Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра естрадної музики

ФОРТЕПІАННІ ЕТЮДИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальності
025 Музичне мистецтво

Рівне - 2023

УДК [780.8:780.616.432]: 78.03(477)(092)(072)
Ф 80

Остапчук М. М. Фортепіанні етюди українських композиторів: навчально-методичний посібник для здобувачів вищих мистецьких навчальних закладів освіти для спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Рівне: РДГУ, 2023. – 198 с.

Рекомендовано Навчально-методичною радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 24.05.2023 року).

Підготувала:

Остапчук М. М., доцент кафедри естрадної музики РДГУ.

Рецензенти:

Чепелюк В. А., народний артист України, професор кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету ім. Лесі Українки

Тарчинська Ю. Г., канд. пед. наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах ІМ РДГУ.

Відповідальнй за випуск:

Калустьян О. В., Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри естрадної музики ІМ РДГУ.

Мета запропонованого посібника - допомогти здобувачам вищої освіти удосконалити свою технічну майстерність на основі мистецького та методичного аналізу творів українських композиторів у жанрі інструктивного та художнього етюдів, а також розширити знання про жанр етюду в європейській та вітчизняній музиці.

Практичне значення посібника полягає у можливості його використання як навчально-методичного забезпечення дисциплін «Спеціальний інструмент» «Фортепіано», «Історія українського фортепіанного мистецтва», «Українські фортепіанні школи».

Передмова

Сучасна концепція підготовки кадрів у галузі музичного мистецтва орієнтує вищу школу на розвиток багатогранної творчої особистості майбутнього спеціаліста, що потребує пошуків резервів змісту професійної освіти, які сприятимуть розвитку його фахової компетентності на засадах національних музичних традицій. Тому зміст фортепіанної підготовки у вищій школі вимагає гармонійного поєднання світової та вітчизняної класики, що позитивно впливатиме на становлення сучасної генерації спеціалістів Нової української школи.

У сучасних умовах національної спрямованості освіти особливого значення та актуальності набуває вивчення українського навчального репертуару. Оскільки лише студент-виконавець, який сам ретельно вивчав національну культурно-мистецьку спадщину, спроможний у майбутньому реалізовувати концепцію музичного виховання у своїх вихованцях на основі української національної культури та формувати у них уявлення щодо приналежності до свого народу і його традицій. Поряд із засвоєнням здобутків світової музичної літератури, сучасна українська музична педагогіка вимагає посиленої уваги до опанування творів українських композиторів сьогодення та минувшини, у тому числі і фортепіанних етюдів.

Невід'ємною складовою загального музичного розвитку майбутнього спеціаліста є формування його індивідуальної технічної майстерності. Згідно програми навчального курсу «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» протягом навчання студенти повинні вивчати інструктивно-технічний матеріал, який включає в себе роботу над етюдами. Систематичне вивчення етюдів дає можливість зосередитися на розв'язанні типових виконавських складнощів, які поєднують спеціальні технічні завдання з музично-художніми. Тому звернення до етюдів створює передумови для плідної роботи над удосконаленням виконавської майстерності майбутніх спеціалістів.

Роль етюду у процесі розвитку піаніста-виконавця неможливо переоцінити, він втілює стихію моторики та належить до групи жанрів, пов'язаних з активністю та тривалістю руху. Однією із змістовних домінант жанру етюду є **ігровий момент**. Гра на музичному інструменті вимагає технічної майстерності. Для цього виконавцю - і початківцю, і, тому, що досяг професійної зрілості, - потрібно постійно працювати. Жанр етюду максимально охоплює спектр виконавських завдань: від перших кроків і до вершин майстерності.

У репертуарі студентів мистецьких вузів представлені найкращі надбання світової класики. Але, водночас, студенти протягом навчання грі на фортепіано повинні якомога повніше засвоїти все розмаїття своєї національної культури, осягнути і вивчити якомога більше творів українських композиторів, особливо тих, хто тривалий час був невідомим на Батьківщині, в силу тих чи інших подій.

Орієнтовний список етюдів українських композиторів подано у Додатку, що забезпечує майбутньому музиканту можливість приділяти багато уваги вивченню цього навчального репертуару. **Головна мета** посібника – допомогти студентам денної та заочної форм навчання у самостійній роботі над опануванням фортепіанних етюдів вітчизняних композиторів, а саме: осягнути стилістичні особливості української музики, ознайомитися з історією розвитку жанру фортепіанного етюду, його класифікацією у вітчизняному та європейському контекстах, а також з маловідомими творами композиторів XX століття, які були незаслужено забуті і не були представлені навіть у довідниках.

Розділ 1. Еволюція жанру фортепіанного етюду

Відомо, що **ЕТЮД** є універсальною жанровою «моделлю», зверненою до ідеї удосконалення **МАЙСТЕРНОСТІ** , **ТЕХНІКИ** у їх високому розумінні, і тому поєднує різні сфери художньої та інтелектуальної діяльності - музику, літературу, живопис, театр, шахи, соціологію тощо. Зазначається , що різноманітність сфер застосування поняття «етюд», багато в чому також обумовлена його **етимологією,** похідною від французьких та латинських першоджерел, що мають загальне і досить широке значення - **«вчення», «вивчення».** З огляду на пра - індоєвропейське коріння даного слова («штовхати», «бити»), етюд можна також розцінювати як **«поштовх-дію»,** що передує народженню художнього творіння або його аналогу. Для етюду в музичній творчості і виконавському мистецтві також дуже показові вищевикладені грані і смисли, про що свідчить загальне визначення цього жанру: **ЕТЮД – це п'єса, яка призначена для удосконалення технічних навичок гри на музичному інструменті.**

Встановлено, що ще до появи фортепіано, в **епоху Бароко**, було написано багато дидактичних творів для клавесину та клавікорду: **Lessons, Exercises, прелюдії, токати, каприччіо, інвенції** та інші твори, які були своєрідним творчим досвідом залучення до основ музично-художньої і творчої майстерності. Серед них: «Вибрані уроки гри на клавесині та спінеті» **Генрі Перселла**; «П'єси для клавесина з методом пальцевої техніки» **Жана-Філіппа Рамо**; понад 550 навчальних творів **Доменіко Скарлатті** та інші. У всіх цих збірках майже кожен твір містить технічні складнощі, як-от: перехрещення рук, репетиції, арпеджіо, трелі тощо.

В історії жанру етюду **доба Класицизму** може сприйматися як підготовчий етап, коли було сформовано й апробовано певні фактурні формули, окреслено педагогічні підходи щодо розв'язання виконавських проблем та напрацьована велика кількість музичної літератури. У час винаходу **Фортепіано**, розпочинається новий етап у становленні жанру етюду.

Поширення сучасного фортепіано - це переломний момент в історії музичної культури Європи. Адже саме цьому інструменту було призначено стати своєрідною точкою перетину професійних і аматорських практик музикування та творчою лабораторією багатьох композиторів. Початкове музичне втілення жанр етюду дістає наприкінці ХУІІІ - поч. ХІХ ст., зберігаючи на цьому етапі утилітарне значення, яке визначається функцією вправи, націленої на освоєння виконавцем певних технічних формул і носило назву **Інструктивного**. Кожен із таких етюдів близький до вправи, проте завершений за формою; розрахований на певний вид техніки - гами, арпеджіо, акорди, подвійні ноти тощо і стає самостійним навчальним твором.

Підвищений інтерес до жанру етюду в цей час був цілком закономірним - з одного боку це була майже столітня епоха **віртуозів**, що вимагала від виконавців бездоганної швидкої гри; з іншого - в Європі широко поширювалося **аматорське фортепіанне музикування**, для якого були просто необхідні посібники з оволодіння технікою гри на інструменті. У зв'язку із зростаючою популярністю фортепіано та з інтенсивним розвитком виконавського мистецтва, етюд стає широковживаним жанром.

Починаючи від **Муціо Клементі**, автора знаменитого збірника «Gradus ud Parnassum» («Сходинки до Парнасу», 1817 р.), майже кожен відомий західноєвропейський піаніст-педагог вважав своїм обов'язком писати етюди, які ставали музично-інструктивним матеріалом для розвитку техніки. Так, поступово, протягом ХІХ ст., утворилася величезна за кількістю фортепіанно-етюдна література, починаючи від найпростіших прикладів для початкового навчання і завершуючи складними творами, що надаються тільки піаністам, які досягли вершин технічної майстерності. Трьохтомний збірник «Сходинки до Парнасу» М. Клементі (100 творів) є до певної міри фортепіанною енциклопедією того часу, яка містить п'єси найрізноманітніших жанрів: поліфонічні, ліричні, віртуозні, твори салонного стилю та чисто технічні етюди.

Серед усіх видатних піаністів-педагогів, які створили безліч фортепіанного інструктивного репертуару, насамперед, потрібно виокремити

роль **Карла Черні**. Він зробив величезний внесок у розвиток технічних засобів фортепіанного виконавства. К. Черні належить практично **реформаторська** роль у фортепіанній педагогіці, оскільки саме він узагальнив всі досягнення фортепіанної культури класицизму у сфері фортепіанної педагогіки.

Можна виділити декілька аспектів у його педагогічному доробку. **По-перше,** Карл Черні прагнув розкрити індивідуальність учнів; **по-друге,** сформувати їх всебічно розвиненими музикантами з самостійною творчою волею і бездоганною піаністичною майстерністю; п**о-третє**, він розвивав у своїх учнях вміння серйозно, планомірно і системно працювати, виховував дисципліну думок та почуттів.

Карл Черні став класиком жанру інструктивного етюду, який був могутньою підмогою у педагогічних цілях. **«Енциклопедією піанізму»** справедливо називають його етюдну спадщину. У **численних опусах (більше тисячі творів)** він передбачив шляхи подальшого розвитку піанізму, представив найрізноманітніші зразки як класичних, так і романтичних фактурних формул. На основі кожної з них побудована і завершена фортепіанна мініатюра, до того ж - вишукана й елегантна.

Піаністи-педагоги й виконавці наступних поколінь: **Йоганн Крамер, Ігнац Мошелес, Фрідріх Калькбреннер**, **Анрі Герц, Анрі Бертіні** та інші, продовжуючи традицію, дещо звузили поняття фортепіанного етюду, звернувши основну увагу тільки на його технічний бік. Таким чином, етюд перетворювався на вправу на певний вид техніки, якій кожен автор намагався надати приємне для слуху музичне звучання.

Розвиток фортепіанної фактури на початку XIX століття призвів до того, що **«технічні»** п’єси почали перетворюватися з інструктивного матеріалу, для відпрацювання того чи іншого технічного прийому, на твори високого художнього рівня, що вимагало від виконавця володіння всім комплексом піаністичної абетки та звукової палітри. Таким чином, **художній етюд** став не лише історично новим **різновидом жанру**, співіснуючи з попереднім, але і

спадкоємцем інструктивного, у якого було відсутнє авторсько-стильове начало. Їх пов'язують націленість на множення фактурно-формульних структур, як оперативних одиниць піанізму, а також наявність технічного завдання, що кидає виклик виконавцеві, який слугує «тестом» його професії та володіння інструментом. Водночас художній етюд потребує вирішення й іншого завдання - **інтерпретаційного**, оскільки він стає однією з форм композиторського висловлювання.

Однак, яких би форм не набував художній етюд в історії піанізму і музичної традиції загалом, у ньому, як правило, зберігається **віртуозна** складова, яка маркує, позначає його націленість на демонстрацію майстерного володіння інструментом. Окрім інструктивної мети, художній тип етюду наділений яскравою образністю і призначений для виконання на концертній естраді.

Першими прикладами концертно-художніх етюдів у європейській музиці стали «24 каприси для скрипки соло» **Нікколи Паганіні** (1801 – 07р.р.). Це інструментальні п'єси вільної форми у віртуозному стилі, що згодом склали основу фортепіанних транскрипцій Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса, С. Рахманінова, які творчо підійшли до них і перетворили їх у живе явище уже не скрипкового, а фортепіанного виконавства.

Справжнім творцем концертно-художнього фортепіанного етюду дослідники одностайно визнають **Фридерика Шопена,** у творах якого був здійснений стрибок в усвідомленні самої віртуозності, що сприймалося вже не лише як явище піанізму, але і як засіб композиторського висловлювання. Його етюди тяжіють, в основному, до **камерності**. Він уперше звернувся до етюду в 10-му опусі (1828 – 32р.р.). У 25-му опусі (1832 – 37р.р.) етюди Ф. Шопена досягли своєї досконалості, ставши не тільки навчальним матеріалом, але й довершеними художніми творами. Написані у різних тональностях, мають у своїй основі різні жанрові підтексти і демонструють величезне багатство змісту музики.

Але окрім камерності, у фортепіанній музиці епохи романтизму, існував й інший тип етюду, який подекуди тяжів до масштабного стилю **al fresko**, як велика форма, заснована на принципах монотематизму. Це великі етюди **Ференца Ліста**, особливо його програмні трансцендентні етюди, що вирізняються багатством та великою різноманітністю фактурного викладу. Він дав їм назву і визначив як «Бравурні етюди вищої виконавської складності за Паганіні». Також Ф. Ліст написав багато інших творів цього жанру, всього 56 етюдів.

Іншу новаторську сюжетно-психологічну лінію втілив у своїх творах **Роберт Шуман.** Він написав «Симфонічні етюди для фортепіано» як цикл етюдів-варіацій на одну тему, нескінченно різноманітних і водночас цільних, спрямованих до урочистого фіналу. Інакше вони носять назву - «Етюди у формі варіацій» і є одними із найскладніших творів не тільки Р. Шумана, але й у всьому фортепіанному репертуарі. Також ним були написані ще два цикли етюдів: це - «6 етюдів за каприсами Паганіні», та незавершений - «Етюди у формі варіацій на тему Бетховена».

Отож, родоначальники жанру романтичного концертного етюду перетворили його у тип високохудожнього твору, в якому художні і технічні принципи досягають надзвичайної єдності.

Історія **наукового** осягнення жанру етюду, що швидко розвивався, пристосовуючись до змін художніх настанов, інструментарію та техніки гри, розпочалася з опублікування статті 6 лютого 1836 року у газеті, яку видавав сам **Роберт Шуман** і носила назву - «Етюди для фортепіано, розташовані за призначенням», у якій різні етюди були класифіковані відповідно до технічних завдань. Список супроводжувався коментарями Р. Шумана, який наголошував на важливості опанування технічною майстерністю піаністів на відповідних «вправах» - етюдах.

Історія побутування фортепіанного етюду в європейській музично-історичній практиці XIX - XX ст. свідчить про його різнобічну еволюцію. Стильові якості символізму, імпресіонізму і модерну, що народжувалися на

зламі століть, визначили жанрово-стильовий **«поворот»** фортепіанного етюду від «оркестрального» піанізму лістівського типу у напрямку відродження «клавірної» і «поліклавірної» його якості. У кінці XIX - на початку XX століття етюд поступово змінювався стилістично. Віртуозність пов'язувалася не з романтичною піднесеністю і розкутістю почуттів, а з енергією, чіткістю, силою. Зазначимо, що найбільшою яскравістю, строкатістю і різновекторністю звукових образів світу наповнене все XX століття. Тут і «дзвоновість» етюдів-картин **Сергія Рахманінова,** які він сам називав «звуковими картинами», поєднуючи у них суто піаністичні завдання, пов'язані з віртуозністю, та з прагненням до барвистого «живописання у звуках». Вони стали своєрідною модифікацією жанру етюду, наповнили його лірико-психологічним змістом та яскравою образністю.

Більшість етюдів **Олександра Скрябіна** наповнені рафінованою містичністю. У багатьох знаменитих його творах втілені яскраві новаторські засоби музичної виразності. Їх композитор створював протягом всього життя.

Стильовий дуалізм імпресіонізму, виявом якого є спрямованість одночасно до стильових моделей бароко і романтизму, знаходимо у циклі «12 етюдів для фортепіано» **Клода Дебюссі**, про як він сам написав, що його складні твори - «попередження піаністам не займатися музичною професією, не маючи чудових рук».

Ударно-безпедальним розумінням фортепіано наповнені етюди у творчості **Бели Бартока** та **Сергія Прокоф'єва**, хоча природа такого трактування була різною у кожного з них: у першого - пов'язана з новим гармонічно-ладовим мисленням, різноманіттям метро-ритмічних фігур; у другого - з опертям на неокласицистську стильову модель фортепіано.

Іншу грань жанру виявляє фортепіанний цикл **Олівера Мессіана** «Чотири ритмічні етюди», що відкриває «експериментальний період» творчості композитора. Ідеї серіалізму музики, створеної за математичним способом мислення, поєднуються у цьому творі з техніко-виконавською специфікою, обумовленою якістю його інтонаційного матеріалу. Цикл О. Мессіана - це

«етюдний» досвід входження у сферу музичного експерименту середини XX століття.

У творчості багатьох композиторів - виконавців лабораторією пошуків звукових можливостей інструменту фортепіано стає саме **етюд**. Безумовно, у зв'язку з тим, що кожна епоха породжувала свій вид техніки, сьогодні існує не просто певне їх нашарування, а й навіть злиття одного з одним, що дає абсолютно нові методи композиторського і виконавського самовираження. У цьому сенсі музика XX століття більш різноманітна, ніж композиції попередніх епох та відображає зазначені вище процеси **музичної еклектики,** починаючи від імпресіонізму та експресіонізму, закінчуючи неокласицизмом, мінімалізмом, неоромантизмом, а також експериментальною та електронною музикою. Ці тенденції знайшли своє відображення і в етюдах, що були написані у другій половині XX – початку XXI століття.

Приведемо деякі з них. Зокрема, три книги «Етюди для фортепіано» **Дьордя Лігеті** (1923 – 2003р.р.), австрійського композитора угорського походження, які набули популярності й давно включені до репертуару піаністів. Книга №1 (1985), Книга № 2 (1994) та Книга № 3 (2001). Під впливом і натхненням попередніх моделей жанру, Д. Лігеті в етюдах відобразив нові звукові можливості фортепіано, поєднуючи їх із традиційними технічними складнощами, такими як різні види поліритму та поліметру. Кожен етюд має заголовок, при цьому деякі вказують на основні музичні прийоми, а деякі створюють образ чи історію.

Якщо розділити етюди другої половини XX століття, то для **першої групи** належать транскрипції творів композиторів попередніх епох та запозичення «чужих» звукових образів. Серед них - «Сім віртуозних етюдів за Гершвіном» (1989) **Ерла Вайлда** (1915–2010р.р.) американського композитора, які засновані на піснях Дж. Гершвіна; «Чотири етюди на пісні Брамса» (2005) **Лоуелла Лібермана** (1961р.) американського композитора; «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» (1984) **Марка-Андре Амлена** (1961р.) канадійського композитора та інші.

Друга група сучасних етюдів включає мінімалістичну музику **Філіпа Гласса** (1937р., американського композитора) «Етюди для фортепіано». Розширені технічні прийоми та незвичні позначки, нові нотаційні системи знаходимо у творах **Джона Кейджа** (1912- 1992р.р.); **Уільяма Болкома** (1938р.) обоє американські композитори; злиття класичної віртуозності та джазу - «Вісім концертних етюдів», «Три етюди» та «П'ять етюдів у різні інтервали» українсько-російського композитора **Миколи Капустіна** (1938 р. у м. Горлівка Донецької обл. - 2020р.).

До **третьої групи** належать етюди , у яких представлені нові акустичні можливості фортепіано: **Моріса Оана** (1913–1992р.р.) «12 етюдів з інтерпретаціями для фортепіано» (французького композитора іспанського походження); «26 етюдів для фортепіано соло» **Джона Лютера Адамса** (1953р.) американського композитора; «7 етюдів для фортепіано» **Паскаля Дюсапена** (1955р.) французького композитора, «Два етюди» **Івана Феделе** (2008р.) італійського композитора та інші.

Цікавим є «Архітектурний Етюд №1» **Ектора Парра** (1976р.) каталонського композитора, який є обов'язковим твором на Конкурсі сучасної музики у м. Орлеані. У цьому творі автор вимагає від виконавця завдавати удари по клавіатурі роялю, а також і по струнах інструменту: і ліктями, і долонями, і ребром долоні, і кулаками, при цьому драйв, який передається й слухачеві, не повинен заступати усе багатство драматургії твору. Усі ці композитори - наші сучасники, більшою чи меншою мірою виконувані у світі.

Як бачимо, у кінці XX століття композитори звертаються й надалі до жанру етюду, сприймаючи його вже не як лабораторію нових технічних прийомів, а скоріше як простір для звукових експериментів, які б повною мірою відображали їхнє світовідчуття. У XXI столітті повністю руйнуються стереотипи про жанр етюду в музиці. Принаймні, остаточно розвіюється уявлення про етюд, як про інструктивний твір, пов'язаний із розвитком того чи іншого типу виконавської техніки.

Історія розвитку етюду - шлях від технічної, часто не дуже цікавої п'єси - до високохудожньої інструментальної композиції, якій композитори звіряли ліричні почуття, висловлювали громадянський протест, вправлялися у стильових іграх. Музичному загалові добре відомий цей етап побутування жанру, адже його репрезентують твори європейських митців, що становлять основу репертуару будь-якого виконавця світового рівня. Натомість етюд у сучасній композиторській творчості для більшості - **terra incognita**.

Розділ 2. Історія розвитку фортепіанного етюду в Україні

Історія вітчизняного фортепіанного мистецтва, як і в Західній Європі, починається з побутового музикування. Саме тому першими зразками творчості для клавішно-струнних інструментів в Україні стали перекладення народних пісень і танців, датовані другою половиною ХУІІІ - початком ХІХ століття. Цей етап пов'язаний з іменами **Миколи Маркевича**, **Тимофія Безуглого**, **Василя Пащенка**, **Дмитра Бортнянського,** у творчості яких намітилися тенденції до синтезу національних та західноєвропейських традицій. Але практично до другої половини ХІХ століття розвиток музичної культури України пов'язаний переважно з аматорами, як правило - аристократами, що пояснює рівень вимог до виконавської майстерності. Домінувала сфера домашнього і салонного музикування, в межах яких проблема віртуозного піанізму не була визначальною і першорядною.

Безумовно, українські музиканти навіть при наявності аматорського рівня підготовки, були досить добре обізнаними з особливостями розвитку західноєвропейського піанізму, так як їх вчителями музики були переважно іноземці, які зробили значний внесок у розвиток вітчизняної фортепіанної культури. Серед них - син Вольфганга Амадея Моцарта - **Франц Ксавер Моцарт; піаністи Адам Барцицький, Йосип Витвицький, Тимофій Шпаковський** та багато інших. Поступово інтерес до професійного навчання зростав, чому сприяли, у тому числі, гастролі видатних європейських

музикантів того часу: **Ференца Ліста, Фрідріха Калькбреннера, Йоганна Гуммеля, Адольфа Гензельта.** По всій Україні почали виникати музичні спілки, метою яких була популяризація академічного мистецтва. Саме вони з часом стали центрами музичної освіти, в яких викладали вже не тільки іноземці, а й українські музиканти, які навчалися за кордоном.

Щоб зацікавити вітчизняного піаніста-любителя технічно складним твором, композитори уникали самого слова **«етюд»,** маскуючи віртуозну проблематику жанру різними уточнюючими визначеннями. Через це рідкісні приклади прямого звернення до жанру концертного етюду майже завжди були програмні.

У числі перших зразків українського фортепіанного етюду, зазвичай згадують наступні твори: етюд-фантазія «Щасливці» **Алоїза Єдлічки,** концертний етюд «Метелик» **Ромуальда Зентарського** і «Неаполітанська тарантела» **Віктора Зентарського**. Останні, за думкою Ю. Вахраньова, несуть відбиток лістівського піанізму, інтерпретованого через «салонно-провінціальне віртуознічання». Поряд з цими творами, зазвичай, згадують також «Етюд-козак» **Михайла Завадського** та «Етюд-полька» **Петра Сокальського**, що наближені до традицій не тільки українського танцювального мистецтва, але й іноді імітування звучання «троїстих музик».

В українській фортепіанній літературі також відомі твори етюдного характеру, що мають аналогії з концертними парафразами-транскрипціями, серед яких музикознавці виділяють етюд-транскрипцію **Григорія Ходоровського** «Пряля», створеного за романсом Станіслава Монюшка.

Становлення класики українського інструктивного фортепіанного етюду пов'язане з ім'ям **Володимира Пухальського** - видатного музиканта, піаніста, першого ректора Київської консерваторії, одного із засновників київської фортепіанної школи. Серед його учнів - Володимир Горовиць, Леонід Ніколаєв, Болеслав Яворський, Григорій Коган, Арнольд Альшванг, Микола Тутковський та ін. Одним із перших зразків такого жанру, вважаються його інструктивні етюди, у яких помітний інтерес до окремих, очевидно, з погляду

автора, вирішальних елементів технічної майстерності піаніста, а саме - до різних видів арпеджованого руху. У доробку автора є і єдиний, створений під впливом російської романтичної фортепіанної культури, концертний етюд **«Вихор».**

Узагальнюючи цей початковий етап становлення українського піанізму, і, зокрема, етюду на грунті української національної культури **Юлій Вахраньов** констатує: «Простий перелік українського фортепіанного етюду того часу говорить про те, що етюд як жанр, ще не викристалізувався в українській фортепіанній літературі. Жанрові «перехрещування», що їх видно вже у назвах, зближують етюд то з танцем, то з фантазією, то з транскрипцією».

Поряд з тим, український етюд того часу несе традиції аматорського музикування, тяжіє до відтворення різноманітних форм української фольклорної традиції, і все ж концентрує в собі навіть на цьому етапі типологічні ознаки цього жанру - його гібридну природу, здатність відтворення у межах невеликої композиції різноманітних типологій, стилів та супутних їм художньо-виконавських засобів.

У 20 – 30-х роках XX століття у фортепіанному мистецтві України співіснують дві тенденції. З одного боку, стан формування національної виконавської школи не можна вважати завершеним. Розширюється система освітніх закладів, формується національний репертуар. Разом з тим, є і успіхи, завдяки яким українські музиканти стають відомі в усьому світі.

В історію фортепіанного мистецтва цього часу увійшов молодий, талановитий піаніст **Олександр Брайловський** (1896– 1976р.р.),який закінчив клас Володимира Пухальського і став продовжувачем школи Теодора Лешетицького та Феруччо Бузоні. Він вважався кращим виконавцем музики Фридерика Шопена, відзначився організацією циклу концертів, у яких виконав усі твори польського композитора. На честь його видатних заслуг у Бельгії 1936 р., було засновано премію імені О. Брайловського, яку вручали кращим піаністам року.

Наявність музикантів, здатних відтворити технічно складний текст, спонукала українських композиторів початку XX ст. звернутися до створення концертних фортепіанних творів. Їх основна характеристика - це об'єднання національних і європейських традицій. Ця тенденція може бути наочно представлена на прикладі еволюції жанру фортепіанного етюду. Першим концертним етюдом цього часу можна вважати «Concert-etude» тв. 20 **Альберта Бенша** (1861-1915 рр.) харківського композитора, викладача та концертуючого піаніста, щоправда втілює він ще традиції салонного піанізму, які викликають асоціації з творами Ференца Ліста.

Творчі пошуки композиторів в жанрі фортепіанного етюду продовжив учень Альберта Бенши - **Сергій Борткевич** (1877 – 1952р.р.) український композитор, піаніст, педагог польського походження, який прославився в усьому світі, проте в Україні до 2000-х років був практично невідомим. Фортепіанний стиль цього композитора - це органічний сплав романтичних традицій, що перегукуються із творчістю Ференца Ліста, Фридерика Шопена та Сергія Рахманінова.

У творчості С. Борткевича специфічного трактування набуває жанр етюду, який отримує ознаки характеристичної п'єси або поетичної замальовки із застосуванням різноманітної палітри технічних прийомів і пісенного типу мелодики з домінуванням низхідних інтонацій меланхолійного характеру. У творах цього жанру, які наслідують романтичним зразкам, композитор відобразив найрізноманітніші прояви життя й людських почуттів: яскраві образи і картини природи, портрети його сучасників, інтимні почуття, любовні переживання тощо. Все це розкривається через індивідуальне ставлення митця до традицій жанру та вільний вибір образних і стилістичних пріоритетів.

У 1911 році з'явився його цикл з 10-и фортепіанних етюдів, а у 1924 році - цикл «12 етюдів-новел», який став логічним продовженням роботи композитора над удосконаленням власної фортепіанної техніки. Цей останній цикл етюдів є своєрідним каталогом, який представляє всю стилістичну палітру романтичного образу фортепіано. Кожен етюд циклу має програмну назву, що

дає змогу не просто ясніше зрозуміти бажаний характер твору, а й візуалізує уяву виконавця. Дотримуючись шопенівської моделі етюду, він чергує віртуозні номери з ліричними, стриманими за темпом, надаючи можливість піаністові, який виконує весь цикл, показати технічне володіння інструментом у найширшому сенсі слова.

Еволюційний шлях етюду в українській музиці XIX - XX ст., зосереджений на традиціях українського фортепіанного етюду як складової частини вітчизняної інструментальної культури. Основні етапи її становлення та еволюції пов'язані саме з цим періодом і кореняться, з одного боку, в національній специфіці української музично-історичної традиції; а з іншого - відзначені всебічними контактами її репрезентантів з багатьма європейськими музично-виконавськими культурами (польською, німецькою, французькою, російською).

Перші десятиріччя XX століття пов'язані з іменами видатних українських композиторів - **Якова Степового, Віктора Косенка, Станіслава Людкевича**, **Левка Ревуцького** та маловідомого до недавнього часу **Федора Якименка** (1876 – 1945р.р.), рідного брата Я. Степового, який є одним із визначних представників неоромантичної течії в музиці XX ст., з помітним впливом імпресіонізму та символізму. У їх творчості тривав процес формування жанрової системи фортепіанного національного мистецтва. Проте звертання до фортепіанного етюду траплялося дуже рідко. Із зазначених вище композиторів, лише у творчості Віктора Косенка, Левка Ревуцького, у якого два етюди орієнтовані тільки на музикантів-початківців та Федора Якименка, у якого є етюд з програмною назвою «В вечірню сутінь» тв. 39 №4.

Звернення **Віктора Косенка** до жанру етюду, пов'язане з кількома причинами: прагненням удосконалити власну техніку; педагогічною діяльністю; а також тим фактом, що в той час назріла потреба створення національних зразків жанру, які б відбивали сучасне трактування фортепіано. Тому дані твори є відображенням не тільки його особистого виконавського стилю, а й тих традицій мистецтва, які він, вочевидь, вважав важливими на той

момент. Для нього збереження класичних канонів мистецтва та їх адаптація на національному українському грунті – **були головними.**

На час звертання В. Косенка до фортепіанного етюду, історія цього жанру в європейській музиці налічувала вже понад 200 років та безліч авторських рішень, кожне з яких відбивало індивідуальний погляд на звуковий образ інструменту. Такий самобутній підхід знаходимо і в етюдній спадщині композитора, у якій техніка виконання міцно пов'язана з національною музичною стилістикою, й таким чином виховує українського виконавця.

У доробку В. Косенка **два зошити по одинадцять етюдів** - тв. 8 та тв.19. Створені протягом десяти років, проте цікаво, що за такий короткий термін відбулася суттєва зміна у трактуванні жанру. Якщо тв. 8 - це збірник, об'єднаний лише жанровим позначенням, то знамениті «11 етюдів у формі старовинних танців» - це твір, який можна зіставити з етюдною спадщиною видатних композиторів – романтиків, таких, як Ференц Ліст, Фридерик Шопен та Олександр Скрябін. Таким чином, можна говорити про еволюцію етюдного жанру у творчості Віктора Косенка.

Перший цикл етюдів за образною та емоційною палітрою можна порівняти зі скрябінівськими етюдами, але з тією лише поправкою, що О. Скрябін, як і Ф. Шопен, застосовували в етюдах однопланову фактуру, а В. Косенко часто поєднує не просто кілька технічних формул, а й навіть кілька стилів. Завдяки такій різноманітності та образності, ці етюди можна порівняти з «Етюдами-картинами» С. Рахманінова та притаманним їм ліричним, драматичним й навіть трагічним образами.

Наступне звертання композитора до жанру фортепіанного етюду є своєрідним втіленням загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного мистецтва початку XX ст., а саме - актуалізації музичної спадщини бароко й неокласицизму та її співставлення з національними музичними мовами. Наголосимо, що ця тенденція проявлялася у вітчизняному мистецтві ще у другій половині XIX ст. у творчості **Миколи Лисенка**, який створив «Українську сюїту у формі старовинних танців». Отже, В. Косенко підхопив

та продовжив цю лінію, звернувшись до жанрів клавірного мистецтва ХУІІІ ст.

У **другому циклі** В. Косенко намагався не просто відродити, а саме актуалізувати старовинні танці, відтворити у них широкий спектр емоційних станів, змінивши їх статус від побутової музики на художньо ціннісну. «Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, який властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю». Саме так композитор пояснював свій жанровий вибір. Отже, не дивно, що кожен етюд циклу - це свого роду оповідання з індивідуальним драматургічним планом, концепцією й майже симфонічним типом розгортання. Однак, автор водночас не порушує жанрових інваріантів танців старовинної сюїти, а, навпаки, свідомо зберігає їх метроритмічні та фактурні властивості.

Найсуттєвіше нововведення В. Косенка в жанрі етюду полягає саме у розробці концертно-художнього етюду в старовинних західноєвропейських формах. Він трактував етюд у двох різновидах - віртуозному та кантиленному. Саме у фортепіанних творах композитора найбільше проявляється творчий стиль митця. Як відомо, фортепіано було улюбленим інструментом композитора, то ж не випадковим є його звертання до жанру етюду, щоби постійно працювати над удосконаленням власної виконавської техніки.

У кінці 20-х років ХХ ст., паралельно з працею В. Косенка, над великими циклами, ряд композиторів почали створювати етюди у вигляді невеликих циклів та окремих композицій, що у подальшому стали основними в українській фортепіанній музиці. Створення великих циклів виявилося нетиповим для вітчизняної музики. Тут слід вказати, як на поодинокі приклади, на «24 етюди» **Матвія Гозенпуда** (1955р.) та цикли з 35-и інструктивних етюдів для дітей **Ісаака Берковича** (1950р.)

Перші зразки окремих п’єс та малих циклів становлять: «Етюд» **Михайла Вериківського** (1920), «Етюд» тв.9 **Григорія Таранова** (1928), «Чотири етюди» **Костянтина Шиповича** (1928), «Етюд» **Миколи Коляди** (1929), етюди **Анатолія Свєчникова** (1930). Кожний з цих композиторів шукав свій власний шлях у трактуванні жанру етюду. Так, А. Свєчников прагне до

реалізації піаністичних завдань великої технічної складності, він написав два етюди для лівої руки. В «Етюді» М. Вериківського започатковано новаторську ладово-конструктивістську течію вперше в українській музиці. М. Шипович також осмислює жанр з цих позицій. У його творах інтонації скрябінської лірики поєднуються з прямолінійністю оголеної, переважно, двоголосної фактури. Цікава віртуозна проблематика етюдів Г. Таранова. Оригінальне втілення етюду побудованого на кварто-квінтових співзвуччях,типових для народного мистецтва, подав М. Коляда.

Перші зразки експресивного типу етюдів в українській музиці були створені у двох різновидах: віртуозному і кантиленному. Один з них представлений етюдом «Карусель» **Костянтина Шиповича** (1928), у якому кардинально трансформовані, порівняно з романтичним стилем, методи і принципи художнього відображення світу, загострення емоційної напруженості образів.

Іншого роду експресивність «Концертних етюдів» тв. 9 **Ігоря Белзи** (1930). Вона тісно пов'язана з романтичною традицією вираження згущених, психологічно заглиблених емоцій, яка набула в українській музиці XX століття найактивнішого і найбільш самобутнього розвитку у творчості Бориса Лятошинського, вплив якого на музичну мову І. Белзи добре відчувається. Кожен з чотирьох етюдів має назви: «Ноктюрн», «Інтермеццо», «Легенда», «Осінь». По суті це цикл етюдів-картин узагальнено-психологічного характеру і він став першим вдалим творчим зразком подібного роду в українській фортепіанній музиці.

У наступні роки жанр фортепіанного етюду поповнювався кількісно найінтенсивніше творами романтичного типу. Ставились та вирішувалися у них різні технічні завдання. У «Хроматичному етюді» **Григорія Таранова** (1947) таким став рух у партії правої руки у формулі з чотирьох нот. У цій рисі знайшла продовження праця композитора по створенню віртуозних, фактурно-однопланових зразків жанру. До технічно - багатопланового класу належали «Три етюди» **Віталія Сєчкіна** (1949), «Етюд» **Михайла Дремлюги** (1949), «Етюди оптимізму» **Валентина Борисова**.

Жанр етюду в українській фортепіанній літературі склався у двох різновидах - віртуозному та кантиленному; викристалізувався у двох класах - технічно-одноплановому (фактурно-одноелементному) та технічно-багатоплановому (фактурно-багатоелементному).

До найзначніших досягнень українського віртуозного піанізму другої половини XX століття можна віднести «Концертний етюд-рондо» **Бориса Лятошинського** (1962р.) та етюд «Вічний рух» **Миколи Сильванського** (1961р.) Ці твори складають два полюси у розвиткові етюду експресивного типу. Різниця між ними полягає не стільки в тому, що п'єса Б. Лятошинського - технічно багатопланова композиція, а у М. Сильванського вона є практично фактурно-одноелементною. Полярність їх зумовлена власне вибором емоційно-чуттєвої сфери, що визначає в тому й іншому випадкові сам характер експресії.

Експресивний характер музики **«Концертного етюду-рондо» Б. Лятошинського** заснований на романтичній традиції й розвиває, зокрема, її концепції конфліктних засад і героїко-драматичних колізій. Конфліктність пронизує всі структурні рівні п'єси: від будови теми до загальних принципів формотворення. Новаторський характер праці Б. Лятошинського в жанрі етюду є безперечним. Це художньо довершена композиція, де конфліктність втілюється високоорганізованим інтелектом у самобутньому віртуозному стилі. Етюд - технічно-багатоплановий, трансцендентна складність якого зумовлена глибиною розробки художньої образності й ширше - специфікою музичного мислення композитора. Композиція Б. Лятошинського була (спочатку) розрахована на конкурсне виконання як обов'язковий твір Республіканського конкурсу піаністів-виконавців імені Миколи Віталійовича Лисенка.

«Концертний етюд-рондо» Б. Лятошинського став визначним художнім досягненням у фортепіанній творчості композитора і найзначнішим зразком жанру, що репрезентує його експресивний тип в українській музиці.

«Вічний рух» М. Сильванського розкриває радість відчуття вільного, динамічного руху в його незмінності. При цьому характерно, що якість

незмінності руху включає в себе і вільну гру уяви, і елементи скерцозності, лукавства, комізму. Відомо, що у традиції perpetuum mobile, що уособлюється відомими зразками в музиці Карла-Марії Вебера, Фелікса Мендельсона, Нікколи Паганіні, склалися такі суттєві ознаки як блискуча віртуозність фактури та витончена вишуканість характеру музичного матеріалу, у викладі якого канонцована повторюваність основної теми.

М. Сильванський враховує художній досвід минулого, багаторазово повторюючи, зокрема, першу тему, м'яко контрастуючи з другою та повертаючись знову, створює чітку тричастинність форми. Але при цьому композитор відходить від романтичної благозвучності та вишуканості; він насичує тканину гостро фонічними вертикалями, надаючи великого значення остинатній формі руху. Ці якості позбавляють твір витонченості, надаючи йому натомість рис вольової енергійності, експресивної напористості, що свідчить про певні тенденції у розробці змістовного сенсу «вічного руху» у XX столітті.

Заведено вважати, що історія української додекафонії бере свій початок у творчості композиторів-шестидесятників. Втім, творчість **Тадея Маєрського** та іншого львівського композитора **Юзефа Кофлєра** говорить про те, що наша вітчизняна школа - ровесниця шенберговської. Вони обоє ще у 30-х роках підтримали цю додекафонну систему.

В етюдах із циклу «Три твори» (1935р.) Т. Маєрський настільки акуратно вживає додекафонну послідовність у цих творах, що їх навіть друкували у збірнику «Фортепіанні твори українських радянських композиторів». У консерваторії він викладав фортепіанну гру і настільки вдало, що навіть винайшов методи реабілітації «перегранних» рук студентів, проте на подальший розвиток української композиторської школи Т. Маєрський майже не впливає.

Жанр вітчизняного концертного етюду у другій половині XX століття розширився за рахунок поєднання рис концертного художнього етюду з особливостями жанрів епосу: «Етюд-казка» **Олександра Жука**; інших жанрів, на основі вільних творчих проявів: «Етюд-токата» того ж композитора;

«Етюд-гумореска» та «Етюд-скерцо» **Анатолія Коломійця**. Введення в етюдний жанр нових технічних прийомів гри, вплинуло також і на розвиток виконавської техніки піаністів.

У 60 – 90-х роках було написано багато романтичних за характером музики та засобах вираження етюдів з програмними назвами, у тому числі: «Весняний етюд» **Антона Мухи,** «Весняний дощ» **Юлії Рожавської**, «Карпатський етюд» **Богдани Фільц**, «Етюд до мінор» **Дезидерія Задора**. У жанрі фортепіанного етюду працював **Андрій Штогаренко**. Він трактує етюд як віртуозну п'єсу, глибоку за змістом. У своїх етюдах-картинах композитор використовує нову фортепіанну техніку широкого діапазону: від масивних акордових нашарувань, до тонкого туше у ліричних епізодах.

З художнього погляду ці п'єси не всі рівнозначні, але у самій спрямованості праці вищезазначених композиторів, можна бачити й позитивне начало - прагнення розширити образно-жанрові характеристики концертного віртуозного етюду. Перелічені твори сьогодні майже не виконуються, що зумовлено не стільки їх художньою значимістю, скільки характерним для піаністичної школи академізмом, що межує з консерватизмом.

Наприкінці XX століття у національній фортепіанній літературі поглиблюється тенденція до ускладнення музичної мови, манери інструментального викладу. Композитори використовують й атональні прийоми, дисонантні гармонії. Посилюється пошук нових засобів музичної виразності, поліфонічності фактури, що наповнюється поліритмічними прийомами організації музики. Важливою ознакою фортепіанних творів є використання джазових елементів та імпровізаційності.

Взявши до відома основні процеси трансформації етюдного жанру в кінці XX століття та зміну ролі композитора як виконавця, у зв'язку з появою технічних пристроїв для фіксації інтерпретацій, наведемо, як приклад, творчість українсько-радянського композитора родом із Горлівки (1937р.), яка достатньо висвітлена у зарубіжному музикознавстві. Це є **Микола Капустін.** Він володіє унікальним стилем, у якому не тільки синтезуються здобутки

попередніх композиторів, а й майстерно поєднуються цілковито протилежні музичні течії - **класика й джаз**. У циклі «8 концертних етюдів» композитор застосовує різноманітні стилі джазу, демонструє складну фактуру та удосконалені технічні прийоми з відповідною джазовому стилю фортепіанною технікою. Мелодичність музичної мови та виразний характер кожного етюду, сприяли популяризації цього циклу. Можливо, саме тому, М. Капустін - один із небагатьох сучасних композиторів, чия фортепіанна музика викликає справжню цікавість у виконавців, слухачів та мистецтвознавців у всьому світі.

У другій половині XX ст. із розширенням сфери звуку та меж музики взагалі, етюд стає жанром, передусім, **експериментальним,** неймовірно збагачується формальна сторона виконання, палітра ефектів, прийомів гри на інструменті, нюансів звуковидобування. Еволюціонує й традиційна для етюду музична форма. Відтепер етюд - це не обов'язково невелика п'єса, дво - чи тричастинна. Наприклад, український композитор **Леонід Грабовський** називає свої «Гомеоморфії», цикл із 4-х частин (для піаноли, одного й двох фортепіано і для симфонічного оркестру) **«Етюдом, що розрісся до гігантських розмірів»** (весь твір триває понад годину): кожна частина є фактично варіацією певного звукового елементу.

Як бачимо, світ зараз є дуже полі-складний і він весь час потребує інших моделей вислову. Множинність моделей музичного бачення світу і музичне прочитання цього світу зростає все більшою мірою. Існує проблема у сучасній вітчизняній музиці. Якщо **романтична модель вислову** була повністю опанована українськими композиторами і там вони знайшли повну адекватність свого вислову, то зараз вони ще не дійшли до того стану , щоб **модерні модуси вислову**, з якими вони працюють, стали остаточно їхніми. Ще не настала та критична межа, коли перейнята модель вислову, вже стала остаточно опанованою, коли композитор починає говорити уже своєю «рідною» набутою мовою.

Розділ 3. 1. Особливості роботи над розвитком фортепіанної техніки

Техніку ніколи не слід розглядати як щось самодостатнє. Техніка піаніста є своєрідною матеріальною базою, завдяки якій перед виконавцем відкривається безмежний простір - широке поле художньої інтерпретації.

Питання розвитку фортепіанної техніки хвилює педагогів та виконавців із часів виникнення цього клавішного інструменту і до сьогодення. Кожному виконавцю є очевидним той факт, що істинне мистецтво гри на фортепіано немислиме без належної професійної майстерності, оскільки недостатньо розвинена техніка, а конкретніше – **недостатність технічної ерудиції** стане на заваді у реалізації творчого задуму композитора.

Технічний розвиток, технічні навички і вміння, які дають можливість втілити задумані музично-художні образи є важливою, але і не єдиною метою студента-піаніста у процесі роботи на індивідуальних заняттях з викладачем та під час самостійної роботи. Студент-виконавець повинен завжди пам'ятати незаперечну істину, що **художній образ твору** відтворюється цілим комплексом виразових засобів: звуковисотних; ритмічно організованих; ладовими співвідношеннями; тембровими забарвленнями тощо. Звісно, що технічна майстерність виконавця є також одним із важливих засобів у процесі інтерпретації творів. **Синтез всіх цих засобів** і є запорукою вдалого відтворення художнього задуму композитора. **Отже, розвиток техніки і становлення художньої свідомості є діалектичним процесом, у якому обидві сторони цього процесу і художнього, і технічного - взаємообумовлені.**

Проблема технічного розвитку у процесі фортепіанної підготовки ніколи не втрачала свого значення і завжди буде актуальною. Висвітленню цих питань присвячені праці великих піаністів-педагогів: А. Корто, Й. Гофмана, К. Мартінсена, Г. Нейгауза та багатьох інших. Сучасні українські науковці - Кашкадамова Н. Б., Корихалова Н. П., Криленко А. Б., Ляшенко Т. В.,

Зиско В. В. також не полишають досліджувати й аналізувати нові аспекти у галузі формування технічної майстерності піаніста.

Питання розвитку фортепіанної техніки складне і глибоке, воно включає в себе різні аспекти щодо умінь й навичок, якими має оволодіти виконавець-піаніст, намагаючись зробити своє виконання художньо-змістовним та якісним. Техніка є основою будь-якого мистецтва. Фортепіанне виконавство не є винятком, а навпаки. Техніка піаніста та різноманітність її видів, становить великі складнощі і без спеціальної роботи оволодіти нею - неможливо. Ця робота починається з моменту знайомства з клавіатурою і продовжується все подальше життя.

Удосконалення піаністичних навичок відбувається при ретельній роботі над технічно складними фрагментами музичного твору. Студенту-піаністу слід добре знати і пам'ятати, що у поняття **«техніка»** закладено не лише швидкість та спритність. Загальновідомо, що фортепіанна техніка - **це синтез набутих теоретичних знань, навичок та прийомів**, за допомогою яких виконавець прагне досягнути належного рівня виконавської майстерності. Оволодіння технікою відкриває можливості до осягнення професійного звуковидобуття, відчуття потрібного якісного туше, підбору грамотної аплікатури, знання правил фразування тощо.

К. Леймер та В. Гізекінг зазначали: «Робота над технікою - розумова робота. Якщо вона є інтенсивною, з концентрацією уваги - технічні успіхи наступають швидко». Робота над технічною стороною виконання здебільшого вимагає розумового підходу. Свідома, вдумлива праця не перетвориться у механічний процес удосконалення технічних навичок, а стане творчою роботою «те, що важко, тільки тоді звучить гарно, коли перестає бути важким для виконання» (Алєксєєв, с. 114).

Більшість світових піаністів-педагогів вважають, що висока професійна майстерність формується тільки у поєднанні з художньою інтерпретацією, а слуховий метод навчання є найбільш природнім інструментом впливу на звукообразний процес індивідуального визначення системи виконавських

засобів виразності. Сутність виконавської підготовки тлумачиться значно ширше**. Й. Гофман** зазначає, що учень повинен виробити здатність до уявленого звучання. Якщо уявна звукова картина буде виразною - «пальці повинні і будуть їй підкорятися», де «техніка - це скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере у певний час і з певною метою те, що йому потрібно» (Гофман).

Нагадаємо, що **«техне»** (від грецького techne) - майстерність, мистецтво, уміння - що по суті своїй якнайкраще відбиває і зміст роботи над фортепіанною технікою. У широкому сенсі технічне виконання - це сукупність піаністичних виконавських засобів, що забезпечують адекватне втілення музики в усіх її смислових та акустичних характеристиках, - темп, ритм, тембри, динаміка, штрихи тощо. Тому ми можемо говорити про різні сфери техніки піаніста, з якої у якості базових, основних, зазвичай виділяють наступні **три**:

- **метро-ритмічна,** (часова техніка - швидкість, рівність, ритмічність тощо);
- **звуковисотна,** (просторова - чиста гра, якісне туше, попадання на потрібні ноти);
- **колористична,** (володіння тембрами, динамікою, педалізацією тощо).

Головні принципи та форми організації технічних навичок є наступними:

- необхідність роботи у повільному темпі;
- уміння працювати «за виокремленими частинами», тобто поділити технічну складність на окремі складові.

Дотримання у роботі навіть тільки цих двох основних принципів, як мінімально необхідної умови, забезпечує достатню основу для успішного засвоєння техніки виконання. Зупинимося на цих принципах.

Принцип повільної гри. Необхідність застосування цього принципу зумовлене декількома чинниками. Найперше, у повільному темпі слухове уявлення передує рукам, що є важливою умовою формування звуковисотної точності виконання і слухового запам’ятовування музики. При цьому

складаються міцні слухо-рухові зв'язки як основи виконавської техніки. Повільне програвання, особливо на початковому етапі, при розборі, дозволяє краще контролювати і вибудовувати свої дії, тобто, допомагає уникнути помилок (спотикань, фальшивих нот і таке інше), які швидко запам'ятовуються і стають звичними. Відомо, що технічні помилки погано переучуються, їх краще запобігти, ніж переучувати. Повільний темп дозволяє стежити за станом свого виконавського апарату, допомагає проконтролювати свої рухові і дотикові відчуття, позбавитися від скутості. Повільний темп на завершальному етапі роботи є відмінним способом перевірки якості і надійності запам'ятовування.

Принцип роботи «по частинах». Робота за частинами - прийнятий у практиці викладання фортепіано термін, що означає усі види розподілу фактури музичного твору, з метою кращого її вивчення і технічного засвоєння. Такий розподіл можливий як **«по вертикалі»** - на окремі фрагменти музики, так і **«по горизонталі»** - розшарування музичної фактури на окремі голоси, шари і таке інше. Необхідність роботи за частинами пов'язана з особливостями психіки і обмеженим об'ємом уваги і пам'яті. Щоб краще сконцентруватися на певній технічній проблемі, необхідно виокремити її з музичної тканини і розділити на кілька простих завдань. Так, при виконанні довгих пасажів зазвичай страждає його завершення, на яке бракує обсягу уваги і оперативної пам'яті при звичайній роботі. Тому його слід розділити на два, чи три, чотири фрагменти і вивчити їх спочатку кожен окремо. З'єднання цих фрагментів слід починати з останнього, приєднуючи до нього усі попередньо вивчені.

Інший приклад: дуже складна і насичена фортепіанна фактура, з великою кількістю звуків, акордів, регістрів (напр., кульмінація твору) вимагає детальнішого вивчення кожного елементу: іноді тільки одного акорду (так звані «вертикальні зрізи»), із запам'ятовуванням аплікатури, позиції рук і обов'язково у комплексі і з вслуховуванням у звучання акорду.

Поділ на частини - загальновідомий прийом роботи над фразуванням виконання, над музичним синтаксисом. Структурне усвідомлення цілісності

музичної побудови, як-от: періоду чи всього твору, неможливе без чіткого усвідомлення його складників, від аналізу до синтезу. На цій основі формується техніка фразування, музичного дихання, агогіка виконання тощо.

Чим зрозуміліше художнє завдання, тим швидше технічний апарат знайде правильне його вирішення. Не методом спроб і помилок, коли мета ще не усвідомлена, а метод навчання через розуміння повинен стати **законом** у його роботі, адже рівень мислення студента є найвищою якісною ступінню самоорганізації.

Г. Нейгауз та багато інших видатних піаністів, вбачали завдання виконавської підготовки у розвитку художності, як основи виконавської майстерності. Саме техніка у цьому випадку розцінюється як засіб виконання музичного твору. «…Техніка – засіб, коли вона перетворюється в мету, то стає на ступінь негідну…, як доказ спритності, більш чи менш ризикованої виучки, що дивує натовп. У поєднанні з мистецтвом істинним, тут вже немає нічого спільного» , «піаніст… у звуках розкриває поетичний зміст музики. А для того, щоб зміст був виявлений, необхідна техніка».

Розділ 3. 2. Методичні принципи роботи над технікою

Зупинимося на деяких методичних принципах роботи над технікою у класі фортепіано, які поширюються і на будь-яку іншу виконавську спеціальність. З власного досвіду студенти знають, що кожна навичка набувається у процесі тренування. Проте деякі з них готові безліч разів повторювати складне місце, не замислюючись над змістом такого тренування, в надії, що кількість в решті - решт перейде у якість. Такий метод занять завжди призводить до безвиході.

Засвоєння технічних труднощів завжди пов’язане з тим, щоб не тільки знайти потрібні для виконання піаністичні прийоми, але і звикнути до них, оскільки вони повинні стати для студента зручними. Цього можна досягнути лише у результаті якісних занять. «Скільки б разів не повторювати складне або незручне місце, якщо при цьому зберігається незручність і неточність, таке

трактування тільки шкідливе» - писав С. Фейнберг у книзі «Піанізм як мистецтво».

Пошук найкоротшого шляху досягнення мети - одне з правил, якого студенту слід дотримуватися у роботі над технікою. Воно реалізується різними способами. Один з них - виявлення причини, що створює технічну трудність, яка перешкоджає засвоєнню даного епізоду фактури і вимагає активного включення мислення. Практика свідчить, що структурний аналіз такого технічного місця завжди дає ключ до його розуміння (природи, суті), виявляє елементи, що гальмують рух і допомагає подолати темповий бар'єр. Таким чином, студенту треба добре пам'ятати основні компоненти розумової роботи над технікою, а саме:

- аналіз структури;
- виявлення причини складнощів;
- визначення матеріалу;
- вибрати правильний спосіб занять.

Звідси випливає, що робота над технікою завжди починається з її усвідомлення. Це правило повинно стати **ЗАКОНОМ** для виконавця на будь-якому інструменті. Від чіткого усвідомлення мети, від уміння зосередити увагу і направити свою енергію на досягнення цієї мети, залежить у значній мірі результат технічної роботи.

Вивчення музично-інструктивного твору повинно розпочинатися з повільного темпу і одночасного осмислення всіх деталей тексту та налагоджування звукової і моторної координації його виконання. Якщо спочатку кожний взятий звук відповідним пальцем контролюється свідомістю, то поступово, у результаті набутого досвіду, пальці уже **«самі»** починають виконувати доручену їм роботу. При цьому, контролюючи слухом звук, виконавець буде спрямовувати свою увагу вже не на кожний рух, а на ті чи інші точки опори, на «вузлові станції» руху. Припустимо: на початок і кінець фрази; на моменти переходу руки з однієї позиції в іншу; на зміну одного типу руху іншим тощо.

Отже, ми бачимо, що автоматизація багатьох різноманітних рухів та піаністичних прийомів необхідна для реалізації завдання. Цей процес спрямовується і контролюється нашою свідомістю, яка визначає мету руху і поступово ніби передає у сферу підсвідомості значну частину фізичних дій. Правильно налагоджена автоматизація або те, що **К. Станіславський** називає умінням свідомо керувати підсвідомими діями, призводить до легкості та свободи координуючих рухів.

«Процес раціонального вибору прийомів, як і саме їх використання, мають бути, внаслідок тренування, доведені до **АВТОМАТИЗАЦІЇ.** Це найважливіший момент у техніці фортепіанної гри. Звідси - витоки правильного вирішення кардинальної проблеми будь-якої фортепіанної методики: проблеми співвідношення свідомого і підсвідомого; без цього не може бути розв'язане жодне більш-менш важливе технічне завдання».

К. Мартінсен вважав, що метод виховання «ззовні – всередину» (за Й. Гуммелем) слід протиставити «зсередини – назовні»: від слухової уяви - до звучання. Це він називав «звукотворчою волею». Найважливіше - «постійно точно уявляти собі кожен звук, перш ніж взяти його. І нехай при цьому в центрі радісного інтересу перебуває постійно якість звуку».

Самоспостереження, контроль своїх зусиль - необхідна умова розумової роботи під час тренувань . Тільки з часом, коли технічний процес досить автоматизований, настає міцне оволодіння ігровим рухом. Усвідомлені рухові процеси переходять у звичні прийоми, відсуваються у підсвідому область, і утворюють певний запас піаністичних рухів, які завжди напоготові для втілення фактури музичного твору.

Виконуючи твір, студент перебуває у стані творчого підйому, схвильованості, без яких неможливо передати його зміст. У цей час здійснюється дуже складний комплекс рухів, необхідних для правильного звуковидобування з інструменту. На превеликий жаль, досить часто доводиться спостерігати невідповідність між фізичним станом виконавця у момент емоційного напруження та підготовленістю його виконавського апарату. В

результаті перенапружуються руки, що часто призводить до професійних захворювань

Отже, зробимо наступний висновок: гра на інструменті – **усвідомлений** руховий процес доведений до підсвідомого, але все усвідомлене має бути доведене до такого стану, щоб воно використовувалося у процесі виконання твору **підсвідомо**, аналогічно до того, як людина користується своїм мовним апаратом.

Розділ 4. Інструктивно-технічний матеріал

Мета цього розділу - конкретна допомога студентам у самостійній роботі над опануванням та удосконаленням фортепіанної техніки як у вузькому, так і у широкому розумінні. У розділі детально розглядаються деякі з численних завдань формування музично-виконавської техніки, адже йдеться про роботу над **інструктивно-технічним матеріалом.**

У структуру програми із Спеціального музичного інструменту, Фортепіано - входять посеместрово вісім змістових модулів (технічних заліків). Кожен з цих модулів передбачає вивчення інструктивно-технічного матеріалу та колоквіуму до них. У зв'язку з їх завданнями у даному розділі детально розглядаються такі питання:

1. Поняття «техніка піаніста».
2. Фундамент фортепіанної техніки за Є. Ліберманом.
3. Типи і види техніки та їх видозміни за фактурними викладеннями і прийомами гри.
4. Елементи техніки за Г. Г. Нейгаузом.
5. Що означає розвинути техніку.
6. Виконавський та піаністичний апарат піаніста.
7. Формування виконавської майстерності.
8. Основні компоненти технічної майстерності піаніста.
9. Збірники вправ та доцільність їх вивчення.

10. Вивчення гам та їх будова. Кварто-квінтове коло тональностей.
11. Аплікатурні принципи у гамах.
12. «Формула Шопена» та її значення для постановки руки піаніста.
13. Вивчення арпеджіо та акордів.
14. Позиційний метод роботи та його значення для сучасного піанізму.
15. Робота над оволодінням швидкими темпами.
16. Навички координації рук.
17. Метод занять на основі внутрішнього слуху.
18. Метод К. Леймера – В. Гізекінга.

Розділ 4. 1. Поняття «техніка піаніста»

Найважливішим фактором, що дає можливість виконавцю відтворити задум композитора є **свобода**. Свобода у мистецтві вимагає досконалої технічної майстерності, коли техніка переростає в інший вимір – **свободу виконання**. Розвиток техніки, як підвалини майбутньої свободи виконавця, є невід'ємною і необхідною складовою піаністичного комплексу.

Удосконалення техніки є удосконаленням самого мистецтва, а значить вона допомагає виявити зміст музики. Проблема в тому, що багато студентів під словом техніка розуміють тільки рухливість пальців та їх швидкість, тобто окремі елементи техніки, а **не техніку в цілому**, як її слід розуміти. Загальновідома істина: техніка - лише засіб для досягнення мети. Однак без цього засобу - мети не досягнути. Тому на певному етапі варто вважати цей засіб метою: привернути серйозну увагу студента до технічного тренування.

У **широкому розумінні** слова фортепіанна техніка – це володіння усіма прийомами виконавства, які забезпечують якісне звуковидобуття (туше), різноманітну артикуляцію й динаміку, тонку педалізацію, майстерність фразування і поліфонічність гри, а також швидкість і спритність у тому числі. Інакше, це цілий комплекс засобів, що дозволяють оволодіти різними фортепіанними стилями. Кожний новий стиль розширює не тільки художній,

але і технічний світогляд виконавця, створюючи цим можливості для удосконалення попередніх стилів.

Робота над розвитком техніки у **вузькому розумінні** цього слова – це засвоєння окремих елементів фактурної багатоплановості, оволодіння темповими труднощами, вміння у швидких темпах грати рівно за звуком і ритмом.

Основна мета технічного розвитку - забезпечити **УМОВИ,** за яких технічний апарат буде здатний виконувати необхідні **МУЗИЧНІ ЗАВДАННЯ.** У подальшому ці умови повинні призвести до повного підпорядкування моторно-рухової системи **МУЗИЧНІЙ ВОЛІ** виконавця. Пригадаємо, що у піаністів сили, які впливають на виконавський, у тому числі і на моторно-руховий процес, знаходяться **«всередині»** музиканта, а не приходять із «зовні» і повністю підпорядковуються його музичній волі. Призначення музичної волі - керувати виконавським процесом, а технічного апарату - підпорядковуватися музичній волі (у кінцевому результаті - автоматично).

Обидва процеси - керувати і підпорядковуватися, завжди знаходяться у цілковитій єдності. Кожна рухова навичка не може бути абстрактною, а повинна бути обґрунтована музично, тобто - художнім образом. Музичний образ і характер звуку - відповідним характером, типом моторних рухів. **ЩО** визначає **ЯК**, хоча у кінцевому результаті **ЯК** визначає **ЩО,** за принципом дії діалектичного закону.

Уміння слухати і чути своє виконання та своєчасно корегувати художньо-звукову і технічну сторони гри - це здатність яка потребує постійного розвитку. «Чим більша упевненість музична, тим менше буде невпевненість технічна» - справедливо писав Генріх Нейгауз.

Йти від слуху до руху, а не навпаки - принципово важлива і принципово **нова теза**, яка з часом набуває все більше прихильників і пропагандистів. Загалом, новітня історія технічного навчання музиканта-виконавця - це пошук інтенсифікації вправляння і досягнення великих результатів з меншою затратою власної праці.

Розділ 4. 2. Фундамент фортепіанної техніки за Є. Ліберманом

Фундаментом сучасної техніки піаніста за Євгеном Ліберманом є, так званий, **контакт з клавіатурою.** Буквально це слід розуміти як відчуття безперервного зв'язку вільно керованої руки, через закінчення пальця, тобто пальцевої подушечки, з клавіатурою. Інакше -

- це уміння направляти вагу руки у клавішу;
- це уміння користуватися вагою вільної руки при будь-якому звуковидобуванні.

Протягом гри за інструментом руки піаніста весь час **працюють**. Така робота, як і будь-яка інша, не може відбуватися без необхідної напруги. Але «те, що ми називаємо «свободою» не є відсутністю всякої напруги м'язів; але відсутність напруги надлишкової - є завжди перешкодою руху».

Контакт з клавіатурою змінюється у залежності від характеру музики: темпу, динаміки, фактури. У кантилені він буде одним, у гамоподібному пасажі - іншим, у акордах - ще іншим. У технічному відношенні різні художньо-звукові завдання, які постають перед піаністом, здійснюються шляхом зміни взаємодії ваги руки та активності її різних частин (пальців, кисті, передпліччя і плеча). Видозміни цієї взаємодії і складають багатоманітність прийомів фортепіанної гри.

Отже, контакт з клавіатурою у поєднанні з активним і точним пальцевим ударом є фундаментом фортепіанної техніки.

Розділ 4.3. Типи і види техніки та їх видозміни за фактурними викладеннями і прийомами гри

Техніка необхідна виконавцеві, щоб використовувати її у художніх творах. Репертуар кожної епохи повинен виконуватися відповідно до вимог стилю і традицій цієї епохи. **Карл Мартінсен**, німецький піаніст і педагог класифікував всю техніку за трьома типами:

- **«класичний»** тип («статична» техніка) передбачає перевагу дрібної пальцевої техніки. Вироблення пальцевої техніки класичного типу, є фундаментом для побудови інших типів техніки;

- **«романтичний»** тип, або «вагова», «подушечна» техніка («екстатична»), розвиває тонкість відчуттів у подушечках пальців. Крупна техніка поряд з дрібною здобуває рівне з нею значення, якщо навіть не переважає;

- «**експресіоністичний»** тип («експансивний») техніки плечового поясу, синтезує прийоми перших двох типів, додаючи свої. Ця техніка застосовується там, де треба домогтися сильного, бравурного звучання. Оволодіння цим типом техніки - завдання професіоналів.

За видами фактурного викладення і прийомами гри техніку (будь якого типу) прийнято ділити на **дрібну і велику**. До **дрібної техніки** належать наступні фактурні викладення: позиційні групи, гами, всі види арпеджіо, прикраси (мелізми), трель, пальцеві репетиції, мелодичні і гармонічні фігурації, подвійні терції. До **великої техніки** відносяться: акорди, октави (у тому числі ломані) та інші подвійні ноти (квінти, сексти), тремоло, стрибки. Кожний вид техніки вимагає різного ступеня участі ланок апарату, тобто різних прийомів.

Прийом гри - це правильний розподіл праці різного типу між усіма частинами апарату і їх взаємодопомога. Прийоми гри у дрібній техніці передбачають провідну роль пальців і допоміжні рухи зап’ястя, передпліччя і плеча. Прийоми гри у великій техніці - провідними ведучими є рухи верхніх частин рук і зап’ястя, тоді як пальці позбавляються самостійності, стаючи «міцними підпорками», що витримують вагу великих м’язів.

Розділ 4. 4. Елементи техніки за Г. Г. Нейгаузом

Г. Г. Нейгауз систематизував всі технічні труднощі, що зустрічаються у фортепіанному репертуарі, і розподілив їх на **8 вісім** елементів, які називав «напівфабрикатами».

1. Взяття одного звуку (вироблення туше) вимагає уміння передати будь-які градації динаміки і артикуляції, різноманітні емоції, виховує здатність слухати довжину звуку і передчувати його. «Для всіх інструментів **tenuto** - дія, лише для фортепіано воно - бездіяльність, але, на щастя, уявна, оскільки замінюється напруженою внутрішньою динамікою слуху, уваги і контролю».

2. Гра в одній позиції вимагає розвитку самостійності пальців, виразності і рівності вимови. Навчитися вирівнювати звучання різних за своїми можливостями пальців («один – як усі», «усі - як один»).

3. Гами. Зміни позицій вимагають уміння переносити руки по горизонталі за допомогою підкладання й перекладання перших пальців. Гами слід учити, застосовуючи спеціальні вправи:

- позиційним методом (кластерами, «кроками» 1 – 3, 1 – 4 пальців, позиційними групами із зупинками і на creshendo до кінця кожної позиції і таке інше;
- методом вичленовування ланки з підкладанням і перекладанням, багаторазове повторення цієї ланки з акцентуванням останнього звуку перед зміною позиції та гри першого звуку нової позиції форшлагом (для миттєвого приготування пальця, що міняє позицію);
- методом ритмічного варіювання (обігравання кожного ступеня секстолями («змійка»), гра пунктирним ритмом та іншими ритмічними варіантами у сполученні з артикуляційними, наприклад: методом перебіжки по позиціях або більшими відрізками - по октавах, по дві октави;
- методом угруповування (по два, три і більше звуків) і акцентування першого звуку кожної групи, що змінює всі пальці по черзі й виховує уміння управляти метричною пульсацією.

4. Арпеджіо всіх видів вимагають активної участі гнучкого зап'ястя для збереження плавності й цілісності лінії, а також передбачливості і цілковитої рівномірності руху. У коротких і ламаних арпеджіо дуже важлива робота першого пальця, який «обіймає» октаву і «забирає» її до другого пальця.

У довгих арпеджіо підготовляти перший палець вчасно і непомітно, дослуховуючи останній звук позиції й не акцентуючи перший, тобто зберігаючи «слухове legato». Так створюється ілюзія legato, щоб перерва між позиціями не була відчутна.

У широких гармонічних фігураціях романтичного типу **бас** грається сміливим кидком, а наступні ноти не окремо кожна, а одразу групою зібраних пальців миттєвим ковзаючим рухом.

5. Подвійні ноти від секунд до октав (нон і децим) вимагають синхронності й динамічної рівності, або, навпаки, динамічної переваги провідного голосу. Вчити октави треба одним п'ятим пальцем, тримаючи перший на відстані октави - «у повітрі», точно так само - першим.

6. Акорди вимагають вільності руки й «ресорного» зап'ястя при зосереджених пальцях, які роблять хапальний рух. Головне в акордах, як і у подвійних нотах, - синхронність, рівність усіх звуків в одних випадках і уміння взяти сильніше будь-який звук акорду – в інших випадках. Варто розвивати «почуття п'ятого пальця», оскільки ряд акордів, як правило, у верхніх нотах містять мелодію, яка грається п'ятим пальцем. Зміна аплікатури здійснюється у повітрі у момент переносу.

На початковому етапі необхідно вчити акорди співучим portamento, на кожному одну мить «відпочити», відчути спокій, певну свободу і природну вагу руки від плечового суглобу до кінчиків пальців, а потім спритно, швидко, близько до клавіатури «схопити» наступний акорд.

7. Стрибки, переноси, «перельоти» руки на велику відстань вимагають уваги (випередити поглядом), почуття свободи, політності, розумної економії рухів і вищої вимогливості слуху до звуку («не викрикувати»). Стрибки виконуються єдиним сміливим рухом по дузі. Його треба на мить загальмувати

над клавішою, у яку треба влучити, що допомагає точності попадання. Стрибки корисно вчити із закритими очима, виробляючи «м'язове почуття».

8. Поліфонія, «найчудовіший у фортепіанній музиці елемент». Вимоги і технічне виконання таке ж як у подвійних нотах і акордах, тільки у співучому варіанті. Прискіпливу увагу слід звертати на вислуховування затримань, особливо дисонансів.

Розділ 4. 5. Що означає розвинути техніку

Розвинути техніку - це означає:

1. Налагодити контакт апарату із клавіатурою, тобто навчитися грати з опорою, вільними руками, але без зайвих рухів, зручно для себе.
2. Навчитися різноманітним прийомам гри, як у дрібній, так і у великій техніці, тобто різним піаністичним рухам.
3. Напрацювати уміння грати «техніку» якісно: чітко, рівно за ритмом і темпом, різноманітно за звучанням.
4. Привчити себе до суворого самоконтролю, у жодному разі не прощати будь-яких помилок.
5. Навчитися аналізувати виконання і шукати причину помилок. Це можуть бути:

- невідповідна аплікатура;
- неправильний прийом;
- ігнорування позиції і технічного групування, а також інших методів роботи - вичленовування, акцентування, різні варіанти і т. ін.;
- затиски, психічна невпевненість;
- зайві рухи, розхитаність;
- передчасний перехід до швидкого темпу;
- неправильна домашня робота;
- недостатня кількість повторень тощо.

Розділ 4. 6. Виконавський та піаністичний апарат піаніста

У грі піаніста бере участь усе тіло, тому що руки і ноги, які педалізують, є частиною опорно-рухової системи, яка перебуває у тісній взаємодії з іншими системами - кровообігом, диханням, обміном речовин та іншими - і керується **нервовою системою**. Однак робочим апаратом **є руки.**

Швидкість пальців піддається розвиткові, але до якихось меж, оскільки здатність до віртуозності є вродженою, як і в спорті чи балеті. «Є фізична межа швидкості, і вона різна у різних людей. Межа ця існує не тільки у нервах і мускулах-м'язах, але й у мисленні» (Йосиф Лєвін).

Піаністична свобода - це зміна напруг і звільнень при постійному збереженні м'язового тонусу (готовності м'язів до дій). Вільна рука не пасивна, не розхлябана, а завжди організована для піаністичних рухів.

М'язова свобода завжди залежить від психічної. Перший ворог свободи - невпевненість (обґрунтована чи уявна). Без волі психологічної та м'язової - неможливе якісне виконання.

Виконавський апарат піаніста визначається як сукупність технічно-інструментальних та художньо-інтерпретаційних умінь, сформованих на основі особистісних якостей музиканта. Таке визначення свідчить про те, що виконавський апарат є індивідуальним для кожного студента в контексті раніше здобутих виконавських навичок. Це ознака того, що він вміщує ряд елементів, одночасний прояв яких у процесі виконання твору, забезпечує технічну та естетичну якість гри.

Професійний розвиток студента-піаніста пов'язаний з розширенням його музично-звукових уявлень, поглибленням відчуттів, з активним прагненням яскравіше виразити характер і зміст музики. Технічний апарат при цьому слід розвивати так, щоб він був у повному контакті зі зростаючими завданнями, допомагав їх виконувати та умів підкорятися усім проявам музичної волі.

Тож, на яких принципах розвивається піаністичний апарат для створення найбільш сприятливих технічних умов для вираження музики? Коротко вони наступні:

- гнучкість і пластичність апарату;
- зв’язок і взаємодія усіх його ділянок за умови активних пальців;
- доцільність і економія рухів;
- керування технічним процесом;
- звукове досягнення виконаного матеріалу.

Досягаючи з перших кроків навчання нерозривного зв’язку музично-звукового уявлення з ігровим прийомом, слід завжди розвивати зазначені принципи.

Удосконалюючи процесуально всі ділянки піаністичного апарату, працюючи над їх незалежністю, слід базуватися на цих принципах, не руйнуючи їх, а тільки підкріплюючи вищою якістю, до того ж їх слід розвивати постійно.

Постановка, доцільні дії рук та правильне положення корпусу сприятимуть витонченому, віртуозному виконанню піаніста у майбутньому. Викладач повинен з самого початку навчання скрупульозно звертати увагу на постановку рук, положення кистей і пальців, від яких залежить доречне звуковидобуття і, особливо, його якість.

Для формування піаністичного апарату студенту-виконавцю необхідно розвивати силу, незалежність, швидкість пальців, чутливість їх дотику у процесі звуковидобування. Таку роль мають виконувати інструктивні етюди. Подібну думку можна знайти в енциклопедії **Г. Рімана,** де німецький дослідник пише, що етюд має «спеціальне значення п’єси для технічного вправляння, - все одно, чи призначена ця п’єса для початківців, чи для тих, хто вже досягнув високого розвитку віртуозності та удосконалення майстерності виконавця» (Ріман, 1896, 489).

Всі здібності піддаються розвитку, однак найбільші досягнення у навчанні можливі лише тоді, коли музичні здібності доповнюються здатностями психологічними: увагою, працездатністю, ініціативністю, творчою уявою, розвиненим інтелектом, художнім мисленням. «Розвиток рук можливий тільки з розвитком інтелекту» (Ференц Ліст).

Розділ 4.7. Формування виконавської майстерності

Процес формування виконавської майстерності - складний та багатовекторний, розвиток якого висуває необхідність постановки у центр уваги поняття **«майстерність».** Майстерність уподібнюється до вправності індивідуальності, унікальності уміння майстра, ознакою якого є досконала творча обізнаність індивідуума про предмет діяльності, що характеризується неповторністю, оригінальністю вирішення творчих завдань. Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності доповнюється **волею та наполегливістю,** з яких проростає працелюбність, що є найвищим виявленням людського в людині.

На цьому грунті міцніє і розвивається майстерність, у якій природно зливаються **праця** - як необхідність, і **праця** - як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості. Майстерність набувається виконавцем у процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перевтілення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а у творчому й оригінальному їх розвитку та напрацюванні якісно нових.

Питанням виконавської майстерності приділяється останнім часом надзвичайно велика увага. У вітчизняній педагогіці одним з перших виконавську майстерність як теорію формування, виокремив та конкретизував **Микола Давидов.** На його думку: «виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистично співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні».

Розвиваючи існуючі положення стосовно виконавської майстерності та специфіки її формування у галузі фахової підготовки, слід вважати, що виконавська майстерність - це характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики.

Визначення сутності музично-виконавської майстерності, як системи елементів, яка забезпечує виконання музичного твору на високому технічному та художньому рівні (В. Білоус), дозволяє стверджувати, що ефективному формуванню виконавської майстерності у повній мірі сприяє розвиток рухово-моторних вмінь і навичок студентами, основою яких є опанування етюдів на різні види техніки. На думку **Г. Ципіна,** відсутність в арсеналі виконавця певних необхідних віртуозно-технічних засобів не дозволяють йому досягти успіху, яким би він не був талановитим. Техніка виконавця передбачає наявність в його арсеналі суми засобів, які дозволять передати зміст музичного твору. Дійсно, чітке уявлення музичного завдання визначає відповідні форми піаністичних рухів, а знаходження виконавцем правильного технічного прийому, у свою чергу, допомагає йому практично виконати музичне завдання.

Поняття «виконавська майстерність майбутнього спеціаліста» визначається як якісна характеристика особистості та передбачає високий рівень знань, вільне володіння музичним інструментом, здатністю яскраво й образно передати зміст музичного твору у власному виконанні, бажання постійного саморозвитку та удосконалення виконавських умінь і навичок.

Майстерність виконавця традиційно удосконалюється у процесі музично-професійної підготовки, завдання якої полягає у виявленні його творчих прагнень. Для того, щоб опанувати професію музиканта, необхідний за **Б. Асаф'євим** синтез техніки і високої духовної культури. Також, **Б.Л. Кременштейн** акцентує увагу на художній і технічній сторонах виконавської майстерності та на їх взаємодії. Робота над технікою завжди ведеться заради музики, тому навчання слід вести так, «щоб у свідомості учня були нероздільні зміст - настрій музики (виражений в тих чи інших деталях тексту) і технічні прийоми, за допомогою яких можливо цей зміст втілити».

Розділ 4.8. Основні компоненти технічної майстерності піаніста

«Фортепіанна техніка нагадує величезний айсберг. Його видима вершина – рухово-моторний аспект піаністичної діяльності. Найперше, саме він привертає увагу студента-виконавця. Підводна частина айсбергу – внутрішня робота художньо-естетичного, анатомо-фізіологічного та психолого-емоційного аспектів обдарування піаніста. Саме ця сторона часом залишається поза увагою студентів, які часто не усвідомлюють, що тільки досконале поєднання обох цих рівнів роботи може привести до справжніх результатів.» (Воробкевич Т.,2.). Отже:

- фортепіанна техніка потребує передусім активної розумово-психологічної основи та яскравих музично-образних уявлень і глибини їх переживань;
- рівномірного розвитку всіх музичних здібностей: відчуття живого пульсу, руху і дихання музичної тканини;
- відповідної пропорційної будови рук і пальців;
- правильної організації рухового виконавського процесу, тобто постановки рук.

Одним з найголовніших технічних завдань є **оволодіння звуком**, яке виховується не тільки на кантиленних п’єсах чи у процесі роботи над художнім репертуаром, але і на будь-якому технічному завданні – як то робота над гамою, арпеджіо, акордами, етюдом тощо.

Різні способи звуковидобуття визначає внутрішня **слухова уява**, яка при правильному процесі навчання повинна викликати у студента необхідну якість технічної уяви. Така гармонія уяви вимагає роботи над удосконаленням художньо-естетичного сприйняття та виробленню «слухняних» рук, що гнучко відтворюють усі деталі задуму. **Технічна уява** формується також на розумінні процесу інтонування. Виконавець не переносить руку, не натискає свідомо кожним пальцем потрібну клавішу, а віддає формування рухових контурів емоційно-слуховим компонентам. Елементи рухів не можуть бути завчені та

заплановані раз і назавжди, вони повинні забезпечувати точне **проінтоновування** музичної фрази так, як її формує уява виконавця.

Виконавські рухи є безпосередньо пов'язані з емоційною сферою і мають свою «мову», свою виразність. Треба пам'ятати, що емоційно-рухова сторона не може підпорядковувати собі прийоми, форми рухів яких - не відповідають змісту та характеру музики.

Зерном майбутньої технічної майстерності є **«постановка рук»** з урахуванням особливостей структури піаністичного апарату виконавця. Чи існує певний піаністичний ідеал апарату з точки зору фізіології людини? Звичайно, певна фізіологічна будова руки сприяє розвитку технічних можливостей. Але все ж зерно технічних можливостей піаніста є **«у голові», у його мисленні**. «Закони постановки рук засновані частково на законах фізіології, частково на законах механіки і здебільшого – на здоровому глузді та доцільності».

Таким чином - технічна майстерність характеризується якісними властивостями виконання, а саме: точністю, пластичністю, рухливістю, швидкістю, пристосованістю та енергійністю виконуваних музично-ігрових рухів, рівнем володіння специфічно інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструменту і перцептивних властивостей виконання. Рівень сформованості цього компоненту визначає віртуозність гри музиканта-інструменталіста, що дозволяє максимально виразне втілення музично-образної системи у виконуваному творі.

Розділ 4. 9. Збірники вправ та доцільність їх вивчення

Збірники вправ складали і видатні піаністи і видатні педагоги: Ф.Ліст, Й.Брамс, К.Черні, К.Таузіг, Р.Йозефі, Й.Гат, Ш.Ганон, Ф.Бузоні, А.Корто, В.Сафонов, М.Куллак; та українські - І.Рябов, Б.Милич та багато інших. Назвемо деякі з них:

- Ш.Ганон «Піаніст-віртуоз» 60 вправ для досягнення вправності;

- А.Корто «Раціональні принципи фортепіанної техніки»;
- Р.Йозефі «Школа віртуозної фортепіанної гри»;
- Й.Гат «Техніка фортепіанної гри. 24 ритмічні вправи»;
- І.Рябов «Щоденні вправи піаніста».

Іноді окремі найскладніші епізоди музичного твору неможливо подолати без спеціальних інструктивних вправ. Щодо вивчення і використання таких вправ існують різні думки і погляди. Лаконічні і прості за текстом, вони дають змогу зосередити увагу на вузькому, конкретному піаністичному завданні, досконало вивчити окремі елементи фортепіанної фактури у спокійному (емоційному відношенні) стані, з'ясувати, яка м'язова напруга потрібна для їх виконання, і за короткий час досягнути великої рухливості піаністичного апарату. Отже, у вправі студент одразу стикається з тією практичною ситуацією, з якою у художньому творі він зустрінеться через певний проміжок часу. Прагнучи цілковитої свободи у вправах, він зможе оволодіти більш складним і різноманітним текстом твору, не закріплюючи багатьох неправильних навичок у тих випадках, коли віртуозний уривок вчать у повільному темпі.

Отож, вправи існують для полегшення технічних завдань:

- майже всі вправи граються у будь-якій тональності;
- вправи використовуються для пристосування фізичної можливості руки до тієї чи іншої технічної проблеми, а не посилення її;
- виховання спритності, а не сили, тому тільки деякі вправи, пов'язані з використанням ваги, граються досить голосно;
- постійний слуховий контроль над якістю звуку.

Питання методики роботи над вправами детально розглядаються у книзі І. Штепанової-Курцової «Фортепианная техника. Методика и практика» (Київ,1983 р.). Матеріал, запропонований відомою чеською піаністкою, розрахований на студентів-піаністів, але принципи підбору вправ у комплекси і робота над ними гідні запозичення педагогікою будь-якої інструментальної спеціальності.

Індивідуальний підхід до проблеми вправ (визначення доцільності їх об'єму, конкретизація типів і видів) реалізується із залученням активної уваги студента, його ініціативи і творчих даних та постійного контролю за якістю звучання. Значення вправ слід розглядати як важливий та ефективний засіб для технічного розвитку студента-піаніста. Їх значення полягає в тому, що вони дають можливість у найбільш сконцентрованому виді працювати над основними фактурними формулами, над самим **ядром** піаністичних труднощів, що сприятиме раціоналізації процесу навчання.

Зрозуміло, що не може бути єдиного універсального комплексу для всіх, але є обов'язковий мінімум, тренувальна робота, яка передбачена програмними вимогами курсу фортепіано. Це – гами, арпеджіо, акорди**.**

Розділ 4. 10. Вивчення гам та їх будова. Кварто-квінтове коло тональностей

Гами разом з арпеджіо та акордами продовжують зберігати значення основних фундаментальних формул, якими повинен досконало володіти кожен піаніст. В освітньому процесі гами використовуються як вправи для технічного удосконалення музиканта-виконавця. На гамах та інших компонентах цього комплексу виховується технічна майстерність піаніста: швидкість, рівність, чіткість, артикуляційне і динамічне різноманітне звучання. Тому серед звукових, тембрових, динамічних, артикуляційних завдань, які мають стояти перед виконавцем, особливе місце у процесі роботи над гамами посідає **темп виконання**. На думку Є. Лібермана метою роботи над гамами є «не просте виконання гами правильними пальцями і без помилок, а виконання її швидко і так, щоби вона викликала естетичну насолоду».

«Музичною таблицею множення» назвав гами Й. Гофман. Гра гам готує студента до набуття і закріплення ним певних прийомів гри, технічних формул. Крім того, гами, арпеджіо і акорди надзвичайно важливі для виховання навички читання з листа, що є запорукою швидкого розбору художнього твору

студентом. «Важливо підкреслити, що жодна інша робота не може замінити вивчення арпеджіо і гам»… «я вважаю дуже важливим цей прийом щоденного розвитку мускульної гнучкості»… ,«гами та арпеджіо навчають грі» - писала відома французька піаністка Маргарита Лонг. До цього слід додати, що недооцінювання значення роботи над гамами приносить шкоду не тільки піаністичній підготовці, але і загальномузичному розвитку студента.

Для розвитку ігрового апарату користь від вивчення гам, як і гамового комплексу в цілому, **надважлива.** Зазвичай вбачають, що таке вивчення дозволяє, **по-перше,** опанувати основними формулами фортепіанної техніки; **по-друге**, на практиці, а не тільки у теорії, ознайомитися з ладо-тональною системою, опанувати кварто-квінтове коло тональностей; **по-третє**, ознайомитися з основними аплікатурними формулами; **по-четверте**, виробити пальцеву чіткість, рівність, біглість.

Разом з іншими видами фортепіанного викладу, гамоподібні послідовності, а також арпеджіо, дійсно складають істотну частину піаністичної техніки. Вони є, за виразом Ф. Ліста, тими **«ключами»,** володіння якими відкриває шлях до будь-якого музичного твору. Особливо широко гами і арпеджіо використовуються у класичному стилі - у музиці віденських класиків. При вивченні гам необхідно пов’язувати практичні навички з теоретичними знаннями, знайомитися із поняттями: тональності; ладу; планом будови мажорної та мінорної гами; принципом спорідненості тональностей.

Працюючи над гамами, особливо на початковому етапі навчання, потрібно відчувати акцентоване групування звуків: спочатку виконання – **по два звуки,** потім, при досягненні швидшого темпу – **по чотири звуки**. Згодом слід прагнути до виконання гам **«на одному диханні»**, зберігаючи при цьому відчуття дрібніших групувань. У роботі також корисне використання певних прийомів вивчення гам, а саме:

- гра із змінним акцентуванням;
- гра у пунктирних ритмах;
- гра тріолями;

- гра квінтолями.

Завдання викладача - спрямувати працю студента у роботі над звуковою рівністю і чіткістю при виконанні гам та арпеджіо, за допомогою координацій дій усіх частин піаністичного апарату. П'ять пальців руки піаніста неоднакові за анатомічною будовою і використовуються при грі на інструменті відповідно до власної природи по різному: за допомогою кисті, зап'ястя, передпліччя, плеча тощо. Видатний болгарський педагог А. Стоянов писав: «Необхідна передумова надійної фортепіанної техніки – синтез рухів пальців, кисті та всієї руки». (16). Наголосимо, що рівність звучання гами залежить від підкладання 1-го пальця. А.Корто у своїй роботі «Раціональні принципи фортепіанної техніки» особливо підкреслював, що при грі гам «великий палець **к о в з а є** по клавіатурі і якомога швидше підводиться до ноти».

Будова гам за кварто-квінтовим колом:

- мажорні дієзні за чистими квінтами вгору: До, Соль, Ре, Ля, Мі, Сі, Фа-дієз і відповідно до них мінорні дієзні: ля, мі, сі, фа-дієз, до-дієз, соль-дієз, ре-дієз;
- мажорні бемольні за чистими квінтами вниз: До, Фа, Сі-бемоль, Мі-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль, Соль-бемоль і відповідно до них мінорні бемольні: ля, ре, соль, до, фа, сі-бемоль, мі-бемоль.

Будова мажорної гами: тон – тон – півтон – тон –тон – тон – півтон.

Будова мінорної гами: тон – півтон – тон – тон – півтон – тон – тон.

Ладові різновиди мажору та мінору:

- Гармонічний

Мажор гармонічний – знижено VI ступінь.

Мінор гармонічний – підвищено VII ступінь.

- Мелодичний

Мажор мелодичний – знижено VI і VII ступені.

Мінор мелодичний – при русі вгору підвищуються VI і VII ступені, при

русі вниз підвищення відміняється і використовуються ступені натурального мінору.

Споріднені або близькі тональності це тональності, які мають найбільше спільних інтервалів і акордів.

Однойменні тональності – це мажорні та мінорні тональності, тоніки яких збігаються за висотою і мають однакову назву.

Розділ 4. 11. Аплікатурні принципи у гамах

Єдиного принципу послідовності вивчення гам не існує. Більшість студентів навіть теоретично не знає аплікатури гам, проявляє безпорадність при спробі виконання гами. Проблема тут – в аплікатурі. Недовіра студентів у вивченні та запам'ятовуванні аплікатури, як правило, іде від непродуманого порядку вивчення гам.

Проте, у досить короткий термін можна оволодіти аплікатурою гам за умови вивчення їх у логічній послідовності. Міцні теоретичні знання аплікатури всіх гам дозволять студенту самостійно оволодіти навичками виконання гам і постійно їх удосконалювати.

Гами виконуються при умові зміни **позиції** руки через підкладання 1-го пальця або перекладання 3-го чи 4-го пальців. Кожна гама чи арпеджіо складається з декількох позицій. Ознака позиції – «**незмінний**» стан 1-го пальця. Правильному підкладанню 1-го пальця необхідно приділяти особливу увагу, оскільки це одна з найбільших труднощів гам та арпеджіо. Будь-яка гама чи арпеджіо складається з декількох позицій. Кожна позиція, а надалі і декілька позицій беруться на **єдиному русі руки.** Ось чому позиційний метод роботи, який базується на позиційному мисленні, властивий роботі над кожною гамою.

Студентам слід пам'ятати і застосовувати на практиці наступні правила:

Правило номер 1: 1-й палець ніколи в гамах не грає на чорних клавішах.

Правило номер 2: **пальці в гамах завжди грають підряд, без пропусків.**

Правило номер 3: 4-й палець протягом однієї гами (в одну октаву) грає всього один раз.

Останнє правило можна уявити інакше. Варто запам'ятати : у кожній гамі чергуються дві групи аплікатури: пальці «з 1-го по 3-ій» або «з 1-го по 4-ий». Тобто «три і чотири», а іноді «чотири і три»

Залишається тільки визначити: у якому порядку ці дві групи будуть розміщуватися у даній конкретній гамі. Іноді буває і так, що у гамі можливі обидва варіанти: і «три і чотири» і «чотири і три». У такому випадку приймається традиційний варіант, тобто у правій «три і чотири», а в лівій «чотири і три». Зверху вниз ситуація зміниться на протилежну.

У підсумку головний аплікатурний принцип полягає у тому, що аплікатура не «визубрюється», а у кожній гамі заново підбирається, керуючись логікою і трьома зазначеними правилами. Це найперший і найправильніший шлях. Принцип поділу аплікатур на групи «три і чотири» та «чотири і три» був запропонований ще **Філіппом Еммануїлом Бахом** у XVIII ст.

У Хроматичній гамі: 1-і пальці – грають тільки на білих клавішах, 3-ті пальці – тільки на чорних клавішах, а 2-і пальці грають там, де поряд дві білі клавіші.

Розділ 4. 12. «Формула Шопена» та її значення для постановки руки піаніста

Багато видатних піаністів висловлювали думку про те, що одним з головних моментів правильного підходу до вивчення гам є так звана **«формула Шопена**». За її допомогою рука піаніста одразу відчуває природність та невимушеність на клавіатурі. У своїй книжці «Граємо гами» відома піаністка Н. Корихалова писала: «… з погляду технічного засвоєння гам краще починати їх вивчення, звертаючись до відомої поради Ф. Шопена, зовсім не з До мажорної гами, яку легше всього прочитати і запам'ятати, але найважче зіграти. Перша позиція руки за Шопеном - це позиція наступного п'ятизвуччя (e-fis-gis-ais-h),

(мі-фа-дієз-соль-дієз-ля-дієз-сі)рука знаходиться у найбільш природньому положенні: пальці злегка закруглені, «важелі» врівноважені, рівність звучання забезпечується сама собою» (Воробкевич Т.).

Надаючи значної уваги формуванню виконавського апарату піаніста, Ф. Шопен підкреслював значущість роботи над гамами і етюдами як важливого засобу досягнення рівності й самостійності пальців, розвитку свободи рук, гнучкості зап'ястку. Основною умовою у такій роботі вважалося уміння надати руці зручне положення, яке забезпечить природність і невимушеність рухів. Рекомендоване Ф. Шопеном положення руки виконавця на клавіатурі кардинально відрізнялося від тієї високої постановки з піднятим зап'ястком, якого дотримувалися його сучасники. Шопен використав також принципово інший підхід щодо позиційного розміщення пальців на клавішах. Отримавши назву «шопенівська формула» або «шопенівська постановка», положення рук з опорою на звуках e-fis-gis-ais-h (для правої руки) та на звуках c-b-as-ges-f для лівої руки надавало змогу уникати всілякого напруження і затисненості. Переваги подібного положення руки беззаперечні, оскільки слабо заокруглені пальці спираються не на кінчики, а на подушечки, що забезпечує гнучкість рукам і підсилює чутливість пальців.

Відповідно до визначеної формули спочатку вивчалися гами з великою кількістю чорних клавіш. Пояснюючи такий порядок вивчення гам, Ф. Шопен підкреслював, що гама зі значною кількістю чорних клавіш, хоча і складніша для читання, однак зручніша для виконання, оскільки забезпечує природну опору для довгих пальців. У роботі над технічним матеріалом вважалася певна послідовність зміни штриха. Від легкого staccato Шопен радив переходити до легкого portato, потім – marcato і лише на завершення переходити до справжнього legato, виконуючи вправи у різних темпах і з різним динамічним нюансуванням. Оволодіння навичками співучого, зв'язного виконання мало забезпечити пластичність і виразність у роботі над будь-яким музичним матеріалом. У роботі над концертно-виконавським репертуаром вищезазначені методичні установки щодо технічної роботи знаходили свій подальший розвиток.

Розділ 4. 13. Вивчення арпеджіо та акордів

Запорукою успіху виконання **арпеджіо** є вміння студента попередньо уявити в думці розташування його звуків на клавіатурі та оволодіти необхідною аплікатурою. Для координації дій рук надзвичайно важливо орієнтуватися на ліву руку. Виконання довгого арпеджіо повинно звучати однією рівною безперервною лінією legato при поступальному русі вгору, легко спираючись на кінчики пальців; рука, наче переступаючи з пальця на палець, плавно досягає верхнього звуку і таким же рухом опускається вниз. **Перший палець** – підготовлений, після взяття основного тону тризвуку моментально йде під долоню для взяття основного тону наступної октави. При русі вниз перший палець швидко виводиться з-під долоні для взяття наступного тону акорду. У лівій руці – у висхідному русі, виконання арпеджіо починається із 5-го пальця, за участю усієї кисті швидко і легко переноситься через 1-й палець. У низхідному русі – 1-й палець миттєво рухається під долонею для спокійного взяття основного тону. Труднощі, які виникають при виконанні арпеджіо та потребують відпрацювання, це, зазвичай, підготовка пальців до зміни позиції.

Як уже зазначалося, кожна гама чи арпеджіо складається з декількох позицій. Розклавши довге арпеджіо на декілька простих позицій, можна добитися легкості та зручності у грі, замінюючи підкладання 1-го пальця його **перекладанням.** Надалі єдиний рух руки має охоплювати декілька позицій, що дуже важливо для гри у швидких темпах. При зміні позицій - **рука (кисть)** повинна перекинутися на всі ноти наступної позиції, тому що рух кисті, залишаючись гнучким і м’яким, водночас веде пальці коротшою і прямою дорогою до результату.

Для активізації всіх пальців руки рекомендується вчити короткі арпеджіо тризвуків у **тридольному** розмірі, а довгі – у **чотиридольному**, рельєфно підкреслюючи кожну першу долю такту. А також можна виконувати арпеджіо як і акорди від **однієї** ноти: спочатку у **шести видах** - мажорні і мінорні тризвуки, секстакорди і кварт секстакорди; а потім - в **одинадцятьох видах**,

до попереднього додається домінант секстакорд з його оберненнями та зменшений секстакорд. Існують і інші комбінації цих форм техніки.

Розвиваючи навички виконання **акордової техніки**, слід прагнути до переносу рук по дотичній на кожну наступну позицію без попередньої підготовки на клавіатурі. Студенту слід звернути увагу на те, що акорд не повинен виконуватися рукою у заздалегідь фіксованій жорсткій позиції. «Акорд повинен приховуватися у м'яко стисненій руці, що розкривається при падінні зверху у необхідну позицію будь-якого обернення тризвуку чи септакорду, у самий момент падіння кисті на клавіші. Інакше кажучи, акорд повинен бути готовий в уяві того хто грає - вже перед розкриттям руки».

Роботу над акордами слід починати у повільному темпі, з попереднім дотиком пальців до клавіш, і з замахом від плеча до передпліччя (при цьому пальці не відриваються від клавіатури). У процесі засвоєння розташування акордів, прискорення темпу та їх усвідомленості, студент переходить до виконання без попередньої підготовки акорду на клавішах. Студенту слід звернути увагу на поєднання «падіння руки» на клавіатуру із «хапальним» рухом пальців. Основною вимогою при виконанні акордів є одночасне взяття усіх звуків.

Розділ 4. 14. Позиційний метод роботи і його значення для сучасного піанізму

Прагнення до емоційного охоплення твору, викликає потребу вільних фізіологічних рухів, гри вагою всієї руки часто одним рухом-кидком з великими об'єднувальними дугами. Для такого виконання необхідно мати досконалу технічну вправність, яка базується на **позиційній грі**. Студент-виконавець порівняно легко привчається володіти різними способами **пальцевої** роботи. Проте набагато складніше дається йому робота над **рухами рук,** оскільки тут треба вміти самостійно знаходити зручні ігрові відчуття у

кожному випадку зокрема. Звідси випливає, яке важливе значення має **позиційна гра**.

Позиція – (від латинського position – положення, стан) – стан руки, що дозволяє виконувати послідовність звуків у діапазоні, обмеженому крайніми – першим та п'ятим пальцями. Ознака позиції – незмінний стан першого пальця.

При позиційній грі велике значення має взяття останнього звуку перед зміною позиції. Він береться легким самостійним рухом пальця. Натиск руки на останню клавішу **шкідливий** і може зашкодити «перельоту» руки на нову позицію. Самостійність пальцевого удару носить особливий характер. Це - ніби трамплін для відштовхування руки: удар-відштовхування сповільнює собою підготовчий замах і дозволяє руці набути необхідну інерцію для успішного прицільного «перельоту».

Щоб досягнути легкості при зміні позиції, дуже корисно вчити грати останню пару нот з її «подвоєнням». Цей спосіб дозволяє відпрацьовувати чіткість і самостійність «останніх» пальців у позиції.

Позиційний метод роботи, який оснований на позиційному мисленні, важливий не тільки у роботі над гамами чи арпеджіо, а й над усією складною фортепіанною фактурою загалом. Позиційне мислення призводить складну структуру пасажів до ряду порівняно простих груп, які виконуються на одному русі руки.

Значення позиційної гри для сучасного піанізму – величезне. За допомогою позиції вдалося подолати одну з найголовніших труднощів романтичної та постромантичної фактури – її широту і «неправильність» малюнку швидких послідовностей. Позиція допомогла знайти порядок у складному і заплутаному, звести складне до простого, а широке зробити вужчим. Таким способом виконується майже вся фортепіанна література XX століття.

Розділ 4. 15. Робота над оволодінням швидкими темпами

Важливим завданням технічного розвитку є засвоєння швидких темпів. Виконання у швидкому темпі неможливе:

- без автоматизації рухів та оволодіння ними;
- без набуття потрібної спритності;
- без швидкої орієнтації на клавіатурі.

Все це вимагає великої уваги виконавця. «Всі технічні прийоми з'являються від пошуку того чи іншого звукового образу. Велику помилку здійснює той, хто відриває техніку від змісту музичного твору. Техніка – це, передусім, скромність і простота» - писав Я.Мільштейн. Один з надійних способів роботи над оволодінням швидким темпом – це поступове його нарощення при досконалому виконанні на попередньому етапі вивчення. Тільки такий поступовий, послідовний, плавний перехід від повільного до швидкого темпу принесе успіх у роботі. Таким чином, студент звикає до різних темпових змін, не втрачаючи контролю над грою, що є дуже важливим. Виконання допускається лише у тому темпі, у якому студент здатний виконати правильний текст у професійному розумінні цього слова і зберегти відчуття вільних рук.

Головною умовою роботи у повільному темпі **є легкість і невимушеність гри**, без будь-якої м'язової напруженості і дискомфорту, бо користі від такої гри буде мало, а шкоди – багато. Шлях до швидкого темпу завжди пов'язаний з:

- укрупненням дихання;
- відчуттям нового пульсу;
- зміною музичних уявлень.

Чим швидший темп, тим більша кількість звуків охоплюється одним диханням, одним імпульсом, однією «думкою».

Розділ 4. 16. Навичка координації рухів

Серед технічних прийомів, засвоєння яких є специфічними у класі фортепіано і які вимагають тонкого диференційованого сприйняття елементів фактури та вміння одночасного ведення кількох самостійних ліній, особливе місце займає **навичка координації рухів** під час гри. Труднощі координації виникають на будь-якому рівні навчання, а особливо при вивченні поліфонічної фактури, навіть простого двоголосся. Ця навичка не піддається автоматичному тренуванню і у кожному конкретному випадку завжди вимагає мобілізації думки, уваги та волі виконавця. Виконання окремими руками лише перешкоджає об'єднанню рухів обох рук, а не полегшує роботу. Набуття навичок координації рухів пов'язане, насамперед, з розвитком:

- **мислення** (треба ясно уявляти усі складові лінії музичної тканини);
- **слуху** (необхідно чути музичну фактуру у повному об'ємі);
- **фортепіанної техніки,** при якій найважливішим є гнучкість технічного апарату і пластична взаємодія всіх його ланок.

Слід зазначити, що навички координації продуктивніше засвоюються на мінімальному об'ємі матеріалу, який вивчається і є типовим для даного твору. Тільки посилений слуховий контроль над співпадінням опорних ритмічних точок надає роботі більшої ефективності.

Розділ 4. 17. Метод занять на основі внутрішнього слуху

Існує чимало методів роботи над фортепіанною технікою, один із яких базується на основі **внутрішнього слуху та зорових уявлень.** Його можна практикувати як без інструменту, так і за інструментом. У першому випадку – студент подумки уявляє певний музичний матеріал (гаму, арпеджіо, акорд, музичний уривок) на клавіатурі, потрібні клавіші та, в результаті, потрібне звучання у необхідному темпі.

У другому випадку - такі уявлення переплітаються з реальним втіленням їх за інструментом. Цими шляхами вдається досягнути більш точного знання (гам, арпеджіо, акордів, музичних уривків) і побороти механістичну гру, а в результаті – швидко покращити якість виконання. Щоб поступово звикнути до такого методу занять, корисно вже із самого початку нагадувати студенту про необхідність «**передвиконання»** у вигляді уявного програвання відрізку того чи іншого музичного уривку та уявляти їхню звучність.

У роботі над віртуозними творами **н**адзвичайно корисними стануть поради видатного піаніста і педагога **Якова Зака**:

- подумки розчленувати фразу на зручні відрізки, які окремо не становлять собою труднощів;
- подумки змінити структуру пасажів і акордів таким чином, щоб вони зручно розташовувалися на позиціях;
- для подолання великих відстаней - покликати на допомогу уяву, тобто уявити, що рука у вас величезна і що ви спокійно можете взяти цей великий інтервал;
- у скачках не стрибати, а вільно переносити руку;
- для подолання «злипання» акордів у швидкому ритмі - показувати ауфтакти, тобто активно піднімати руку на паузах, виявляти ритмічну пульсацію;
- контролювати вимову кожної шістнадцятої, програвання і прослуховування всієї фігурації як живої мелодії;
- щоб згладити важливість звучання перших пальців, доцільно на поворотах намагатися «згладити шви» (поступово додавати до першого пальця по одній ноті з кожного боку, дотримуючись перебільшеного legato);
- для подолання акцентів, що виникають на сильних долях, подумки починати пасажі не з першої ноти, а з другої, якби перекроювати пасаж лігами.

Праця над музичним матеріалом шляхом внутрішньо-слухових уявлень, звичайно ж, не повинна підміняти собою тренувальну роботу за інструментом, але вона необхідна для здобуття міцних піаністичних навичок, а також тривалості звучання. Мова йде про розумне поєднання різних методів у практичній роботі, що допоможе сформувати індивідуальність та професіоналізм студента-виконавця.

Розділ 4.18. Метод Леймера - Гізекінга

Насамкінець хочеться запропонувати ще один метод занять музикою без інструменту, який має дуже давню історію. Серед його прибічників можна назвати таких видатних виконавців, як Вальтер Гізекінг, Йосип Гофман, Григорій Гінзбург та інші. Абстрагування від фізіологічних проблем виконавства, мисленнєве зосередження на усіх деталях музичного тексту призводить до активізації фантазії музики. Завдяки цьому студент може повністю сфокусуватись на уточненні звукової форми твору, простежити внутрішнім слухом весь процес побудови музичного образу, відчути пропорційність частин, встановити між ними взаємозв'язок і співвідношення, виявити міру та якість виразових засобів виконання.

Фортепіанна педагогічна система яка носить назву **«метод Леймера-Гізекінга»** народилася у Німеччині під час спільної роботи професора Ганноверської консерваторії Карла Леймера і його учня, видатного німецького піаніста Вальтера Гізекінга.

Головне, на думку К. Леймера, мисленнєве уявлення звуку чи фрази автоматично перетворюється у необхідні для їх відтворення рухи. З точки зору В. Гізекінга, внаслідок осягнення виразності, поступово пальці починають ніби самі собою, автоматично грати правильно.

Метод заснований на великій концентрації уваги, інтенсивному вихованню слуху і базується на 3-х пунктах:

- Вивчення музики, її запам'ятовування і виконання вимагають високої концентрації уваги, напруженої розумової праці, головним чином без інструменту.

- Формування рухових навичок при грі на фортепіано вимагає природного положення рук і всього корпусу, свідомого розслаблення м'язів, спокою, бережливості у рухах, строгого слухового контролю.

- Музична інтерпретація припускає максимальну точність і вірність тексту твору та опору на інтуїцію.

Один з найважливіших принципів цього методу - **тренування слуху,** його інтенсивне виховання. «Більшість піаністів не чує себе належним чином. Навичку критичного вслуховування і постійного самоконтролю слід розвивати систематично, оскільки виховання слуху - умова швидкого прогресу» (Леймер). Критичне вслуховування він вважає важливим фактором навчання музикою. Тренуючись годинами, не концентруючи думку і слух на кожній ноті - це марна трата часу. Безперервне вслуховування у звуки, контроль над точністю виконання - найправильніший шлях у розвитку техніки. Пальці - це тільки слуги голови і якщо слух розвинений, а у голові панує чіткість і ясність відносно виконання та все логічно продумано, то пальці зроблять все як треба.

Метод Леймера – Гізекінга пропонує перше опрацювання музичного матеріалу шляхом виключно мисленнєвої операціональності без фізичного контакту з клавіатурою, уявляючи музику подумки з нотами перед очима. Цей метод потребує зосередженості, розвинутого внутрішнього слуху, уважності, вольових зусиль, певної технічної майстерності. Розумова діяльність є найскладнішою і, водночас, найефективнішою частиною роботи. Досвід подумки створить концепцію, **план-проспект виконання**. Віднайти пропорційні співвідношення між компонентами форми і структурними елементами фактури засвідчить про високий розвиток інтелекту, концентрацію уваги та необхідний рівень сформованих музичних уявлень.

Враховуючи всі вище наведені принципи у процесі підготовки студента-піаніста у класі фортепіано, слід сподіватися, що зв'язок музики і технічного розвитку не залишиться тільки **«на словах»,** а знайде належне місце у системі професійної підготовки майбутніх спеціалістів.

Розділ 5. 1. Загальні принципи роботи над етюдами

Етюд (від франц. Etude – робота, вправа, від лат. Studium - старанність, заняття) - інструментальний твір віртуозного характеру, як правило, невелика за обсягом п'єса навчального характеру. Призначається для удосконалення виконавської техніки, шляхом застосування певного технічного прийому. **Віртуоз** (від італ. Virtuoso, від лат. Virtus - талант) - виконавець, який майстерно володіє технікою мистецтва, має досягнення вищого ступеня майстерності.

Поняття етюду як п’єси, що вивчається для удосконалення у майстерності, має широкий зміст. Встановлено, що фортепіанний етюд складається і виявляється гранично затребуваним у XIX - XX ст. - у культурі романтизму, пізніше символізму, неокласицизму:

- з показовим для нього тяжінням до винятковості проявів творчого і виконавського факторів;
- з апелюванням до феномену «віртуозності», «трансцендентності»;
- до перспектив відокремлення творчо-композиторської та виконавської діяльності, що не виключає при цьому їх активної взаємодії.

Етюд у його кращих зразках демонструє реальну здатність творчого опанування не тільки жанрово-стильової мови різних епох, а й окремих авторів. Окреслені якості етюду узагальнено на рівні уявлення про нього як про універсальний «концептуально-авангардний» жанр, потенційно відкритий будь-якому типу змісту. Найкращі зразки цього жанру у музиці XIX - XX ст.. позначили розбіжні етапи розвитку європейського інструменталізму і фортепіанного виконавства зазначеної епохи. Слушною є думка відомого режисера **Зіновія Корогодського** про те, що оволодіти **абеткою професії** можливо тільки через вправи, основною з яких є етюд.

Матеріалом етюду, у більшості випадків служить тільки **одна технічна формула**, яка стоїть у центрі уваги і виступає у різних її варіантах. Основна визначальна риса етюдів - це постійне повторювання технічної формули.

Формульність музичної мови, ігровий момент, втілення якого дозволяє долати протягом тривалого часу технічні завдання, у інтонаційному плані становлять **основу піанізму**.

До етюду, як специфічного жанру фортепіанної літератури, відносяться різні за типом і змістом твори: це - **інструктивні,** чисто технічні етюди, та віртуозні п'єси, розраховані на концертне виконання, або інакше - **концертно – художні етюди.** Слід відзначити, що розподіл етюду на інструктивний та художній відбувався за рівнем композиторської майстерності автора. Для будь-якого виконавця, навіть найпростіша музична побудова, має бути виконана виразно проінтонованою та правильно вибудованою драматургічно. Тому навіть у найлегших етюдах, студенту необхідно налаштуватися на спілкування з **музикою** - художнім твором, і ставлення до нього має бути - відповідним.

Зазвичай, **композиційні особливості** більшості фортепіанних етюдів досить прості. Це пояснюється найпершим призначенням етюду: досягати технічної досконалості у досить простих композиційних структурах. Більшість етюдів написані у двочастинній репризній або одночастинній формі. Основу етюду найчастіше складає фігураційна техніка і наскрізний розвиток, переважно однієї музичної думки. Такі форми найчастіше засновані на **принципі тотожності**, і тільки деякі різновиди двочастинної і тричастинної форми містять принципи **тотожності і контрасту**.

Навіть проста форма етюду може стати кращим виразом задуму композитора, особливо коли схвильований і піднесений характер основної музичної ідеї висуває особливі вимоги до інструментальної фактури. У цілому ж відзначимо, що художня цінність етюду залежить виключно від композиторського обдарування його автора. І, не зважаючи на те, що фортепіанний етюд у своєму первісному вигляді не претендував на особливу естетичну цінність, під впливом таланту геніальних композиторів цей жанр дійшов до втілення найвищого художнього рівня музичного мистецтва.

Як правило, у кожному етюді міститься певна фактурна формула, ставлення до якої є ключовим: важливо не тільки, як рухатися на фортепіано,

щоб легко і зручно грати фактуру, засновану на даній формулі, але й як її **чути** та **інтонувати**. Переважно технічною формулою в етюді є ритмомелодична фігурація, хоча види фортепіанного викладу можуть бути різними. Для етюду, як такого, не існує певної фактурної формули. Можна навіть говорити про незліченну кількість фактурних комбінацій, що виявляється у множинній реалізації технічних прийомів.

У зв'язку з цим потрібно відзначити, що для жанру етюду, у якості типізації інтонаційної образності виступає **моторність** як тип руху. Така взаємодія моторної і художньої сторони фортепіанного виконання успішно підтверджується у процесі роботи над інструктивним етюдом. Адже тут – не тільки технічна організація, а й ритм, звуковидобування, слуховий контроль, витривалість. В етюдній фактурі всі елементи музичної форми - мелодія, гармонія, контрапункт - відбиваються в особливих прийомах інструментального викладу, з використанням необмежених віртуозних можливостей. Вищезазначені принципи слід розвивати постійно, удосконалюючи всі ділянки піаністичного апарату та працюючи над їх незалежністю.

Перейшовши до питання про роботу над етюдами, слід зазначити, що метод вивчення будь-якого етюду тісно пов'язаний з його типом і будовою, а також залежить від ступеня підготовленості студента, його віку та індивідуальних особливостей. Тому не може існувати ніяких універсальних штампів і прийомів у цій роботі.

Першою і обов'язковою умовою у роботі над будь-яким фортепіанним твором є чітке усвідомлення музично-художнього завдання, створення художнього образу, а потім знаходження засобів його відображення за інструментом. Створити повноцінний художній образ допомагають: образні уявлення; суміжні види мистецтв; література; гра викладача; музичний досвід студента; слухання звукозаписів тощо. Метод створення художнього образу відноситься найперше до вивчення художніх творів. Але і в роботі над інструктивними етюдами і гамами студент повинен цілком конкретно уявити собі: характер звуку; його силу; тембр; темп.

В етюдах і гамах музично-звукові завдання, звичайно, є обмеженими. Вони носять **попередній підготовчий характер,** як і вся робота над етюдами і гамами. Це, ніби, деталі заготовок, працюючи над якими, слід уявити собі ту мету, якій буде слугувати подібна фактура у художньому творі. У відношенні до етюдів, музично-естетичні завдання торкаються: якості звуку; рівності звучання; тембру звуку; педалізації, темпу.

Якість звуку піаніста – аналогічна поняттю тону у скрипаля чи голосу у співака. Хороший звук – будівельний матеріал, з якого утворюється звучання, тому увагу до звуку і його якості слід **виховувати постійно**.

Рівність звучання означає рівномірність чергування звуків у часі і силі, це так звана динамічна рівність, тобто рівномірні динамічні хвилі – crechendo і diminuendo.

При вивченні етюдів також потрібно правильно вибрати **тембр**, силу звуку, спосіб артикуляції. Тут треба проявити «звукову фантазію», яка базується на об'єктивних музичних даних конкретного етюду (характер, вказівки, що є у тексті і фактурні особливості, які викликають асоціацію з відомими художніми творами).

Окремою виконавською проблемою є **педалізація**, яка залежить від фактурних особливостей етюду. Без педалі звучання всієї фактури є неможливим, вона є неначе її частиною. Лише педаль може поєднати всі елементи в єдине ціле, озвучити музичну тканину. Крім цього, педаль є ще й колористичним засобом, що дозволяє збагатити звукову картину.

І дуже важливою музичною вимогою є знання **темпу і відчуття енергії руху** етюду, що вивчається. Студент має прагнути до справжнього темпу у межах вказівок самим автором. Досягнення темпу тісно пов'язане з відчуттям енергії руху, з ритмічною пульсацією, яку не треба підміняти примітивним акцентуванням сильних доль такту (проте гра з акцентуванням може бути тимчасовим навчальним засобом для пробудження ритмічного темпераменту).

Розділ 5. 2. Методичні поради до вивчення етюдів

Перед тим, як приступити до детальної роботи над етюдом, студент має скласти для себе конкретний план роботи і зрозуміти, у якій послідовності треба використовувати певні прийоми при вивченні як окремих складних уривків, так і етюду в цілому. Тому, під час ознайомлення з новим етюдом, крім звичайного розбору нотного тексту, корисно зробити і розбір **спеціально-технічний**, вияснити характерні, з цієї точки зору, особливості його фактури. Після попереднього ознайомлення з етюдом і визначення плану роботи над ним, студент приступає до **детального вивчення** нотного тексту, зберігаючи максимальну точність у відтворенні усіх авторських вказівок.

Дуже важливо привчати себе до свідомої аналітичної роботи над твором, який вивчається, бо це прокладає шлях до правильної інтерпретації музичного твору через розуміння основних стилістичних та конструктивно-логічних особливостей твору. На превеликий жаль, далеко не всі студенти віддають належне аналітичному принципу роботу, а надають перевагу механічній роботі, що ґрунтується на моторній пам'яті. Така позиція однозначно **є помилковою**. Багато видатних авторитетів музичної педагогіки виступають за глибокий та всебічний аналіз твору, що вивчається. Лише такий шлях може вирішувати проблему загального музичного розвитку майбутнього фахівця.

Працюючи таким способом, студент легко, за декілька днів може запам'ятати етюд, не володіючи при цьому винятковою пам'яттю. У відношенні до етюдів розвиток її особливо важливий тому, що граючи з нот, студент не має змоги зосередити свою увагу на технічній стороні виконання, на виробленні потрібних рухів.

Отже, вивчення етюдів (після розбору) грунтується на тричастинній дії:

- гра повністю;
- робота над деталями;
- гра повністю.

Опановуючи етюд у повільному темпі, студент має водночас обдумувати і запам'ятовувати його будову, деталі тексту, аплікатуру. **Аплікатуру** слід вибирати свідомо на початковому етапі роботи, досконало вивчивши редакційні та особливо авторські вказівки, дотримуючись аплікатурної дисципліни, не підміняти пальців. Головним правилом для вибору аплікатури може служити принцип, сформульований **Генріхом Нейгаузом,** який вважає правильною ту аплікатуру, «яка дозволяє найбільш правдиво передати дану музику і яка найбільш точно узгоджується з її задумом». Це - «верховний принцип художньо-правильної аплікатури».

У музичній педагогіці поширена наступна настанова: «учня треба навчити себе слухати». Проте, як влучно зауважив Самуїл Фейнберг, «треба не тільки **слухати** себе, але і вміти **чути себе**». До того ж чути себе можна по-різному: пасивно і активно. У першому випадку студент поверхово реєструє те, що відбувається у музиці; у другому – виразно відтворює декламаційність фразування, стає безпосереднім учасником музичної дії. Саме таким повинно бути **слухове сприймання студента.**

Якщо проаналізувати недоліки виконання у грі студента, то можна переконатися, що вони переважно є наслідком **перекрученого** музичного сприйняття особливостей фактурного викладу. Студенти часто ставлять технічні завдання на перший план, забуваючи власне про музику. Багаторазові виконання етюду притуплюють їх увагу, і вони перестають чути виконуване, довіряючись тільки пальцям. Таким чином, у роботі над етюдами ніколи не варто випускати з поля зору його **музичний зміст** і точно відтворювати всі компоненти музичної мови. Важливо вибрати правильний метод роботи над етюдом, а не використовувати універсальні прийоми при вивченні будь-якого етюду. Маються на увазі ритмічні варіанти, які порушують фразування, гра форсованим звуком при «ізольованих» пальцях, заміна легато іншими штрихами і т.д. **Технічна робота** – це насамперед робота над **звукотворенням**.

З усього вищесказаного, можна зробити такий висновок: що головним у роботі над етюдом, як і у роботі над будь-яким твором, є **розуміння і**

усвідомлення загального завдання, конкретної виконавської мети, до якої слід прагнути і відповідно до цього детально вивчати музичний текст. З цього приводу слід згадати висловлювання Генріха Нейгауза: «До мети треба йти прямою дорогою. Вивчаючи твір, я його просто граю спочатку дуже повільно і точно у відношенні нотного тексту, уявляючи собі як це повинно звучати у кінцевому вигляді і добиваюся відповідно цього певної звучності, динаміки і фразування. Під час такої роботи нотний текст поступово «оживає», так як перед вами розкривається повноцінний звуковий образ, а руки «входять» в текст».

Зауважимо, що іноді для роботи над фортепіанним етюдом певного композитора студенту буває недостатньо конкретних суто **технічних (піаністичних) рекомендацій** щодо його вивчення. Необхідно, щоб студент набув певного слухового досвіду, прослухав ряд інших творів цього ж автора, можливо, і не тільки фортепіанних. Завдання викладача - підібрати і запропонувати ті, що близькі за змістом або за способом виразу. Це може бути запис твору або показ самим викладачем за інструментом. Викладач повинен володіти умінням чітко показати стильові ознаки твору за допомогою конкретних звуковиразних засобів: інтонації, гармонії, фактури, штрихів, звукодобування, педалі тощо.

Етюд, як і будь-який інший твір, потрібно вчити невеликими уривками, розділивши його на окремі епізоди, а не повторювати його безліч разів від початку до кінця. І тільки засвоївши добре один уривок, переходити до вивчення наступного. Звідси випливає категорична вимога до раціональних занять: **вчити окремі невеликі уривки твору.** Довжина цих уривків різна – від фрази – до окремих інтонацій. Іноді «не виходить» якась важлива інтонація у контексті фрази, іноді – поєднання двох-трьох акордів, невеличка частина фігурації тощо. Тому кожен складний уривок повинен бути ретельно опрацьований окремо, а потім **«вмонтований»** у загальну тканину викладу.

Нижче перерахуємо найбільш ефективні способи роботи над віртуозними творами:

- гра різною артикуляцією, особливо корисно програвати пасажі на staccato, що підвищує чіпкість кінчика пальця;
- гра з акцентами на кожен звук; гра з акцентами через один звук; акцентування першого звуку ритмічної групи;
- позиційна гра із зупинкою перед зміною позиції руки;
- перегрупування пасажу, грати від другої шістнадцятої до першої наступної групи;
- програвання пасажу як мелодії, співаючи її вголос і граючи на інструменті;
- корисною є гра із закритими очима, не дивлячись на клавіатуру.

Однак не у всіх етюдах слід використовувати визначені перераховані засоби, необхідно вибирати найбільш ефективні і корисні щодо подолання недоліків у кожному конкретному випадку, які здатні якомога швидше наблизити до поставленої мети. Основна складність етюду полягає у способах використання інструменту, у поставлених автором виконавських завданнях, вирішення яких передбачає максимальну активізацію **слуху** піаніста.

Розділ 5. 3. Принципи роботи над етюдами українських композиторів

В етюдах українських композиторів майже завжди на першому плані - **музичний образ.** В основній більшості - це художні п’єси, у яких розробляється різноманітна фортепіанна фактура. Суто піаністичні проблеми, як правило, підпорядковані художньому задуму. Зустрічаються етюди й **інструктивного плану.** Їх значно менше, вони скромніші за своїм художнім завданням, але також достатньо виразні. Характерно, що українські композитори і піаністи-педагоги ніколи не захоплювалися створенням інструктивних етюдів виключно технічного плану; як виняток, цикли етюдів для дітей **Ісаака Берковича**. І навіть ті невеликі етюди, які розраховані на перші роки навчання гри на фортепіано, є **п’єсами технічного типу,** а не суто інструктивними етюдами.

В етюдах українських композиторів досить рідко зустрічається гамоподібна техніка і фігураційний виклад, типові для західно-європейської фортепіанної літератури періоду класицизму. Це, насамперед, етюди **Ісаака Берковича, Михайла Степаненка, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, В'ячеслава Барабашова** та ін.

Окрему групу етюдів складають твори XIX ст., такі як «Етюд-козак» **М. Завадського** чи «Етюд-полька» **П. Сокальського**. Вони тяжіють до образів народного танцювального мистецтва і сприймаються як популярні на той час в Україні - фортепіанні шумки.

Етюди українських авторів у більшості своїй яскраві і виразні за **мелодичним малюнком**. У них майже ніколи не зустрічаються такі технічні побудови, які не мали б органічного зв'язку з музично-художнім змістом. Форми викладу та різні види фігурацій переважно випливають з характеру мелодії і змісту самої музики. Мелодична основа етюду визначає таким чином самі принципи технічного викладу. Інакше це можна назвати **фортепіанною інструментовкою етюду**. Виразність музичної мови пов'язана з майстерною поліфонізацією розробки музичної тканини, з мелодизацією кожного її елементу. Мелодичність природно сполучається з цікавими колоритними гармоніями, з характерними плагальними відхиленнями, зіставленням однойменних ладів.

Окремо слід сказати про концертно-художні етюди підвищеної складності: **Б. Лятошинського, І. Белзи, В. Сєчкіна** та ін. Це п'єси блискучого віртуозного стилю, надзвичайно складні у технічному відношенні і тільки деякі з них можна використовувати у навчальному репертуарі студентів-піаністів. Концертно-віртуозний стиль цих етюдів проявляється у широкому застосуванні великої октавно-акордової техніки. Звідси - насиченість музичної тканини репетируваною акордикою, активізація руху октавними «розкачуваннями» лівої руки, ведення мелодії стрімкими октавними фігураціями, розтягнені акорди, стрибки, у повноті звучання та у регістрових контрастах. При цьому зберігається і тонка пальцева гра, реальне, а не педальне legato тощо.

Відмінна риса фортепіанного стилю **Віктора Косенка - співучість**, що пронизує усі елементи фактури. Віртуозні послідовності акордів, октав, подвійних нот, каскади блискучих пасажів, вимагають при виконанні його творів **співучого** лєгатного звучання, їх **«вокальна»** природа превалює над «ударними» прийомами гри. Співучого штриха він досягає, застосовуючи характерні для Ф. Шопена прийоми перекладання і «зісковзування» пальців. Користується і таким досягненням романтичного піанізму, як перенесення мелодії у середні голоси та перехоплення її почергово лівою і правою руками. Рух у його етюдах ніколи не переходить у чисту «моторність»: на цій особливості значною мірою має бути зосереджена увага студента-виконавця. Гамоподібна, нейтрального типу фактура - ним уникається.

Велике місце у технічному насиченні фортепіанної фактури в етюдах В. Косенка, крім дрібної пальцевої техніки, займають різні комбінації **подвійних нот.** Такою технікою дуже гнучко користується багато вітчизняних композиторів, що власне і підкреслює зв'язок з народнопісенною природою мелодичних зворотів.

Різні комбінації подвійних нот, специфічні прийоми виконання трелей у середніх голосах, що пов'язує їх з українською народною пісенністю, а також вимагає блискучого технічного розвитку від виконавця. Ці твори можна назвати своєрідною енциклопедією технічних прийомів, що охоплюють майже всі виконавські розділи романтичного піанізму. До того ж його музична тканина досить традиційна, як традиційні образи, що захоплювали уяву композитора у циклі «романтичних» і «класичних» етюдів. Однак композитор зумів проявити риси індивідуального стилю, що спирався на своєрідне трактування традиційних форм.

Етюдну спадщину українських композиторів можна розділити на декілька напрямків:

- **перший** (педагогічний) презентує шлях професіоналізації музичної освіти України, що відображається у поступовому накопиченні національного педагогічного репертуару та цілеспрямованої діяльності музичного

виконавства щодо відтворення відповідних зразків фортепіанного етюду;

- **другий** (історико-стильовий) - розкриває механізми запозичення та оновлення жанрового інваріанту етюду від європейської традиції;
- **третій -** виявляє впливи вітчизняних композиторів- виконавців на розвиток світового фортепіанного мистецтва.

Розділ 6. Стильові особливості українських фортепіанних етюдів

Розглядаючи українську фортепіанну музику в загальнокультурному контексті, звернемо особливу увагу на її національно-стильові ознаки. Специфіка української музики витікає від свого **романтичного джерела,** а позаяк естетика афекту уже закладена у самій естетиці романтизму, тому **афект** є і повинен бути присутнім у виконанні вітчизняного музиканта. А звідси обов'язково є присутній момент **перебільшення** у виконавстві. Момент перебільшення знаходиться у пошуку впливу на публіку на рівні **інтонування** , на рівні підкреслення **гармонії**, а також різного **тембрального** прочитання матеріалу, і тому мелодика в українській музиці, як правило, повинна бути насичена досить виразним нюансуванням.

Своєрідність вітчизняної музики можна співвіднести із філософською думкою щодо особливостей української ментальності. Численні дослідники, серед яких імена Михайла Костомарова, Івана Нечуй-Левицького, В'ячеслава Липинського, доводять, що українська психічна структура вирізняється своєрідністю психології, **«кордоцентричністю»,** тобто емоційно-почуттєвим характером: високою емоційною чутливістю та ліризмом, що виявляються, зокрема, в естетизмі українського народного життя і обрядовості, в артистизмі вдачі, у прославленій пісенності, у своєрідному м'якому гуморі, величезній працелюбності і працездатності народу - культурно-моральній традиції, що тільки вільна улюблена праця забезпечує щасливе існування.

Особливості української ментальності прямо співвідносяться з такими

особливостями українського виконавства, як імпровізаційність, ліризм, епічність, пісенність, мрійливість, мінливість настрою та інше. Виконуючи твори українських композиторів, і в тому числі фортепіанні етюди, потрібно зберегти якість характерного інтонування, пов'язаного з тривалістю довгого дихання фразування, відчуттям жанрової основи ритміки з її постійною пульсацією, тонким проникненням у специфіку рельєфу рідної музики, закладеного у фактурі та гармонійному насиченні.

Також проглядається і вплив вербальної мови на варіанти інтонування музики. В українській мові велике значення має довжина фрази, тривалість довгого дихання і водночас забарвлення кожного слова. Якщо говорити про національний мистецький образ світу, то він включає в себе і мову вербальну, і мову музичну, і всі інші складові, які формують саме цей національний образ світу. Це є одна із багатьох засадничих чинників.

Відомо, що основою національної спільності стильових рис в українській фортепіанній музиці є опора на фольклорні витоки та засоби їх перетворення. Основним джерелом творчої діяльності для багатьох композиторів служила **українська пісенність.** Так само вона є характерною для українського фортепіанного виконавського мистецтва. Вивчаючи та виконуючи етюди вітчизняних композиторів, студент-піаніст в наш час повинен зберегти і відтворити цю головну особливість і специфічність української музики. Очевидно, що формування тонкого відчуття специфіки (інтонаційної та ритмічної) української музики у повсякденній роботі викладачів зі студентами є довгим, важливим і складним процесом. Поступове засвоєння особливостей інтонаційного та ритмічного складу української музики (у даному випадку на матеріалі етюдної літератури) допоможе студентам осмислити виконавські особливості в українському фортепіанному мистецтві.

Наголосимо, що прагнення українських композиторів різних епох завжди були спрямовані на поєднання особливостей національної мови з новітніми тенденціями розвитку фортепіанної музики. В українській музиці **превалює пісенна вокальна інтонація,** яка пронизує усі елементи фортепіанної фактури.

Найкращим прикладом тут можуть слугувати етюди Віктора Косенка. У його творчості набуває значного розвитку, так званий, **«мелодичний або кантиленний етюд»,** де присутні не звичайні труднощі віртуозного порядку, а натомість вся увага зосереджена на виробленні техніки звуку, кантиленної гри, педалізації. У таких творах яскраво проявилася характерна для української фортепіанної школи риса - **«спів на роялі».**

Співучість фактури ставить перед виконавцем специфічні завдання, ніби підкреслюючи жанрову природу таких творів, що за своїм зовнішнім виглядом належать скоріше до концертних п'єс. У багатьох творах В. Косенка, при всій їхній художній досконалості мають явну мету, яка криється у його душі, привчити піаніста до ведення мелодії у специфічних фактурних малюнках. Особливо цікавими здаються моменти, пов'язані з проведенням мелодії у середніх голосах. Звідси виникають завдання на подолання труднощів незвичної координації рухів виконавця.

Через свою мелодичну насиченість ряд етюдів В. Косенка виходять за межі суто фортепіанного репертуару. Відомі перекладення його етюдів для таких кантиленних інструментів, як віолончель, орган та інші.

Починаючи від клавірних творів **Дмитра Бортнянського** – ХУІІІ ст., через співучість звучання етюдів **Віктора Косенка** - ХХ ст. і до фортепіанних творів **Валентина Сильвестрова** - ХХІ ст., кожний твір українських композиторів наповнений тотальною мелодизацією (часом дуже перебільшеною) всіх фактурних пластів.

Це тотальна мелодизація (часом дуже перебільшена) всіх фактурних пластів, якою наповнений кожний твір українських композиторів, починаючи від клавірних творів **Дмитра Бортнянського** – ХУІІІ ст., через співучість звучання етюдів **Віктора Косенка** - ХХ ст. і до фортепіанних творів **Валентина Сильвестрова** - ХХІ ст. Саме ця вокальна природа музичного вислову в українських творах постійно домінує, попри будь-яку стильову маску чи модель, яку набуває той чи інший композитор. Отаке розуміння стильових особливостей етюдів і забезпечить як плавність інтонування на рівні

мелодики, так і плавність гармонічного потоку, і вдалих фактурних вирішень. Якщо вони укладаються у природність людського співу, у довжину фрази, тоді з’являється природне відчуття автентичності, попадання у манеру вислову.

Як уже зазначалося, творчому стилю багатьох українських композиторів притаманний глибинний зв'язок з народною музикою. Підтвердженням цього є оригінальна музична мова композиторів, пройнята народним мелосом, яка виявляється в інтонаційних зворотах; ритмічній організації; вільному трактуванні метру; ладовому забарвленні; варіантності розвитку мелодії; елементах підголоскової поліфонії; фактурному малюнку, що імітує багатоголосся.

Українські композитори застосовують не пряме цитування фольклорних джерел, а «поспівковий» тематизм, модальність ладової системи, тембральну характеристику, підголоскову фактуру, варіантність як основу тематичного розвитку. Все це, у свою чергу, працює на створення (проявлення) (відбитку) українського національного характеру, через етнографічну цілісність і пісенність виражається душа народу.

Зауважимо, що українська ментальність стає важливим чинником, що впливає на оригінальну модифікацію естетики модернізму та її втілення в українську фортепіанну музику кінця XX століття. Серед провідних ідей постмодернізму, що виявилися близькими українській історико-культурній традиції, зокрема й фортепіанній музиці, можна вказати на притаманні національному характеру відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного багатобарв’я, діалогічність у спілкуванні з художнім соціумом, мрійливість та дух гіперболізації. Підкреслимо, що всі ці риси української ментальності відповідають світоглядним настановам естетики постмодернізму.

Таким чином, українська фортепіанна музика пов’язана з особливостями національної ментальності через рівень розвитку музичної мови, творчу індивідуальність композитора та жанрово-стилістичну динаміку. Саме особистісне бачення композитора у поєднанні з високою емоціональністю та

«кордоцентризмом», сконцентрованою на внутрішній сфері почуттів складають ті чинники, які розкривають специфіку ментально-психологічної структури художньої свідомості митця.

Стильові особливості української музики необхідно підкреслювати повсякчасно, оскільки виховання стилістично грамотного, обізнаного студента-музиканта - основа його майбутньої успішної роботи, як виконавської так і педагогічної.

Стильові особливості в українській фортепіанній музиці кінця XX століття - це перетворення романтичних традицій та синтез найрізноманітніших напрямків з урахуванням сучасних композиторських технік. У багатьох творах останніх десятиліть яскравий мелодизм, що спирається на пісенні традиції українського народу, поєднується з майстерним використанням новітніх засобів виразності сучасного професійного фортепіанного мистецтва.

Розділ 7. Основні завдання виконавської інтерпретації етюдів українських композиторів

Робота над **інтерпретацією** (лат. interpretatio – художнє відтворення) - вимагає вирішення викладачем і студентом ряду проблем формування художнього мислення та виконавського стилю піаніста з огляду на особливості історичного, естетичного, художньо-мистецького розвитку вітчизняної і європейської музичної культури. Професійне розуміння значення творчої особистості композитора у цьому процесі є запорукою досягнення успіху в роботі виконавця над розкриттям авторського задуму творів. Конкретизація і вирішення найбільш важливих творчих завдань – це є повсякденна послідовна робота викладача і студента.

Розгалужена система знань музикознавчого досвіду виконавця-піаніста забезпечує стилістичну точність та об’єктивну правдивість художнього відтворення музики композитора і забезпечує доцільний кінцевий результат – **реальне художнє виконання**.

Більшість світових піаністів-педагогів вважають, що висока професійна майстерність формується тільки у поєднанні з художньою інтерпретацією, а слуховий метод навчання є найбільш природнім інструментом впливу на звукообразний процес індивідуального визначення системи виконавських засобів виразності. Сутність виконавської підготовки тлумачиться досить широко**. Й. Гофман** зазначає, що учень повинен виробити здатність до уявленого звучання. Якщо уявна звукова картина буде виразною - «пальці повинні і будуть їй підкорятися», де «техніка - це скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере у певний час і з певною метою те, що йому потрібно».

Процес перетворення нотного тексту в живий музичний організм вимагає від студента-виконавця аналізу, осмислення та звукового втілення цілого комплексу художньо-виразових засобів. Для успішної реалізації цих завдань студенту необхідне володіння такими професійними навичками:

- здатністю до слухового уявлення і втілення музичного твору як єдиного цілого;
- ладовим чуттям як основою інтонування;
- володіння точною стильовою артикуляцією;
- володіння різними видами піаністичної техніки;
- розвинутого музично-художнього смаку та педалізації;
- психофізичного володіння процесом виконання.

Професійне вивчення та виконання музичних творів починається з прочитання його нотного тексту. Текст музичного твору несе у собі певну музичну інформацію, яка охоплює чітко зазначену висоту звука, що не підлягає зміні, певні співвідношення часових довжин звуків, дуже умовні позначення динамічних відтінків і повну відсутність тембральних визначень. Тембр і динаміка є тими двома складовими частинами інтерпретації музичного твору, в яких виконавцеві надається найбільша свобода фантазії.

Форма музичного твору, характер і засоби розвитку тематичного матеріалу та його ладове і тональне висвітлення вже з самого початку мають бути

предметом ретельного музичного осмислення. Складніші для музичного сприймання та вивчення твори, вимагають різнобічного аналізу плану їх інтерпретації з використанням як одного з основних моментів розшифровування елементів форми і формотворчих засобів.

Виконання твору не повинно бути лише стихійним чи спонтанним самовиразом. Студенту необхідно завжди прагнути стильової відповідності в інтерпретації кожного виконуваного твору. Поняття стилю у музично-виконавській інтерпретації складається з **адекватності вибору виконавцем музичних засобів виразності** тієї епохи, в якій творив автор і які є безпосередньо характерні для його композиторської манери. Важливі є співвідношення та взаємодія **об'єктивного** – це існуючий авторський текст, тобто: мелодії, ритму, гармонії, фактури, штрихів, авторських ремарок **та суб'єктивної** його інтерпретації, тобто: туше, інтонації, тембру, педалі, диференціації звучності фактури і т.п.

Під об'єктивним у даному контексті слід розуміти все те, що з достатньою вірогідністю розкриває зміст твору, який втілений у нотному тексті, в існуючих у ньому ремарках, що уточнюють характер виконання… Щодо суб'єктивного, то це - прояв власного ставлення виконавця до об'єктивних даних щодо композиторського задуму та створення на цій основі власного трактування. Таке співвідношення об'єктивних і суб'єктивних процесів у діяльності і створює **матеріальну модель** виконавського прочитання твору. Для цього необхідно постійно розвивати загальну культуру, розширяти музичний світогляд, поповнювати знання щодо стильових тенденцій та їх особливостей.

У переважній більшості етюди українських композиторів це п'єси, у яких розробляється різноманітна фортепіанна фактура. Суто піаністичні проблеми, як правило, підпорядковані художньому задуму. Специфіка **концертного етюду** полягає, найперше, у вирішенні віртуозно-технічних завдань, якими втілюється художній образ. Але залежно від особливостей руху, в якому задумано той чи інший образний характер, віртуозність, як комплекс фактурно-швидкісних завдань, може трансформуватися (у випадку повільних темпів) у

віртуозність плавного кантиленного звучання, у техніку **«співу»** на фортепіано. **Співучість** – невід'ємна особливість вітчизняного піанізму, яка тісно пов'язана з характером українських народних пісень. Ця риса фортепіанного мистецтва, як відомо, виникла ще на світанку піанізму. Згадаємо хоча б твердження **Філіппа Емануїла Баха** (XVIII ст.): «Гра на клавірі якнайбільше повинна бути схожою на спів.» Тому **«спів на роялі»** є однією з головних сторін техніки виконання українських фортепіанних етюдів.

Чимало етюдів українських композиторів - кантиленного характеру. Поняття **кантилена** не означає раз і назавжди усталеного звучання. Кантилена – значить мелодія, пісня, найрізноманітнішу сутність яких неможливо передати без емоційного відношення до їх виконання. Тому робота над кантиленою, на відміну від інших видів технічної роботи – без загострення емоційного відношення - є малоефективна. Основний засіб звукотворення при грі кантилени – **легато**. Увага виконавця зосереджується насамперед на досягненні справжнього реального, а не педального легато, на красі та якості звуку. Гра легато залежить від характеру **фразування мелодії,** від уміння гнучко і виразно виконувати мелодичні голоси. На превеликий жаль, мало хто з студентів у спромозі заспівати або окремо заграти мелодії творів, які вони вчать протягом тривалого часу. Відсутність чіткого уявлення про структуру музичної мови і фразування мелодії порушують природну координацію рухів. Сюди належать і «затисненість», і «скутість», і «тряска рук» та інші дефекти. Доцільні та економні рухи виникають лише при точному виявленні декламаційного малюнку мелодії.

Для декламації характерні дрібні величини. Навіть безперервна послідовність звуків музичної тканини легко ділиться на дрібні мотиви і поспівки. Успішність **технічної роботи** на будь-якому етапі навчання базується на засвоєнні цих простих елементів музичної мови.

Переважно закінчення мотиву, фрази і ліги співпадає з послабленням звучності, якщо це тільки не суперечить змісту музики, або спеціальним позначенням композитора. Ліга може співпадати з артикуляційним штрихом,

проте далеко не завжди закінчення ліги означає зняття руки. В основному всі штрихи в етюдах українських композиторів визначаються специфікою фортепіанного звучання.

Окремо звернемо увагу на питання засвоєння нотного тексту у фортепіанних творах кінця XX та початку XXI століття. Українські фортепіанні композиції цих років надзвичайно багаті і різноманітні. Сучасні українські композитори показали у своїй творчості нові виразові можливості інструменту, нові прийоми композиційного письма, нові способи розвитку і оформлення музичного матеріалу. Цілком природній інтерес українська музика викликає як у професіоналів, так і аматорів музики. Проте при засвоєнні нового нотного тексту часто виникають труднощі, зумовлені великою кількістю раніше не використовуваних способів запису висоти звуку, позначень ритму та інших авторських вказівок.

У пошуках нових виразових засобів, нових композиторських прийомів автори часто звертаються за допомогою до нетрадиційних (стосовно норми запису XIX ст.) форм нотної графіки. Власне кажучи, про деякі із таких форм сьогодні на початку XXI ст., ми можемо уже цілком певно говорити як про усталені та загальноприйняті. Інші способи запису, які є надбанням деяких композиторів і використовуються тільки у його творах, поки ще не увійшли в широку композиторську практику.

Вивчення етюдів українських композиторів має важливе значення для розвитку виконавської майстерності, оскільки на цих творах студенти знайомляться з різними піаністичними прийомами та особливостями фактури, характерними в цілому для стилю української фортепіанної музики.

Розділ 8. Класифікація українських фортепіанних етюдів

Виходячи з аналізу етюдів українських композиторів, можна зробити ряд узагальнюючих висновків з приводу спрямованості розвитку техніки. У

піаністів існує зручна і звична термінологія («велика», «дрібна», «пальцева», «кистьова» та інші види техніки), під якою слід розуміти багатоманітність форм фортепіанного викладу (фактури) і різноманітні способи звуковидобування.

Як відомо, різні піаністи по різному підходили до класифікації фортепіанної техніки. В основному, кожна з них зводилася до підрозділу на так звану «дрібну», або «пальцеву» техніку і «велику» техніку. **«Дрібна»** техніка включає різні формули одноголосної пальцевої гри. До них належать:

- гамоподібні послідовності;
- арпеджовані послідовності;
- ламані інтервали;
- репетиційні фігури;
- мелізматичні групи.

До так званої **«великої»** техніки належать:

- октави;
- акорди;
- похідні від акордів вібрато (репетиційна техніка);
- тремоло (ротаційна техніка);
- кидки (різновид акордової техніки).

Проміжне місце у цій класифікації займають різні види **подвійних** нот.

Такий розподіл етюдів у значній мірі є **умовним,** бо у ряді випадків етюди містять поєднання різних технічних завдань, хоча за основу завжди береться певна фактурна формула, яка переважно розробляється автором.

Якщо говорити по суті про класифікацію, то тут треба зазначити, що будь-яка із класифікацій має чисто механічний підрозділ, деяку штучну схему**. По-перше**, у цих підрозділах не враховуються усілякі сплетіння і поєднання різних прийомів викладу; **по-друге**, для виконавця важливий не тільки малюнок технічної фігури, але і те, як і яким чином він буде грати, реалізуючи цей нотний текст у своєму виконанні. І **по-третє**, у практичній роботі зі студентами аж ніяк не можна виходити із якоїсь абстрактної схеми, яка визначає послідовність вивчення різних видів техніки. Питання про класифікацію видів

техніки має практичне значення тільки як деяке умовне позначення різних прийомів фортепіанного викладу.

Нижче наводиться список етюдів, які можна класифікувати, якщо брати за основу лише піаністичні завдання, наступним чином:

- твори, присвячені певному фактурному викладу і фактурному завданню;
- твори програмного характеру з розгорнутим фактурним малюнком.

Твори, присвячені певному фактурному викладу і технічному завданню

1. Барабашов В. Етюд Мі мажор.
2. Беркович І. Етюд соль мінор.
3. Богданов Ф. Етюд До мажор.
4. Борткевич С. Етюд тв. 15 № 9 фа-дієз мінор.
5. Борткевич С. Етюд тв. 15 № 9 мі мінор.
6. Вериківський М. Етюд.
7. Задор Д. Етюд до мінор.
8. Знатоков Ю. Етюд ля мінор.
9. Коломієць А. Етюд – марш тв.. 12 № 2.
10. Коляда М. Етюд Ре-бемоль мажор.
11. Косенко В. Етюд тв. 8 № 8 фа-дієз мінор.
12. Маєрський Т. Етюд Соль та Етюд Ре.
13. Надененко Ф. Етюд ля мінор.
14. Шульман Н. Вічний рух. Етюд ля мінор.

Твори програмного характеру з розгорнутим фактурним малюнком

1. Завадський М. Козак. Жанровий етюд-стакато тв. 101 Ре мажор.
2. Капустін М. Прелюдія До мажор. Джазовий концертний етюд.

3. Лисенко М. Прелюдія «Хлопче – молодче з «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень», тв. 2 соль мінор.

4. Рожавська Ю. Весняна злива. Етюд.

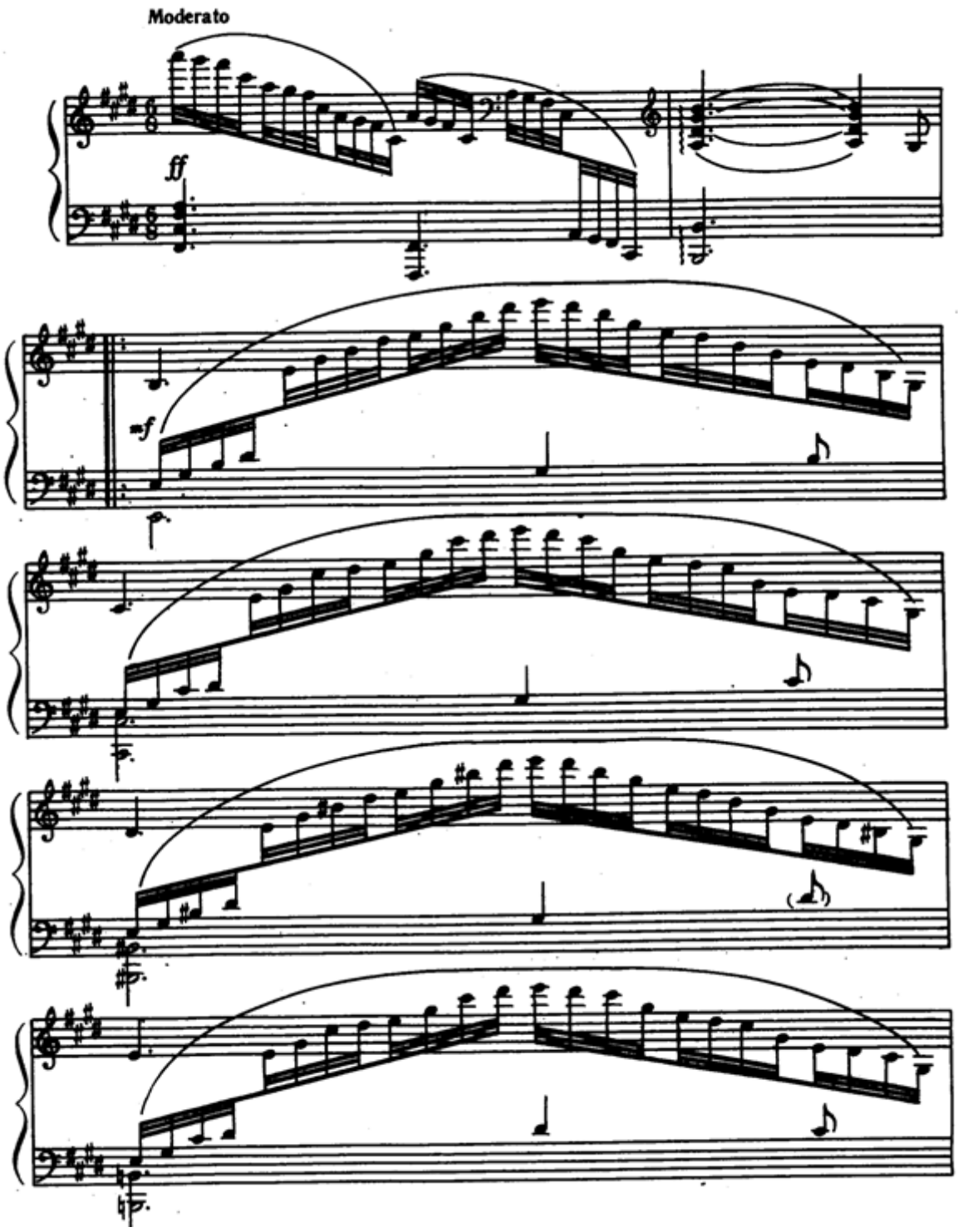
5. Сильванський М. Стрімкий потік. Етюд Соль-бемоль мажор.

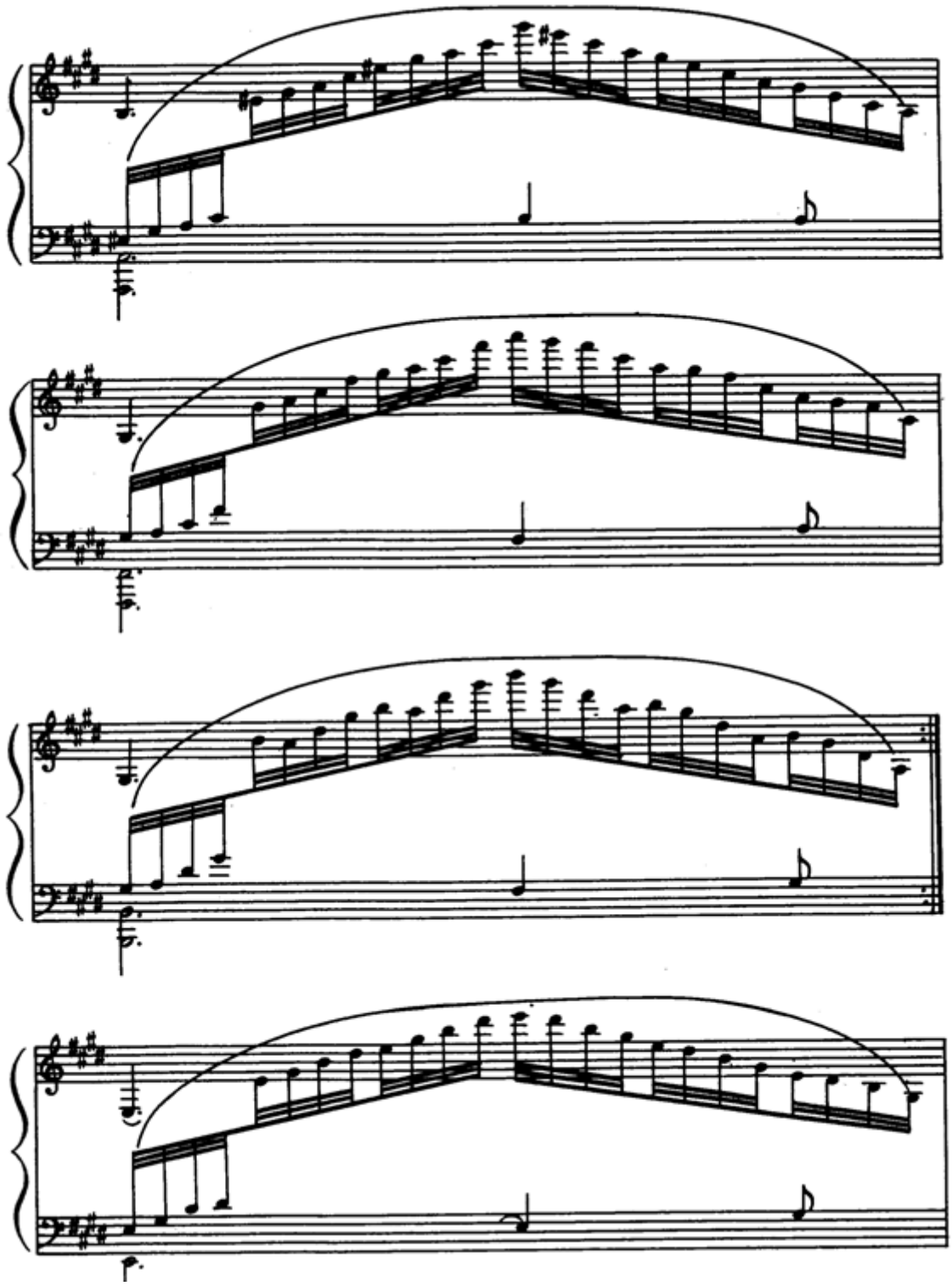
6. Шипович К. Карусель. Етюд.

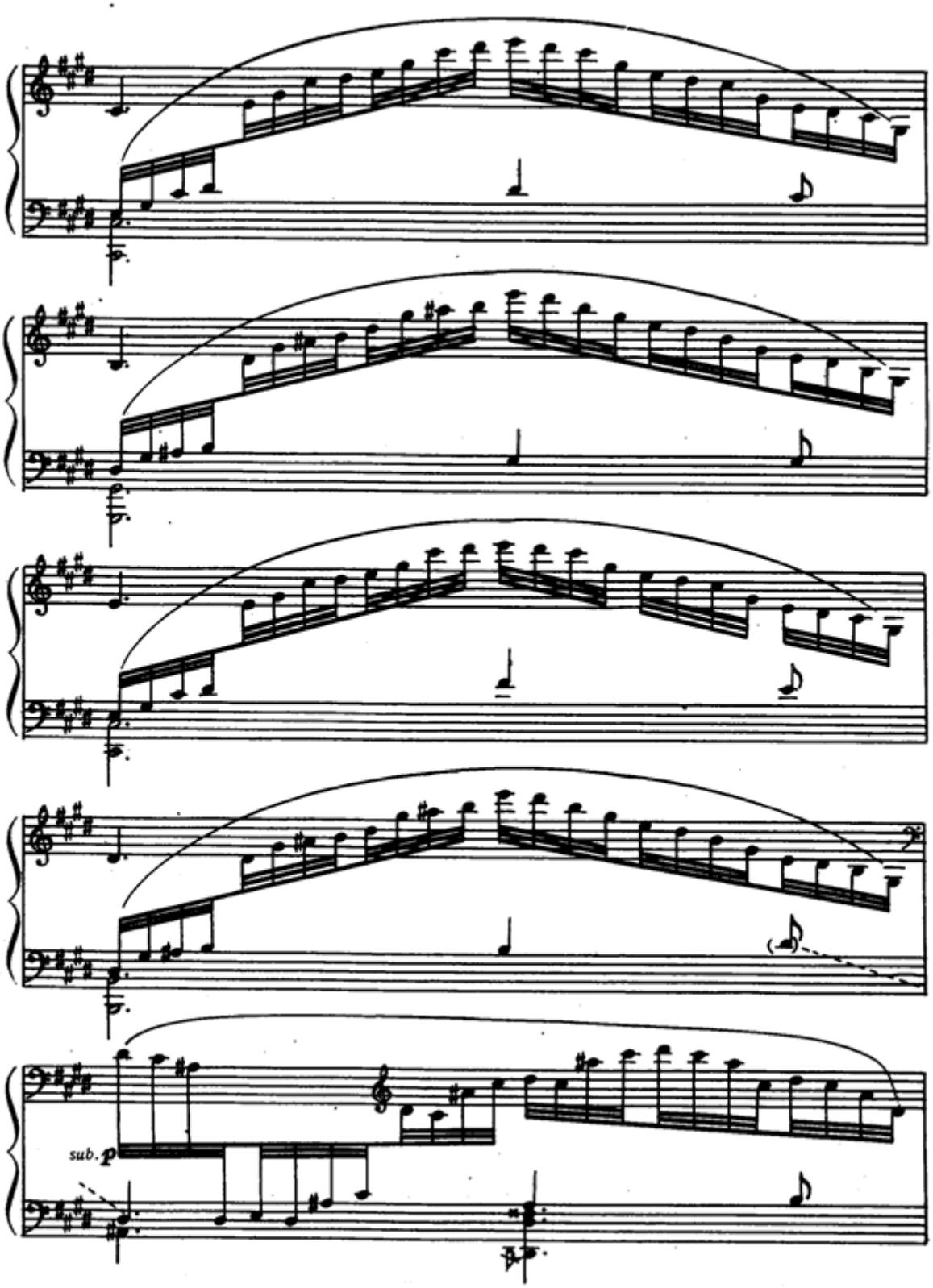
7. Якименко Ф. Сутінки. Етюд тв.39 № 4 Мі мажор.

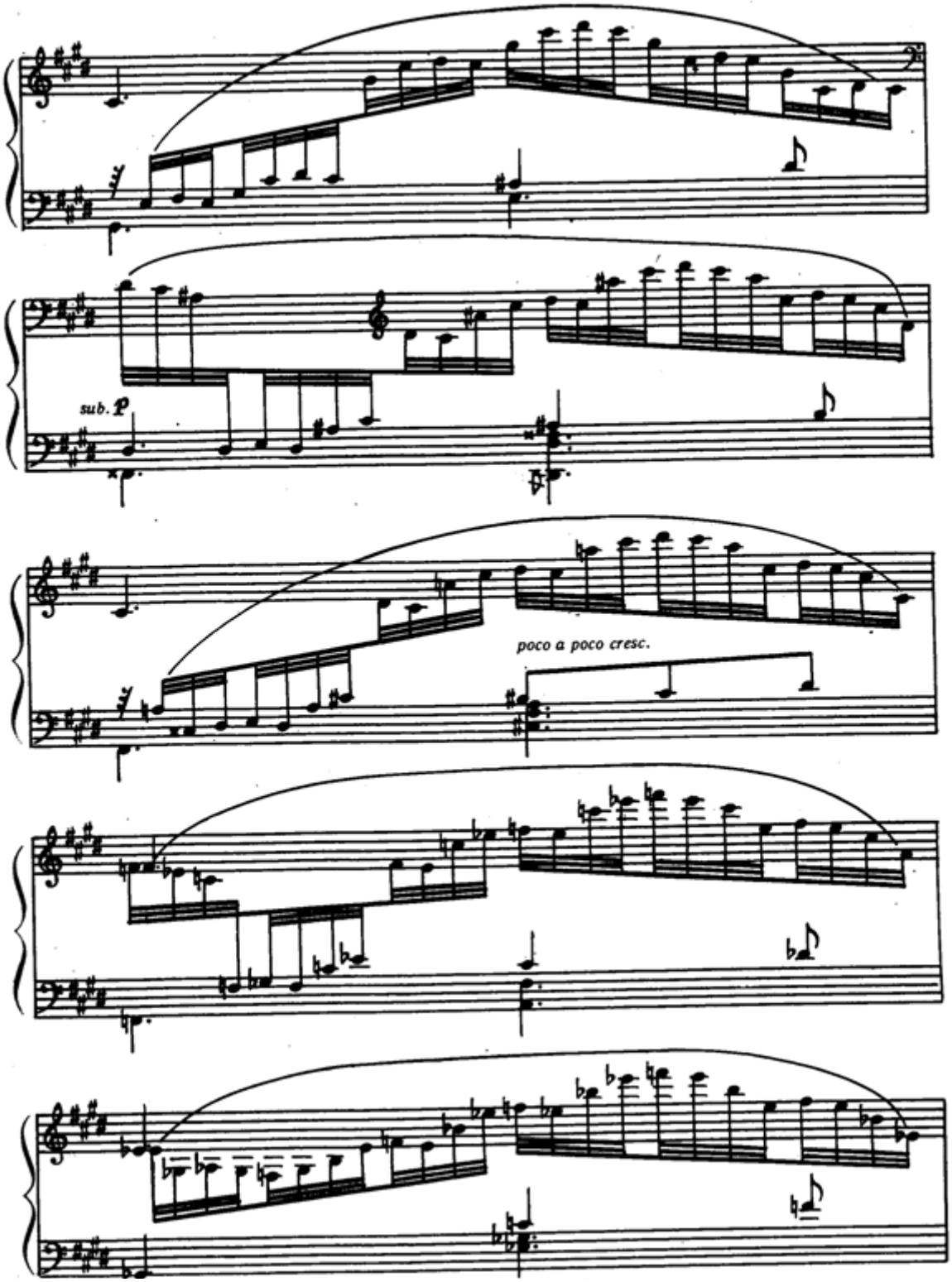
ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР ЕТЮДІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

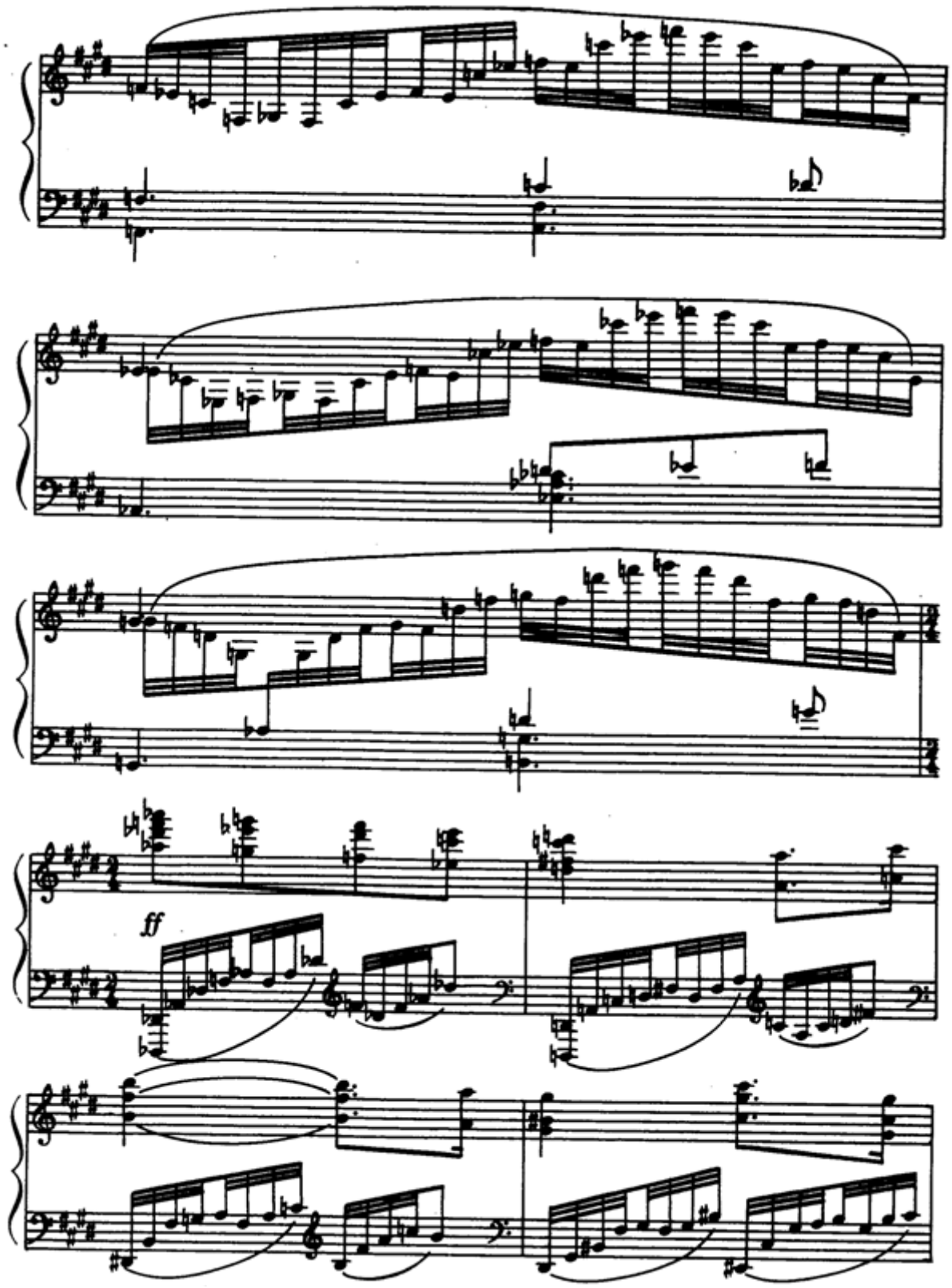
ЕТЮД **В. БАРАБАШОВ**

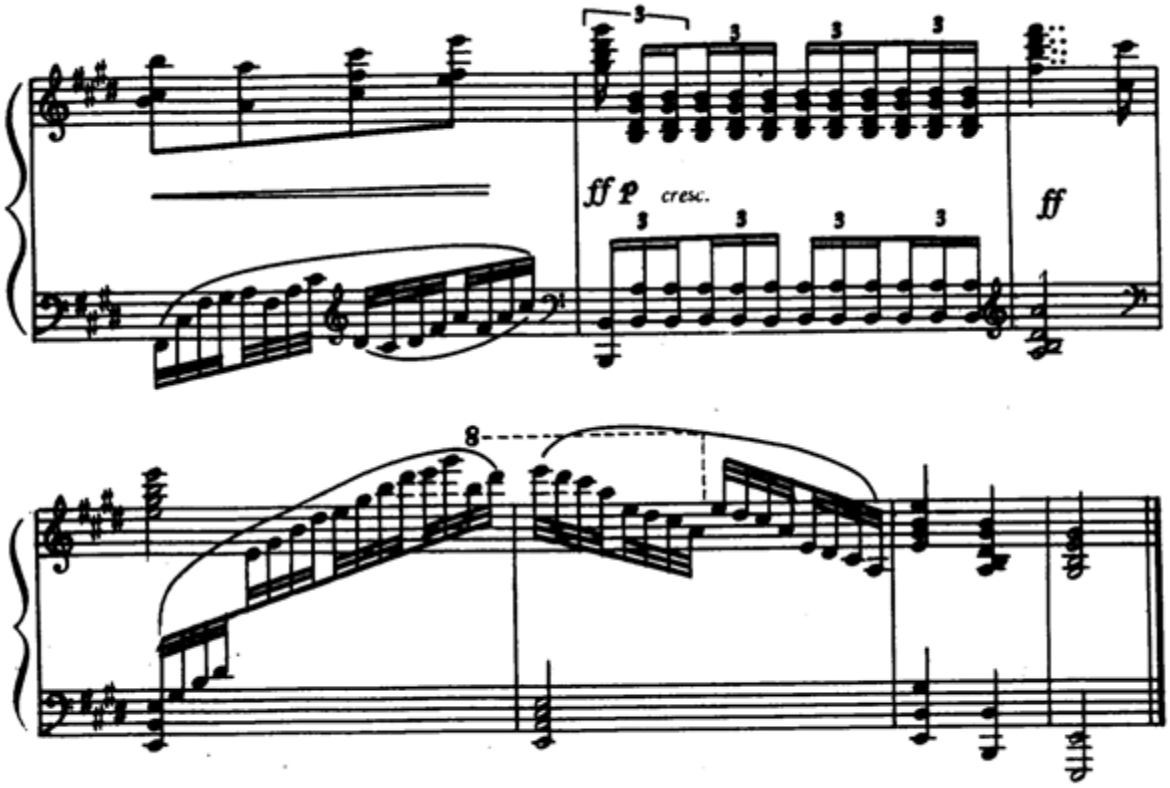


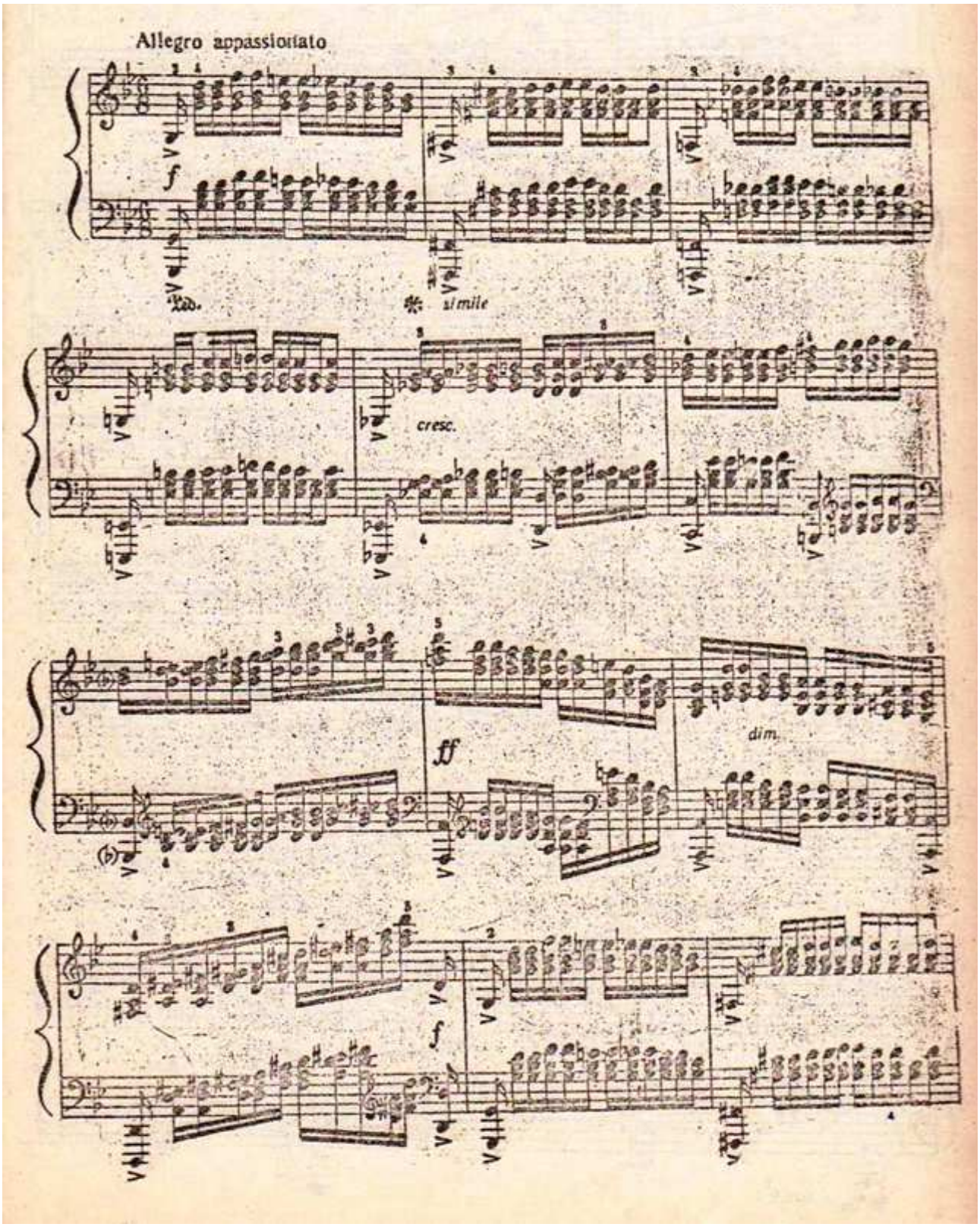


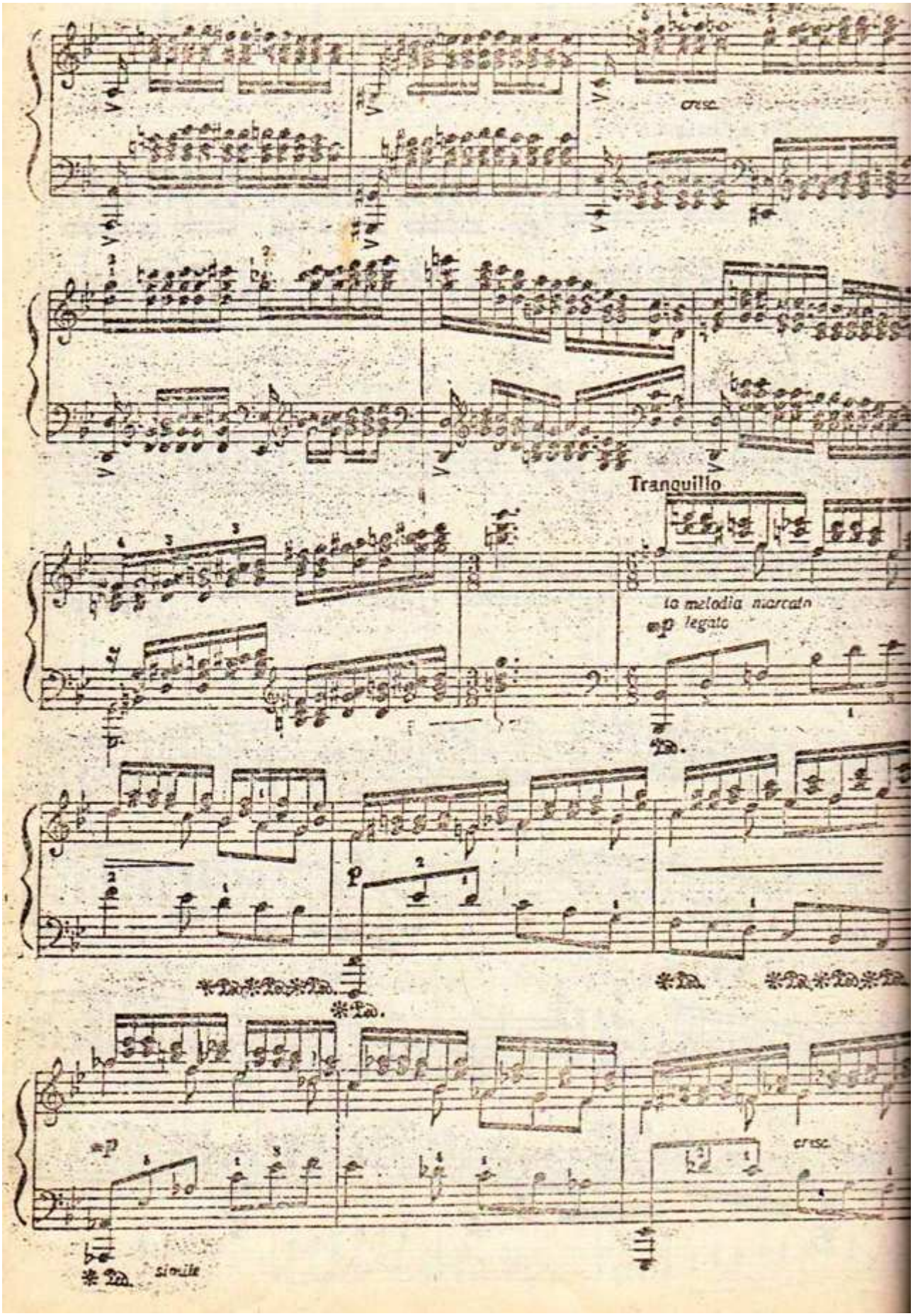

sub. p

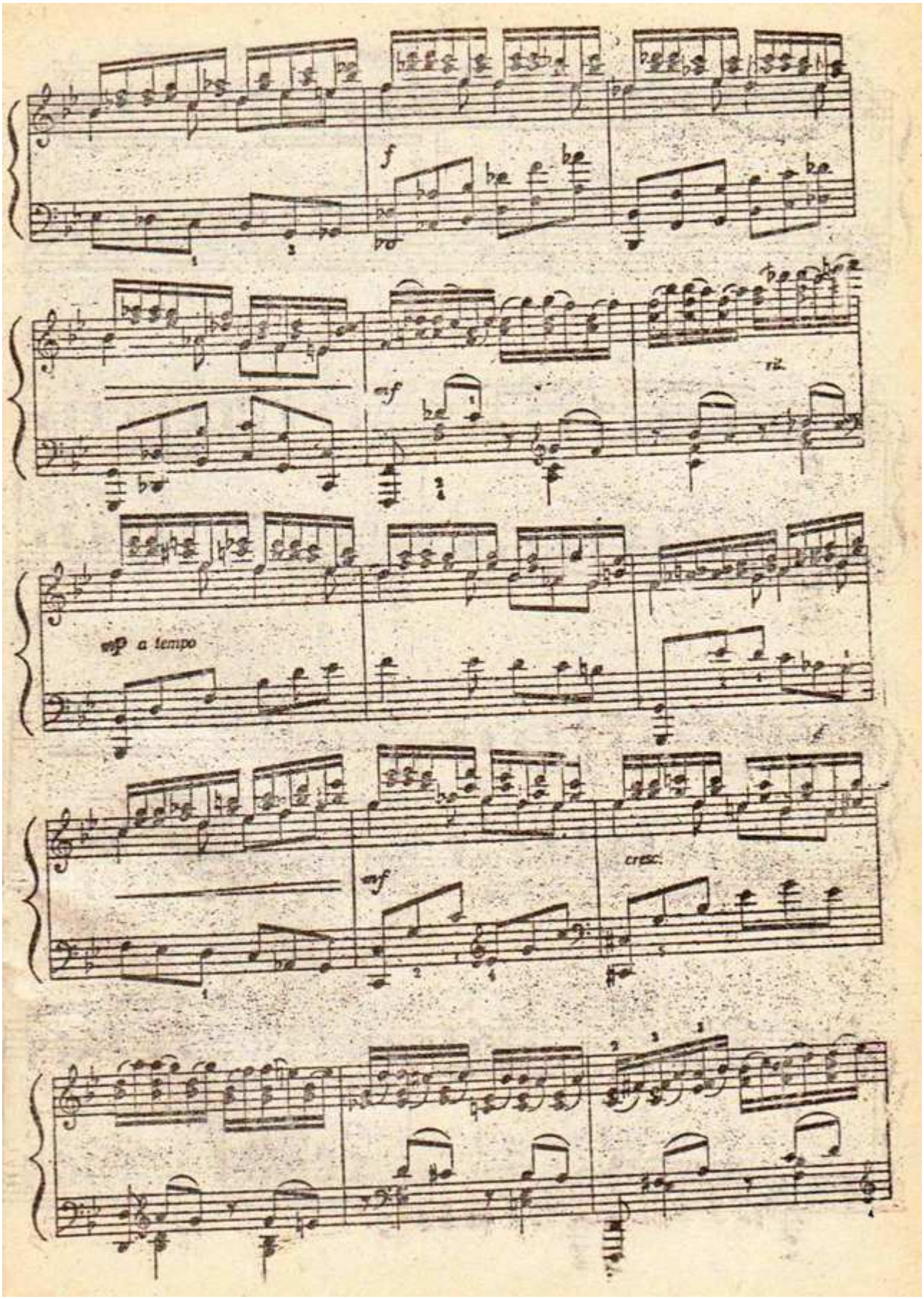

sub. p
poco a poco cresc.

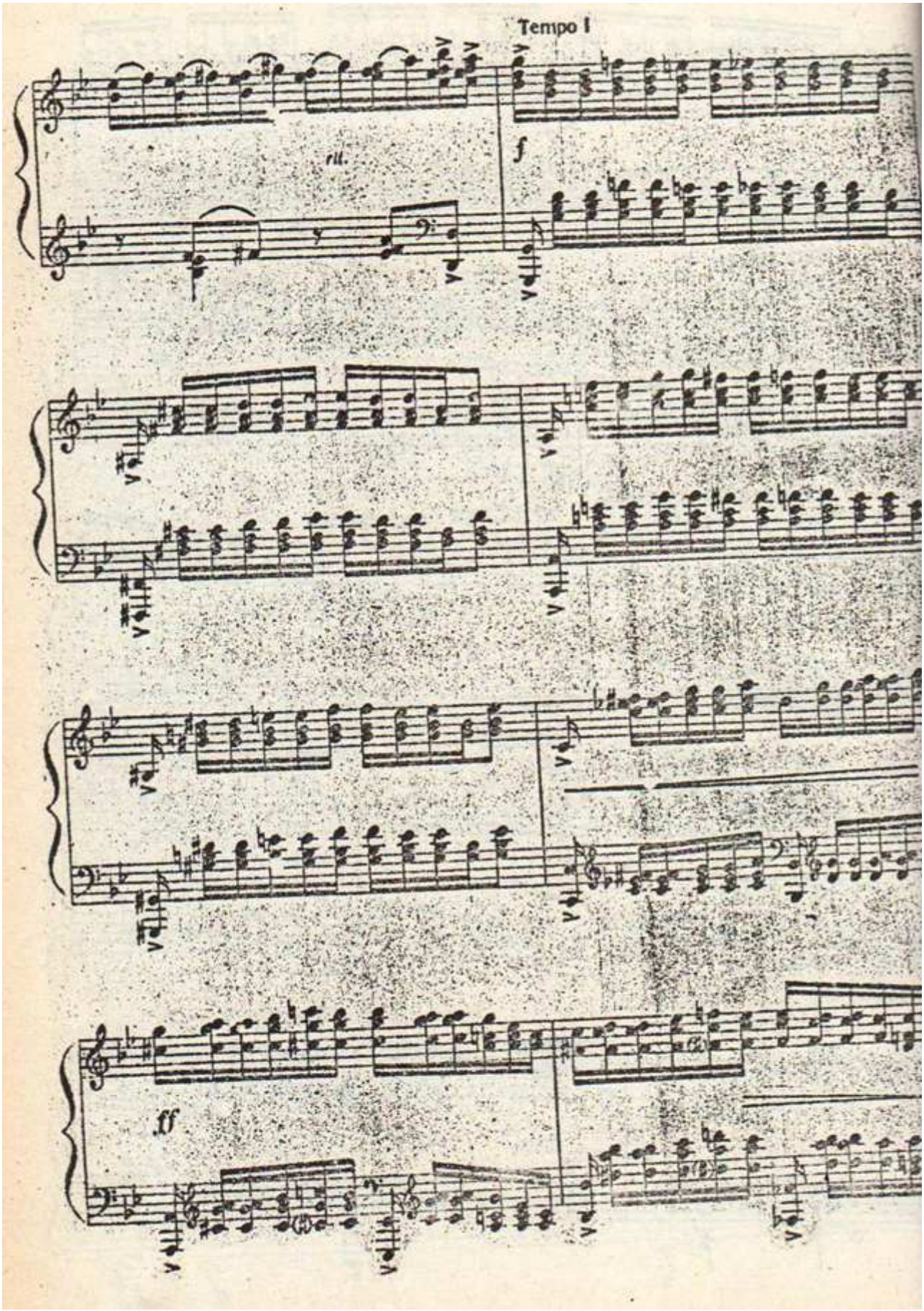

ff

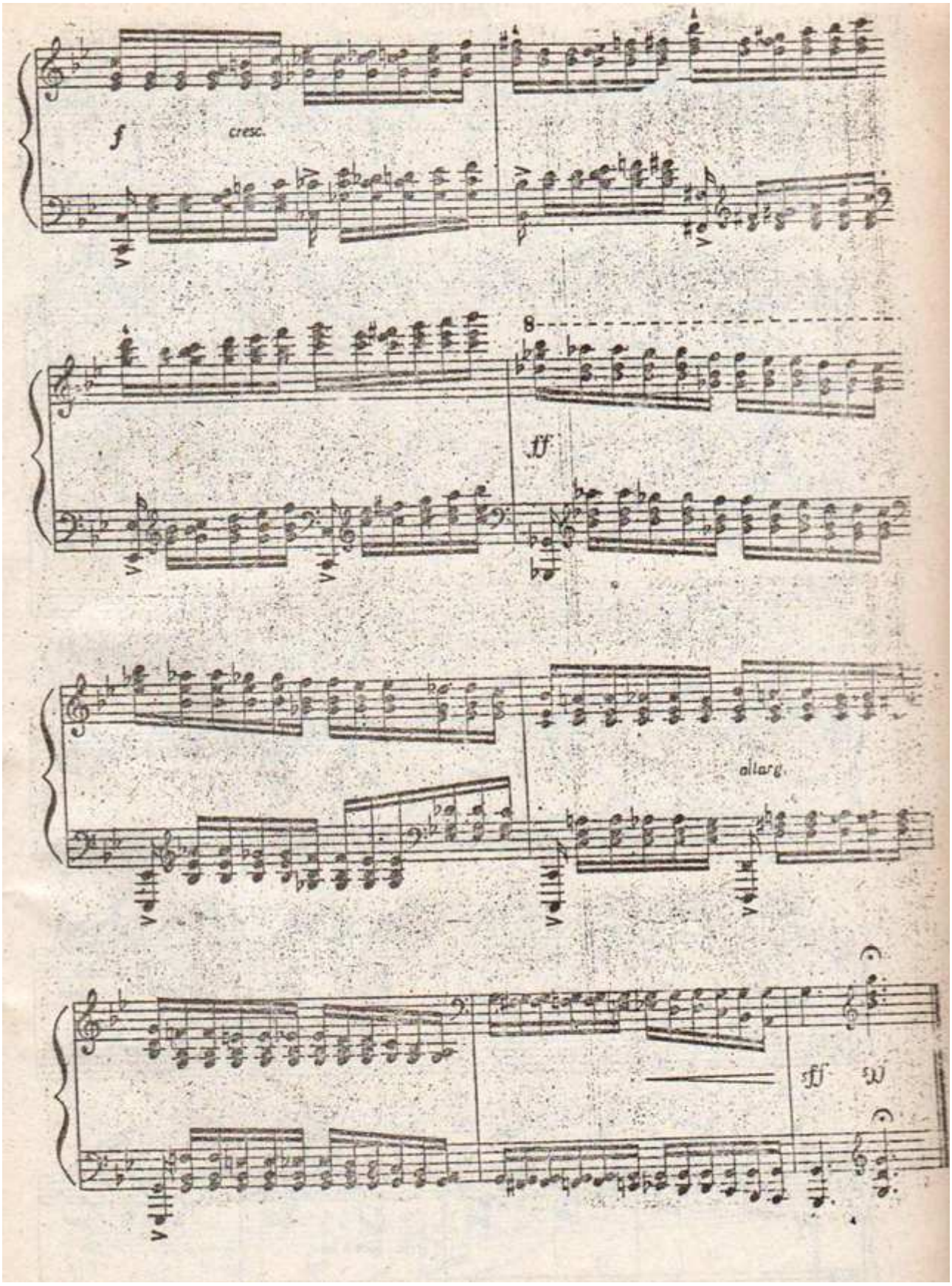

ff p cresc.
ff
8


Allegro appassionato
f
Ped.
simile
cresc.
ff
dim.
f

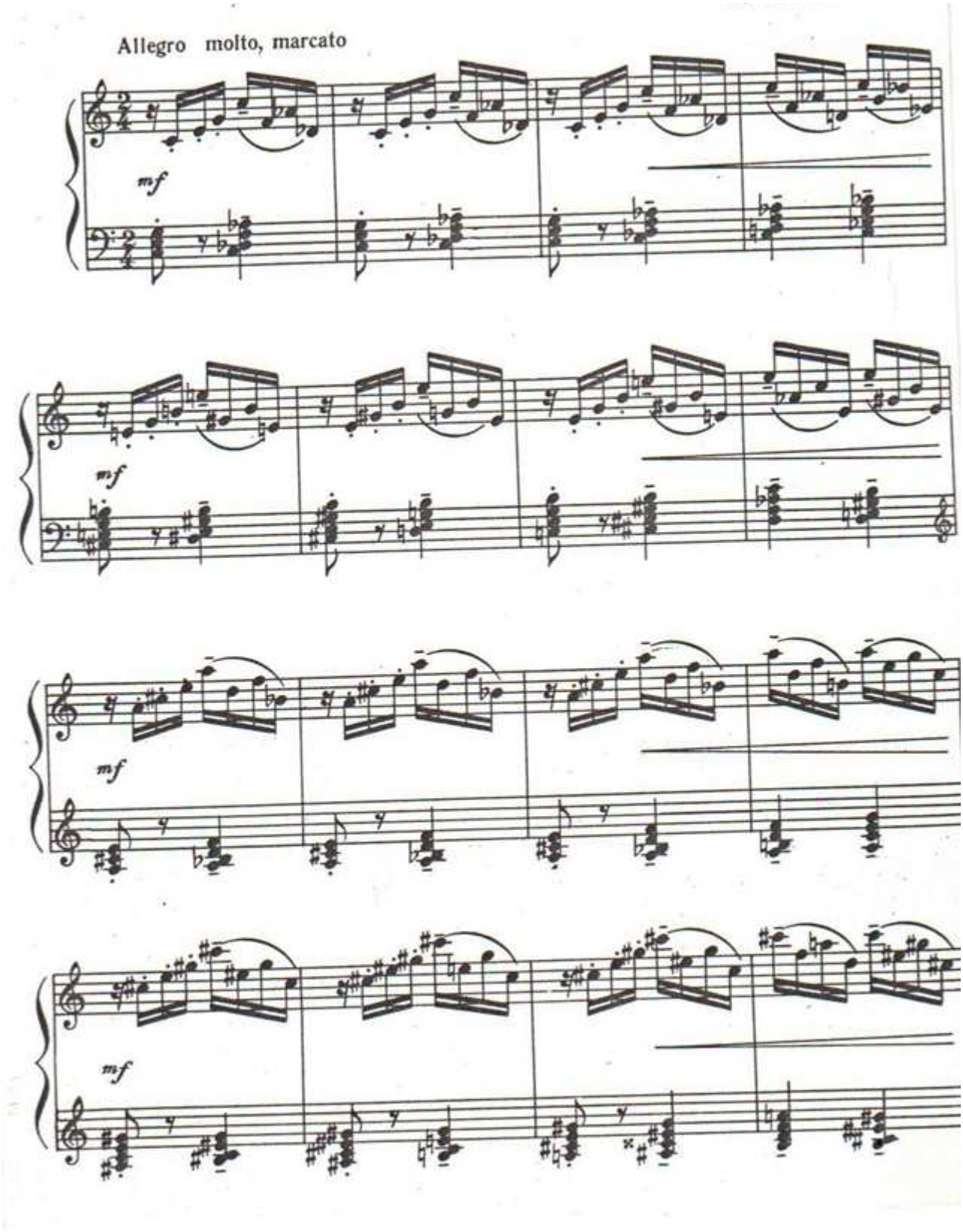

cresc.
Tranquillo
la melodia marcato
p legato
p
cresc.
simile

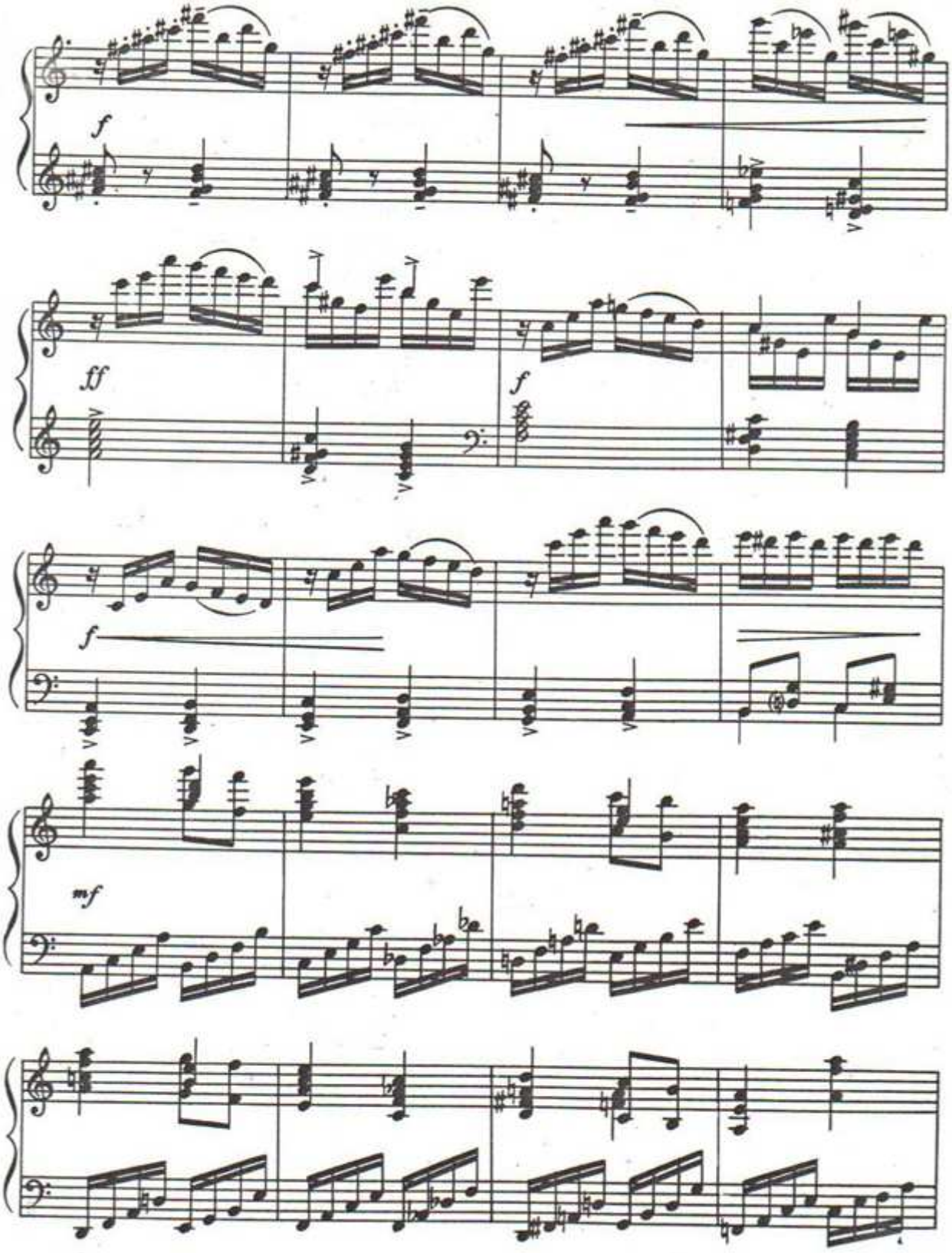

f
mf
rit.
mp a tempo
mf
cresc.

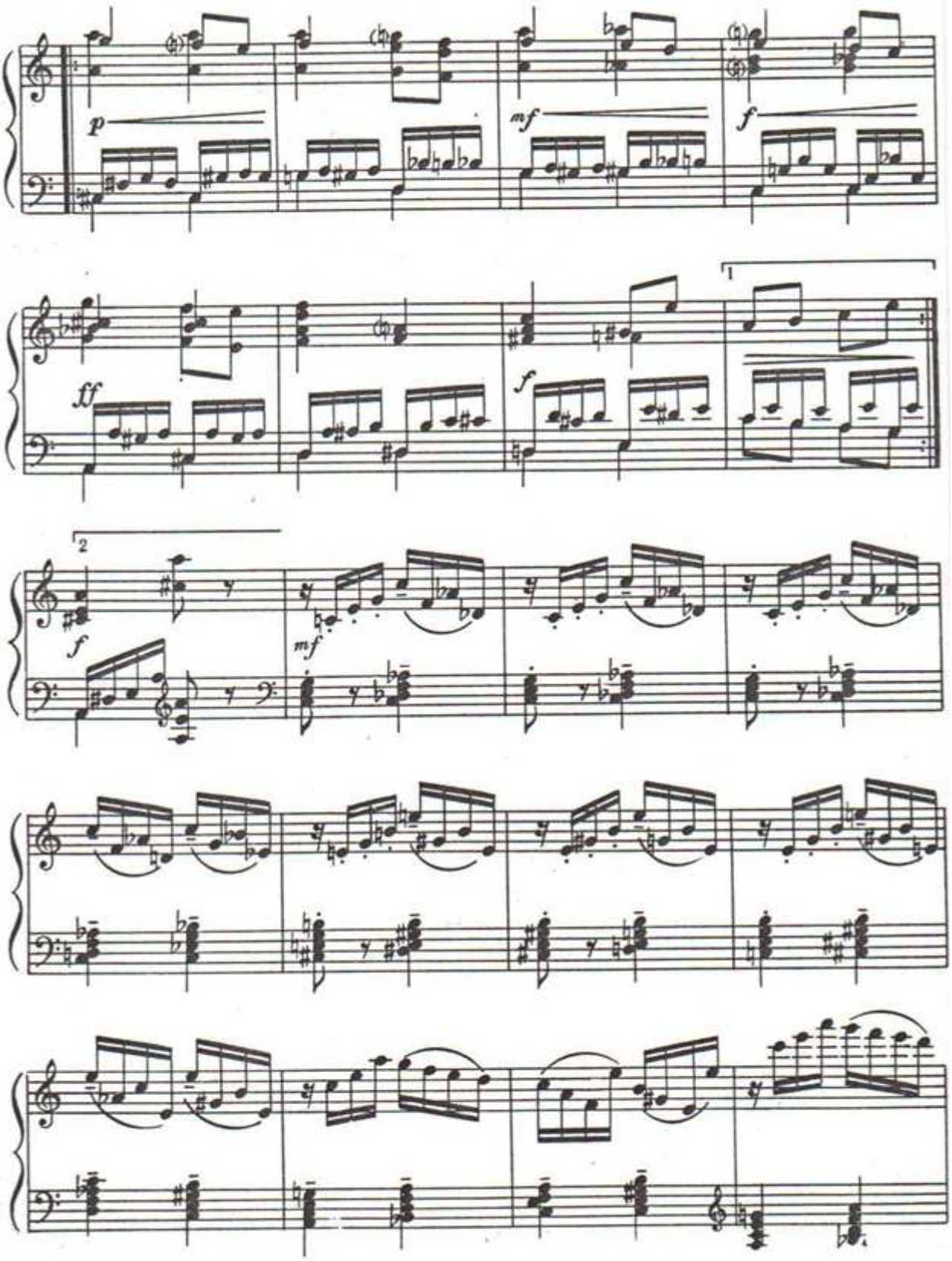

Tempo I
rit.
f
ff

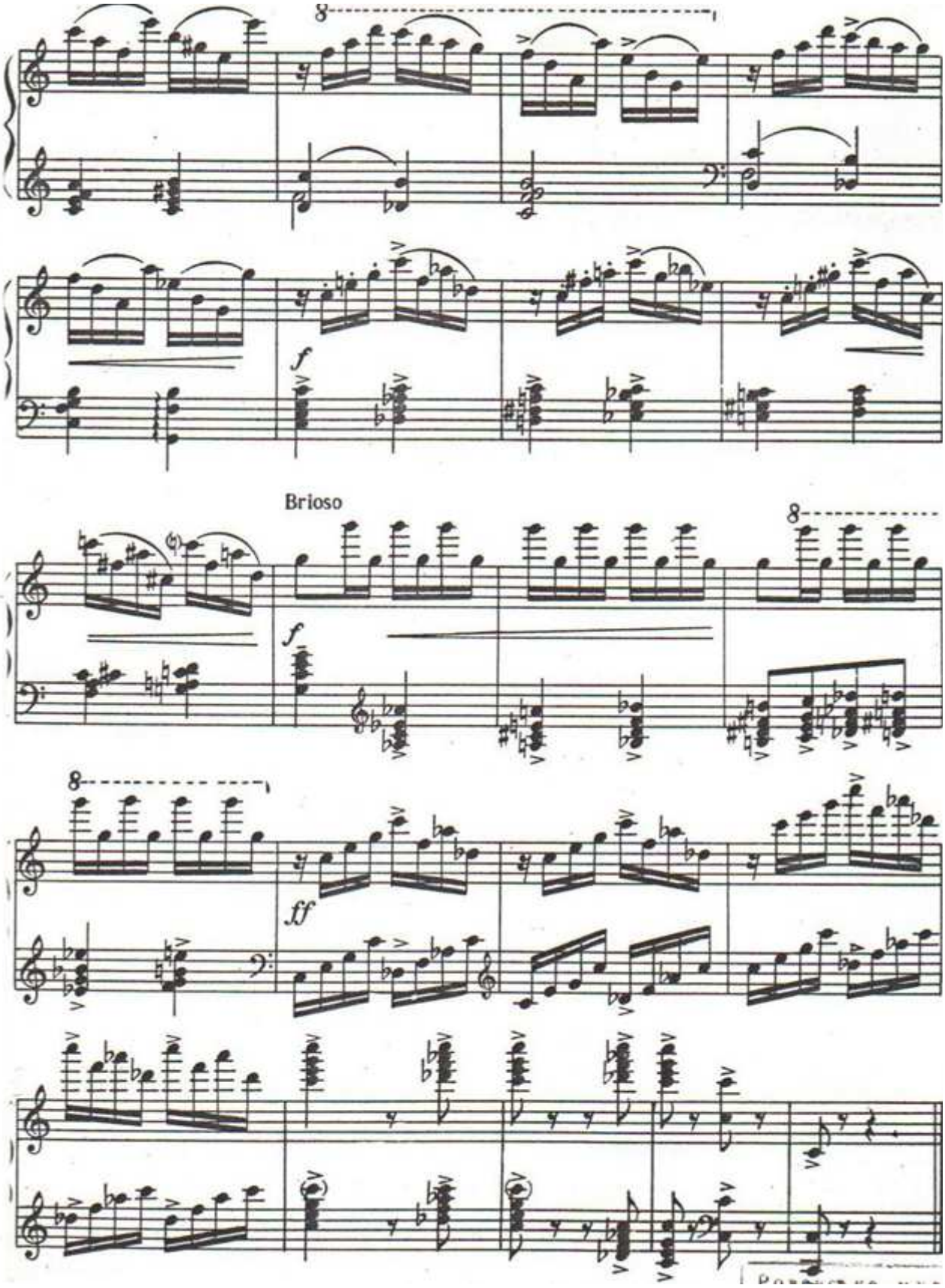

f
cresc.
8
ff
allarg.
sff

ЕТЮД **Ф. БОГДАНОВ**




f
ff
f
f
mf


p
mf
f
ff
f
1
2
f
mf


8
f
Brioso
f
8
8
ff

Etude.

S. Bortkiewicz. Op.15 №9.

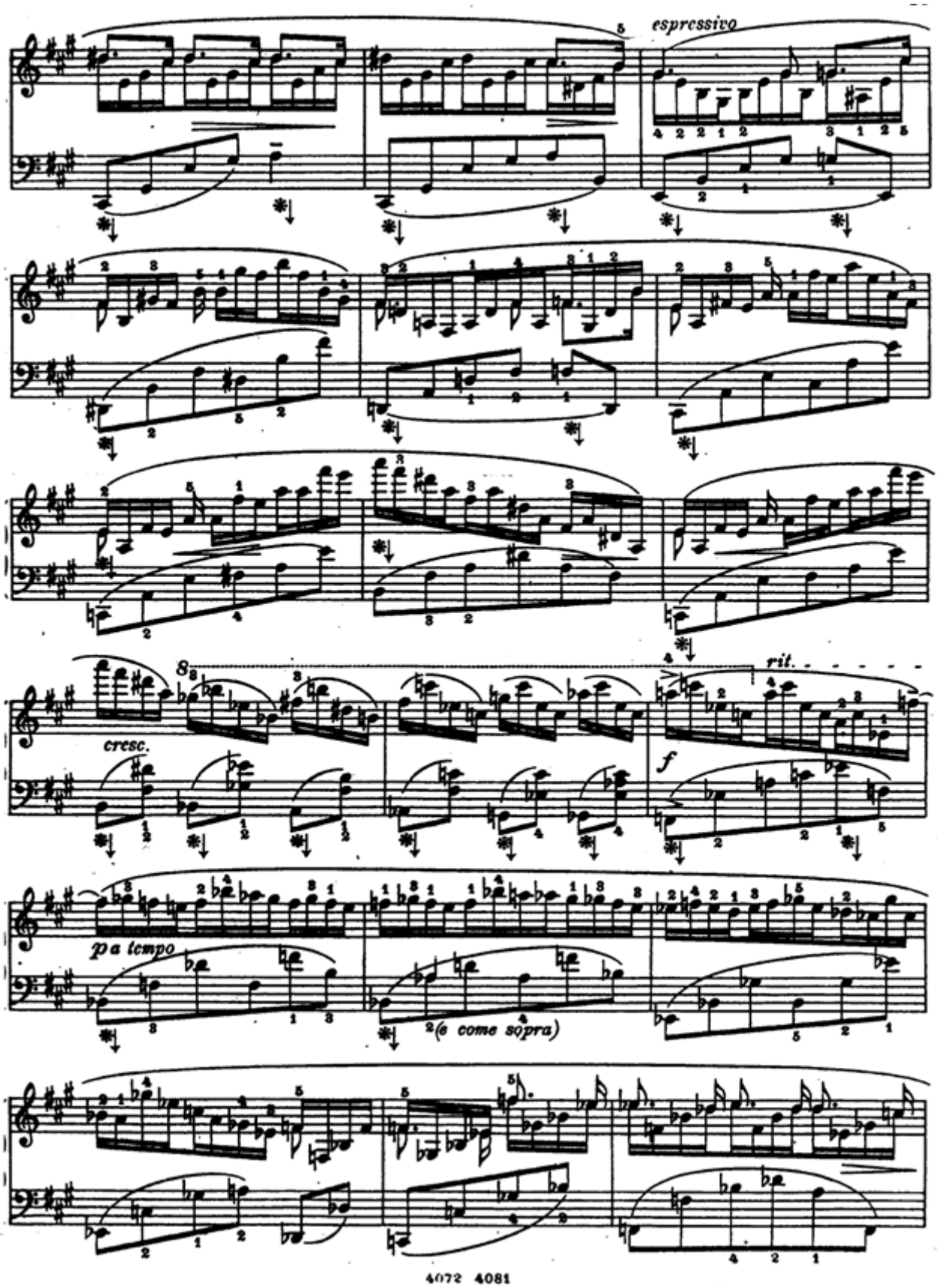
Allegro di molto.

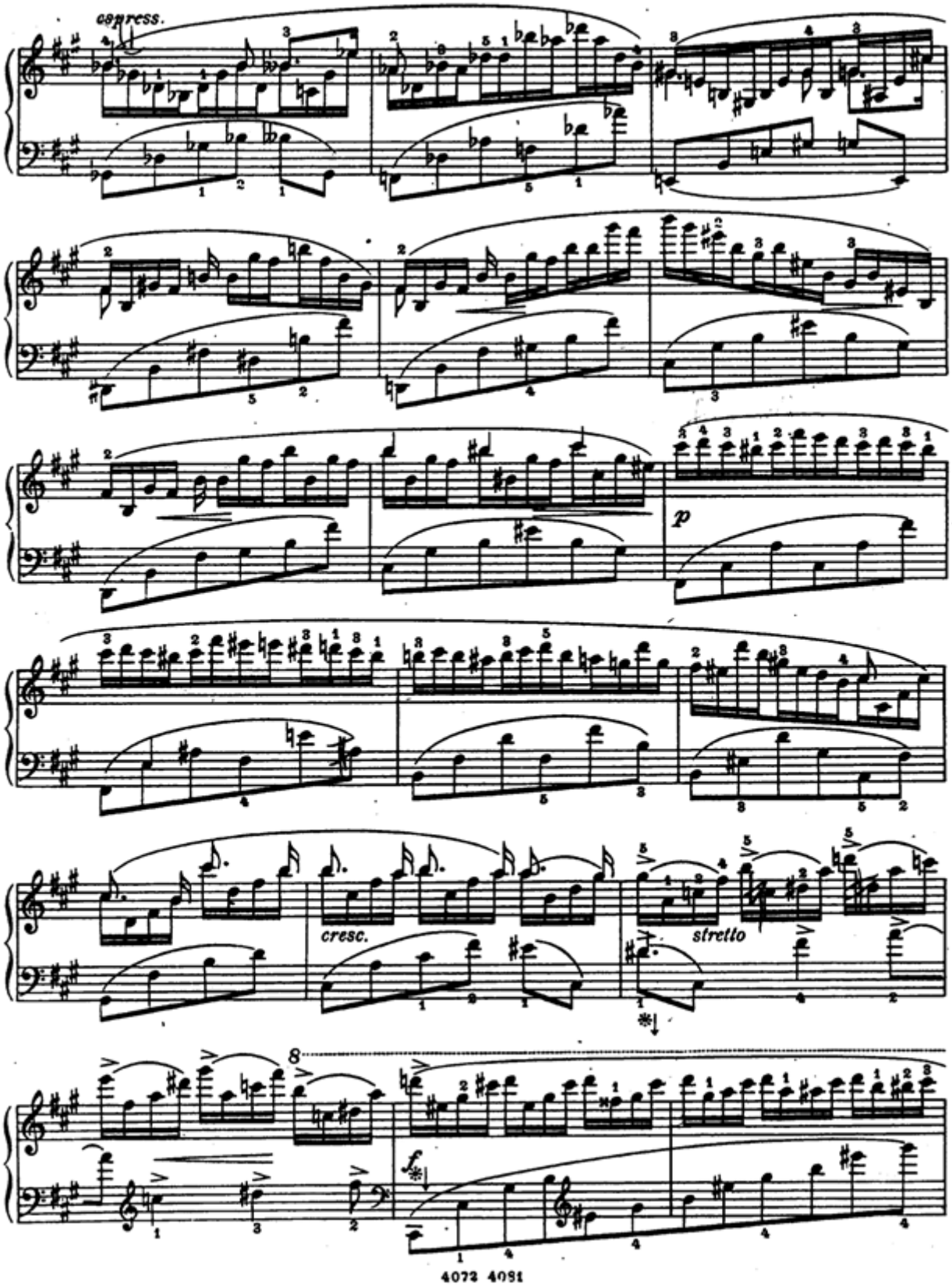
Piano.

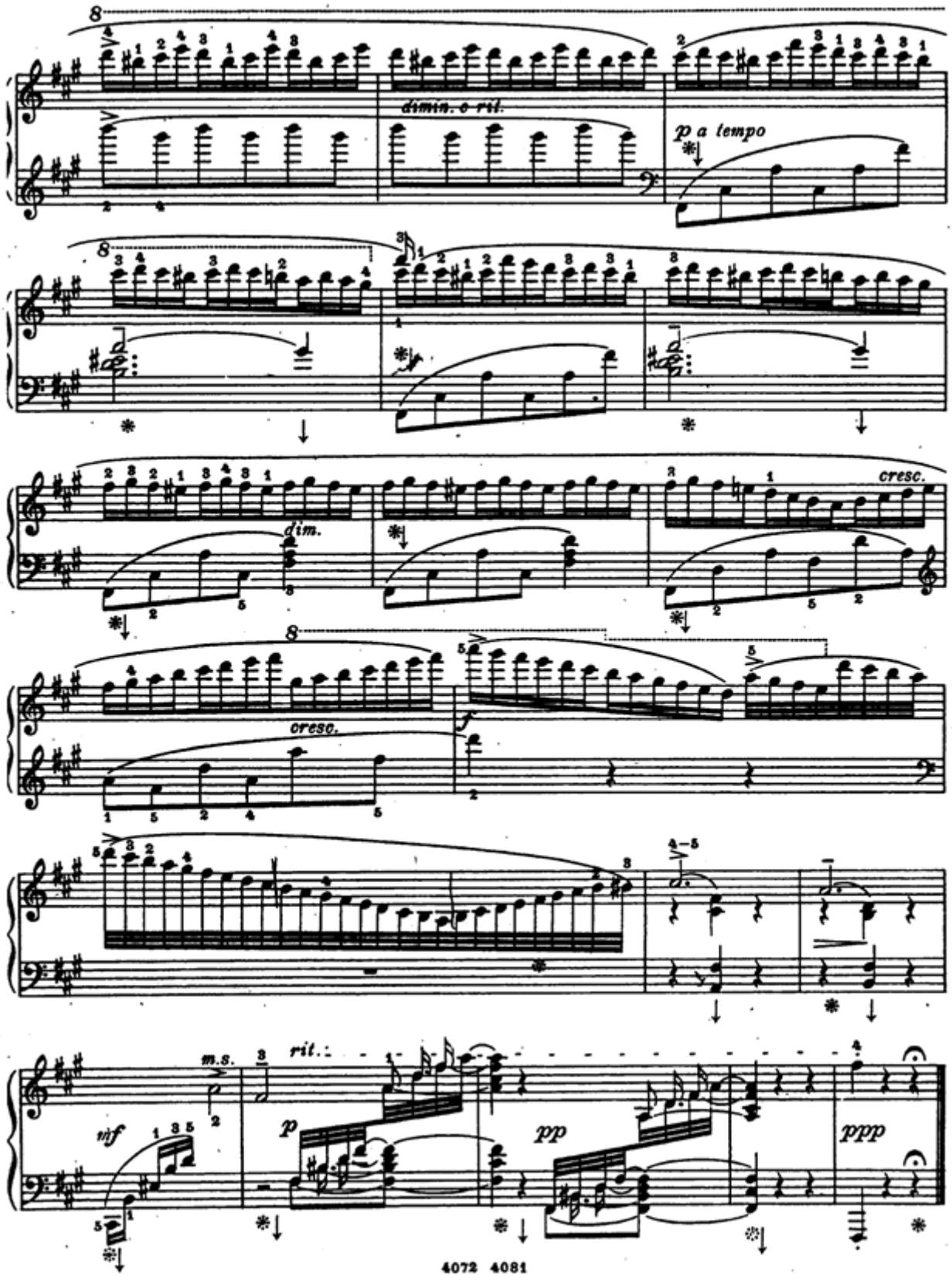
p con delicatezza

↓ Pedale. ✱ senza Pedale. (✱↓ Pedale legato. ↓✱ Pedale breve.)

4072 4081


espressivo
cresc.
rit.
f
pa tempo
(e come sopra)
4072 4081


espress.
p
cresc.
stretto
8
f
4072 4091


dimin. e rit.
p a tempo
dim.
cresc.
cresc.
f
m.s.
rit.
mf
p
pp
ppp
4072 4081

10.
Etude.

S. Bortkiewicz, Op.15 №10.

Presto furioso.

Piano.

ff pesante

sf

a tempo

non legato

cresc.

sempre f

ff

↓ Pedale. ✻ senza Pedale. (✻↓ Pedale legato. ↓✻ Pedale breve.)

4072 4082

Ped. simile

mf

cresc.

f

cresc.

p (subito) cresc. molto e con rabbia

f

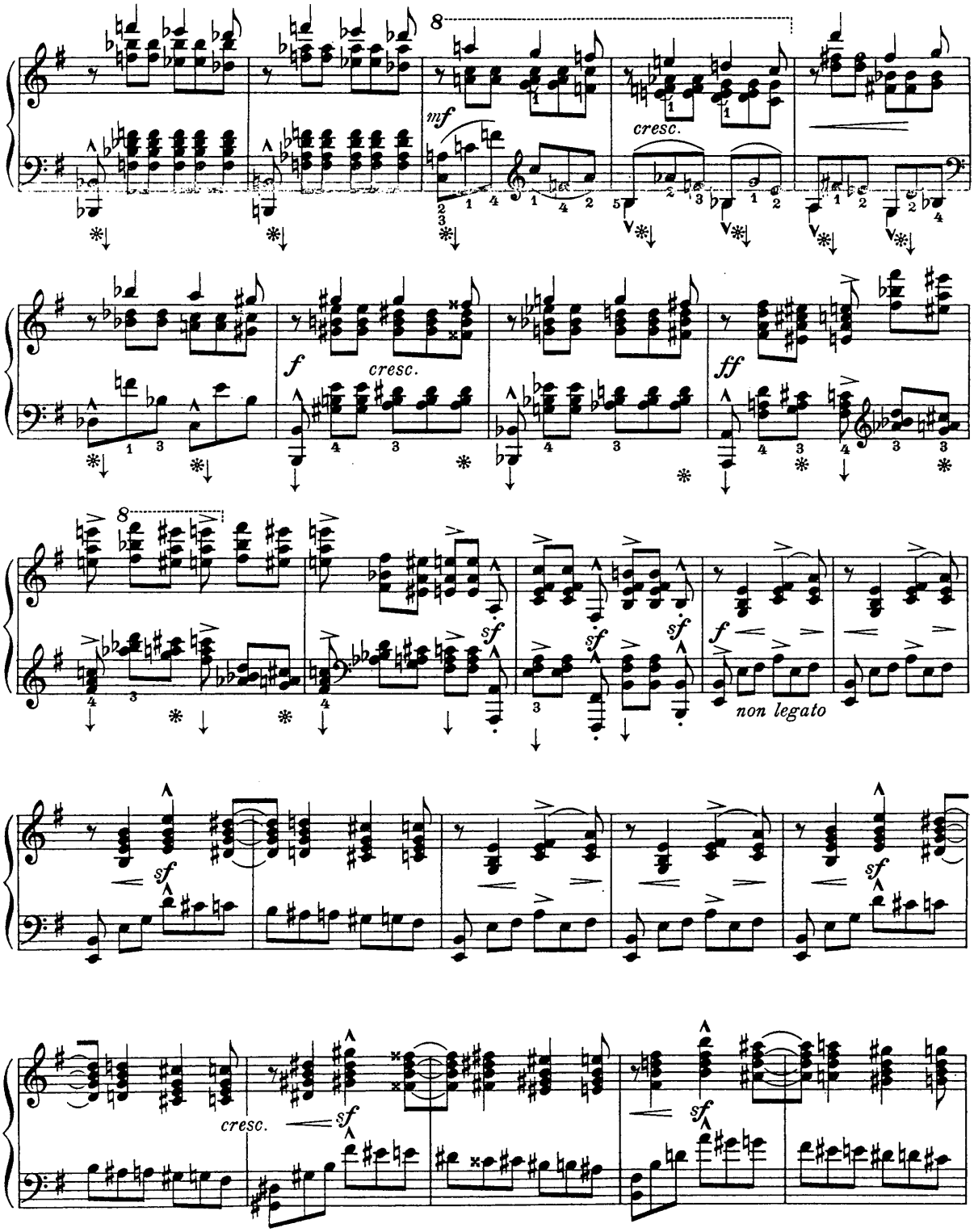
ff

mf cresc. molto

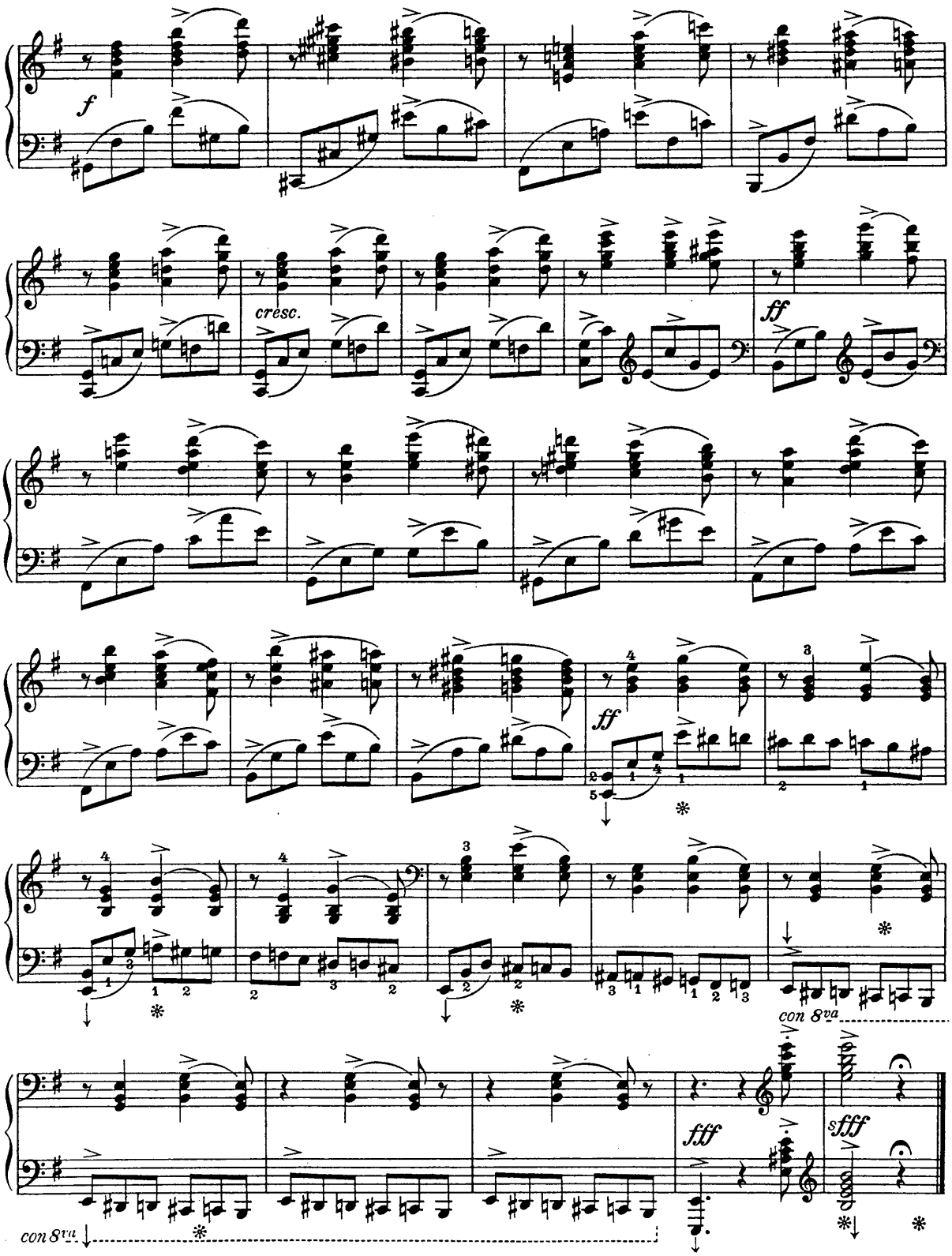
f

ff

4072 4082

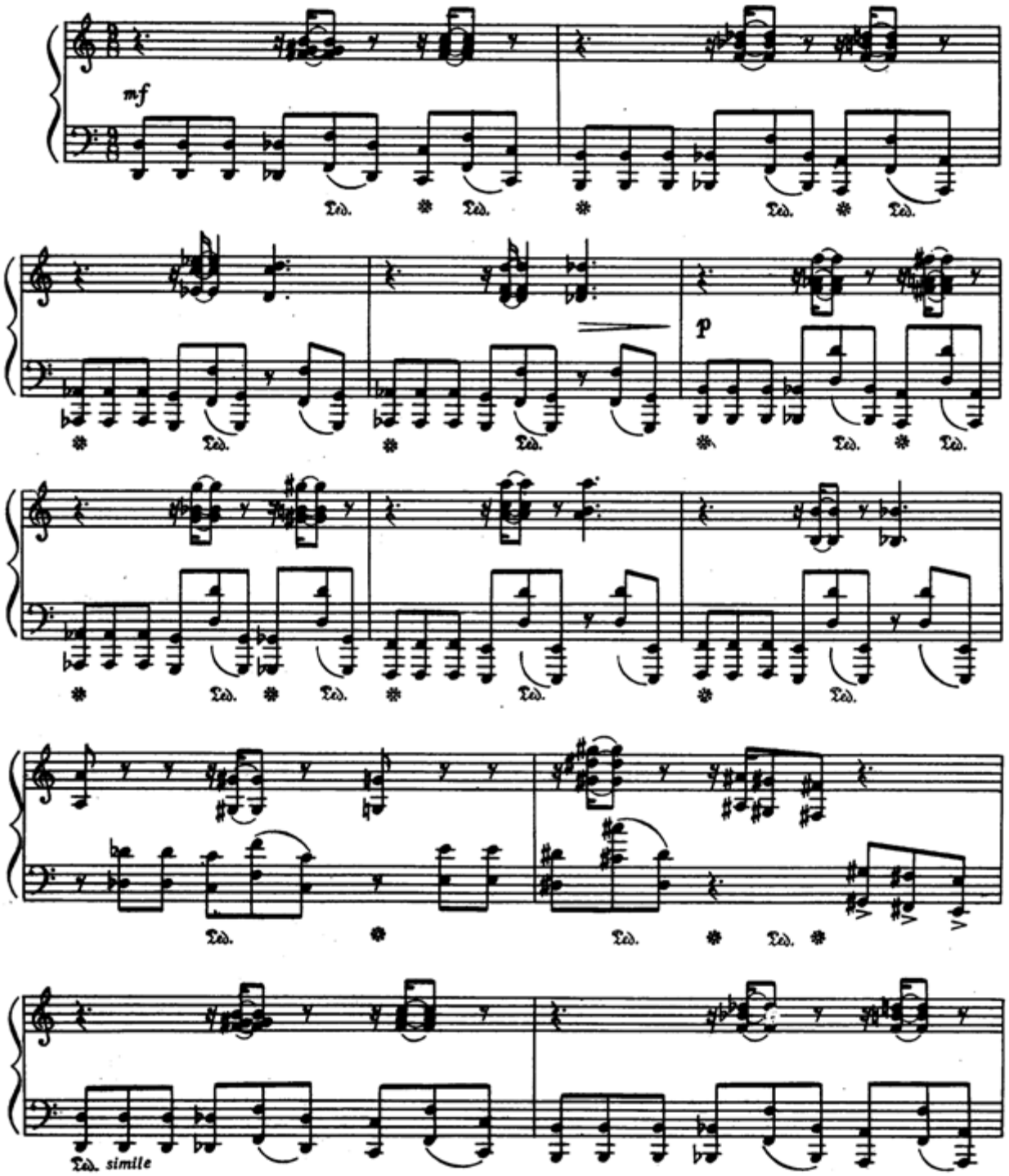


4072 4082

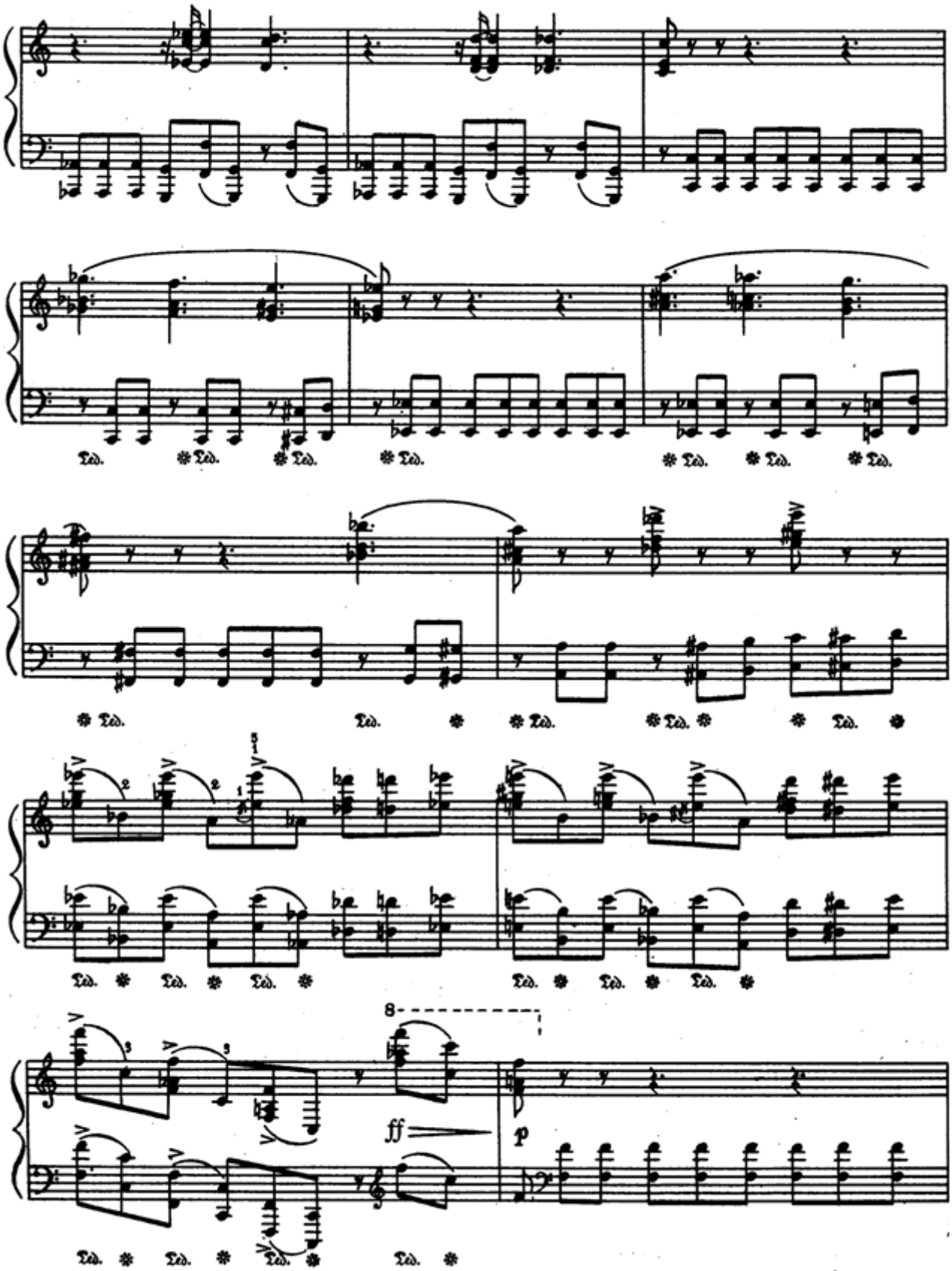


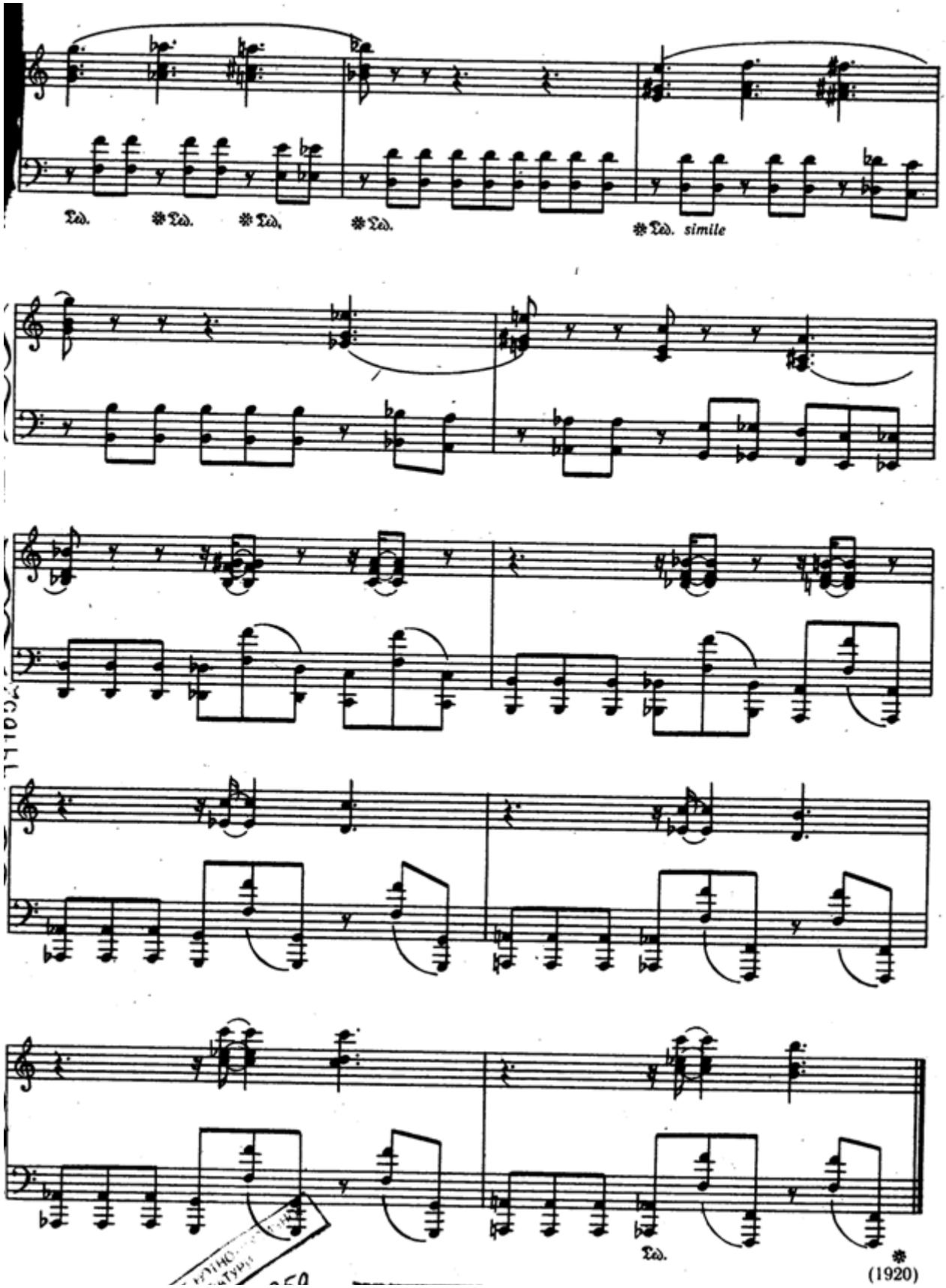
4072 4082

Lowe and Brydone (Printers) Limited, London



*) Ця п'єса, записана в енгармонічній тональності, увійшла в цикл «Прелюдій», тв. 2.
*) Эта пьеса, записанная в энгармонической тональности, вошла в цикл «Прелюдий», соч. 2.


ff
p


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped. simile
Ped.
(1920)

Етюд до-мінор

Д. ЗАДОР

Allegro con brio

p

Ped.

cresc.

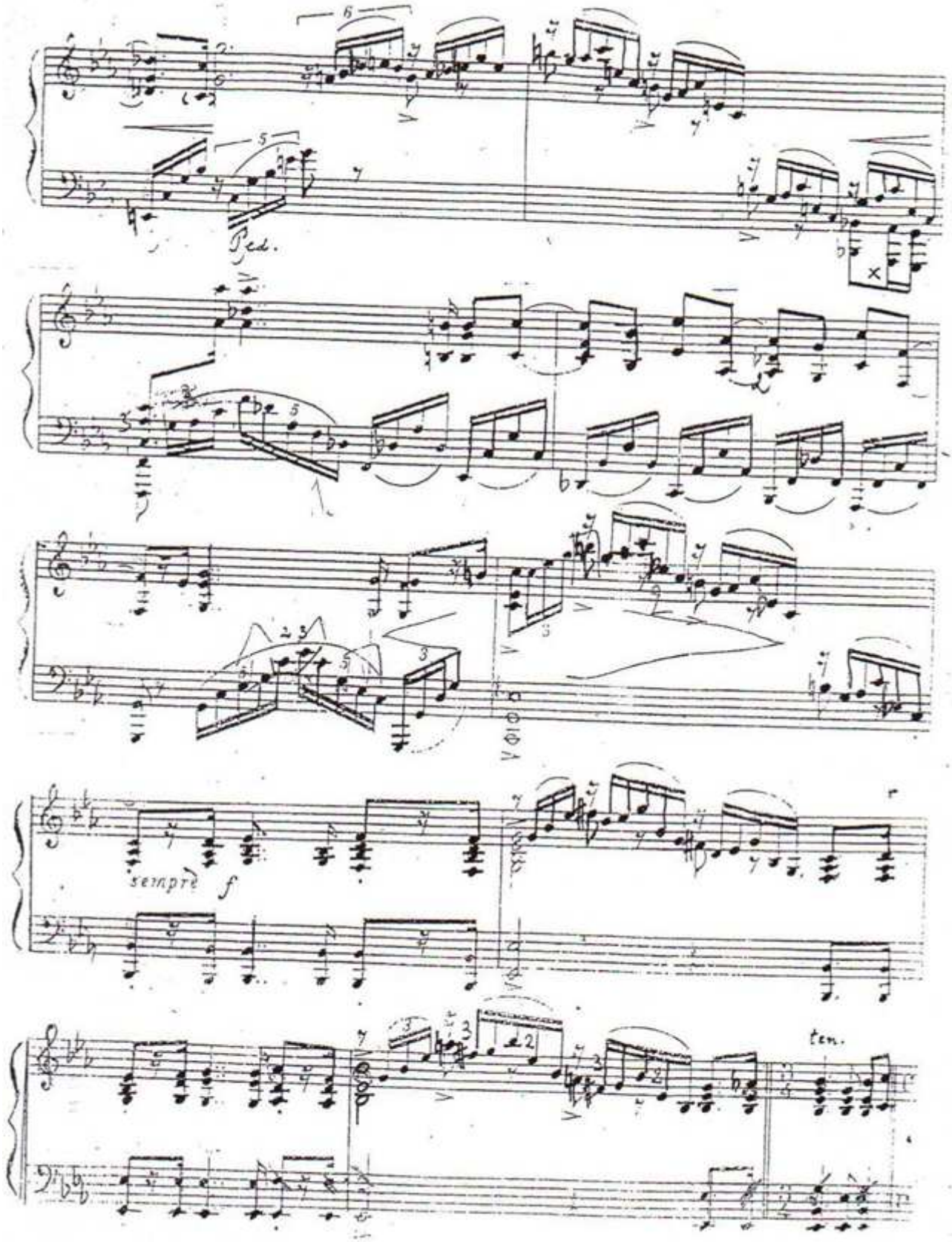
Ped.

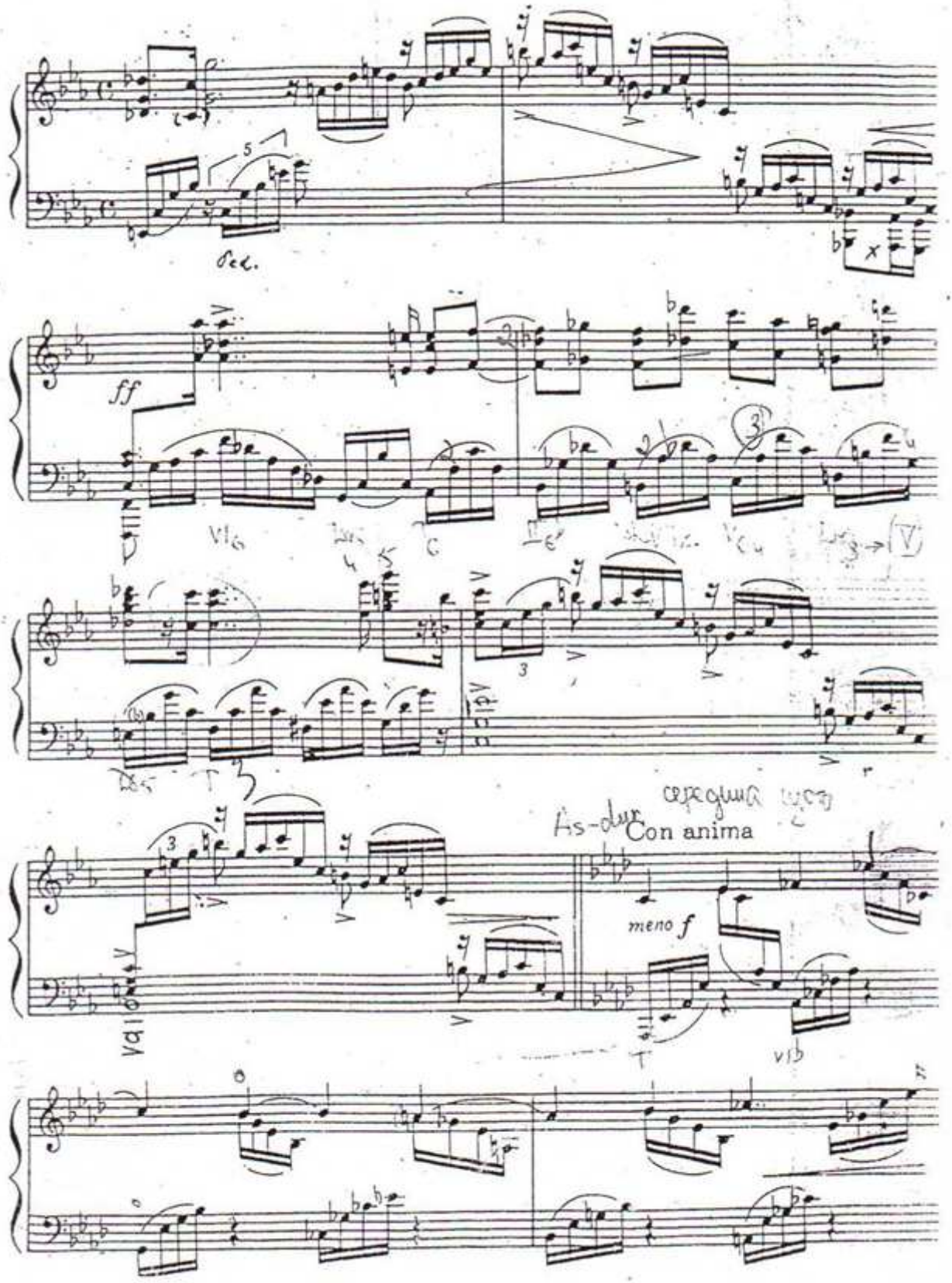
f

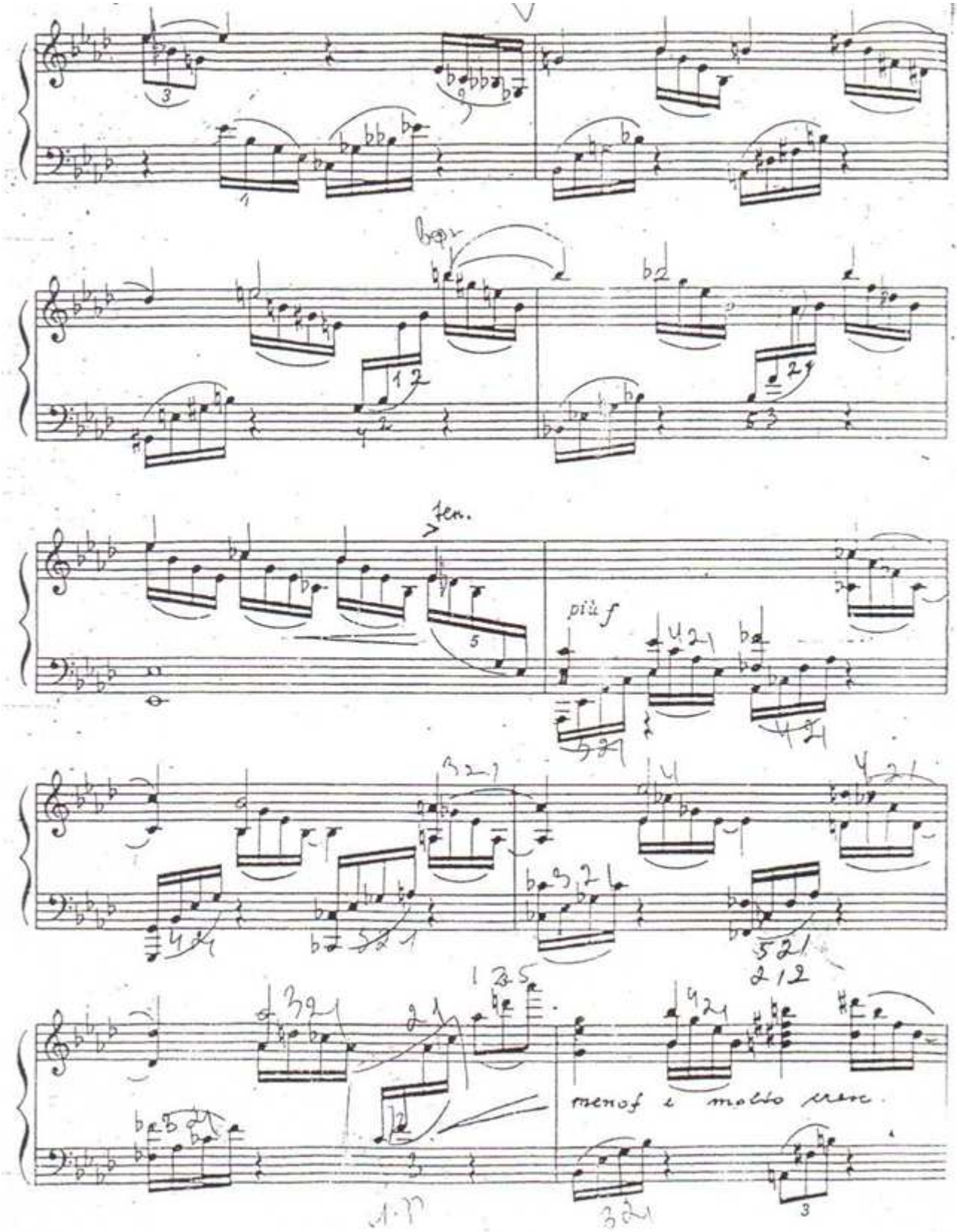
mf

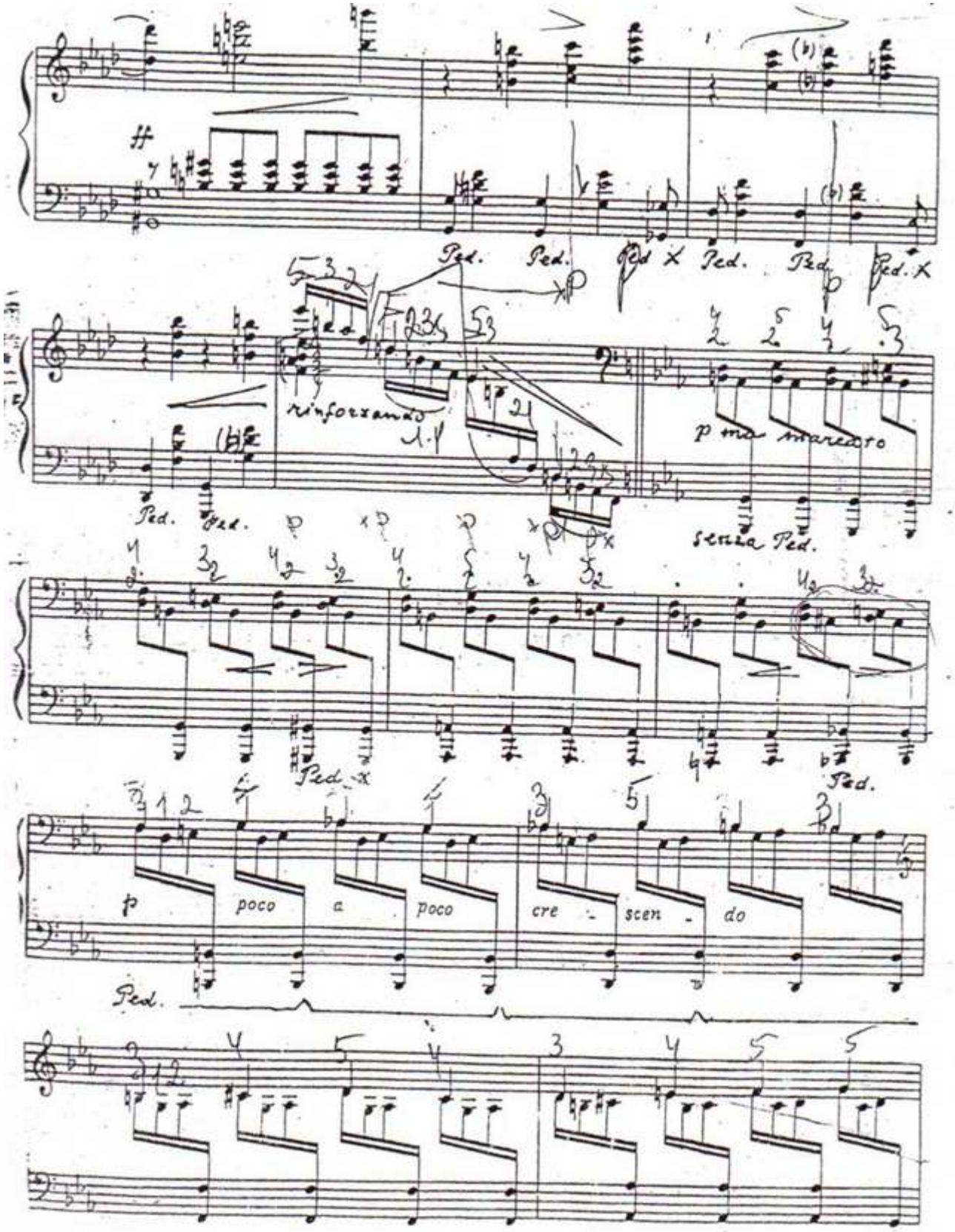
cresc.

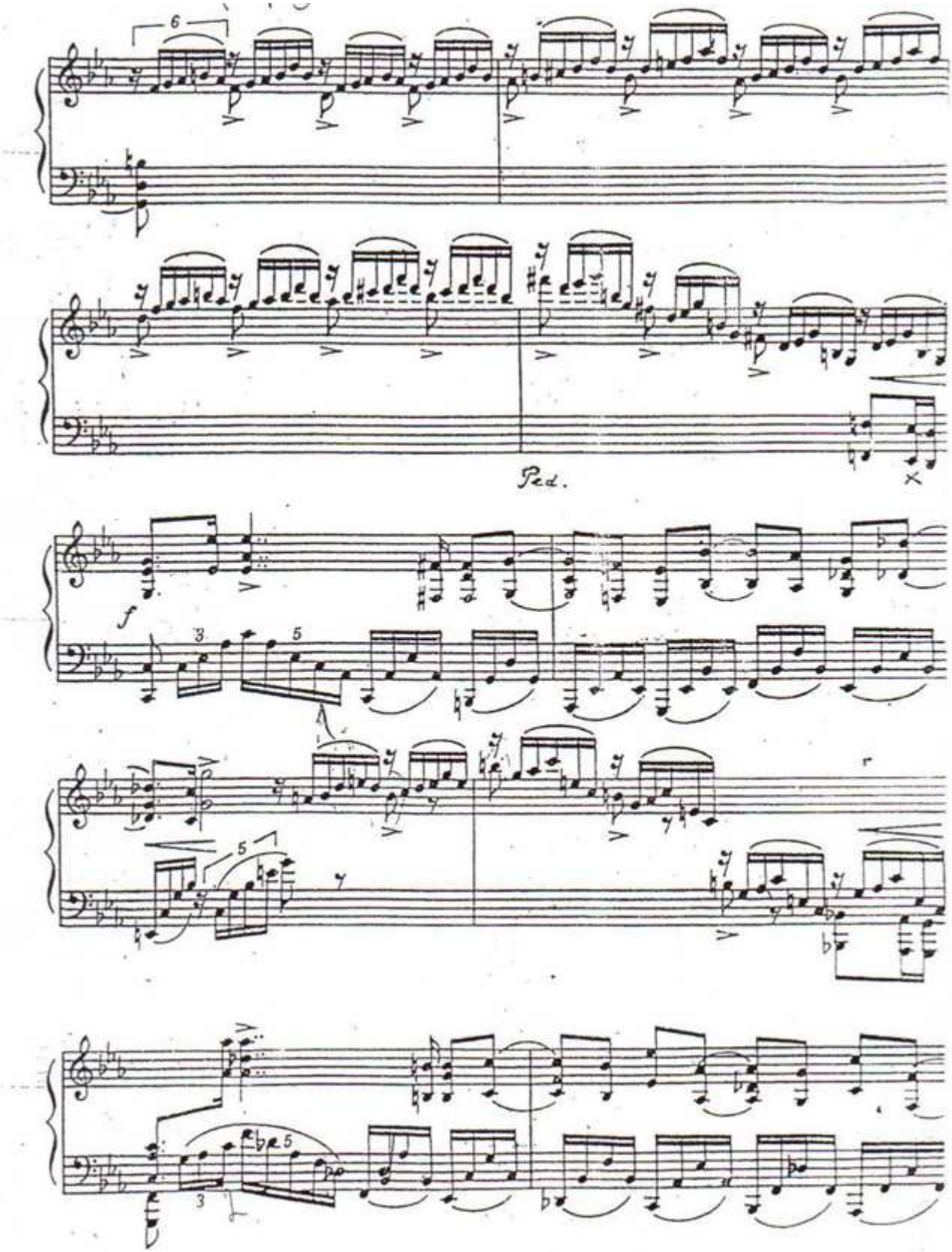
Ped. Ped. Ped. Ped.

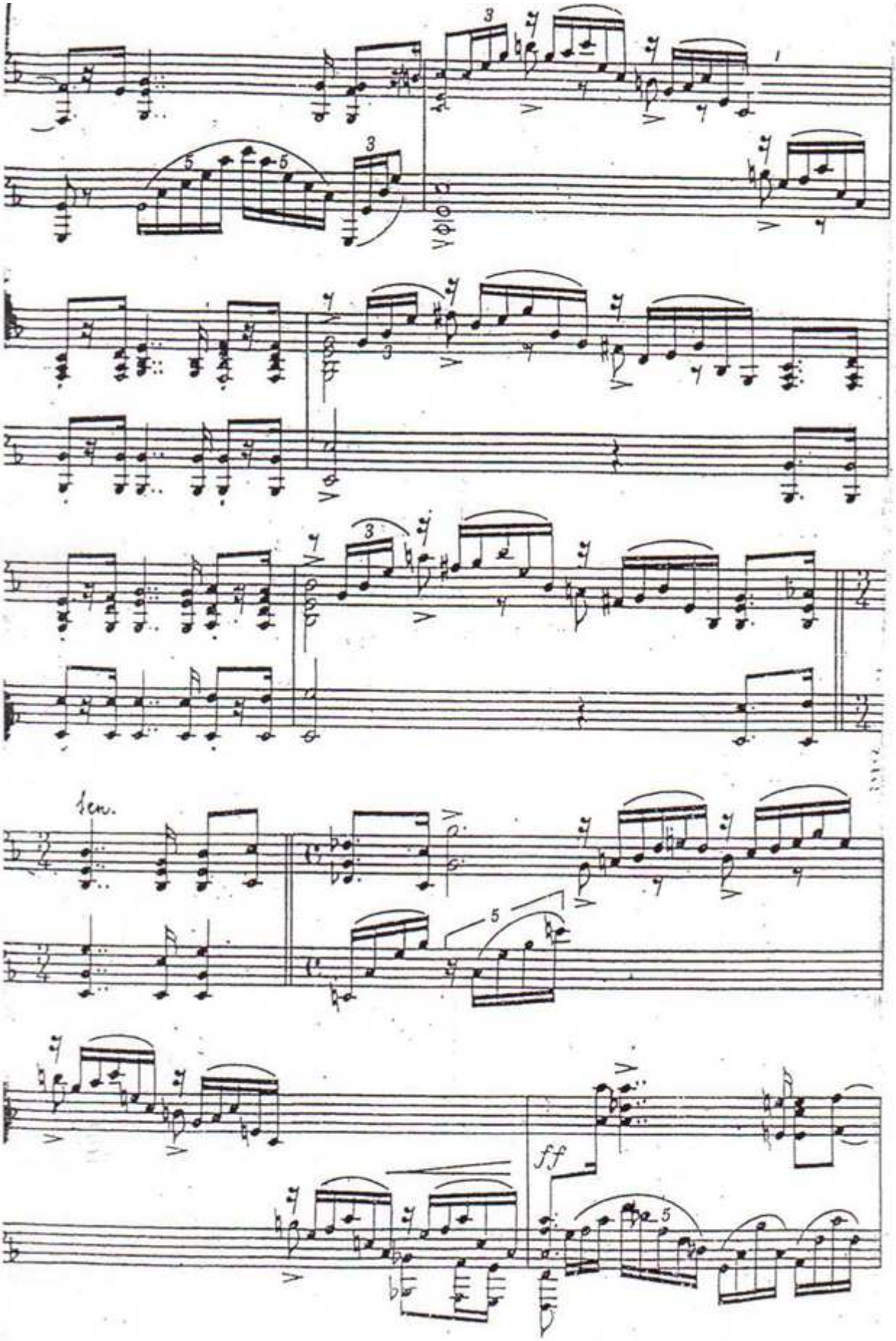

Ped.
sempre f
ten.


Ped.
ff
As-dur
Con anima
meno f


ten.
più f
meno f e molto rit.


Ped.
rinforzando
p ma marcato
senza Ped.
p poco a poco cre - scen - do


6
Ped.
f
3
5
5
3
5

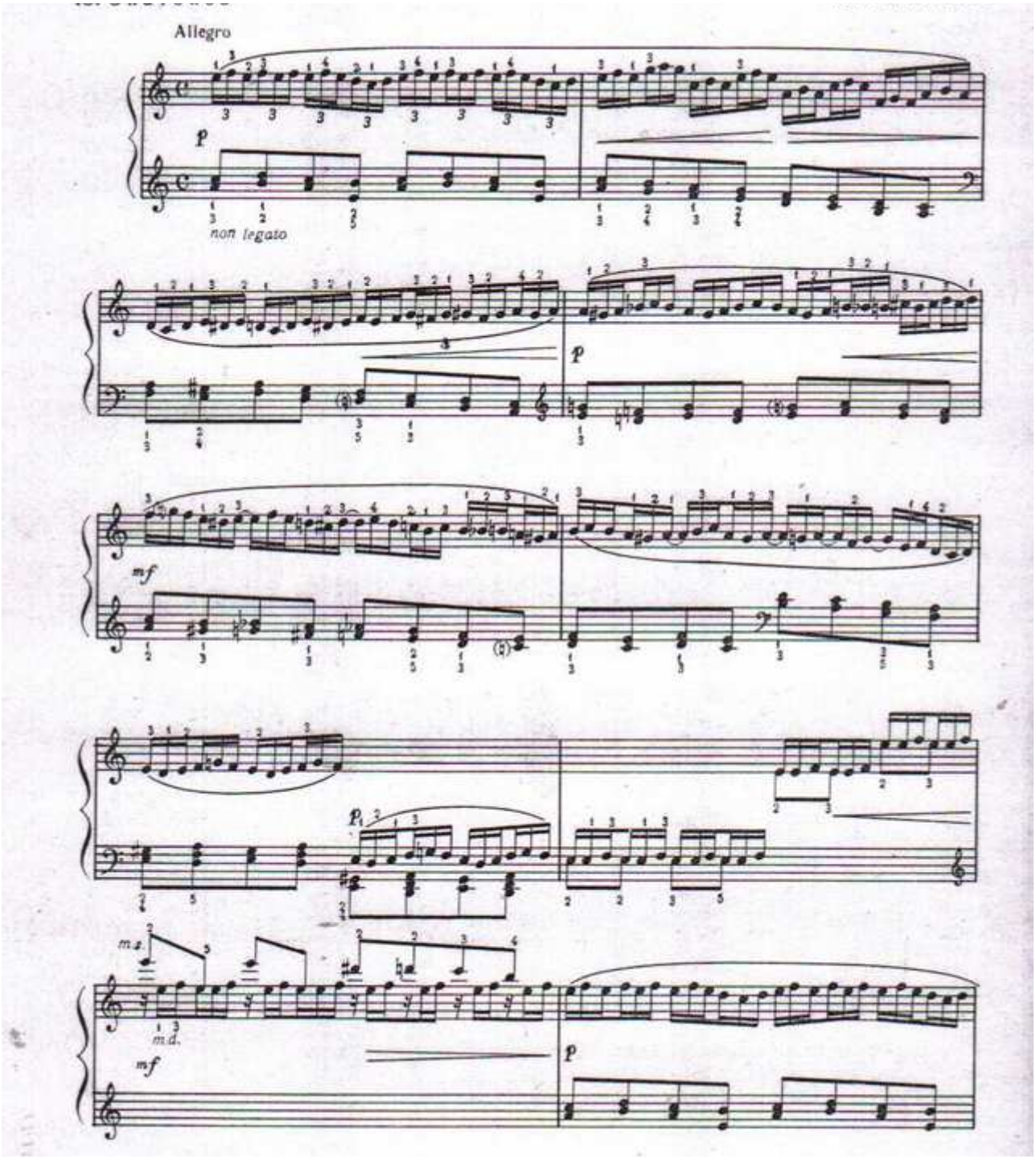

ten.
ff

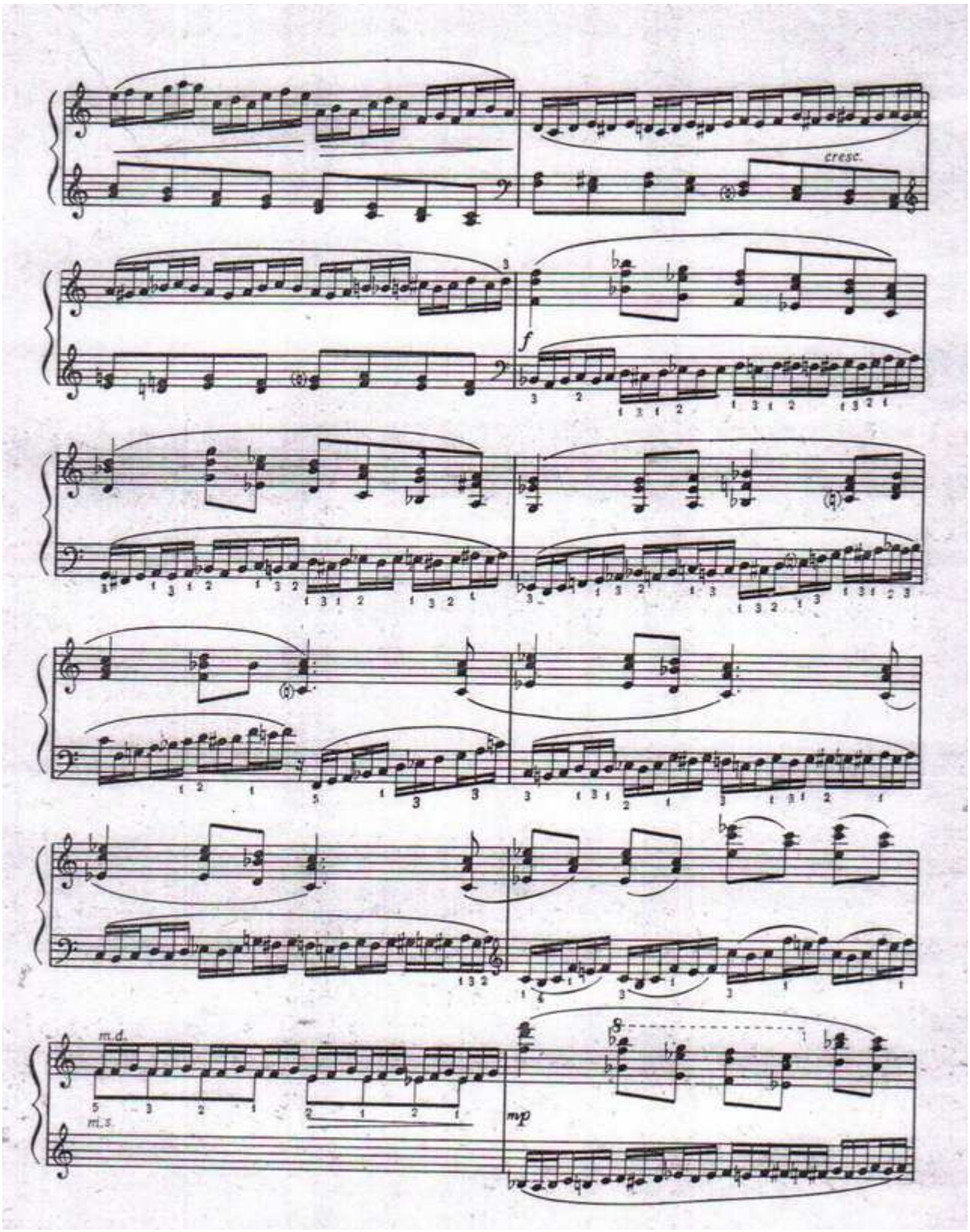
koga

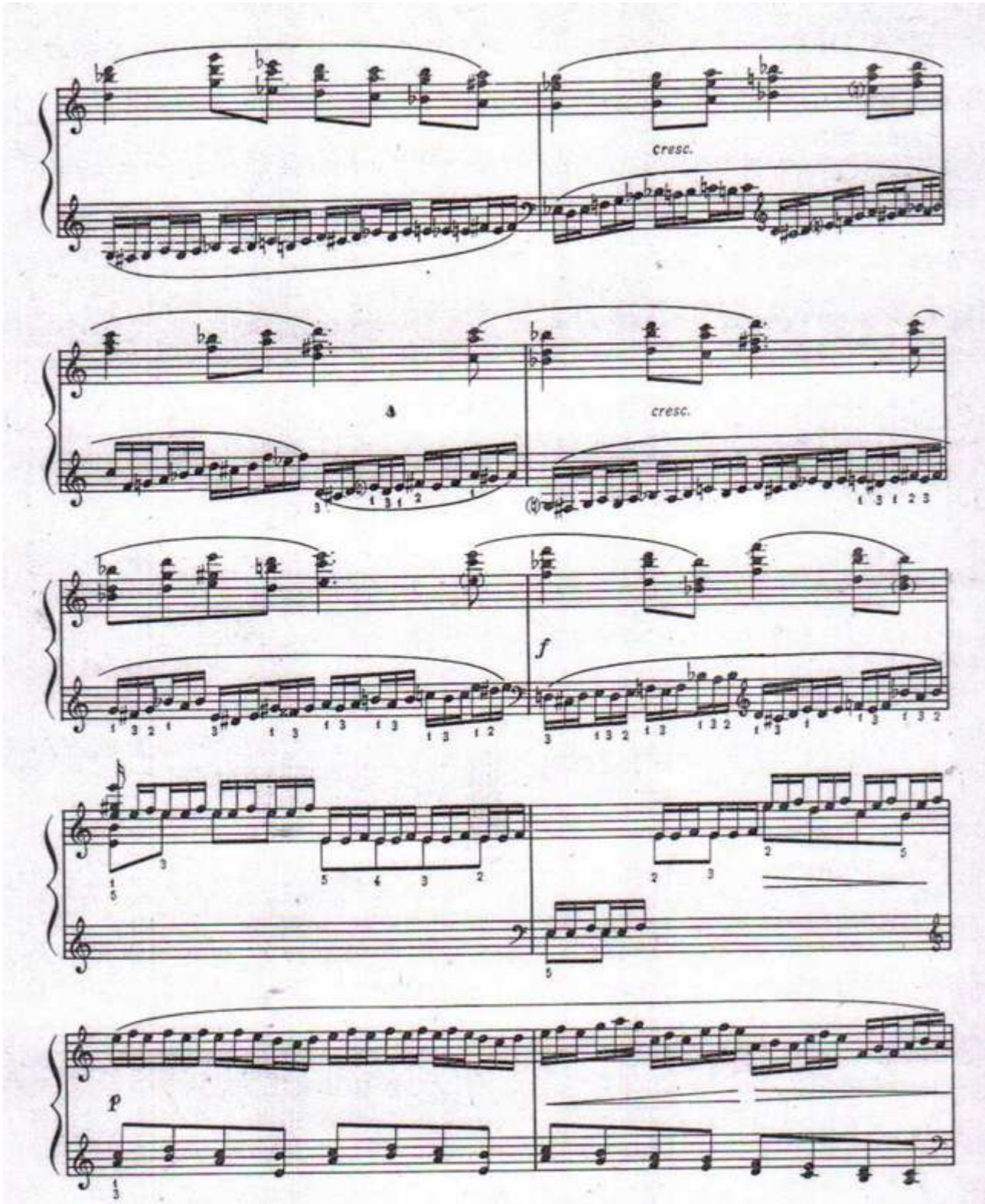
meno f

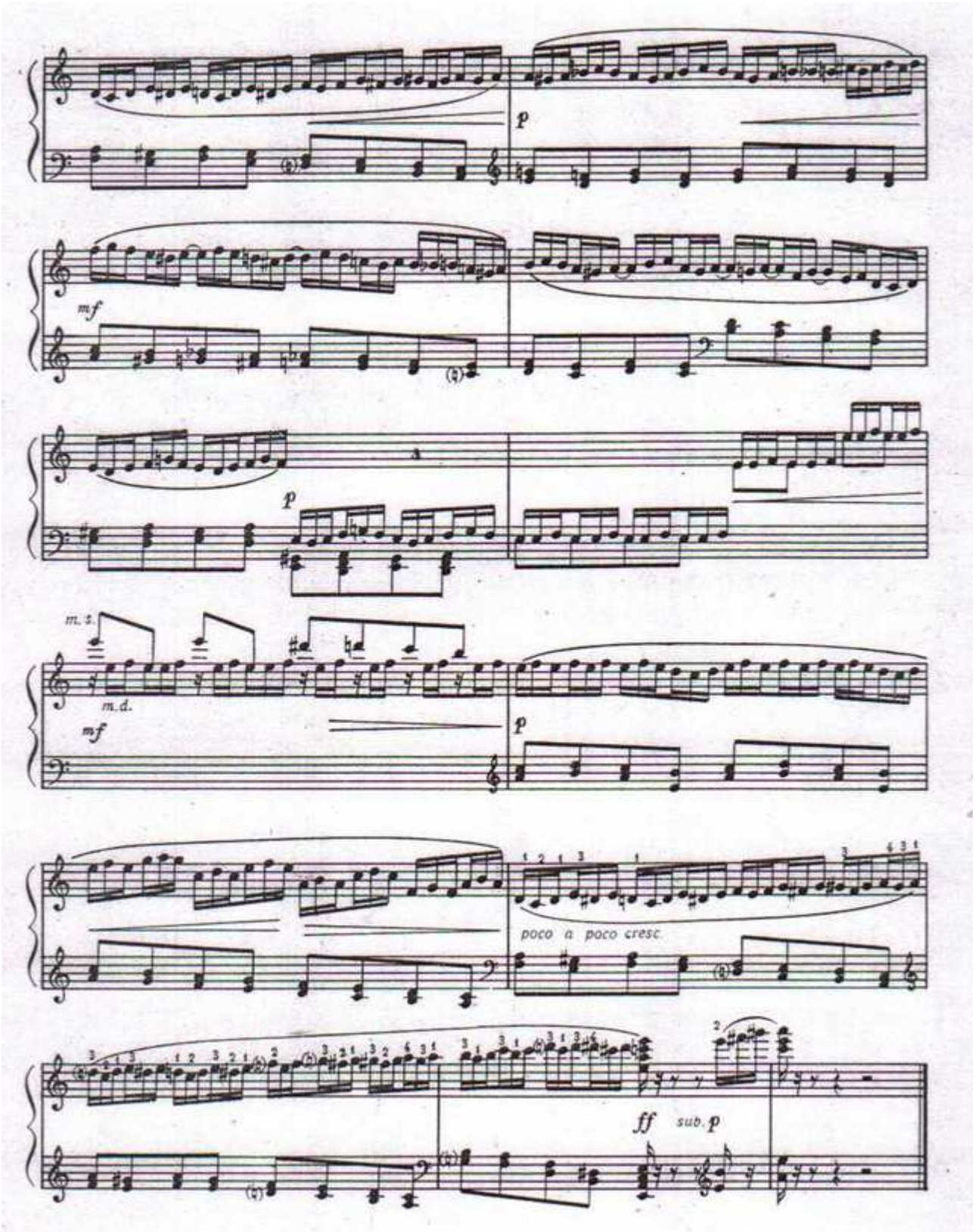
cresc. al fine

ЕТЮД **Ю. ЗНАТОКОВ**



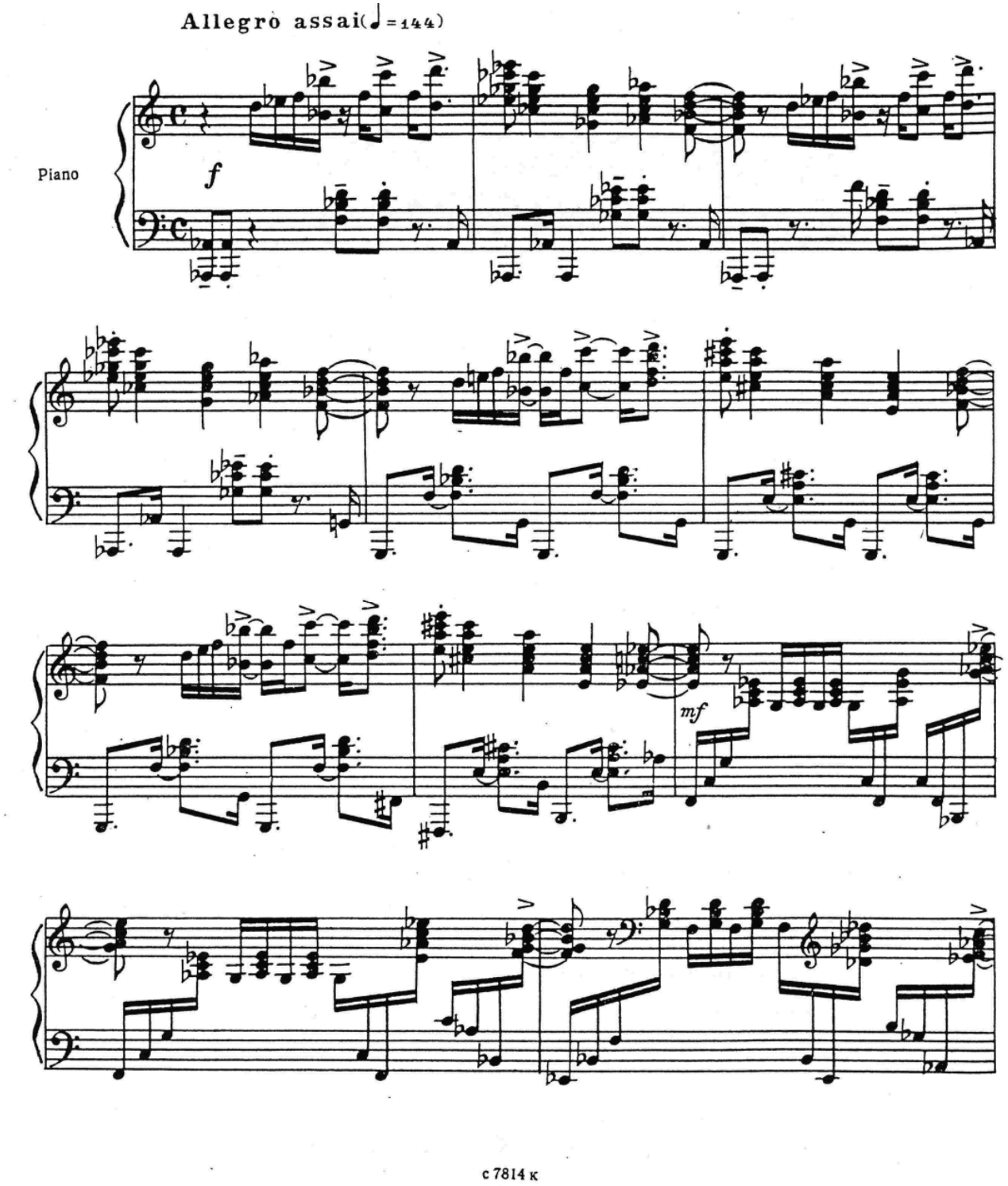

cresc.
f
m.d.
m.s.
mp

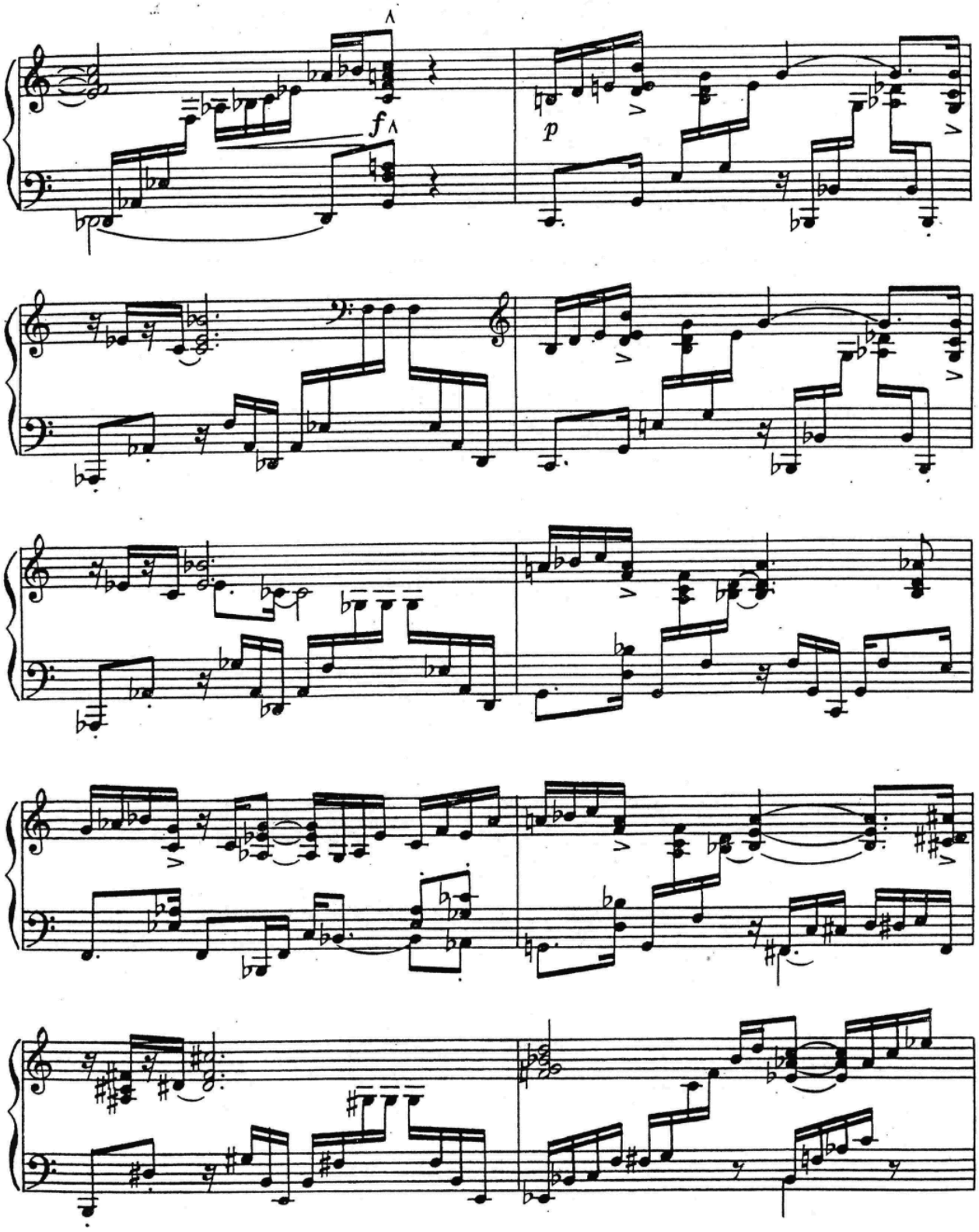

cresc.
cresc.
f
p


p
mf
p
m.s.
m.d.
mf
p
poco a poco cresc.
ff
sub. p

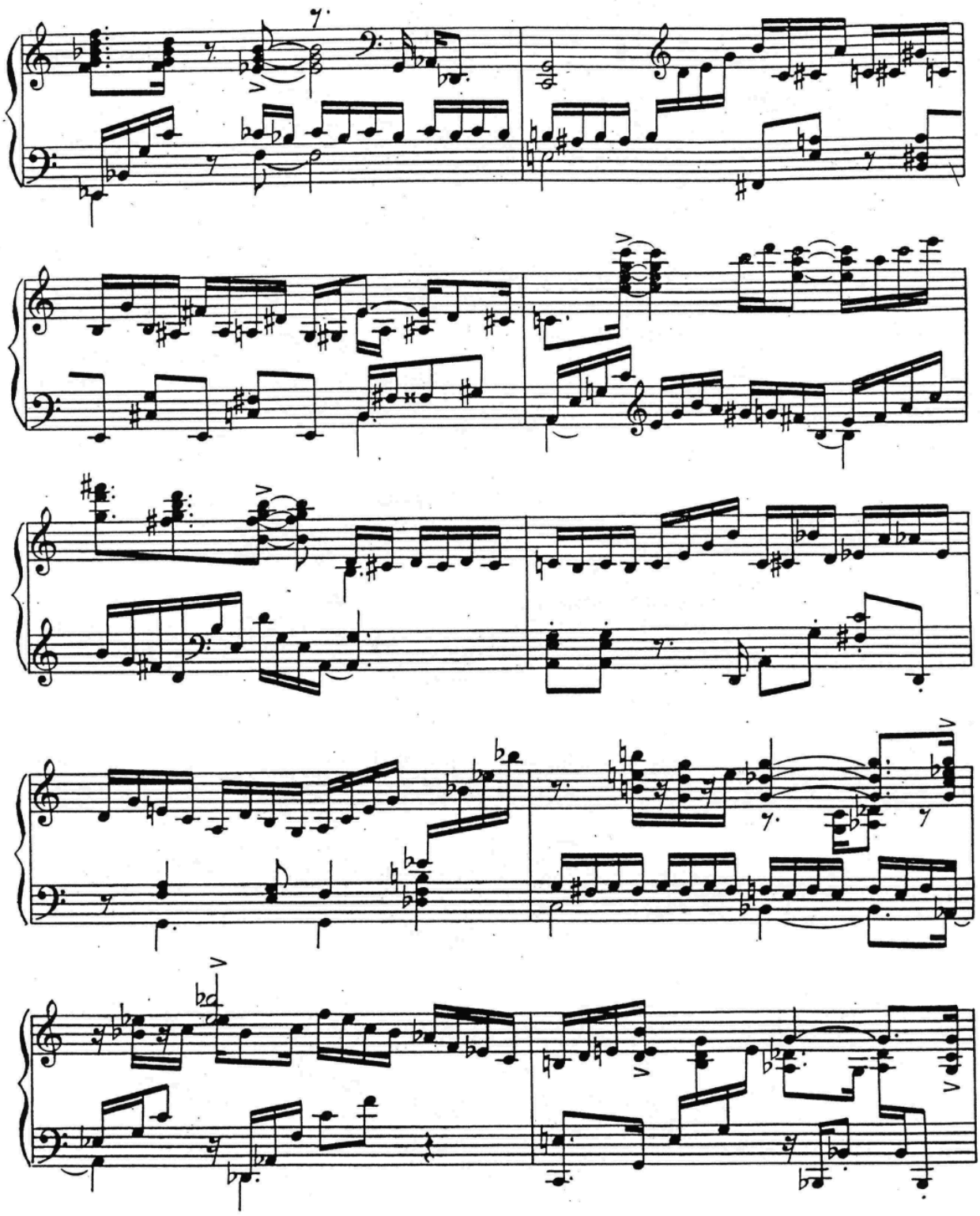
ВІСІМ КОНЦЕРТНИХ ЕТЮДІВ

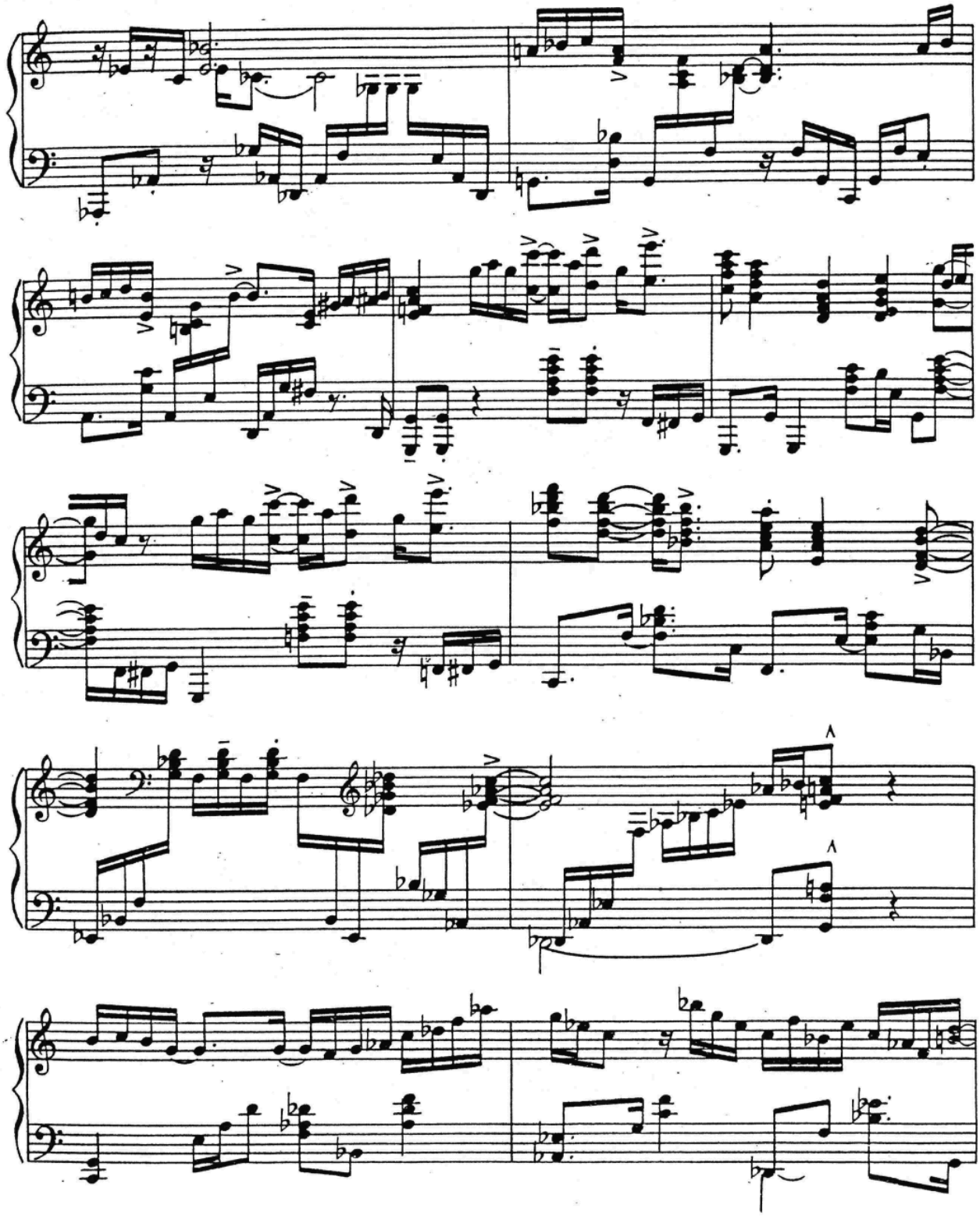
ПРЕЛЮДІЯ **М. КАПУСТІН**



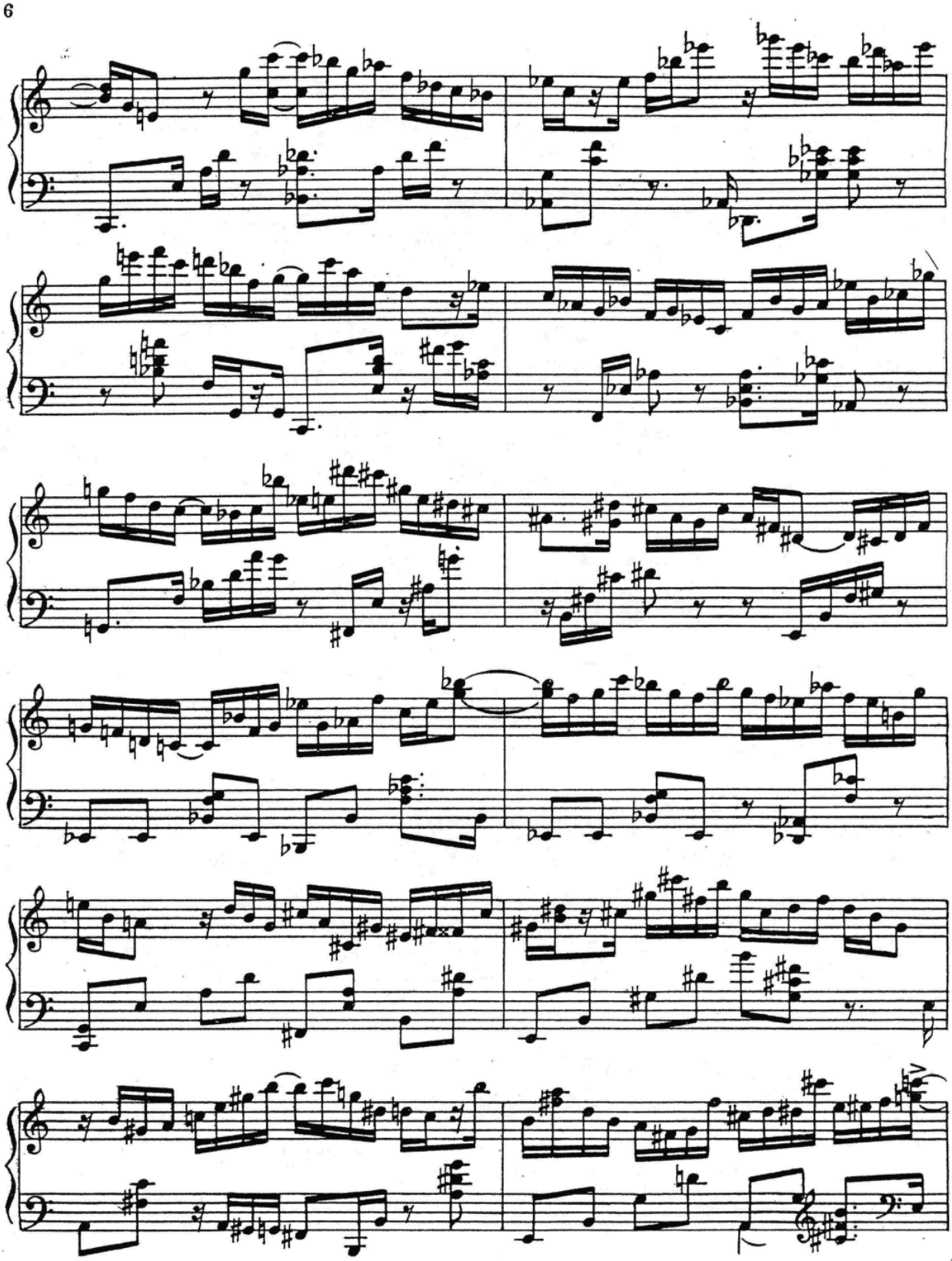


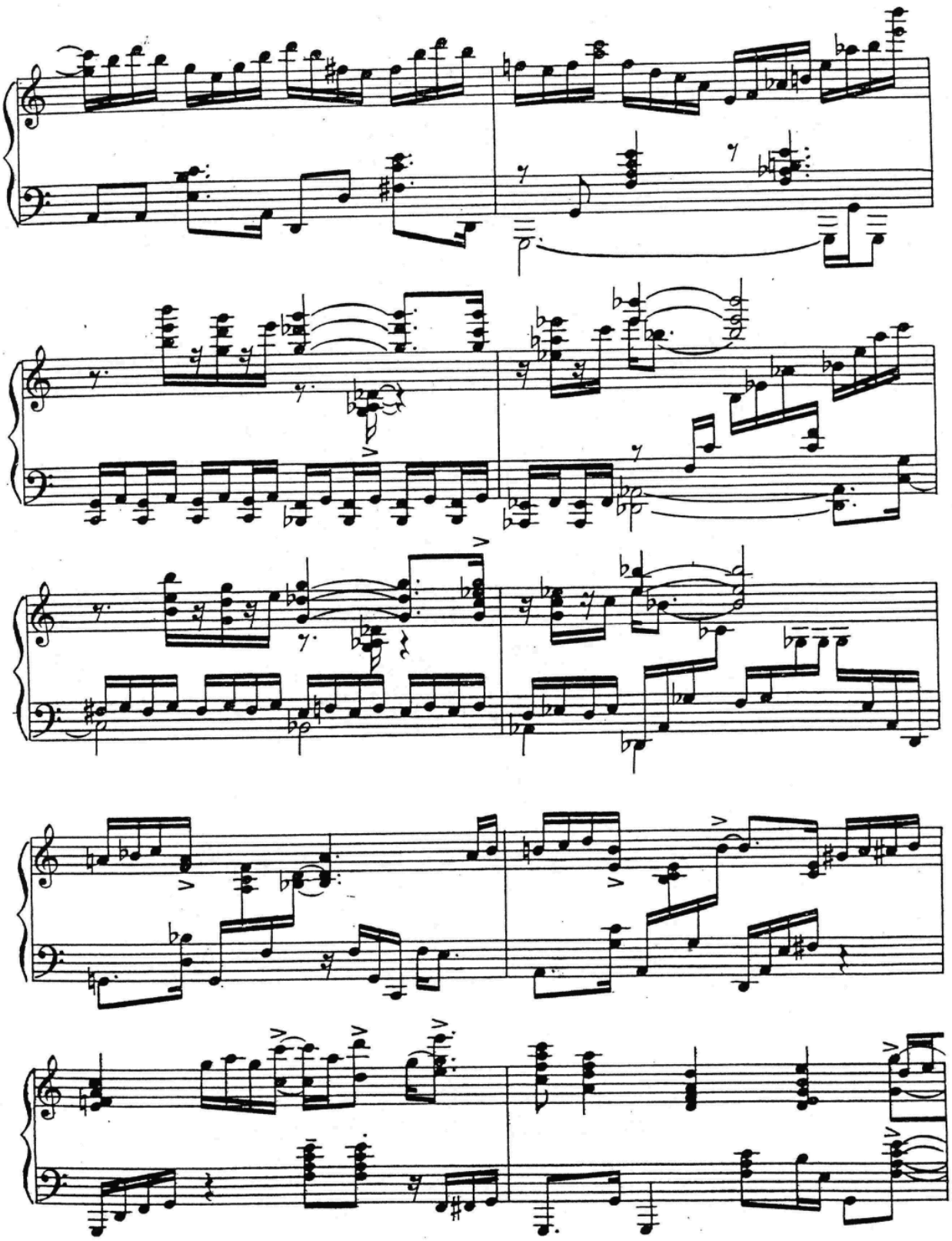
с 7814 к

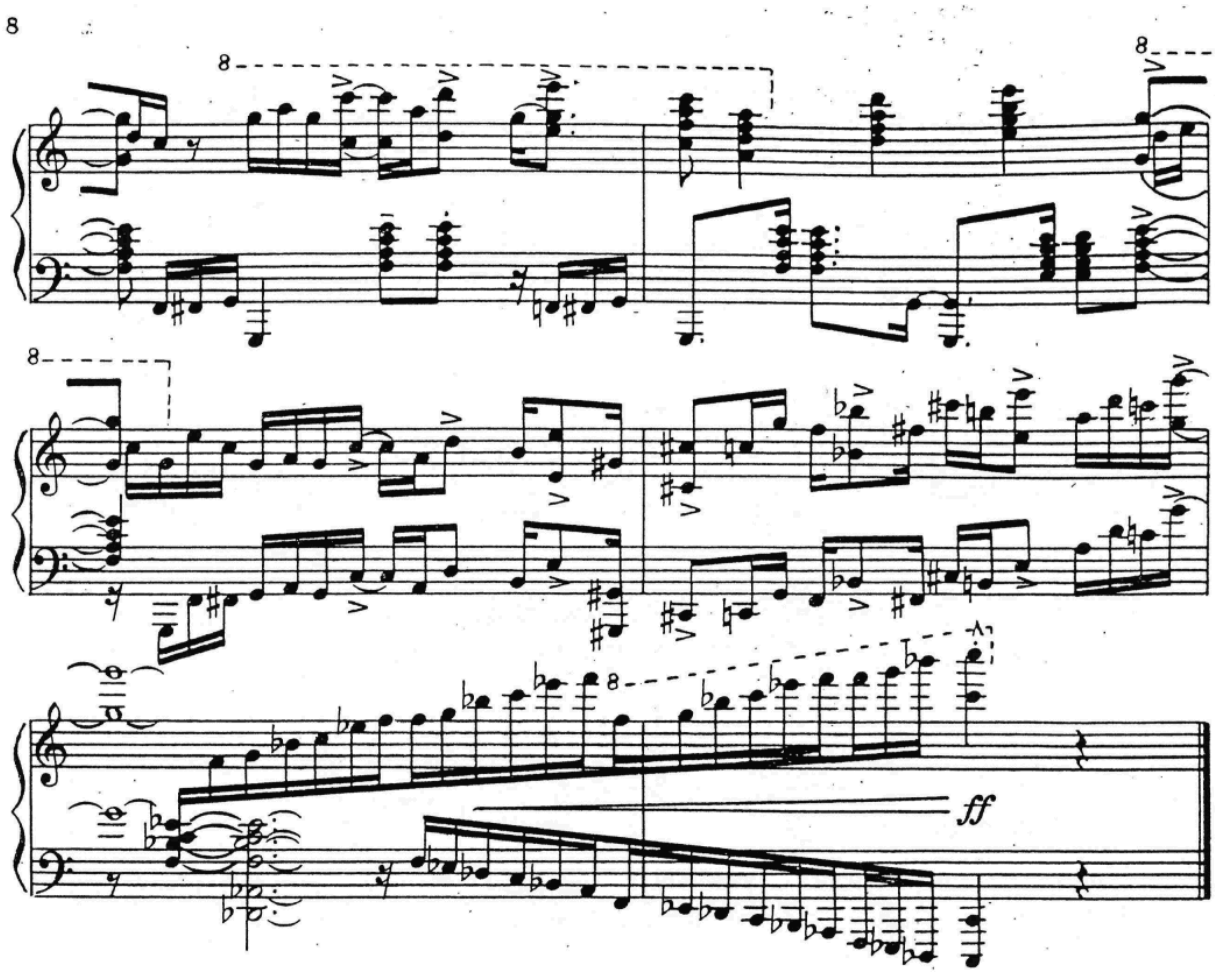




с 7814 к



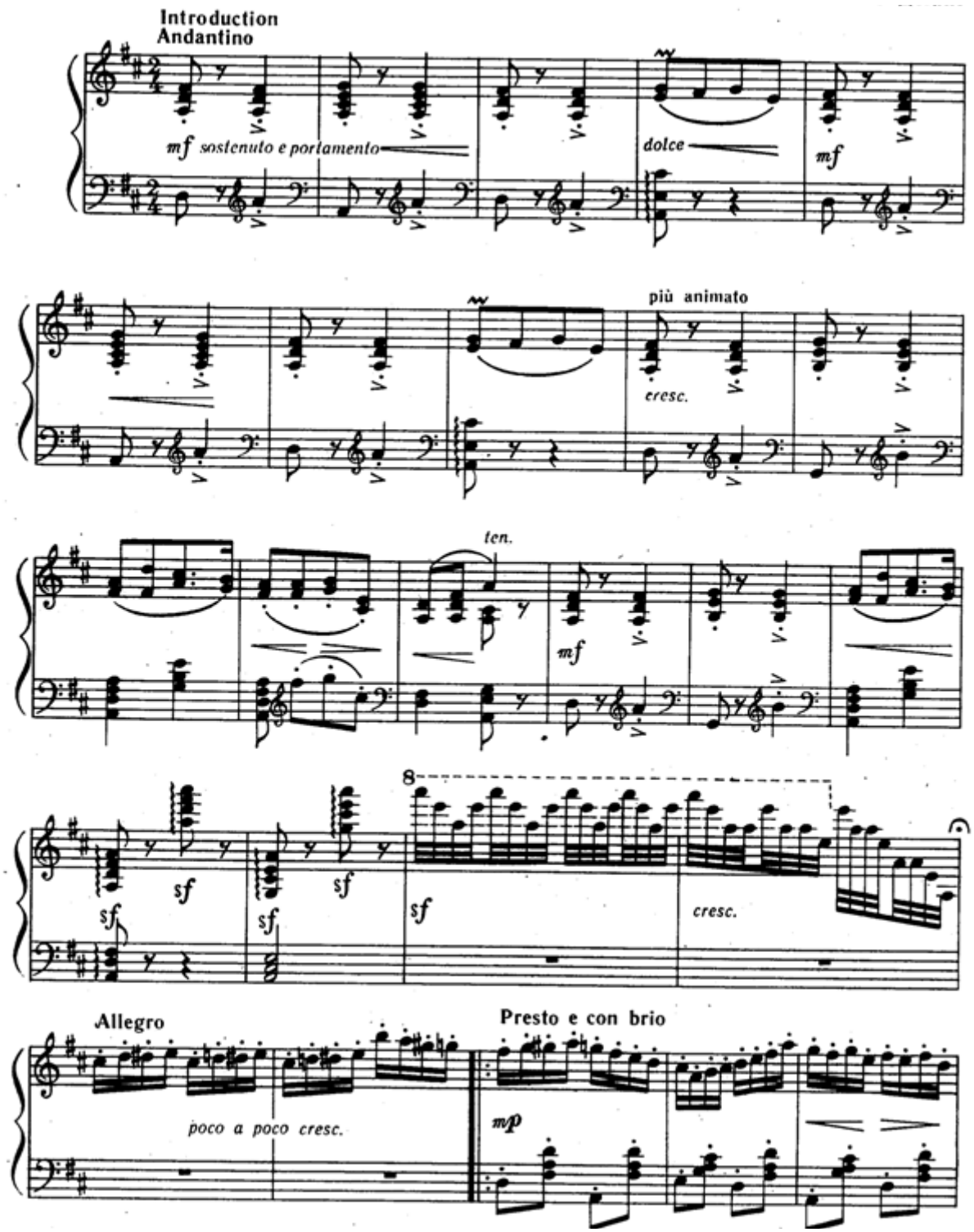


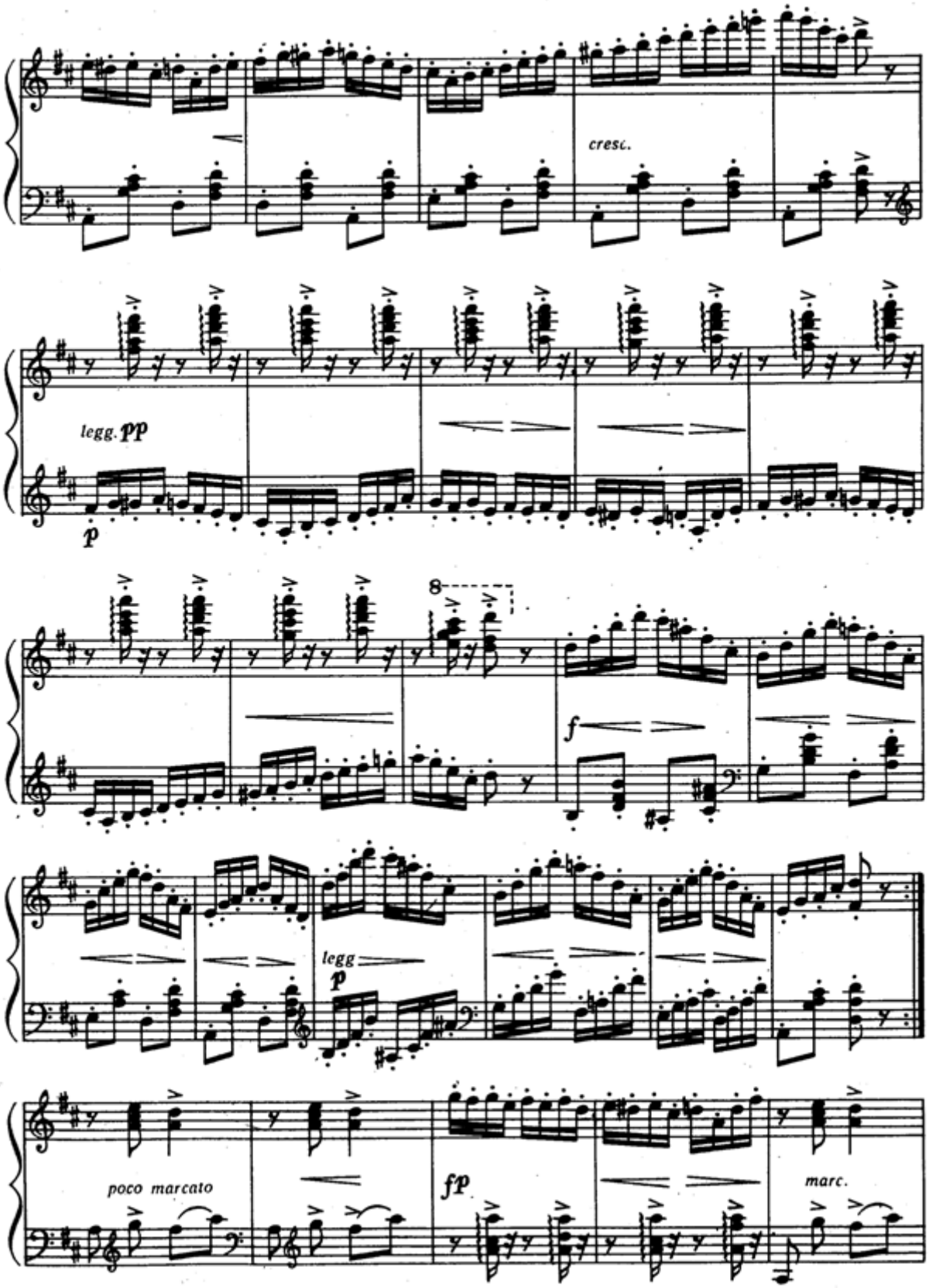

8
8
8
8
8
ff

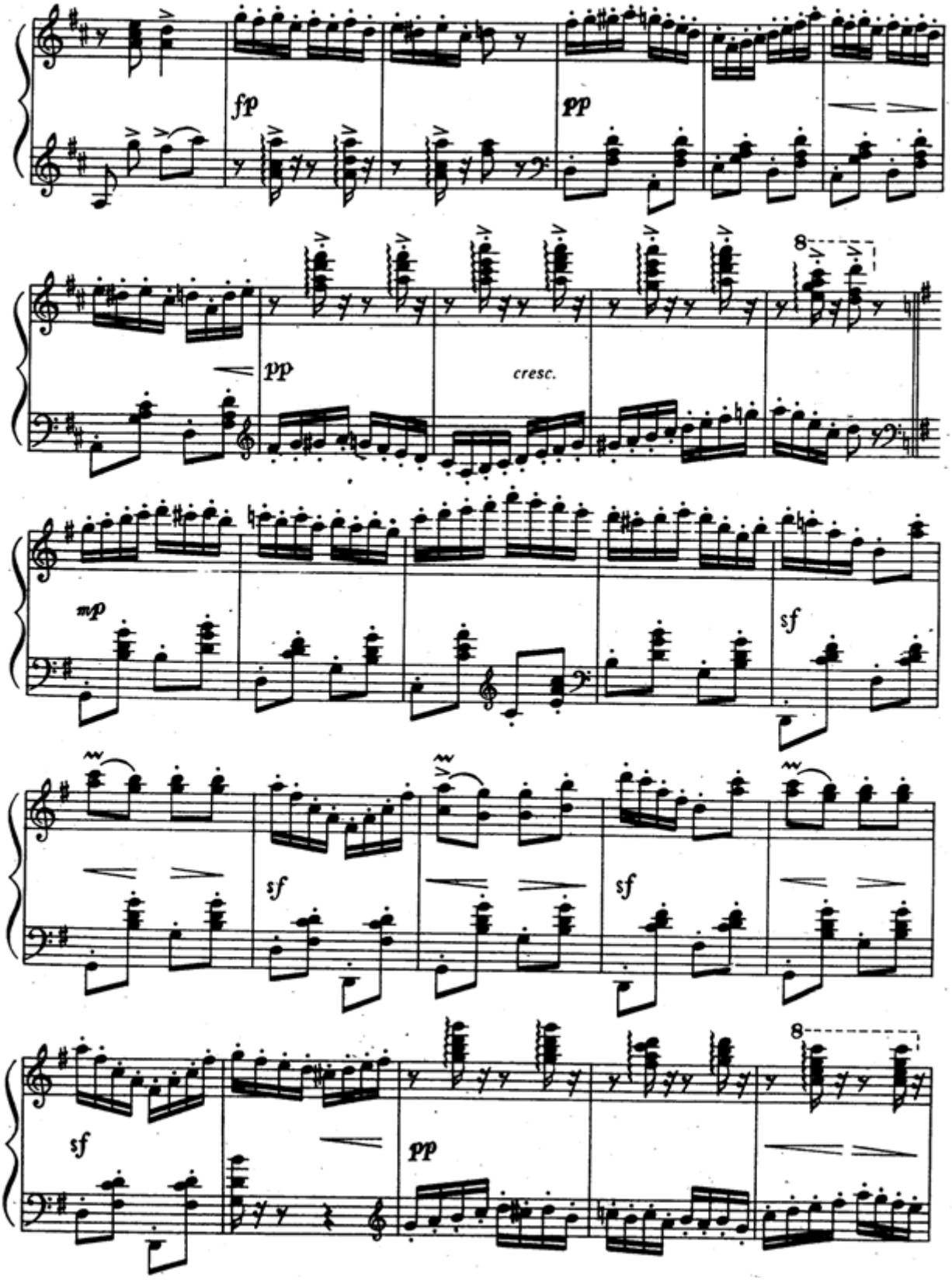
КОЗАК **М. ЗАВАДСЬКИЙ**

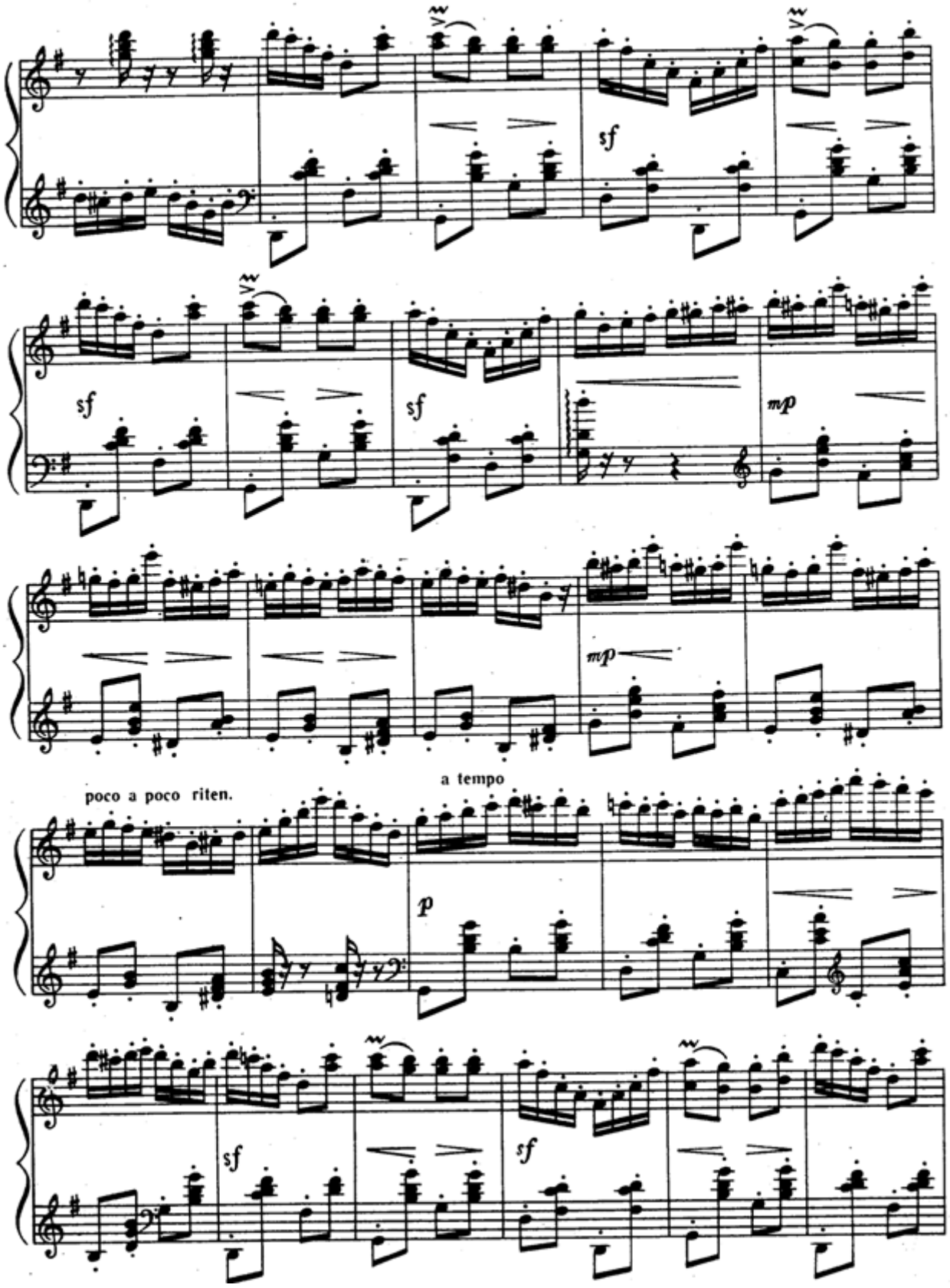
Жанровий етюд-стаккато

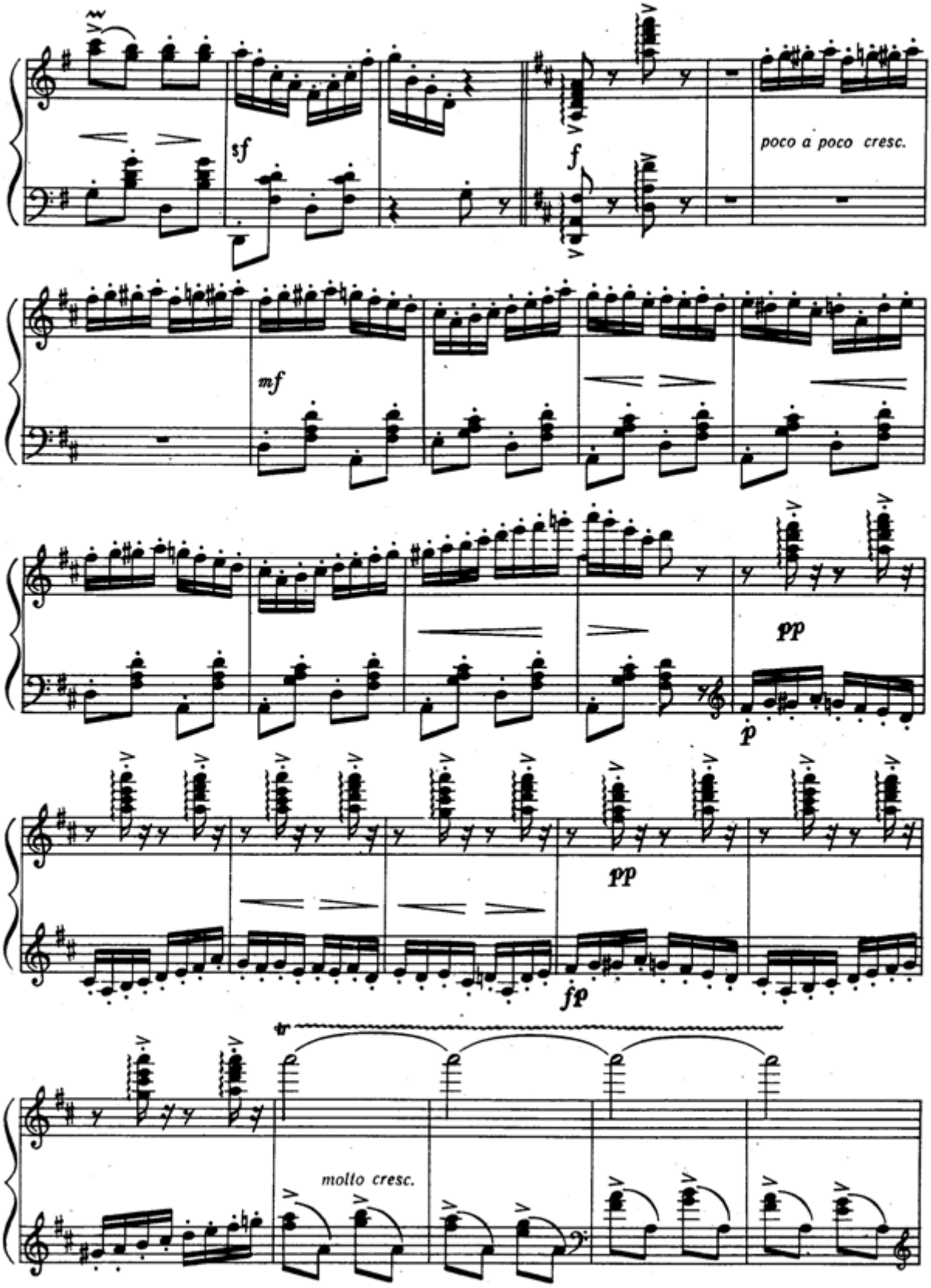
Тв. 101

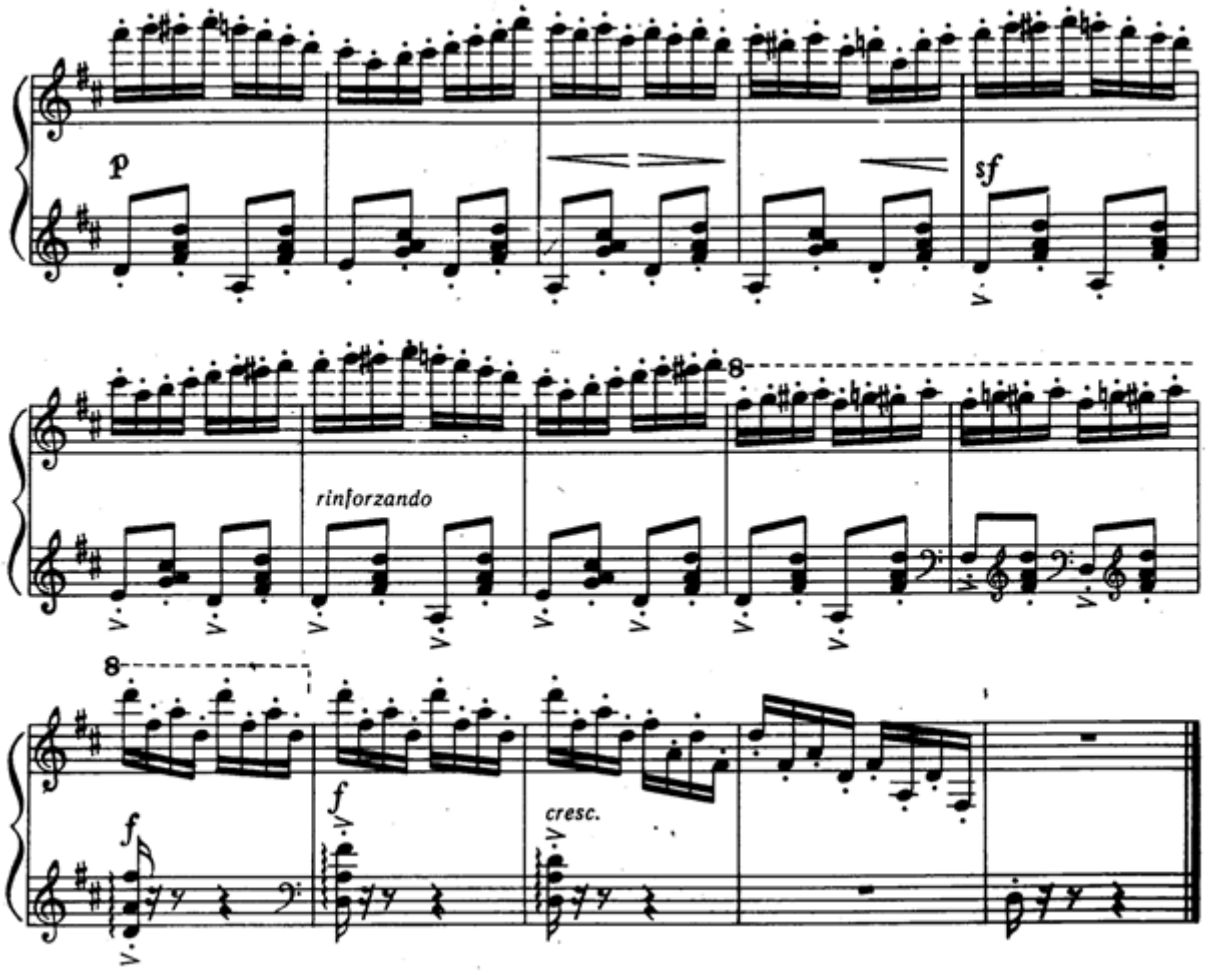



cresc.
legg. pp
p
8
f
legg
p
poco marcato
fp
marc.


fp
pp
pp
cresc.
8
mp
sf
sf
sf
sf
pp
8

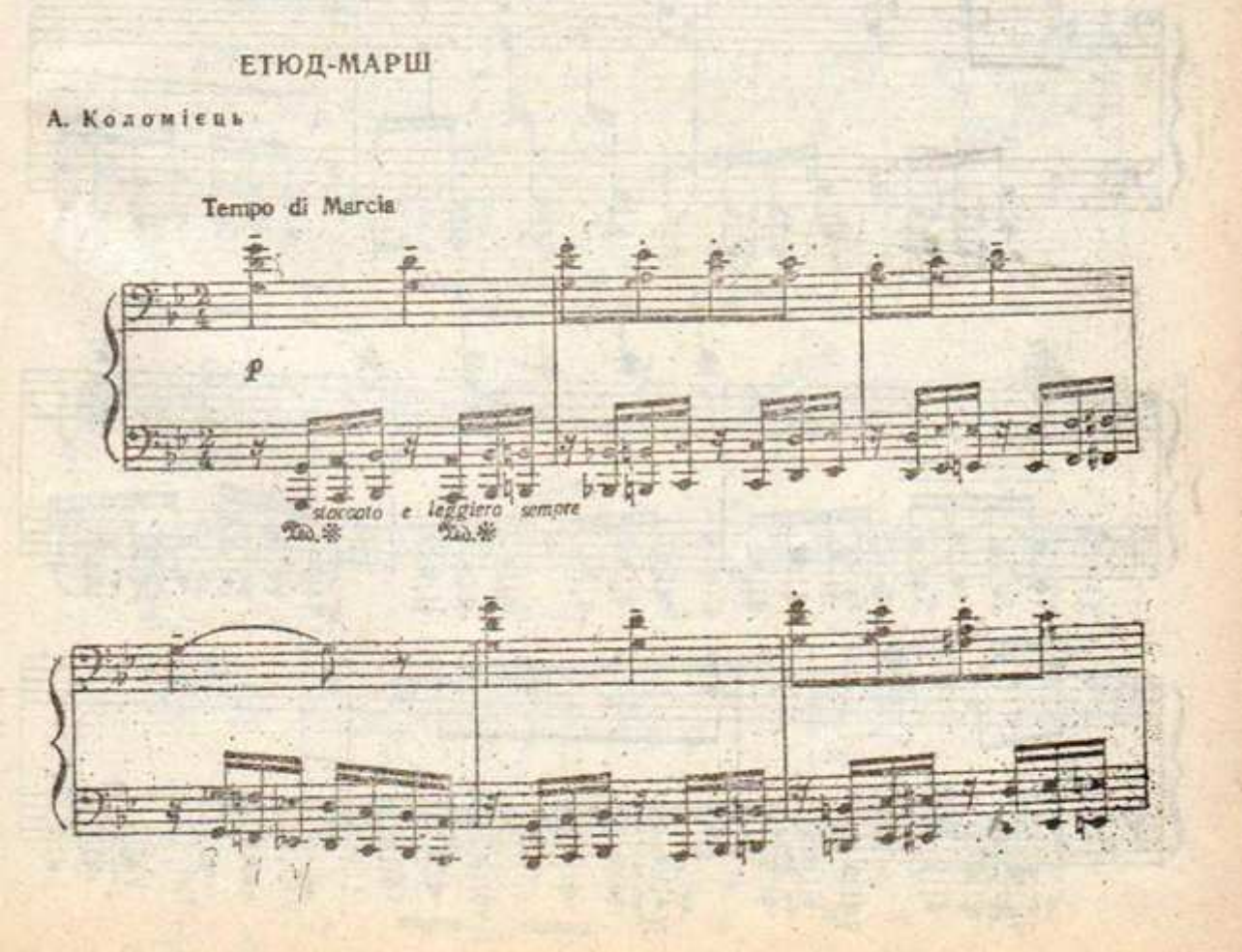

sf
sf
sf
mp
mp
poco a poco riten.
a tempo
p
sf
sf

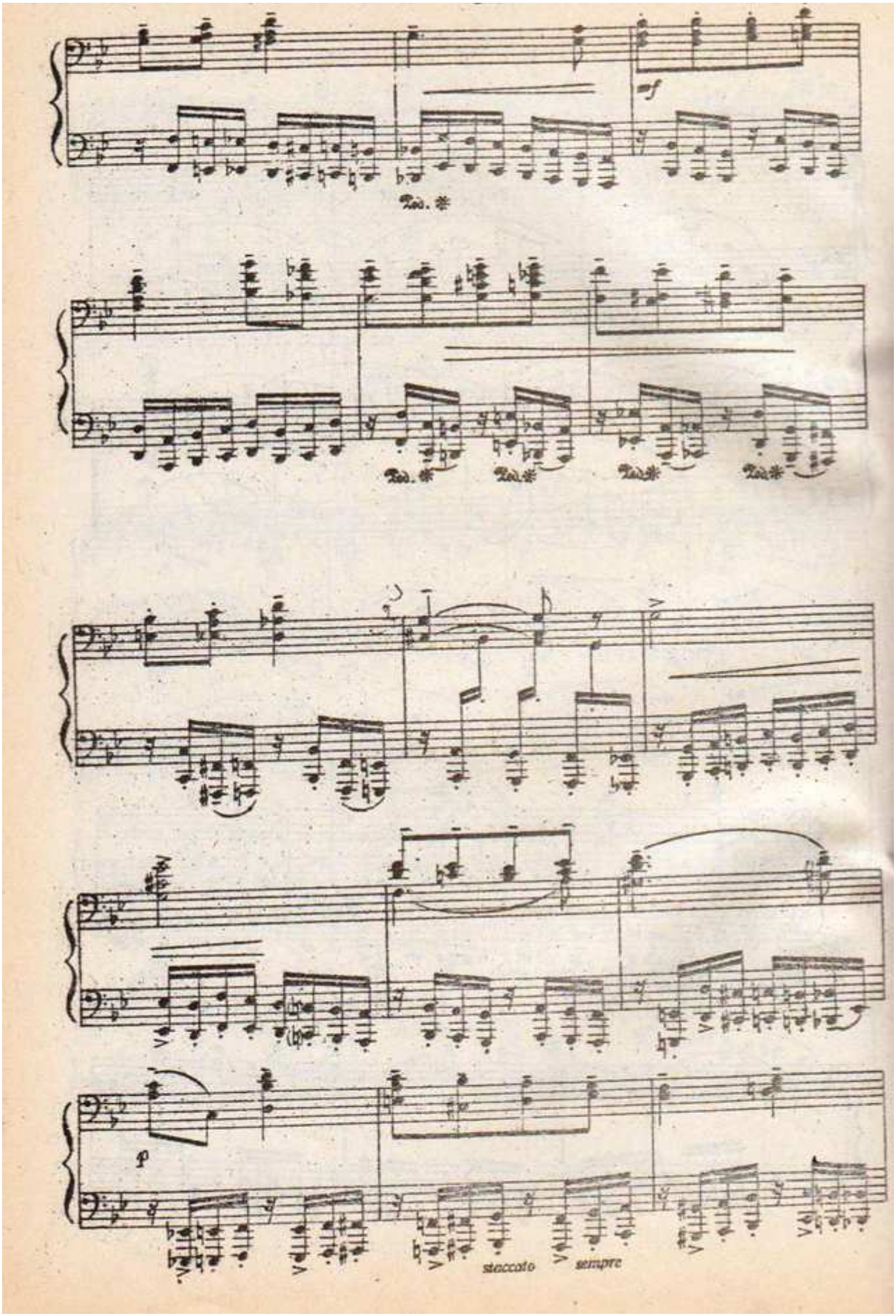

sf
f
poco a poco cresc.
mf
pp
p
pp
fp
molto cresc.

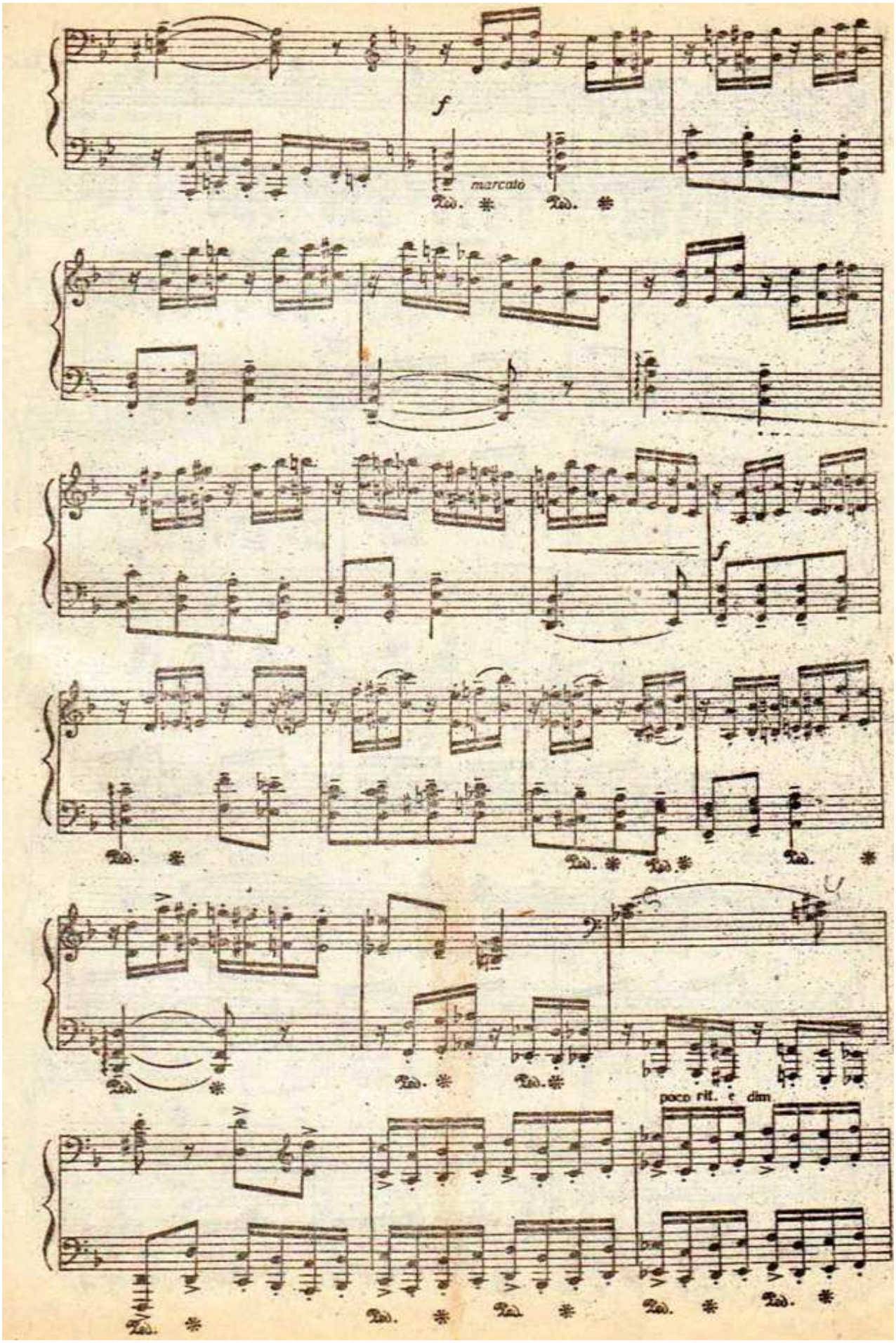

p
sf
rinforzando
f
f
cresc.

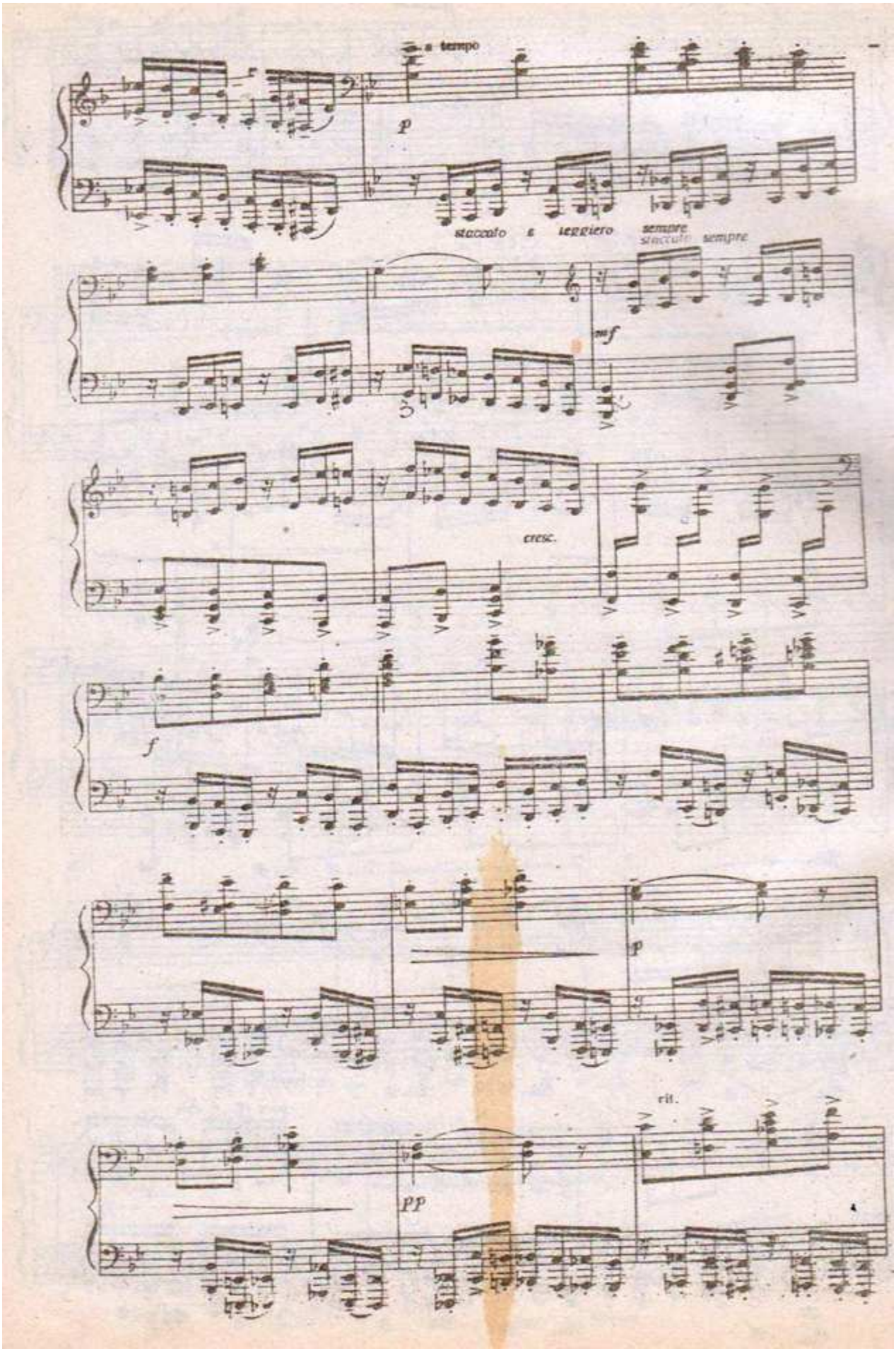
ЕТЮД-МАРШ

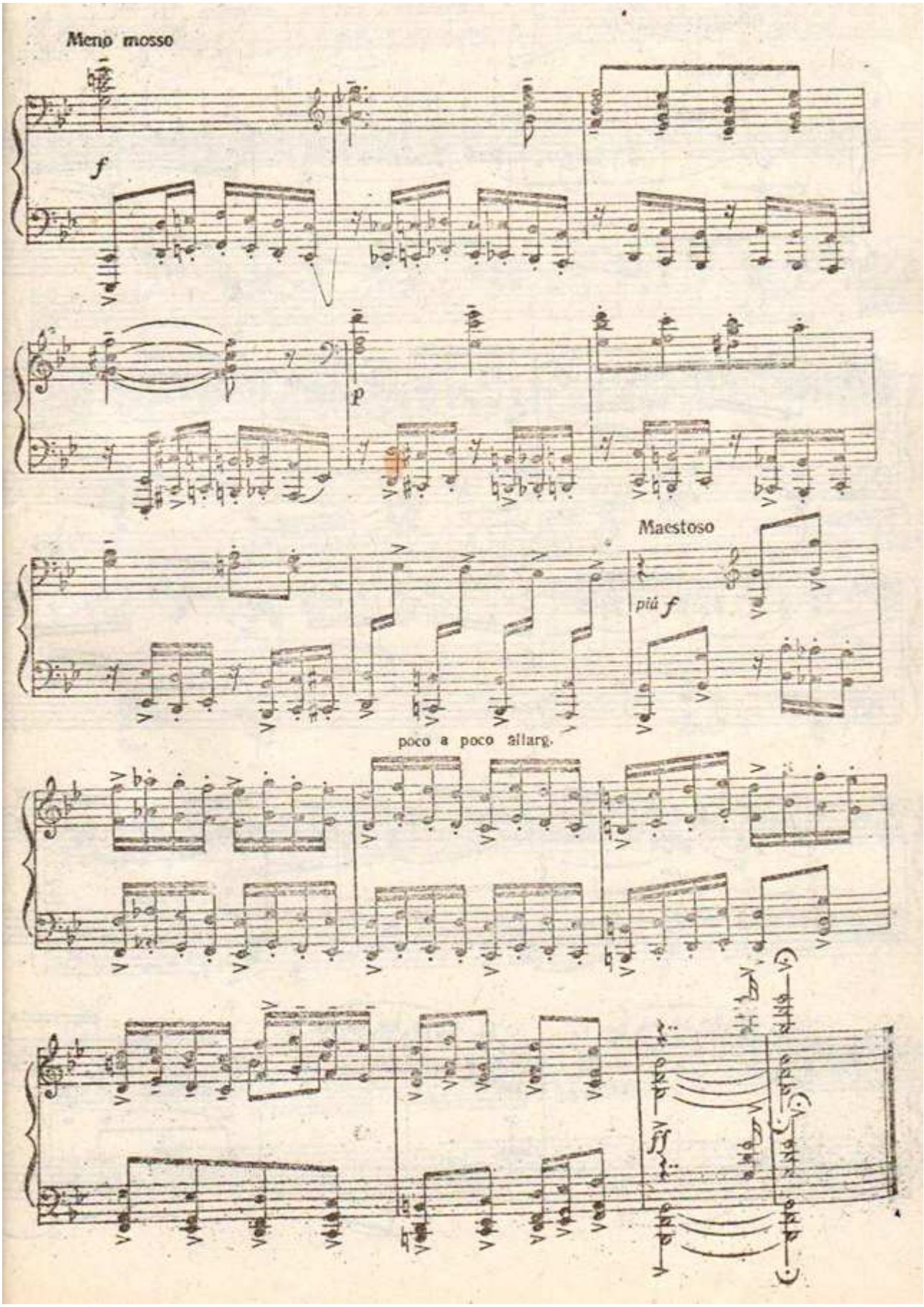
А. КОЛОМІЄЦЬ



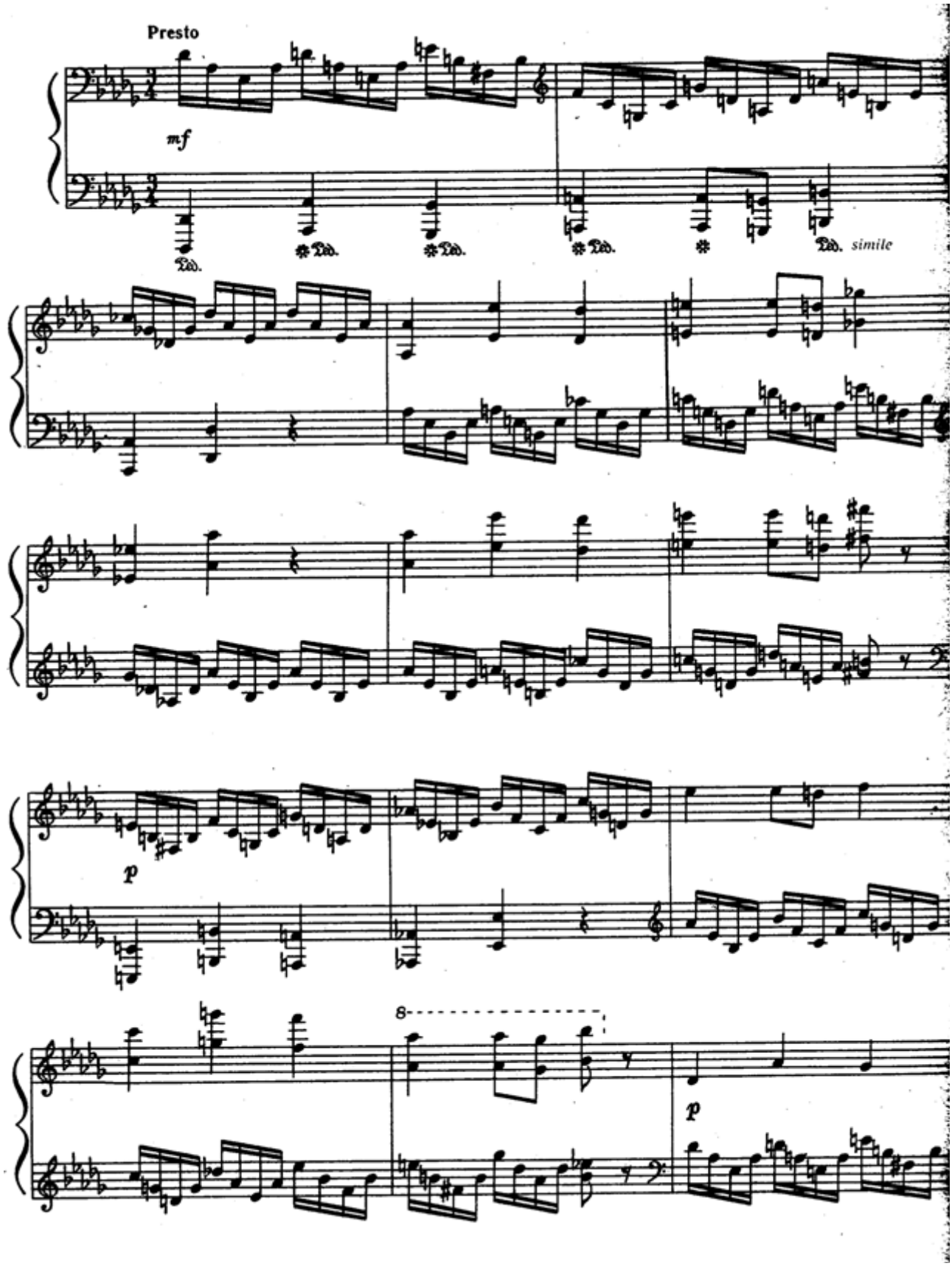

mf
Ped. *
Ped. *
Ped. *
Ped. *
Ped. *
p
staccato
sempre

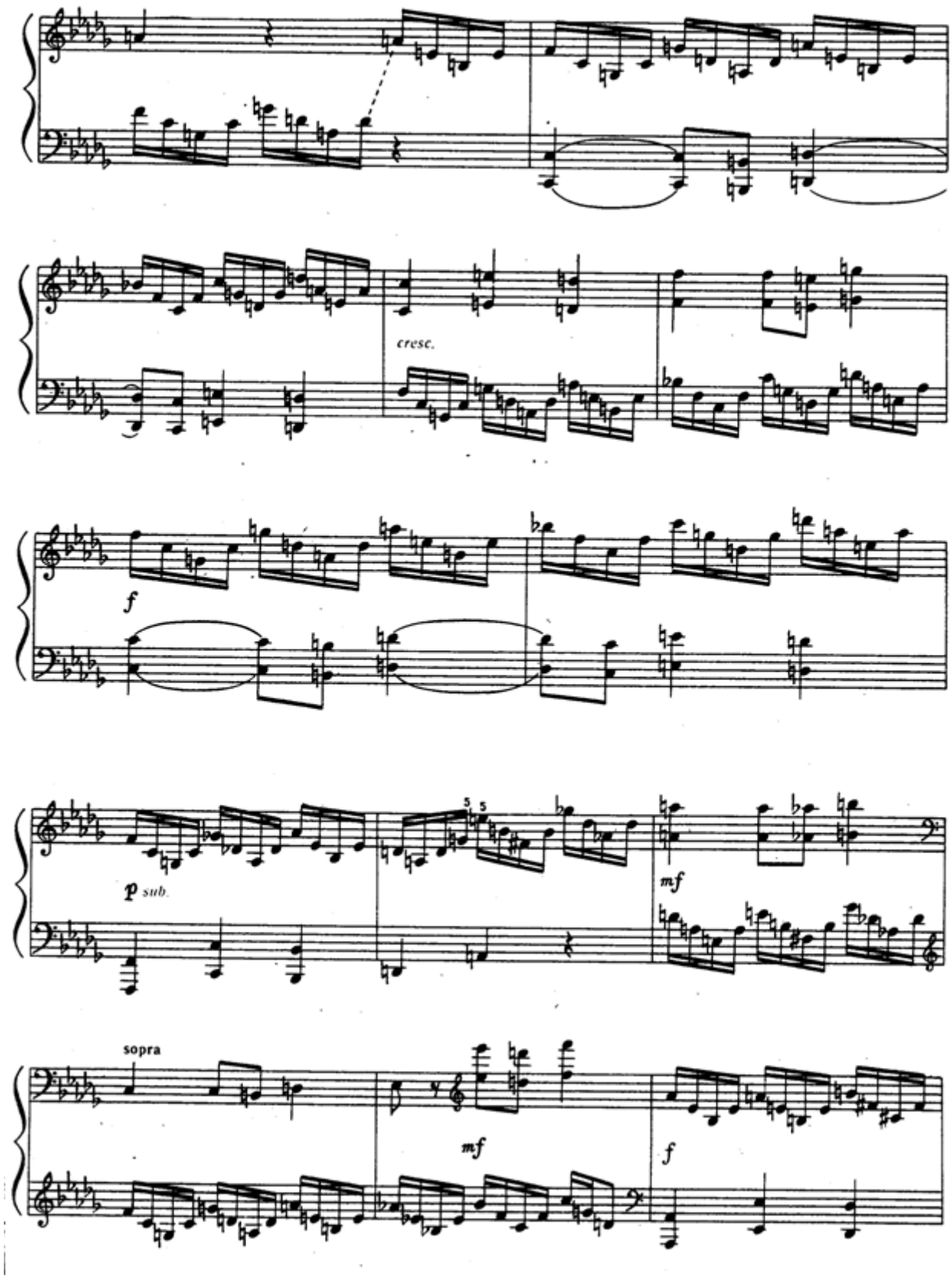

f
marcato
f
poco rit. e dim.

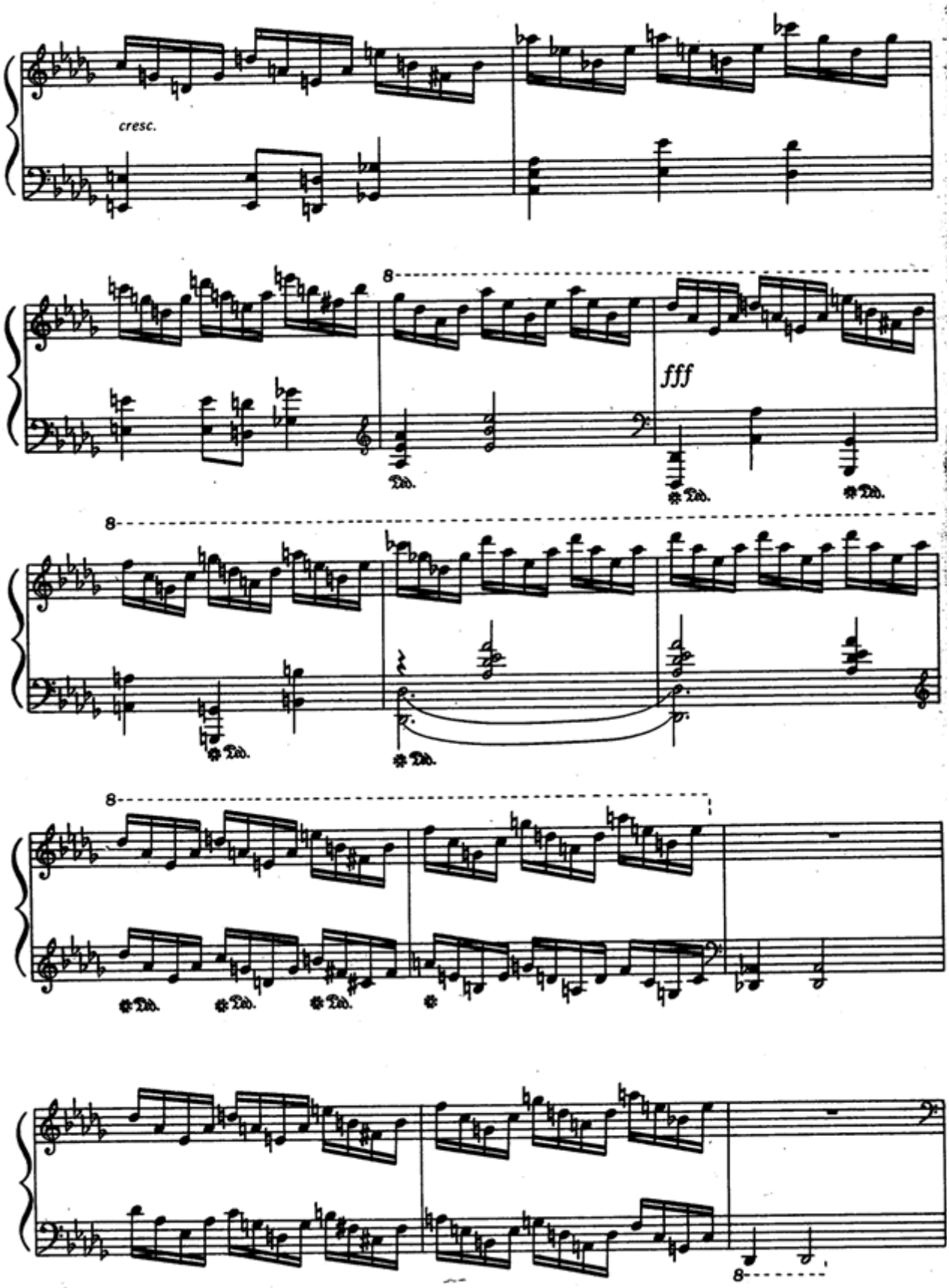

a tempo
p
staccato e leggiero
sempre
staccato sempre
mf
cresc.
f
p
rit.
pp

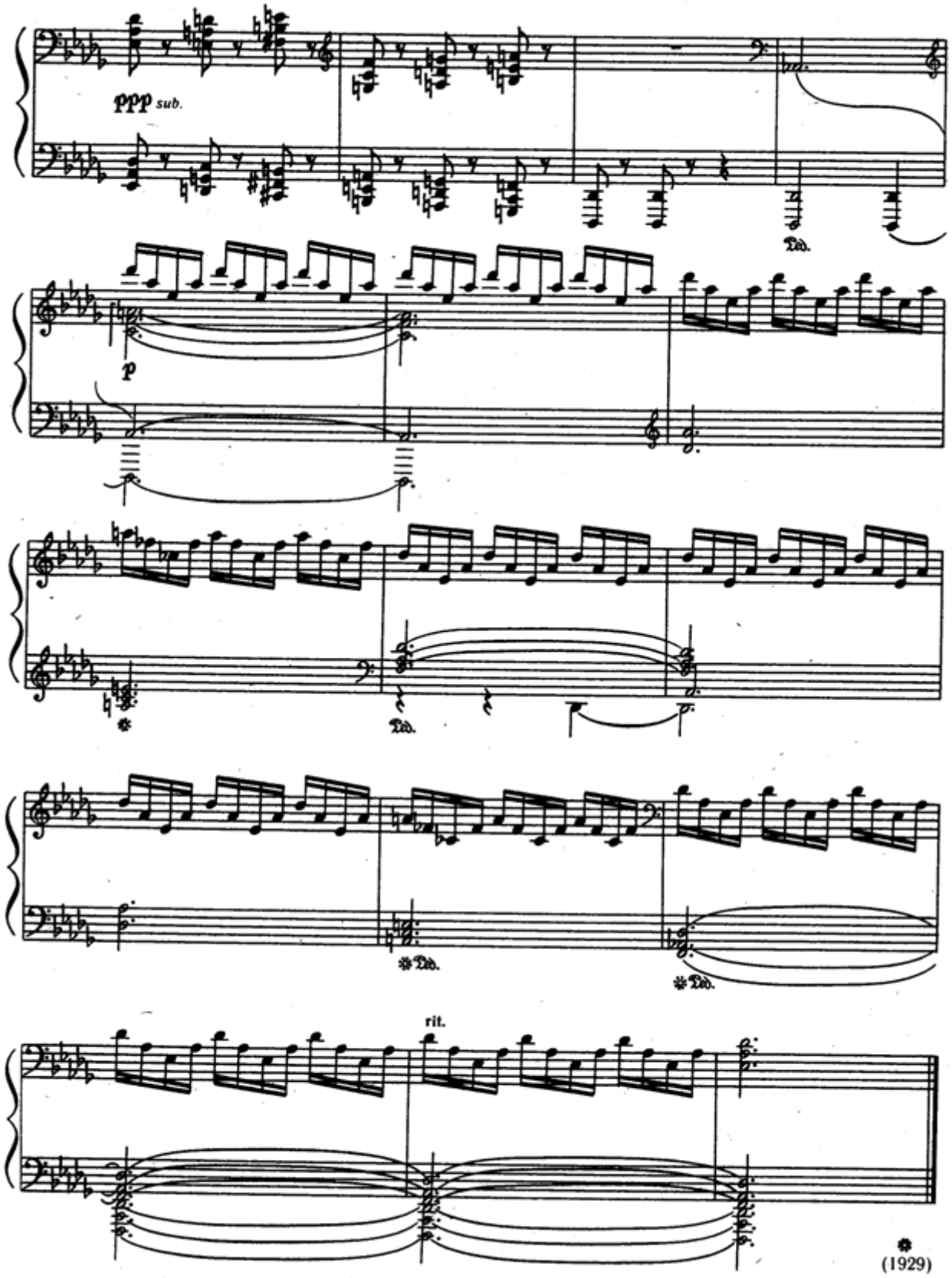

Meno mosso
f
p
Maestoso
più f
poco a poco allarg.

ЕТЮД **М. КОЛЯДА**



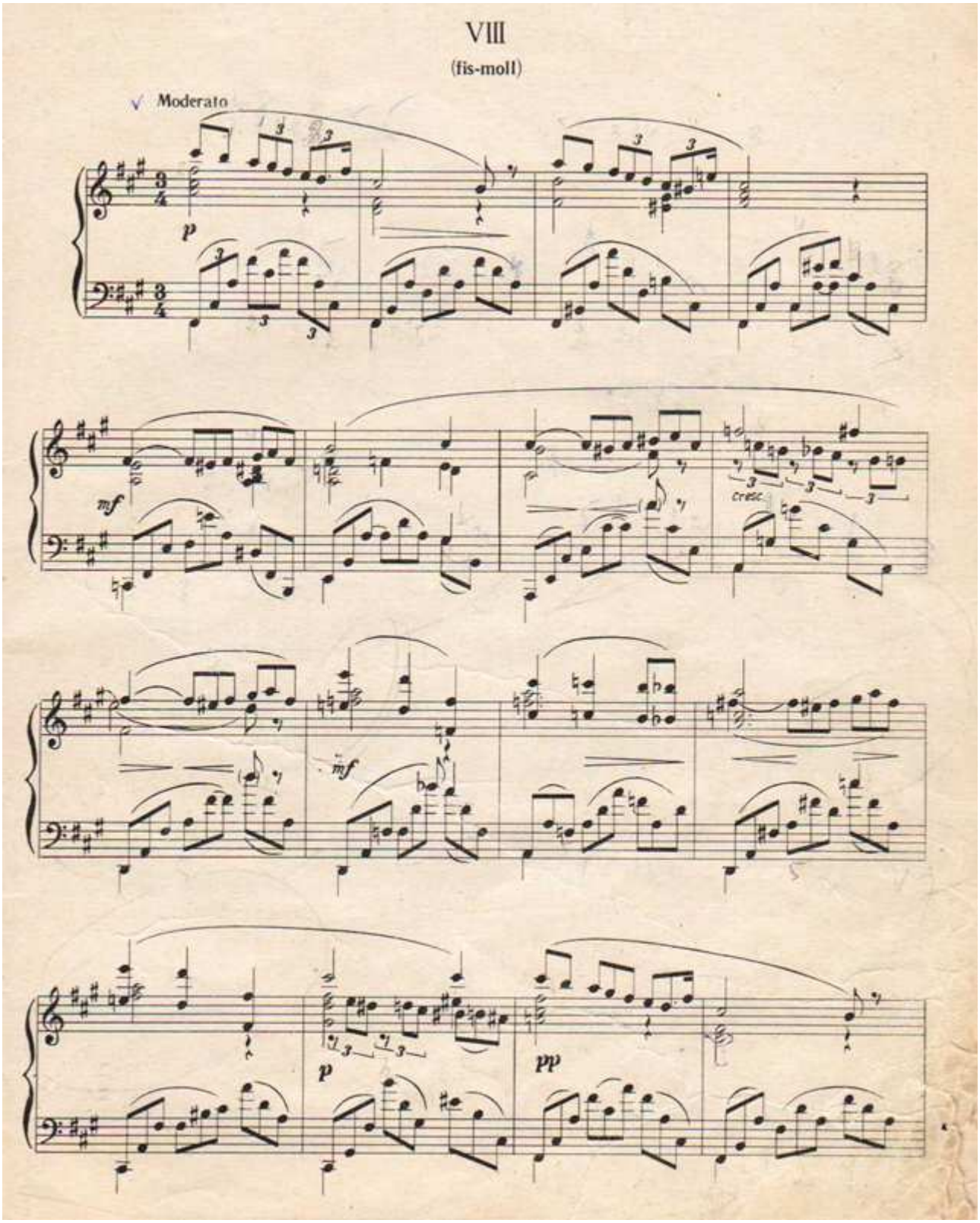

cresc.
f
p sub.
mf
sopra
mf
f

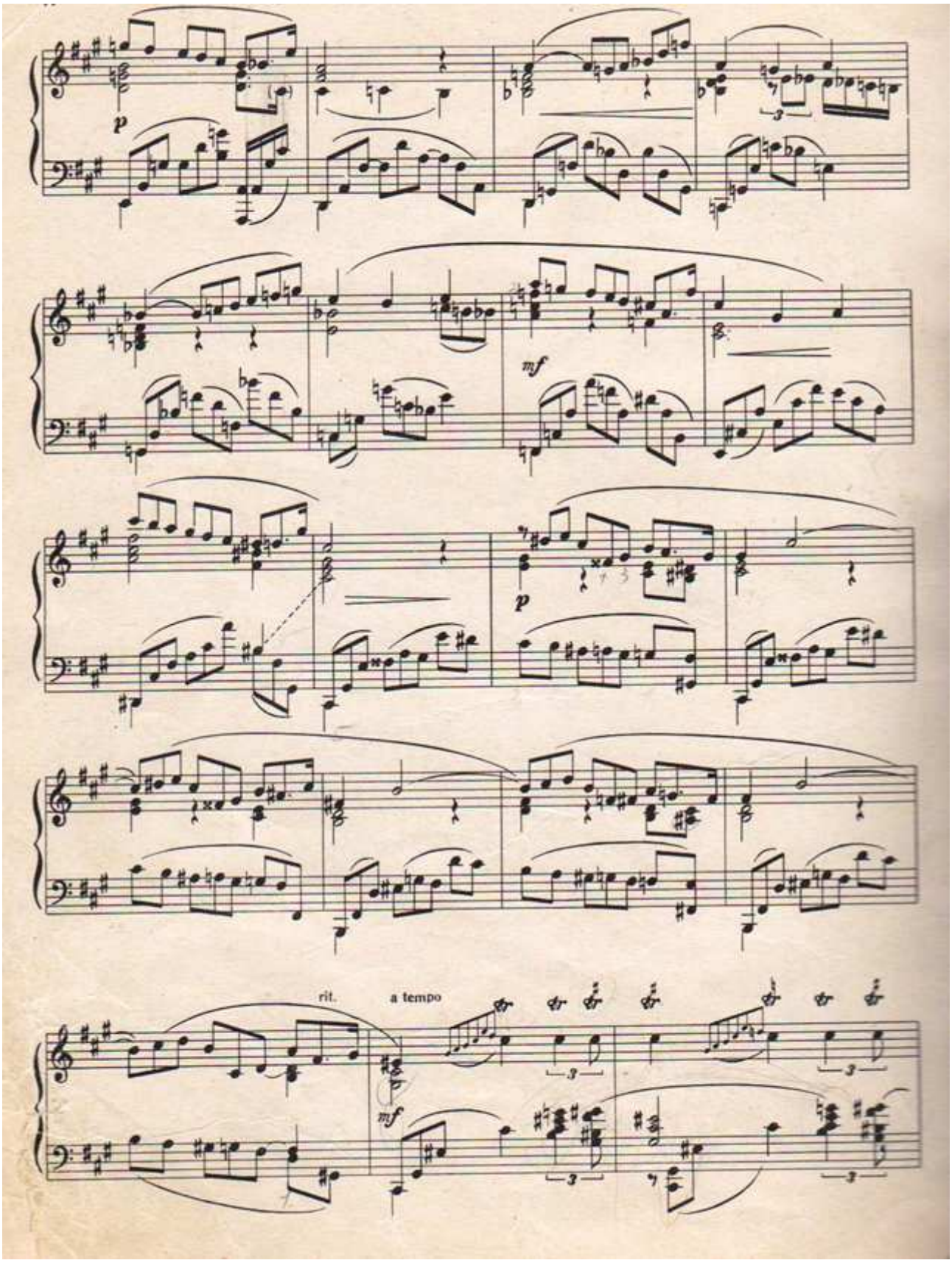

cresc.
fff

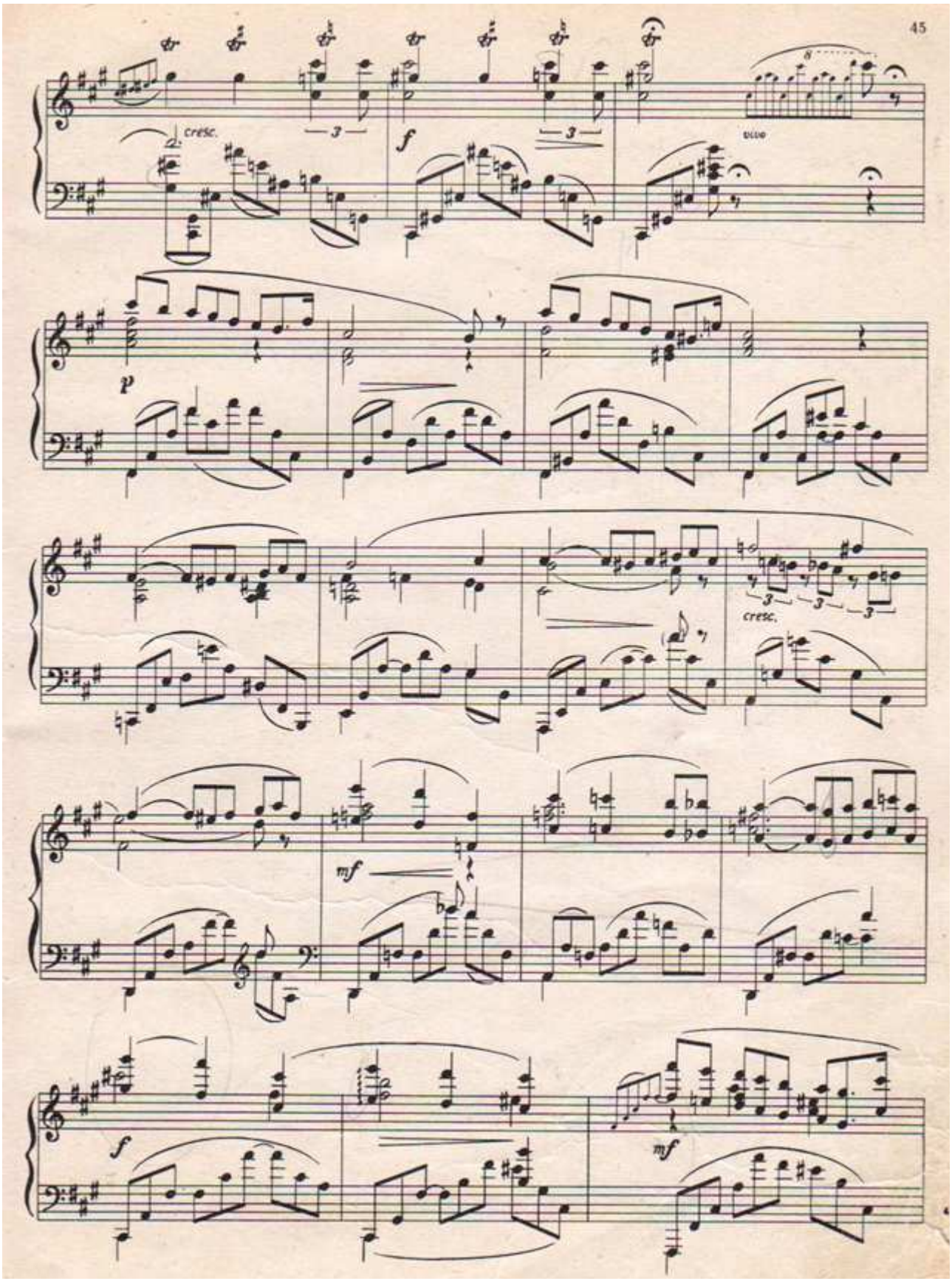


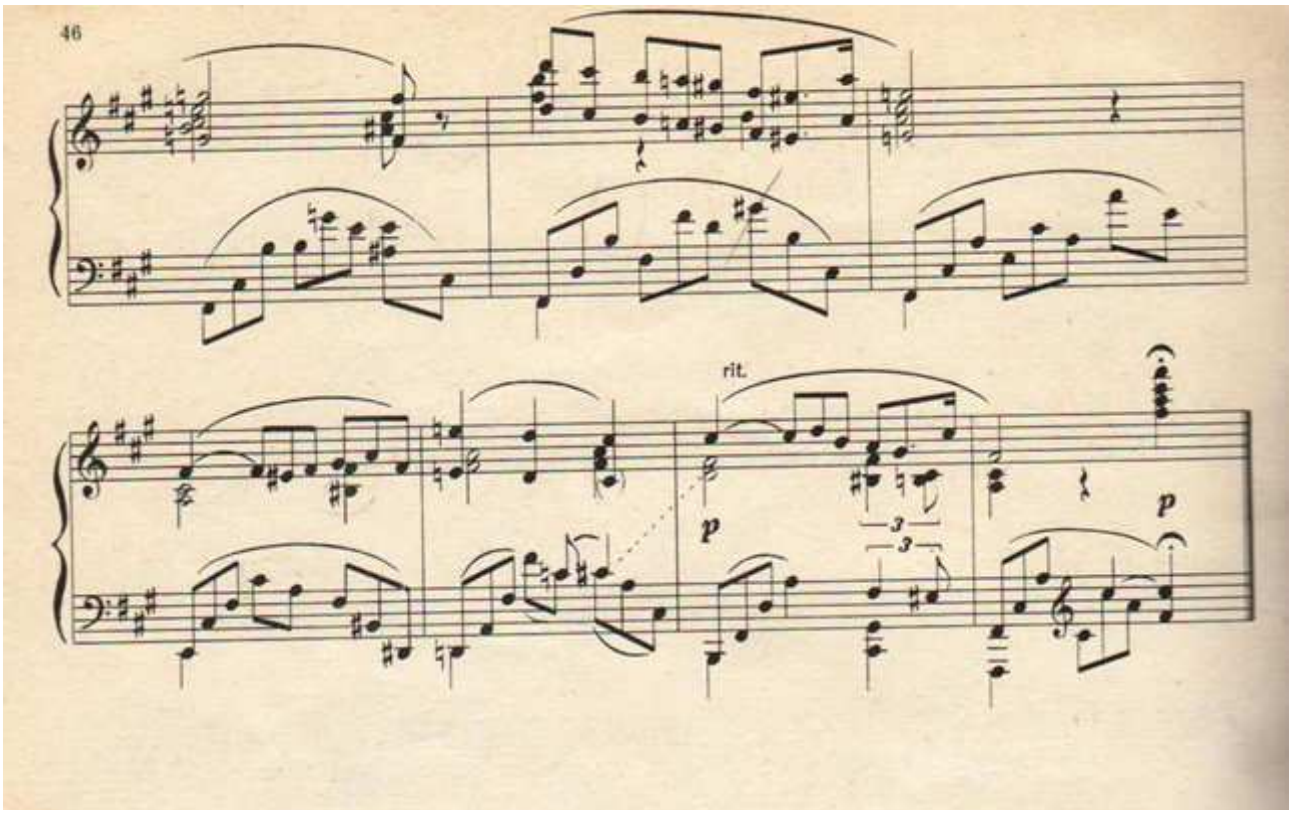
ъ 4-337. Вахраньов. Том I.

ЕТЮД **В. КОСЕНКО**




p
mf
p
rit.
a tempo
mf


45
cresc.
f
vivo
p
cresc.
mf
f
mf


46
rit.
p
p

М. ЛИСЕНКО

(Українська) Сюїта
(у формі старовинних танців на основі народних пісень)
Op. 2

Suite (de l'Ukraine)
(en forme de danses anciennes sur des thêmes populaires)
Op. 2

1

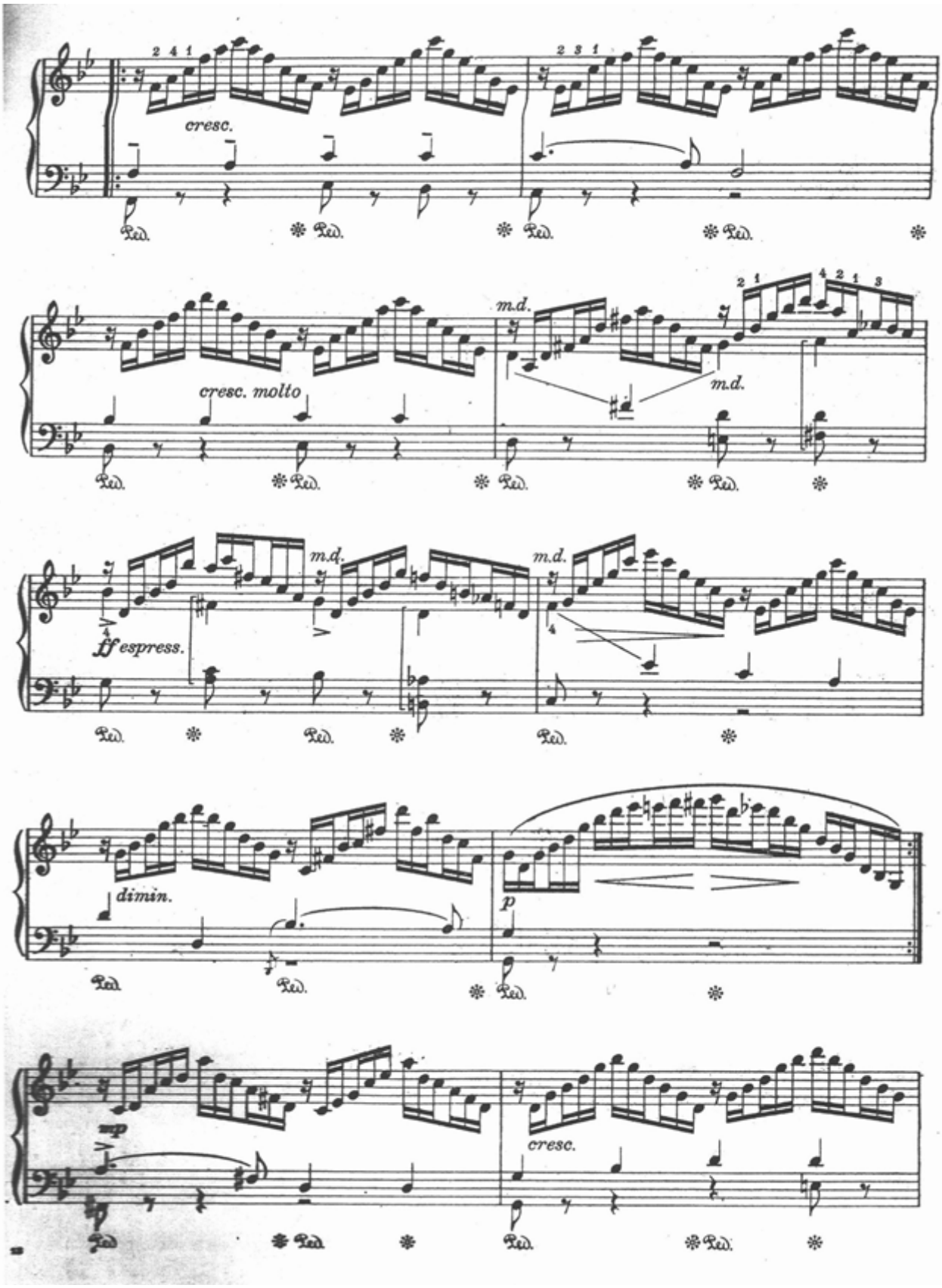
ПРЕЛЮДІЯ

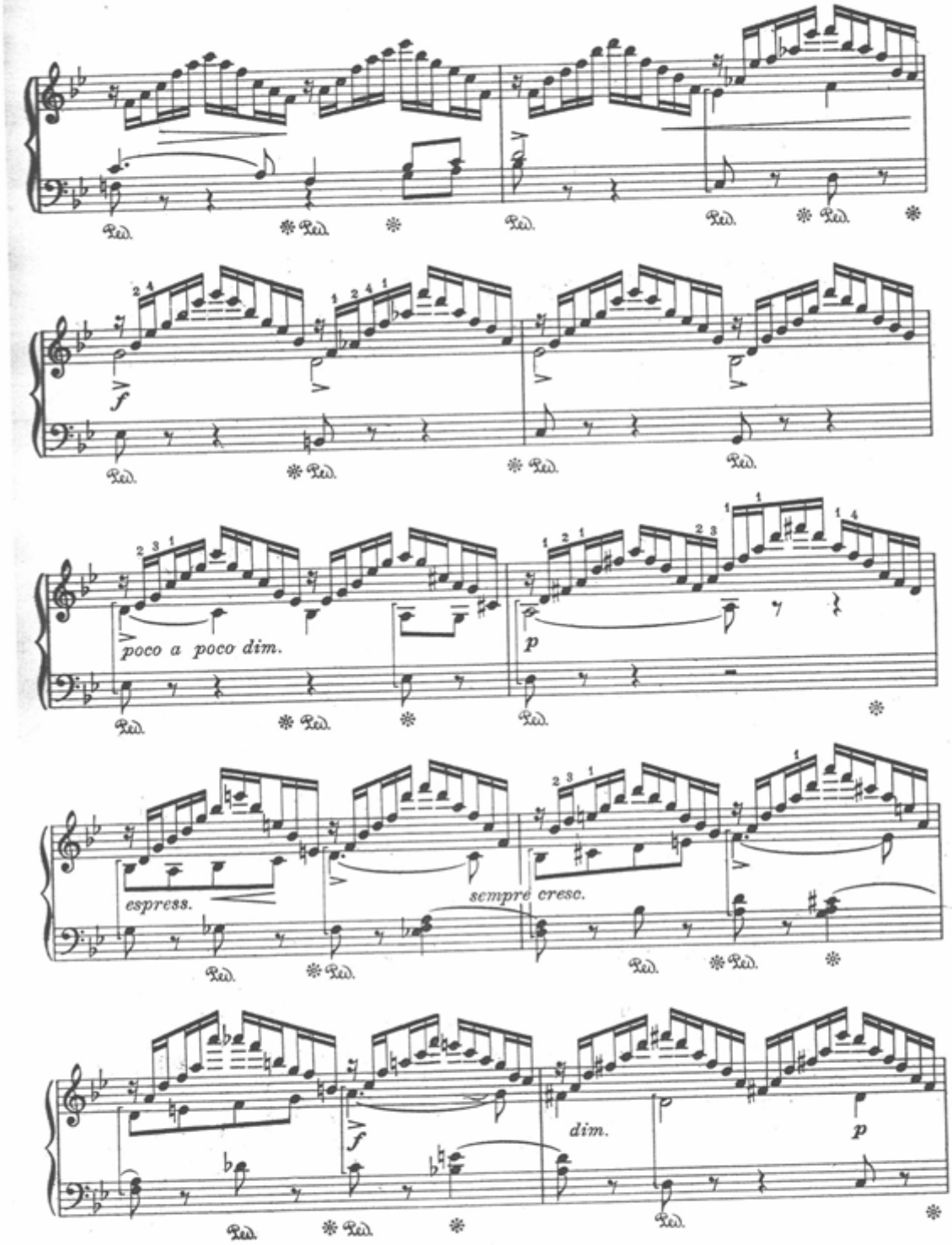
PRELUDE

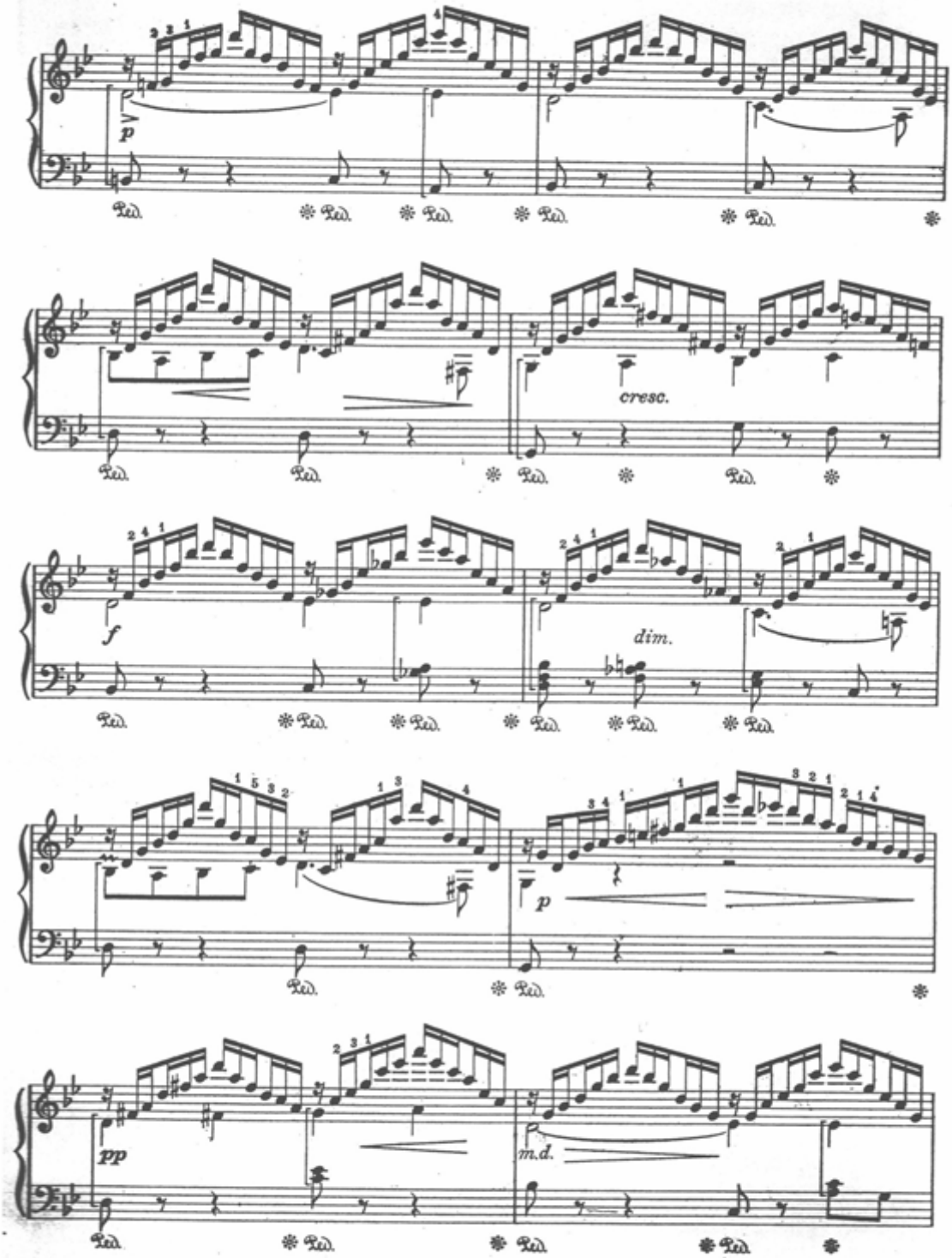
(„Хлопче-молодче")

Andante poco sostenuto

f *dim.* *p* *ben marcato il melodia* *m.d.* *m.d.* *f* *dimin.* *p*


cresc.
cresc. molto
m.d.
m.d.
m.d.
m.d.
ff espress.
dimin.
p
mp
cresc.


f
poco a poco dim.
p
espress.
sempre cresc.
f
dim.
p


p
cresc.
f
dim.
p
pp
m.d.

poco a poco cresc.

m.d.

f

m.g.

sempre f

m.g.

f

m.g.

ff

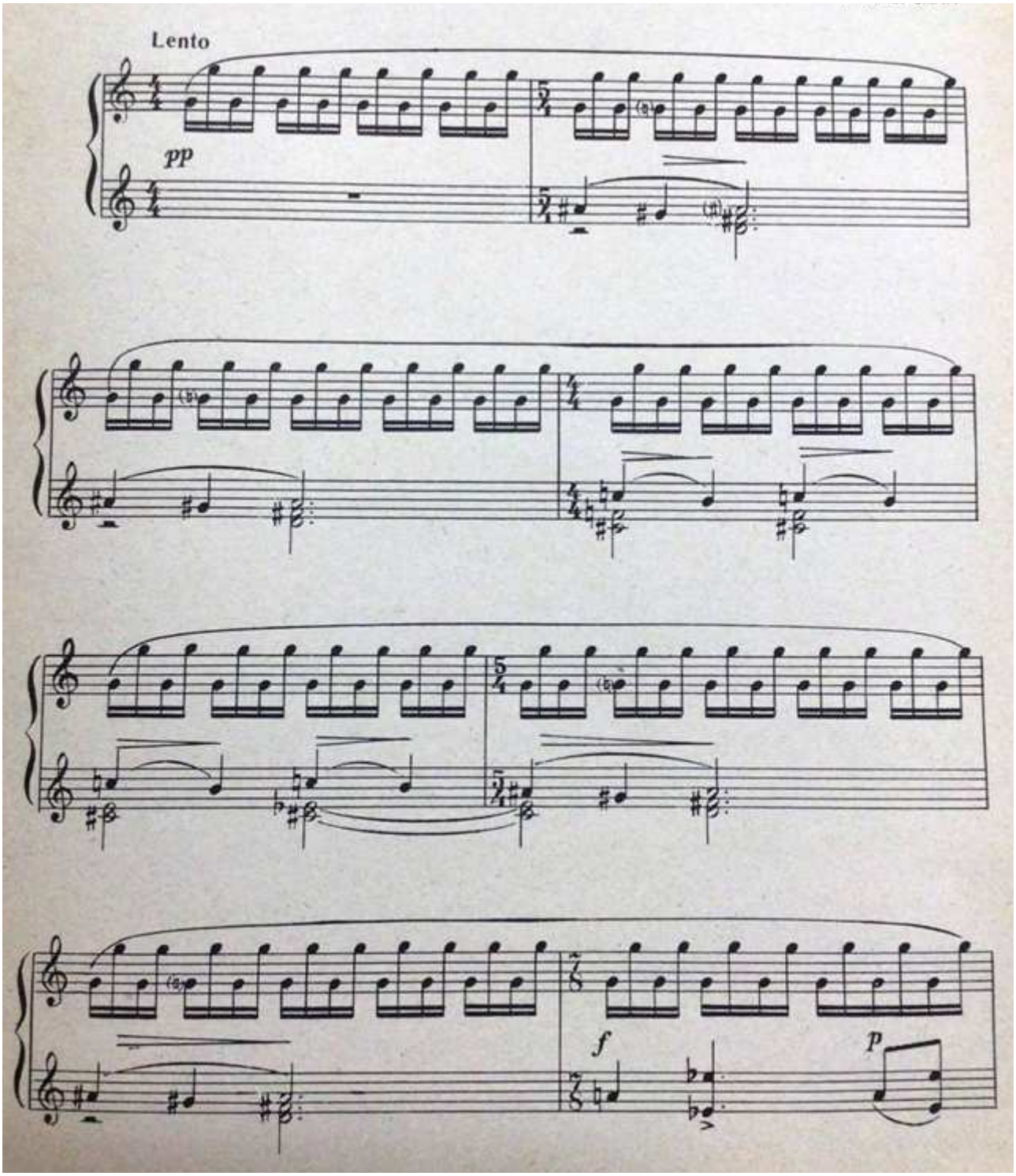
m.d.

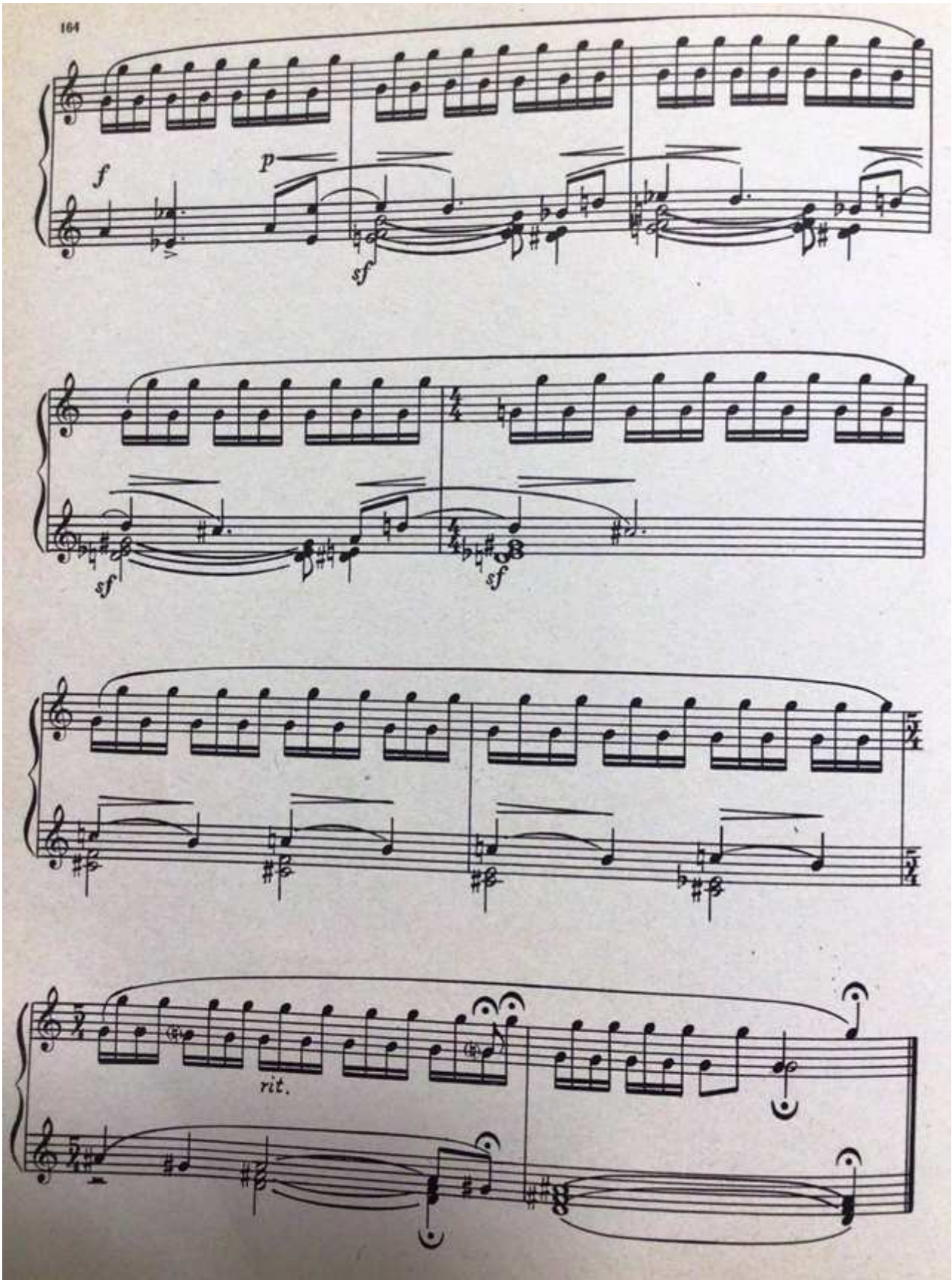
poco a poco dim.

p

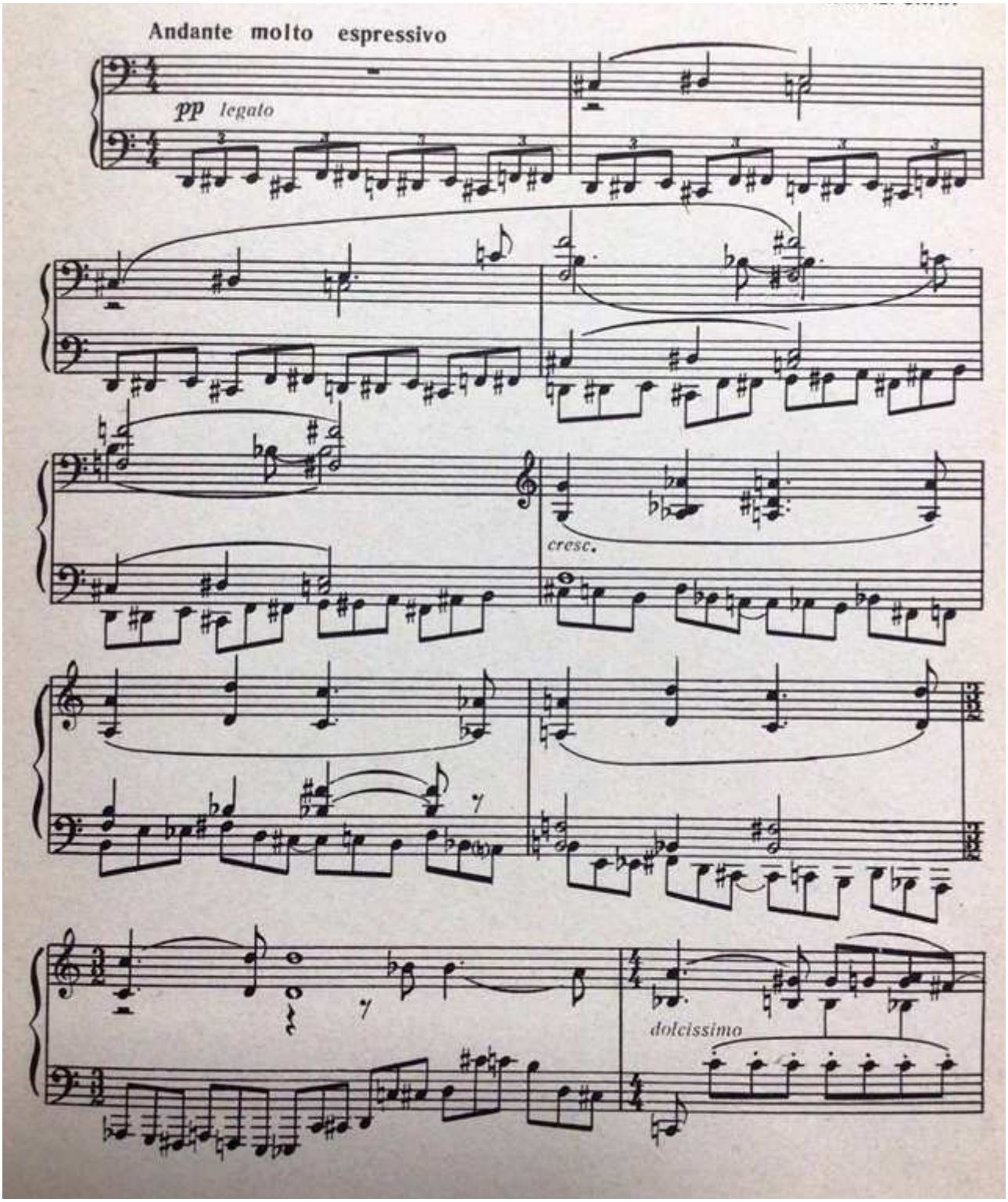
pp

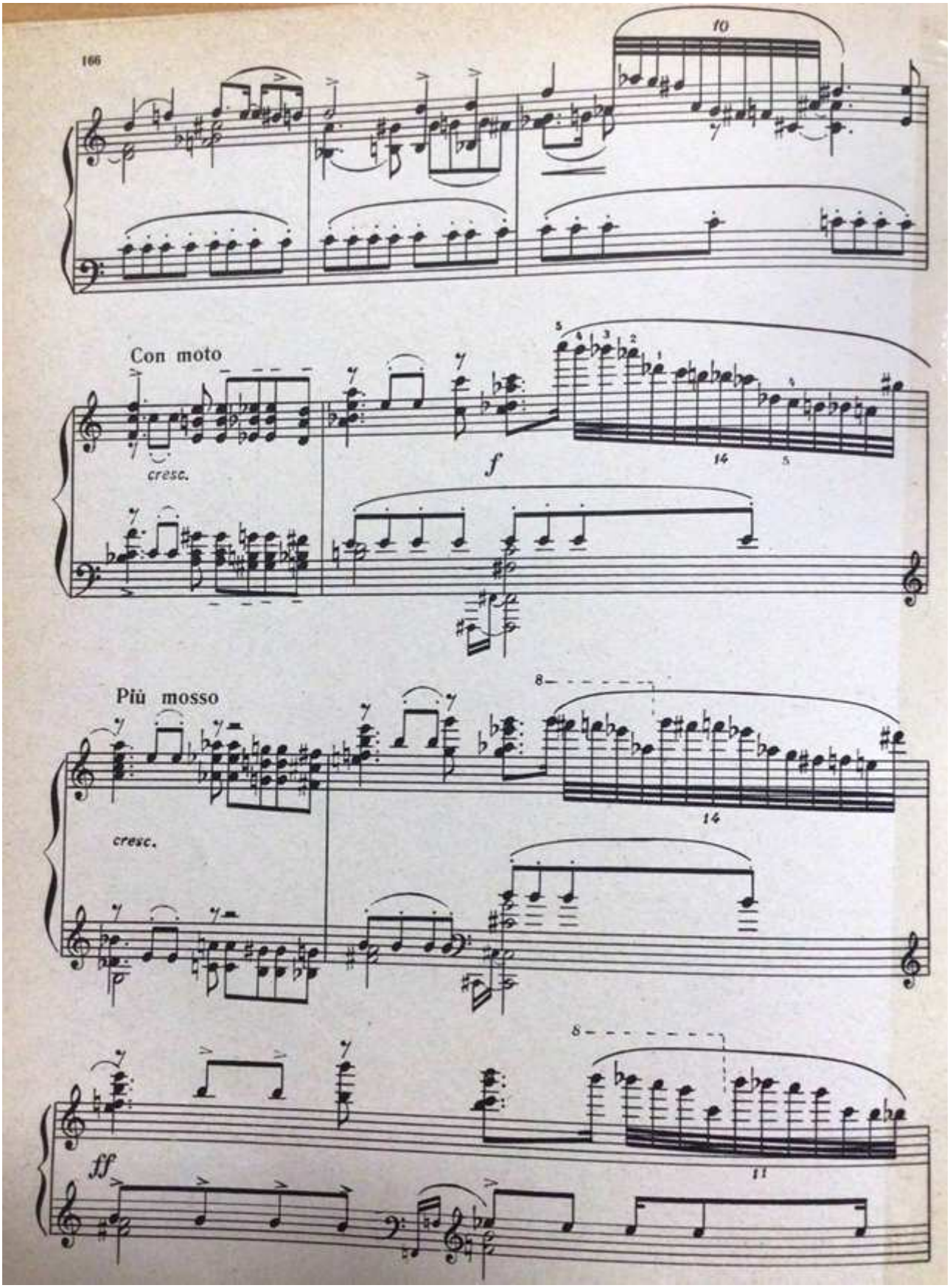
ЕТЮД **Т. МАЄРСЬКИЙ**

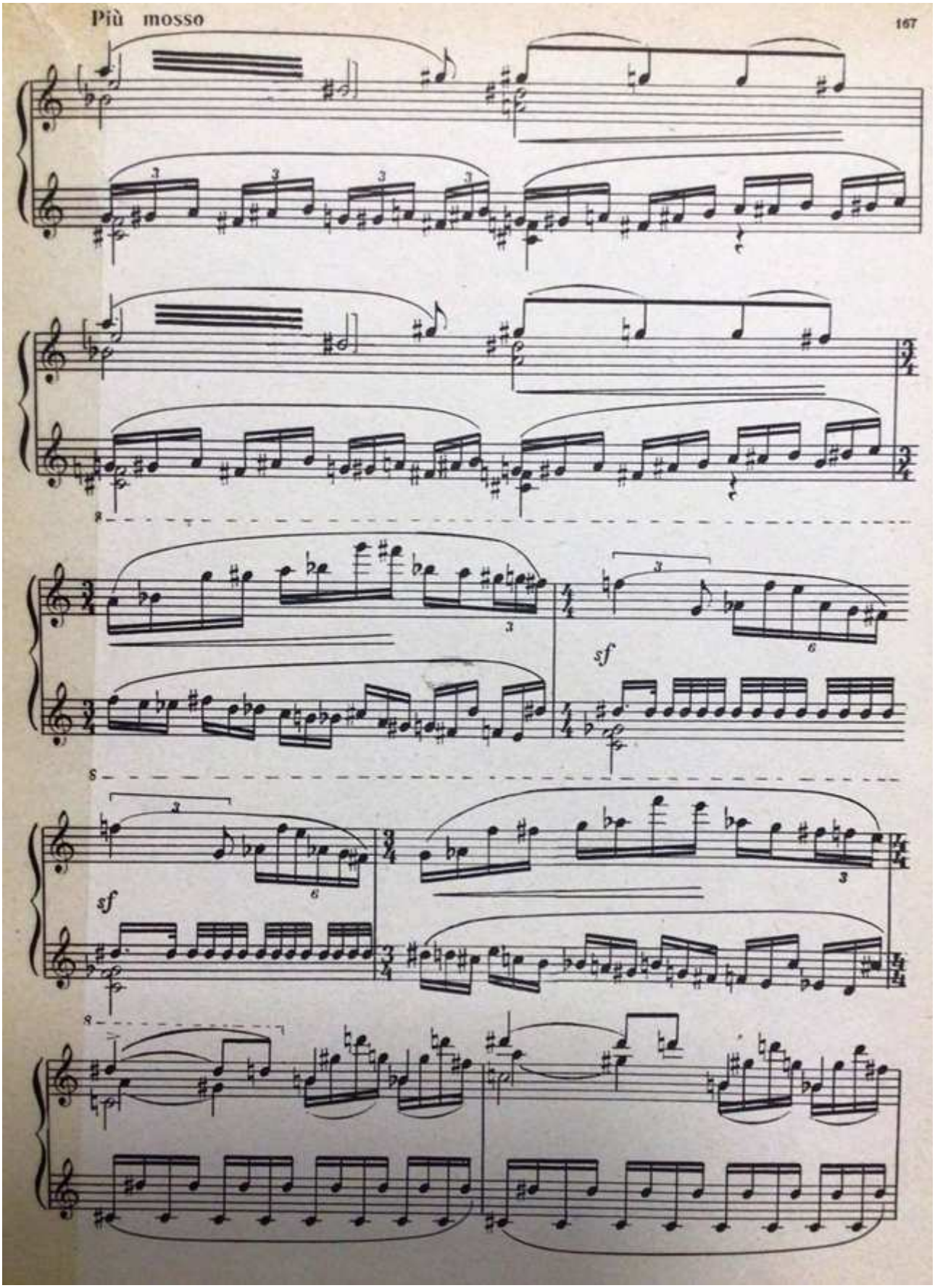


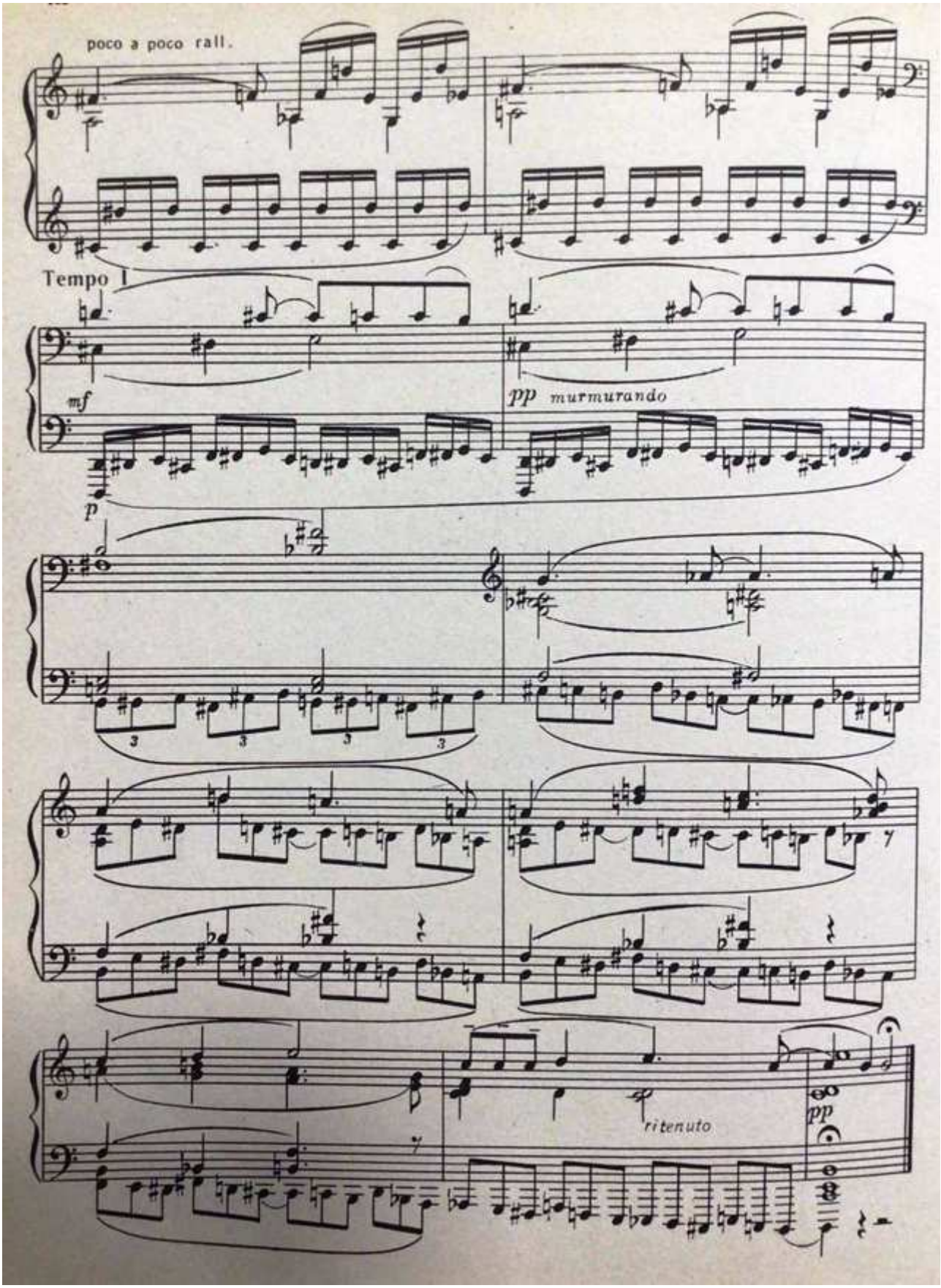

164
f
p
sf
sf
sf
rit.

ЕТЮД **Т. МАЄРСЬКИЙ**

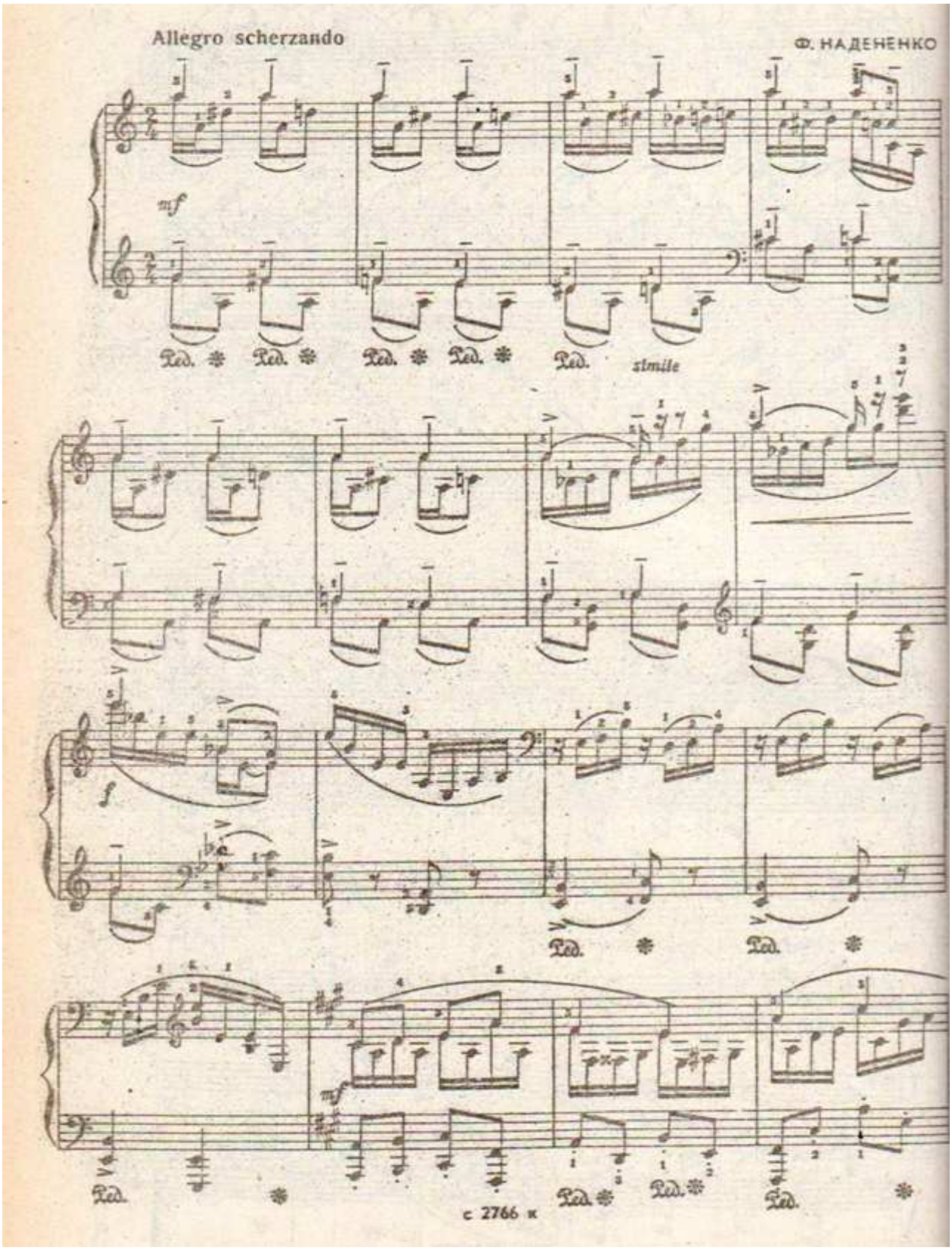


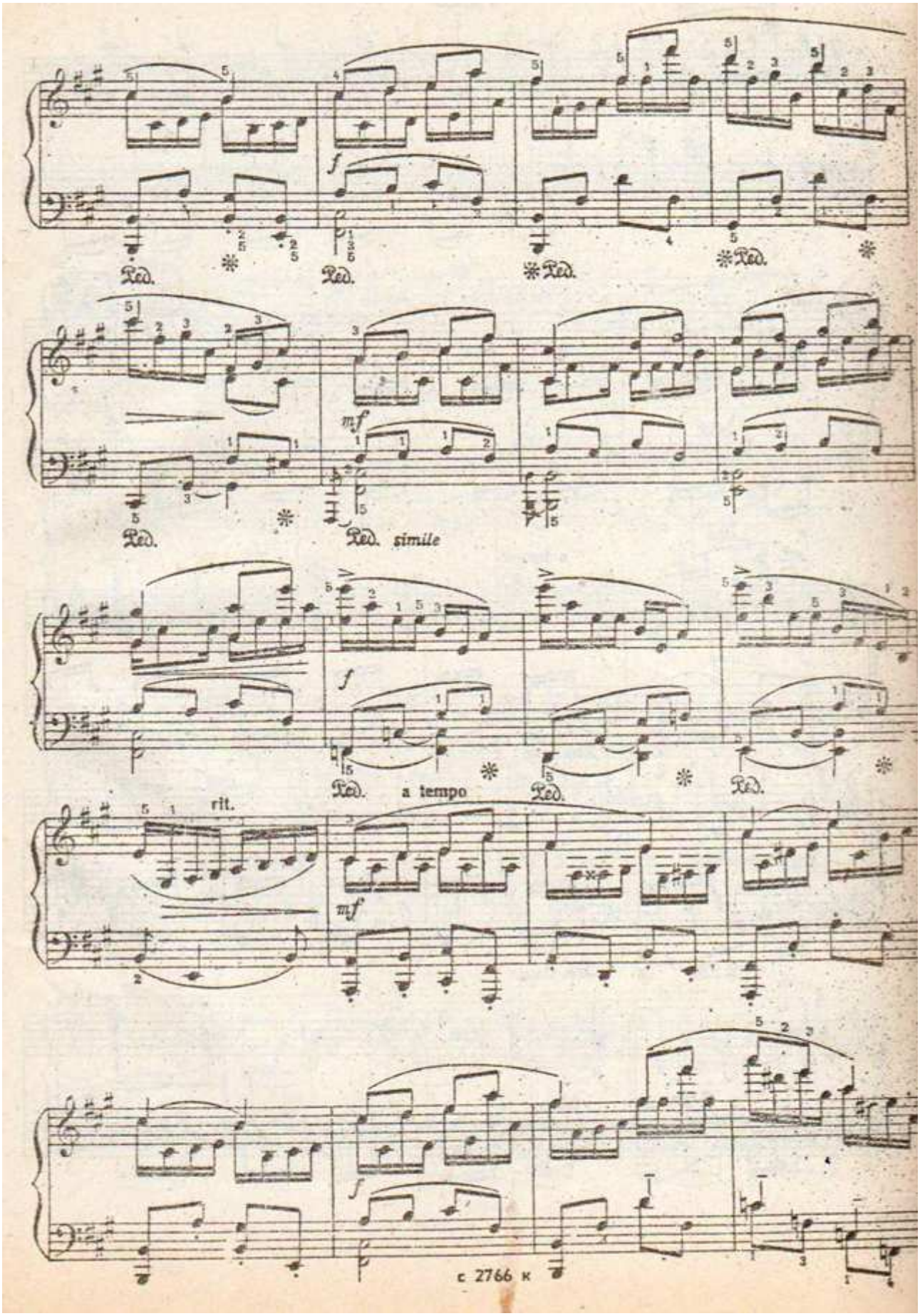

166
Con moto
cresc.
f
Più mosso
cresc.
ff

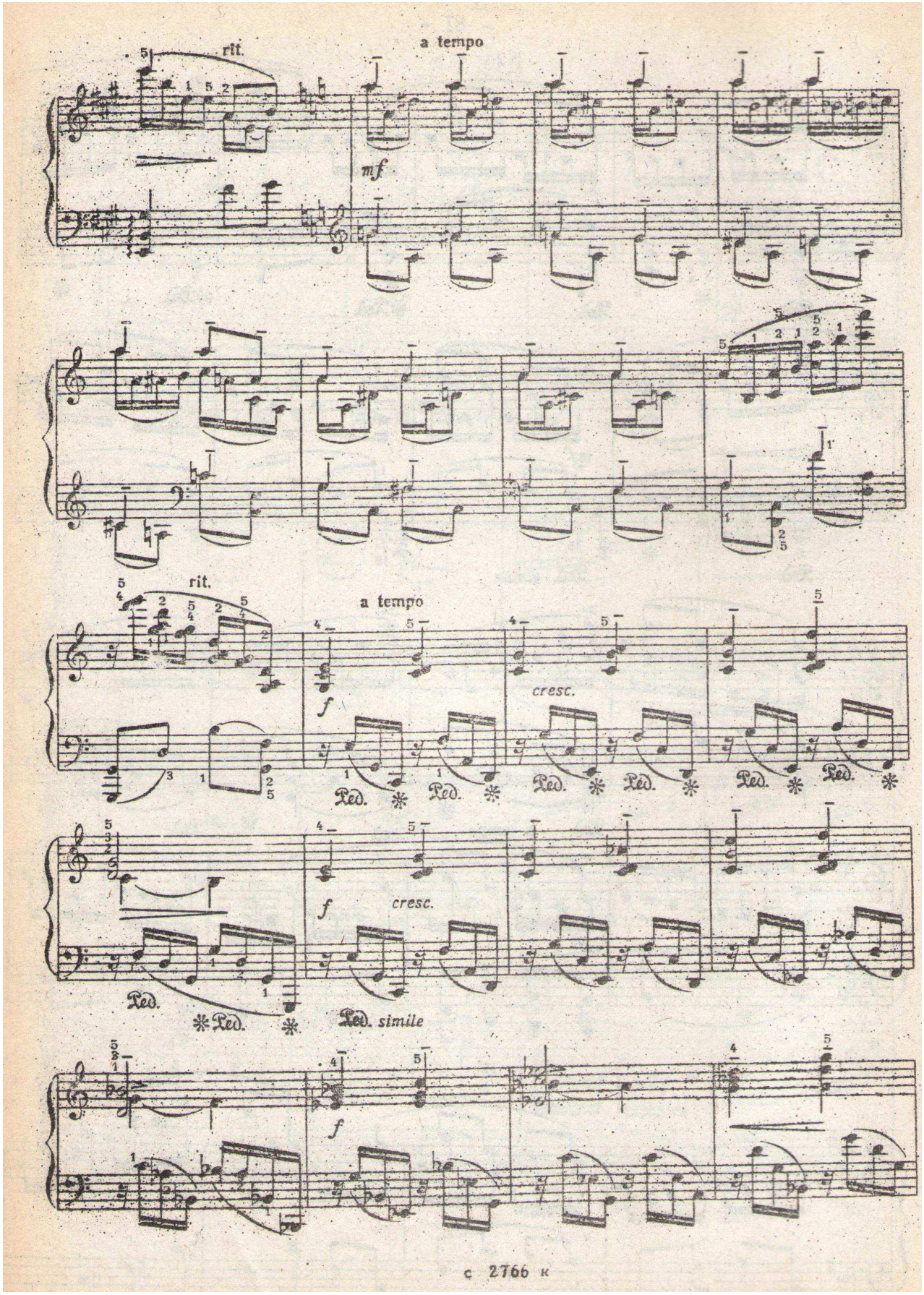

Più mosso
167
sf
sf

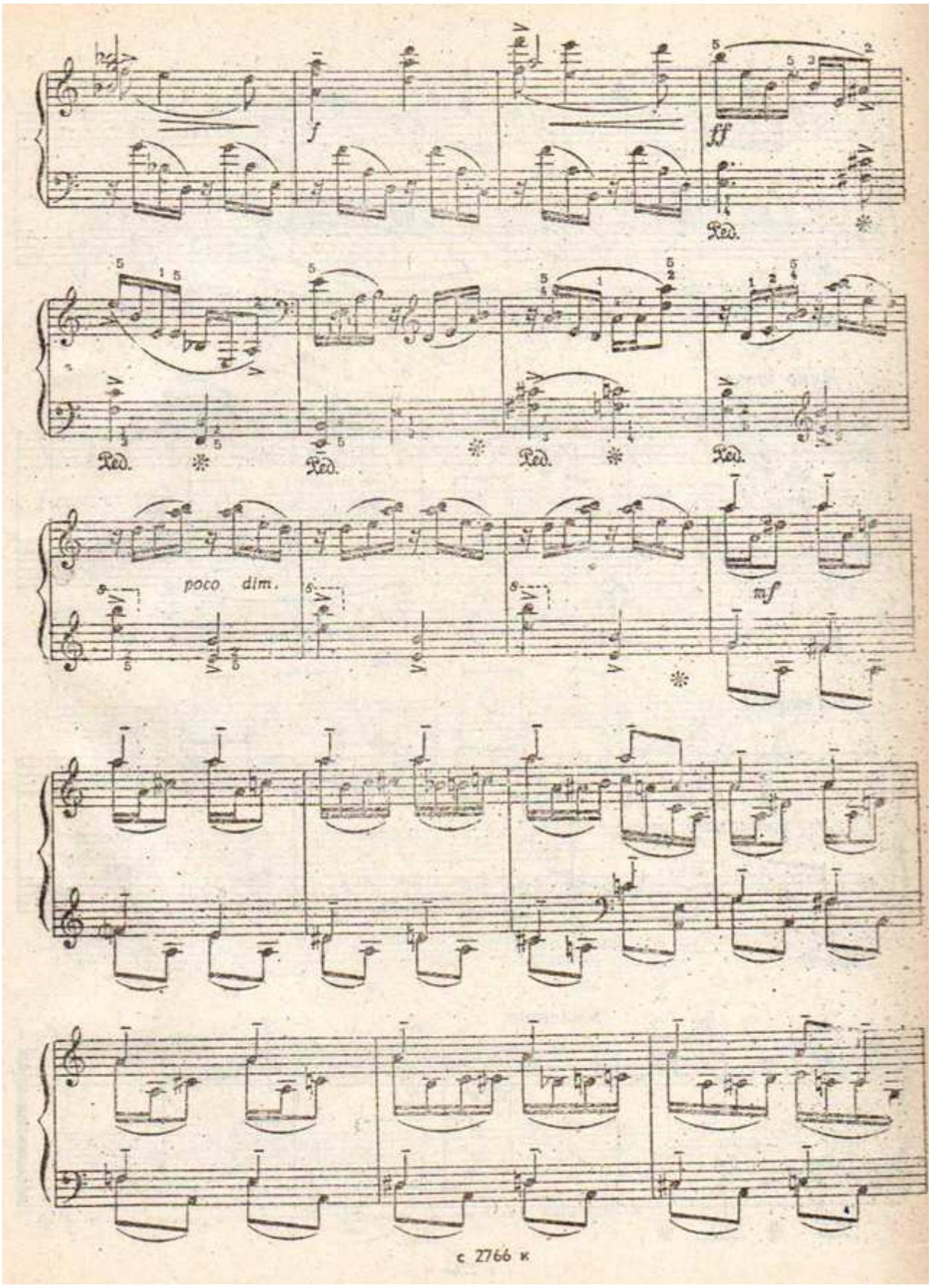

poco a poco rall.
Tempo I
mf
p
pp murmurando
ritenuto
pp

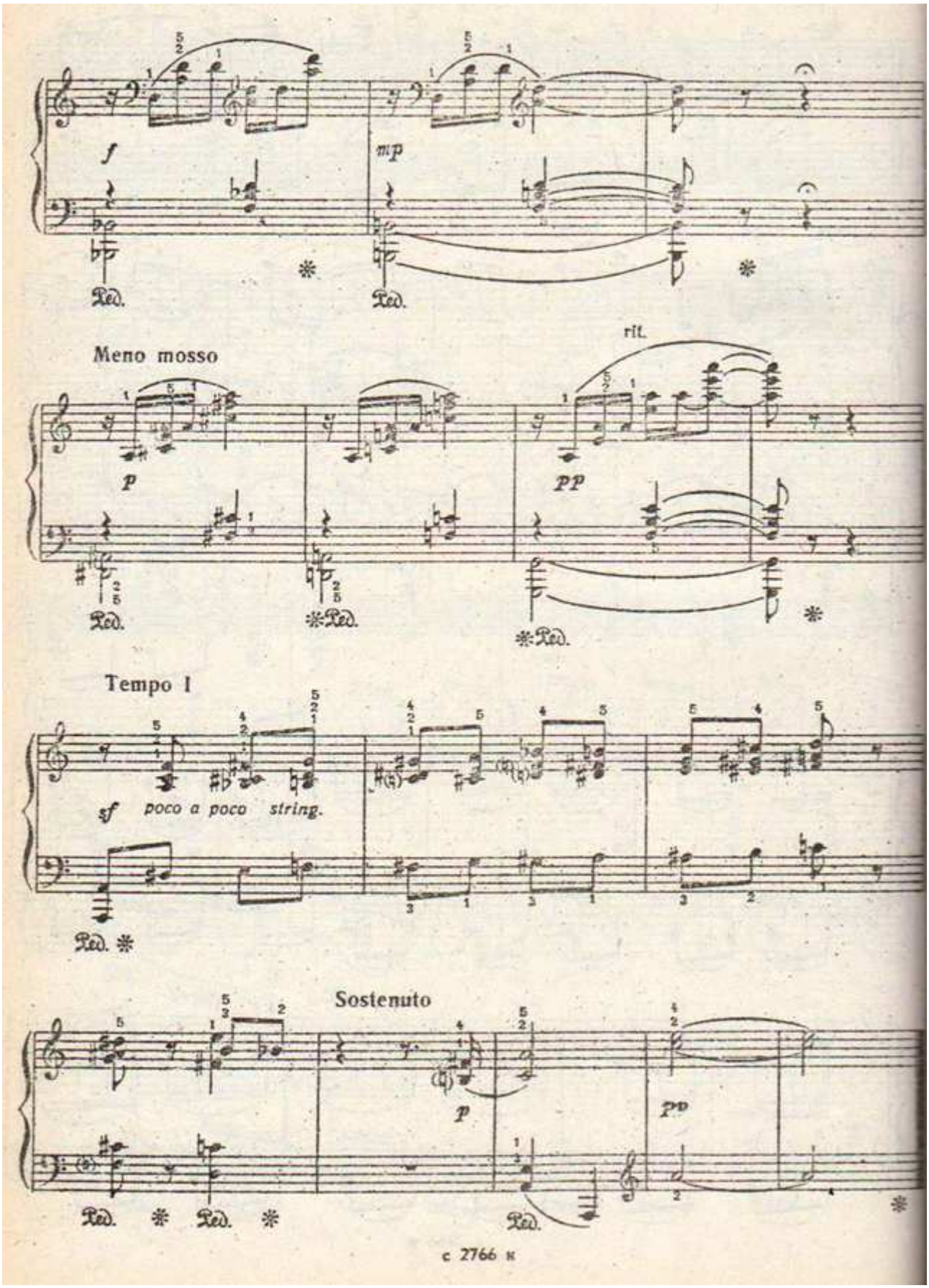
ЕТЮД **Ф. НАДЕНЕНКО**

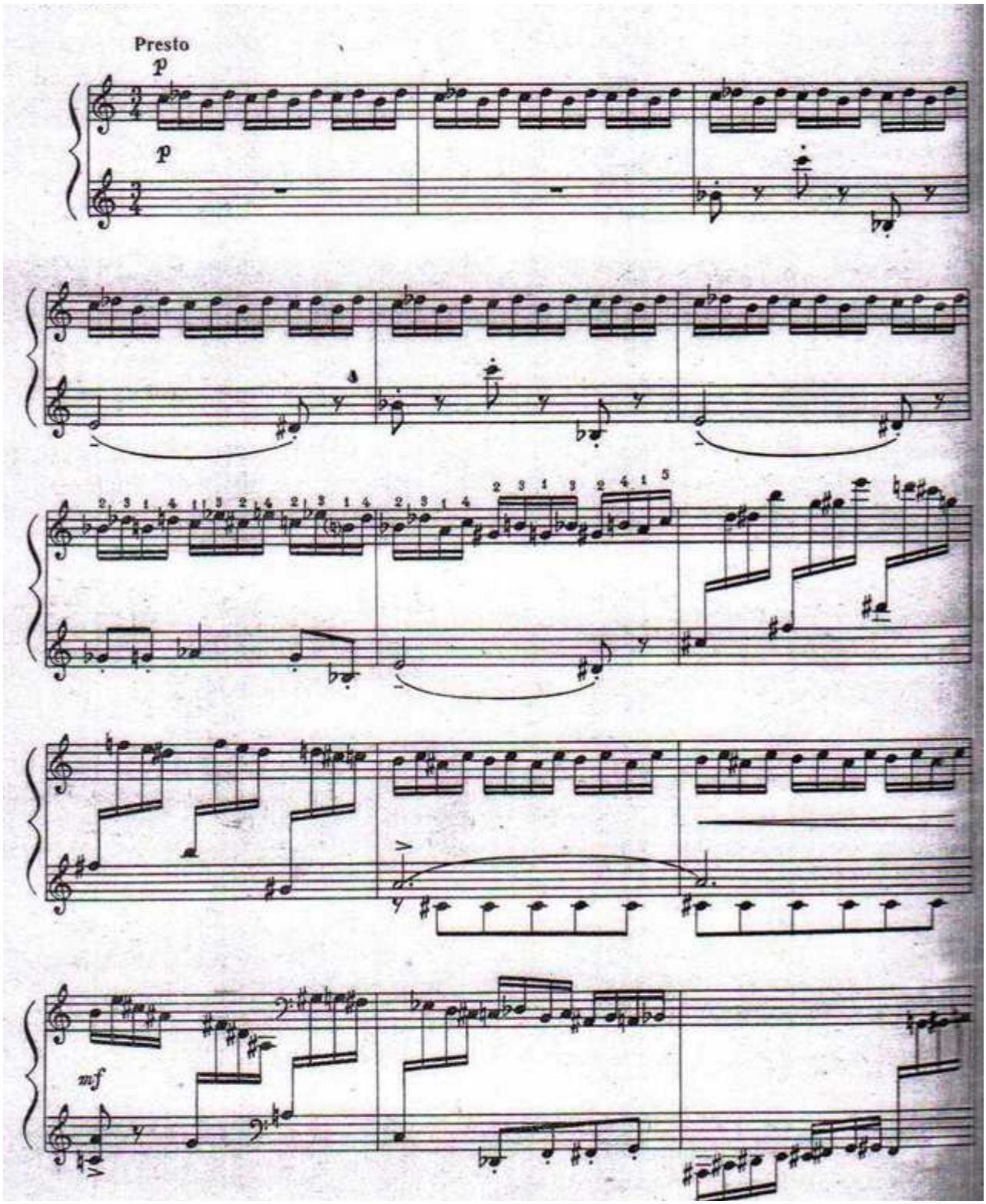


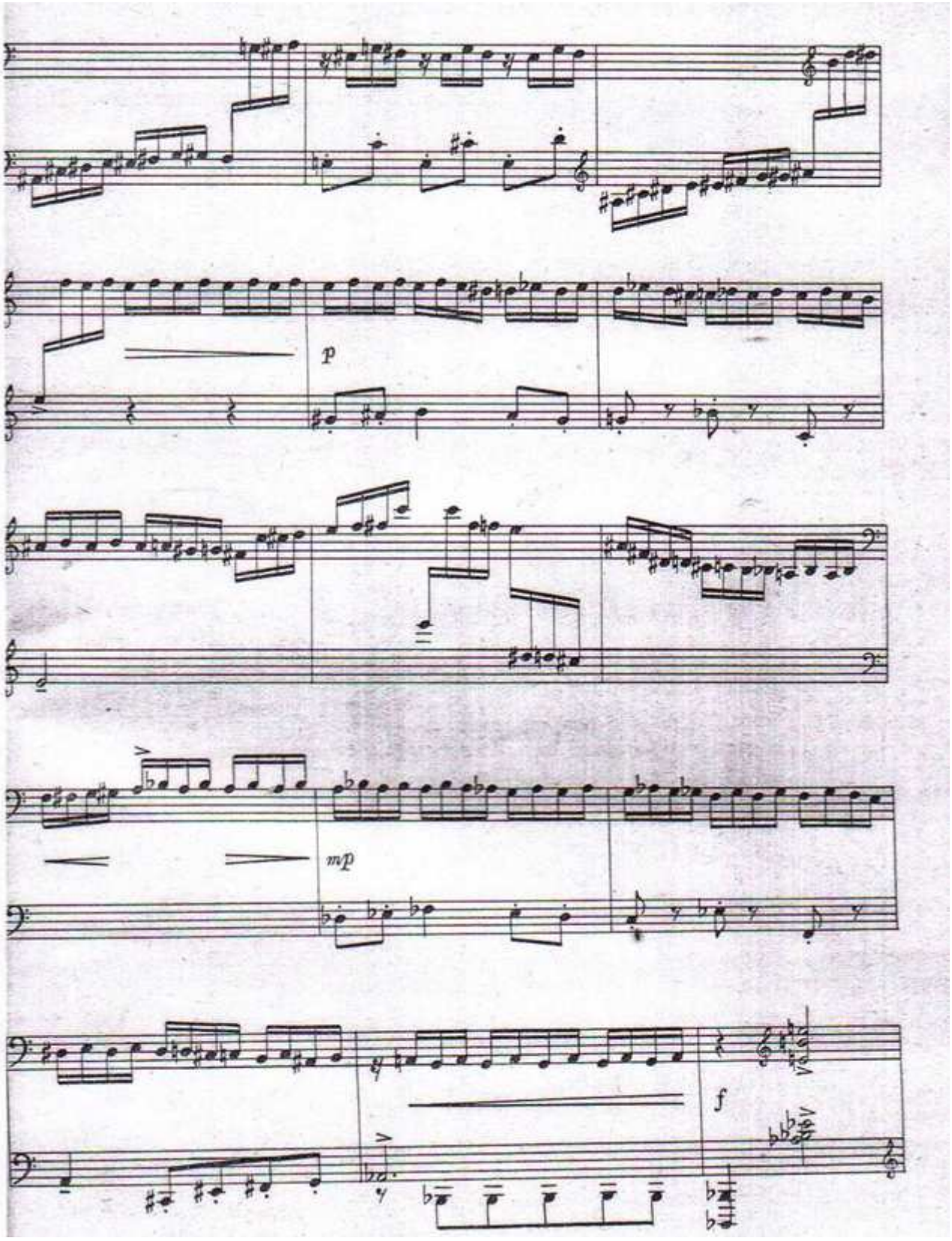

Ped.
f
mf
simile
a tempo
rit.
c 2766 к

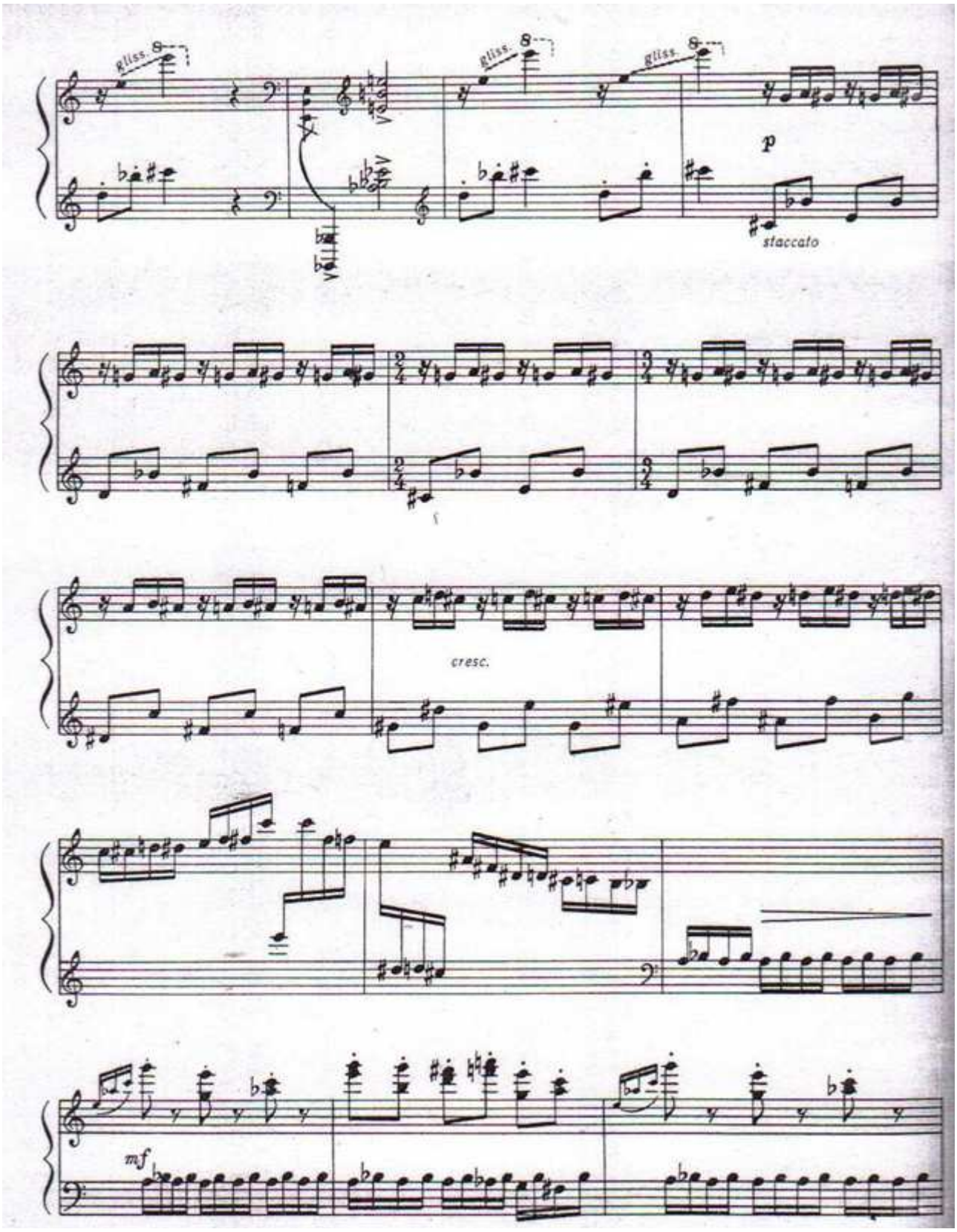

rit.
a tempo
mf
rit.
a tempo
f
cresc.
Ped.
f
cresc.
Ped.
Ped. simile
f
с 2766 к

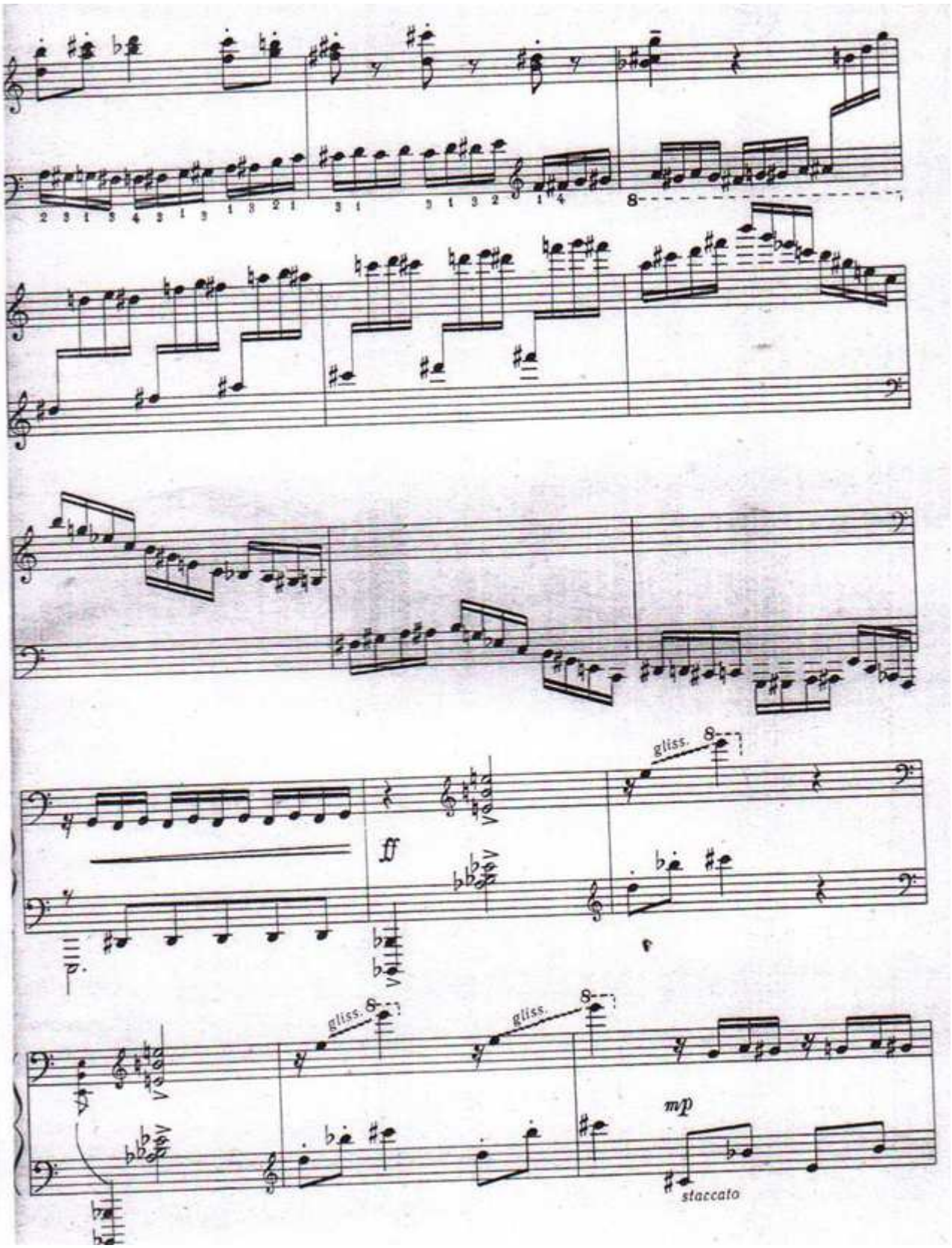

f
ff
Red.
poco dim.
mf
c 2766 к

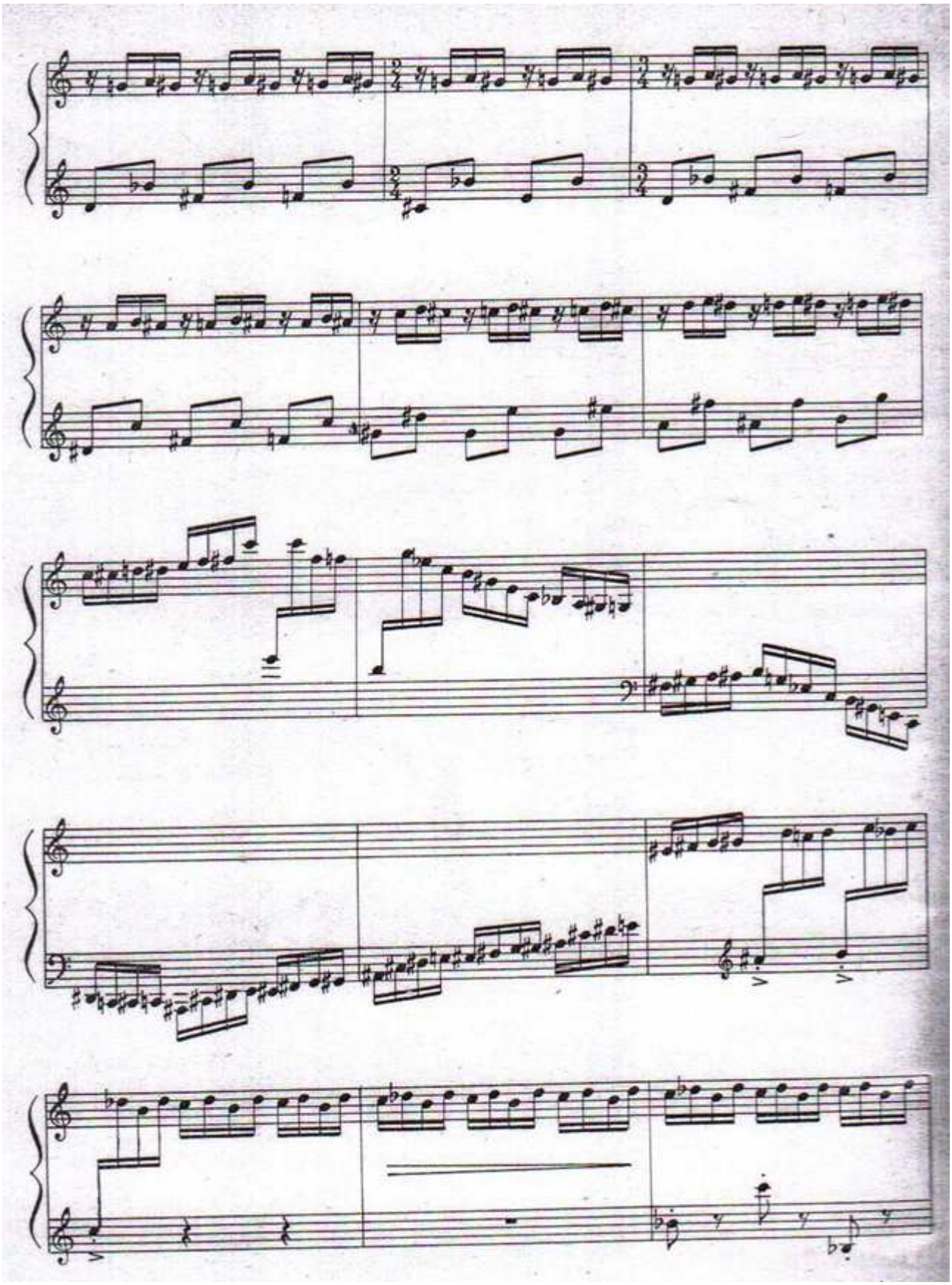

f
mp
Meno mosso
p
rit.
pp
Tempo I
sf
poco a poco string.
Sostenuto
p
pp
c 2766 к

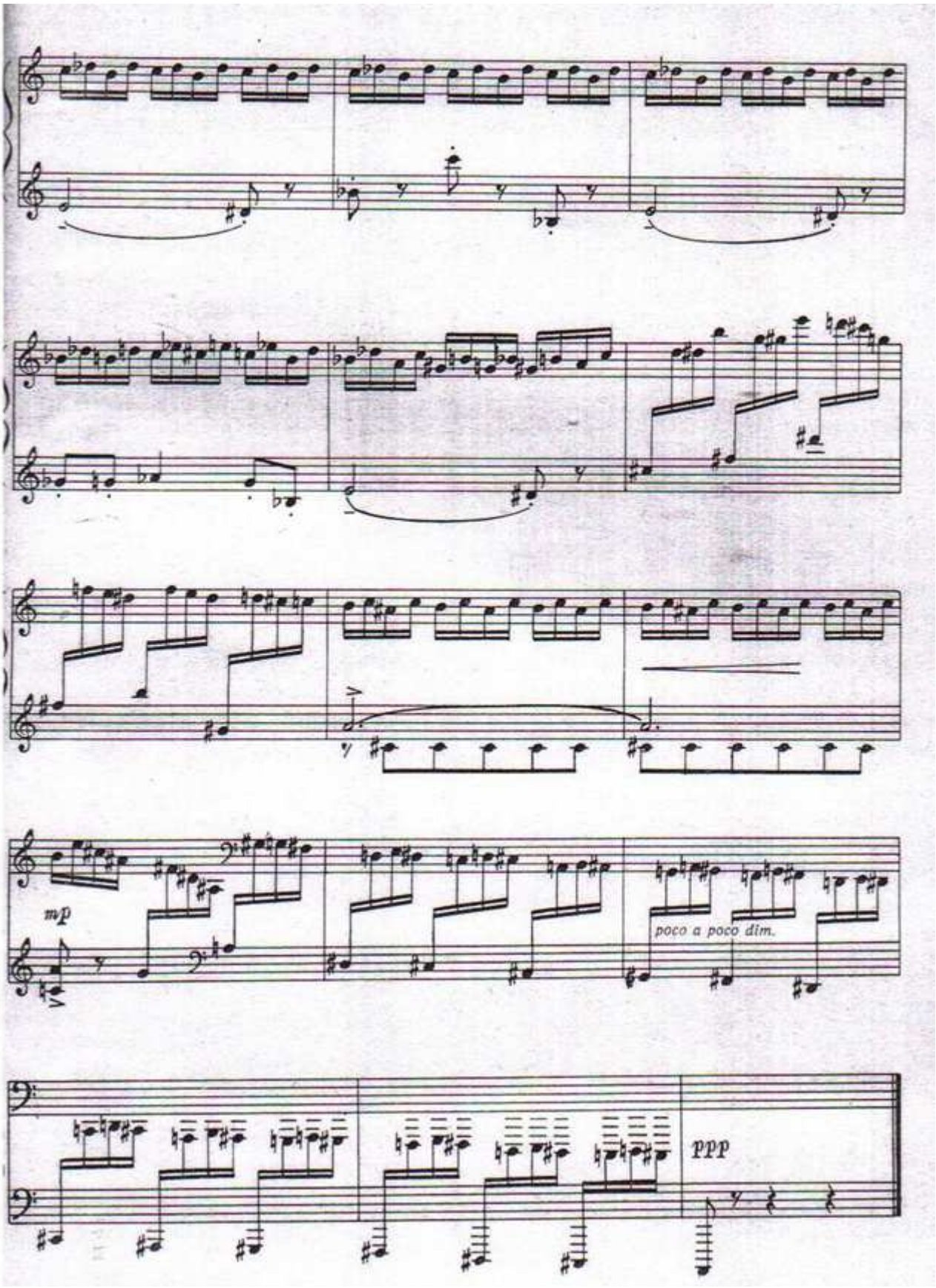

Presto
p
p
mf


p
mp
f


gliss.
gliss.
gliss.
p
staccato
cresc.
mf


gliss.
ff
gliss.
gliss.
mp
staccato

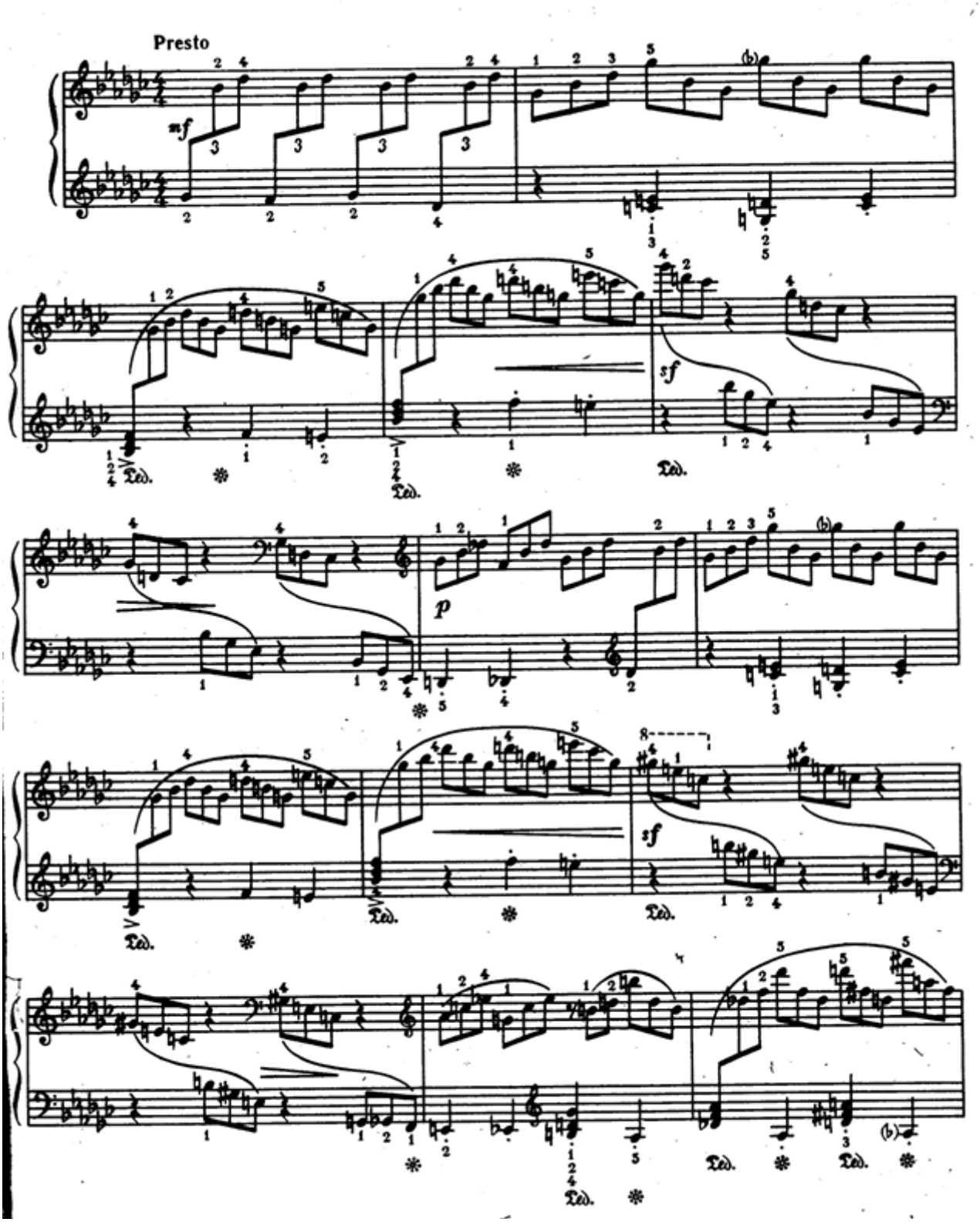


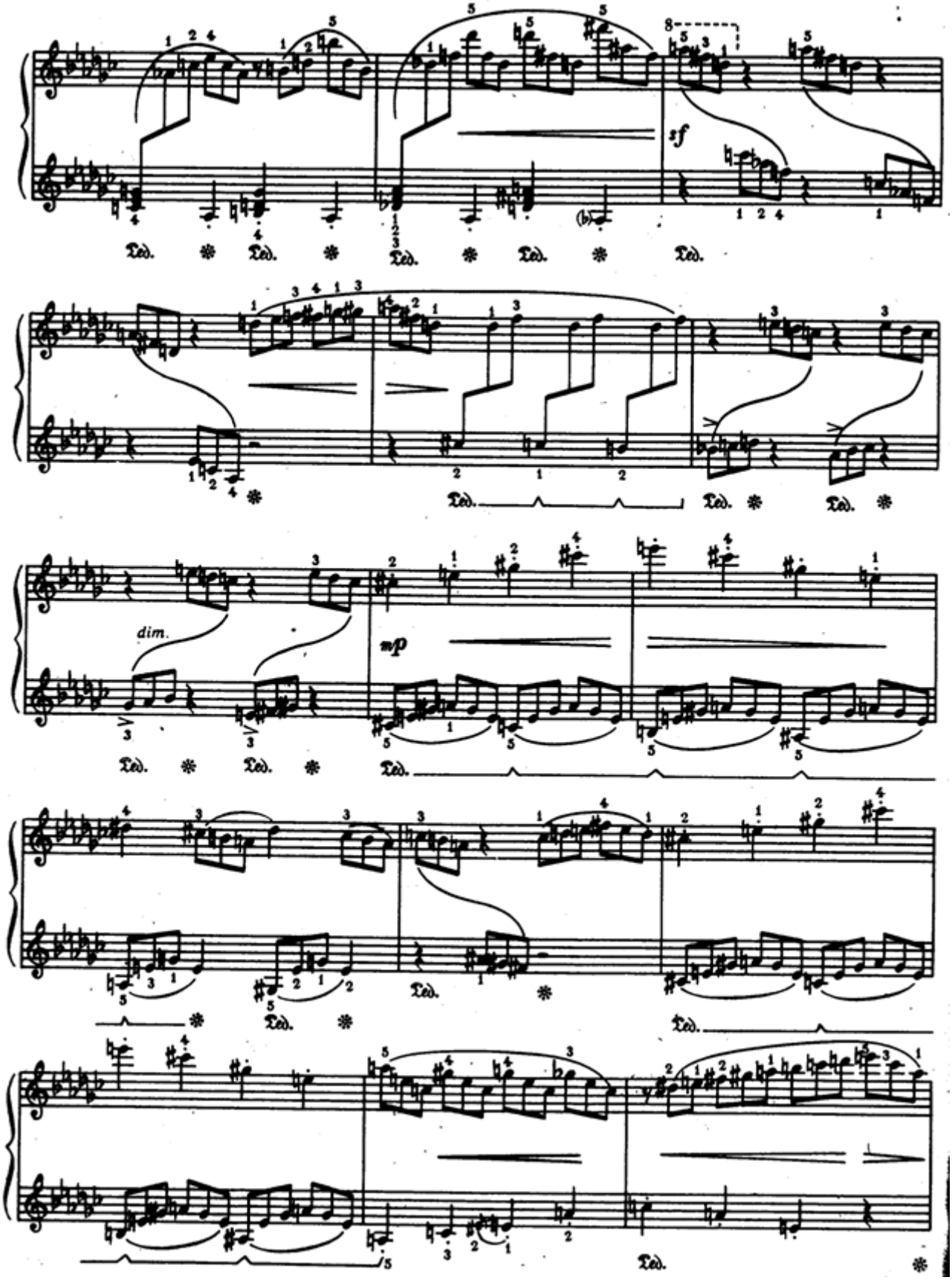

mp
poco a poco dim.
ppp

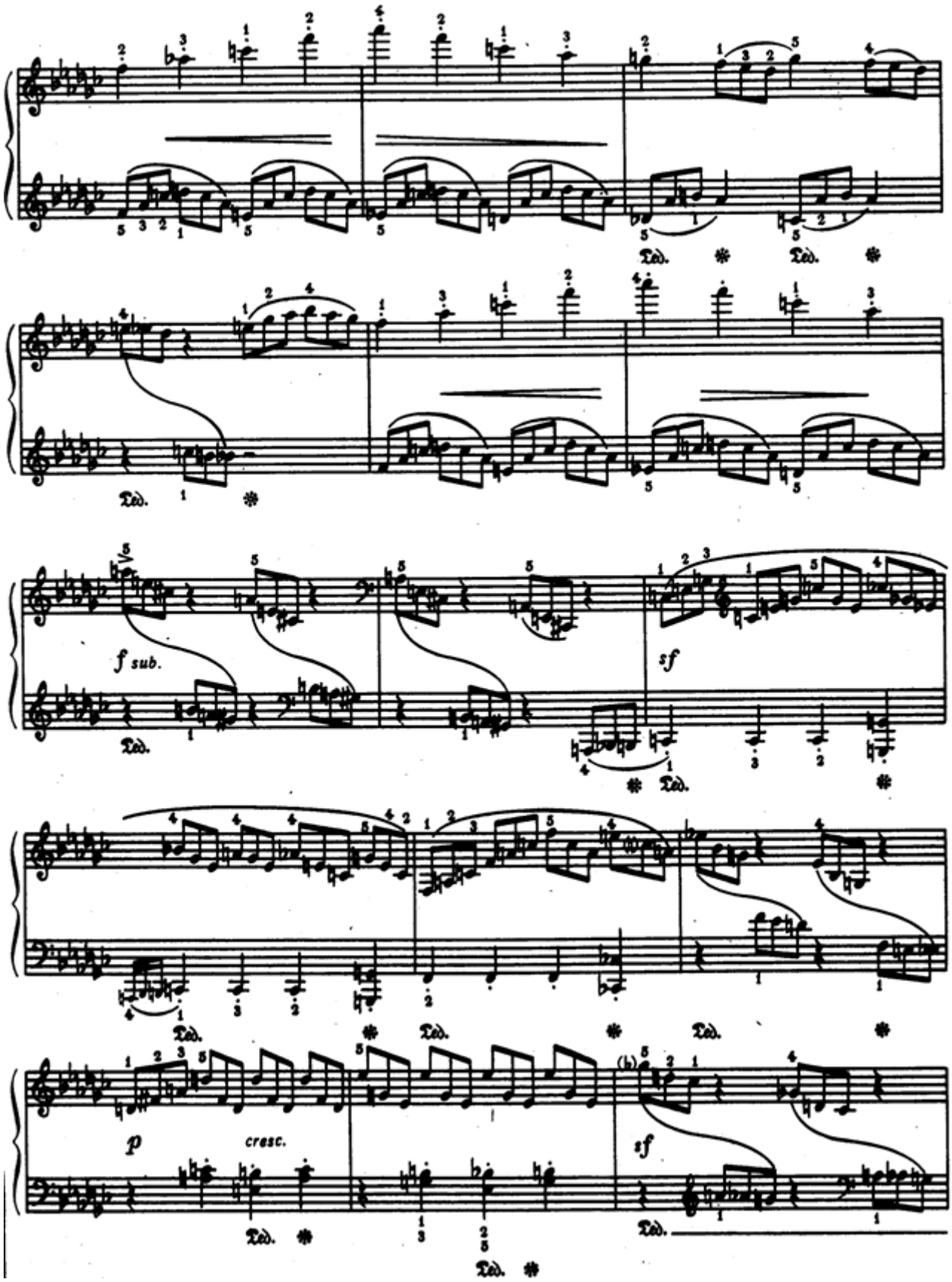
СТРІМКИЙ ПОТІК

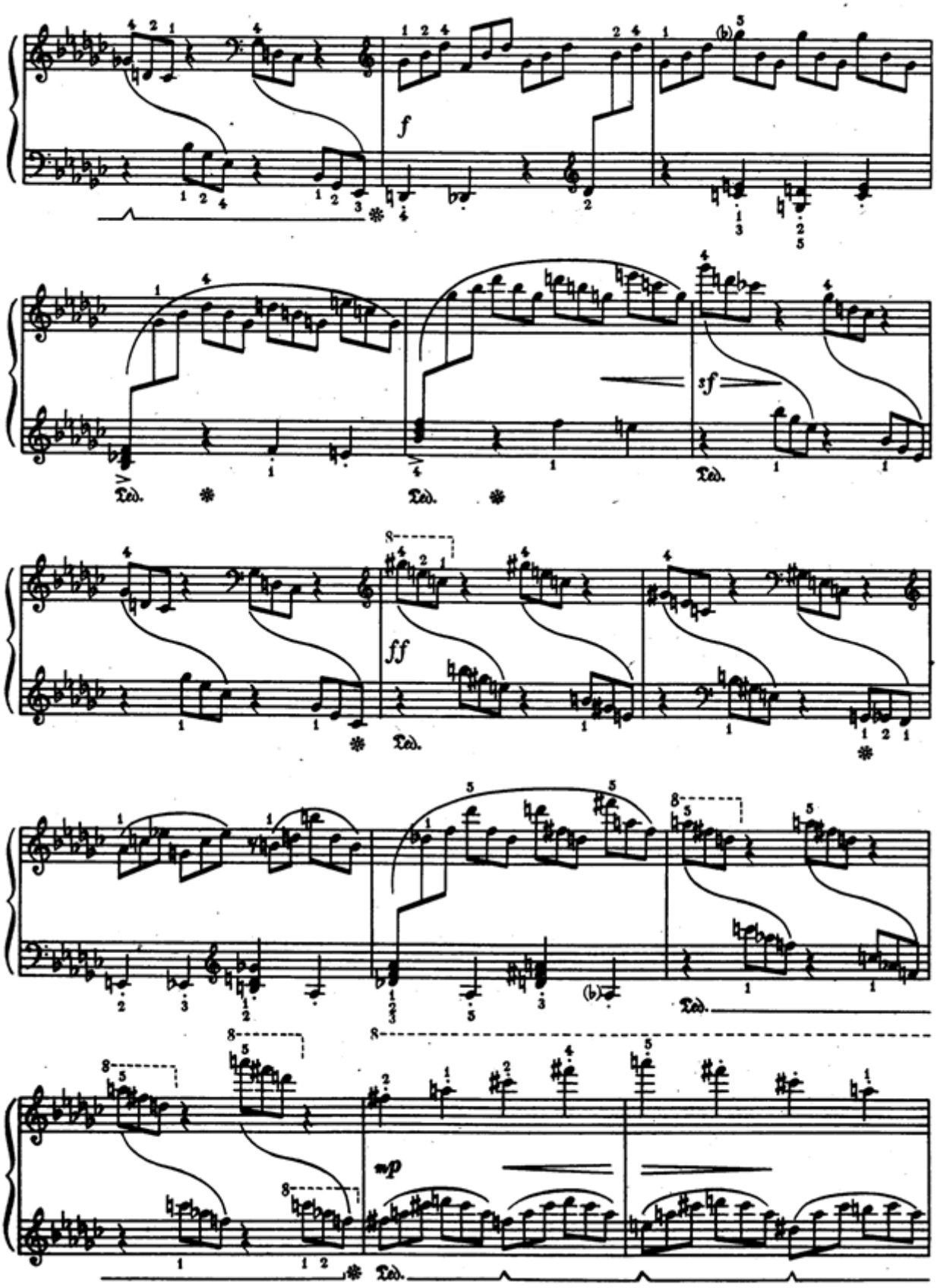
ЕТЮД

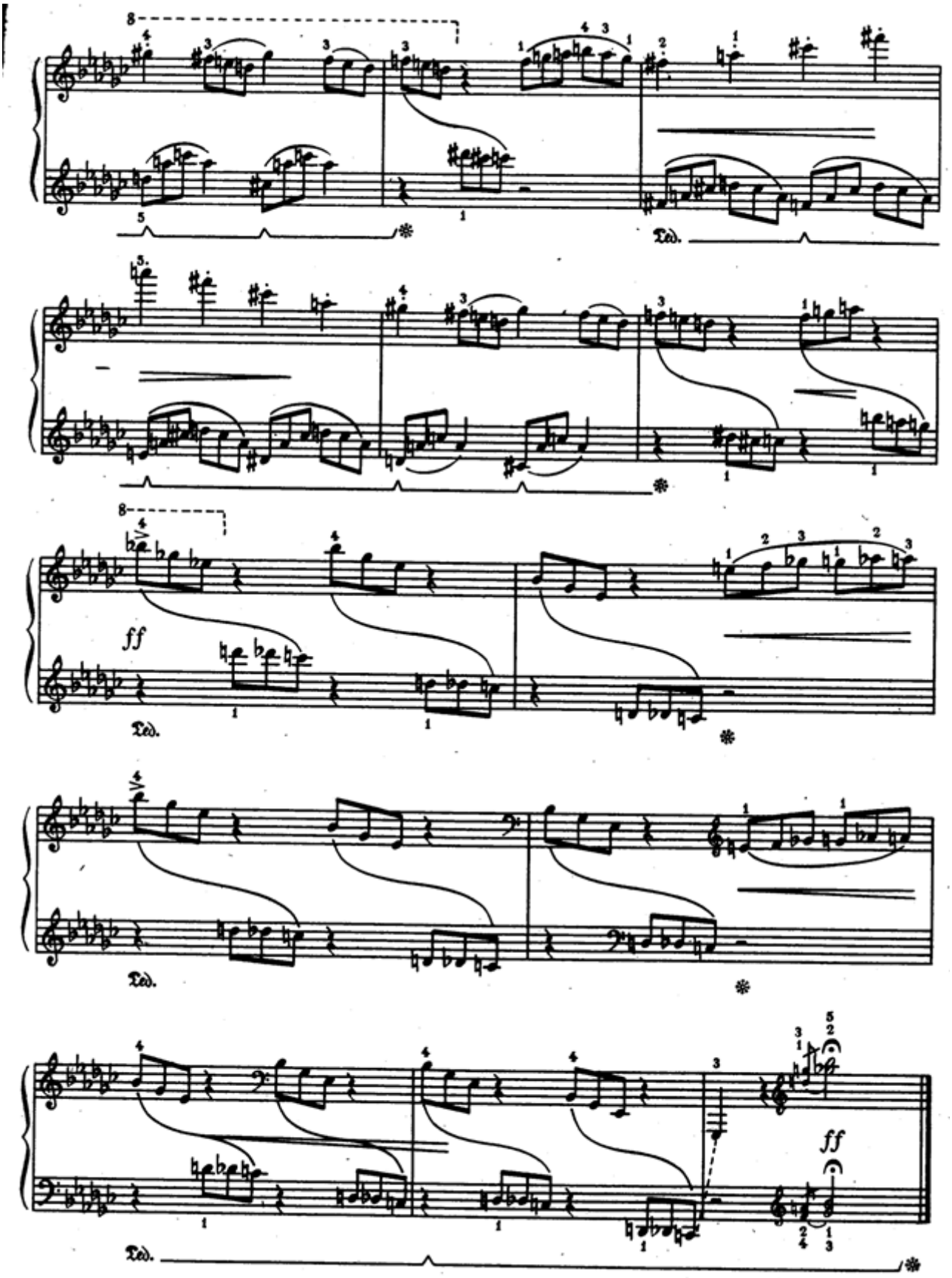
М. СИЛЬВАНСЬКИЙ




sf
dim.
mp


f sub.
sf
p
cresc.
sf

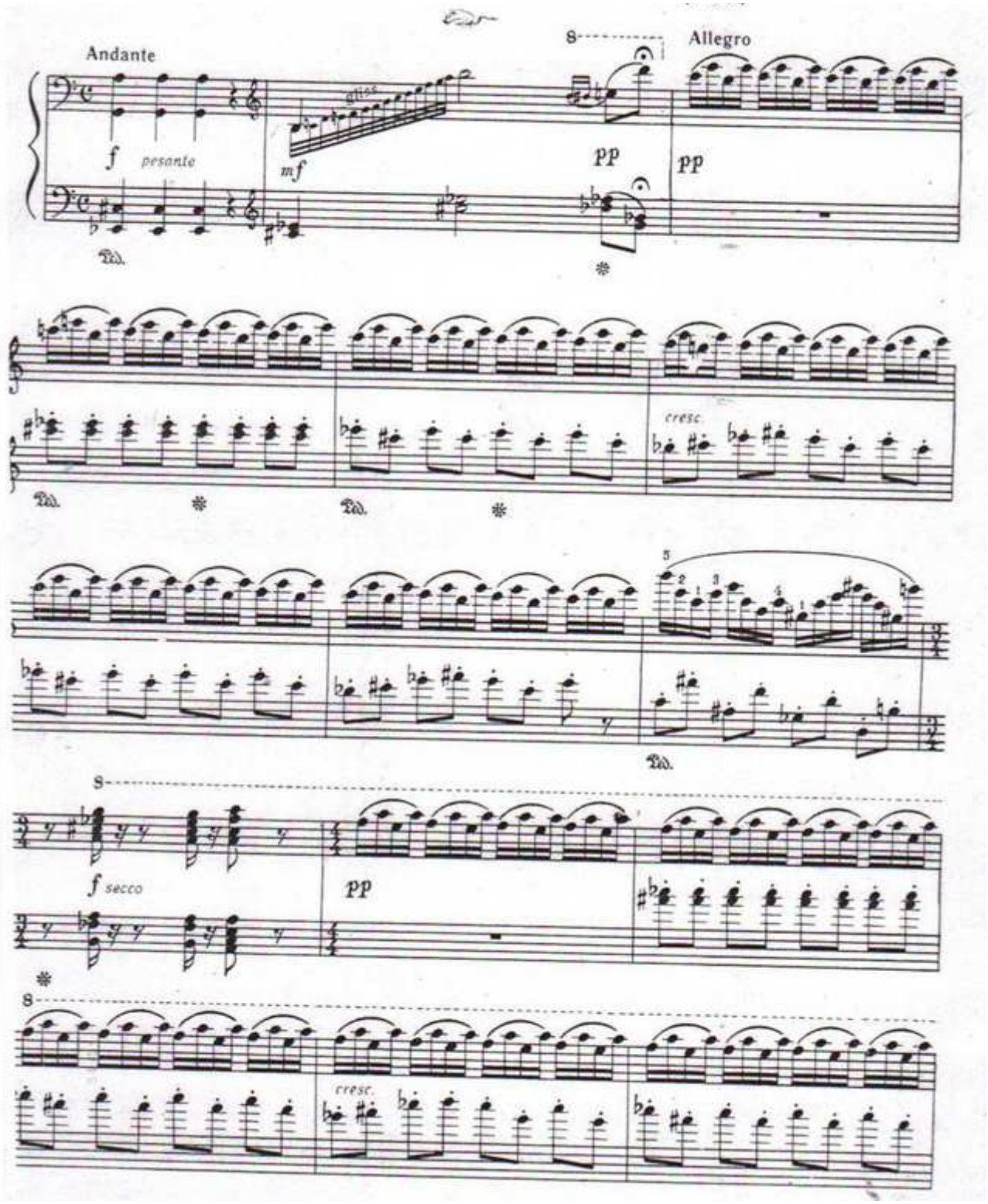

f
sf
ff
mp
Ped.

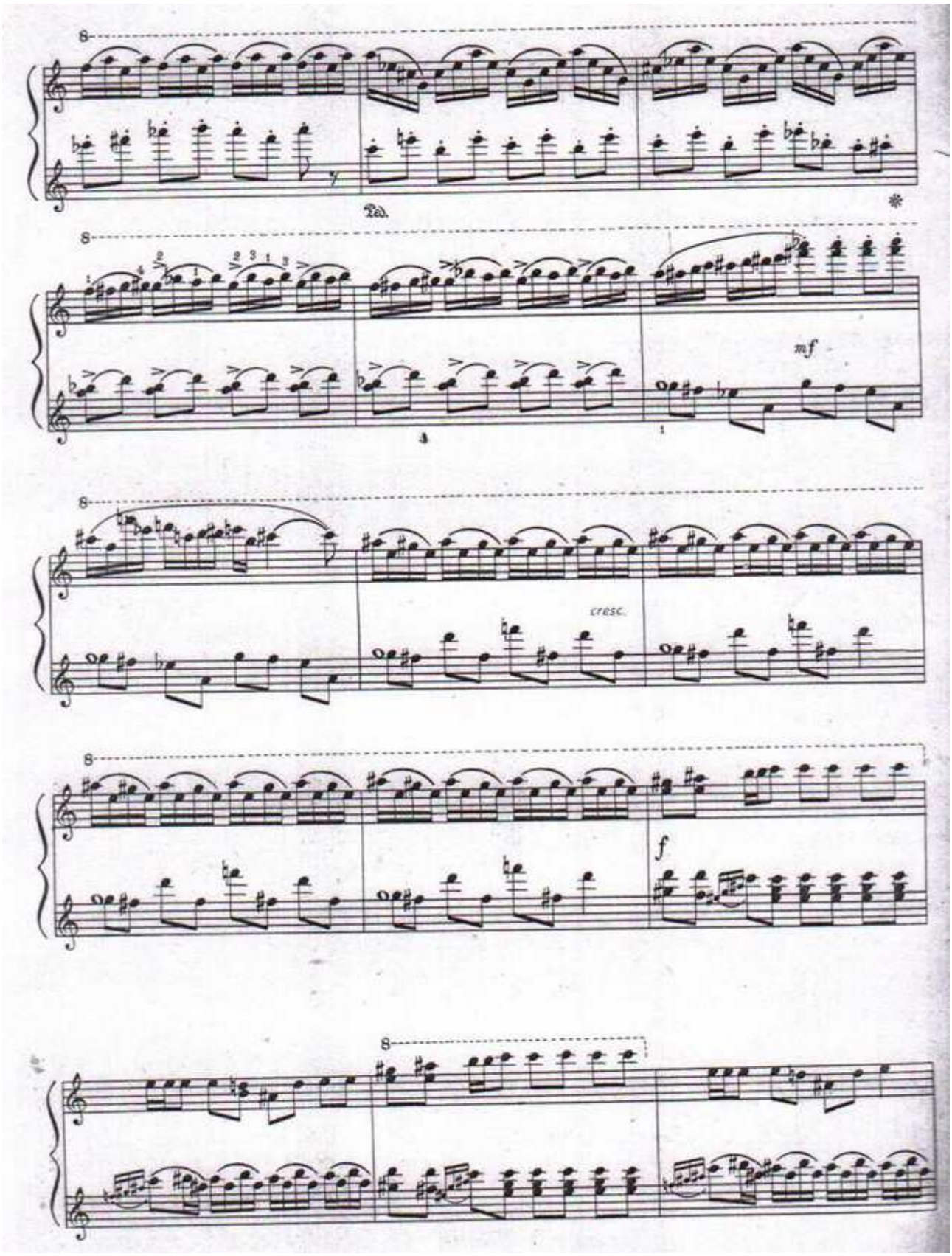

ff
Ped.
Ped.
Ped.
ff
Ped.

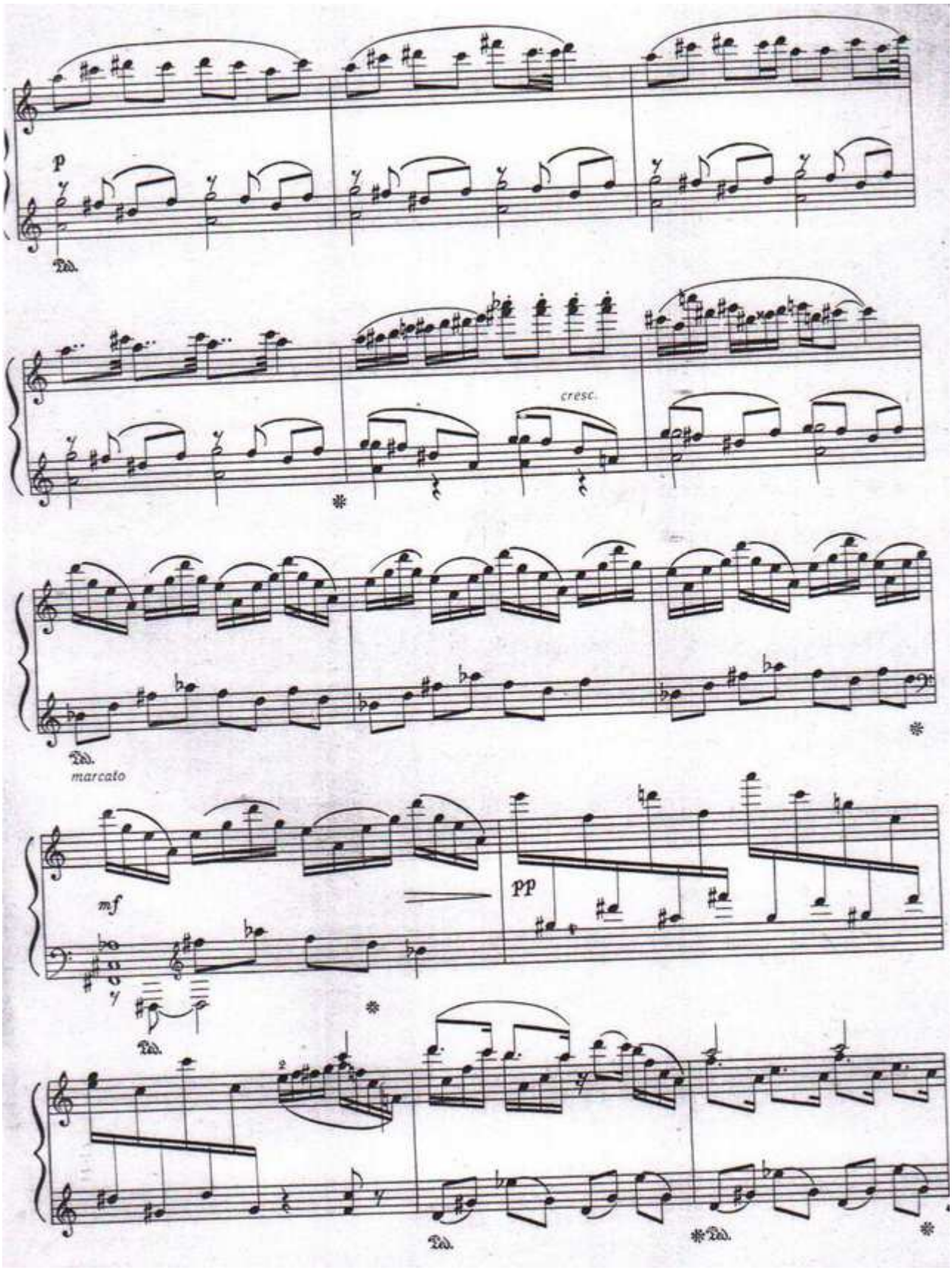
К.М. ШИПОВИЧ

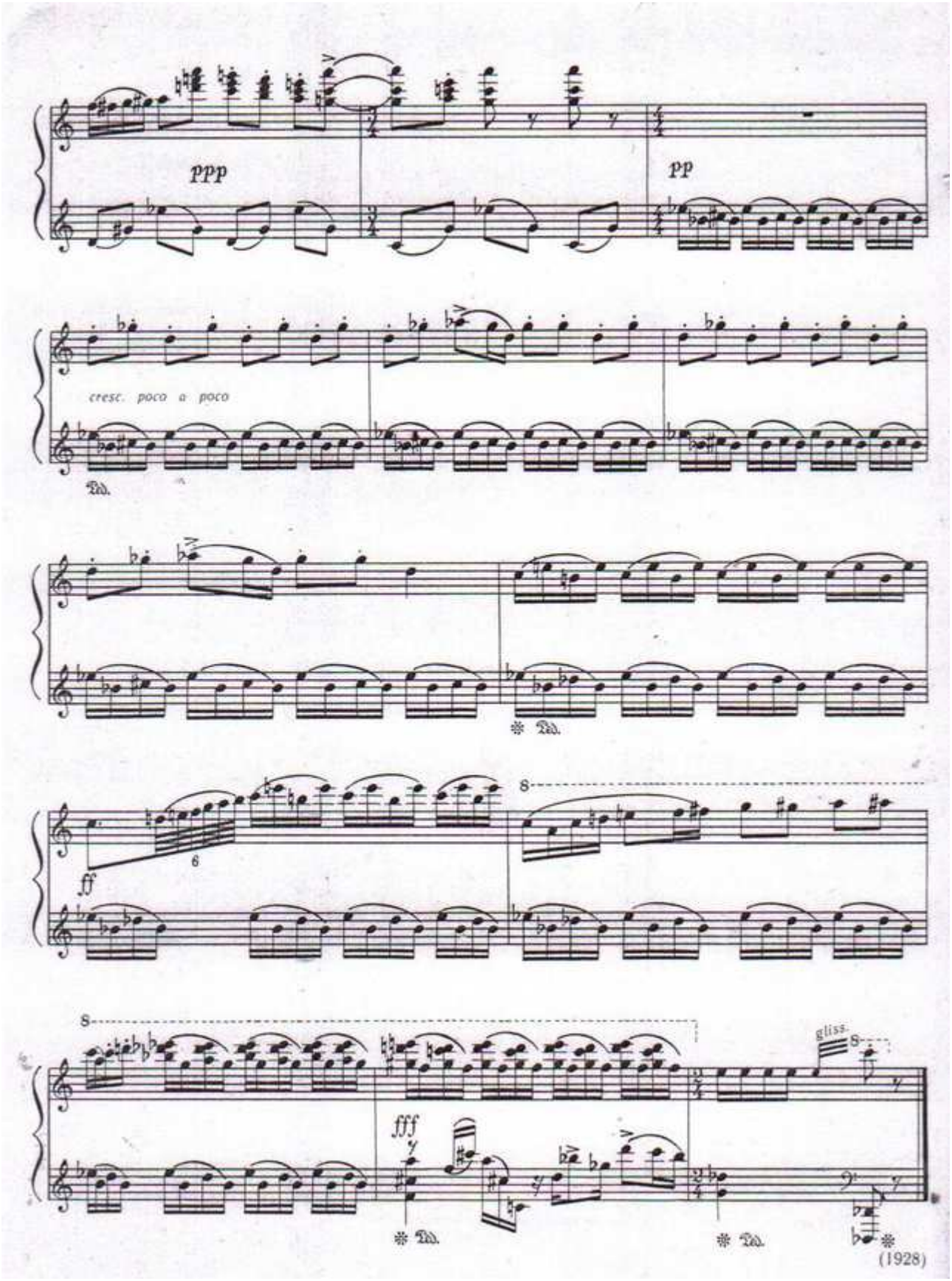
КАРУСЕЛЬ

(ЕТЮД)




Ped.
mf
cresc.
f

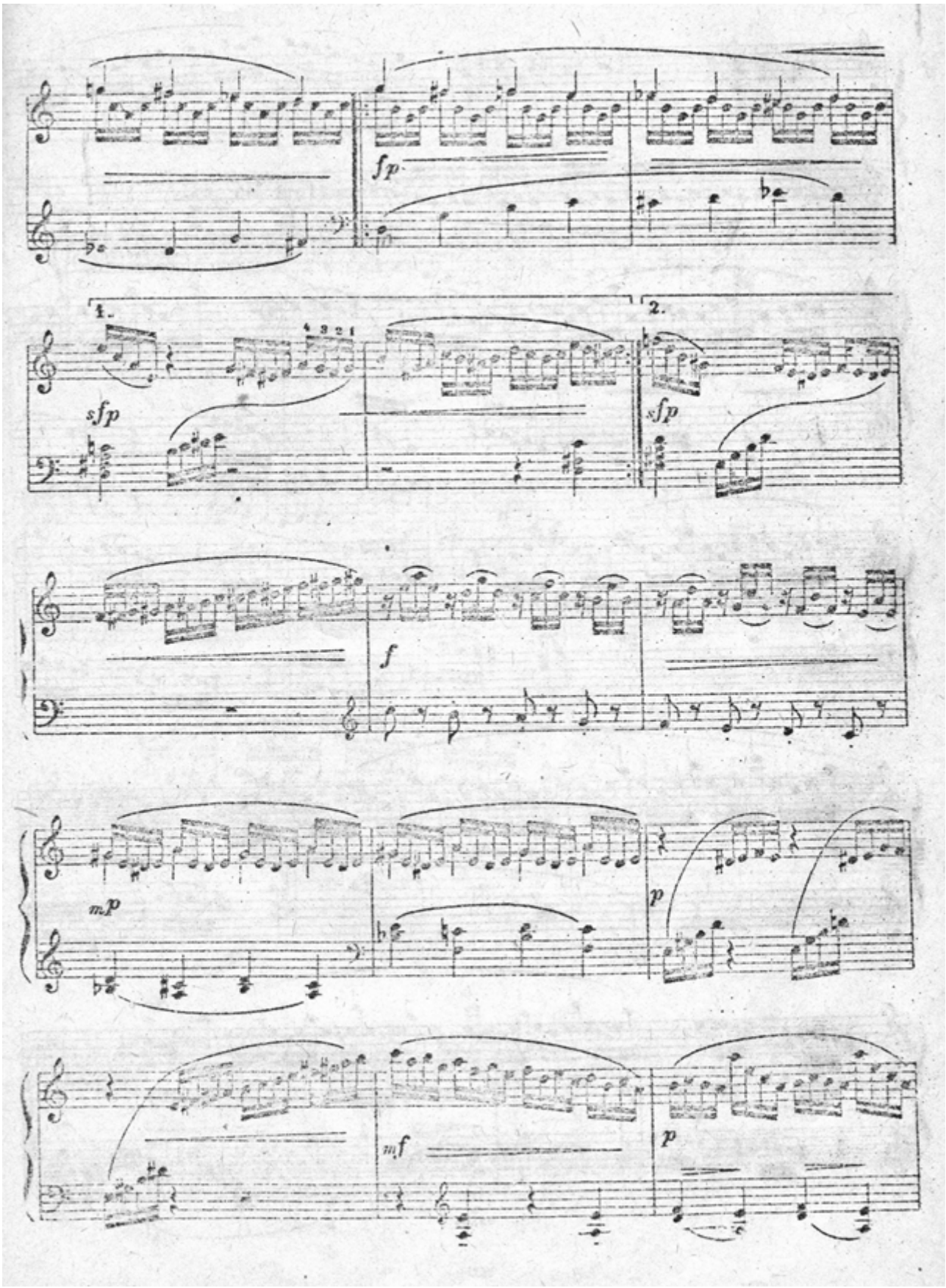

p
cresc.
marcato
mf
pp


ppp
pp
cresc. poco a poco
ff
fff
gliss.
(1928)

Вічний рух
Етюд

Швидко. Скоро

Н. ШУЛЬМАН


fp
1.
2.
sfp
sfp
f
mp
p
mf
p

mf

espressivo

p

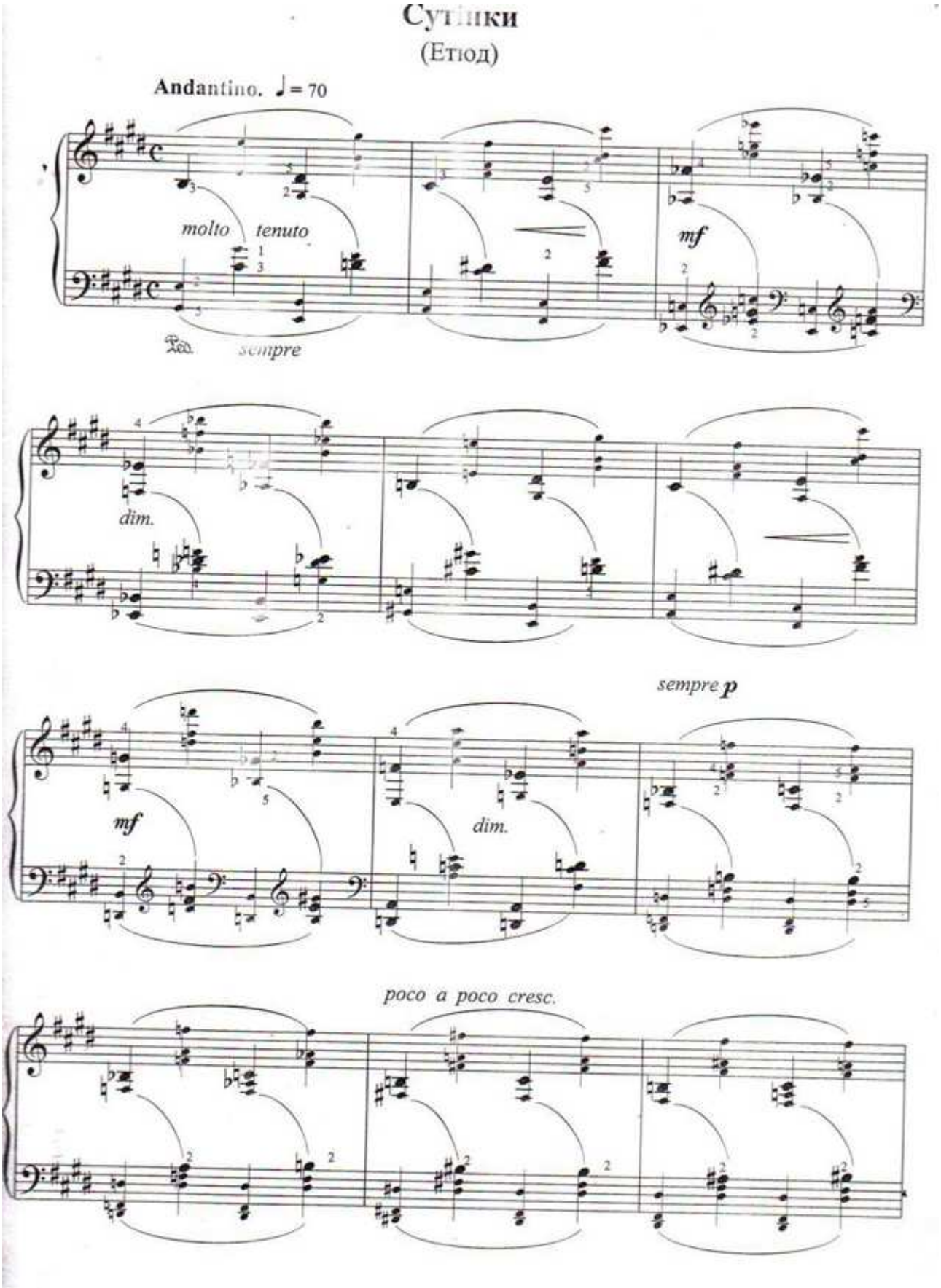
p

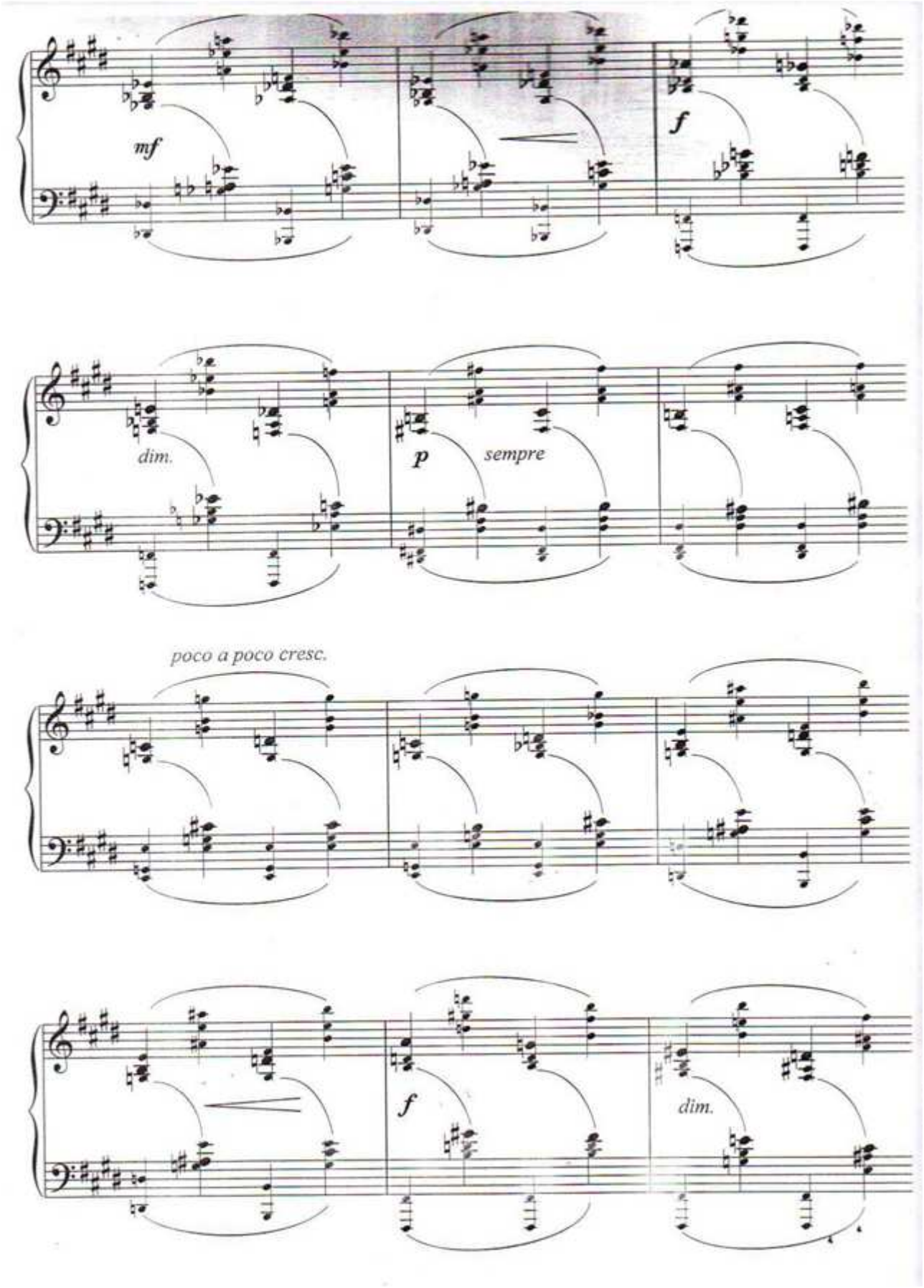
p

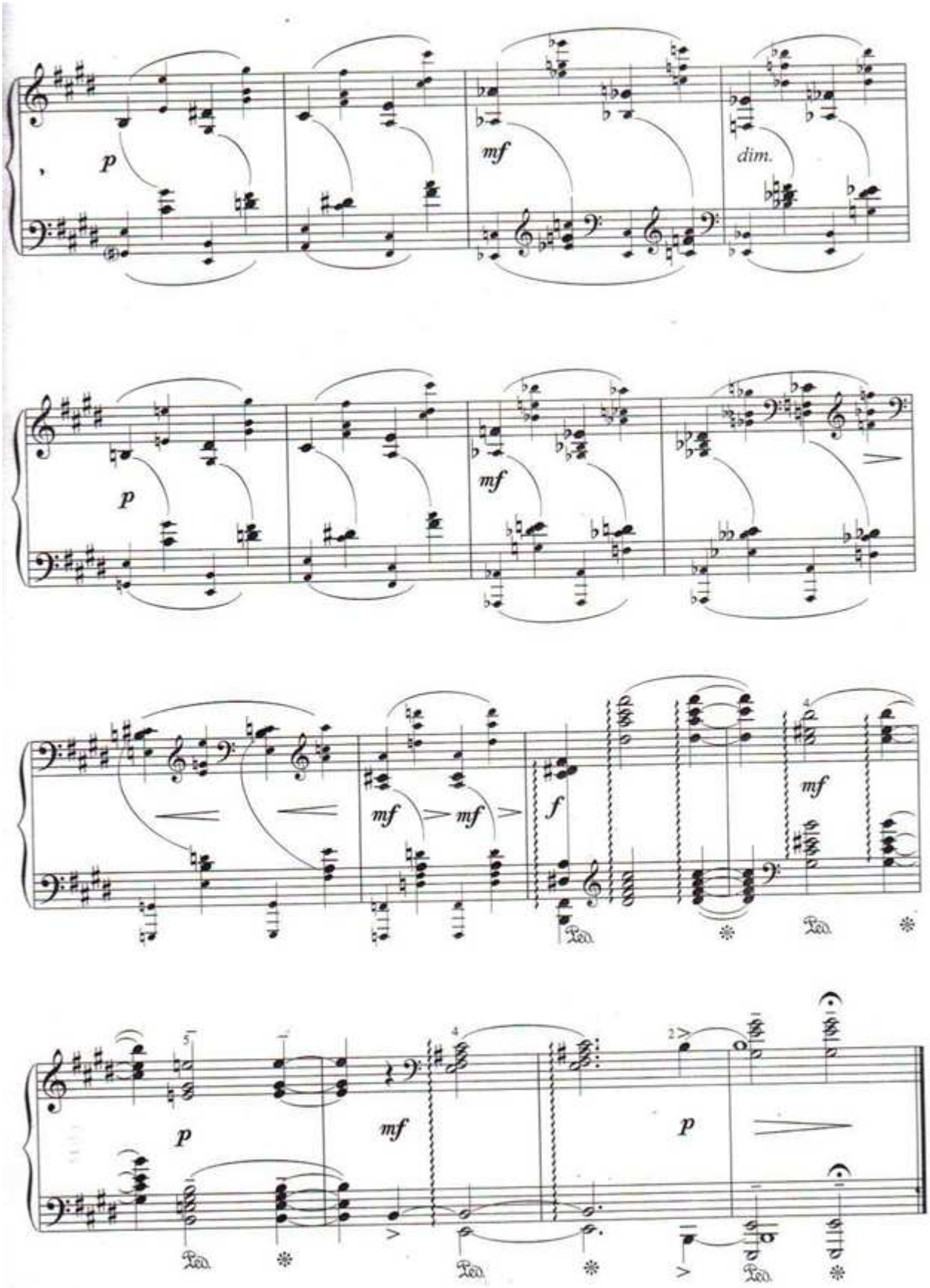
p

pp

ppp


Сутінки
(Етюд)
Andantino. ♩= 70
molto tenuto
mf
sempre
dim.
mf
dim.
sempre p
poco a poco cresc.


mf
f
dim.
p
sempre
poco a poco cresc.
f
dim.


p
mf
dim.
p
mf
mf
mf
f
mf
p
mf
p

Підсумування

Вивчення українського музичного репертуару та осмислення студентами значущості характерних рис національного мистецтва надає широкі можливості для духовного становлення майбутнього фахівця музиканта-піаніста. Безпосередність відтворення у власному виконанні кращих зразків національної музики, що зберігає духовну пам'ять поколінь, надає унікальну можливість кожному студенту відчути глибинний зв'язок з етносом та ментальністю рідного народу.

Вивчення вітчизняної музичної спадщини дозволяє студенту систематизувати знання з розвитку українського музичного мистецтва, осмислити та відчути зв'язок української музики із західноєвропейською та світовою музичною культурою.

Сьогодні музиканту надано величезний вибір етюдних композицій. У музичному світі їх поділяють на:

- **інструктивні** - ритмічні твори на різні види техніки. Такі етюди створюються для відпрацювання техніки у навчальному класі;

- **характеристичні** - особливий різновид, що тяжіє за своєю фактурною побудовою до ліричних мініатюр, етюдів-фантазій. Подібні твори сповнені образно-смислового змісту переданого засобами використаних характерних деталей;

- **концертно-художні** етюди, насичені програмним змістом. Якщо порівнювати їх з попередніми видами, варто відзначити музичну цінність творів, створених композиторами для демонстрації техніки виконавцем у концертному залі. Колись створені з цією метою етюди, на сьогоднішній день стали повноцінними композиціями, пройшовши довгий шлях розвитку. Ними наповнені **каталоги творів** всесвітньо відомих композиторів, що не залишає сумнівів у красі і користі музичного жанру **етюду.**

Фортепіанна творчість українських композиторів є органічною ланкою культурної спадщини XX ст. Сьогодні в контексті активізації інтеграційних процесів у Європі актуалізуються дослідження феномена української фортепіанної музики як складової європейського культурного простору.

Біографічні довідки українських композиторів, які творили у жанрі фортепіанного етюду

БАРАБАШОВ В'ячеслав Андрійович (1901 – 1979), композитор, теоретик, родом із Старобільська (Луганщина). Закінчив Харківську консерваторію по класу С. Богатирьова, там і працював. Автор симфонічних творів, інструментальної музики; цілого ряду фортепіанних творів: Шість прелюдій, сюїта, «Легенда», «Соната-поема», «Етюд» (усі 1947-61). «Марш» (1971).

БЕЛЗА Ігор Федорович (справжнє **ДОРОЩУК**) (1904 – 1994), музикознавець, педагог, композитор, славіст, історик культури, літературознавець, народився у Польщі. Закінчив у 1925р. Київ. консерваторію у кл. Б. Лятошинського, де і працював, а паралельно читав лекції в інституті кінематографії. З 1942р. працював у Москві. Він був визначним фахівцем у галузі музичної культури слов'янських народів, зокрема чеського і польського. Написав ряд капітальних праць з історії музики та монографій про А. Дворжака, В. Новака, М. Карловича, Б. Лятошинського. Більшість композиторського доробку складає творчість київ. періоду - музика до перших звукових фільмів, започаткував нові жанри - вокальні балади, сонати-балади, етюди-картини для фортепіано. Під псевдонімом І. Вишневецький друкував переклади текстів з укр. на рос. мову.

БЕРКОВИЧ Ісаак Якович (1902 – 1972), композитор, піаніст, педагог. Закінчив Київську консерваторію (кл. В. Пухальського та Б. Лятошинського), її професор (1969). Писав фортепіанну музику: 3 ф-ні концерти, 2 сонати, 3 сонатіни, цикл «24 прелюдії», 35 етюдів, різні п'єси та ансамблі. Автор навчально-методичного посібника «Школа гри на ф-но» (1960) за яким навчалося не одне покоління молодих музикантів.

БОГДАНОВ Федір Федорович (1904 – 1981), композитор, диригент, родом з Харкова, учень Ф. Якименка. Автор творів для симфонічного оркестру, «Українська сюїта» присвячена М. Леонтовичу, «Гомоніла Україна» присвячена Т. Г. Шевченкові, «Фантазія для ф-но з оркестром», романси, обробки народних пісень та різні ф-ні твори, серед яких – етюд.

БОРИСОВ Валентин Тихонович (1901 – 1988), композитор, педагог, музично-громадський діяч родом з Харківщини, учень С. Богатирьова. Викладав у консерваторії і одночасно був її ректором. Автор 3-х симфоній, симф-х поем, кантат, а також 3-х форт-х концертів, присвячених пам'яті М. Коляди, поеми «Пам'яті товариша» , «Етюди оптимізму», романсів, обробок народних пісень, творів для фортепіано.

БОРТКЕВИЧ Сергій Едуардович (1877 – 1952), композитор польського походження, піаніст і педагог. Нар. у Харкові. Навчався в Іллі Слатіна, у Петербурзі у А. Лядова, О. Глазунова та у А. Рейзенауера в Лейпцигу. З 1914р. жив і працював у Харкові, був заарештований більшовиками і у

1920р. виїхав через Крим у Константинопіль, а звідти у Європу у Відень, де і помер. Він називав себе романтиком і методистом, його творчість відносять до представників неоромантизму в музиці. Творчий доробок становить 74 твори, 15 з яких досі вважаються втраченими. До 2000 року його творчість була майже невідомою в Україні. Завдяки диригентові **Миколі Сукачу** та піаністові **Миколі Суку** - ім'я С. Борткевича стає знаним. Автор симфоній, сюїт, симфонічних поем та 3-х фортепіанних концертів, сонат для ф-но, сюїт, циклів п'єс та етюдів тощо. У 2018 році український піаніст **Павло Гінтов** зробив запис камерних творів Борткевича.

БРАЙЛОВСЬКИЙ Олександр (1896 – 1976), український піаніст, який спеціалізувався на творах Ф. Шопена. Нар. у Києві, учень В. Пухальського, згодом Т. Лешетицького та Ф. Бузоні. Дебютував у Парижі, вперше в історії грав концерт виключно з творів Ф.Шопена і до того ж на інструменті, що належав самому композитору. Став першим європейським піаністом, що «відкрив» Південну Америку. Зробив велику кількість записів, у тому числі і творів українських композиторів.

ВЕРИКІВСЬКИЙ Михайло Іванович (1896 – 1962), композитор, диригент, педагог, муз. фольклорист родом з Тернопільщини. Закінчив Київ. консерваторію у Б. Яворського у якій і довгі роки працював. Автор першої української ораторії та балету, декількох опер; симфонічних та камерно-вокальних творів, обробок нар. пісень, форт-х творів.

ВИТВИЦЬКИЙ Йосип Хомич (1813 – 1866), композитор, піаніст, педагог. Нородився у Варшаві, проте більшу частину свого життя провів у Києві. Викладав гру на ф-но у Київ. інституту благородних дівиць. Написав багато ф-х творів, досить популярних свого часу, як тематичний матеріал часто використовував укр. нар. пісні.

ВІЛІНСЬКИЙ Микола Миколайович (1888 – 1956), композитор, педагог родом з Миколаївщини. Закінчив Одеську консерваторію,її професор. Написав симфонію, вокально-симфонічну поема «Молдавія», декілька сюїт на молдавські теми, обр.нар.пісень, ф-ні твори, у тому числі етюди.

ГОЗЕНПУД Матвій Акимович (1903 – 1961), композитор, піаніст. Закінчив Київську консерваторію у кл. Г. Беклемішева та Ф. Блуменфельда, її професор. Автор опер, 3-х симфоній, 4-х концертів для ф-но з оркестром, камерних ансамблів, циклу «24 етюди для ф-но».

ДРЕМЛЮГА Микола Васильович (1917 – 1998), композитор, педагог, музикознавець. Закінчив Київ. консерваторію у кл. Л. Ревуцького, її професор. Досліджував укр. інструментальну музику. Автор вокально-симфонічних, камерних, пісенно-хорових творів та ряду концертів для різних інструментів. Для ф-но: концерт з оркестром, цикли «зима», «Ф-ний альбом», прелюдії, етюди та ін.

ЄДЛІЧКА Алоїз Венцеславович (1819 – 1894), фольклорист, композитор, педагог, піаніст та хоровий диригент, родом з Чехії. Після закінчення Празької консерваторії прибув до України й викладав гру на ф-но у Полтавському інс-ті шляхетних дівчат та приватних пансіонах. Він зібрав, записав, упорядкував і видав кілька збірок народних укр. пісень (понад 100) і зробив обробки їх для голосу і ф-но. «Квітоньки України» - це ф-на сюїта з 20 номерів, серед яких і етюд-фантазія «Щасливці».

ЖУК Олександр Абрамович (1907 – 1995), композитор, педагог. Закінчив Харків. Консерваторію, де і викладав. Писав вокально-симфонічну, камерну, інструментальну музику. Для ф-но: концерт, соната, сюїта, варіації, 3 поеми, 3 концертних етюди.

ЗАВАДСЬКИЙ Михайло Адамович (1827 – 1887), композитор, піаніст, педагог польського походження, родом з Поділля. Закінчив Київ. університет, одночасно з цим навчався музики. Жив і працював у Києві. Автор понад 500 творів, пов'язаних переважно з укр. тематикою або на теми укр. нар. пісень та танців. Серед них: думки, шумки, чабарашки, запорізькі марші, рапсодії та етюд-козак.

ЗАДОР Дезидерій Євгенович (1912 – 1985), піаніст, органіст, диригент, композитор,педагог в Угорщині, Чехословаччині та Україні. Закінчив Празьку консерваторію у класі В. Курца та В. Новака. Засновник закарпатської професійної композиторської школи. Вивчав закарпатський музичний фольклор, записав більше 300 нар. пісень, створив музичне училище в Ужгороді, якому присвоїли його ім'я. працював професором у Львівській консерваторії. Автор вокально-симфонічних, вокально-інструментальних та ф-х творів: концерту, сонати, «Закарпатської сюїти», а також концертного етюду.

ЗЕНТАРСЬКИЙ Ромуальд Григорович (1829 – 1874), польський композитор, який жив в Україні. Музиці навчався у Варшавській консерваторії, згодом у Празі. Автор понад 600 творів, серед них «Парафраз на тему укр. думок», фантазії, солоспіви, культова музика, ф-ні твори – концертний етюд «Метелик», школа гри на ф-но та органі.

ЗЕНТАРСЬКИЙ Віктор Ромуальдович (1854 – 1929), польський композитор, піаніст. Проявив великий інтерес до укр. фольклору та бажанням відтворити його красу на ф-но. Прагнув впровадити європейські традиції виконавської освіти в Україні. Вів активну освітню та концертну діяльність. Створив багато ф-них творів, серед яких є відома - «Неаполітанська тарантела».

ЗНАТОКОВ Юрій Володимирович (1926 – 1998),композитор. Закінчив Одеську консерваторію, клас А. Когана. Працював на керівних посадах. У творчості тяжів до постромантизму, сценічних жанрів, оспівував Одесу. Автор балетів, оперет, симфонічної музики. Для ф-но: концерт, сонати, прелюдії, збірник п'єс для дітей, етюди.

КАПУСТІН Микола Гіршович (1937 – 2020), український і російський композитор, піаніст. Здобув репутацію джазового піаніста, аранжувальника Досяг міжнародного визнання. Нар. у Горлівці Донецької обл. Займався довгий час у проф. А. Руббаха (уч. Ф. Блуменфельда), далі вчився у Московській консерваторії у О. Гольденвейзера. Захопився джазом у 20 років. Саме з того часу він знайшов своє покликання в органічному поєднанні класичної структури із записаними джазовими імпровізаціями, гармоніями, ритмами, акордами, синкопами та ін. Написав багато творів різних жанрів для оркестру та ф-но соло, серед них: 20 сонат, 24 прелюдії і фуги, концерти для ф-но з оркестром, цикли джазових п'єс, цикли джазових етюдів. Твори М. Капустіна публікувалися за кордоном і виконувалися відомими світовими виконавцями.

КИРЕЙКО Віталій Дмитрович (1926 – 2016), композитор, педагог, музично-громадський діяч. Закінчив Київ. консерваторію (кл. Л. Ревуцького), де і викладав. Автор опер: «Лісова пісня», «У неділю рано зілля копала» та ін., балетів: «Тіні забутих предків», «Відьма» та ін., 10 симфоній, камерна та інструментальна музика. Для ф-но: 24 дитячі п'єси, варіації, дві сонати, токата, рапсодія, етюди.

КЛИН Віктор Львович (1936 – 2006), музикознавець, композитор, піаніст, родом з Дніпра. Закінчив Саратовську консерваторію, аспірантуру в Києві, працював у КНУКіМ та Університеті ім. Г. Сковороди. Автор ряду музикознавчих праць. Твори у жанрі симфонічної та інструментальної музики. Для ф-но: 5 сонат, 12 гравюр, сюїти, п'єси, етюди.

КОЛОМІЄЦЬ Анатолій Панасович (1918 – 1997), композитор, педагог. Учень Л. Ревуцького. Першим в Україні започаткував музичний жанр ф-ної транскрипції. Зробив великий внесок у справу музичного редагування творів укр.. ком. – М. Вериківського, Г. Верьовки, В. Косенка, К. Стеценка. Написав балет «Улянка», симфонічні, вокально-хорові твори. Для ф-но: соната, «Укр. танцювальна сюїта», «Шість етюдів-картин», «Педагогічні п'єси» для ДМШ, 12 транскрипцій.

КОЛЯДА Микола Терентійович (1907 – 1935), композитор, музично-громадський діяч. Вчився в Харкові у С. Богатирьова. Велика кількість його доробку становлять обробки народних пісень. Захоплювався французьким імпресіонізмом. Автор романсів, симфонічної музики, численних обробок нар. пісень для хору або голосу з ф-но, етюду. Загинув трагічно.

КОСЕНКО Віктор Степанович (1898 – 1938), композитор, піаніст, педагог. У юні роки проживав із сім'єю у Варшаві, де навчався у А. Міхаловського. Вчився у Петроградській консерваторії по класу композиції у Н. Соколава та ф-но у І. Миклашевської. З поверненням в Україну працював у музичному технікумі в Житомирі, згодом у Київ. консерваторії. Провадив активну творчу та концертну діяльність як соліст і ансамбліст. Автор симфонічних поем, камерно-інструментальних та вокальних творів. Значну частину доробку композитора становить ф-на музика: концерт, сонати, два цикли етюдів, поеми, дитячі п'єси та багато інших опусів. У 20 -30-х роках був одним з найталановитіших піаністів України.

КРАСОТОВ Олександр Олександрович (1936 – 2007), композитор. Закінчив Одеську консерваторію за спеціальністю «музикознавець», її професор. Автор двох опер, оперет, мюзиклів, вокально-симфонічних,камерних, інструментальних творів, у тому числі ф-х: прелюдії, етюди, варіації, токати тощо.

ЛИСЕНКО Микола Віталійович (1842 - 1912), засновник укр. нац. музики, композитор, піаніст, диригент, педагог, фольклорист, громадський діяч, родом з Полтавщини. Закінчив Київ. університет, Лейпцизьку та Петербурзьку консерваторії. У 1904 р. відкрив муз.- драм. школу у Києві. Викладав у цій школі, а також у приватних, а ще у муз. училищі РМТ. Виступав як піаніст, влаштовував щорічні шевченківські концерти. Разом з О. Кошицем організували т –во «Боян». Збирав народні пісні, яких аранжував понад 400 для голосу і ф-но, мішаного ьхору. Особливе місце - музика до «Кобзаря» Т. Шевченка / понад 80 тв./. Автор 9 опер, оперети, вокальних композицій на тексти І. Франка, Л. Українки та ін. Багато написав ф – них творів: рапсодії, сюїти, полонези, експромти та ін.. «Прелюдія» написана у руслі загальних норм віртуозного піанізму XIX ст. з використанням гармонічних та мелодичних фігурацій. Безперервний арпеджований рух у правій руці, наближує цю п'єсу до етюду.

ЛЯТОШИНСЬКИЙ Борис Миколайович (1895 – 1968), один з найважливіших для укр. музики композиторів, бо заклав фундамент для створення вітчизняної класики, диригент, педагог, громадський діяч. Є одним із основоположників модернізму та експресіонізму в укр. класичній музиці, родом з Житомира. Закінчив Київ. консерваторію у Р. Глієра, її професор. Неодноразовий член журі міжнародних конкурсів. Він виховав нову плеяду композиторів **– «Київський авангард»,** які пізніше запустили процес деколонізації укр. академічної музики. Автор опер: «Золотий обруч», «Щорс», «Гражина»; 5 симфоній, 3 симфонічні поеми, сюїти «Т. Шевченко», «Слов'янський концерт» для ф-но з оркестром, цикли прелюдій для ф-но, концертний етюд-рондо тощо.

МАЄРСЬКИЙ Тадей Станіславович (1888 – 1963), композитор, піаніст, педагог. Закінчив Львівську та Лейпцизьку консерваторії. Викладав ф-но та вів клас композиції у Львівській консерваторії протягом всього життя. Цікавився

додекафонною технікою і застосовував її у своїх творах. Автор симфоній, камерно-інструментальних, вокальних творів, музики до вистав, а також і ф-х творів: двох концертів, варіацій, прелюдії і фуги, сюїти два етюди присвячені М. Крушельницькій.

МУХА Антон Іванович (1928 – 2008), композитор, музикознавець. Закінчив Київ. консерваторію у класі М. Вілінського та Б. Лятошинського, її професор. Автор інструментальних, симфонічних творів, музики для дітей, радіо, кіно тощо. Для ф-но: соната, концерти, прелюдії, дитячі п'єси, «Весняний етюд» та ін. Започаткував в Україні довідкові видання про композиторів: «Композитори світу в їх зв'язках з Україною», «Композитори України та української діаспори».

НАДЕНЕНКО Федір Миколайович (1902 – 1963), композитор, піаніст, редактор. Закінчив Київ. консерваторію у кл. Б. Яворського. Художній керівник Київ. філармонії, музичний редактор вид-ва «Мистецтво». Автор камерно-вокальних творів, обробок народних пісень; для ф-но: танцювальна сюїта, «Акварелі», концертні етюди, поеми, твори для дітей.

НИКОДЕМОВИЧ Андрій Мар'янович (1925 – 2017), композитор, піаніст, педагог польського походження. Закінчив Львівську консерваторію у класі А. Солтиса та Т. Маєрського там і працював до 1973р. і був звільнений. Переїхав у Польщу. Автор сакральної музики, камерно-інструментальних, ф-х творів, у тому числі «Шість маленьких етюдів» та «Три етюди», у яких проявилося зацікавлення до нової музики – додекафонії та сонорики.

ПОЛОЗ Микола Григорович (1936 – 2016), композитор, диригент. Закінчив Київ. консерваторію у кл. Б. Лятошинського. Автор творів для симфонічного оркестру, камерно-інструментальних, фортепіанних творів: концерт, сонати, варіації, прелюдії, етюди.

ПУХАЛЬСЬКИЙ Володимир В'ячеславович (1848 – 1933), педагог, піаніст, композитор, білоруського походження. Перший ректор Київської консерваторії, її професор. Закінчив Петербурзьку консерваторію і після завершення навчання приїхав у Київ, де і прожив усе подальше життя. З його школи вийшла низка відомих піаністів: В. Горовиць, Б. Яворський, О. Брайловський, К. Михайлов та інші. Тврча спадщина: опера «Валерія», «Українська фантазія і симфонія, твори для ф-но, серед яких «Етюди в арпеджіо», концертний етюд «Вихор», літургія Іоанна Златоустого для хору та інше.

РЕВУЦЬКИЙ Лев Миколайович (1889 – 1977), композитор, педагог, громадський діяч. Навчався гри на ф-но у М. Лисенка. Закінчив Київ. консерваторію у кл. Р. Глієра та Г. Ходоровського, її професор, доктор мистецтвознавства. Він – автор творів великих музичних форм: соната для ф-но, дві симфонії, два концерти для ф-но, вокальна кантата «Хустина». Зробив багато обробок народних пісень для голосу і ф-но, в яких особливо цікаві ф-ні партії, а також написав для ф-но твори малих форм: прелюдії та етюди. Л. Ревуцький дуже оригінальний свіжістю музичної мови й технічними прийомами. Він багато зробив для популяризації творчості М. Лисенка. Разом з Б. Лятошинським він вважається найвпливовішим діячем укр. муз. культури своєї епохи.

РОЖАВСЬКА Юдіф Григорівна (1923 – 1982), композиторка. Закінчила Київ. консерваторію у кл. Є Сливака та М. Гозенпуда. Багато написала творів для дітей: опери, балети, сюїти, а також ф-ні концертиЮ сонати, «10 п'єс», 3 мініатюри, 2 етюди та численні романси.

СВЄЧНІКОВ Анатолій Григорович (1908 – 1962), композитор. Закінчив Киів. Консерваторію у кл. Л. Ревуцького та В. Золотарьова, її викладач. Муз. керівник драматичних

передач Українського радіо. Автор балетів, симфонічних поем, інструментальної музики, обробок народних пісень, для ф-но: Два етюди і прелюдія, Два етюди для лівої руки, Варіації на укр. тему.

СЄЧКІН Віталій Васильович (1927 – 1988), композитор, піаніст, лауреат між нар. конкурсів, педагог. Закінчив Харківську консерваторію у кл. Н. Ландесмана та М. Тіца. Був професором Київ. консерваторії. Займався активною виконавською діяльністю як соліст та ансамбліст, підготував більше 100 піаністів, серед яких багато лауреатів. Був професором Молдавської консерваторії. Піаніст був автором багатьох оригінальних творів різних жанрів: - від мініатюр до ф-го концерту, а також двох сонат, варіацій, прелюдій, етюдів тощо.

СИЛЬВАНСЬКИЙ Микола Йосиповича (1916 – 1985), піаніст, композитор, педагог, родом з Харкова. Закінчив Московську консерваторію у кл. Я. Флієра. Був солістом Харківської філармонії, згодом професор Киів. консерваторії. Більшість творів написав для дітей: 3 балети, симфонія, сюїта, симфонічні казки. Для ф-но - 5 ф концертів, 3 сонати, цикли п'єс, прелюдії, етюди. На жаль, сьогодні постать цього яскравого музиканта незаслужено призабута.

СОКАЛЬСЬКИЙ Петро Петрович (1832 – 1887), композитор, музикознавець, громадський діяч, журналіст, родом з Харкова. Закінчив там університет і віддається журналістській діяльності. Не отримав спеціальної музичної освіти, проте став музикантом-професіоналом завдяки постійній самоосвіті. Творчий доробок склали понад 100 творів: 3 опери, кантата, балада; близько 40 ф-х творів, серед яких є етюд-полька.

СТЕПАНЕНКО Михайло Борисович (1942 – 2019), композитор і муз.-громадський діяч. Закінчив Київ. консерваторію, згодом став її професором. Гастролював як піаніст у багатьох країнах світу.

Діяльність музикознавця: із забуття була повернута творчість багатьох укр. композиторів минулого: Т. Білоградського, І. Хандошкіна, М. Березовського. Він є автором першої в Україні хрестоматії «Українська фортепіанна спадщина», великої кількості досліджень з історії вітчизняної музичної культури. У творчому доробку: симфонічні, хорові та камерні твори, пісні та романси, обр. нар. пісень, численні ф-ні твори: «Ескізи», «Образи», «Варіації», «Соната-балада», різні мініатюри, етюди.

ТАРАНОВ Гліб Павлович (1904 – 1989), композитор, педагог. Закінчив Київ. консерваторію у Б. Лятошинськолго, її професор. Автор восьми симфоній, симфонічних поем, сюїт, увертюр, опери, ряду камерних творів, романсів та обробок нар. пісень, а також ф-ні твори: сонати, прелюдії та поеми, 10 п'єс для дітей, концертні етюди.

ФІЛЬЦ Богдана Михайлівна (1932 - 2021), композиторка і музикознавця. Закінчила Львівську консерваторію у кл. С. Людкевича. Є авторкою понад 400 творів. Значне місце серед них

займають пісні для дитячих хорів, а також твори для симфонічного оркестру, духовні, хорові - Реквієм «Пам'яті героїв Небесної сотні», кантати. Вона є авторкою семи циклів для ф-но, які носять програмні назви та містять опору на фольклорні джерела карпатського регіону і складають великий репертуар для молодих виконавців. Є і «Карпатський етюд».

ХОДОРОВСЬКИЙ Григорій Костянтинович (1853 – 1927), піаніст, композитор, педагог та диригент. Закінчив Петербурзьку та Лейпцизьку консерваторії. Викладав у Київ. музичному училищі, а згодом у консерваторії, її професор. Відомий як редактор педагогічного ф-го репертуару. Писав вокальні та ф-ні твори¸ серед яких етюд-транскрипція «Пряля» за романсом С. Монюшка.

ШАМО Ігор Наумович (1925 – 1982), композитор. Закінчив Київ. консерваторію у кл. Б. Лятошинського. Творчість: три симфонії, концерти для ф-но, флейти, баяна; хори, романси, пісні (понад 300), музика до кінофільмів (понад 40), театральних вистав (40), твори для ф-но і серед них - 3 цикли прелюдій та сюїт, переважно з програмними назвами.

ШИПОВИЧ Костянтин Миколайович (1907 – 1942), композитор, піаніст. Закінчив Київ. консерваторію у кл. Л. Ревуцького. Автор ряду симфонічних творів, балету, музики до кінофільмів, зокрема перших мультфільмів, різноманітних ф-х творів: соната, поема, п'єс «Машина», «Поїзд», «Чотири етюди», етюд «Карусель». Репресований у 1940р.

ШТОГАРЕНКО Андрій Якович (1902 – 1993), композитор, педагог. Закінчив Харківську консерваторію у кл. С. Богатирьова. Був ректором Київ. консерваторії, її професор. У 1962 році виступив організатором Міжнародного музичного конкурсу імені Миколи Лисенка. Його творчість опирається на пісенний фольклор та історичні пісні, більшість творів є монументальними та з чіткими формами : 6 симфоній, сюїти, поеми, вокально-симфонічні, а також камерно-інструментальні – серед яких ряд ф-х творів: цикли «Образи», «Етюди-картини» тощо.

ШУЛЬМАН Натан Борисович (псевдонім Володимир Донато 1906 – 1983), піаніст, композитор, концертмейстер, родом з Одеси. Закінчив Московську консерваторію у кл. О. Гольденвейзера. Був головним концертмейстером Київського театру опери і балету. Написав ряд ф-х творів, серед яких «Дитячий альбом», етюд «Вічний рух».

Список нотної літератури

1. **Барабашов В**. Етюд Мі мажор. //Барабашов В. Твори для фортепіано. – К.: Музична Україна, 1971. - С.38 – 43.
2. **Беркович І**. Етюд соль мінор. //Беркович І. Етюди для фортепіано, старші класи ДМШ. К.: Музична Україна, 1956. – С. 34 – 38.
3. **Богданов Ф**. Етюд До мажор. //Богданов Ф. Педагогічні п'єси для фортепіано. – К.: Музична Україна, 1966. – С. 14 – т17.
4. **Борткевич С**. Етюд тв. 15 № 9 фа-дієз мінор.//Музична Україна. Ноти для фортепіано. Форте QR Піано. К., 2010. – С. 144 - 148 .
5. **Борткевич С**. Етюд тв. 15 № 10 мі мінор.//Музична Україна. Ноти для фортепіано. Форте QR Піано. К., 2010. – С. 149 - 151 .
6. **Вериківський М.** Етюд. //Українська радянська фортепіанна музика: Хрестоматія. /Ред.-упор. Ю. Вахраньов. – К.: Музична Укураїна, 1974. – Т.1, ч.1. – С.15-17.
7. **Задор Д**. Етюд до-мінор. - К.: Мистецтво, 1952. - 10с.
8. **Знатоков Ю.** Етюд ля мінор. //Маленький віртуоз: Зб. етюдів та віртуозних п'єс радянських композиторів для фортепіано. /Ред. Вакулова. – К.: Музична Україна, 1968. – Вип. 1. – С. 48 – 51.
9. **Коломієць А.** «Етюд – марш», тв. 12, №2. // Етюди для фортепіано на різні види техніки, 1 курс музичного училища. /Ред.-упор. Р. Гіндін, М. Карафінка. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 112 – 116.
10. **Коляда М.** Етюд Ре-бемоль мажор.// Українська радянська фортепіанна музика: Хрестоматія. /Ред.-упор. Ю. Вахраньов. – К.: Музична Укураїна, 1974. – Т.1, ч.1. – С.78 – 81.
11. **Косенко В.** Етюд тв. 8 № 8 фа-дієз мінор. //Косенко В. Етюди для фортепіано. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 43 – 46.
12. **Маєрський Т**. Два етюди. //Фортепіанні твори українських радянських композиторів / Упор. і передмова М. Дремлюги. – К.6 Держ. вид-во образ. мист. і муз. літ., 1961. – С. 163 – 168.
13. **Надененко Ф.** Етюд ля мінор. //Етюди і віртуозні п'єси українських радянських композиторів для фортепіано. /Ред. Б. Милича. – К.: Музична Україна, 1962, - Вип. 1. – С. 80 – 84.
14. **Шульман Н.** Вічний рух. Етюд. //Шульман Н. Дитячий альбом для фортепіано. – К.: Музична Україна, 1959. – С. 19 – 21.

15. **Завадський М**. Козак. Жанровий етюд-стакато, тв.101. //Українська фортепіанна музика XIX століття. /Упор. Г. Курковський. –К.: Музична Україна, 1973. – Вип. 1. – С. 64 – 69.
16. **Капустін М.** Прелюдія № 1.Джазовий концертний етюд До мажор.//Капустін М. 8 концертних етюдів. М.: 1987. – С. 2 – 8.
17. **Лисенко М.** Прелюдія «Хлопче-молодче» з «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень», тв.2. //Лисенко М. Українська сюїта для фортепіано. – К.: Музична Україна, 1961. – С. 3 – 7.
18. **Рожавська Ю**. Весняна злива. Етюд. //Етюди для фортпепіано на різні види техніки, 1 курс музичного училища. /Ред.-упор. Р. Гіндін, М. Карафінка. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 144 – 148.
19. **Сильванський М.** Вічний рух. Етюд. // Твори для фортепіано /Ред.-упорядник С. М. Сильванський. - К.: Музична Україна. 1986. – С.11 – 15.
20. **Шипович К.** Етюд «Карусель». // Українська радянська фортепіанна музика: Хрестоматія. /Ред.-упор. Ю. Вахраньов. – К.: Музична Укураїна, 1974. – Т.1, ч.1. – С.139 – 142.
21. **Якименко Ф.** Етюд «Сутінки» тв. 39 №4.//Українська фортепіанна музика для дітей та юнацтва. - К.: Музична Україна, 2010. – С. 59 – 61.

Література

1. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. - М.: Музыка, 1973. – 176 с.
2. Будз М. М. Етюди українських композиторів для фортепіано: навч. посібник / М. М. Будз. – Рівне, 1998. – 197с.
3. Будз М. М. Інтерпретація клавірних творів Дмитра Бортнянського: Методичні рекомендації для студентів музичних факультетів. – Рівне: РДГУ, 2001. – 21 с.
4. Вахраньов Ю Ф. Фортепіанні етюди В. Косенка / Ю. Ф. Вахраньов. – К.: Муз. Україна, 1970. – 104с.
5. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. / Т. П. Воробкевич. - Львів: Логос, ЛДМА, 2001. - 224с.
6. Гат Й. Техника фортепианной игры. -М.: Музыка .1973. -244с.
7. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М., Музыка, 1961. – 192 с.
8. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності на баяні (акордеоні): навч. посіб.: Муз. Україна, 2004. – 240с.

9. Дельсон В. Генрих Нейгауз / В. Дельсон. – М.: Музика, 1966.
10. Дремлюга М. В. Українська фортепіанна музика / М. В. Дремлюга. – Держ.вид-во образ. мист-ва і муз. літ. УРСР. 1958. – 167 с.
11. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. – 299с.
12. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика / В. Л. Клин. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.
13. Корто А. О фортепианном искусстве. М., Музыка, 1965. – 252 с.
14. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. - М.: Классика-ХХ1 век ,2003. – 148с.
15. Лєвін Й. Мистецтво гри на фортепіано». Навч. посібник. – М.: Классика – ХХІ, 2016. – 64с.
16. Леймер К. Современная фортепианная игра. /К. Леймер // Видающиеся пианисти-педагоги о фортепианном исполнительстве. М._Л.: Музика, 1966. – 313с.
17. Лонг М. Фортепиано – школа упражнений. М., Музыка, 1963.
18. Лонг М. Французская школа фортепиано. //Видающиеся пианисти – педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л.: 1966.
19. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М. 1966. – 220с.
20. Мильштейн Я. Очерки о Шопене. М., Музыка, 1987.
21. Мистецтво України. Біографічний довідник. – К. – Укр. Енциклопедія 1997. – 579 с.
22. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога.-5-е издание. - М.: Музыка, 1982. – 300с.
23. Олійник О. С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1979.
24. Олійник О. С. Фортепіанна творчістьь В. С. Косенка. К.: Наукова думка, 1977.
25. Остапчук М. М. Стильові особливості української інструментальної музики. Програма навчального курсу за вимогами кредитно-модульної системи для спеціальності 7.01.01.03. – Рівне: РДГУ, 2008. – 20с.
26. Остапчук М. М. Самостійна робота студентів над етюдами українських композиторів: Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» для спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Рівне: РДГУ, 2017. – 24 с.
27. Остапчук М. М. Інструктивно-технічний матеріал: Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Рівне: РДГУ, 2017. – 30с.
28. Остапчук М.М., Никон О.К. Фортепіанна творчість українських композиторів: Методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів вищої освіти з дисципліни «Основний музичний інструмент спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Рівне: РДГУ, 2020. – 30 с.

29. Остапчук М. М., Никон О. К. Робота над інтерпретацією фортепіанних творів українських композиторів: : Методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів вищої освіти з дисципліни «Основний музичний інструмент спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Рівне: РДГУ, 2021. – 30 с.
30. Рябов І. М. Щоденні вправи піаніста /І. М. Рябов. – К.: Муз. Укр., 1983.
31. Рябов І. М. Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано /І. М. Рябов. –К.: Муз. Укр., 1977. – 80с.
32. Стоянов А. Искусство пианиста / А. Стоянов. – М.: Музика, 1958.
33. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної європи: Матеріали наук. практ. конф. // Асоціація піаністів-педагогів України. –Львів, 1994. – 116с.
34. Уроки Я. Зака. М.: Классика – XXI, 2006. -212с.
35. Фейнберг С. Е. Пианазм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М.: Музика, 1969. – 609с.
36. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. /С. Шип. – К.: 1998. -368с.
37. Шмидт-Шкловская А. О. О воспитании пианистических навиков. /А. Шмидт-Шкловская. – Л.,Музика, 1985. -71с.
38. Штепанова-Курцова И. Фортепианная техника. Методика и практика. Изд. 2. /И. Штепанова-Курцова. – К.: Муз. Укр., 1986. -160с.
39. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль: Навч. книга, 2003. – 275с.

Зміст

Навчально – методичне видання

ОСТАПЧУК М. М.

Фортепіанні етюди українських композиторів

Навчально-методичний посібник для здобувачів
вищих мистецьких навчальних закладів освіти
для спеціальності 025 Музичне мистецтво

За редагуванням
Тарчинської Ю.Г.

Відповідальнй за випуск:
Калустьян О. В., Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри естрадної музики ІМ РДГУ.

Комп'ютерний макет і верстка
Парфенюк В.І.

Підписано до друку 24. 05. 2023 р.
Формат 60х84 1/8. Папір офсетний
Гарнітура Times New Roman
Умовн. друк. арк. 4,6
Тираж 100 прим. Зам № 260/1

Відділ інформаційного та мережевого забезпечення
Рівненського державного гуманітарного університету
33028,м. Рівне, вул. С.Бандери,12