтизмом займають сонати Ф. Шуберта і К. Вебера. Спираючись на бетховенські чотиричастинні (рідше – тричастинні) сонатні цикли, ці композитори використовують у своїх сонатах деякі нові прийоми виразності. Великого значення набувають мелодійний початок, народнопісенні елементи (особливо в повільних частинах циклів). Ліричний характер найбільш яскраво виявляється у фортепіанних сонатах Ф. Шуберта.

У творчості композиторів-романтиків відбуваються подальший розвиток і трансформація класичної (переважно бетховенського типу) сонати, насичення її новою образністю. Характерною стає більша індивідуалізація трактування жанру, тлумачення його в дусі романтичної поеми. Соната в цей період зберігає положення одного з провідних жанрів інструментальної музики, хоча трохи відтісняється малими формами (наприклад – піснею без слів, ноктюрном, прелюдією, етюдом, характерними п'єсами).

Композитори епохи романтизму прагнули до продовження класичних традицій, натомість багатство й оригінальність гармонійного і мелодійного стилю переважили над суворістю і збалансованістю форм, засобів вираження

і логіки розвитку, що було властиве класичним традиціям сонатних творів. Це позначилося насамперед у відході від узагальнено-типізованого інтонаційного мислення XVIII століття, у переосмисленні драматургічних функцій основного тематизму сонати і в порушеннях формотворчих принципів, що затвердились у творчості композиторів Віденської класичної школи. Зміни торкнулися також різних аспектів виразності: фактурно-тембрових засобів, ладо-гармонічної мови і тональних зіставлень.

У першій половині XIX ст. К. Вебером було створено чотири фортепіанні сонати. У цей час створюють свої перші фортепіанні сонати Ф. Мендельсон, Р. Шуман і Ф. Шопен. Зразком романтичної сонати є фортепіанна Соната сі-мінор Ф. Ліста, де всі частини звичайного сонатного циклу об'єднано в наскрізну одночастинну композицію. Десять віртуозних сонат Й. Брамса для фортепіано, скрипки та фортепіано, віолончелі та фортепіано, кларнета і фортепіано демонструють справді новаторське втілення класичних принципів художником романтичної епохи.

Світ особистості, представлений у фортепіанній сонаті XIX століття, нерідко розкривається через байронічні мотиви, вельми властиві романтичному світовідчуттю. Найважливішими складовими ідейно-образного змісту сонат стають бентежно-бунтарські настрої і манфредівський початок. Перші розкриваються, з одного боку, за допомогою так званої романтичної іронії та пов'язаним з нею сарказмом і гротеском, з іншого, – через вияви демонічного, що у творчості Ф. Ліста кваліфікується як «мефісто». Манфредівська лінія виявляється у відчутті життєвої розчарованості, меланхолії і безвиході. Трагічні межі буття виявляють себе в реалізації ідеї «світової скорботи», концентрованим втіленням якої стало включення до сонатного циклу похоронного маршу і введення одного з потужних символів романтичного – теми року, долі, фатуму.

Розширення виразних ресурсів піанізму та прийомів виконавської техніки.

Характерні риси романтичної інтерпретації ще більш інтенсифікуються

в епоху пізнього романтизму. Н. Корихалова розглядає цю інтерпретацію як суто суб'єктивістську: «перебільшена виразність, «особистісність» висловлювання, «рубатність», загострення темпових характеристик, контрастність динаміки, інтерес до барвистості звучання» [17].

З огляду на це, музичні твори рясніють численними авторськими ремарками по всьому музичному тексту. Інтерпретація романтичної сонати органічно пов'язана з індивідуальним художнім потенціалом виконавця: його як інтелектуальних, вольових, психоемоційних, так і музично-технічних навичок і вмінь. Без віртуозного володіння інструментом, загальної культури, фізичної витривалості тощо, неможливе глибоке і тонке сприйняття та відтворення образно-ідейної суті сонати епохи романтизму. Особистість виконавця, його індивідуальність, яскрава музикальність і технічні дані стають невід'ємними атрибутами виконавця-художника, виконавця-творця, що є необхідними для інтерпретації романтичної сонати.

Розвиток фортепіано як інструмента, що надає необмежені можливості для сольного виконавства, а також характерні риси інтерпретації романтичної сонати вимагали розширення віртуозних можливостей виконавця, урізноманітнення. Насамперед це позначилося на переосмисленні аплікатурного принципу в контексті стилістичних особливостей музичних творів епохи романтизму. Зупинимося на цьому питанні більш детально.

З погляду Г. Когана, існує переважно два типи аплікатур: «трипала», що бере свій початок від К. Черні, та «п'ятипала», що йде від Ф. Ліста і його послідовника Ф. Бузоні [16].

Принципи п'ятипальцевої аплікатури К. Черні зводяться до такого:

- аплікатура повинна бути зручною;
- слід частіше вживати сильніші перший, другий і третій пальці («трипалість»);
- у пасажах необхідно користуватися підкладенням першого пальця, уникаючи перекладання другого, третього і четвертого пальців через п'ятий і один через одного, що дає часту зміну положення рук;

- не слід вживати перший і п'ятий пальці на чорних клавішах;
- не рекомендується грати одним і тим самими пальцем низку послідовних звуків [18, с. 112].

Слід відзначити ще один принцип вживання аплікатури, властивий, наприклад, поліфонічним творам (Й. Бах) або багатоголосним епізодам у сонатному циклі (Л. Бетховен). У цьому випадку її вибір зводиться не до організації зручних і практичних рухових функцій пальців (епоха бароко), а зумовлений передусім знаходженням кращого шляху для найбільш яскравого прояву тембральної відмінності багатоголосої фактури, горизонтальності руху і самостійності голосів, що її складають.

Уже Л. Бетховен, в аплікатурних вказівках до сонат, про які йшлося раніше, здійснює сміливі спроби зміни уявлень про звичну і зручну аплікатуру, властиву сонатам раннього класицизму. Видатна роль у подальшій еволюції фортепіанної аплікатури належить композиторам-романтикам, які не тільки урізноманітнили можливості виконавця, але й розширили віртуозні можливості фортепіано.

Так, одним із характерних для романтиків, зокрема Ф. Шопена, є прийом широко арпеджованих акордів, в яких однією позицією руки охоплюються відстані завбільшки інтервалу децими. Цим прийомом розширеної аплікатури композитор збагатив виражальні можливості інструменту. Виконання такої фактури вимагає від виконавця:

- використання першого і п'ятого пальців на чорних клавішах у гамообразних і арпеджованих пасажах;
- підкладання першого пальця на чорну клавішу після білої.

Нововведення, що сприяли збагаченню акордової фортепіанної віртуозності, призводять до необхідності використання:

- ковзання першого пальця в хроматичних і діатонічних терціях на білих клавішах у нижньому голосі при зв'язному русі верхнього голосу;
- ковзання першого, четвертого і п'ятого пальців у секстах;
- взяття декількох звуків одним і тим самим пальцем.

Аплікатурні принципи, використовувані під час виконання музичних творів (у тому числі сонат) композиторів-романтиків, Г. Лейзерович визначає в такий спосіб:

- охоплення якомога більшої кількості клавіш і більшого простору клавіатури при одному і тому самому положенні рук;
- однакова аплікатура в аналогічних фігурах;
- широке застосування першого і п'ятого пальців на чорних клавішах;
- підкладання першого пальця після четвертого і навіть п'ятого, включаючи підкладання в необхідних випадках з білої на чорну клавішу, перекладання п'ятого пальця через перший;
- охоплення у великих пасажах якомога більшого числа клавіш однією позицією руки;
- взяття одним пальцем наступних підряд звуків не тільки при ковзанні з чорної на білу, але і на одноколірних клавішах і через клавіші;
- перекладання третього пальця через четвертий і п'ятий; четвертого через п'ятий тощо);
- використання індивідуальних якостей кожного пальця і збереження гнучкості рук у будь-яких комбінаціях пальців [18, с. 115].

Таким чином, композитори-романтики надзвичайно розширили виразні ресурси піанізму і збагатили сонатний жанр новими прийомами виконавської техніки.

У сонатній творчості композиторів-романтиків розкривається інтерпретаторська здатність до створення співочої кантилени, виразних мелодійних ліній, втілення імпровізаційної невимушеності, а також виконання гармонійно та фактурно насичених послідовностей і складних ритміко-мелодійних побудов, що звільнилися від класичної помірності, властивої попередній музичній епосі.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Хто з композиторів у сонатному жанрі займає проміжне положення між класицизмом і романтизмом?
2. У чому полягає переосмислення аплікатурного принципу в контексті стилістичних особливостей музичних творів епохи романтизму?
3. Назвіть основні принципи п'ятипальцевої аплікатури К. Черні.
4. Назвіть нові прийоми виконавської техніки, якими композитори-романтики розширили виразні ресурси піанізму і, тим самим, збагатили жанр сонати.

3.4. Жанр сонати в епоху пізнього романтизму. Формоутворювальні тенденції побудови сонати у творчості французьких, українських та російських композиторів ХХ століття

У сонатах, які продовжували з'являтися у пізньоромантичний період (кінець ХІХ ст.) формальне володіння «класичною» схемою сонати поєднується з типово романтичним і часто національно забарвленим музичним змістом. Важливим свідченням тяжіння композиторів-романтиків до все більшої єдності сонатного циклу – єдності, яка в Л. Бетховена досягалася стилістичною і драматургічною цілісністю концепції, – стало пряме застосування принципу монотематизму, проведення однієї тематичної ідеї в усіх частинах, причому нерідко у зв'язку з літературною програмою. Монотематизм характерний, наприклад, для сонатних циклів С. Франка.

Переосмислення сонати стало результатом поліжанрових змішень, за яких сонатна форма набувала рис поємності, а сонатний цикл запозичував риси сюїти, двочастинного циклу прелюдія – fuga тощо. Трансформація класичного сонатного циклу призвела до появи моноциклічних і макроциклічних форм, а також до об'єднання групи сонат у понадцикл.

І все ж таки класична концепція сонати зберігає свою значущість: майже всі видатні композитори ХХ ст. звертаються до неї у своїх

масштабних інструментальних творах. Тенденція до компактності і стислості (наприклад, у сонатах С. Прокоф'єва) нерідко приходиться на зміну романтичній багатослівності; на традиційні ладово-тональні співвідношення впливають більш ранні, докласичні ладові системи (наприклад, у творах П. Хіндеміта). Натомість при цьому нові явища не зачіпають основ класичної сонати, і вона зберігає свою актуальність.

Остаточний розподіл виконавської і композиторської сфер у XIX столітті сприяв висуненню фігури «вільного художника». У зв'язку з цим, музикознавці говорять про виникнення романтичного артистизму як уособлення безмежних можливостей особистості. Його стрімкий розвиток супроводжувався небувалим зростанням віртуозності і захопленням стилем *brillante*, а також швидким розквітом фортепіано як концертного інструмента. Разом із втіленням принципів артистизму в сонатах епохи романтизму нерідко виявляються і прояви такої його якості, як аристократизм.

Важливим принципом творчого процесу композиторів епохи романтизму стає імпровізація. Вона є своєрідним відображенням свободи уявлення композиторів-романтиків. Завдяки цьому відбувається корінна трансформація класичної сонатної логіки в зумовлювану романтичною фантазією непередбачуваність форм, аж до гібридизації жанрів сонати і фантазії, яскравим прикладом чого стала Соната-фантазія «На вшанування Данте» Ф. Ліста.

Схильність до підкресленої контрастності стала однією з основ художнього мислення романтиків. Виняткова, загострена до межі контрастність нерідко виводила зіставлення на рівень антитез, що відображають поляризацію образів.

Ще одна особливість романтичної сонати, що пов'язана з психологічною сферою, виявилась у раптових порушеннях поступального розгортання композиції і драматургії твору, пов'язаних із різкими перепадами настроїв, стрімкими перемиканнями станів, метаннями з однієї крайності до іншої. Для конфліктної драматургії сонати XIX століття

характерним став такий напрям розвитку, коли інтенсивне збільшення «світлого» початку може раптово перериватися вторгненням протиставних образів.

Наприкінці XIX – початку XX ст. яскраві тенденції оновлення виявляються в сонатах французьких композиторів Г. Форе, П. Дюка, М. Равеля, К. Дебюссі, російських композиторів О. Скрябіна, М. Метнера. У XX ст. соната залишається одним із провідних музичних жанрів. Нові образи і засоби виразності суттєво змінюють її вигляд. До видатних зразків сучасної музики належать сонати С. Прокоф'єва (10 – для фортепіано, 2 – скрипкові), Д. Шостаковича (2 – для фортепіано, 2 – скрипкові, віолончельна), П. Хіндемита (близько 30 сонат майже для всіх інструментів), Б. Бартока (6 сонат для різних складів). У 50-70-ті рр. термін «соната», як у давній давнині, часом розуміється лише як позначення інструментальної п'єси (соната для віолончелі з оркестром К. Пендерецького).

Першими сонатами українських композиторів стали скрипкова соната М. Березовського та фортепіанні сонати Д. Бортнянського. Пізніше до цього жанру зверталися: М. Лисенко, В. Косенко, Б. Лятошинський, М. Тіца, Р. Сімович, Ю. Щуровський, В. Сечкін та ін.

Підсумовуючи, спробуємо, незважаючи на стильове багатство варіантів наявних сонатних форм, розглянути єдині принципи побудови й інтерпретації сонати композиторами різних епох. До них відносимо принцип тематичного розвитку сонатного алегро та стильові особливості виконання.

Принцип тематичного розвитку сонатного алегро та стильові особливості виконання жанру сонати

Сонатне алегро – музична форма, що побудована на протиставленні двох контрастних тем у різних тональностях. Основні розділи сонатної форми (сонатного алегро):

- експозиція – представлення головної, побічної (у домінантовій тональності) та зв'язної партій;
- розробка – розвиток представлених тем;

- реприза – побічна партія транспонується в основну тональність;
- кода.

Сонатна форма характеризується наявністю двох чи більше тем (або тематичних груп), контрастних за характером, за тональністю викладу (головна і побічна партії), між ними поміщаються сполучні розділи – це експозиція форми; далі йде розвиток тих чи тих ланок у різних тональностях – розробка; нарешті настає повернення двох основних тем, причому обидві вони звучать в одній тональності – реприза.

В узагальненому вигляді схема сонатної форми є такою:

	Експозиція				Реприза				
[Вступ]	ГП	[СП]	ПП	[ЗП]	[ГП]	[СП]	[ПП]	[ЗП]	[Кода]
	Т		Д		Т		Т		

(у схемах: ГП – головна партія, ПП – побічна партія, СП – сполучна партія, ЗП – заклучна партія; у квадратних дужках зазначені розділи, які в різних варіантах форми можуть опускатися).

Експозиція сонатної форми.

Експозиції подекуди передуює вступ, можливе передбачення у своєму матеріалі появи основних тем; після репризи інколи йде додаткове узагальнення розвитку, закінчення – кода. У розробці – розділи, в яких варіюються основні теми, перемежуються з так званими епізодами і моментами перехідного характеру. Експозиція і реприза містять по суті один і той самий тематичний матеріал, але для експозиції типовим є насамперед контраст між основними темами, їх «боротьба», а для репризи – «примирення». У ранній сонатній формі експозиція, а також розробка разом з репризою повторювалися. Коли розробка збільшилася (що має місце в багатьох сонатах Й. Гайдна, В. Моцарта і Л. Бетховена), її повторення разом

з репризою виявилось зайвим, хоча повторення експозиції ще досить довго залишалося непорушним правилом.

Головна характеристика сонатної форми – це специфічний тематичний розвиток, яке вперше повною силою проявився у творах Й. Гайдна. Тематичний розвиток – це особливий метод, за допомогою якого композитор досліджує всі можливості представленого в первісному розділі тематичного матеріалу, а саме – процес трансформації, деталізації, фрагментації тем у мелодійному, гармонійному і ритмічному аспектах. Техніка тематичного розвитку включає тональні (модуляції) і ладові переміщення (переходи з мажору в мінор і назад); використання елементів фуги і типових поліфонічних прийомів – збільшення теми (тобто її викладу в більших ритмічних одиницях, в результаті чого вона звучить повільніше), її зменшення (коли тема викладається більш дрібними ритмічними одиницями, тобто звучить швидше), інверсії (звернення теми, в результаті якого верхні ноти стають нижніми і навпаки), стрети (проведення теми в різних послідовно вступних голосах накладаються одне на інше). Тематичний розвиток є абсолютно обов'язковим аспектом сонатної форми у творчості всіх видатних майстрів інструментальної музики, але найбільш значущу роль він відіграє у творах Л. Бетховена.

Сонатне алегро – музична форма, що побудована на протиставленні двох контрастних тем у різних тональностях. Основні розділи сонатної форми (сонатного алегро):

- експозиція – представлення головної, побічної (у доміантовій тональності) та зв'язуючої партій;
- розробка – розвиток представлених тем;
- реприза – побічна партія транспонується в основну тональність;
- кода.

1 розділ Сонатного алегро – «Експозиція», яка включає в себе чотири партії: головна партія, єднальна партія, побічна партія, заключна партія.

Головна партія написана в головній тональності та є першим

структурно оформленим розділом експозиції і репризи, що виступає викладом головної теми в основній тональності (часто разом з її розвитком, що відбувається безпосередньо після головної теми).

Єднальна партія забезпечує перехід від головної партії до побічної. Побічна партія – це розділ експозиції або репризи сонатної форми, у якому викладена друга основна музична тема. Зазвичай побічна партія пишеться в домінантовій тональності, контрастує з головною, має більший обсяг і завершується сильним і яскравим кадансом.

У класицизмі існує два принципи зіставлення тональностей головної та побічної партій:

– якщо головна партія написана в мажорі, то побічна партія повинна бути написана в тональності домінанти (V ступені) головної тональності;

– якщо головна партія написана в мінорі, то побічна партія повинна бути написана в паралельному мажорі (наприклад, до мінор-мі бемоль мажор).

Заключна партія завершує експозицію.

Її функція – урівноважити викладений матеріал в експозиції, насамперед, у тональному відношенні. Тому для неї характерний заключний тип викладу: багаторазове повторення кадансового обороту або наявність тонічного органного пункту.

Крім того, заключна партія деякою мірою узагальнює весь матеріал експозиції. Тому для тематизму характерне використання елементів попередніх партій, у більшості випадків головної і сполучної, які представлені в різних комбінаціях. Введення нової теми зустрічається рідко, а якщо зустрічається, тема не буває розгорнутою.

2 розділ Сонатного алегро – «Розробка», який розташований після експозиції і перед репризою. Розробка – тонально нестійка частина, в якій розробляються музичні теми експозиції. У розробці використовуються такі прийоми: структурні (поділ теми на фрази, мотиви); звуковисотні (інтервальне розширення, скорочення мотивів, обернення), гармонічне й

тональне оновлення; секвенції; ритмічні (збільшення, зменшення); фактурно-темброві (переоркестровка); поліфонічні (імітації) тощо.

3 розділ Сонатного алегро – «Реприза». Реприза знімає або послаблює конфлікт і завершує форму. Це досягається шляхом її тонального об'єднання: реприза починається й завершується в основній тональності. У цілому вона повторює експозицію, але обов'язковим є перенос побічної партії в головну (або однойменну їй) тональність, набагато рідше – в іншу тональність. Завдяки тональній єдності, реприза зазвичай менш динамічна, ніж всі інші розділи (хоча можливі винятки). Реприза має таку саме будову, як і експозиція, але тільки всі партії написані в головній тональності.

4 розділ Сонатного алегро – кода – додатковий розділ форми. Її функція – узагальнення матеріалу, висловлення результату, «висновку» усього твору. Наявність коди залежить від жанрових властивостей твору. Вона часто відсутня в камерних ансамблях і сонатах, проте майже завжди має місце в симфоніях, що пов'язано з неоднаковим змістовним навантаженням цих жанрів.

У тематичному відношенні кода може бути побудована на одній або декількох темах кожної з партій. Зрідка кода може мати нову тему (частіше у великих творах). Гармонічна будова коди також відрізняється. Вона може бути або абсолютно стійкою, або, навпаки, нестійкою (з елементами розробки). У цьому випадку кода починається як друга розробка, і тільки після деякого розвитку настає її стійкий, завершальний розділ.

Друга частина – в повільному темпі (*adagio*). Вона іноді представлена в сонатній формі без розробки, або у складній тричастинній формі (на ранніх етапах – у простій формі рондо).

Третя частина – менует (введений Й. Гайдном) або скерцо (Л. Бетховеном).

Четверта частина – фінал, викладається у більш складній формі рондо, сонатній або в рондо-сонатній, рідше варіаційній формі.

Можна виокремити дві значні модифікації сонатної форми:

– Сонатна форма з подвійною експозицією – зустрічається в перших частинах концертів для інструмента соло з оркестром. Використовувалася із другої половини XVIII ст. до приблизно середини XIX століття.

– Сонатина – має сонатну форму без розробки, що застосовується в типових для сонатної форми умовах (наприклад, у других частинах циклу). Для неї характерний малий масштаб і порівняно «легкий» характер.

Таким чином нормативний план сонатної форми в процесі історичної еволюції змінювався, але основні його риси - принцип протиставлення двох або більше тем залишаються найголовнішими її ознаками. Сонатна форма використовується в перших частинах сонатно-циклічних творів (симфонія, соната, тріо, квартет), а також в окремих, самостійних творах - увертюрах, поемах тощо.

Основні інтерпретаційні відмінності жанру сонати різних епох

Відмінності сонатної форми епохи класицизму від бароко полягають у такому:

– зменшення ролі контрапункту (хоча розвиток мистецтва контрапункту не припинився), на перше місце вийшла гомофонна фактура музичних творів;

– у музиці стало менше орнаментики;

– структура творів стала чіткішою, універсальною, особливо в тих, які написані в сонатній формі;

– модуляції (зміна тональності) перетворились у структурний елемент, що підкреслює драматичний зміст твору.

– у межах однієї частини твору розкривалося кілька емоцій, у той час як у барочній музиці одна частина несла в собі одне, яскраво промальоване почуття;

– у класичних творах зазвичай досягалася емоційна кульмінація, яка до кінця твору вирішувалася. У барочних же роботах, після досягнення цієї кульмінації, до останньої ноти залишалося легке відчуття основної емоції.

Оновлення жанру сонати композиторами-романтиками

Різні композитори вирішували завдання оновлення форми по-різному. Однак, всі вони шукали засіб з'єднання сонатної форми з іншими принципами формоутворення. Іноді це були принципи, протилежні ідеї сонатності (тобто безперервного оновлення і розвитку). Так, Р. Шуберт привніс у сонатну форму пісенний початок і поєднав сонатну форму з принципом сюїти. Г. Берліоз поєднав сонатну форму з докладною літературною програмою. Лист йшов по шляху об'єднання сонатної форми і сонатно-симфонічного циклу.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У творчості яких композиторів сонатна форма набула рис поємності?
2. У чому сутність тенденцій оновлення, які виявляються в сонатах французьких композиторів Г. Форе, П. Дюка, М. Равеля, К. Дебюссі?
3. Проаналізуйте характерні засоби виразності в сонатах композиторів ХХ ст. (О. Скрябін, М. Метнер).
4. Хто із сучасних українських композиторів у своїй творчості звертався до жанру фортепіанної сонати?
5. Назвіть єдині принципи побудови й інтерпретації сонати композиторами різних епох.
6. Назвіть принцип тематичного розвитку Сонатного Allegro.
7. Прослухайте першу частину сонати № 37 ре-мажор (Allegro con brio) Й. Гайдна і складіть схему цього музичного твору. Перевірте, чи вдалось Вам виокремити експозицію, розробку та репризу в сонатній формі.
8. Порівняйте (за вибором) сонату К. Дебюссі з сонатою Й. Гайдна. Як прослідковується сонатна форма у першій частині твору? Надайте характеристику засобам музичної виразності.
9. Прослухайте одну із сонат композитора-класика. Пригадайте схему сонатної форми та зобразіть її схематично.
10. Визначите будову сонатної форми.

11. Порівняйте сонатний та симфонічний цикли.
12. Згадайте сонату або сонатину зі свого репертуару з основного музичного інструменту. Проаналізуйте її будову, характер частин й основних тем.

Рекомендована література

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на материале выдающихся пианистов XX века) : учеб. пособ. Москва. : Гос. муз.-пед. институт имени Гнесиных, 1984. 92 с.
2. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. Москва : Гос. муз. изд-во, 1963. 176 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Бродски Ф. Если бы Бетховен вел дневник / пер. М. Погани-Берталан. Будапешт : Изд-во Корвина, 1966. 275 с.
5. Гольденвейзер А. Тридцать две сонаты Бетховена : исполнительские комментарии / сост., ред, автор ст. Д. Благой. Москва : Музыка, 1966. 288 с.
6. Єрмакова Г. Пізні фортепіанні сонати Бетховена : принцип втілення конфлікту. Київ : Муз. Україна, 1973. 48 с.
7. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ –Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.
8. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві XX сторіччя. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
9. Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. Москва : Советский композитор, 1970. 335 с.
10. Меркулов А. М. Как исполнять Гайдна. Москва : Классика–XXI, 2009. 204 с.
11. Мозгальова Н. Г. Теорія та методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики : монографія. Вінниця : «Меркьюрі-

поділля», 2011. 488 с.

12. Музыка французской революции XVIII столетия. Л. Бетховен / под общ. ред. Т. Э. Цитович. Москва : Музыка, 1975. 169 с.

13. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемський К. П. Український словник музичних термінів : наукове видання. Харків : Атос, 2008. 178 с.

14. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.

15. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. Київ : Дух і літера, 2010. 368 с

16. Шукайло В. Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста : навч. посіб. Харків : Факт, 2004. 160 с.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Киев : Музична Україна, 1974. – 164 с.

2. Алексеев А. А. История фортепианного искусства : учебник. Москва : Музыка, 1988. 415 с.

3. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1977. 477 с.

4. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена. *Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича* / Под редакцией Л. А. Баренбойма и К. И. Южак. Москва – Ленинград : Музыка, 1965. С. 32–95.

5. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 274 с.

6. Браудо И. Артикуляция : о произношении мелодии / ред. Х. С. Кушнарев. Ленинград : Государственное музыкальное изд-во, 1961. 199 с. URL : https://n-zelenkova.ru/files/metodicheskie_materialy/Braudo_I._Artikulyaciya.pdf.

7. Гервер Л. Л. Ars Combinatoria в музыке Моцарта/ *Моцарт. Проблемы стиля* : сб. тр. Москва : РАМ, 1996. Вып. 135. С. 68–77.

8. Голубовская Н. О стилях и авторских обозначениях педали. Моцарт. *Как исполнять Моцарта* / сост. и вступ. ст. А. М. Меркулова. Москва : Классика–XXI, 2010. С. 67–70.

9. Голубовская Н. Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта. *Как исполнять Моцарта* / сост. и вступ. ст. А. М. Меркулова. Москва : Классика–XXI, 2010. С. 57–66.

10. Гольденвейзер А. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений. *Как исполнять Моцарта* / сост. и вступ. ст. А. М. Меркулова. Москва : Классика-XXI, 2010. С. 53–56.

11. Гольденвейзер А. Б. Вариации Бетховена с-moll и вариации Чайковского F-dur. *Из истории советской бетховенианы*. URL : <http://www.beethoven.ru/node/556>.

12. Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. Санкт-Петербург : Золотой Век, 1994. Т. 1. Серрапионовы братья : Роман, Ч. 1 и 2. 1994. 504 с.

13. Грундман Г., Мисс П. Как Бетховен пользовался педалью. *Как исполнять Бетховена* : учеб.-метод. пособие. Москва : Классика–XXI, 2007. С. 26–68.

14. Грундман Г., Мисс П. Аппликатура Бетховена. *Как исполнять Бетховена* : учеб.-метод. пособие. Москва : Классика–XXI, 2007. С. 172–188.

15. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.

16. Коган Г. Работа пианиста. М. : Гос. муз. изд., 1963. 200 с.

17. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 206 с.

18. Лейзерович Г. И. Фортепианная аппликатура. *Воспитание пианиста в детской музыкальной школе*. Київ : Мистецтво, 1964. 215 с.

19. Месснер В. О. Аппликатура в фортепьянных сонатах Бетховена. Москва : Сов. Россия, 1962. 151 с.

20. Моцарт В. А. Полное собрание писем / В. А. Моцарт [Пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова]. – М. : Междунар. отношения, 2006. – 536 с.

21. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Классика–XXI, 1999. 232 с.

22. Перельман Н. Автопортрет в монологах и диалогах на фоне конца столетия. *Музыкальная академия*. 1992. № 1. С. 120–127.

23. Пруцкая А. В. Об исполнительской трактовке фортепианных произведений Людвиг Ван Бетховена в первой половине XIX века. *Современные научные исследования и инновации*. 2015. № 8. Ч. 2. URL : <http://web.snauka.ru/issues>

24. Сен-Санс К. История одной комической оперы. *Статьи и рецензии композиторов Франции, конец XIX – начало XX в.* / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. Бушен. Ленинград, 1972. С. 121–132.

25. Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике. *Вопросы фортепианной педагогики* : сб. ст. / под общ. ред. В. Натансона. Москва, 1963. Вып. 1. С. 118–157.

26. Ходоровський В. І., Ходоровська І. М. Фортепіанні сонати Л. В. Бетховена : принципи редагування О. Б. Гольденвейзера. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016. № 1. С. 62–66. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed_2016_1_14.

27. Черная М. Р. Комбинаторная парадигма в композиции клавирных сонат В. А. Моцарта. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2013. № 25. С. 129–136. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kombinatornaya-paradigma-v-kompozitsii-klavirnyh-sonat-v-a-motsarta>.

28. Черни К. Письма Карла Черни об изучении игры на фортепиано : руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генерал-баса : учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2019. 69 с.

29. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом! : Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке / пер. с англ. В. Бронгулеев, А. Хитрук. Москва : Классика–XXI, 2002. 335 с.

30. Newman W. S. Beethoven on Beethoven : playing his piano music his way. New York : Norton, 1988. 336 p.

31. Ratner L. Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18th century music. *Studies in the 18th century music*. London, 1970. P. 341–362.

32. Shindler A., Teil II. Biographie von Ludwig van Beethoven. Munfter, 1871. P. 287.

33. Simon E. Sonata into Concerto. A study on Mozart's first seven Concertos. *Acta musicologica*. 1959. № 3–4. P. 170–179.

РОЗДІЛ 4

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ПРЕЗЕНТАЦІЙНОГО ОПАНУВАННЯ ТВОРІВ МАЛОЇ ФОРМИ

4.1. Особливості опанування творів малої форми

Значну частину виконавського репертуару піаніста зазвичай складають п'єси малої форми. Саме вони сприяють формуванню, узагальненню та опрацюванню всіх художньо-виконавських умінь і навичок. Згідно з програмними вимогами, зазвичай упродовж навчального року здобувач вищої освіти має виконати близько 4-6 п'єс різного стилю, характеру та рівня складності. Значення творів малої форми важко переоцінити, оскільки вони мають зручний формат, вирізняються різноманітністю та доступністю образного змісту, яскравістю характеру, мають значне стилістичне і жанрове розмаїття та концертне звучання.

Важливо підкреслити, що робота над такими творами сприяє не тільки розвитку виконавської майстерності, а й розширює мистецький світогляд студента [24, с.45]. На відміну від виконання творів крупної форми або етюдів, робота над п'єсою, насамперед, ґрунтується на вирішенні художніх проблем. Необхідно приділяти увагу створенню яскравої звукової палітри, яка буде відповідати індивідуальності композитора, демонструвати стилістичну та жанрову різноманітність його творчості [38].

Працюючи над п'єсою, маємо ураховувати все багатство виразних засобів, розмаїття стилів і жанрів. Саме ця різноманітність дозволяє найбільш глибоко і повно розкривати індивідуальні особливості та здібності кожного студента-піаніста. У комплексі з виконавськими завданнями, робота над твором малої форми дозволяє розвивати образне мислення, фантазію та уяву, емоційність і чуйність, артистизм.

Здебільшого виходить так, що виконавські навички, набуті в процесі опанування технічних вправ, етюдів, творів крупної форми або поліфонії

закріплюються саме під час роботи над п'єсами, адже саме твір малої форми сприяє розкриттю духовно-емоційного світу виконавця, надає можливість творчої самореалізації і, відповідно, актуалізує ефективність самостійної роботи.

У процесі самостійної роботи над твором малої форми студенти мають долучатися до аналізу ідейно-змістових, семантичних, конструктивних, технологічних і художньо-виражальних особливостей музичного тексту, що допомагає у створенні власної інтерпретації музичного твору та виявляється в рівні їхньої фахової підготовки. Самостійна робота над музичним твором – це об'ємний, різноплановий, багатогранний процес розвитку музичного мислення і виконавських навичок студентів на підставі оволодіння різними елементами фортепіанної техніки (теоретичними, технічними, художніми), збагачення виконавського досвіду на засадах його підпорядкування виконавсько-артистичній волі, пізнавальній, емоційній, творчій сфері студента-піаніста в процесі ознайомлення з жанрово-стильовими особливостями сприймання, формотворення, звуковидобування [12].

Крім того, у процесі самостійної роботи студент має обов'язково працювати над розвитком здібності усвідомленого слухового самоаналізу з метою найяскравішого розкриття ідейно-образного змісту музичного твору. Як зазначав Б. Милич, видатний український піаніст і педагог, на основі самоаналізу відбувається побудування інтерпретаційної концепції твору, усвідомлення ускладнень, пошук шляхів їх подолання, визначення особливостей розгортання музичної форми. В основі самоаналізу, підкреслював педагог, насамперед, лежить розуміння художнього смислу музичного твору [33].

У репертуарі піаніста існує велика кількість творів малої форми, виконання яких буде доцільним для студентів із різним рівнем довузівської підготовки. Серед них є твори композиторів різних епох (див. рекомендований репертуар у додатку). Для того, щоб полегшити процес добору репертуару, пропонуємо умовну класифікацію п'єс. Важливо

уточнити, що кожний із представлених нижче видів творів малої форми має власні специфічні характеристики, які потребують особливо уважного ставлення у процесі роботи над твором. При цьому основною вимогою до виконання будь-якої п'єси є висока художність, емоційна виразність та образність виконання. Програма з музичного мистецтва охоплює такі комбінації жанрових мініатюр:

- Програмні п'єси;
- Танцювальні п'єси
- Кантиленні п'єси;
- Віртуозні п'єси;
- Естрадно-джазові п'єси.

Розглянемо кожен вид комбінації жанрових мініатюр більш докладно.

Програмні п'єси – це п'єси, які мають назву або словесну, нерідко поетичну програму, визначену автором, які розкривають відображений у ній художній зміст. У програмній музиці широко застосовуються музична зображальність, звукопис, конкретизація через жанр. Основною вимогою до виконання програмної п'єси, у самому простому розуміння, є виконання її відповідно до програми (назви), визначеної автором. Саме назва (заданий композитором образ) визначає сюжетно-драматургічну лінію розвитку тематичного матеріалу, регулює вибір виконавських прийомів, за допомогою яких цей образ буде втілюватись у виконавській інтерпретації студента.

Робота над програмною п'єсою в контексті наслідування та трансляції художньо-образного повідомлення, закладеного автором дозволяє:

- розкривати широкі виражальні можливості фортепіано;
- працювати над закріпленням основних артикуляційних прийомів звуковидобування;
- здійснювати пошук тембрального забарвлення гармонії;
- втілювати різновиди динаміки;
- використовувати різні види педалізації;
- реалізувати раціональні засоби фразування та використання пауз,

цезур тощо).

Пропонуємо репертуар, який доцільно використовувати в якості музичної репертуарної добірки в практичній діяльності майбутніх фахівців у галузі мистецької освіти в контексті тем «Музичні та живописні пейзажі», «Природа в мистецтві», «Природа в музиці», «Казкові герої в музиці», «Психологічні або зображальні музичні портрети» тощо:

- К. Дакен «Зозуля»
- Ф. Ліст «Хмари»
- П. Чайковський «Пори року»
- К. Дебюссі «Місячне сяйво»
- А. Кос-Анатольський «Гомін верховини»
- С. Прокоф'єв «Казки старої бабусі»
- О. Жилінський «Казка»
- Р. Шуман «Гра в лошадку»
- П. Чайковський «Баба-Яга»
- Р. Шуман «Шопен», «П'єро», «Шахрезада»
- Е. Гріг «Ельфи», «Танець Анітри»
- М. Мусоргський «Гном»
- К. Дебюссі «Дівчина із волоссям кольору льону та інші.

Серед творів малої форми є велика кількість *танцювальних п'єс*. Це різні танцювальні жанри, серед яких переважають вальс, полька, мазурка. Назви, зазвичай, або жанрові, або образні, націлені на розкриття творчого потенціалу, розвиток уяви та образного мислення виконавця або слухача. Робота над п'єсами танцювального характеру неодмінно включає в себе окрему роботу над акомпанементом, який зазвичай, представлений гармонійними послідовностями, що поділяються на бас на акорд/інтервал і протиставляється мелодійній лінії, що викладена в партії правої руки. Також, працюючи над п'єсою танцювального жанру, необхідно пам'ятати про пульсацію та специфічну педаль на сильну долю, що необхідно для збереження жанрових ознак танцю. Педаль має бути точно продуманою,

спрямованою на те, щоб підкреслити характерні особливості танцю, зробити звучання більш яскравим.

У п'єсах танцювального характеру важливо знати про походження конкретного танцю, чітко уявляти його характер, знати особливості форми та метру. Безумовно, під час виконання танцювальної музики головне місце відводиться ритму.

Серед п'єс танцювального жанру значна кількість таких, що стали класикою виконавської та педагогічного репертуару. Це такі п'єси:

- А. Хачатурян «Менует»
- Д. Шостакович «Вальс-пісня», «Вальс-жарт», «Ліричний вальс», «Вальс квітів» та ін.
- П. Чайковський «Полька» і «Мазурка»
- С. Прокоф'єв «Тарантела»
- М. Веріковський «Гуцульський танок»
- М. Лисенко «Меланхолійний вальс»
- Ф. Шопен - польки, вальси, полонези і мазурки.

Кантиленні п'єси (від італ. *cantilena* – спів) – це п'єси зі співучою мелодією, які нагадують вокальну. «Спів на фортепіано» як мистецтво володіння кантиленою – це одна з найважливіших виконавських компетенцій викладача-музиканта. Г. Нейгауз, К. Ігумнов, Н. Кашкадамова та інші видатні педагоги-піаністи стверджували, що звукова виразність мелодії є найважливішим виражальним засобом музичного твору. Високоякісне виконання кантиленної мелодії має ґрунтуватися на прийомі наслідування вокальному співу, що передбачає виконання на *legato*. Це основний прийом виконання кантилени на фортепіано, який потребує постійної уваги протягом усього періоду навчання. Самостійна робота студента над кантиленними творами дає можливість:

- закріпити набуті звукові та інтонаційні уявлення;
- розвинути слуховий контроль і культуру звуковидобування;
- актуалізувати усвідомлене ставлення до фразування мелодії.

Крім особливих прийомів виконання кантилени, дуже важливим критерієм оцінювання такого твору є емоційна відкритість виконавця. Чуйне ставлення для художнього задуму, емоційного стану, закладеного композитором у музичному тексті є основою для індивідуального його прочитання виконавцем. Саме це є основою доцільності вибору туше, артикуляції, агогіки тощо. Таким чином, у процесі роботи над кантиленним твором необхідно:

- прислуховуватися до тембрового забарвлення звуку;
- дослухувати кожний окремий звук;
- плавно переходити від одного звуку до іншого;
- домагатися виразного виконання.

Зазначимо, що для якісного legato основною передумовою є вибір аплікатурної стратегії. Саме від грамотного вибору аплікатури залежить цілісність виконання музичної фрази. Виконання кантилени ґрунтується на закономірностях використання аплікатури. Наприклад, менш широко вживаним має бути перший палець, як найменш поворотний. Так, Ф. Блуменфельд радив використовувати перекладання третього через четвертий та п'ятий палець з метою досягнення співучості мелодії. Для їх найкращого відчуття і контролю слушною порадою є виконання твору в темряві, адже відсутність зорового контролю активізує відчуття дотику, гнучкості, глибини звуку. М. Лонг вказував, «...саме дотик є більш суттєвим відчуттям, ніж слух і зір» [26].

Таким чином, відчуття дотику до клавіатури набувається поступово, шляхом порівнянь і асоціацій. Так, Г. Коган [21], докладно розкриваючи особливості співочого натиску на клавіші, рекомендував відчутти поверхню клавіши, і лише потім, усією рукою, поступово посилювати тиск, поки рука повністю не зануриться в клавіатуру.

Виконання кантиленних п'єс потребує витрати значного часу і зусиль. У процесі кропіткої праці в студента поступово напрацьовується система тактильних відчуттів, які, закріплюючись у пам'яті, стають чуттєвою

основою формування як виконавських навичок, так і слухо-рухових уявлень. Цей процес зумовлений активізацією слуху та контролем відчуття у кінчиках пальців через дотик до клавіши [35]. У такому разі володіння звуком дозволяє не лише проникати в образний зміст музики, але й ефективно транслювати закладені в музичному тексті художні емоції під час його виконання.

Неможливо розглядати роботу над кантиленою, не зазначивши важливість роботи над фразуванням. Фразування (як поєднання окремих звуків в одну смислову лінію) лежить в основі інтонаційного тяжіння звуків, міжфразового «дихання» та плавного звуковедення. Грамотне фразування передбачає у виконавця наявність навичок інтелектуального аналізу формоутворення мелодії. Аналізуючи мелодійну лінію важливо:

- чітко визначити «предикт»;
- кульмінаційну точку фрази, у напрямі якої відбудуватиметься рух;
- лінію спаду напруження;
- точку переходу в наступну фразу;
- механізми поєднання мотивів у фразу, фраз у речення, речення в періоди;
- розподіл «дихання»;
- відчуття тяжіння;
- розрахунок динаміки.

Доцільно звернути увагу на твори кантиленного характеру композиторів різних епох (починаючи з творів композиторів-романтиків та включаючи п'єси сучасних композиторів) для більш широкого розуміння специфіки кантиленного звучання. Наприклад, це:

- Ф. Шопен Ноктюрни
- А. Аренський тв. 53. Романс
- М. Глінка Ноктюрн «Розлука»
- М. Лисенко Елегії (тв. 39, 40, 41)
- М. Лисенко «Пісня кохання»

- Ф. Ліст «Втіхи»
- О. Лядов тв. 3. Прелюдія Ре мажор
- С. Рахманінов тв. 3. «Мелодія»
- Е. Гріг «Колискова» та інші.

Робота над звуком у кантиленних п'єсах, більше ніж у будь-який інших, потребує виведення на перший план художньої виразності і підпорядкування технічних аспектів виконання естетично-виражальним вимогам. Так, ще Б. Кременштейн підкреслювала: «Робота над технікою завжди ведеться заради музики, тому навчання слід здійснювати так, щоб у свідомості виконавця були нероздільними зміст – настрої музики (виражений у тих чи інших деталях нотного тексту) і технічні прийоми, за допомогою яких можна цей зміст втілити» [25, с. 38].

Віртуозні п'єси, за принципами виконавського опрацювання, мають багато спільного з принципами роботи над етюдами, викладеними в попередньому розділі. Однак від етюдів віртуозні п'єси відрізняються тим, що технічні завдання, знову-таки, підпорядковуються художньо-виразним. Такі п'єси мають високий рівень виконавської складності, потребують сформованості технічно-виконавських формул піаніста, розвинутої моторики, виконавської витривалості. Основним завданням у роботі над такою п'єсою буде формування художньої техніки і використання її для передання художнього образу в умовах підвищеної виконавської складності.

Популярними віртуозними п'єсами серед виконавців різних рівнів виконавської підготовки є такі:

- «Стрімкий потік» М. Сильванського
- Етюди-картини М. Коломийця
- Етюди-картини С. Рахманінова,
- Етюди Ф. Шопена
- Етюди Ф. Ліста,
- Етюди О. Скрябіна
- Прелюдії №№ 3, 5, 19 Ф. Шопена,

- М. Равель «Гра води» та інші.

Останніми в умовному переліку пропонуємо розглянути жанр *естрадно-джазових мініатюр*. П'єси цього жанру стали активно з'являтися в репертуарі піаністів в останні десятиліття. Видаються спеціальні збірники – хрестоматії, що містять як чисто джазові твори, так і доступні для перекладання популярної естрадної музики, музики з кінофільмів і мультфільмів. Усвідомлюючи популярність такого репертуару (особливо серед учнівської та студентської аудиторій), розуміємо, що здобувачі вищої освіти мають володіти принципами роботи над такими творами, розумітись у репертуарі нарівні з творами академічної музики.

Сучасна легка музика відрізняється надзвичайною різноманітністю. Серйозна проблема виникає лише тоді, коли ці мелодії і ритми стають рішучою і єдиною всепоглинаючою потребою, закриваючи шлях до справжніх естетичних цінностей. Тому одним із найважливіших завдань репертуарної політики є формування широкого і водночас цілеспрямованого критичного смаку, розуміння різних функцій і різної цінності високої серйозної музики з одного боку і розважальної – з іншого. [38].

Безумовно, якісне (не аматорське) виконання естрадних і джазових творів має цілий ряд відмінностей від звичного академічного виконання. Насамперед це стосується джазових п'єс. Вони мають яскраво виражені відмінності від традиційного класичного виконання в ритміці, агогіці, прийомах звуковидобування, педалізації тощо. Джазові п'єси потребують чіткого наслідування джазовим традиціям (що включає використання специфічної педалі, прямого, «інструментального» звуковедення, синкопування тощо). Для виконання джазових п'єс необхідно сформувані достатній слуховий досвід, який стане основою слухових уявлень. Популярними джазовими п'єсами для фортепіано є твори таких композиторів:

- Дж. Гершвін «Три прелюдії»
- Г. Сасько «Блюз»

- І. Бриль Естрадно-джазові композиції
- М. Скорик «Львівські вечора», «Намалой мені ніч» (в жанрі бугі-вугі), «Аеліти», «Карпати», «Я тебе почекаю, улюблений» (в стилі блюз), «Принесіть мені маків» (регтайм) і «Не топчіть конвалій» (перший український Твіст)
- І. Якушенко Джазовий альбом
- А. Дворжак (зокрема, джазові етюди)
- О. Пітерсон та інші.

П'єси сучасних авторів, написані в стилі естрадної музики, зазвичай, викликають сильний емоційний відгук, оскільки мають пізнавану наслух мелодику й оригінальний гармонійний стрій. Здебільшого, вони не дуже складні технічно, не використовують поліфонічність, мають досить просту форму та передбачуваний драматургічний розвиток. У роботі над виконанням пропонованих творів слід звертати увагу на ті самі запитання, що і в роботі над творами академічної фортепіанної музики:

- фактурна насиченість;
- акустична координація;
- звукова культура, відповідна музичному образу;
- фразування і дихання;
- педалізація.

Урахування усіх означених виконавських проблем дає можливість професійно виконувати естрадну музику. Сприймання її як розважального репертуару не повинно стати передумовою для непрофесійного виконання.

Дуже важливим аспектом опрацювання репертуару творів малої форми є п'єси українських композиторів. Важливими зразками української фортепіанної музики слід уважати музичні твори малої форми: п'єси В. Барвінського, Р. Глієра, В. Косенка, А.Кос-Анатольського, Ж.Колодуб, Н. Нижанківського, Г. Сасько, М. Сильванського, М. Скорика, А. Штогаренка, В. Шамо та ін. Як зазначає Л. Паньків, твори цих композиторів украй важливо використовувати не лише в практиці

фортепіанної підготовки студентів, а й у концертноосвітній діяльності майбутніх фахівців у галузі мистецької освіти, тобто під час проведення лекторіїв, концертів для учнів шкіл. Використання національної музики сприяє зміцненню народних традицій, протистоїть масовій культурі, формує в молоді високі естетичні смаки та утверджує національний виховний ідеал [43].

Ці твори привертають до себе увагу складністю музичної мови, тембровими зіставленнями, передаючи певний емоційний стан. Проникнення в мелодію розмовних інтонацій, незвичайність внутрішнього розвитку, контрастний тематичний матеріал роблять ці п'єси цікавими для вивчення. Переважно, тематика означених п'єс є універсальною, яка знаходяться у консонансі з сучасною естетично-інтонаційною сферою. У них відтворюється національне розуміння естетичних категорій (Краса, Буття тощо). Виконання таких творів виховує повагу до своєї національної культури і прагнення пізнати інші культури, які разом складають великий культурний соціум [38, с.67].

До речі, у сучасних українських п'єсах нерідко відображуються історично складені культурні риси, такі, як співучість, або образ дзвонів, зокрема у творах, пов'язаних з історичними сюжетами. Такими є п'єси Г. Сасько «Софія Київська», С. Слонімського «Дзвони», які можуть зацікавити виконавців своєрідними фактурними новинами. Г. Ніколаєва підкреслює, що включення до програми підготовки майбутніх фахівців у галузі музичної освіти мініатюр українських композиторів допоможе виконавцям знайти у своєрідному традиційному арсеналі технічних, тембрових, динамічних, артикуляційних та агогічних засобів яскраві і переконливі фарби для втілення складного за художньою і лексичною мовою образу, передати його оригінальність та самобутність [38].

Серед рекомендованих для виконання й ознайомлення п'єс українських композиторів визначимо такі:

- Жданов С. Прелюд до мінор

- Колесса М. Три коломийки
- Косенко В. тв. 3. № 8 Мазурка, тв. 8. Етюд до-дієз мінор
- Людкевич С. Пісня без слів Ля-бемоль мажор
- Лядов О. тв. 3. Прелюдія Ре мажор
- Скорик М. Лірник Блюз, Коломийки
- Шамо І. Українська сюїта, Гумореска
- Кос-Анатольський А. Прелюд соль мінор, Гуцульська токата
- Ревуцький Л. Прелюдії: тв. 7, тв. 11
- Степаненко М. Образи, зошит 2
- Фільц Б. Закарпатські новелети

Отже, ми розглянули основні різновиди фортепіанних творів малої форми, які зустрічаються у виконавському та педагогічному репертуарі здобувача вищої освіти у процесі навчання гри на фортепіано. Зазначимо, що для втілення художнього образу музичного твору необхідно розглянути характерні риси авторського стилю, які реалізуються через унікальний ансамбль художньо-виражальних засобів, що використовуються композитором у кожній конкретній п'єсі.

Головною метою під час вивчення кожного музичного твору є досягнення розуміння задуму композитора і передання його студентом-виконавцем на достатньому або високому художньо-виконавському рівні, тобто усвідомлено, технічно вільно, музично, емоційно і виразно. Підкреслимо, що, кожен з перерахованих вище типів п'єс малої форми має цілий набір особливостей і специфічних труднощів, які необхідно знати і враховувати під час роботи.

Розпочинаючи роботу над п'єсою, здобувачу необхідно, передусім, визначити характер музики і, як наслідок, характер самого звуку. «Робота над звуком є складнішою роботою, оскільки вона тісно пов'язана із слуховими і ... душевними якостями учня. Оволодіння звуком є найпершим і найважливішим завданням серед інших фортепіанних завдань, які повинен вирішувати піаніст, адже звук є сама матерія музики...» [37].

Розпочинаючи роботу над п'єсою можливо ще до того, як пальці торкнуться клавіш, визначити для себе, які образні характеристики матиме цей звук, які звукові завдання необхідно поставити перед собою у процесі виконання. На перших етапах роботи допустимо, навіть, визначити для себе чіткі характеристики, які допоможуть обрати вірне туше. Наприклад, це:

- м'який
- легкий
- дзвінкий
- чіткий
- глибокий
- іскрометний
- блискучий
- співучий
- уривчастий
- плавний
- розпливчастий
- важкий
- пружний.

Працюючи самостійно, студент має постійно ставити перед собою запитання щодо вибору якісних характеристик звуку, що підвищує рівень рефлексивного самоаналізу. Такими запитаннями можуть бути:

- «Яка характеристика звуку відповідає образному змісту цього музичного фрагменту?»
- «Якими рухами я можу домогтися необхідної якості звуку?»
- «Чи доцільно я обираю засоби артикуляції?»
- «Яка аплікатура / педаль / динаміка / темп допоможе мені покращити фразування?»
- «Як зазначена динаміка, темп, тональність або фактура твору «працює» на досягнення необхідних образних характеристик?»

Дуже важливим у таких запитаннях є те, що вони підвищують рівень

усвідомленості і, відповідно, самоконтролю в процесі роботи над музичним твором. Крім того, працюючи самостійно над твором малої форми, можливо використовувати метод наслідування. Цей метод самостійної роботи передбачає три кроки:

- 1) аналіз виконавських інтерпретацій п'єси, представлених різними видатними виконавцями (у відео-форматі);
- 2) визначення ефективних виконавських прийомів, використаних ними як-от: особливості фразування, педалізаційні прийоми, динаміка тощо;
- 3) усвідомлене, засноване на власному баченні доцільності, наслідування деяких особливих виконавських рис з метою розширення власного виконавського досвіду.

Для підвищення ефективності виконавської підготовки студент повинен мати розвинений інтонаційний слух. Цьому приділяв увагу ще Б. Милич. Педагог пояснював багатство палітри емоційних відтінків мелодії, та їх зв'язки з ритмічним малюнком, інтервальним складом, динамічними відмінностями. Він наголошував, що необхідно навчити учня втілювати в інструментальному звучанні вокальні інтонації, дихання, широке фразування, фразові вершини, лінеарність. Узагальнення педагогічних принципів Б. Милича свідчить про те, що педагог ставив на перше місце художнє розуміння музичного тексту, дуже великого значення надавав жанрово-стильовим особливостям музики [33].

Отже, у підрозділі 4.1. ми розглянули види фортепіанних творів малої форми, їх загальні характеристики, особливості їх опрацювання. Найважливішим аспектом роботи над п'єсою є реалізація художнього образу, який у всій своїй глибині розкривається автором у невеличкому творі.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які Ви знаєте види фортепіанних творів малої форми?
2. Що є найважливішим у роботі над п'єсами?
3. Що таке програмна музика? Наведіть приклади.

4. Назвіть особливості опанування віртуозними п'єсами.
5. У чому полягає специфіка музичної мови українських композиторів?
6. Назвіть популярних українських композиторів, які писали твори малої форми.
7. Надайте порівняльні характеристики фортепіанного туше у творах С. Рахманінова, Ф. Шопена і Ф. Ліста.

4.2. Художньо-вербальний аналіз музичного твору

Як зазначав видатний педагог-піаніст Л. Баренбойм, пізнання музичного твору пов'язано з розвитком умінь аналізувати, синтезувати, встановлювати взаємозв'язки в музичному тексті. Художньо-вербальний аналіз музичного твору передбачає здатність до самостійного і свідомого тлумачення музичного тексту, проникнення в його специфіку, розпізнавання підтексту і вербального виразу особливостей музичного розвитку, принципів будови форми, специфіки гармонійної та мелодійної мови [3].

Ю. Поплавська розглядає художній аналіз музичного твору як чуттєво-образний і одночасно інтелектуальний (або емоційно-логічний) пізнавальний акт, спрямований на виокремлення й одночасно об'єднання основних елементів звукової тканини музичного твору, з метою їх образного осмислення у формі емоційно-асоціативних комплексів що представлені в різних видах художньо-практичної діяльності [47].

Як уже зазначалося, художній аналіз музичного твору є основою інтерпретаційної діяльності, про яку йшлося у першому розділі і яку О. Рудницька визначає як «своєрідне тлумачення художнього твору, яке залежить від індивідуальності, соціальної належності та рівня розвитку суб'єкта» [52, с. 130].

Художньо-вербальний аналіз та інтерпретація музичного твору є необхідним та найбільш дієвим впливом педагога – музиканта, що підтверджує Г. Падалка. Дослідниця наголошує на тому, що виразна

інтерпретація повинна стати міцною основою, фундаментом художнього спілкування вчителя з учнями [41].

Як декларується в діалогічній теорії пізнання мистецтва М. Бахтіна, піаніст має бути готовий до діалогічної взаємодії:

- з твором через музичну мову;
- з образом автора через твір;
- з фортепіанною і світовою культурою;
- з музичним інструментом як феноменом;
- з аудиторією [4].

Відтак, усі означені види взаємодії ґрунтується на попередньому глибокому аналізі, що спрямовує піаніста відповісти, по-перше, на такі запитання:

- з якими специфічними особливостями музичної мови мене знайомить цей музичний твір?
- як індивідуальний стиль автора виявляється в ньому?
- яке місце займає цей твір у світовій фортепіанній спадщині?
- як виявляються у п'єсі особливості інструменту?
- як мені виконати цей твір так, щоб він був сприйнятий аудиторією?

Вербалізація аналізу музичного твору дає змогу налагодити особливий контакт словесного і музичного мистецтва, результатом якого є літературний опис музичного твору, тобто музичні враження, які нерідко в процесі музичного сприймання, є асоціативними, абстрактними, чуттєвими, набувають конкретної вербальної форми. Таким чином, як зазначає О. Рисак, відбувається декодування музичної мови в процесі художнього аналізу [51]. Зазначимо, що вербалізація художнього змісту музичного твору поглиблює художній вплив музичного твору, надаючи людській свідомості певний «переклад» абстрактно-символічної музичної мови на більш зрозумілу.

За І. Полібіною, вербальна об'єктивація музичної мови доповнює акустичний план і, при цьому, існує паралельно з ним. Вербальний опис, заважає дослідниця, допомагає сформувати установку слухача і є

результатом музичного сприймання і аналізу, що знайшли своє відображення у вербальному повідомленні [46].

На думку Н. Лупак «вербальний опис музичного тексту з'являється внаслідок пережитого відчуття певного духовно-емоційного стану, коли асоціативні уявлення наповнюють змістом звукову тканину через емоційно-почуттєве переживання». Процес перекодування музичної мови у вербальну, продовжує авторка, передбачає два етапи:

- 1) осмислення музичного тексту;
- 2) його нове втілення (вербальний опис тексту) [28].

Необхідно наголосити на тому, що вербальний аналіз музичного твору визнають як необхідний багато дослідників. Так, Б. Теплов підкреслює, що «кожен нотний знак є графічним відображенням певного слова», отже музичний текст певним чином можна, відобразити вербально, не втрачаючи адекватності. На думку психолога, ускладнює вербальний аналіз те, що «змістом музики є не її звукова тканина, а емоції», а опис емоцій не завжди підкорюється вербалізації та об'єктивації через обмеженість адекватності словесного виразу складних емоцій і відчуттів [53, с. 11–12]. Г. Панкевич наполягає, що будь-яка форма розуміння опосередковано пов'язана зі словом, і слово є основою мислення людини. При цьому музика також є формою людського мислення [42, с. 15].

Вербалізація музичної мови ускладнюється тим, що емоції не завжди легко піддаються словесному визначенню. Натомість, слід відзначити, що музична мова є засобом закодованої передачі не побутових людських емоцій, а художніх, які відрізняються об'єктивністю та інтелектуальною природою. Як зазначає С. Раппопорт, вони народжуються в інтелекті автора. Тобто художня емоція – це «ідеальний» зміст у матеріальній формі, утворений у семіотичній системі [49].

Художньо-вербальний аналіз музичного твору здійснюється через засоби художнього мовлення, яке ґрунтується на художніх знаках. Художні знаки та художній образ створюють певне художнє судження, яке знаходить

вираз у чуттєвій формі [55, с. 95]. Розуміння цього приводить до необхідності сприймати художньо-вербальний аналіз музичного тексту в семантичному ключі. Такий аналіз дає змогу знайти спосіб «матеріалізації» ідеального музичного продукту в реальності буття. Художньо-вербальний аналіз спрямовується на пошук змісту і смислу музичного твору. Він включає в себе конкретний перелік інтелектуальних операцій, результатом яких є досягнення художнього образу, художньої емоції, закріплення за ними об'єктивних вербальних значень [31, с. 20].

Художньо-вербальний аналіз музичного твору поєднує в собі різні типи аналізу музики, особливо в педагогічному контексті. Це цілісний аналіз, який поєднує принципи емоційно-образного, інтонаційно-сислового і вербально-аналітичного аналізу музики. Принциповими перевагами такого типу аналізу музичного твору є його цілісність, відповідність рівню підготовленості музичного сприймання тих, хто аналізує, і слухачів, які готуються сприймати музичний твір. Тобто художньо-вербальний аналіз здійснюється на основі індивідуального життєвого і музично-естетичного досвіду.

Художньо-вербальний аналіз музичного твору спирається на закономірності пізнавальної діяльності в цілому, розкриває ідейно-образний зміст музики в єдності з її формальною організацією (за допомогою декодування, пізнання сенсу системи музичних виразних засобів, що складають його основу), розкриває емоційний зміст музичного твору на основі актуалізації особистісного емоційного досвіду, загальних образних і художніх асоціацій та уявлень.

Художньо-вербальний аналіз музичного твору – це основа для його пояснення, інтерпретації. Такий аналіз виступає своєрідним педагогічним способом встановлення комунікативних зв'язків між педагогом (виконавцем-інтерпретатором музичного твору) й учнями (слухачькою аудиторією). При цьому аналітична діяльність набуває одночасно інтерпретаційного характеру та спрямована на осмислення слухачами змісту музичного твору.

Розпочинаючи художньо-вербальний аналіз музичного твору,

необхідно поставити такі запитання:

- Яка ідея, зміст, смисл закладені в музичному творі?
- Як реалізується ця ідея в нотному тексті?
- Якими словесно-образними засобами адекватно передати закладені в музичний твір ідею, зміст, смисл?

Художньо-вербальний аналіз музичного твору здійснюється через проходження певних кроків, кожен з яких розкриває певну інформацію про твір. Визначимо ці кроки як своєрідну аналітичну стратегію.

- Культурна епоха і стиль, у якому написаний музичний твір
- Авторський унікальний стиль
- Жанрові особливості твору
- Програмність (якщо існує)
- Форма музичного твору
- Драматургія п'єси
- Характеристика мелодії (інтонації, фрази)
- Динамічний план, переважна динаміка
- Тип фактури
- Ладо-тональний план музичного твору
- Ритмічний план музичного твору
- Характеристика туше, артикуляції
- Особливості аплікатури
- Специфіка педалізації
- Специфічні особливості голосоведення
- Виконавські труднощі

Важливо зазначити, що аналіз цієї інформації про твір та специфічних особливостей його музичної мови не підлягає лише констатації. Важливо навчатися проводити аналітичні паралелі між засобами виразності і тим, яким чином вони реалізують закладений автором художній зміст. У аналізі мають постійно взаємодіяти два аналітичні напрями – від засобу виразності до образу і, навпаки – від образу до засобу виразності. Тобто аналізуючи,

наприклад фактуру, необхідно відповісти, як певний її вид «працює» на розкриття художнього змісту твору. При цьому, якщо мова йде про художній зміст, настрій, емоцію, важливо вміти відповісти на запитання, яким чином, через які засоби виразності композитор їх реалізує. Крім того, доцільно відповісти на такі запитання:

- Які завдання вирішуються в роботі над цим твором?
- Яка його художня та дидактична цінність?
- Що відрізняє цю п'єсу від інших? (близьких за жанром або серед інших творів того самого композитора)
- Яка художня цінність цього твору у конкретній педагогічній ситуації?
- Як найдоцільніше розкрити художній зміст саме цієї п'єси?

Теоретичним фундаментом художньо-вербального аналізу музичного твору має бути наукове знання про музичне мистецтво. Художньо-вербальний аналіз презентується у вигляді певного художньо-аналітичного продукту – художньої рецензії або педагогічного коментаря. Його форма має бути переважно художньою, яка спирається на принципи цілісності, доступності, образності, грамотності та емоційності.

Художньо-вербальний аналіз має враховувати:

- усвідомлений добір фактів, подій, прикладів, що пояснюють ідею художньої рецензії;
- вибудовування, виклад матеріалу відповідно до композиційної логіки;
- психофізіологічні й інтелектуальні можливості того, хто здійснює аналіз і на кого він націлений;
- необхідність грамотного вживання музичної термінології;
- активне використання різних прийомів емоційного впливу, образного опису музики.

У процесі роботи над художньо-вербальною рецензією необхідно запобігати проявам низької виразності, смислових, граматичних та

стилістичних помилок і, безумовно, невірних музично-теоретичних понять і термінів (для запобігання цього нижче пропонується словник естетичних характеристик і словник музичних термінів, який стане у нагоді в процесі підготовки художньо-педагогічної рецензії).

I. Марченко [32, с. 57-58] зазначає, що процес художньо-вербального аналізу музичного твору має включати:

- 1) прослуховування музичного твору без нот;
- 2) роботу з нотним текстом, аналіз авторських і редакторських ремарок;
- 3) прослуховування музичного твору з нотами;
- 4) аналіз елементів музичної мови;
- 5) аналіз наукової літератури, присвяченій предмету інтерпретації;
- 6) складання плану опису (рецензії);
- 7) створення тексту опису.

Художньо-вербальна рецензія на музичний твір (як результат художньо-вербального аналізу) зумовлюється цільовою аудиторією. Вона може бути мати культурологічний зміст (на основі теоретико-музикознавського аналізу твору), інтерпретаційно-виконавський (на основі методико-виконавського аналізу) та просвітницький (на основі художнього аналізу для непрофесійної аудиторії). Оволодіння студентом навичками розроблення відповідних моделей художньо-вербальної рецензії на музичний твір передбачає використання ними різноманітних методологічних підходів: діяльнісного, цілісного соціально-історичного, структурно-функціонального, соціологічного, культурологічного, музикознавчого, семіотичного тощо, кожен з яких націлений на виявлення власного предмета в процесі раціонально-теоретичної інтерпретації музики.

Як методичний матеріал пропонуємо деякі приклади художньо-вербальних рецензій на музичний твір.

Художньо-вербальна рецензія на Романс фа-мінор тв. 5

П. І. Чайковського

Романс фа мінор присвячений італійській співачці Дізере Арто, яка гастролювала в 1868 році в Росії. Цей музичний твір є чудовим прикладом фортепіанної лірики П. Чайковського. Взагалі, ліриці композитора не властиві риси сентиментально-салонного жанру із надмірним використанням *rubato*. Поєднання ліричного тепла й оркестрового звучання інструменту вимагають від виконавця повноцінності кожної ноти, навіть у найтонших ліричних епізодах.

Основна драматургічна ідея романсу, написаного в трьохчастинній формі з кодою, полягає в протиставленні психологічно глибокої ліричної теплоти крайніх частин і контрастної світлого життєрадісної середньої частини. На відміну від інтонацій щемливого суму, які нагадують зітхання, на початку п'єси, напружене динамічне наростання веде мелодію в протилежному висхідному русі, немовби до подолання печалі. Кульмінація всього твору знаходиться в середній частині. Образна сфера всієї середньої частини – це повнота життя, світле оптимістичне начало. Цей стан яскраво виражений в акордовій фактурі з її потужним оркестровим звучанням.

Peter Tchaikovsky Romance in F Minor

The image displays the first two systems of the musical score for Peter Tchaikovsky's Romance in F Minor. The score is written for piano and is in F minor, 3/4 time. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The first system includes the tempo marking and dynamics 'p' (piano) and 'dolce' (sweetly). The second system continues the piece. The score shows the right and left hands with various musical notations, including notes, rests, and fingerings.

П'еса починається дуже коротким вступом акомпанементу, який і далі зберігає свій малюнок і характер. У виконанні акомпанементу важливо знайти м'який об'єднувальний рух руки і так розподілити її вагу, щоб під час гри акордів не виникало поштовху на слабкій долі такту. Робота над мелодією, передусім, вимагає пошуку красивого і співучого звуку. Туше має бути м'яким і глибоким, що дозволить відчутти «дно» клавiші. Проникливі інтонації зітхань вимагають від виконавця вміння грати без поштовхів, дуже хорошим legato, слухати і домагатися досягти плавного ведення звукової лінії, дотримуючись при цьому логіки фрази, намітивши дихання і необхідні за змістом цезури.

Проблемі фразування слід приділити особливу увагу, прагнучи до гнучкості інтонації і цілісності фраз, об'єднаних смисловим змістом. Говорячи про вокальну природу мелодії важливо не забувати про широту дихання і природний рух кожної фрази. Підголоски, які з'являються в мелодії вимагають нових тембрових фарб у звучанні:



Далі мелодія в тональності паралельного мажору викладається двохголосно. Так вона звучить більш наповнено і схвильовано. Виконувати цю тему потрібно з великою свободою і рухом. Проблем у виконанні цього двохголосного фрагменту можна уникнути, простеживши за станом руки: вона повинна бути гнучкою та вільною, добре відчувати розподіл ваги. Слабкі долі у звучанні теми повинні виконуватися легко і вільно, не заважаючи загальному руху, зберігаючи його плавний малюнок:



Повернення мінору призводить знову до стриманого темпу. Використання в крайніх частинах п'єси *rubato* безумовно необхідно, але воно має бути стриманим, що зберегтиме цілісність форми.

У середній частині п'єси звучить переможний Ре-бемоль мажор, що вносить радісний оптимістичний характер. Темп стає більш рухливим. Радісна напруга підкреслюється пульсуючим ритмом. Остинатні басы звучать гучно і наполегливо. Акордова фактура в середній частині вимагає гри від плеча, вільною вагою всієї руки.



На відміну від крайніх частин п'єси, середина виповнюється ритмічно точно, підкреслюючи образний контраст задушевної лірики крайніх частин. Лише в кінці маршу грандіозно звучать акорди, розходячись в протилежному русі в далекі один від одного регістри. Вони приводять до виразного речитативу верхнього голосу.



Образна сфера репризи п'єси не відрізняється від її першої частини, натомість виразна кантілена на цей раз складніше для виконання. Музична тканина цієї частини більш насичена підголосками. Велика кількість поліфонії вимагає пошуку звукових фарб у кожному голосі. Виконуються підголоски legato, інтонаційно гнучко і виразно, при цьому не порушуючи загальної мелодійної лінії. Важливо звернути окрему увагу на педалізацію в цій частині. У проведеннях теми в нижніх регістрах краще застосовувати півпедаль.

Кульмінація репризи призводить до кодї. Складність виконання тут в поєднанні рухомого темпу і чіткої ритмічної пульсації у звучанні ріано, як спогад про емоційно-образний стан середньої частини.

Художньо-вербальна рецензія на п'єсу «Відображення у воді» з сюїти «Образи» К. Дебюссї

«Відображення у воді» – це п'єса «типова імпресіоністична із символічним підтекстом» [22, с.115]. Основа п'єси, написаної у вільній трьохчастинній формі, – це трьохзвучний мотив [22, с.116], який створює атмосферу чарівного заціпеніння і зачарованості. Друга тема вносить занепокоєння і сум'яття своїм пунктирним ритмом, нестійкістю цілотонного звукоряду. Завдяки варіюванню цієї теми музика набуває в кульмінації справжнього симфонічного розмаху. Обидві теми-образи в п'єсі контрастно зіставляються. Розглядаючи особливості виконання «Відображення у воді»,

необхідно відзначити ремарку *Tempo rubato*, яка супроводжує визначення основного темпу. М. Лонг уточнює, що «*rubato* має бути «нашарованим» на сувору точність, воно ніяк не означає зміни лінії, метра, а тільки зміну нюансу і руху» [26, с.44].

I Reflets dans l'eau

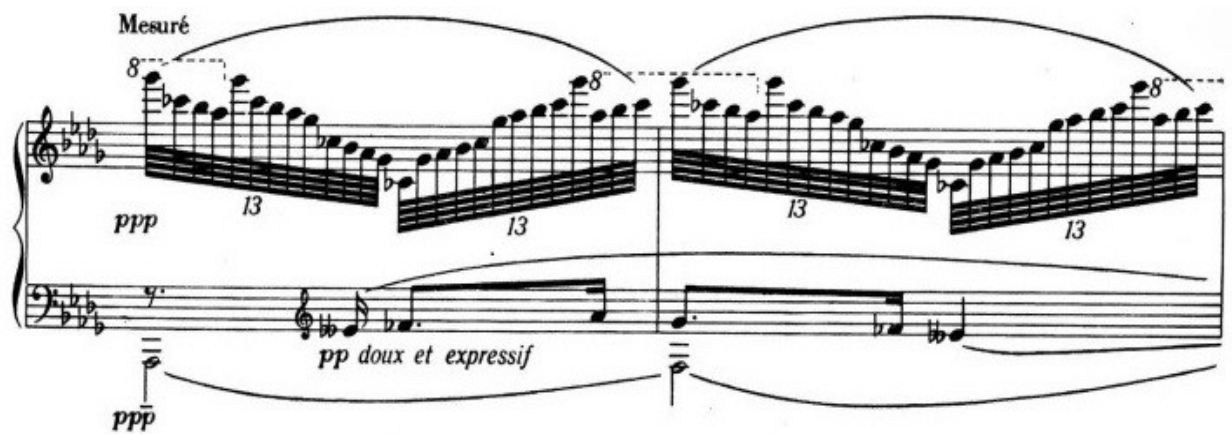
CLAUDE DEBUSSY
(1862—1918)

Andantino molto
(Tempo rubato)

Piano *pp*

Вторгнення повзучих вертикалей із хроматичним ходом октав в басу передає тривогу і невпевненість, як буває, коли несподівано ховається сонце, час від часу з'являється вітер і стає холодно та незатишно. Так починається сполучний епізод до другої теми, в якому відбудуться незліченні зміни пейзажу, а, отже, і стану людини, яка спостерігає за ним. Як зазначає С. Яроцінській, «музика не зводиться до точного зображення природи, вона здатна відкривати таємні відповідності між природою і людською уявою» [57, с.144]. Поступово, *stringendo*, необхідне в каденції, з ремаркою *mesure* припиняється, з'являється відчуття розміреності темпу другої теми.

Виконуючи цю п'єсу, в мелодійних пасажах правої руки важливо домогтися легкості і прозорості звучання. Доречно згадати вислів К. Дебюссі: «Головне, щоб я забув, слухаючи вас, що у фортепіано є молоточки» [8, с. 9]. На тлі цієї дрібної лінії і глибинного баса виникає друга тема, яка звучить одноголосно.



Але вже друге проведення цієї теми в октавному і акордовому викладі проноситься ураганом, з великою силою «розгойдуючи» акорди на тріолях, включаючи синкопований бас-дзвін. Після кульмінації спостерігається повернення до початкового темпу, як і при першій появі теми. Пасажі звучать тихо і в два рази повільніше.

Завершуючи художній аналіз п'єси «Відображення у воді», відзначимо деякі риси стилю Дебюссі, властиві їй:

1. Наявність двох контрастних тем і принцип їх зіставлення.
2. Тематичне значення фону.
3. Вільний варіаційний розвиток тем, їх взаємовплив.
4. Значення другої теми як основного розробного матеріалу.
5. Наявність двох кульмінацій в розробці.

Відзначимо також особливості піанізму К. Дебюссі, що виявилися в п'єсі:

1. Вступ tenuto використовується, переважно, при озвучуванні основних тематичних «зерен», а прийом portato виявляє мальовничі деталі.
2. «Завуальована» віртуозність (вона «огортає» появу другої теми).
3. Використовуються крайні регістри для ефекту простору.

Отже, було розглянуто художньо-вербальні рецензії на музичний твір, які мають музикознавський та виконавсько-інтерпретаційний характер. Натомість вважаємо за необхідне виокремити деякі аспекти, які слід враховувати при їх складанні студентами здебільшого для учнівської

аудиторії.

Найчастіше метою такої рецензії є введення учнів або слухачів у коло життєвих явищ, які лягли в основу змісту музичного твору. Відповідно, такий текст стимулює уяву, спонукає слухати музику з інтересом, шукати у звуках відображення дійсності:

З найдавніших часів і до наших днів люди танцюють - на святах або просто у вільні вечори. Багато століть тому танці можна було побачити і на сільських майданах, де селяни круtilися під нехитрі звуки саморобних музичних інструментів, і в пишних палацових залах, у супроводі оркестру професійних музикантів. Деякі танці так і залишились у своїх епохах, а інші з них змогли дожити і до нашого часу. Одним з таких танців, що не втратили популярність і донині, є ВАЛЬС. Ось уже цілих два століття живе і користується незмінною популярністю цей захоплюючий, вічно юний танець. У Німеччині, Австрії, Чехії, селяни на святкових вечірках весело круtilися парами (звідси походження назви танцю - німецьке walzen-прокатувати). Поступово рух ставав усе більш плавним, колоподібним, з нього йшли типові для народного танцю підстрибування і притопування. Народжувався вальс - плавний, кружляючий, «польотний» парний танець.

Також важливим аспектом є стимулювання оволодіння учнями або слухачами початкових аналітичних навичок на базі інтуїтивних та асоціативних пошуків і формування мотивації дітей, прагнення до самовираження через обговорення музичного образу, активізація пізнавальної активності.

Діти, ми опинилися з вами в зимовій казці, а в казці завжди відбуваються дива! Ось і ми з вами за допомогою чарівної палички зараз перетворимося на справжнісіньких художників! Художники, передайте фарбами те, що ви відчули, почули і «побачили» в музиці П. Чайковського. Діти малюють і слухають «Танець Феї Драже».

Художньо-вербальна рецензія має вчити слухачів аналізувати засоби музичної виразності.

Для передавання настрою «глуши» і «морочу ув'язнення» (строки з романсу на вірші Олександра Пушкіна) М. Глінка також знаходить чудове по виразності рішення: акомпанемент стає акордовим, ніяких бурхливих пасажів. Після цього епізоду особливо яскраво і натхненно звучить реприза романсу (повернення первісного музичного матеріалу). Реприза у М. Глінки в точності відповідає поетичній репризі. Захоплена тема любові досягає кульмінації в кінці романсу, якою є остання строфа вірша. Тут вона звучить пристрасно і збуджено на тлі акомпанементу, який чудово передає биття серця «в захваті».

Художньо-вербальна рецензія, окрім художнього мовлення включає в себе:

- Доцільні поетичні фрагменти та яскраві цитати.
- Фрагменти щоденників, спогадів видатних митців.
- Візуальні образи (репродукції, ілюстрації, колажі, відеофрагменти).
- Доцільну вербальну та невербальну експресію.

Крім того, художньо-вербальну рецензію такого виду не слід перевантажувати малозначущими деталями, датами. Навпаки, бажано включати в неї цікаві приклади та факти. Мовлення не повинно бути монотонною або невиразною. Яскрава образно-інтонаційна виразність допоможе привернути й утримати увагу слухачів. Також важливо включати діалогічну форму та інтерактив.

Отже, у другому підрозділі розглянуто передумови, зміст і алгоритм художньо-вербального аналізу музичного твору, розкрито принципи створення і види художньо-вербальних рецензій на музичний твір, що продемонстровано на прикладах.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що таке вербальний аналіз музичного твору?
2. Обґрунтуйте алгоритм художньо-вербального аналізу твору малої форми. Оформіть його для подальшого використання.

3. Які види художньо-вербальної рецензії Ви можете назвати?
4. Назвіть основні вимоги до створення просвітницької художньо-вербальної рецензії.
5. За допомогою яких видів мистецтва можливо посилити образний зміст художньо-вербальної рецензії на музичний твір?
6. Складіть виконавську художньо-вербальну рецензію на п'єсу з програми, яку Ви виконуєте.
7. Складіть просвітницьку художньо-вербальну рецензію на твір малої форми за власним вибором.
8. Визначте художню ідею, образний зміст, і драматургію, а також художню і дидактичну значущість Прелюдії Ф. Шопена за власним вибором.

4.3. Художньо-педагогічна презентація музичного твору

Художньо-педагогічна презентація музичного твору дозволяє подавати художню інформацію в актуальній, сучасній, динамічній, яскравій формі. Розкриття творчого й виховного потенціалу твору музичного мистецтва потребує використання сучасних, актуальних, близьких для розуміння дітьми та підлітками педагогічних технологій. Так зване «кліпове мислення» (термін, запропонований Елвіном Тоффлером), яке спостерігається у більшості представників нового покоління, реалізується як трансформація механізму сприйняття, в результаті якої індивід сприймає дійсність та інформацію легко лише у тому випадку, коли вона подається коротко, яскраво, а також оформлена за допомогою швидко змінюючихся візуальних сигналів.

Відтак, постає питання: як, усвідомлюючи глобальні зміни в інформаційному просторі, доступність всієї можливої інформації, пересичення мультимедійними потоками, найефективніше знайомити людей з кращими прикладами світової музичної спадщини? Адже надзвичайно важливо робити це не директивними насильницькими методами, а на основі

внутрішньої мотивації, зацікавлення. На це питання дає відповідь художньо-педагогічна презентація музичного твору, про яку ведеться у цьому підрозділі.

Художньо-педагогічні презентації – це інтерактивні проекти, які готуються з використанням різноманітних можливостей мультимедійних технологій. Мультимедіа-презентації (власні розробки фрагментів уроків з використанням мультимедіа) є одним з найбільш поширених засобів унаочнення навчального матеріалу. Їх інформативність набагато вища від традиційних засобів навчання через застосування мультимедіа, в якій використовується не лише текст, портрети композиторів й ілюстрації, але й графіка, анімація, відео та звук [40].

Мультимедійні технології є засобом комплексного впливу на учнів шляхом сполучення концептуальної, ілюстративної та довідкової інформації, що забезпечує ефективну допомогу під час вивчення музичного матеріалу й дозволяє значно прискорити процес набуття вмій і навичок, необхідних у практиці. Аудіо й відеозаписи, музичні зразки, наочні матеріали значно збагачують освітній процес, дозволяють учням одержати більш глибоке розуміння явищ мистецтва. Мета використання таких форм – створити комфортні умови навчання, за яких учні творчо взаємодіють між собою і з творами мистецтва. Презентація дає можливість більш ретельного відбору матеріалу. Вона робить візуальний ряд більш якісним і водночас дозволяє виносити на екран необхідні терміни, таблиці та схеми.

Важливо пам'ятати, що використання мультимедійних технологій у освітньому процесі вимагає врахування низки чинників:

- особливості психофізіологічного розвитку учнів та специфіку їхньої освітньо-пізнавальної діяльності;
- дидактичний потенціал мультимедійних технологій, орієнтованих на різні вікові групи.
- комунікативний потенціал мультимедійних технологій, який ґрунтується на розумінні того, що знайомство з творчістю видатних

композиторів та світової музичної спадщини розвиває комунікативні здібності учнів, виховує в них ставлення до музики як до мистецтва.

Використання мультимедійних технологій в мистецько-освітньому процесі регламентується певними рекомендаціями:

- упроваджувати мультимедійні технології з метою поліпшення сприйняття, пам'яті, уваги, мислення, почуттів, уяви та активності учня;
- включати до мультимедійних презентацій інтеграцію різних видів мистецтва для актуалізації опорних знань з навчальної дисципліни;
- підключати мультимедійні технології для постановки різних завдань з метою розкриття органічного зв'язку змісту музичного навчання з реаліями життя людини, характерних рис національної та світової музики;
- зміст і логіку тематики мультимедійного матеріалу зумовлювати особливостями розвитку художнього мислення учнів, накопиченням практичного досвіду [16].

Мультимедійні засоби дозволяють підвищити інформативність художньо-педагогічної презентації, стимулюючи мотивацію слухачів; реалізувати доступність і швидке сприйняття інформації за рахунок її паралельного представлення в різних модальностях (візуальний і слуховий); організувати увагу аудиторії за рахунок художньо-естетичного виконання слайдів-заставок або доцільно застосованої анімації та звукового ефекту; здійснити повтор (перегляд, коротке відтворення) матеріалу попереднього заняття тощо [2].

О. Переверзов вважає, що мультимедійні технології перетворили художньо-педагогічний процес із статичного в динамічний. Дослідник визначає основні загальні особливості використання мультимедіа в освітніх цілях: комп'ютерна візуалізація навчальної інформації про об'єкти або закономірності як процесів і явищ, що мають місце в реальному світі, так і «віртуальних»; архівне зберігання досить великих обсягів інформації з можливістю її передавання, обігу та легкого доступу користувача до

центрального банку даних; автоматизація процесів інформаційно-методичного забезпечення [44].

Значним чином підвищити наочність і динаміку презентації музичного твору здатні слайди, які інтегруються у драматургію художньо-педагогічної презентації. Інформація на слайдах має бути важливою, яскравою, лаконічною, чіткою. Слайди можуть містити дати, імена, портрети, важливі тези, цитати та іншу інформацію, яка зможе сприйматися паралельно з тим, що озвучується в презентації. Важливі поради для оформлення ефективних слайдів для художньо-педагогічної презентації.

- Перед підготовкою слайдів важливо чітко сформулювати тему і мету презентації – кожен слайд має «працювати» на її досягнення;
- Слайдів не повинно бути багато, але вони мають бути доречними;
- Важливо використовувати однаковий чіткий шрифт із достатньо великим розміром літер;
- На одному слайді має бути не більше 10 слів;
- Не треба перевантажувати фон та зображення, які не несуть дидактичного смислу, використовувати багато різних кольорів або дрібних картинок;
- Доцільно використовувати запитання або тези, які інтригують і підвищують зацікавленість;
- Чергування текстових слайдів та слайдів із зображенням підвищують динаміку презентації;
- Останній слайд має містити коротке резюме;
- Усі слайди мають бути оформленими в єдиній концепції.

Значний виховний, освітній та культуротворчий потенціал у контексті підготовки художньо-педагогічної презентації має проведення відповідних паралелей між музикою і іншими видами мистецтва. Розглянемо такий синтез більш докладно.

Усі види мистецтва створюються людьми, а натхнення вони черпають із довколишньої дійсності. Подекуди, слухаючи музику, можливо

«побачити» внутрішнім поглядом картини – так яскраво зображує композитор звуком те чи те явище. При цьому зіставлення музики і живопису не обмежуються колоритом і тембром. Ж.-Ж. Руссо уподібнював мелодію в музиці малюнку в живописі; Б. Асаф'єв «душу музики» бачив у мелодії, «душу живопису» – в малюнку. Як зазначає І. Іоффе, «зір і слух, світло і звук з перших моментів свого культурного буття виступають спільно. Семантична єдність зору і світла, слуху і звуку спиралися на єдність людської діяльності, цілісність його орієнтації в світі». Музика здатна викликати в слухача яскраві зорові уявлення, що дозволяє композиторам створювати «музичні картини» («Ранок» Е. Гріга, «Місячне сяйво» К. Дебюссі, «Гра води» М. Равеля та ін.). У живописі певні поєднання ліній, кольору можуть викликати в глядача відчуття звуку («звучить живопис»). Живопис може зображати стан звукового спокою (І. Левітан, «Тиша») або відтворювати відчуття, що викликає музика.

Добір живопису є шляхом до розкриття художнього образу закладеного композитором у музичному матеріалі. Добираючи картину, яка перекликається зі змістом, настроєм, чуттям з музичною п'єсою дасть можливість більш рельєфно, яскраво і повно розкрити її колорит.

Наприклад, презентуючи п'єсу В. Ребікова «Осінні листя», доцільно буде проводити паралелі із картинами В. Серова, В. Сурікова, І. Рєпіна. Унаслідок такої роботи над музичним твором у слухачів складаються відповідні образні асоціації, метафоричні порівняння, які допомагають осмислити художній образ музичного твору. Фортепіанна п'єса П. Чайковського «Осіння пісня» легко зіставляється з полотнами, що зображають тихий осінній пейзаж. Зазвичай виникають асоціації з картиною І. Левітана «Осіній день. Сокольники».

Презентація сонати Л. Бетховена до-діез мінор, ор. 27, № 2 може супроводжуватися демонстрацією шедевр І. Левітана «Над вічним спокоєм». Асоціативні уявлення можуть сприяти створенню певного емоційного настрою, викликати більш яскравий емоційний відгук, надавати

більше вербальних характеристик, що допомагає творчому осягненню музичного твору.

Музичний образ набуває певної «зрозумілості», якщо його супроводжує слово або драматична дія. Дійсно, музика і слово у своїй єдності здатні дати людині конкретніший музичний образ, проте і він буде особистісним проявом реципієнта. Наприклад, виконуючи п'єсу О. Іванько «Зима» із сюїти «Зимові акварелі», корисним буде підсилити його образний зміст віршем Я. Щоголіва «Зимовий ранок».

Я люблю веселий ранок
холоднючої зими,
як на двір, на стіни, ганок
і на шлях за ворітьми
упаде із неба промінь,
дим пов'ється з димарів,
на току підніме гомін
згряя галок і граків,
Сніг ясним кришталем блище
лютий холод допіка,
сонце вгору плине вище,
та не гріє здалека.

Презентуючи п'єсу Е. Гріга «Весною» доцільно використати поетичні рядки Тараса Шевченка:

Встала весна, чорну землю
Сонну розбудила,
уквітчала її рястом,
барвінком укрила.
І на полі жайворонок,
соловейко в гаї землю,
убрану весною,
вранці зустрічають...

Художній образ Прелюдії № 6 сі-мінор Ф. Шопена містить у собі глибокі відчуття розчарування печалі, ностальгії. Одним із шляхів підготовки слухачів до осягнення цього твору є введення їх у ліричний настрій, наближений до музики, яка буде звучати. Для цього можливо прочитати їм вірш Л. Костенко, сповнений глибоких почуттів.

Очима ти сказав мені: люблю.

Душа складала свій тяжкий екзамен.

Мов тихий дзвін гірського кришталю,
несказане лишилось несказаним.

Життя ішло, минуло той перон.

гукала тиша рупором вокзальним.

Багато слів написано пером.

Несказане лишилось несказаним.

Світали ночі, вечоріли дні.

Не раз хитнула доля терезами.

Слова як сонце сходили в мені.

Несказане лишилось несказаним...

У такий спосіб образи та настрої, який виникає під час прослуховування музики конкретизується поетичними рядками, трансформуючи нечіткі почуття в конкретні картини. Звісно, не завжди потрібно підсилювати і конкретизувати враження від осягнення музичного твору, натомість це – один з інструментів, який допоможе людині, яка не має значного досвіду музичного сприймання, зрозуміти символізм музичної мови.

Подібна художня вербалізація музичного образу породжує нові асоціативні зв'язки, допомагає занурити слухача в енергетично-чуттєве поле художніх емоцій. Проведення паралелей між творами мистецтва підвищує емоційний вплив на слухача, активізує сферу його емоційного досвіду, підсилює образні уявлення, які виникають у процесі сприймання музичного матеріалу.

У разі роботи з учнями молодшого шкільного року доцільно використовувати загадки. Вони також дозволяють активізувати увагу дітей, налаштувати їх на потрібний лад, допомогти візуалізувати образ. Наприклад, презентуючи п'єси з альбому В. Цитовича «Чіпполіно», ідентифікувати головного героя допоможе загадка:

В Італії він народився,
Родиною дуже гордився.
Він не просто цибулина,
Вірний друг це...(Чіпполіно)

А сприймання п'єси «Баба-Яга» з дитячого альбому П. Чайковського можливо супроводжувати такою загадкою:

Горб, лахміття, ніс гачком,
Мчить у ступі з помелом
Над дрімучими лісами
В хату з курьими ногами.
Там живе одна століття
Зла, вередлива ...
(Яга)

Як було зазначено, грамотна художня лексика є необхідною умовою якісної презентації музичного твору. Відтак, у якості допоміжного матеріалу пропонуємо глосарій художньо-естетичних визначень (за В. Ражниковим), які допоможуть:

- вербально визначити загальне емоційно-образне враження від знайомства з твором;
- простежити динаміку емоційної палітри твору;
- обрати ознаки, що складають емоційно-образну характеристику музичного впливу;
- проаналізувати засоби музичної виразності, вказані композитором;
- визначити засоби виконавської виразності, передбачені для використання.

<p>Радісно Весело Святково Піднесено Дзвінко Звучно Блискуче Виблискуючи Бадьоро Грайливо Легко Проворно Живо Променисто</p>	<p>Урочисто Величаво Тріумфально Переможно Заклично Велично Пишно Помпезно Бравурно Грандіозно Розкішно Ефектно Життєстверджуюче Оптимістично</p>	<p>Енергійно Мужньо Рішуче Сміливо Міцно Твердо Пружно Гордо Впевнено З гідністю Невідступно Наполегливо Невгамовно Невблаганно</p>	<p>Масштабно Широко Розмашисто Наповнено Об'ємно Змістовно Просторово Вагомо Значно Космічно Безкінечно Безмежно Набатно</p>
<p>Владно Авторитарно Войовниче Суворо Твердо Наказово З волею Деспотично Магічно Месіанські Могутньо Непорушно Ораторські Царствено</p>	<p>Важко Тяжко Громіздко Масивно Монументально Потужно Могутньо Сильно Міцно Напружено Напористо Незалежно Тягуче Густо Насичено</p>	<p>Поетично Піднесено Мрійливо Натхненно Сердечно Задушевно Інтимно Трепетно Чутливо Душевно Співучо Окрилено Зворушливо Чарівливо Чарівно</p>	<p>Ніжно Ласкаво Любовно Делікатно М'яко Благородно Зворушливо Привітно Люб'язно Шанобливо Приємно Цнотливо Чисто Незлюбливо Довірливо</p>
<p>Зосереджено Стримано Статечно Грунтовно Поважно Солідно Серйозно Строго Чинно</p>	<p>Сонливо Дрімотно Знемагаючи Мляво Обезсилено Ліниво Виснажливо Розслаблено Безвільно Мляво Заніміло</p>	<p>Аскетично Абстрактно Раціонально Розсудливо Рефлексивно Байдуже Придуманно Надуманно Механічно</p>	<p>Безтурботно Байдужно Безпристрасно Індиферентно Відсторонено Спустошено Закам'яніло Відчужено</p>
<p>Спокійно Мирно</p>	<p>Похмуро Завуальовано</p>	<p>Таємниче Дивно</p>	<p>Елегійно Задумливо</p>

Безтурботно Доброзичливо Просто Невігядливо Нехитро Наївно Невимушено Ясно Простодушно Прозоро Розкуто Безтурботно Прихильно Покірно	Хмарно Насуплено Понуро Приглушено Притишено Приховано Глухо Тоскно Нудно Блякло Розпливчато Маскуючись	Химерно Вигадливо Фантастично Загадково Відсторонено Інтригуючи Ілюзорно Нераціонально Примарно Приховано Екзотично Хитромудро Містично Чаклюючи	Меланхолійно Песимістично Понуро Жалібно Тоскно Скорботно Плачучи Тяжко Болісно Страдаючи Зажурено Засмучено Невтішно Безвихідно
Пристрасно Палко Поривчасто Рвучко Гаряче Запально Бурхливо Кипуче Полум'яно Захоплено Ревно Стрімко Нетерпляче Екзальтовано Азартно Буйно Шалено Патетично Фанатично	Роздратовано Розгнівано Обурено Різко Гостро Нестримно Грубо Гнівno Грізно Люто Несамовито Шалено Жорстко Сердито Нестямно Оскаженіло Розлючено Агресивно Невпинно Безжально Жорстко Злісно Істерично Нещадно Моторошно	Елегантно Витончено Струнко Вишукано Галантно Граціозно Чарівно Манірно Ажурно Делікатно Капризно Ефемерно Екстравагантнo Примхливо Пластично Чарівно Рафіновано Філігранно Тендітно Примхливо Химерно	Жартівливо Вигадливо Кумедно Балуючись Насмішкувато Глумливо Скерцозно Пікантно Іронічно Саркастично Блазнуючи Гордовито Уїдлино Гротескно Парадоксально Сардонічно Забавно Знущально Глумливо Дошкульно Єхидно Пустотливо Гумористично
Набожно Благоговійно Релігійно Сповідуючи	Боязко Несміливо Сором'язливо Зніяковіло	Зухвало Нахабно Безцеремонно Безпардонно	З бравадою Безшабашно Зверхньо Пихато

Милостиво	Покірно	Безсоромно	Спесиво
Медитативно	Лагідно	Не скромно	Ексцентрично
Езотерично	Обережно	Настирливо	Манірно
Милосердно	Боязливо	Нав'язливо	Церемонно
Молитовно	Лякливо	Розв'язно	Амбіційно
Праведно	Розгублено	Набридливо	Бундючно
Надмірно	Болюче	Фривольно	Відчайдушно
Освячено	Наївно	Віроломно	
Покаянно	Інфантильно	Зрадливо	
Смиренно	По-дитячому	Безглуздо	
		Неприємно	

Існує багато видів художньо-педагогічних презентацій. Вони можуть розроблятися індивідуально і в групах; мати більш художньо-розважальну або інформаційно-дидактичну спрямованість; педагог може готувати їх для учнів, а може разом з учнями. Здобувачі вищої освіти мають володіти таким ефективним інструментом педагогічного впливу як художньо-педагогічна презентація. Її метою є розвиток емоційного, образного, духовного, культурного світу людини за допомогою різних видів мистецтва та їх взаємодії з різними знаннями. Якісна художньо-педагогічна презентація дає можливість для формування оцінного, осмисленого ставлення до мистецтва, а також можливість для різних напрямів творчої діяльності людини. Підготовка художньо-педагогічної презентації студентом – це вид художньої творчості, який можливо використовувати як засіб творчої самореалізації, що до того ж сприяє розвитку художнього сприймання, чуйності до мистецтва, розкриттю авторської індивідуальності, поглибленню розуміння своєрідності і, одночасно, близькості кожного виду мистецтва. У процесі підготовки художньо-педагогічної презентації формується уявлення про взаємозв'язок світу, мистецтва, науки і людства; розуміння художнього твору як продукту осмислення митцем свого уявлення про світ; інтерес до дослідницької, творчої роботи.

Для підвищення ефективності підготовки художньо-педагогічних презентацій музичних творів пропонуємо певний універсальний покроковий

алгоритм, який включає такі позиції:

1. Визначення ідеї та теми презентації.
2. Визначення цільової аудиторії.
3. Формулювання художньої та дидактичної мети презентації.
4. Вибір музичного твору / творів, які реалізують задекларовану мету та ідею (важливо: перший та третій пункти можуть мінятися місцями між собою).
5. Збір інформації та художньо-вербальний аналіз музичного твору
6. Виокремлення найцікавішої інформації та найяскравіших художніх рис музичного твору.
7. Розроблення драматургічного плану презентації.
8. Добір супутніх творів мистецтва (поезія, живопис, відео-фрагменти тощо), які допоможуть реалізувати художню ідею презентації.
9. Підготовка допоміжних мультимедійних засобів (слайди, інформаційна дошка, таблиці тощо).
10. Компонування всього матеріалу й таймінг.
11. Репетиція та корекція презентації.
12. Презентація.

Підготовка художньо-педагогічної презентації – це творча робота студента, яка вимагає певної самостійності, дослідницьких умінь, навичок конструювання художньої інформації. Існує ряд критеріїв, на підставі яких здобувач вищої освіти може самостійно оцінити результати власних зусиль. Знання цих критеріїв може допомогти своєчасно запобігти виникненню деяких стандартних помилок і недоліків. Такими критеріями є:

- ступінь розкриття задекларованої теми;
- доцільність власної виконавської концепції;
- доцільність вибору ілюстративного матеріалу відповідно до теми;
- наявність цілісності та наскрізного розвитку подання матеріалу;
- відповідність обраних форм художньо-педагогічного впливу до власних художньо-педагогічних умінь і рівня фахової підготовки;

- володіння інтелектуально-комунікативними «кліше» (зв'язки, вступ-інтрига, порівняння);
- здатність здійснювати емоційний вплив, викликати емоційну реакцію в слухачів, «здивувати»;
- прояв власної художньо-педагогічної позиції.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Обґрунтуйте мету та завдання художньо-педагогічної презентації.
2. На основі запропонованого алгоритму розробіть проект художньо-педагогічної презентації на програмний твір малої форми за власним вибором.
3. Визначте особливості підготовки слайдів для художньо-педагогічних презентацій.
4. Доберіть поетичні фрагменти на три твори різних жанрів за власним вибором.
5. Доберіть ілюстративний матеріал на «Музичний момент» С. Рахманінова мі-мінор № 4.
6. Розробіть художньо-педагогічні презентацію на твір за власним вибором, орієнтовану на
 - а) дітей молодшого шкільного віку,
 - б) дорослу непрофесійну аудиторію
 - в) студентів-музикантів

Рекомендована література

1. Баренбойм Л. А. Размышления о музыкальной педагогике. *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства*. Ленинград : Советский композитор, 1969. С. 58– 65.
2. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии. Москва : Педагогика, 1989. 192 с.
3. Бондаренко Л. А. Формування інструментально-виконавських

компетенцій : когнітивний аспект. *Проблеми освіти*. 2011. № 66. Ч. II. С. 92–95.

4. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / пер. Г. Когана. *Исполнительское искусство зарубежных стран* : сб. ст. Москва, 1962. Вып. 1. С. 141–145.

5. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. Москва: Классика–XXI, 2004. 100 с.

6. Волкова Ю. І. Педагогічні умови формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики та хореографії. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2015. № 3. С. 15–24.

7. Гаврілова Л. Г. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами мультимедійних технологій : монографія. Київ : Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. 404 с.

8. Гиппиус С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. Санкт-Петербург : Речь, 2001. 346 с.

9. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ ст. в контексті музичної педагогіки : історико-методологічні аспекти : монографія. Київ : НПУ, 2007. 460 с.

10. Данилова О., Манако В., Манако Д. Мультимедія власноруч : текст, графіка, анімація, відео. Київ : Вид. дім «Шкіл. Світ» : Вид. Л. Галіціна, 2006. 120 с.

11. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології : Підручник. 2-ге видання, доповнене . Київ : Академвидав, 2012. 352 с.

12. Загвязинский В. И. Педагогическое творчество учителя. Москва : Педагогика, 1987. 160 с.

13. Заря Л. О. Розкриття художнього образу музичного твору на заняттях з фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2017. Вип. 22(1). С. 183–187.
14. Каган М. С. Мир общения : Проблема межсубъективных отношений. Москва : Политиздат, 1988. 319 с.
15. Каган М. С. Морфология искусства: историко-творческое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград : Искусство, 1970. 348 с.
16. Колесникова И. А., Горчакова-Сибирская М. П. Педагогическое проектирование / под ред. И. А. Колесниковой. Москва : Академия, 2005. 288 с.
17. Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество. Методика музыкального обучения на основе цифрового инструментария (с поурочной разработкой). Москва : Институт новых технологий, 2008. 212 с.
18. Лазарев М. О. Основи педагогічної творчості : навчальний посібник для пед. ін-тів. Суми : ВВП «Мрія»-ЛТД, 1995. 212 с.
19. Марченко И. П., Бычкова Н. В., В. С. Столярова, В. Н. Ященко. Методика описания образно-тематического материала музыкального произведения. *Теоретические основы музыки : учеб.-метод. Пособие*. Минск : УО «Белорус. гос. пед. Университет, 2012. 138 с.
20. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
21. Освітні технології : навч.-метод. посібник / За заг. ред. О. Пехоти. Київ : А.С.К., 2002. 256 с.
22. П'ятакова Г. П., Заячківський Н. М. Сучасні педагогічні технології та методика їх застосування у вищій школі : навч.-метод. посіб. для студ. та магістр. вищої школи. Львів : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. 55 с.
23. Педагогічний словник / Редкол. : М. Д. Ярмаченко, І. А. Зязюн, В. М. Мадзігон, Н. Г. Ничкало та ін. : За ред. М. Д. Ярмаченка. Київ : Педагогічна думка, 2000. 516 с.

24. Стоковский Л. Г. Музыка для всех нас. Москва : Музгиз, 1992. 200 с.
25. Сучасні педагогічні технології : навчально-методичний посібник / Автор-укладач Федорчук Е. І. Кам'янець-Подільський : АБЕТКА, 2006. 212 с.
26. Яковлева Н. Педагогическое проектирование : учеб.-практ. пособ. Челябинск : Изд-во ЧДПУ, 2001. 124 с.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект: наукове дослідження. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Бабенко Т. А. Применение средств мультимедиа в процессе обучения будущих учителей информационным технологиям : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.08. Армавир, 2003. 201 с.
3. Баренбойм Л. А. Размышления о музыкальной педагогике. *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства*. Ленинград : Советский композитор, 1969. С. 58–65.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : Сборник избранных трудов. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
5. Березовська О. До проблеми музично-виконавської діяльності у фортепіанній підготовці майбутніх учителів музики. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2012. № 6(2). С. 197–202.
6. Бондаренко Л. А. Формування інструментально-виконавських компетенцій : когнітивний аспект. *Проблеми освіти*. 2011. № 66. Ч. II. С. 92–95.
7. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / пер. Г. Когана. *Исполнительское искусство зарубежных стран* : сб. ст. Москва, 1962. Вып. 1. С. 141–145.
8. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси.

Как исполняют импрессионистов. Москва : Классика—XXI, 2008. С. 7–28.

9. В классе А. Б. Гольденвейзера : сб. ст. / сост. Д. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. Москва : Музыка, 1986. 214 с.

10. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.

11. Гольденвейзер А. Б. Советы педагога-пианиста. *Пианисты рассказывают.* 1980. № 1. С. 119–132.

12. Гордійчук Л. В. Самостійна робота над музичним твором : основні етапи та методи : методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано». Луцьк : Надстир'я, 2017. 28 с.

13. Гундер Л. В. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних мініатюр С. Людкевича : методичні рекомендації. ІваноФранківськ, 2009. 40 с.

14. Гур'янова Н. М., Зворська Н. А. Вдосконалення виконавської майстерності – найважливіший аспект формування музичного мислення майбутнього вчителя музики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура.* 2011. № 2. С. 176–178.

15. Дебюсси К. Избранные письма. Ленинград : Музыка : Ленинградское отделение, 1986. 285с.

16. Заря Л. О. Розкриття художнього образу музичного твору на заняттях з фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* 2017. Вип. 22(1). С. 183–187.

17. Заря Л. О. Використання мультимедійних технологій на уроках музичного мистецтва. *Наукові записки кафедри педагогіки.* Харків, 2013. Вип. XXXIII. С. 111–116.

18. Затямина Т. Компьютерные технологии на уроке музыки. *Искусство в школе.* № 5. 2006. С. 41–43.

19. Ибрагимов А. Интерпретация фортепианных сочинений Дебюсси. *Актуальные вопросы методики преподавания фортепиано студентам разных специальностей*. Петрозаводск : ПГК, 1996. Вып.4. С.38–48.
20. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішнострунних інструментах. Історія. Тернопіль : СМП “Астон”, 1998. 299 с.
21. Коган Г. М. У врат майстерства. Москва : Классика–XXI, 2004. 463 с.
22. Кокорева Л. Клод Дебюсси : Исследование. Москва : Музыка, 2010. 496 с.
23. Коткова В. Підготовка майбутнього фахівця початкової школи в умовах інформаційно-комунікаційного педагогічного середовища. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини* / ред. кол.: Побірченко Н. С. (гол. ред.) та інші. Умань : ПП Жовтий, 2010. Вип. 35. С. 101–107.
24. Кравченко Т. У класі фортепіано. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства* : зб. статей. Київ : Музична Україна, 1981. 150 с.
25. Кременштейн Б. Л. Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано. Москва : Классика XXI, 2009. 132 с.
26. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Москва : Сов. Композитор, 1985. 163 с.
27. Лонг М. За роялем с Габриелем Форте. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва : Музыка, 1981. Вып. 9. С. 1–37.
28. Лупак Н. М. Вербальний опис музичного тексту як елемент художнього аналізу. URL :<http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/11071/4/lupak.pdf>.
29. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва : Сов. композитор, 1978. 351 с.

30. Майкапар С. М. Как работать на рояле. Беседа с детьми. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. 32 с.

31. Маринчук Т. Т. Художньо-педагогічний аналіз музичного твору як необхідна складова фахових умінь вчителя початкової школи. *Молодий вчений*. 2018. № 5.2 С. 18–22.

32. Марченко И. П., Бычкова Н. В., Столярова В. С., Ященко В. Н. Методика описания образно-тематического материала музыкального произведения. *Теоретические основы музыки* : учеб.-метод. пособие. Минск : УО «Белорус. гос. пед. университет. 2012. 138 с.

33. Милич Б. О. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. КИЇВ : Муз. Україна, 1971. 176 с.

34. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 506 с.

35. Мінь Шаовой. Компонентна структура рефлексивних умінь майбутніх учителів музики. Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / за заг. ред. проф. Є. І. Коваленко. Ніжин : НДУ імені М. Гоголя, 2017. № 1. С. 151–156.

36. Мозгальова Н. Г. Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2010. Вип. 9. С. 39–43.

37. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1958. 319 с.

38. Ніколаєва Г. О. Методика навчання грі на фортепіано майбутніх вчителів музики. Харків : СПДФО, 2011. 96 с.

39. Опарик Л. М. Розвивальне навчання у процесі фортепіанної підготовки педагога-музиканта : методичні рекомендації для студентів спеціальності «Музична педагогіка і виховання» III – IV рівнів акредитації. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2010. 42 с.

40. Осин А. В. Мультимедиа в образовании : контекст информатизации. Москва: Агентство "Издательский сервис", 2004. 320 с.
41. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
42. Панкевич Г. И. Звучащие образы: (о музыкальной выразительности). Москва : Знание, 1977. 112 с.
43. Паньків Л. І., Василенко Н. А. Жанри української фортепіанної музики у контексті розвитку світової культури. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Сер. : Психолого-педагогічні науки.* 2013. № 1. С. 40–43.
44. Переверзов О. М. Інтеграція мультимедіа технологій в освітньо-виховний процес художньо-графічних факультетів педагогічних ВНЗ. Педагогіка вищої та середньої школи / гол. ред. : Буряк В. К. Кривий Ріг : КДПУ, 2005. С . 174–179.
45. Печерский П. О О фортепианной музыке Дебюсси. *Дебюсси и музыка XX века* : сборник статей. Ленинград : Музыка, 1983. С.91–136.
46. Полибина И. В. Вербальные описания как форма объективации музыкального произведения : дис. ... канд. искусств : 17.00.03. Киев, 1996. 190 с.
47. Поплавська Ю. О. Художній аналіз музичних творів у системі організації музично-дидактичних ігор у початковій школ. *Наукові записки. Серія: Педагогіка і психологія.* Вінниця : ВДПУ, 2005. № 12. С.153–157.
48. Ражников В. Г. Партитурная транскрипция. *Вопросы психологии.* 1980. № 1. С. 137–141.
49. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство.* Москва : Музыка, 1972. Вип. 7. С. 39–67.
50. Рейзенкінд Т. Комп'ютерне навчання в професійній підготовці вчителя музики. *Рідна школа.* 2003. № 2. С. 56–58.
51. Рисак О. О. Найперше музика у Слові : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.

52. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька. Київ : ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.

53. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Ленинград : Изд-во АПН РСФСР, 1947. 335 с.

54. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1969. 598 с.

55. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки : Теорет. Исследование. Одесса : Одес. гос. консерватория имени А. В. Неждановой, 2001. 295 с.

56. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста : навчально-методичний посібник. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.

57. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.

ГЛОСАРІЙ

A cappella — без супроводу інструментів, відсутність музичного супроводу.

A capriccio — за бажанням.

A tempo — відновлення першого темпу.

Accelerando (accel.) – прискорюючи.

Adagio — повільно.

Adagio assai — дуже повільно.

Agitato — схвильовано.

Allegro — швидко.

Allegretto — повільніше ніж Allegro.

Andante — в помірному темпі, (кроком).

Andantino — швидше ніж Andante.

Animato — душевно, натхненно.

Appassionato — пристрасно.

A cadenza — вільно, як каденцію.

Allargando — уповільнюючи, розширюючи.

Amoroso — з любов'ю, ніжно.

Affetto — почуття.

Affetuoso — ніжно, з поривом.

Bel canto — прекрасний спів.

Brillante — блискуче.

Burlando — жартівливо.

Burlesco — смішно, жартівливо.

Brio — з вогнем.

Calando — затихаючи.

Cantabile — співуче, наспівне.

Cantando — співуче, наспівне.

Canto — спів, голос.

Capo, da capo — початок, спочатку.

Capriccioso — капризно, примхливо.

Colla parte — за партією.

Con affetto — з почуттям, пристрасно.

Con anima — з душею.

Con brio — з жаром.

Con dolore — з сумом.

Con espressione — з виразністю.

Con moto — з рухом.

Con sordino — з сурдиною.

Con spirito — з захопленням.

Con forza — з силою.

Con fuoco — з вогнем.

Da capo al fine — від початку до кінця.

Declamando — декламуючи.

Decrescendo (descr.) – поступово зменшуючи силу звука.

Diminuendo (dim.) – поступово тихіше.

Delicatamente — витончено, зі смаком.

Divisi — поділ однорідних інструментів або хорових голосів на групи.

Dolce — ніжно, ласкаво.

Doloro, doloroso — сумно, журливо.

Drammatico — драматично.

Elegico — елегійно.

Energico — енергійно.

Eroico — героїчно.

Espressivo — емоційно.

Forte — голосно.

Fortissimo — дуже голосно.

Fuoco – «з огнем».

Furioso — з люттю.

Giocoso — грайливо.

Grandemente — урочисто, велично.

Grave — поважно, серйозно, повільно.

Grazioso — граціозно.

Largamente — широко, протяжно.

Largo — широко, протяжно, дуже повільно.

Lento — повільно.

Lirico — лірично.

Lungo — довгий, довго.

Maestoso — урочисто, велично.

Marcato — підкреслено, виділяючи.

Meno — менше.

Meno mosso — з меншим рухом, повільніше.

Mesto — сумно, скорботно.

Mezzo voce — півголосом.

Misterioso — таємничо.

Mobile — легко, рухливо.

Moderato — помірно.

Molto — дуже.

Morendo — завмираючи.

Mosso — рухливо.

Moto — рух.

Ostinato — мотив часто повторюється.

Parlando — говіркою.

Patetico — патетично.

Pesante — важко.

Piangendo — сумно.

Piena voce — повним голосом.

Pizzicato — щипком.

Poco a poco — мало, помалу, поступово.

Presto — швидко.

Prestissimo – дуже швидко.

Piano — тихо.

Pianissimo — дуже тихо.

Portamento — перехід від однієї ноти до іншої, з елементами ковзання.

Quasi — начебто, як, на зразок.

Rallentando — сповільнюючи, затримуючи.

Recitato, recitando — розповідаючи.

Recitativo — речитативно.

Religioso — релігійно.

Risoluto — рішуче.

Ritardando — сповільнюючи.

Rubato – вільно, (без точного витримання тривалості нот).

Scherzando — грайливо, жваво.

Scherzo — жарт.

Semlice — просто.

Sempre — завжди, постійно, весь час.

Sentimento — почуття.

Senza — без.

Smorzando — завмираючи.

Sonoro — звучно, голосно, дзвінко.

Sordino — сурдина.

Sostenuto — стримано.

Sotto voce — напівголосно.

Spirituoso — палко, гаряче.

Con spiro — палко, гаряче.

Stringendo — поступово прискорюючи, стискаючи.

Subito — раптово, одразу.

Sforzando (sfz.) – раптовий акцент.

Slancio — імпульс.

Tenuto — витримано.

Tragico — трагічно.

Tranquillo — спокійно.

Tacet – не грати («мовчати»).

Tre corda — права педаль.

Una corda — ліва педаль.

Vivo, vivace — жваво.

Vibrato — вібраційно, (коливання).

**Тематика та репертуар щодо створення художньо-педагогічних
презентацій**

Тем: «Про що розповідає музика»

«Музика навколо нас»

В.Барвінський	«Сонечко»
Й.С.Бах	«Волинка» «Менует»
І.Беркович	«Українська мелодія»
Л.Бетховен	«Екосез» до-мажор «Весело-сумно»
М.Глінка	«Полька»
Е.Гріг	Цикл «Ліричні п'єси»: «Пташка» «Похід гномів» «Навесні» «Метелик»
К.Дебюссі	Цикл «Дитячий куточок»: «Маленький пастух»
М.Дремлюга	«Ведмежатко в лісі»
Д.Кабалевський	«Клоуни» «Кавалерійська» «Сурмач і луна»
Л.Колодуб	«Лялька співає»
В.Косенко	Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано»: «Пасторальна» «Дощик» «Не хочуть купити ведмедика» «Купили ведмедика» «За метеликом» «Казка»
М.Леонтович	«Гра в зайчика» «Женчичок-брєнчичок» «Мак»
С.Майкапар	Цикл «Бирюльки»: «У садочку»

	«Весною»
В.Моцарт	«Менует»
В.Подвала	«Музичні загадки»
М.Парцхаладзе	«Осінній дощик»
С.Прокоф'єв	Цикл «Дитяча музика»: «Ходить місяць над лугами» «Вечір»
Л.Ревуцький	«Колискова»
Г.Сасько	Цикл «Мозаїка»: «Джерельце» «Синички» «Метелики над квітами» «Перший пролісок»
М.Сільванський	Полька «Комарики» «Сумна пісня»
В.Сильвестров	«Марш»
М.Скорик	Цикл «Дитячий альбом» «Народний танець»
В.Сокальський	«Пташка»
Я.Степовий	«Колискова»
К.Стеценко	«Вечірня пісня»
Б.Фільц	«Забута лялька» «Бабуся казка»
П.Чайковський	Цикл «Дитячий альбом»: «Хвороба ляльки» «Нова лялька» «Марш дерев'яних солдатиків» «Старовинна французька пісенька» «Полька» «Вальс» «Баба-Яга» Цикл «Пори року»: «Осіння пісня» «Пісня жайворонка»
Р.Шуман	Цикл «Альбом для юнацтва» «Сміливий вершник»

	«Дід Мороз» «Веселий селянин»
Є.Юцевич	«Марш»
М.Коваль	Опера «Вовк і семеро козенят» (фрагменти)
С.Прокоф'єв	Балет «Попелюшка»: «Марш» «Вальс»
П.Чайковський	Балет «Лускунчик»: «Танець феї Драже»

Теми:

«Виразжальне та зображальне в музиці»

«Основні музичні жанри»

«Мова музики»

Є.Адамцевич	«Запорізький марш»
В.Барвінський	«Горобчик» «Зайчик»
Л.Бетховен	«Бабак»
М.Блантер	«Футбольний марш»
Г.Гладков	«Колискова»
Е.Гріг	Сюїта «Пер Гюнт»: «Ранок» «Танець Анітри» «В печері гірського короля»
К.Дебюссі	Цикл «Дитячий куточок»: «Колискова для слона»
В.Дяченко	«Лялька танцює» «Сердитий гном» «Заводна танцівниця»
М.Завалишина	«Заводне мишення»
Д.Кабалевський	«Три кити» «Три варіанти маршу» «Монтер» «Танець молодого бегемота» «Три подружки» «Впертий братик» «Зайчик дратує ведмедика»
С.Майкапар	Цикл «Бирюльки»: «Роздуми» «Музична шкатулочка» «Луна в горах»
А.Мігай	«Зимонька-зима»
М.Мясковський	«Ніби вальс»

С.Прокоф'єв	Цикл «Дитяча музика»: «Дощик і веселка»
С.Рахманінов	«Італійська полька»
А.Рубінштейн	«Мелодія»
В.Самойленко	«Танцювальна»
Г.Свиридов	Цикл «Дитячий альбом»: «Дощик»
М.Сільванський	«Пташка і кицька» «Світанок» «Їжачок і соловейко» «Ніч на річці»
В.Сильвестров	«Марш»
М.Степаненко	«Танок» Сюїта «Про звірів» Цикл «Дитячий зошит»
Б.Фільц	«Коломийка» «Лемківська пісня» «Закарпатські новелети №3,4 (фрагменти)»
А.Хачатурян	Цикл «Дитячий альбом»
П.Чайковський	«Пісня без слів» «Танець маленьких лебедів» Цикл «Дитячий альбом»: «Ранковий роздум» «Неаполітанська пісенька»
С.Чернецький	«Зустрічний марш»
Д.Шостакович	Цикл «Танець ляльок»: «Вальс-жарт»
Ф.Шуберт	«Музичний момент»
Р.Шуман	Цикл «Альбом для юнацтва»: «Перша втрата» «Зима»
Ю.Щуровський	«Українська мелодія» «Вечір у степу»
М.Щух	«Приємний настрій» «Весняні передзвони»
А.Вівальді	«Пори року»:

	«Весна»
К.Сен-Санс	Сюїта «Карнавал тварин»: «Слони» «Золоті рибки» «Королівський марш лева»
П.Чайковський	Симфонія №2 (фрагмент) Симфонія №4: Фінал
Ж.Бізе	Опера «Кармен»: Увертюра Марш хлопчиків Марш Тореадора
М.Лисенко	Опера «Коза-дереза» (фрагменти)
М.Мусоргський	Опера «Сорочинський ярмарок»: «Гопак»
С.Прокоф'єв	Симфонічна казка «Петя і вовк» (основні теми)
М.Римський-Корсаков	Опера «Казка про царя Салтана»: «Політ джмеля» «Море»
К.Стеценко	Опера «Лисичка, Котик і Півник»
П.Чайковський	Балети: «Лебедине озеро»: «Танець з кубками» «Неаполітанський танець» «Лускунчик»: «Вальс квітів» «Іспанський танець» «Вальс снігових пластівців» «Марш» «Спляча красуня»: «Вальс»

Теми:

**«Основні властивості музики:
пісенність, танцювальність, маршевість»,**

«Інтонація»,

«Розвиток музики»,

«Музична форма»

Й.Брамс	«Угорський танець» (на вибір)
К.Віленський	«Весняночка»
Е.Гріг	«Весільний день у Трольхаугені» Сюїта «Пер Гюнт»: «Пісня Сольвейг» Цикл «Ліричні п'єси»: «Танець ельфів»
М.Дремлюга	«Лірична пісня»
М.Завадський	«Шумка»
М.Колесса	«В горах»
Ж.Колодуб	«Гуцульський танець» «Принц і принцеса»
Ф.Коломієць	«Український танець» «Балетна сценка»
В.Косенко	Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано»: «Гумореска» «Колискова»
М.Лисенко	«Експромт» ля мінор
Ж.Массне	«Елегія»
Ф.Мендельсон	«Весільний марш» «Пісня без слів» (на вибір)
В.Моцарт	«Рондо в турецькому стилі»
К.М'ясков	«Український танець»
С.Прокоф'єв	«Базіка»
Г.Сасько	Цикл «Мозаїка»: «Льодовий палац Снігової королеви» «Весняний дощик»

Б.Фільц	«Весняне рондо»
П. Чайковський	Цикл «Дитячий альбом» Цикл «Пори року»: «Баркарола» «Осіння пісня»
Ф.Шопен	Вальси (на вибір) Мазурки (на вибір) «Полонез» ля мажор Ноктюрни (на вибір) Прелюдії №7, 20.
Ф.Шуберт	«Вальс» сі мінор «Військовий марш» «Марш» «Алегрето»
Ю.Щуровський	«Розповідь старого кобзаря»
Т.Альбіоні	«Адажіо»
Л.Бетховен	Симфонія №5
М.Глінка	«Арагонська хота»
І.Дунаєвський	Увертюра до к/ф «Діти капітана Гранта»
В.Моцарт	«Маленька нічна музика»
С.Прокоф'єв	Симфонічна казка «Петя і Вовк»
В.Сокальський	Симфонія соль мінор: III частина
П. Чайковський	Симфонія №6: III частина (Маршовий епізод)
Й.Штраус	«Казки Віденського лісу»
Ж.Бізе	Опера «Кармен»: «Циганський танець»
М.Глінка	Опера «Руслан і Людмила»: Марш Чорномора
К.Глюк	Опера «Орфей»: «Мелодія»
М.Римський-Корсаков	Опера «Казка про царя Салтана»: «Три чуда»

А.Хачатурян	Балет «Гаяне»: «Адажіо»
Р.Щедрін	Балет «Горбоконики»: «Ніч» «Золоті рибки» «Цар Горох» «Купання в котлах»

Теми:

«Музика мого народу»

«Музика єднає світ»

Й.Брамс	Угорський танець №2
М.Глінка	«Венеціанська ніч»
З.Кодай	«Чардаш»
М.Лисенко	«Елегія» «Баркарола»
Г.Майборода	«Гуцульська рапсодія»
К.М'яков	«Білоруський танець» «Литовський танець» «Туркменський танець»
Я.Сібеліус	«Фінляндія»
Ф.Шопен	Мазурка ля мінор
А.Штогаренко	«Вірменські ескізи»
Л.Бетховен	Варіації на українські теми
Д.Бортнянський	Соната до мажор
Д.Кабалевський	Празький концерт Варіації на японську народну тему
В.Моцарт	Варіації на тему французької пісні
С.Рахманінов	Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)
О.Хоромушин	«Фантазія на теми українських народних пісень»
П.Чайковський	Концерт №1 для фортепіано з оркестром: Фінал
А.Вівальді	«Пори року»: «Зима»

М.Калачевський	«Українська симфонія»: I частина
В.Моцарт	Симфонія №40: I частина (фрагмент)
Л.Ревуцький	Симфонія №2: II частина III частина
М.Вериківський	Опера «Гайдамаки»: «Пісня Кобзаря»
Д.Гершвін	Опера «Поргі та Бесс»: «Колискова»
С.Гулак-Артемівський	Опера «Запорожець за Дунаєм»: Танці
К.Данькевич	Балет «Лілея»: «Метелиця»
А.Хачатурян	Балет «Гаяне»: «Гопак»

Теми:

**«Музика і мистецтво слова»,
«Музика та візуальні образи»**

В.Барвінський	«Пісня без слів» «Пісня лірника»
К.Дебюссі	Цикл «24 прелюдії»: «Дівчина з волосами ніби льон» «Море»
І.Карабиць	«Прелюдія»
М.Мусоргський	Сюїта «Картинки з виставки»: «Богатирські ворота»
С.Рахманінов	«Прелюдія» до-дієз мінор «Вокаліз»
Л.Ревуцький	«Пісня»
П.Чайковський	«Імпровізація»
Ф.Шуберт	«Ave Maria»
Р.Шуман	Цикл «Карнавал»: «П'єро» «Арлекіно»
Л.Дичко	Варіації для фортепіано «Українські писанки»
В.А.Моцарт	Концерт №23 для фортепіано з оркестром (фрагменти)
Р.Савицький	Варіації на тему пісні «Їхав козак за Дунай»
Л.Бетховен	Увертюра «Коріолан» (фрагмент) Симфонія №3 «Героїчна»: I частина (експозиція)
О.Бородін	Симфонія №2 «Богатирська»: I частина (експозиція)
А.Вівальді	«Пори року»: «Літо»
К. Дебюссі	Сюїта «Море»: I частина «На морі зорі до полудня»
І.Карабиць	Симфонія №1 «П'ять пісень про Україну»: II частина «Дума»
П.Чайковський	Симфонія №2: Фінал (фрагмент)

М.Чюрльоніс	Симфонічна поема «Море»
Ю.Щуровський	Маленька українська симфонія: ІІІ частина «Закарпатська картина»
К.Данькевич	Опера «Богдан Хмельницький»: Арія Богдана
С.Гулак-Артемівський	Опера «Запорожець за Дунаєм»: Фінал
М.Лисенко	Опера «Гарас Бульба»: Інтродукція Сцена «Запорізька Січ»
С.Прокоф'єв	Опера «Війна і мир»: Вальс Балет «Попелюшка»: «Па-де-шаль» «Аморозо»
М.Римський-Корсаков	Опера «Садко»: «Окіян-море синєє»
І.Стравінський	Балет «Весна священна» (фрагмент)
П.Чайковський	Балет «Лускунчик»: «Танець феї Драже»

Теми:
«Музика як мова почуттів»,
«Я і музика»

Й.С.Бах	«Прелюдія» мі мінор
В.Барвінський	«Прелюдія» Цикл «Колядки і щедрівки»
Л.Бетховен	«Менует» соль мажор
Ж.Брель	«Вальс»
Е.Гріг	«Ноктюрн»
К.Дебюссі	Цикл «Дитячий куточок»: «Gradus ad Parnassum»
А.Кос-Анатольський	«Незабутній вальс»
М.Лисенко	Рапсодія №2
Л.Ревуцький	«Вальс»
В.Сільвестров	«Три п'єси»
В.Сокальський	Сюїта для фортепіано
І.Шамо	«Скерцо» «Веснянка»
Ф.Шопен	«Вальс» мі мінор «Ноктюрн» сі мажор «Скерцо» сі бемоль мінор
Й.Штраус	Вальс «На прекрасному голубому Дунаю»
Р.Шуман	Цикл «Лісові сцени» (на вибір)
Й.С.Бах	Органна fuga соль мінор
С.Рахманінов	Концерт №2 для фортепіано з оркестром: I частина
К.Сен-Санс	Концерт №2 для фортепіано з оркестром III частина
Й.С.Бах	Оркестрова сюїта №2 «Жарт»
Л.Бетховен	Симфонія №5: I частина
М.Вериківський	Симфонічна сюїта «Веснянка»

М. Колесса	«Українська сюїта»: «Коломийка»
В. А. Моцарт	«Реквієм»: «Lacrimosa»
П. Чайковський	Симфонія №6: І частина (експозиція)
М. Римський-Корсаков	Опера «Снігуронька» (фрагменти)

Тема:

**«Образний зміст музики»,
«Композиція музичного твору»**

Ф. Ліст	Рапсодія №2
М. Огіньський	«Полонез»
О. Скрябін	Прелюдії №11, 12 op.11
Я. Степовий	Прелюд пам'яті Т. Шевченка
Б. Фільц	«Закарпатські новелети» №5, 7
Ф. Шопен	«Вальс-хвилинка» Вальс №7
Д. Шостакович	Прелюдії: ля мінор, мі мажор
Ф. Шуберт	«Музичний момент» ля бемоль мажор «Експромт» до мінор «Серенада» «Лісовий цар»
Р. Шуман	Цикл «Фантастичні п'єси»: «Порив»
Й. С. Бах	Органна fuga ля мінор
Е. Гріг	Концерт для фортепіано з оркестром
Л. Бетховен	Увертюра «Егмонт» Симфонія №9: Фінал
В. А. Моцарт	Симфонія №40
М. Равель	«Болеро»
Л. Ревуцький	Симфонія №2: І частина

К.Сен-Санс	Сюїта «Карнавал тварин»: «Лебідь»
М.Скорик	Гуцульський триптих: II частина «Іван і Марічка»
П.Чайковський	Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта»
М.Лисенко	Опера «Наталка Полтавка»: Пісня Наталки
М.Лисенко	Опера «Тарас Бульба»: Пісня Остапа
Дж.Россіні	Опера «Севільський цирульник»: Увертюра

Тема:

«Відлуння епох в музичному мистецтві»,

«Музика в діалозі з сучасністю»

Й.С.Бах	Токата і fuga ре мінор
Л.Бетховен	«До Елізи»
К.Дебюссі	«Місячне сяйво»
Л.Колодуб	«Карпатська рапсодія»
Ф.Ліст	«Ноктюрн» №3 «Мефісто-вальс»
М.Лисенко	«Вальс»
С.Прокоф'єв	«Ромео і Джульєтта»: «Танець дівчат з ліліями» «Монтеккі і Капулетті»
Дж.Гершвін	«Рапсодія в стилі блюз»
П.Чайковський	Концерт №1: I частина
Л.Ревуцький	Симфонія №2: Фінал
М.Римський-Корсаков	Симфонічна поема «Шехерезада»
П.Чайковський	Симфонія №6: Фінал
Р.Щедрін	«Кармен-сюїта»
Й.Штраус	«Полька-піцикато»
Ж.Бізе	Опера «Кармен» (фрагменти)

Р.Вагнер	Опера «Валькірія»: «Політ валькірій»
Дж.Верді	Опера «Ріголетто»: Пісенька Герцога Фінал
Ш.Гуно	Опера «Фауст»: Куплети Мефістофеля
М.Мусоргський	Опера «Борис Годунов» (фрагменти)