

**Юлія Тарчинська**

**КОЛОКВІУМ**  
З ДИСЦИПЛІНИ  
**«ОСНОВНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ  
(ФОРТЕПІАНО)»**

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

2024

УДК 780.8:780.616.432(072)

T-22

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Рівненського державного гуманітарного університету  
(протокол № 2 від «25» січня 2024 року)

*Рецензенти:*

**Зарицький А. О.**, заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки

**Мазур Д. В.**, доктор філософії, доцент, завідувач кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

*Автор навчально-методичного посібника:*

**Тарчинська Ю. Г.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв РДГУ

**Тарчинська Ю.**

**Колоквіум з дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)»:** навчально-методичний посібник. Рівне : О. Зень, 2024. 120 с.

Навчально-методичний посібник укладений з урахуванням завдань підготовки здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Він містить перелік питань та орієнтовних відповідей до колоквіуму з дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)», сформульованих на основі аналізу апробованих в освітній практиці наукових та методичних джерел.

Запропоновані навчально-методичні матеріали зорієнтовують майбутнього фахівця у широкому колі музично-теоретичної, музично-історичної та мистецької інформації, спрямованої на ефективне формування фахових компетентностей учителя мистецтва (музичного мистецтва).

УДК 780.8:780.616.432(072)

© Ю. Тарчинська, 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	6
<b>1-й курс</b> .....	7
<b>1-й модуль. 1. Визначення поняття «техніка піаніста»</b> .....	7
2. Класифікація видів техніки .....	7
3. Принцип побудови кварто-квінтового кола тональностей .....	7
4. Дієзні тональності, їх ключові знаки.....	9
5. Будова мажорної гами.....	9
6. Види мажору .....	9
7. Аплікатура в гамах, акордах, арпеджіо, D7 від білої клавіші.....	9
8. Музичні терміни: швидкі темпи .....	10
<b>2-й модуль. 1. Винахідники фортепіано</b> .....	11
2. Визначення поняття «поліфонія».....	12
3. Види поліфонії .....	12
4. Епоха бароко. Сильові особливості.....	12
5. Представники епохи бароко в музиці, живописі, літературі.....	13
6. Основні клавірні твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя .....	18
7. Етапи роботи над музичним твором, їх мета та завдання.....	18
8. Музичні терміни: помірні темпи .....	22
<b>3-й модуль. 1. Фундамент фортепіанної техніки</b> .....	22
2. Збірники вправ для гри на фортепіано та їх значення в систематичній роботі над технікою.....	23
3. Загальні принципи роботи над фортепіанною технікою .....	24
4. Види етюдів.....	24
5. Будова мінорної гами .....	25
6. Види мінору.....	25
7. Методичні праці з розвитку фортепіанної техніки.....	25
8. Музичні терміни для позначення сповільнення темпу.....	26
<b>4-й модуль. 1. Епоха класицизму. Сильові особливості</b> .....	27
2. Представники епохи класицизму в музиці, живописі, літературі.....	27
3. Фортепіанна спадщина Й. Гайдна.....	30
4. Фортепіанна спадщина В. А. Моцарта.....	31
5. Будова сонатного Allegro .....	32
6. Особливості роботи над сонатною формою.....	32
7. Форма рондо.....	33
8. Музичні терміни: повільні темпи.....	34
<b>2-й курс</b> .....	35
<b>1-й модуль. 1. Основні компоненти технічної майстерності піаніста</b> .....	35
2. Штрихи на фортепіано.....	36
3. Аплікатура у хроматичній гамі .....	37
4. Метр, ритм, темп у музиці.....	38
5. Педалізація у музичних творах.....	38
6. Види фортепіанної фактури.....	39

7. Наукові та методичні роботи з питань музичної артикуляції.....	40
8. Музичні терміни: прискорення темпу.....	41
<b>2-й модуль. 1. Підголоскова поліфонія.....</b>	<b>42</b>
2. Імітаційна поліфонія.....	42
3. Контрастно-тематична поліфонія.....	42
4. Будова старовинної сюїти.....	42
5. Клавірні інструменти епохи бароко.....	43
6. Вимоги до виконання поліфонічних творів.....	45
7. Видатні піаністи минулого.....	45
8. Музичні терміни: динамічні відтінки у межах сильної гучності.....	46
<b>3-й модуль. 1. Основні компоненти гамового комплексу.....</b>	<b>46</b>
2. Основні аплікатурні принципи піаніста.....	47
3. Будова мажорної та мінорної хроматичних гам.....	48
4. Аплікатура в гамах, акордах, арпеджіо, D7 від чорної клавіші.....	49
5. Композитори – автори інструктивних етюдів.....	49
6. Композитори – автори художніх етюдів.....	49
7. Визначні українські композитори XIX століття.....	50
8. Артикуляційні музичні терміни: у межах зв'язної гри.....	50
<b>4-й модуль. 1. Видання та редакції клавірних сонат Й. Гайдна.....</b>	<b>51</b>
2. Видання та редакції клавірних сонат В. Моцарта.....	52
3. Видатні інтерпретатори музики Й. Гайдна, В. Моцарта.....	52
4. Романтизм. Сільові особливості.....	53
5. Представники романтичного стилю у музиці.....	53
6. Ф. Шуберт – сфери фортепіанної творчості.....	54
7. Ф. Мендельсон-Бартольдї – сфери фортепіанної творчості.....	55
8. Уточнювальні музичні терміни.....	55
<b>3-й курс.....</b>	<b>56</b>
<b>1-й модуль. 1. Бемольні тональності, їх ключові знаки.....</b>	<b>56</b>
2. Методика добору етюдів до навчального репертуару.....	56
3. Методи самостійної роботи над збільшенням темпу виконання етюдів.....	57
4. Засоби музичної виразності.....	57
5. Основні виконавські завдання при вивченні віртуозних творів.....	58
6. Українські композитори – автори віртуозних творів для фортепіано.....	60
7. Методичні праці з фортепіанної педагогіки.....	60
8. Музичні терміни для позначення зміни гучності.....	61
<b>2-й модуль. 1. Технічні способи вивчення поліфонічних творів.....</b>	<b>62</b>
2. Жанри клавірної музики.....	63
3. Й. С. Бах. Нотний зошит А. М. Бах – загальна характеристика.....	65
4. Й. С. Бах. Маленькі прелюдії та фуги – загальна характеристика.....	66
5. Й. С. Бах. Інвенції – загальна характеристика.....	67
6. Редакції бахівських клавірних творів.....	69
7. Видатні інтерпретатори музики Й. С. Баха.....	70
8. Музичні терміни: динамічні відтінки у межах тихої гучності.....	71

<b>3-й модуль. 1. Туше та його види.....</b>	<b>71</b>
2. Засоби виконавської виразності.....	72
3. К. Черні та його етюди.....	74
4. Р. Шуман – сфери фортепіанної творчості.....	75
5. Ф. Шопен – сфери фортепіанної творчості.....	76
6. Представники романтичного стилю в живописі та літературі.....	77
7. Фортепіанні збірки для дітей та юнацтва зарубіжних композиторів.....	82
8. Артикуляційні музичні терміни: у межах роздільної гри.....	82
<b>4-й модуль. 1. Будова сонатного циклу.....</b>	<b>83</b>
2. Особливості роботи над варіаційною формою.....	84
3. Фортепіанна спадщина Л. Бетховена.....	84
4. Сонати Л. Бетховена, які мають назву.....	85
5. Визначні інтерпретатори фортепіанної музики Л. Бетховена.....	86
6. Фортепіанна творчість Ф. Ліста.....	87
7. Фортепіанна творчість Е. Гріга.....	88
8. Музичні терміни для визначення характеру музики.....	99
<b>4-й курс.....</b>	<b>90</b>
<b>1-й модуль. 1. Добре темперований клавір Й. С. Баха – загальна характеристика.....</b>	<b>90</b>
2. Дослідження про клавірну творчість Й. С. Баха.....	91
3. Що означає термін «темперований стрій»?.....	91
4. Фуга: структурні особливості, жанрові різновиди.....	92
5. Хто з композиторів звертався до жанру прелюдії та фуги?.....	93
6. Імпресіонізм. Стильові особливості.....	93
7. Представники стилю імпресіонізму в музиці.....	95
8. Представники стилю імпресіонізму в живописі та літературі.....	96
9. Фортепіанна творчість К. Дебюссі.....	102
10. Фортепіанна творчість М. Равеля.....	103
11. Визначні зарубіжні композитори ХХ століття.....	104
12. Конкурси піаністів.....	104
<b>2-й модуль. 1. Основні типи п'єс малої форми.....</b>	<b>106</b>
2. Специфіка роботи над п'єсами кантиленного характеру.....	106
3. Характеристика жанрів: прелюдія, баркарола, ноктюрн, елегія.....	108
4. Визначні українські композитори ХХ століття.....	109
5. Фортепіанна музика у творчості М. Лисенка.....	110
6. Фортепіанна спадщина В. Барвінського.....	111
7. Фортепіанна спадщина Н. Нижанківського.....	112
8. Фортепіанна спадщина Л. Ревуцького.....	113
9. Фортепіанна спадщина І. Шамо.....	114
10. Фортепіанна спадщина М. Скорика.....	115
11. В. Косенко. 24 дитячі п'єси – загальна характеристика.....	116
12. Видатні українські піаністи-педагоги та піаністи-виконавці.....	117
<b>Рекомендована література до курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)».....</b>	<b>119</b>

## ВСТУП

Важливі завдання колоквиуму з дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)» – систематичне виявлення у класі фортепіано фахових знань здобувачів вищої освіти, поглиблення цих знань, доповнення освітнього процесу творчими формами спілкування з використанням міжпредметних зв'язків – спрямовані на формування у майбутніх учителів мистецтва (музичного мистецтва) *універсального* погляду щодо історії художньої та, зокрема, музичної культури, методики фортепіанного навчання, інструментально-виконавської, музично-теоретичної компетентностей тощо.

Практика показує, що студенти з метою економії свого часу нерідко обмежують дослідження запропонованих для вивчення проблемних питань використанням готових коротких відповідей, викладених в інтернеті. Аналіз таких відповідей дозволяє констатувати наявність деяких неточностей у змісті окремих сайтів, іноді надто стислої узагальненої інформації, слабке орієнтування в якій може викривити уявлення про суть питання.

Тільки комплексне ґрунтовне дослідження варіативного тлумачення складної, різноманітної семантики мистецької проблематики дозволяє робити правильні висновки. Саме з цією метою у запропонованому виданні детально окреслюється зміст орієнтовних відповідей на питання колоквиуму – складової програми «Основний музичний інструмент» для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво).

Рекомендована література до кожного блоку питань спрямована на поглиблення викладеної інформації, повернення до її змісту впродовж постійного подальшого саморозвитку фахівців у галузі мистецької освіти. Матеріали посібника допоможуть критично підходити до аналізу та узагальнення результатів дослідницької праці за допомогою цифрових технологій.

Ефективна підготовка до колоквиуму сприятиме успішній реалізації його завдань, функцій та методів проведення.

## Питання до колоквиуму

### 1-й курс,

### 1-й модуль

#### 1. *Визначення поняття «техніка піаніста».*

У кореляції із походженням слова «техніка» (грецькою «техне» означає мистецтво, майстерність, уміння) сучасна методична думка розглядає інструментально-виконавську техніку в широкому розумінні поняття – як систему психомоторних умінь та навичок, спрямовану на художньо-повноцінне втілення за інструментом музичного твору. Теоретично виокремлюють як правило такі її складові: «рухова» та «художня». У першому випадку йдеться про віртуозний компонент виконавської техніки: координація, швидкість, витривалість, сила, спритність, здатність до інерційності рухів, свобода зокрема піаністичного апарату. Водночас у процесі опанування гри на фортепіано якомога раніше потрібно усвідомити, що досягнення швидкості, точності роботи ігрового апарату тощо не має бути самоціллю, а лише засобом для досягнення музично-художнього результату. Художня техніка піаніста розглядається як здатність до майстерного звукотворення, до варіювання туше з огляду на естетично та художньо виправданий звук; до виразного передання у виконавському нюансуванні інтонаційного змісту різних структурних побудов музичного тексту: мотивів, фраз, речень тощо.

Окремо вирізняють техніку, що асоціюється із такою діяльністю піаніста, як читання нот з аркуша, гра по нотах, техніка запам'ятовування музичного тексту.

#### 2. *Класифікація видів техніки.*

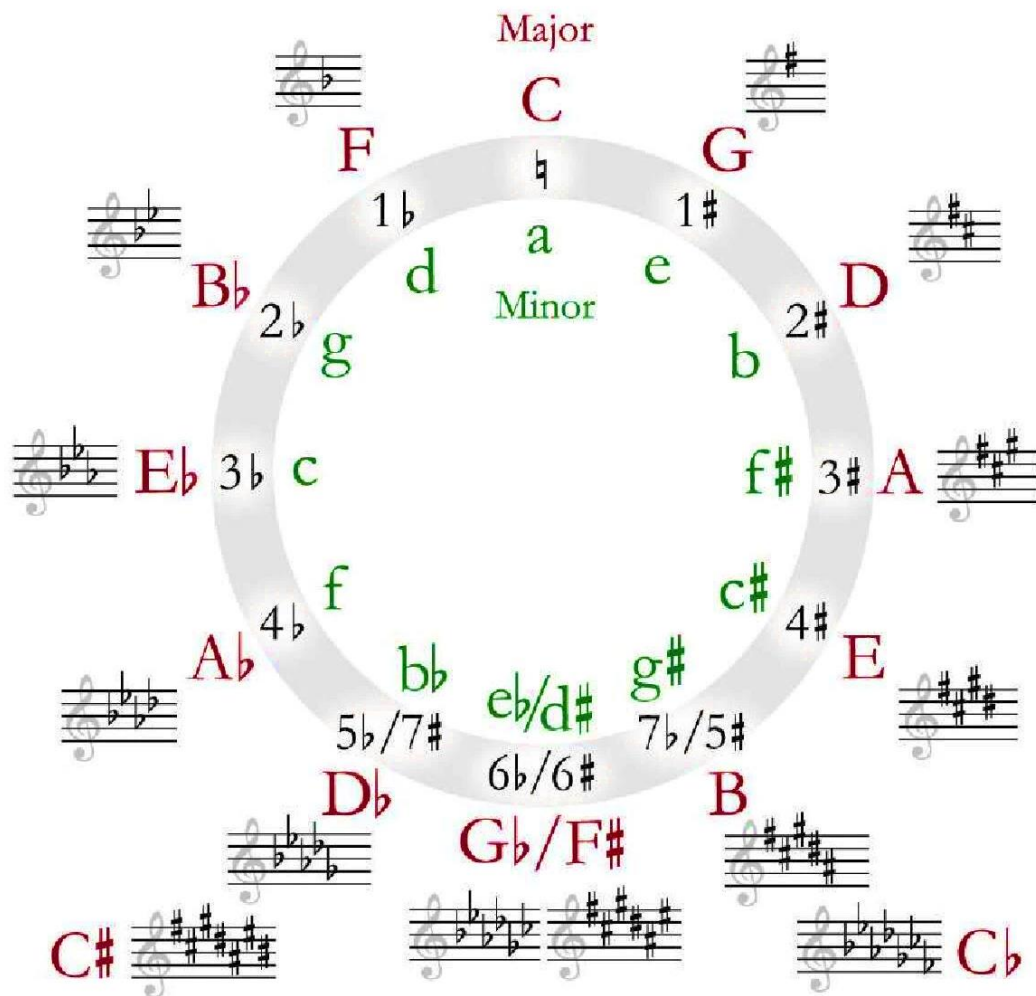
Розгляд моторики передбачає виокремлення загалом двох її видів: великої та дрібної. У різних варіантах класифікації видів фортепіанної техніки також традиційно виокремлюють два основних типи – велику та дрібну.

Звичною є класифікація за фактурними або моторними ознаками. Розрізняють «дрібну» (пальцеву), або «велику» (акордово-октавну) техніку і їх підвиди: гамо-, арпеджіо-подібну техніки, техніку подвійних нот, октавну, акордову, вібраційну (репетиції, тремоло, трелі) тощо.

До подібного переліку також додають взяття вже однієї ноти, переноси рук по клавіатурі та скачки, гру поліфонічної фактури.

#### 3. *Принцип побудови кварто-квінтового кола тональностей.*

Принцип побудови кварто-квінтового кола тональностей полягає у способі їх схематичного укладання для зручного й швидкого запам'ятовування всіх тональностей та їх знаків при ключі.



По суті – це рух за чистими квінтами вгору та вниз від ноти «до» як тоніки у тональності C-dur. У русі по колу за годинниковою стрілкою вибудовується ряд дієзних тональностей, а проти годинникової стрілки – коло бемольних тональностей. У русі за цією схемою в кожній новій тональності зростає кількість знаків при ключі: від одного до семи дієзів у послідовності «за годинниковою стрілкою» та від одного до семи бемолів у послідовності «проти годинникової стрілки».

У музичній практиці зазвичай застосовується тридцять тональностей: п'ятнадцять мажорних і п'ятнадцять мінорних. Дві з них – без знаків при ключі. Це тональності C-dur та a-moll. Решта – чотирнадцять дієзних і чотирнадцять бемольних. У кожному блоці із чотирнадцяти тональностей є по сім пар мажорних і мінорних. Ці пари утворюються за принципом збігу в них знаків альтерації при ключі (дієзів та бемолів). Такі тональності – з однаковими знаками – називають паралельними.

Отже, при побудові від «до» чистих квінт вгору утворюється такий ряд тональностей: G-dur (1 дієз), D-dur (2 дієза), A-dur (3 дієза), E-dur (4 дієза), H-dur (5 дієзів), Fis-dur (6 дієзів), Cis-dur (7 дієзів).



Послідовне розташування від «до» чистих квінт униз утворює наступний ряд: F-dur (1 бемоль), B-dur (2 бемоля), Es-dur (3 бемоля), As-dur (4 бемоля), Des-dur (5 бемолів), Ges-dur (6 бемолів), Ces-dur (7 бемолів).

Тож *повне коло тональностей (за годинниковою стрілкою):*

C-dur, a-moll; G-dur, e-moll; D-dur, h-moll; A-dur, fis-moll; E-dur, cis-moll; H-dur, gis-moll; Fis-dur, dis-moll; Cis-dur, ais-moll;

*(проти годинникової стрілки):*

F-dur, d-moll; B-dur, g-moll; Es-dur, c-moll; As-dur, f-moll; Des-dur, b-moll; Ges-dur, es-moll; Ces-dur, as-moll.

Таке коло тональностей не є замкненим. Його можна продовжувати складнішими тональностями з подвійними знаками альтерації – дубль-дієзами і дубль-бемолями. Водночас вказані тональності вживаються у музичній практиці вкрай рідко.

Оскільки оберненням інтервалу квінти є кварта, представлений тональний ряд можна побудувати, рухаючись не по квінтах, а по квартах. Тобто, рух по квартовому колу передбачає послідовну побудову кварт від «до» униз та вгору. Коло дієзних тональностей розташовується за чистими квартами униз, бемольних – за чистими квартами вгору.

#### 4. Дієзні тональності, їх ключові знаки.

G-dur, e-moll (1 дієз); D-dur, h-moll (2 дієза); A-dur, fis-moll (3 дієза); E-dur, cis-moll (4 дієза); H-dur, gis-moll (5 дієзів); Fis-dur, dis-moll (6 дієзів); Cis-dur, ais-moll (7 дієзів).

Порядок розташування дієзів при ключі: фа, до, соль, ре, ля, мі, сі.

#### 5. Будова мажорної гами.

Мажор, мажорний лад (італійською Maggiore – великий) – лад, в основу якого покладено великий тризвук (між I та V ступенями). Мажорна гама – мелодична послідовність усіх ступенів мажорного ладу: від I до VII – при русі вгору і від VIII до I – при русі униз. Інтервальна будова між її основними ступенями (від I до VIII): тон, тон, півтон, тон, тон, тон, півтон.

#### 6. Види мажору.

Різновидами мажору є *натуральний мажор*, *гармонічний мажор* (різновид звукоряду мажорного ладу із пониженим шостим ступенем), *мелодичний мажор* (понижені шостий та сьомий ступені).

#### 7. Аплікатура в гамах, акордах, арпеджіо, D7 від білої клавіші.

Для полегшеного засвоєння у процесі опанування гам принципів добору аплікатури I. Рябов радить розділити їх на групи. Однією з таких груп є гами із симетричною аплікатурою: C, a, G, e, D, c, A, g, E, d. У правій руці в цих гамах використовується аплікатурна формула 3+5. Тобто виконання гами починається з першого пальця, на III-IV ступенях відбувається перекладання третього та

першого пальців, послідовність ступенів від IV до VIII виконується першим, другим, третім, четвертим та п'ятим пальцями правої руки. У лівій руці використовується відповідно аплікатурна формула 5+3.

У таких гамах, як H і h, у правій руці застосовується аплікатура гам попередньо описаної групи, а в лівій четвертий палець використовується на I (починає гаму) та V ступенях. У гамах F та f у лівій руці – аплікатурна формула 5+3. У правій руці на початку гами застосовується така аплікатура: перший, другий, третій та четвертий пальці (на I – IV ступенях).

Принципи добору аплікатури в акордах і арпеджіо залежать від будови тризвуків та їх обернень і тональностей, в яких їх потрібно зіграти. Тризвук у правій руці та квартсектакорд у лівій в усіх тональностях виконуються в обох руках першим, другим, третім та п'ятим пальцями. Сектакорди в обох руках – першим, другим, четвертим і п'ятим пальцями. Квартсектакорд у правій руці та тризвук у лівій потребують використання в обох руках першого, другого, четвертого та п'ятого пальців у тональностях, в яких акорд не містить чорних клавіш. В акордах з чорними клавішами вибір аплікатури залежить від ладу. Остання визначається відстанню між клавішами у великих або малих терціях: у мажорному тризвучі в лівій руці зручніше застосовувати третій палець, а у квартсектакорді в правій руці – четвертий. У мінорному тризвучі та квартсектакорді – навпаки.

В аплікатурі коротких домінантсептакордів від білої клавіші систематично використовуються усі п'ять пальців.

#### *8. Музичні терміни: швидкі темпи.*

*Allegro* – швидко, весело;

*Allegro molto* – досить швидко;

*Allegro assai* – досить швидко;

*Allegro agitato* – швидко, збуджено;

*Allegro vivace* – повільніше, ніж *Vivace*;

*Vivace* – жваво, швидко, значно швидше, ніж *Allegro*;

*Molto vivace* – швидше, ніж *Vivace*;

*Presto* – дуже швидко;

*Prestissimo* – надзвичайно швидко.

#### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Кузенкова В. П. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано): Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I II рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 180 с.
3. Одміна Г. Кварто-квінтове коло тональностей. Енгармонізм звуків, інтервалів, тональностей. URL:

[https://www.youtube.com/watch?v=SBBTKTq0YsY&list=UULF6YenZMcIK15zp3dBO1xSQ&index=2&ab\\_channel](https://www.youtube.com/watch?v=SBBTKTq0YsY&list=UULF6YenZMcIK15zp3dBO1xSQ&index=2&ab_channel) (дата звернення: 08.07.2023).

4. Рябов І. М. «Гами, тризвуки, арпеджіо» для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1986. 86 с.
5. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

## 2-й модуль

### 1. Винахідники фортепіано.

Фортепіано (німецькою Fortepiano, Hammerklavier, Klavier, французькою та англійською Piano, італійською Pianoforte) – спільна назва клавішно-струнних музичних інструментів, на яких звук видобувається за допомогою спеціальних молоточків. Сучасне фортепіано має два різновиди: рояль та піаніно. Свою назву цей інструмент отримав від співставлення італійських слів piano (тихо) та forte (голосно) у зв'язку з тим, що при грі на фортепіано стало можливим здійснювати поступове виконавське нюансування при переході від однієї гучності до іншої.

Попередником фортепіано був ударно-клавішний інструмент – клавикорд, який мав систему тангентів (маленьких мідних квадратиків, завдяки яким при натисканні клавіш здійснювався удар струни знизу). Сучасна конструкція роялю та піаніно – результат тривалої еволюції винайденого на початку XVIII століття молоточкового інструменту.

Фортепіано з'явилося майже одразу у трьох країнах. Клавірні майстри з Італії, Франції та Германії винайшли його незалежно один від одного: спеціаліст із виготовлення клавесинів Бартоломео Крістофорі ді Франческо (Флоренція, 1709 – 1711 роки), клавесинний майстер Жан Маріус (Париж, 1716 – 1717 роки), шкільний вчитель музики Христофор Готліб Шретер (Нордхаузен, 1717 – 1721 роки). Вагомий внесок у вдосконалення механіки фортепіано впродовж наступних років здійснили майстри Г. Зільберман (1683 – 1734 роки життя), Й. Штайн (1728 – 1792 роки життя), І. Штрейхер (1761 – 1833 роки життя), Й. Цумпе (1735 – 1800 роки життя), С. Ерар (1752 – 1831 роки життя), Ю. Блютнер (1824 – 1910 роки життя) та багато ін.

У процесі еволюції механіки фортепіано змінювалася також його форма. З'являлися зразки із горизонтально розміщеною механікою у формі прямокутника (їх називали Tafelklavier) або крила (Flügel, royal).

Сучасні інструменти мають значно більшу порівняно із клавесином та клавикордом гучність, крім того вони дозволяють передавати досить широку гаму динамічних відтінків й імітувати серед іншого яскраві оркестрові барви. Цьому сприяв революційний винахід у 1850 році американських майстрів: вони використали замість традиційної дерев'яної рами, на якій кріпилися струни, металеву. Це збагатило звучання фортепіано і розширило віртуозні можливості піаністів.

## 2. Визначення поняття «поліфонія».

Поліфонія (грецькою Poly означає багато та Phone – звук, голос; буквально – багатоголосся) – це вид багатоголосся, що об'єднує в одночасному звучанні два і більше голосів, яким притаманна однакова мелодична функція. У поліфонічних творах або епізодах поєднуються голоси, що мають самостійне виразне значення. Тому в них можуть не співпадати у часі інтонаційно-ритмічні наголоси, кульмінації, каданси, мотивна будова, динаміка, тембр. Водночас поліфонічні прийоми допомагають глибше та різнобічно розкрити зміст музичного тематизму.

Головна особливість поліфонічної фактури – плинність: тоді як у одних голосах починається виклад нової або повторюваної мелодії, в інших може тільки завершуватися попередня. Поєднання голосів у поліфонічній музиці спирається на гармонічні закономірності певного стилю: у поліфонії строгого стилю (XV – XVI століття) дисонанси розташовувалися між консонансами і потребували плавного руху, у поліфонії вільного стилю (XVII – XIX століття) дисонанси могли переходити один в інший, посуваючи ладово-мелодичне розв'язання на пізніший час. У сучасній музиці дисонуючі співставлення поліфонічних голосів є прийнятними впродовж будь-якого проміжку музичної тканини.

Музичні опуси поліфонічного викладу створювалися у різних формах та жанрах: мотет, мадригал, fuga, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації тощо.

Поняття «поліфонія» також може вживатися у значенні науки про поліфонічний склад музики та поліфонічні форми.

## 3. Види поліфонії.

Підголоскова поліфонія.

Імітаційна поліфонія.

Контрастно-тематична поліфонія.

## 4. Епоха бароко. Сильові особливості.

Бароко – художній стиль у мистецтві (живописі, літературі, музиці) та архітектурі кінця XVI – першої половини XVIII століть, що виник в Італії. Щодо етимології цього слова існують розбіжності: в одних джерелах «бароко» пов'язують із італійським *bagosso*, що буквально означає химерний, вибагливий, дивний, а подекуди уживане стосовно нечесного прийому в торгівлі. В інших – у назві стилю вбачають зміст слів, що португальською (*Barroco*), іспанською (*Barrueco*) та французькою (*Baroque*) означають «перлина неправильної форми».

У мистецтві бароко людина постає особистістю із багатим та складним внутрішнім світом, сповненим драматичними переживаннями. Цьому стилю властиві підкреслена урочистість, грандіозність та надзвичайність; пишність декору та химерність (уникання прямих ліній, тяжіння до округлих та хвилеподібних форм); виразність, витонченість та яскравість; динамічність

композиції. В образному змісті багатьох художніх творів барокової доби підкреслювалися драматична патетика, напружена динаміка, риторичний пафос, неврівноваженість, екстатична перебільшеність емоцій. Характерним стало тяжіння до монументальних масштабів, багатофігурних композицій, до багатопланового зіставлення контрастів – масштабів і ритмів, матеріалів і фактур, світла й тіні, піднесеного та ницого, глибокої ліричності, емоційності та чуттєвості й пишної декоративності, видовищності й театральності, реальності та містицизму. Урізноманітнюються жанри і синтезуються мистецтва (зокрема, скульптура та живопис тісно пов'язуються із архітектурою).

##### 5. Представники епохи бароко в музиці, живописі, літературі.

Характерне для бароко прагнення до драматичної експресії, до синтезу різноманітних видів мистецтва виявилось в музиці у поглибленому, різнобічному втіленні внутрішнього світу людини, зростанні ролі музично-театральних жанрів, передусім опери, інтенсивному розвитку інструментальної музики. Типовим стає співставлення й взаємопроникнення гомофонного та поліфонічного письма.

Найяскравіше бароковий стиль виявився в Італії. Кращим досягненням в італійській інструментальній музиці цього стилю вважають органну творчість Джироламо Фрескобальді. Прекрасним втіленням внутрішнього душевного світу людини стала музика одного із основоположників жанру опери, видатного майстра мадригалу Клаудіо Монтеверді. Німеччина подарувала світу тісно пов'язану зі стилем бароко творчість двох видатних композиторів – Йогана Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя. Серед інших відомих творців барокової музики – італійський композитор, родоначальник неаполітанської оперної школи Алессандро Скарлатті; італійський скрипаль та композитор, один із творців жанру *concerto grosso* Арканджело Кореллі; продовжувач традицій Кореллі, італійський композитор, скрипаль-віртуоз Антоніо Вівальді; італійський композитор, автор численних опер Томазо Альбіноні; французький композитор італійського походження, творець ліричної трагедії Жан-Батіст Люллі; видатний німецький органіст і композитор данського походження Дітріх Букстехуде; автор одних із перших багаточастинних сонат для клавіра соло, німецький композитор Йоган Кунау та інші.

Щодо українського бароко – це з одного боку так би мовити *низове* (за визначенням української музикознавиці Любові Кияновської) фольклорне бароко: думи, історичні пісні, канти, псалми, колядки, чимало з яких творилися спудеями швидше за все Києво-братської колегії. З іншого – *високе* бароко – творчість видатних основоположників української класичної музики Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя (передусім духовний концерт).



Стиль бароко посів особливе місце у живописі усїєї Європи. Це перший стильовий напрямок, що охопив різні європейські країни – протестантські й православні. У бароковому мистецтві Риму склалися дві течії: велична (антична та біблійна сюжетні лінії) і демократична (народне оточення). Видатним представником італійського бароко був Мікеланджело да Караваджо – художник, який одним із перших застосував в образотворчому мистецтві виразні можливості різкого протиставлення світла і тіні.



**Мікеланджело да Караваджо.  
Лютніст**

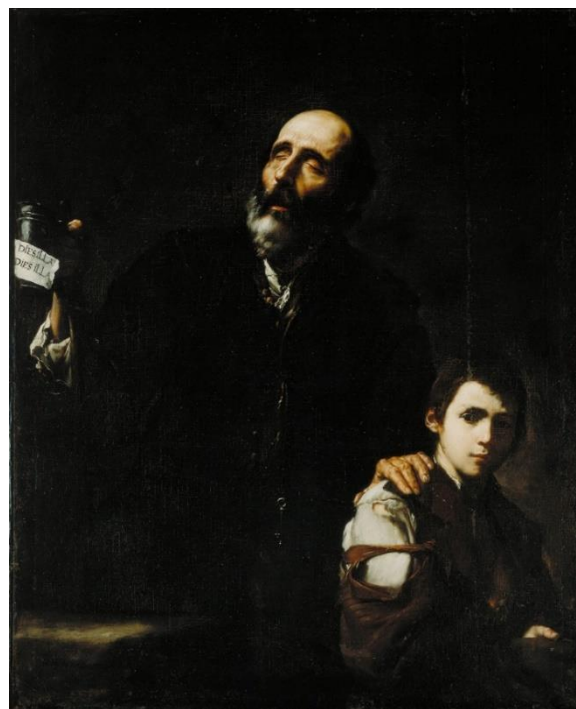


**Мікеланджело да Караваджо.  
Іоан Хреститель**

В Іспанії, де велику роль відігравала католицька церква, багато художників зверталися до сюжетів мучеництва: Ель Греко, Хосе де Рібера.



**Ель Греко.  
Успіння Богородиці**



**Хосе де Рібера. Сліпий жебрак  
з хлопчиком поводитирем**



Придворний живописець іспанського короля Філіпа IV Дієго Веласкес створював жанрові картини і портрети.



**Дієго Веласкес.  
Здача Бреди**



**Дієго Веласкес.  
Кінний портрет  
інфанта Балтазара Карлоса**

В епоху бароко у мистецтві Нідерландів надзвичайної популярності набули світські жанри: портрет, пейзаж, побутовий жанр, натюрморт. Нідерландський майстер цієї доби – Рембрандт ван Рейн – зумів надзвичайно виразно втілити у своїх творах широкий спектр людських переживань.



**Рембрандт ван Рейн. Сімейний портрет**



Уславлений фламандський художник – Пітер Пауль Рубенс – відомий своїми картинами в історичному, релігійному та міфологічному живописі.



**Пітер Пауль Рубенс. Коронація Марії Медичі**

Мистецтво бароко вплинуло на живопис України – фрески, стінописи, гравюру. Найвидатнішими майстрами іконописного малярства були Іван Руткович та Йов Кондзелевич.



**Йов Кондзелевич. Ікона Архангела Михаїла з Богородчанського іконостасу**



Провідне місце українського живописного мистецтва доби бароко посідав жанр портрета.



**Художник невідомий.  
Митрополит Петро Могила**

Наприкінці XIX століття термін «бароко» почали застосовувати до характеристики стилю у літературі.

Чимало течій і шкіл, що репрезентують здебільшого XVII століття, об'єднують у бароковий стиль за типологічними рисами. Зокрема, згідно тогочасних уявлень кожен поетичний твір мав містити концентрат ідеї, думки, настрою тощо, тобто певний концепт. Такий зміст художнього твору його автору належало поступово розкривати читачу. Засновником концептизму вважають іспанського поета Лопе Ледесма. Відомим представником барокового концептизму в Англії – Джона Донна. Італієць Джамбатісто Маріно став засновником однойменної течії – маринізму. Це мудрована поезія, сповнена гри слів та метафор. Ще одна поетична школа також отримала назву свого засновника – іспанця Луї Гонгора-і-Агроте – школа гонгористів, які творили лише для обраних.

Близькою до концептивних засад була проза іспанця Бальтасара Грасіана-і-Моралеса, французів Франсуа Ларошфуко та Жана де Лабрюйєра, англійця Ентоні Ешлі Купер Шефтсбері.

Англійський драматург, актор і поет Вільям Шекспір віродив жанр трагедії. Німецьку драматургію передусім пов'язують з автором історичних трагедій Андреасом Грифіусом, іспанську – з письменником-драматургом на ім'я Педро Кальдерон де ля Барка та автором понад чотирьохсот комедій Габрієлем Тельєсом. Іспанську барокову прозу репрезентує насамперед поет і прозаїк Франсіско Гомес де Кеведо-і-Вільєгас. Французьку – Оноре д'Юрфе,

Мадлен Скюдери, Шарль Сорель, Поль Скаррон та Анрі Фюрестьер. Визначною постаттю у німецькій прозі постає Ганс Якоб фон Гріммельсгаузен. Вагоме місце в англійській культурній спадщині доби бароко посіли літературні шедеври поета, прозаїка та політичного діяча Джона Мілтона.

Українське бароко розвивалося протягом XVII-XVIII століть. Літературне бароко започатковує творчість Мелетія Смотрицького. Найпоширенішим жанром української барокової поезії стає духовна пісня. Світська поезія представлена такими жанрами: панегірик, епіграма, філософська лірика, пейзажні вірші тощо. Барокова проза – це твори релігійного (Дмитро Туптало, Петро Могила) та світського характеру (Феофан Прокопович, Георгій Щербацький, Михайло Козачинський). Також до українського літературного бароко зараховують творчість Симеона Полоцького, Митрофана Довгалевського, Івана Величковського, Стефана Яворського, Григорія Сковороди.

#### *6. Основні клавірні твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя.*

Творчість Й. С. Баха (1685 – 1750) і Г. Ф. Генделя (1685 – 1759) за увагою української піаністки, музикознавиці та педагога Наталії Кашкадамової є кульмінацією стилю бароко у музиці.

Бах охопив усі клавірні жанри свого часу: п'єси із нотного зошита А.-М. Бах; Маленькі прелюдії і фуґи; п'ятнадцять Інвенцій (двоголосних) і п'ятнадцять Симфоній (триголосні інвенції); шість Англійських сюїт, шість Французьких сюїт, шість Партит; Італійський концерт; Концерти для клавіра з оркестром; Арія з тридцятьма варіаціями (Гольдберг-варіації); дуети для клавіра; «Добре темперований клавір» – I та II томи (по двадцять чотири Прелюдії і фуґи у кожному); «Музичний дарунок»; «Мистецтво фуґи»; капричіо, фантазії і фуґи, токати, сонати тощо.

Гендель здобув славу як автор великих сценічних і концертних творів – опер та ораторій. Ці жанри вплинули на інструментальну музику композитора: двадцять органно-клавірних концертів; Сюїти для клавіра (до наших днів їх дійшло двадцять п'ять); є у творчому спадку Генделя і твори інших жанрів – соната, фантазія, капричіо, фуґи й варіації (Арія з варіаціями «Гармонійний коваль», Чакона, шістдесят дві варіації на тему Персела, Сарабанда з варіаціями d-moll, Пасакалія g-moll та ін.); безліч окремих танцювальних п'єс, що мали педагогічне призначення.

#### *7. Етапи роботи над музичним твором, їх мета та завдання.*

З багатьох питань стосовно кожного етапу праці над музичним твором стверджується ряд загальних методичних принципів, якими варто керуватися педагогу інструментального класу у своїй різноплановій індивідуальній творчій роботі. Але варто пам'ятати, що такий поділ є досить умовним. Часто етапи роботи над музичною п'єсою на практиці не можуть бути точно розмежованими, оскільки нерозривно пов'язані між собою та інколи взаємопроникають.

Водночас уявлення про стадії вивчення музичного твору допомагають професійно організувати роботу над ним.

На початку вивчення музичної композиції серйозної ваги набуває процес *ознайомлення з її змістом*. Педагог повинен допомогти учню краще осягнути твір на основі сприйняття, осмислення і переживання як самих музичних образів, так і засвоєння допоміжної інформації стосовно естетичних ідеалів епохи, в яку творив композитор, цікавих фактів із його життя, особливостей стилю його творчості загалом. Досить корисним буде також прослуховування різних опусів певного композитора, де семантика музичних образів, темброві характеристики тощо, допомагатимуть учню у його праці з емоційного та інтелектуального осягнення нового твору. Наприклад, вивчення фортепіанних сонат Л. Бетховена завжди доречно супроводжувати зануренням у світ його надзвичайної краси симфонічної та камерної музики.

Міра показу-гри за інструментом нового твору педагогом залежатиме від підготовки його учня: тим, кому важко читати з аркуша, варто повністю виконати п'єсу. З більш досвідченими – процес першого показу за інструментом можна обмежити грою окремих епізодів з найхарактернішими виразними особливостями та виконавськими завданнями.

Логічним продовженням ознайомлення з музичним твором стає *розбір його тексту*. Важливо не перетворити цей процес на механічне виконання текстових вимог, а продовжувати пов'язувати виразно-сміслову суть твору із його нотним викладом. Водночас на цьому етапі увага акцентується на точному дотриманні зафіксованих у тексті звуковисотних, метроритмічних вимог, вказівок щодо штрихів, аплікатури, педалі (що може вже застосовуватись на етапі розбору з добре підготовленими учнями). Контроль у даному випадку зосереджується на недопущенні огріхів, а осмислення-запам'ятовування тексту відбувається в опорі на метроритмічний, інтервально-інтонаційний, ладово-гармонічний та художньо-образний аналіз фактури твору.

Розбирати текст доцільно в опорі на певні завершені побудови: фраза, речення, період; інколи – окремими руками (у випадку необхідності проконтролювати партію окремої руки, що містить складніші виконавські завдання).

В ідеалі на цьому етапі всебічне осмислення тексту повинне привести до його запам'ятовування ніби «саме собою». Важливо вже на початку мати уявлення і про форму твору, щоб окреслені у загальних рисах виконавські завдання обумовлювалися контекстом музичного твору, усвідомлення якого допомагатиме і надалі на стадії детальної роботи над виконавською інтерпретацією.

Темп гри на різних етапах вивчення музичної п'єси потрібно збільшувати з урахуванням можливості збереження гарного слухового контролю та осмисленості виконавського процесу, випередження думкою роботи рук.

Особливості *детального опрацювання музичного твору* залежатимуть від його змістових характеристик. Більш загальними будуть виконавські завдання в

одноплановій фактурі з переважанням однієї образної ідеї та значно різноманітнішими – у творі розгорнутої форми, насиченому багатьма контрастними настроями. Всі загальні та окремі завдання у роботі над п'єсою мають завжди підпорядковуватися музичному змісту. Процес осмислення і заглиблення в інтонаційну виразність твору не повинен припинятися до завершення праці над ним. Вона має супроводжуватися осмисленістю гри, випереджаючою та контролюючою роботою слуху, визначенням правильних виконавських завдань та вмiлим пошуком шляхів їх технічного вирішення.

Всю цю роботу спрямовує педагог у процесі показу за інструментом, доцільних пояснень, що мають сформувати розуміння учнем виконавських завдань стосовно як форми загалом, так і всіх елементів музичної тканини. При детальному опрацюванні музичної композиції спочатку варто зосереджуватися на найважливіших виконавських завданнях, не уникаючи водночас доречних нагадувань про перспективні. Також у детальній роботі виникатиме необхідність виокремлення більш складного матеріалу твору, але опрацювати його потрібно з усвідомленням цілісного музичного задуму.

Загалом на цьому етапі роботи над музичним твором деталізуються необхідні в інтерпретації засоби виконавського інтонування. Вони постають як єдине ціле у звуковому нюансуванні. Власне робота над звуком пронизує всі виконавські завдання: фразування, артикуляцію та агогіку, динамічне й темброве інтонування, педалізацію. Навіть процес технічного опанування твором, спрямований на напрацювання вправності та швидкості виконання, сучасна методична думка пов'язує із досягненням потрібного характеру звучання, коли з одного боку з'ясовуються доречні для втілення художніх завдань прийоми гри, з іншого – йде пошук варіантів способів звуковидобування (з урахуванням принципу економії та зручності цілеспрямованих виконавських рухів), що надалі сприятимуть вирішенню і власне музичних, і віртуозних завдань.

Звичайно, робота над звуком проводиться у контексті втілення музично-художнього змісту. Видатні педагоги-інструменталісти завжди надавали вагоме значення красі звучання, його тембровій різноманітності. Водночас «звук» піаніста розглядався не як щось взяте ізольовано, а як співвідношення всього комплексу звуків, як «процес»; напрацювання ж гарного звуку – як напрацювання доцільної якості звуку в залежності від конкретних виконавських завдань. Фундаментом звукової майстерності є гарний контакт виконавського апарату з інструментом. Наприклад, у грі на фортепіано – це глибока гарна опора пальців на клавіатуру, відчуття особливої єдності звучання та зручності дотику до клавіш. Напрацювання цього базового відчуття краще проводити у повільних темпах для доброго контролю за звучанням та супроводжуваними його рухами, а також у творах акордового викладу, із неспішним темпом.

Звукова виразність виконання нерозривно пов'язана із фразуванням. Педагог повинен сформувати в учня вміння відчувати спрямованість музичного матеріалу як тяжіння до певної вузлової кульмінаційної точки, що складає логічний центр фрази. Навчаючи вихованця інструментального класу мистецтву

фразування, викладач може застосувати дієвий метод виявлення кульмінаційних моментів завдяки зверненню до вокально-інструментальних жанрів з їх легкими для сприйняття наголошуваннями у вербальному тексті. Також можна допомогти йому відчувати фразу в опорі на мотивну логіку, гармонічну основу тематизму, знання типових схем динамічного розвитку музичної фрази. Учням потрібно нагадувати, що цілісність фрази не можна руйнувати через наявність у ній пауз, різних штрихів, а моменти розмежування між фразами, реченнями, періодами мають відчуватися як *відносна* завершеність однієї та початок нової музичної думки. Варто усвідомлювати і те, що міра цезур та сила гучності у кульмінаціях визначаються образно-емоційним змістом: інколи найвища інтонаційно-сміслова точка може бути підкреслена тихою динамікою.

Стилем та характером твору обумовлюється динамічне нюансування, що є тісно пов'язаним із тембровим, агогічними відхиленнями, в основі яких має зберігатися метрична єдність. При уточненні аплікатури чи роботі над педалізацією педагогу важливо пояснювати їх художнє значення, апелювати до слуху граючого, ретельно виписуючи у разі необхідності відповідні ремарки у нотах.

Добре сформоване вміння сприймати музику у розвитку на етапі осмисленого фразування допомагає успішно вирішувати питання *цілісного виконавського охоплення музичного твору*. Здатність мислити «горизонтально» і «вперед» дозволяє охопити форму, відчуваючи, окрім невеликих вершин, спільну кульмінацію твору, межі між основними розділами, їх міру, виразне значення. Водночас цільному переданню музичного твору може завадити надмірна увага до інтерпретації деталей. Тому на завершальному етапі роботи над композицією – і під час цілісної інтерпретації, і в процесі продовження вдосконалення виконання різних деталей – важливо звертати увагу учня на виявлення доречного часового пульсу твору, уточнення в зв'язку з цим темпу виконання; засвоєння характерних особливостей будови жанру виконуваного твору; розрізнення змісту розділів форми (хоча б у виконавському потрактуванні у випадку повного повторення музичного матеріалу).

Саме на заключному етапі опанування музичного твору співставлення власного виконавського плану із високохудожніми зразками записів композиції будуть доречними, оскільки на цьому етапі вже немає ризику несвідомого копіювання: інструменталіст або уточнює свої наміри, або утверджується у власному індивідуальному задумі.

Поради педагога на завершальній стадії вивчення твору не повинні відволікати учня від усталеного виконавського плану, вони мають сприяти зосередженню інструменталіста виключно на музиці і можуть стосуватися, наприклад, рекомендацій щодо підготовки твору до публічного показу (робота без інструменту, в уяві, у більш спокійному темпі із максимальним зосередженням на рельєфному збереженні всіх уявних виконавських рішень).

Таким чином весь хід роботи над музичним твором розглядається як процес навчання виконавській інтерпретації, в якій музична осмисленість поєднується з емоційністю сприйняття та передання авторського задуму.

## 8. Музичні терміни: помірні темпи.

Andante – помірно, ходую;

Comodo – зручно, невимушено, не поспішаючи;

Andante non troppo – не швидким кроком;

Andantino – швидше, ніж Andante;

Moderato – помірно, стримано;

Con moto – з рухом;

Allegretto – рухливо, повільніше, ніж Allegro;

Allegro moderato – помірно швидко;

Tempo di marcia – у темпі маршу;

Allegro maestoso – швидко, але поважно;

Allegro non troppo – швидко, але не надто;

Allegro tranquillo – швидко, але спокійно.

### Рекомендована література для самостійного опрацювання:

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Голоси музичних інструментів. Історія фортепіано. URL: [https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka\\_praktychna\\_kulturologiy\\_a\\_ch1/content/roz6.html](https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiy_a_ch1/content/roz6.html) (дата звернення 10.07.2023).
3. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
4. Розвиток літератури бароко. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11271/> (дата звернення 10.07.2023).
5. Тарчинська Ю. Г. Теорія і методика викладання гри на музичному інструменті. Рівне: РДГУ, 2018. 55 с.
6. Шиятий І. П. Живопис бароко. URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-do-uroku-zhivopis-baroko-323389.html> (дата звернення 10.07.2023).
7. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

## 3-й модуль

### 1. Фундамент фортепіанної техніки.

Фундаментом фортепіанної техніки вважається так званий контакт з клавіатурою, як відчуття безперервного зв'язку вільно керованої руки через кінчики пальців із клавішами. Іншими словами – це вміння скеровувати вагу руки в клавіатуру, вміння користуватися при звуковидобуванні вагою вільної руки. Водночас свободу руки слід розуміти як раціонально організовану її роботу – без перенапружень.

Характер прийомів гри, залежний від музичних завдань, темпу, динаміки, фактури тощо, впливатиме на характер контакту з клавіатурою: різні

виконавсько-інтонаційні завдання обумовлюватимуть зміни у взаємодії ваги руки та активності пальців, кисті, передпліччя та плеча. У кожному разі потрібно опанувати вміння поєднання різноманітної моторики піаністичного апарату з опорою вільної руки на клавіатуру. Це вміння і, як наслідок, гарний звук є результатом спеціально налагодженої слухо-рухової координації, спрямованої на зручне і раціональне втілення змістовних звукообразних уявлень.

Небезпека втрати контакту з клавіатурою може виникати через посилену роботу з розвитку фізичних можливостей пальців. У зв'язку з цим потрібно пам'ятати, що не можна переносити досвід пальцевої роботи у повільних, помірних темпах на швидку гру. У повільних темпах має застосовуватися вище підняття пальців перед звуковидобуванням (для отримання ними певної міри інерції рухів). У швидшому – економне підняття-«розгін» або його відсутність (проте повинне залишатися відчуття свободи інерційних рухів).

Отже, гарний контакт з клавіатурою у поєднанні з точним пальцевим рухом становить фундамент фортепіанної техніки.

## *2. Збірники вправ для гри на фортепіано та їх значення в систематичній роботі над технікою.*

Вправи складають окремий розділ інструктивної літератури. Робота над ними, зокрема у фортепіанному класі, дозволяє виконавцю швидше долати технічні труднощі фортепіанної фактури, оптимізувати реалізацію свого інтерпретаторського задуму. Зрештою, формування власного «арсеналу» різноманітних прийомів гри сприяє, окрім ефективності процесу оволодіння фортепіанною літературою, набуттю компетентності у способах удосконалення власного виконавського ресурсу.

Збірники вправ переважно укладаються як «словник» для знайомства із різними видами техніки. Іноді – як «ключ» до певного виду техніки.

Вправи створювали і видатні композитори, і концертуючі піаністи, і педагоги. Й. С. Бах вважав свої Інвенції та Симфонії вправами для розвитку поліфонічної техніки та вміння зв'язної гри. Д. Скарлатті власні Сонати спочатку позначав як вправи. Л. Бетховен у «Книзі ескізів за 1802 – 1803 роки» подав ряд коротких віртуозних фрагментів для фортепіано. До укладання збірок вправ зверталися видатні композитори-піаністи Ф. Ліст («Технічні етюди») та Й. Брамс («51 вправа для фортепіано»). Відомими і широко вживаними є також збірки:

- Л. Ганон «Піаніст-віртуоз, 60 вправ для досягнення вправності, незалежності й рівномірного розвитку пальців, а також легкості зап'ястя»;
- Й. Пішна «60 прогресивних вправ»;

- Е. Донаньї «Найважливіші вправи пальців для досягнення надійної фортепіанної техніки»;
- Н. Дауге «Поліфонічні вправи»;
- І. Рябов «Гами, тризвуки, арпеджіо»;
- К. Таузіг «Щоденні вправи для фортепіано»;
- Р. Йозефі «Школа віртуозної фортепіанної гри»;
- М. Лонг «Фортепіано. Школа вправ»;
- А. Корто «Раціональні принципи фортепіанної техніки»;
- І. Е. Філіпп «Щоденні вправи»;
- І. Штепанова-Курцова «Фортепіанна техніка»;
- Ф. Бузоні «Вправляння на фортепіано».

До створення окремих вправ для гри на фортепіано постійно звертається чимало педагогів-піаністів з огляду на індивідуальні технічні проблеми своїх учнів.

### *3. Загальні принципи роботи над фортепіанною технікою.*

Згідно сучасних методичних поглядів пріоритетним завданням у напрацюванні виконавських прийомів є **створення яскравих музично-слухових уявлень та підпорядкування моторики музично-художнім цілям**. Відповідно до останніх досліджень психофізіології та прогресивних пошуків анатомо-фізіологів **процес вдосконалення виконавських прийомів має відбуватися не лише за смисловою лінією, а й за суто руховою**. Не відкидає сучасна педагогіка і поглядів традиційної школи щодо **необхідності розвитку фізичних якостей ігрового апарату** та, заперечуючи водночас механічні тренування, наполягає на необхідності **постійного вдосконалення процесів автоматизації ігрових рухів** як принципової організації вправи.

Стосовно ж розвитку фізичних якостей ігрового апарату розширюються вимоги до принципів організації ігрових рухів, що передбачають: активність пальців при пластичності рухів руки; зв'язок та взаємодія всіх ланок виконавського апарату, вміле чергування його м'язових напружень і розвантажень; доцільність та економія рухів.

### *4. Види етюдів.*

Етюд (французькою Étude – вивчення) у музиці – інструментальна п'єса, фактура якої містить певний повторюваний технічний елемент(и), призначена для вдосконалення виконавської техніки.

Жанр етюду набув поширення у ХІХ столітті. Передусім така тенденція була обумовлена орієнтацією інструментального навчання початку ХІХ століття на виховання виконавця-віртуоза, що відповідало вимогам пануючого в цей період на концертній естраді «блискучого стилю». Етюди, спрямовані суто на розвиток певного виду виконавської техніки, визначають як *інструктивні*.



Створені видатними композиторами концертні віртуозні п'єси, що мають високу художню цінність, характеризують як *художні* етюди. Ще один тип етюдів називають характеристичними, фактурна будова яких тяжіє до ліричних мініатюр, етюдів-фантазій.

#### 5. Будова мінорної гами.

Мінор, мінорний лад (італійською *Minore* – менший) – лад, в основу якого покладено малий (мінорний) тризвук як стійкий акорд, в який розв'язуються окремі нестійкі ступені, а у певних різновидах мінору – також і домінантсептакорд. Мінорна гама – мелодична послідовність усіх ступенів мінорного ладу вгору або униз (від I до VIII або від VIII до I ступеня включно). Інтервальна будова між її основними ступенями (від I до VIII): тон, півтон, тон, тон, півтон, тон, тон.

#### 6. Види мінору.

Різновидами мінору є *натуральний* мінор, *гармонічний* мінор (різновид звукоряду мінорного ладу із підвищеним сьомим ступенем), *мелодичний* мінор (при русі вгору підвищуються на півтон шостий та сьомий ступені, при русі униз мелодичний мінор має будову натурального мінору).

#### 7. Методичні праці з розвитку фортепіанної техніки.

Питання розвитку фортепіанної техніки закорінені у довготривалій еволюції теорії та практики гри на клавірних інструментах. Тому фортепіанна методична спадщина охоплює і клавірну, і безпосередньо фортепіанну:

- Х. Бермудо «Міркування про музичні інструменти»;
- Дж. Дируга «Трансильванець»;
- Ж. Ф. Рамо «Метода пальцевої механіки»;
- М. Клементі «Метода для фортепіано»;
- Й. Н. Гуммель «Грунтовне теоретичне й практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до повної закінченості»;
- К. Черні «Повна теоретично-практична фортепіанна школа, доведена у прогресивній послідовності від початкового навчання до найвищого рівня розвитку зі всіма потрібними, спеціально для цієї мети скомпонованими численними прикладами»;
- І. Мошелес, Ф. Ж. Фетіс «Метода метод для фортепіано, або трактат про мистецтво гри на цьому інструменті, оснований на аналізі кращих праць і спеціально метод у даній царині К. Ф. Е. Баха, Ф. Марпурга, Д. Г. Тюрка, А. Е. Міллера, Я. Дюссека, М. Клементі, Й. Гуммеля, Л. Адама, Ф. Калькбрєннера й А. Шмідта, а також на порівнянні та

- оцінюванні різних систем виконання й аплікатури деяких славетних віртуозів: Шопена, Делера, Гензельта, Ліста, Мошелеса, Тальберга»;
- Т. Бандман «Вагова техніка фортепіанної гри»;
  - Р. Брейтгаупт «Природна фортепіанна техніка», «Основи фортепіанної техніки»;
  - Є. Тетцель «Загальне музичне навчання й теорія фортепіанної гри», «Новий шлях навчання фортепіанної техніки»;
  - Ф. А. Штейнгаузен «Фізіологічні помилки та їх переборення у фортепіанній техніці»;
  - К. А. Мартінсен «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі»;
  - Й. Гофман «Фортепіанна гра. Відповіді на питання про фортепіанну гру»;
  - Й. Гат «Техніка фортепіанної гри»;
  - І. Штепанова-Курцова «Фортепіанна техніка: методика і практика»;
  - Д. Герасимович «Методика навчання гри на фортепіано»;
  - Т. Воробкевич «Методика викладання гри на фортепіано»;
  - В. Кузенкова «Методика навчання гри на інструменті (фортепіано)»;
  - Т. Гризоглазова «Методика навчання гри на фортепіано».

#### 8. *Музичні терміни для позначення сповільнення темпу.*

Allargando – уповільнюючи, розширюючи;

Lentando – уповільнюючи;

Meno mosso – повільніше;

Morendo – завмираючи та сповільнюючи темп;

Rallentando – затримуючи, уповільнюючи;

Ritardando – уповільнюючи;

Ritenuto – поступово затримуючи;

Smorzando – завмираючи та сповільнюючи темп.

#### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Гусейнова Л. В. Педагогічні проблеми удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста. URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/1898/1/8.pdf> (дата звернення: 14.07.2023).
3. Зиско В. В. Важливі питання розвитку фортепіанної техніки. URL: <https://int-konf.org/uk/2013/naukovij-potentsial-2013-25-27-03-2013-r/151-zisko-v-v-vazhlivi-pitannya-rozvitku-fortepiannoji-tekhniki> (дата звернення: 14.07.2023).

4. Рябов І. М. «Гами, тризвуки, арпеджіо» для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1986. 86 с.
5. Хатіпова І. Вправи як засіб оптимізації процесу розвитку фортепіанної техніки студентів музичних вищих навчальних закладів. URL: <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/08/42.pdf> (дата звернення: 14.07.2023).
6. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

#### 4-й модуль

##### 1. Епоха класицизму. Стильові особливості.

Класицизм (латинською *Classicus* – зразковий) – художній стиль у мистецтві XVII–XVIII століть. Основу класицизму складало переконання у гармонійності буття та людської природи, наявності єдиного, загального порядку, що керує світобудовою. Естетичний ідеал представників класицизму постав на ґрунті зразків античного мистецтва та основних положень «Поетики» Арістотеля. Тож визначення цього стилю походить від звернення до класичної давнини як естетичної досконалості найвищого гатунку. Мистецтво класицизму – високономативне. Основними його вимогами є: рівновага краси й істини, логічна чіткість задуму, композиційна довершеність, виразне розмежування жанрів.

Розрізняють два етапи в еволюції класицизму: 1) класицизм XVII століття (витоками якого було мистецтво Відродження), що розвивався почасти на противагу, а іноді у взаємодії зі стилем бароко; 2) просвітницький класицизм XVIII століття, пов'язаний із передреволюційним ідейним рухом у Франції та його впливом на мистецтво інших європейських країн.

##### 2. Представники епохи класицизму в музиці, живописі, літературі.

Класицизм XVII століття найпоспідовніше виявився у Франції періоду розквіту абсолютної монархії. У музиці найяскравішим його представником був Жан Батіст Люллі – французький композитор, скрипаль, танцюрист, диригент і педагог італійського походження, творець жанру «ліричної трагедії».



На противагу італійській барочній опері з її неочікуваними контрастами, «лірична трагедія» Люллі вирізнялася єдністю характеру, чіткою логікою побудови. Її образним змістом була висока героїка, сильна пасіонарність людей, які піднімаються над загальним рівнем. Водночас операм композитора були притаманні і барокові риси: видовищна велич, безліч танців та

хорів, постійно зростаюча роль чуттєвості. Поєднання рис бароко й класицизму спостерігалося і в Італії – в операх композиторів неаполітанської школи після драматургічної реформи, здійсненої італійським поетом та лібретистом Апостола Дзено.

У час просвітницького класицизму XVIII століття відверто проголошуються революційні ідеали. В музичній естетиці визнається доцільність наслідування у музиці інтонаційної природи людського мовлення, здатного найточніше передати почуття. Опера розглядається як жанр, в якому має бути відновлена первинна єдність мистецтв, притаманна античному театру. Ця думка стала основоположною в оперній реформі німецького композитора Крістофа Віллібальда Глюка.

Класицизм доби просвітництва теж не був ізольованим явищем у різностильовому контекстному середовищі. Кристалізація нових форм класичної інструментальної музики починається у другій чверті XVIII століття у межах галантного стилю (або стилю рококо). Новаторство композиторів цього стилю – Франсуа Куперена (Франція), Георга Філіппа Телемана, Райнхарда Кайзера (Німеччина), Джованні Саммартіні, Доменіко Скарлатті (Італія) – переплітається із рисами барокової стилістики. Водночас монументалізм та напружену динаміку бароко змінюють витончена чутливість, вишуканість малюнків.

Вершинному вияву музичного класицизму, пов'язаному з іменами геніальних митців Йозефа Гайдна, Вольфганга Моцарта та Людвіга Бетховена (віденська класична школа), передували також сентименталістські тенденції середини XVIII століття та інші паралельні течії. Важливим завоюванням віденських класиків стало утвердження симфонізму як методу втілення розгорнутих ідейних концепцій та драматичних конфліктів.

У живописі класицизму, що теж спирався на зразки Античності та Ренесансу, все виражено: форма, лінія, чіткий розподіл світла й тіні, просторові плани – усе це допомагало втілити у картинах ідеальний світ, де все зрозуміло. Увага художників була звернена до пошуку гармонії, балансу між логікою і почуттям, ідеалом та дійсністю.

Найвизначнішим художником класицизму був Нікола Пуссен –



французький живописець, представник класичного французького бароко. У його картинах прості й досконалі композиції, їх теми легко прочитуються, а фігури нагадують статуї.

**Нікола Пуссен.  
Суд царя Соломона**



Ще один великий художник класицизму – французький майстер Клод Лоррен працював над створенням ідеального пейзажу. У живописі доби класицизму існувала чітка ієрархія жанрів. Високими жанрами вважалися історичний, релігійний та міфологічний. Менш значними – пейзаж, портрет, натюрморт. Клод Лоррен був одним із перших художників, які ствердили важливість жанру пейзажу.



**Клод Лоррен. Пейзаж з Аполлоном і Сивіллою Кумською**

На українському ґрунті новий стиль у живописі постає в кінці XVII – початку XVIII століття на засадах просвітницьких ідей, не порушуючи зв'язку з бароковою традицією. Стилистично відмінна творчість українських художників-класиків, які творили в умовах російської імперії (зберігаючи водночас українські культурно-ментальні риси) – це глибоке засвоєння тогочасного європейського мистецтва й нова парадигма барокових жанрів. Зокрема, нової семантичної та технічно-стилістичної якості набуває жанр портрету у мистецтві Дмитра Левицького та Володимира Боровиковського. Ці два художники творили портретні картини європейського рівня, що відзначалися глибиною пізнання людини й високою майстерністю.



**Дмитро Левицький. Алімова**





**Володимир Боровиковський.  
Портрет полковника  
Павла Руденка**



**Володимир Боровиковський.  
Портрет Марії Лопухіної**

Найвизначнішими представниками класицизму у французькій літературі були П'єр Корнель, Жан Расін, Жан Батіст Мольєр (драматургія), Жан де Лафонтен (поезія). Теоретик французького класицизму Нікола Буало у поемі-трактаті «Поетичне мистецтво» виклав поширювані надалі у Європі погляди на естетику класицизму: підпорядкування мистецтва художнім нормам, що відповідали тогочасному розумінню прекрасного; дотримання у літературних творах єдності місця, часу та дії; сувора заборона змішування високого й низького, трагічного й комічного тощо.

В Англії література класицизму представлена такими іменами як Бен Джонсон, Джон Драйден; у Німеччині – Мартін Опіц, Йоган Готшед.

Особливий тип українського класицизму полягав у становленні такого художнього змісту, що був зорієнтований на престижність морального. Рациональне усвідомлення природної моральності як синоніму розумного стає стрижневою сюжетною лінією. Нова українська література постала у творчості Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка та ін.

### *3. Фортепіанна спадщина Й. Гайдна.*

Протягом тривалого відтинку свого життєвого шляху Йозеф Гайдн (1732 – 1809) працював композитором у княжому маєтку. Музика, що створював митець, мала служити розвагою для товариства. Водночас опуси композитора містять стільки справжніх почуттів, життєвості й щирості, що «живуть» століттями і постійно тішать слухачів та надихають інтерпретаторів.

Клавірна творчість Гайдна еволюціонувала від передкласичних клавірних дивертисментів для домашнього музикування до зрілих серйозних класичних сонат. Рівень досконалості, на який композитор підняв цей жанр дозволив нашим сучасникам називати його «батьком клавірної сонати». Гайдн писав сонати впродовж усього життя. Ранні його двадцять сонат мали назву дивертисментів або партит, були невеликими за обсягом й простими за фактурою і очевидно написаними з педагогічною метою. Їх композиційні особливості вказують на призначення для клавесину.

У наступних опусах поступово формується зрілий фортепіанний стиль Гайдна: єдність розвитку, що має для композитора більшу вагу від тематичних контрастів, інструментальність тематизму (звідси – мотивно-ритмічний розвиток), «оркестральність» фортепіанних творів. Композитор розвиває у сонатному циклі варіаційну форму та рондо.

Останні сонати Гайдна – шедеври у яких він переріс власний класичний стиль і наблизився до витоків романтизму (академічне видання Євсевія Мандичевського містить усього п'ятдесят дві сонати Гайдна).

Інші фортепіанні жанри композитора посідають менше порівняно із сонатами місце у його спадщині. Це – варіаційні цикли, капричіо, фантазії, концерти для клавіра з оркестром.

#### *4. Фортепіанна спадщина В. А. Моцарта.*

Творчість Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791) оригінально збагатила віденську класичну школу. Фортепіанні опуси композитора, що тяжіють до лірико-драматичних тем, можна краще осягнути у зв'язку з його оперою. Спадщина Моцарта вирізняється рідкісною естетичною довершеністю, чистотою й зрілістю стилю, повнотою художнього виразу.

Значної ваги у фортепіанній творчості митця набув жанр концерту для фортепіано з оркестром (двадцять сім концертів). Цей жанр був суголосний індивідуалізованому виразу та особливому аристократизму моцартівської душі. Композитор симфонізує музичну тканину цілого й водночас виокремлює партію соліста – рівноправного з оркестром. Тематика концертів багата своїми образними асоціаціями. Розвиток тем вирізняється імпровізаційністю сольної партії, подвійною експозицією (Solo і Tutti), віртуозним блиском, змаганням соліста й оркестру в розробці. У повільних середніх частинах, де на перший план виходить партія соліста, домінує співність виконання. Фінали концертів майже всі написані у формі рондо. Це – музика блискучого, віртуозного плану. Водночас характер світських вражень поєднувався у ній із власними творчими переживаннями композитора.

Будова сонатної форми у Моцарта в порівнянні із його попередниками стає чіткішою, їй властиве суворіше дотриманням правил. Композитор розширює експозиційний матеріал, створює тематичні контрасти, визначає типову будову сонатного циклу: Allegro, повільна частина, рондо або варіації.



Фортепіанна тканина його сольних творів – сонат (дев'ятнадцять сонат для фортепіано соло), варіацій і фантазій – містить подекуди оригінальніші піаністичні знахідки, ніж фактура концертів. Передусім – у поліфонізації та оркестровому потрактуванні фортепіано.

Варіації Моцарт створює згідно давньої традиції: у віртуозному плані. П'ятнадцять циклів його фортепіанних варіацій – це лише невелика частина імпровізацій геніального маестро, в яких Моцарт реалізовував необмежені можливості своєї піаністичної техніки.

### *5. Будова сонатного Allegro.*

Словом «соната» (латинською *Sonata* – звучати) з кінця XVI – до середини XVIII століть називали будь-який інструментальний твір (на відміну від вокального), але переважно для чотирьох інструментів: двох високих, одного низького й одного клавійного. Наприклад, для двох скрипок, віолончелі та органу або клавіру. Будовою соната нагадувала такий цикл п'єс як сюїта, але різноманітніший, що часто містив фугу в якості однієї з частин.

З середини XVIII століття соната поступово усвідомлюється як найбагатший і найскладніший жанр камерної музики, що мав форму тричастинного сонатного циклу, перша з яких побудована у сонатній формі. Сонати пишуть також із більшою кількістю частин, або й із меншою, аж до однієї.

Сонати невеликих розмірів із відносно стисненою розробкою та, як правило, нескладні до виконання називають сонатинами.

Щодо сонатної форми – її будову складає три основних розділи: експозиція, розробка і реприза. Музичні твори, написані у сонатній формі, містять протиставлення й розвиток двох тем у різних тональностях. Сонатам властива безперервність та інтенсивність розвитку, загострення тематичних контрастів з наступним узагальненням двох тем. Інколи сонатна форма починається зі вступу, а після репризи може йти кода. Сонатна форма, як правило, є першою частиною сонатного циклу – сонати, квартету, симфонії.

Отже сонатне *Allegro* – це перша частина сонатного циклу, написана у сонатній формі та у темпі алегро. Тому замість словосполучення «сонатна форма» часто вживають «сонатне алегро» або «форма сонатного алегро». До того ж цей термін уживають і щодо п'єс інших темпів, але написаних у сонатній формі.

### *6. Особливості роботи над сонатною формою.*

Виконання класичної сонати потребує інтелектуальної та вольової зібраності піаніста у ритмічно точній, темпово стійкій грі, відшліфованості всіх деталей виразного нюансування, здатності передавати у грі колорит звучання інструментів симфонічного оркестру.

Вивчення сонати за методом засвоєння тексту є таким, як і в п'єсах. Опрацьовуються окремі фрагменти почергово окремими руками й разом,

відтворюючи всі деталі кожного мотивного елемента. Ефективність роботи над сонатою визначається чітким уявленням змісту та форми цього жанру.

Приблизні аналогії до жанру сонатної форми можна відшукати у народній музиці, зокрема, у танцювальній сюїті. Проте безпосереднє її походження пов'язане з традиціями європейської професійної музики. Приблизний вік сонатної форми – 300 років. За цей час склалися два основних різновиди цієї форми: старовинна (двочастинна) і класична (тричастинна).

В основі сонатної форми – декілька принципів, що взаємодіють між собою:

- зіставлення як мінімум двох тематичних сфер (головна і побічна партії) на основі інтонаційно-образного контрасту, конфлікту, відмінності тональностей;
- розвиток і розробка тематичного матеріалу;
- репризне повторення партій;
- симетричне перетворення побічної партії: транспозиція її в репризному розділі в основну тональність.

Перша частина класичної сонати пишеться, як правило, у сонатній формі (формі *сонатного allegro*). Тому перед виконавцем постає завдання поєднати відносну завершеність її розділів, індивідуальність активно взаємодіючих «персонажів» із загальним музичним задумом, наскрізним розвитком. Цьому сприятиме *метрична чіткість, відчуття сильної долі*. Постійна увага до метричної пульсації, як основи темпу, дозволить втримувати темпову стійкість при виконанні різних тем. Особливої ваги це вміння набуває при розкритті динаміки музичного розвитку у розробці, переданні великого смислового навантаження переходу до репризи. Тренування темпової стійкості можна проводити методом зіставлення віддалених епізодів сонатного *allegro*.

## 7. Форма рондо.

Рондо (італійською *Rondo*, французькою *Rondeau* – коло, рух колом) – музичний твір, у якому мінімум тричі проводиться, як правило в основній тональності, головна тема (рефрен), що чергується із відмінними один від одного епізодами в інших тональностях.

Рондо – одна із найрозповсюдженіших музичних форм, що зазнала тривалого історичного розвитку. Схеми чергування рефрену та постійно змінюваних епізодів у кожен епоху реалізовувалися по-різному.

Рондо докласичної доби було однотемним: епізоди, як правило, базувалися на музичному матеріалі рефрена. У творчості французьких клавесиністів – це невеликі програмні п'єси із незмінним викладом рефрену та епізодами, що мали назву «куплетів». Їх число змінювалося – від двох («Збиральниці винограду» Ф. Куперена) до дев'яти («Пасакалія» того ж автора). Рефрен мав форму квадратного періоду повторної будови. Розмір куплетів міг бути і не стабільним. Тобто стабільність музики рефренів контрастувала із мобільністю куплетів. Подібне потрактування форми було притаманне нечисленним рондо Й. С. Баха. У деяких зразках цього жанру італійських композиторів (Дж. Саммартіні)

рефрен проводився у різних тональностях. Крім далеких тональностей іноді з'являлися нові теми, створюючи подекуди образний контраст навіть при розробці основної теми. Це призводило до виходу за межі старовинних типових норм форми рондо.

У творчості віденських класиків (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена) рондо гомофонно-гармонічної фактури набуває чіткого, впорядкованого характеру. Це типова форма фіналу сонатно-симфонічного циклу і поза ним зустрічається доволі рідко. Загальний характер фіналів тієї доби – жвавий темп, пісенно-танцювальні риси – позначається на тематизмі рондо та особливостях їх композиційної новації: тематичному контрасті між рефреном та епізодами, кількість яких до того ж стає мінімальною (два, зрідка три). Водночас зростає масштаб частин рондо. Типовою для рефрена стає проста дво- або тричастинна форма. Епізоди також часто набувають чіткої форми: періоду, простої дво- або тричастинної (перший епізод); наближеної до тріо складної тричастинної (другий епізод). Між рефреном та епізодами, як правило, з'являються сполучні побудови, мета яких полягає у забезпеченні безперервності музичного розвитку. В них часто використовується тематичний матеріал рефрена та епізодів. Рондо віденських класиків, як правило, закінчується розгорнутою кодою. Це з одного боку обумовлюється внутрішнім розвитком самого рондо – два контрастних співставлення потребують узагальнення. З іншого – кода рондо завершує до того ж весь сонатно-симфонічний цикл.

Рондо пізнішого періоду використовується вже не тільки в якості фінальної частини означеного циклу. Ця форма частіше застосовується як самостійна п'єса. Композиційний та тональний плани рондо стають вільнішими. Рефрен може проводитися і не в основній тональності, одне з його проведень – випускатися. У цьому випадку два епізоди йдуть один за одним. Кількість епізодів не обмежується. Їх може бути доволі багато.

У рондо найважче виявити загальну лінію розвитку. Часто рефрен звучить в учнівському виконанні монотонно. Уникати цього недоліку допомагає зосередження уваги граючого на зміні сприйняття одного й того ж музичного тексту в залежності від попередніх епізодів. Цілісне виконання рондо передбачає виявлення спільної кульмінації та спрямованості розвитку твору саме до неї.

#### *8. Музичні терміни: повільні темпи.*

Grave – важко, дуже повільно;

Largo – широко, дуже повільно;

Largamente – широко, протяжно;

Adagio – повільно, спокійно;

Lento – повільно, швидше ніж Largo;

Lentamente – повільно, швидше ніж Lento;

Larghetto – доволі широко;

Andante assai – дуже спокійним кроком;

Adagietto – доволі повільно.

### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
3. 8 клас. Мистецтво. Стиль класицизм в живописі. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=M0ba8a5xAbQ&ab\\_channel](https://www.youtube.com/watch?v=M0ba8a5xAbQ&ab_channel) (дата звернення: 17.07.2023).
4. Стиль класицизм в українському живописі. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-32/stil-klasicizm-v-ukrajinskomu-zhivopisi.html> (дата звернення: 17.07.2023).
5. Тарчинська Ю. Г. Теорія і методика викладання гри на музичному інструменті. Рівне: РДГУ, 2018. 55 с.
6. Українська музична енциклопедія. Редкол. Г. Скрипник (голова) та ін. Т. 2. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. 664 с.
7. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

### **2-й курс,**

#### **1-й модуль**

##### *1. Основні компоненти технічної майстерності піаніста.*

Зміст поняття «технічна майстерність піаніста» передбачає усю суму компетентностей, здібностей, психомоторних умінь і навичок, необхідних для художньо повноцінного виконання музичних творів.

Будь-якій інструментально-виконавській роботі має передувати інтелектуальне та емоційне осягнення музичної мети. Завдання створення звукообразних уявлень у цьому розумінні стосується передусім виявлення ідейного змісту музичного твору та озвучування внутрішнім слухом відповідного інтонаційного характеру мелодики, доречного тембро-динамічного та агогічного нюансування, форми як процесу, що розгортається у часі. У ході поєднання вузькотехнічних завдань із музично-смісловими необхідно постійно повертатися до ідеалу – попередньо сформованих звукообразних уявлень.

Водночас осмислена технічна робота впливає і на вдосконалення виконавського задуму, оскільки конкретизує, уточнює попереднє уявлення про твір, а відтак – дозволяє глибше занурюватися у його зміст. У такій праці поступово мають злитися в один процес: осягнення музики → технічна робота → глибше осягнення музики і досконаліша технічна гра.

Отже успішному розвитку технічної майстерності піаніста сприятиме передусім формування його *музичних здібностей* та *художніх потреб*. Розвинений музичний талант спонукає інструменталіста до інтенсивної роботи

(розумової, творчої та фізичної), оскільки не дозволяє миритися із недоліками у виконанні.

Здатність до технічного вдосконалення залежить і від *фізіологічних якостей рук* піаніста. З одного боку – це вроджені якості (величина, сила, еластичність). З іншого – працелюбність, здатність до раціонального розвитку фізичних якостей ігрового апарату.

Третьою важливою складовою технічної майстерності піаніста є добре налагоджена *психо-моторна координація* музиканта-виконавця як гарний баланс музичних та технічних здібностей:

- здатність швидко думати (чути, також наперед) і грати, здатність до віртуозності;
- здатність керувати рівністю гри – звуковою та ритмічною (в уяві й у реальному виконавському процесі);
- здатність оволодівати різними видами техніки та способами звуковидобування, обумовленими художньо-технічними завданнями, фактурою конкретного твору, особливостями композиторського стилю тощо.

## 2. Штрихи на фортепіано.

Різноманітність виконавських рухів залежить від музично-звукових та фактурних завдань. Художні завдання обумовлюють загальний характер рухів, а різні фактурні особливості їх конкретизують.

Усім елементам музичної тканини відповідають різноманітні прийоми гри. Способи вимови великою мірою залежать від артикуляції (латинською *Articulatio*, від *Articulo* – розчленюю, розбірливо вимовляю). Згідно уточнення відомого українського музикознавця Сергія Шипа сутність артикуляції полягає у межі роз'єднаності й злитості сусідніх тонів та фрагментів музичного інтонування. Техніко-штриховий аспект артикуляції полягає в умінні відтворити штрихи (німецькою *Strich* – риска, лінія) у їх різноманітності.

Штрихи вказують на спосіб видобування та ведення звуків. Ними позначають зв'язне, роздільне, довге, коротке звучання тощо. Основними видами фортепіанних штрихів є:

- *Legato* – ремарка, що вказує на перехід від одного звука до іншого без перерви, зв'язно; один із основних способів ведення звуків протилежний до стакато;
- *Non Legato* – спосіб виконання, при якому перехід від одного звука до іншого відбувається відокремлено, але не відривчасто;
- *Portamento* – спосіб ритмічно витриманого, подовженого, але не зв'язного виконання на фортепіано мелодії. Позначається рисками над (або під) нотами;
- *Portato* – спосіб виконання, середній між легато і стакато, виразне чітке підкреслення звуків. Позначається рисками і лігою над (або під) нотами;

- *Marcato* – штрих, жорсткіший, ніж легато. Передбачає підкреслене, акцентоване виконання кожного звуку. Позначається знаком, схожим на галочку;
- *Staccato* – вказівка виконувати звуки уривчасто, відділяючи їх один від одного, штрих протилежний до легато;

Композитори, видатні піаністи завжди усвідомлювали штрихове мистецтво у його залежності від характеру музики. Так, наприклад, вокально-мовний стиль мелодики Фридерика Шопена визначив його широкий підхід до проблеми легатної гри. Такі ремарки у нотних текстах композитора як, *rosso legato*, *molto legato*, *ben legato*, *legatissimo* свідчать про надзвичайне багатство шкали зв'язної вимови у його фортепіанних опусах. Легато застосовувалося Ф. Шопеном як для відтворення усіх проявів кантиленності, так і в мелодизованих пасажах, що об'єднувалися за допомогою цього штриха в одну безперервну лінію.

Протилежний штрих – стакато – теж має чисельні варіанти у фортепіанній літературі. Наприклад, акцентоване стакато – *Staccatissimo*, гостре сильне стакато – *Martellato*, *Martelé* тощо. Залежно від художніх завдань у сукупності із фактурними особливостями музичних творів для виконання гострого легкого стакато, або м'якого не надто гострого стакато та різних модифікацій інших штрихів застосовуються пальцева, кистьова активність, рух від ліктя, або ж плеча.

Усвідомлення фізіологічних можливостей руки та здатність оптимально їх використовувати (головним чином в опорі на слуховий досвід) дозволяє майстерно реагувати на найдетальніші вказівки щодо штрихового багатства музичної тканини. З цього погляду корисно знати характер застосування рухових можливостей піаністичного апарату відповідно до типової артикуляційної барви. Не випадково у сучасних наукових дослідженнях з'являються рекомендації з напрацювання найпоширеніших прийомів виконання узагальнених артикуляційно-штрихових завдань (дисертаційне дослідження Лу Чен, класифікація штрихів Людмилою Касьяненко).

### 3. Аплікатура у хроматичній гамі.

Існує багато аплікатурних варіантів виконання хроматичної гами. Гра цієї незмінної за будовою у будь-якій тональності мелодичної послідовності (висхідний або низхідний рух за півтонами) може урізноманітнюватися використанням деякої множини відмінних способів добору пальців.

Найуживанішою є аплікатура хроматичної гами в якій застосовуються перший, другий та третій пальці:

Решта варіантів (першим, другим, третім, четвертим пальцями; третім, четвертим, п'ятим та другим, третім, четвертим, п'ятим пальцями тощо) опублікована у праці заслуженого діяча мистецтв України, піаніста й педагога-методиста Ігоря Рябова «Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано».

#### 4. *Метр, ритм, темп у музиці.*

Музикознавці трактують *метр* (грецькою *Métron* – міра) як складову частину ритму, в якому акценти однакової ваги повторюються через рівні проміжки часу. Будова такту як повторного відтинку метру, що міститься між двома опорними моментами, відрізняє один метр від іншого. Метр створює групування рівномірних часових долей, тому є засобом вимірювання ритму. В озвучуванні музичного твору (уявному чи акустичному) відчуття усіх долей такту допомагає досягнути ритм виконуваної музики.

*Ритм* (грецькою *Rythmós* – розміреність) чергування і співвідношення звуків однакової та різної тривалості, а також акцентів. Почуття ритму передбачає реакцію на емоційно-виразну і художньо-сміслову сторони музично-ритмічних процесів при їх сприйнятті та виконавській реалізації. У створенні музичного ритму задіяні різні елементи відповідного мовлення: звуки, паузи, артикуляція, структурні побудови музичного твору, темп. Почуття музичного ритму тісно пов'язане також із сенсомоторною природою цієї здібності.

Категорія *темпу* (латинською *Tempus* – час) передусім асоціюється з характером руху музичного твору. Міра швидкості виконання позначається словесною вказівкою, а також від другої чверті XIX століття часто поруч виставляється вказівка темпу за метрономом. Іноді темп позначається ремаркою щодо загальновідомого характеру руху: «у темпі маршу», «у темпі вальсу» тощо. Темп відіграє також формотворчу роль. Вона виявляється у масштабному плані: стосується співвідношення частин у класичних сонатних, сонатно-симфонічних циклах, концертах тощо. Темпові співвідношення можуть виявлятися і на рівні окремого не циклічного твору. Особливо пластично – у такому способі виразного виконання як *рубато* (з італійської *Rubato* - вкрадений): вільній темповості.

#### 5. *Педалізація у музичних творах.*

Роль педалі у фортепіанному мистецтві важко переоцінити. Можна теоретично виокремити певні її функції:

- подовження за допомогою правої педалі звуку дозволяє об'єднувати різноманітні елементи фортепіанної фактури, розташовані далеко один від одного (фактурнонеобхідна педаль);
- тембральне збагачення фортепіанного звучання завдяки відгомону обертонів при піднятих демпферах (фонова педаль, півпедаль, чвертьпедаль);
- вплив на гучність звучання інструменту (динамічна педаль);
- забезпечення співності звучання інструменту (мінімально-запізнювана та рельєфно-запізнювана педаль залежно від фактури);

- підкреслення опорних долей, артикуляції (пряма педаль);
- забарвлення й підкреслення деяких звуків мелодії (мелодична педаль);
- збільшення плавності й легатності у швидких візерунках (вуальна або тремолоюча педаль).

Чи не найбільшу роль у педалізації відіграють стильові особливості музичних творів. У клавесинній музиці педаль використовується як колористичні вкраплення. Мета педалізації у клавірних творах доби бароко – компенсувати подекуди відсутність можливостей пальцевого легато у мелодичних лініях, збагатити за необхідності тембральне звучання, підкреслити нюансування у поліфонічній тканині. Прозорість, ясність фактури віденських класиків вимагає тонкої й різноманітної педалізації для ритмічної підтримки, імітації динамічних та тембрових барв оркестру. Педаль у романтичній фортепіанній літературі є необхідною складовою виконавських виразних засобів. У цій музиці використовується як правило фактурнонеобхідна, фонові, довга гармонічна педаль. Відчуття цілісності музичної тканини без педалі було б неможливо у творах композиторів-імпресіоністів. У цьому стилі педаль не просто поєднує мелодичну лінію з гармонією, а змішує різні гармонії, створює багатобарвний колорит та об'ємність звучання. У педалізації в імпресіоністичному стилі представлене все багатство її технік.

#### *6. Види фортепіанної фактури.*

У роботі над музичним твором часто доводиться виокремлювати певну фактурну побудову для її детального опрацювання. Переважно саме технічна сторона виконання потребує тривалої уважної праці, спрямованої на постійне дослухання до своєї гри, а також до внутрішніх відчуттів для контролю за збереженням свободи ігрового апарату.

Способи подолання фактурних труднощів прямо пов'язані з особливостями видів так званої рухової фортепіанної техніки, обумовленої малюнками-конфігураціями нотного тексту.

У *мелодичних фігураціях* та *гамоподібних послідовностях* потрібно звертати увагу на «об'єднуючі», плавні рухи руки та стежити за активністю пальців, посилюючи слуховий контроль за якістю звучання: чіткого, наповненого. Важливо постійно відчувати опору руки на клавіатуру. Також можна застосовувати артикуляційні варіанти, перед звуковидобуванням дещо піднімати заокруглені пальці, але без перенапружень.

В *арпеджіо* та *гармонічних фігураціях* теж важливо стежити за цілісністю звукової лінії. Особливої уваги потребує плавне підкладання першого пальця. У швидких темпах корисно застосовувати плавне перенесення руки та ротаційний допоміжний рух передпліччя на акцентованих звуках у грі коротких і ламаних арпеджіо. Корисним є і метод виокремлення (наприклад, групи від другої до наступної першої шістнадцятих у «альбертієвих» басах). Варто також напрацьовувати звичку природних змін напружень і звільнень руки у процесі



тривалої швидкої гри: застосовувати, наприклад, більше енергії на опорних звуках акомпанементу тощо.

В *акордовій* фактурі доводиться передусім звертати увагу на одночасне взяття всіх звуків, використовуючи вагу руки та чутливість активних пальців. Корисно вдаватися до методу виокремлення, вільно виконуючи спочатку крайні ноти акорду, після того додавати середні. Можна в окремих випадках переносити руку на потрібні клавіші, а вже потім їх натискати. Вчитися звільняти руку після взяття акорду потрібно, послаблюючи тиск пальців ще до їх зняття з клавіатури. В акордових репетиціях теж необхідно звільняти руку, але передусім перед їх виконанням.

Підготовкою до гри *октавної* фактури можуть слугувати послідовності із секст. Уривчасті послідовності виконуються легкими інерційними кистьовими рухами за участі вільної руки, спочатку у досить повільних темпах. Перехід до швидших темпів має бути поступовим через необхідність збереження свободи рухів. Їх економія досягається найперше звичкою грати октави на передньому кінці чорних клавіш, якщо ці клавіші чергуються із білими, що також мають натискатися ближче до чорних. Поступово варто зменшувати амплітуду рухів і за вертикаллю. У цьому випадку допомагає відчуття єдиної лінії пасажу та видобування звуків відчутними пальцьовими рухами (переважно першим-четвертим пальцями на чорних клавішах і першим-п'ятим – на білих). Долати скутість руки допомагає і робота окремо над кожним голосом октавної послідовності, зміна положення зап'ястя (чергування вищого із нижчим), розподіл рівня гучності між голосами, октавами, партіями, звернення до методу перегрупування.

При опрацюванні *подвійних нот* необхідно охоплювати слуховою увагою два голоси. Гру подвійних нот опановують тими ж методами, що й інші пасажі: виокремлення, штрихові, ритмічні варіанти тощо. Водночас така фактура потребує більшої самостійності пальців, розвинути яку допоможе гра обох голосів різною гучністю та прийомами звуковидобування: верхній голос яскравіше, нижній тихіше і навпаки; верхній – зв'язно, нижній – уривчасто, і навпаки.

#### 7. Наукові та-методичні роботи з питань музичної артикуляції.

Артикуляцію у фаховій музичній літературі вважають атрибутом музично-інтонаційного комплексу, елементом та засобом музично-виразної мови. Тому у роботах ряду авторів її розглядають у художньо-смысловій взаємодії із музичною інтонацією. Серед них:

- Е. Бодкі «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха»;
- Т. Веймеєр «Ритміка і метрика»;
- Х. Вюрц «Навчання гри на флейті»;
- Й. Гат «Техніка фортепіанної гри»;
- М. Давидов «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)»;

- Н. Кашкадамова «Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах», «Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя»;
- Г. Келлер «Артикуляція та фразування»;
- В. Тітович «Особливості артикуляції та акцентуації в клавірних творах Й. С. Баха»;
- В. Ріхтер «Флейтова школа Бома»;
- О. Сокол «Музичні ремарки, світообраз і музичний стиль», «Теорія музичної артикуляції»;
- П. Шенк «Загальна теорія музики»;
- С. Шип «Музична мова і мовлення музики», «Музична форма від звуку до стилю»;
- І. Штепанова-Курцова «Фортепіанна техніка: методика і практика».

#### 8. *Музичні терміни: прискорення темпу.*

Accelerando – прискорюючи;

Animando – пожвавлюючи;

Piu vivo – більш жваво;

Serrando – прискорюючи;

Stretto – стисло (прискорюючи);

Stringendo – поступово прискорюючи.

#### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Касьяненко Л. Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. URL: <https://artstudies.pdpu.edu.ua/index.php/artstudies/article/view/27> (дата звернення: 19.07.2023).
3. Левицька Г. Л. Основи сучасної педалізації. Львів: Вид. Львів. УНТЕЛ, 1997. 67 с.
4. Рябов І. М. «Гами, трізвуки, арпеджіо» для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1986. 86 с.
5. Стотика І., Власенко Е. Основи викладання гри на фортепіано. Мелітополь: МДПУ імені Богдана Хмельницького, 2020. 93 с.
6. Чен Лу. Методика формування вмінь музично-виконавської артикуляції майбутніх учителів музики в процесі навчання гри на фортепіано: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2015. 21 с.
7. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998, 368 с.
8. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

## 2-й модуль

### 1. Підголоскова поліфонія.

У деяких народних музичних культурах розповсюдженим є підголосковий вид поліфонії, основу якої складає головний мелодичний голос, що супроводжується мелодичними зворотами інших голосів, підголосків, які доповнюють та варіюють основну мелодію. Часом вони зливаються з основною мелодичною лінією, зокрема у кадансах.

### 2. Імітаційна поліфонія.

У професійному мистецтві склалися такі мелодичні співвідношення, що суттєво увиразнюють голосоведення та загалом поліфонічне ціле. За умови повторення теми чи мелодичного звороту в іншому голосі утворюється імітаційна поліфонія (найрозвиненіша форма імітаційної поліфонії – fuga).

### 3. Контрастно-тематична поліфонія.

У разі співставлення різних мелодій – контрастно-тематична.

Водночас цей поділ можна вважати умовним, оскільки застосування різноманітних принципів поліфонічного розвитку, зокрема, в імітаційній поліфонії (імітація тематичного матеріалу у збільшенні, зменшенні, оберненні тощо) посилюють відмінність мелодичних ліній і наближають подібний виклад до контрастного типу поліфонії. Також у контрастно-тематичній поліфонії у різних мелодичних голосах можуть використовуватися споріднені звороти, що роблять її схожою до імітаційної. У певних випадках горизонтальний розвиток голосоведення може переходити з одного виду в інший: з імітаційного у контрастний і навпаки. Крім того музична практика багата прикладами одночасного поєднання цих двох видів поліфонії за вертикаллю. Наприклад, одні голоси можуть розвиватися імітаційно, а інші – створювати до них контраст.

### 4. Будова старовинної сюїти..

У барокову добу – час розквіту інструментальної музики – виникли численні нові жанри. Серед них сюїта. *Сюїта* (французькою *Suit* – ряд, послідовність) – це цикл п'єс танцювального жанру, об'єднаних спільною тональністю та розташованих за принципом дворазового протиставлення спокійного, повільного танцю жвавому, швидкому.

У Франції усталюється форма сюїти з обов'язкових чотирьох танців та ряду вставних.

*Алеманда* (дослівно французькою – німецький) – спокійний, урочистий, етикетний танок, зазвичай чотиридольний, при якому танцюристи проходять парами через анфіладу кімнат. У цьому танці характерними па були реверанси.

*Куранта* (французькою *Courant* – те, що тече, що біжить) – швидкий, активний, тридольний танець, що виконується парою танцюристів у колі.

*Сарабанда* (іспанською *Sacra Banda* – хрестовий похід) – виникла як церковний обряд обходу довкола плащаниці у страсну п'ятницю. Одним із варіантів цього тридольного танцю був сольний жіночий танець під акомпанемент арфи або гітари з флейтою, що контрастував на іспанських вуличних святах із веселими танцями. Як придворний колективний танок, який часом називали променад-танцем, сарабанду вперше танцювали в Парижі при дворі Людовіка XIV.

*Жига* (англійською *Jig* – побутова назва середньовічного малого смичкового інструмента) – швидкий народний танець кельтського походження, що з плином часу трансформувався у комічний сольний матроський танок, який виконувався на п'ятах. В епоху бароко жига стає найшвидшим тридольним (на зразок тріольного) салонним танцем.

Крім чотирьох основних танців у другу половину сюїти – між сарабанду і жигу – вводилися вставні, серед яких: менует, полонез, лур, гавот, мюзет, бурре, пасп'є тощо.

### 5. Клавірні інструменти епохи бароко.

Слово «клавір» вживали у Німеччині для позначення різних клавірних інструментів: органу, клавикорду, клавесину тощо. Згодом поняття клавіру вже застосовувалося виключно до клавірно-струнних інструментів – від клавесину до фортепіано.

Першим у світі клавірним інструментом був *орган*. У давніх літописах Греції, датованих третім століттям до нашої ери вже згадується попередник



сучасного органу – гідравлос. Проте цей інструмент ще не мав клавіатури. Її винайшов у першому столітті до нашої ери видатний римський архітектор Марк Вітрувій Полліон. Римляни та візантійці застосовували орган на іподромах, у цирках, театрах, під час палацових прийомів. У 660 році нашої ери його було введено у католицьку церкву. У XIII – XIV століттях розмір клавір інструменту був ще досить великим – шириною 8 – 9 сантиметрів. Сучасного вигляду орган набув приблизно з XVI століття. З початком пишної барокової епохи інструмент поширюється в усій Європі. Без нього не відбувається жодної церковної служби. Органне звучання прекрасно імітувало хоровий спів, що допомагало прихожанам виконувати хорал.

Кожен орган – унікальний витвір архітектурного мистецтва, оскільки він розрахований на акустичні особливості приміщення в якому будується, а зовнішній вигляд цього «стаціонарного» інструменту визначається стилем оточуючого простору. Органний звук добувається шляхом натискання клавіш і цим він схожий на інші клавірні інструменти. Водночас орган – це клавірний

духовий інструмент. Його близьким європейським «родичем» вважають флейту Пана. Орган складається з набору труб (у які нагнітають повітря) різного діаметра, форми і матеріалу, декількох клавіатур та міхів. Розквіт органного мистецтва у Європі припав на XVII – XVIII століття. Композитор Ференц Ліст називав цей інструмент «Папою Римським» усіх інструментів, оскільки краса і потужність його звучання здатні передавати найрізноманітніші відтінки музики.

У процесі розвитку й ускладнення музичного мистецтва виникали нові клавірні інструменти – клавішно-струнні. Першим таким інструментом був органіструм, поширений згодом в Україні під назвою колісна ліра. У XIII столітті з'являється *клавікорд*. Ранні клавікорди мали вигляд скриньки і клалися на стіл при музикуванні. Звучання клавікорду було ніжним і співним. Пізніші інші клавішні інструменти переважали його за гучністю, але клавікордист міг досягати найтонших звукових нюансів завдяки особливій будові інструменту: відсутності передаючих механізмів між пальцями та струнами. З цієї ж причини на клавікорді можливо було виконати боковим колюванням пальця вібрато струни.

У Німеччині поряд із малими настільними клавікордами стали виготовляти великі із збільшеною площею деки та кількістю струн напроти однієї клавіші. Тим не менше звучання клавікорду залишалося м'яким та витонченим, завдяки чому він став улюбленим інструментом представників сентиментального стилю.



**Клавікорд**

Наступного XIV століття виникає інший клавішно-струнний інструмент – *клавесин*. Особливість його нової механіки позначилася на характері звучання – яскравого, з металевою гостротою, гучного, блискучого й водночас мало співного. Взаємодія клавіші зі струною на клавесині відбувається завдяки додатковому пристрою: товчкачу. Один його кінець прикріплений до клавіші, а на іншому знаходиться язичок з пера, шкіри чи металу, що чіпляє струну. Тому цей вид клавіру визначають як щипковий інструмент.



**Клавесин**

Існували два різновиди клавесину – із видовженою формою крила, подібною до майбутнього фортепіано: чембало (Італія), арпсихорд (Англія), клавесин (Франція), флюгель, (Німеччина), клавіцимбали (Україна); та повздовжньою менших

розмірів: епінет (Франція), спінет (Італія), вірджинал (Англія).

Клавесиніст не мав можливості впливати на якість та гучність звуку. Водночас він міг обирати варіанти звучання завдяки наявності декількох клавіатур і реєстрів. Проте зміни звучання на клавесині мали раптовий характер, що пізніше отримало визначення «терасна» динаміка, тобто контрастне зіставлення гучностей при динамічному нюансуванні.

#### *6. Вимоги до виконання поліфонічних творів.*

Гра поліфонічної тканини ставить перед музикантом складні вимоги одночасного ведення – слухового і виконавського – декількох автономних голосів. Механічне відтворення поліфонічного письма робить його безбарвним та позбавленим об'ємності. Рівень складності виконання творів із зазначеною фактурою обумовлюється видами поліфонічного викладу.

У підголосковій поліфонії супроводжуючі основну мелодію голоси головним чином лише сприяють її розгортанню. В імітаційній поліфонії, незважаючи на рівноправність голосів, в окремих побудовах вони набувають більшого чи менш індивідуалізованого значення. Контрастній поліфонії властива перемінна концентрація тематичного виразу. У будь-якому разі поліфонічну тканину слід сприймати як багатобарвну партитуру.

Тож у виконанні поліфонічних творів необхідно саме чути поєднання голосів. Важливо при цьому усвідомлювати індивідуальну образну характеристику кожного з них, втілену відповідними засобами фразування, тембру і динаміки. Цьому допоможе застосування у детальній роботі над творами різних методів опанування поліфонічної фактури: першочергове вивчення логіки розгортання окремих голосів, виразне виконання кожної самостійної мелодичної лінії, застосування різних способів їх поєднання – спочатку попарно (поєднання голосів окремими невеликими структурними побудовами; гра одного і спів іншого – протилежного – голосу, потім – навпаки; гра двома руками голосів; що мають виконуватися однією; корисно також працювати над варіантами попарного поєднання голосів; гра усіх голосів із посиленою концентрацією уваги на одному із них). Зрозуміло, що при поєднанні голосів потрібно і надалі стежити за виконанням усіх відпрацьованих раніше завдань виразного їх інтонування.

#### *7. Видатні піаністи минулого.*

Видатна роль у розвитку фортепіанної музики і піаністичної культури належить віденській та лондонській школам, що почали складатися у другій половині XVIII століття. Представники цих шкіл визначали ключові тенденції у композиторській творчості і в піанізмі. Талант Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена та ін. поєднав видатне мистецтво гри на клавішно-струнних інструментах з рівновеликою композицією.

У XIX столітті розквіт піанізму пов'язують із виконавською діяльністю Фридерика Шопена та Ференца Ліста.



Загальновідомими піаністами початку ХХ століття були Ігнацій Ян Падеревський, Йосиф Гофман, Альфред Корто, Артур Шнабель. Досить багато інших видатних піаністів ХХ століття гідно розвивали кращі традиції європейського піанізму, а також збагачували його унікальними творчими знахідками. Серед них – Артур Рубінштейн, Генріх Нейгауз, Вільгельм Кемпф, Леопольд Мюнцер, Любов Колесса, Володимир Горовиць, Святослав Ріхтер, Еміль Гілельс, Любомир Горницький, Гленн Герберт Гульд та багато ін.

8. *Музичні терміни: динамічні відтінки у межах сильної гучності.*

Forte – сильно, гучно;

Fortissimo – дуже гучно (сильно);

Forte-fortissimo (або три форте) – надзвичайно гучно;

Mezzo forte – не надто гучно;

A toute Force – з усієї сили;

Con tutta Forza – якомога гучніше;

Sonoro – голосно, гучно.

#### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
3. Кузенкова В. П. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано): Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I II рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 180 с.
4. Піанізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC> (дата звернення: 22.07.2023).

### **3-й модуль**

1. *Основні компоненти гамового комплексу.*

Різномісність навчальної роботи в інструментальному класі містить такий важливий компонент як технічна підготовка музиканта, що здійснюється безпосередньо в процесі вивчення музичних творів, а також до сьогодні виокремлюється як цілеспрямоване завдання у системі музично-інструментального навчання.

Праця над гаммами формує «клавіатурне» відчуття ладу, уявлення про доцільні аплікатурні позиції, готує до подолання технічних труднощів у нотному тексті. Гамовий комплекс складають:

а) гами

- у прямому русі;

- у протилежному русі;
- у терціях;
- у секстах;
- у децімах;
- у подвійних терціях;
- у подвійних секстах;
- у подвійних октавах;
- хроматична (у прямому та протилежному русі, у великих секундах, у малих терціях тощо);

б) тризвук з оберненнями

- із трьох звуків;
- із чотирьох звуків;

в) арпеджіо

- короткі арпеджіо тризвука з оберненнями;
- довгі арпеджіо тризвука з оберненнями;
- ламані арпеджіо тризвука з оберненнями;
- короткі арпеджіо домінантсептакорду з оберненнями;
- довгі арпеджіо домінантсептакорду з оберненнями.

У мінорних тональностях додаються гармонічні й мелодичні гами, також короткі і довгі арпеджіо ввідного септакорду з оберненнями.

## 2. Основні аплікатурні принципи піаніста.

Термін аплікатура походить від латинського *Applico* – прикладаю, розміщую, пристосовую. Цей термін застосовують, коли йдеться про спосіб розташування і порядок переміщення пальців при грі на музичному інструменті, і відповідно – про позначення такого способу у нотах.

Аплікатура має сприяти передусім безперешкодному *втіленню художньо-виконавського задуму*, а потім і *зручності гри*. В усіх аплікатурних принципах завжди має враховуватися баланс між цими двома вимогами із наданням переваги першій.

«Правильність» добору тієї чи іншої послідовності пальців обумовлюється різними завданнями. Завдання об'єднання певної звукової лінії, природної послідовності пальців, зручної гри секвенційних побудов, однакових нот у різних октавах, періодичного підкреслення основної ноти метричної групи легше виконати *позиційною аплікатурою*. Тобто аплікатурою, при якій рука так охоплює певну групу клавіш, що кожен палець майже весь час залишається над однією й тією ж клавішею.

Зміна позиції супроводжується підкладанням та перекладанням пальців. У цих змінах має враховуватися *анатомічна специфіка та виконавські можливості кожного пальця* й водночас логіка побудови фрази, мелодика якої повинна узгоджуватися із зручним та доцільним розташуванням руки.

Значно полегшує виконання віртуозних епізодів музичних творів розуміння природи *технічного фразування* на основі знаходження зручних



позиційних груп, що охоплюватимуть якомога більше клавiш і сприятимуть кращому запам'ятовуванню пасажу.

Сприяє зручності виконання і *перерозподіл голосів, пластів та елементів фактури* (за потреби й можливості, щоправда такий розподіл є неприпустимим, якщо піаністична зручність найменшою мірою спотворює художній задум) між обома руками, використання у доречних випадках *відповідних пальців* правої та лівої рук.

Правильно обирати аплікатуру допомагає перевірка її швидким темпом (аплікатура, зручна у повільному темпі, може виявитися непридатною у швидкому), виконання пасажу у протилежному русі, експериментування із стандартними варіантами при орієнтуванні на індивідуальні можливості.

На практиці усталені аплікатурні принципи в окремих випадках можуть суперечити один одному, тому не варто ставитись до них догматично. Потрібно завжди пам'ятати про пріоритет творчого підходу у всіх питаннях вибору аплікатури та керуватися завданнями конкретного музичного твору.

### 3. Будова мажорної та мінорної хроматичних гам.

Хроматична гама – висхідний або низхідний мелодичний рух за півтонами, як правило, на основі мажорної або мінорної гам.

У висхідній хроматичній гамі в *мажорі* підвищуються усі необхідні ступені, крім VI. Замість цього понижується і відновлюється VII ступінь. У низхідній – понижуються всі необхідні ступені, крім V. Замість цього підвищується і відновлюється IV ступінь.

#### М а ж о р н а х р о м а т и ч н а г а м а



У висхідній хроматичній гамі в *мінорі*: а) підвищуються всі необхідні ступені, крім I (замість цього понижується і відновлюється II ступінь), або б) підвищуються всі без виключення необхідні ступені. В низхідній – підвищуються і відновлюються всі необхідні ступені, крім I. Замість цього понижується II ступінь. Висхідна хроматична гама, написана першим способом – а) – і низхідна хроматична гама у мінорі мають однакове написання.

#### М і н о р н а х р о м а т и ч н а г а м а



#### 4. Аплікатура в гамах, акордах, арпеджіо, D7 від чорної клавiші.

Аплікатура групи гам (за класифікацією І. Рябова) від чорних клавiш – Fіs, fіs, Des, сіs, As, gіs, Es, es, B, b – в обох руках будується так, щоб перекладання третього та четвертого пальців після першого припадало на чорну клавiшу. При русі вгору перший палець правої руки знаходиться на першій білій клавiші, а лівої – на останній білій перед чорною.

Принципи добору аплікатури у довгих арпеджіо основних видів акордів та їх обернень від чорної клавiші змінюються (порівняно із добором аплікатури від білої клавiші): права рука завжди починає з чорної клавiші другим пальцем; перший палець припадає на першу білу клавiшу після однієї чи декількох чорних; подальше розташування пальців іде у відрахунку від першого пальця; у лівій руці перший палець припадає на останню білу клавiшу у групі, відповідно початковий палець визначається від першого пальця вниз до першого звуку.

Наприклад:



#### 5. Композитори – автори інструктивних етюдів.

Жанр фортепіанного етюд остаточно сформувався у ХІХ столітті. Він пройшов етап інструктивного тлумачення у циклах Муціо Клементі, Йоганна Крамера, Йоганна Гуммеля, Карла Черні, Луї Адама, Стефана Геллера, Антуана Лемуана та ін. В українській музичній практиці зберігалася традиція написання інструктивно-ритмічних творів на різні види техніки: етюди в арпеджіо для фортепіано ор. 5 Володимира Пухальського, тридцять п'ять етюдів (1950) Ісаака Берковича, п'ять етюдів для фортепіано (1969) Юрія Олійника та ін.

#### 6. Композитори – автори художніх етюдів.

Романтичної доби фортепіанний етюд суттєво змінюється. Він набуває концертно-художнього тлумачення та програмного змісту. Особлива заслуга в удосконаленні цього жанру належить композиторам: Фридеріку Шопену, Ференцу Лісту, Йоганнесу Брамсу, Камілю Сен-Сансу та ін. У творчості українських композиторів індивідуально втілюються риси, притаманні художнім зразкам жанру фортепіанного етюд. Його романтичне тлумачення яскраво простежується у Сергія Борткевича та Віктора Косенка. Етюди експресивного типу – у Костянтина Шиповича, Миколи Сільванського. Концертні етюди також писали: Фелікс Блуменфельд, Анатолій Коломієць, Андрій Штогаренко, Борис Лятошинський та багато ін.

## 7. Визначні українські композитори XIX століття.

Упродовж XIX століття тривав процес формування й становлення професійної школи в українській музиці. На ґрунті домашнього музикування стали розвиватися камерна вокальна та інструментальна музична творчість. Значне місце у ній займають фортепіанні твори *Йосипа Витвицького* (1813 – 1866) та *Михайла Завадського* (1828 – 1887), пісні й романси *Миколи Маркевича* (1804 – 1860) і *Владислава Заремби* (1833 – 1902), серед них тридцять романсів на слова Тараса Шевченка.

Провідними жанрами в українській музиці першої половини і середини XIX століття були обробки народних пісень, романсів, музика до театральних п'єс. У другій половині цього століття коло жанрів значно розширюється: поряд із побутовими камерними жанрами з'являються хорові твори, опери та симфонії. Проводять свою діяльність талановиті композитори й музичні діячі: *Семен Гулак-Артемівський* (1813 – 1873) – композитор, автор першої української національної комічної опери «Запорожець за Дунаєм»; *Михайло Вербицький* (1815 – 1870) – композитор, хоровий диригент, священик, громадський діяч, автор музики державного славня України «Ще не вмерла України ...», *Іван Лаврівський* (1822 – 1873) – композитор, диригент, священик; *Петро Ніщинський* (1832 – 1896) – педагог, композитор, поет, перекладач; *Петро Сокальський* (1832 – 1887) – композитор, громадський діяч і журналіст, дослідник народної пісенної творчості; *Сидір Воробкевич* (1836 – 1903) – буковинський письменник і композитор, священик, педагог, художник; *Анатоль Вахнянин* (1841 – 1908) – композитор, диригент та журналіст; *Микола Лисенко* (1842 – 1912) – видатний композитор, блискучий піаніст-віртуоз, талановитий хоровий диригент, педагог, вчений-фольклорист, активний громадський діяч; *Михайло Колачевський* (1851 – 1907) – композитор, автор відомої «Української симфонії»; *Віктор Матюк* (1852 – 1912) – композитор, хоровий диригент, священик і фольклорист; *Микола Аркас* (1853 – 1909) – культурно-освітній діяч, композитор, письменник, історик; *Остан Нижанківський* (1863 – 1919) – композитор, диригент, священик, музично-громадський діяч; *Володимир Сокальський* (1863 – 1919) – композитор, педагог та музичний критик; *Денис Січинський* (1865 – 1909) – композитор, хоровий диригент, перший професор музики у Королівстві Галичини та Володимирії; *Борис Підгорецький* (1873 – 1919) – педагог, етнограф, композитор і музичний критик та ін.

## 8. Артикуляційні музичні терміни: у межах зв'язної гри.

*Legato* – зв'язно, разом;

*Poco legato* – трохи зв'язно;

*Molto legato* – дуже зв'язно;

*Ben legato* – досить зв'язно;

*Legatissimo* – вищою мірою зв'язно;

*Glissando, Scorrendo* – ковзаючи.

### Рекомендована література для самостійного опрацювання:

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX – XX ст.: Навчальний посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура: Навчальний посібник. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
4. Кушнірук О. П. Етюд. URL: <https://esu.com.ua/article-18078> (дата звернення: 24.07.2023).
5. Рябов І. М. «Гами, трізвуки, арпеджіо» для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1986. 86 с.

### 4-й модуль

#### 1. Видання та редакції клавірних сонат Й. Гайдна.

У 1800 – 1806 роках у Брайткопфа і Гертеля в Лейпцигу вийшло друком у дванадцяти зошитах перше Повне зібрання творів Й. Гайдна. Це було прижиттєве видання клавірних опусів композитора. Розміщені у ньому твори, зокрема і тридцять чотири сонати, визначили зміст наступних видань у XIX столітті. Водночас їх недоліком вважається псевдокласичний підхід до редагування. Йдеться про довгі фразувальні ліги, густу педаль, деталізовану динаміку. Це спотворювало стиль музики Й. Гайдна, але задовольняло смаки піаністів романтичної доби. Такі редакції належали І. Мошелесу, Г. Бюлову, Л. Кьолеру, А. Рутгардту, В. Рауху, М. Пресману, З. Леберту та ін.

Наприкінці XIX століття відомий німецький вчений Гуго Ріман вперше звернувся до теоретичної розробки основ виконавського фразування у творчості Й. Гайдна. Незважаючи на визнання заслуг у цій галузі видатного теоретика, в музикології засуджується його позиція щодо переконання про перевагу ямбічних побудов у мелодиці віденського класика.

У першій половині XX століття підходи до редагування творів Й. Гайдна змінюються. З'являються редакції Е. Мандичевського (1907), К. Пезлера (1918 – 1920). Зокрема, К. Пезлер максимально очищує текст п'ятидесяти двох сонат композитора від попередніх редакторських нашарувань. Це поклало початок ретельному дотриманню авторської волі Й. Гайдна у наступних редакціях: Г. Цільхера (1932), К. Мартінсена (1937), Л. Ройзмана (1960 – 1966), З. Слівінського (1974). Найпопулярнішою у педагогічній практиці стала детальна, з гарним відчуттям стилю редакція К. Мартінсена.

Другої половини XX століття головним типом видань творів Й. Гайдна стають уртексти. В Україні з числа цих видань поширення набула редакція Х. Ляндон та О. Йонаса. За цим виданням здійснено звукозапис усіх клавірних творів композитора угорськими піаністами. У середині 1980-х років П. Бадура-Скода видав свою педагогічну редакцію, в якій інтерпретаційні поради графічно відділені від основного тексту.

## 2. Видання та редакції клавірних сонат В. Моцарта.

Значна кількість творів В. Моцарта публікувалася вже після смерті композитора. Друк першого зібрання його опусів, до якого увійшла більша частина спадщини австрійського генія, було розпочато 1798 року видавництвом Брайткопф і Гертель. Одночасно із цим масштабним виданням публікується перша праця з питань виконання «Вказівки до точного виконання моцартівських клавірних концертів, головним чином щодо правильної аплікатури» А.-Е. Мюллера. Об'єктивно виникла необхідність систематизації творів В. Моцарта. У 1862 році Л. Кьохель склав хронологічно-систематичний каталог усієї спадщини композитора. Каталог постійно уточнювався й перевидавався, але він досі зберігає назву за іменем першого укладача.

Від XIX століття твори В. Моцарта широко застосовуються у педагогічній практиці. У тогочасних редакціях з'являються ті ж педагогічні «обробки», що й у виданнях сонат Й. Гайдна. Переважна більшість редакторів гайднівської спадщини займалася підготовкою до друку і творів В. Моцарта: І. Мошелес, Л. Кьолер, Г. Ріман, З. Леберт, І. Брюль, К. Райнеке. У XX столітті цю традицію продовжив Б. Барток.

Новий стиль видання моцартівських творів вирізняє редакцію Е. Рудорфа (1895), де максимально повно було відтворено оригінальні тексти композитора. Цього часу з'являються друком і так звані «напівуртексти». У таких редакціях авторський текст набрано основним шрифтом, а всі редакційні доповнення подано дрібнішим: у редакціях Р. Тайхмюллера (1929), К. Мартінсена і В. Вайсмана (1951).

У 1930-х роках з'явилися перші уртекстові видання моцартівських концертів, підготовлені Е. Фішером та К. Зольданом; новий уртекст сонат, уточнений М. Пауером та М. Фраєм.

Черговий період джерелознавчої праці й науки започаткувало *Нове зібрання творів Моцарта* у 130 томах (редактори В. Плат і В. Рем). Робота над цим виданням тривала тридцять шість років. Вона повторила через два століття дати життя композитора – 1956 – 1991.

## 3. Видатні інтерпретатори музики Й. Гайдна, В. Моцарта.

Віденські класики заклали основи нового типу клавірного виконання із властивими йому простотою та щирістю висловлювання, максимальною чіткістю відтворення деталей, прозорим, ясним звучанням музичної тканини, де досконало відшліфована деталь є складовою гармонійної цілісності виконання. Метрична строгість, поєднана із невимушеністю й гнучкістю, виразне відчуття сильних долей набувають у цьому стилі великого формотворчого значення.

Історія концертного виконання фортепіанної музики ранньокласичного стилю почалася у XX столітті. Серед кращих її інтерпретаторів відзначають: Феручо Бузоні, Ванду Ландовську, Артура Шнабеля, Едвіна Фішера, Вальтера Гізекінга, Любку Колессу, Святослава Ріхтера, Вена Клайберна та ін.

#### *4. Романтизм. Сильові особливості.*

Романтизм (від французького *Romantisme*) – ідейний і художній напрям у літературі, музиці та інших мистецтвах, що сформувався в кінці XVIII – початку XIX століть. Походить це поняття від епітету «романтичний», що до XVIII століття визначав особливості літературних творів, написаних романською мовою: романсів, поем та романів про лицарів. Наприкінці XVIII століття «романтичне» потрактовується значно ширше: авантюрне, захопливе, старовинне, самобутнє, давнє, наївне, фантастичне, духовно піднесене, примарне, а також дивовижне, навіть лякаюче.

Представники романтизму ідеалізували дійсність, протистояли бездушному практицизму, посередності, ницості, марнославстві, буденності, дріб'язковості, прагнули показати призначення людини, утвердити самоцінність творчого життя особистості, її духовну силу та красу. Просвітницькому ідеалу розуму різко протиставлявся культ почуттів. У своїй творчості романтики використовували історичні та народнопоетичні теми.

#### *5. Представники романтичного стилю у музиці.*

Риси музичного романтизму відчутно виявилися у другому десятилітті XIX століття. Творчість видатних композиторів минулого стала тією опорою, що живила музику композиторів-романтиків. Вони протиставляли посередньому традиціоналізму, а також ефектній віртуозності естради високе та досконале мистецтво. Музичний романтизм історично був підготовлений вже у музиці післябахівської доби. Починаючи із Карла Філіпа Емануеля Баха у ній щоразу вільніше виявлялася стихія почуття, втілювалися сила та тонкощі емоційного життя, індивідуалізований ліризм.

Особливо широко романтизм був представлений у музиці Німеччини й Австрії. На ранньому етапі – творчістю Франца Шуберта, Карла Марії Вебера, Луї Шпора, Генріха Маршнера. У подальшому лейпцігською школою, передусім Феліксом Мендельсоном-Бартольді та Робертом Шуманом. У другій половині XIX століття – Ріхардом Вагнером, Йоганнесом Брамсом, Антоном Брукнером, Гуго Вольфом. На теренах Франції романтизм проявився в операх Франсуа Буальдьє та Даніеля Обера, пізніше у музиці Гектора Берліоза. Помітно простежуються романтичні тенденції в творчості італійських композиторів Джоаккіно Россіні та Джузеппе Верді. Широке визнання отримала музика польського композитора Фридерика Шопена, угорського – Ференца Ліста, італійського – Нікколо Паганіні, німецького – Джакомо Меєрбера.

У 1830-ті роки в стилістиці романтизму виявилися суттєві розбіжності між різними школами. Спірними виявилися питання щодо припустимої міри стилістичного новаторства, естетичних компромісів художника на догоду смакам «натовпу». Зокрема, Ф. Мендельсон не приймав новаторства Г. Берліоза, захищаючи норми «класико-романтичного» стилю. Прихильник музики Г. Берліоза та Ф. Ліста Р. Шуман не сприймав крайнощів з його погляду французької школи. Р. Вагнер, розвиваючи критичні мотиви Р. Шумана,

дотримуючись суворих критеріїв естетичного відбору, у власній творчості водночас виходить далеко за межі поміркованого романтичного стилю та йде шляхом сміливих реформ. У середині ХІХ століття утворюється новонімецька або *веймарська школа* (Ф. Ліст у 1849 – 1861 роки, Р. Вагнер, Г. Бюлов, П. Корнеліус та ін.) як опозиція до *лейпцизької*. Представники цієї школи були прихильниками програмної музики, музичної драми вагнерівського типу та інших радикально реформованих видів нового музичного мистецтва. Водночас те, що вважалося консерватизмом лейпцизької школи, з часом було визнане своєрідним оновленням романтичної традиції під потужним впливом класичної музики минулого. Тією ж мірою перспективними виявилися і погляди «веймарців». Згодом суперечності двох шкіл історично вичерпуються.

#### 6. Ф. Шуберт – сфери фортепіанної творчості.

Франц Шуберт (1797 – 1828) в історію фортепіанного мистецтва увійшов як композитор, який збагатив інструментальну музику пісенністю. У фортепіанній творчості композитор спирався на сукупність образів та виразних засобів своїх вокальних творів. Іноді він звертався до прямого цитування власних пісень: Фантазія «Мандрівник», «Форельний» квінтет тощо. Водночас і оригінальні теми Ф. Шуберта нагадують пісні плавним, спокійним, рівномірним рухом мелодики широкого дихання та мовної будови.

Його фортепіанна творчість вирізняється жанровим багатством. Композитор писав сонати (двадцять дві), варіації, а також ліричні мініатюри та великі одночастинні композиції, характерні для епохи романтизму.

Сонати Ф. Шуберта – це поєднання класичної форми сонатного алегро й загалом сонатного циклу та особливого типу розгортання – розповідального характеру розвитку. Теми його сонат відзначаються внутрішньою цілісністю, у їх співставленні немає конфлікту.

Найбільш концертний твір композитора – Фантазія «Мандрівник» – має емоційно-психологічну програму, віртуозну оркестральну фактуру. Він написаний в одночастинній формі на основі монотематичного розвитку (соната + варіації). Цей твір попередив пізніше виникнення романтичної симфонічної поеми. У жанрі фантазії композитор написав іще два віднайдені у другій половині ХХ століття твори.

У творчості Ф. Шуберта з'являється жанр романтичної мініатюри: значні за художнім змістом музичні моменти (шість), експромти (вісім). Назви цих творів зумовлені їх змістом: безпосереднім відображенням окремих митей переживань композитора. Попередниками нового жанру були численні фортепіанні танці Ф. Шуберта: вальси, лендлери, екосези, галопи.

Не поступаються сольній спадщині композитора і його твори для фортепіано у чотири руки: чотири фантазії, шість увертюр, дві сонати, варіаційні цикли тощо. Ансамблевим творам митця характерне рівноцінне трактування обох партій, багатство фактури та широке охоплення клавіатурного обсягу.

## 7. Ф. Мендельсон-Бартольдї – сфери фортепіанної творчості.

Фелікс Мендельсон-Бартольдї (1809 – 1847) – один із визначних діячів німецької культури другої чверті ХІХ століття. У його фортепіанній творчості органічно поєднувалися: камерне та концертне трактування інструменту, інтелектуальність, чуттєвість та звернення до класичних прийомів і жанрів. Недаремно поряд з іменем композитора зустрічається фраза «класик серед романтиків».

Провідною сферою творчості Ф. Мендельсона визначають філігранну скерцозність фантастичного плану. До фортепіанної спадщини композитора належать: концерти, сонати, варіації, фантазії, капричіо, прелюдії і фуги, етюдів, ліричні п'єси тощо. Його стиль суттєво змінюється при переході від одного жанру до іншого.

Композитор написав чимало творів для фортепіано з оркестром: три концерти (також два концерти для двох фортепіано з оркестром), три п'єси концертного плану – *Capriccio brillant*, *Rondo brillant*, *Серенада* і *Allegro gioioso*. Цим творам властиві краса ліричних тем, витончена віртуозність. Чимало своїх концертних опусів Ф. Мендельсон писав у «блискучому стилі». Водночас кращі з них перевищили рівень салонно-віртуозних творів того часу.

Інша лінія концертної музики представлена у сольних фортепіанних композиціях митця. Це твори, що здебільшого мають камерний характер: три сонати та дві фантазії. Вони наближаються до ранньокласичної традиції.

Серед трьох варіаційних циклів Ф. Мендельсона найвідомішими є «Серйозні варіації». На противагу блискучим салонним п'єсам у ряді змістовних варіацій із поліфонізованою фактурою багатогранно розкриваються виразні можливості теми. Досконале опанування композитором поліфонічними прийомами дозволило йому створити перші значні зразки концертних творів цього жанру в романтичній літературі: цикл Шість прелюдій і фуг.

Надзвичайну популярність здобули «Пісні без слів» Ф. Мендельсона (вісім зошитів по шість номерів у кожному). У них переважає спокійна споглядальна лірика. В деяких із цих п'єс виразно відчувається програмний елемент. Хоча Пісні призначалися для домашнього музикування, їх значне поширення у Німеччині та за її межами пояснюється сердечністю тону п'єс, привабливістю цих творів, зокрема, для слов'янських музикантів ідеєю застосування пісенного жанру на фортепіано. Від 1840-х років пісні без слів почали створювати і в Україні (Микола Лисенко).

Ф. Мендельсоном також були написані твори для фортепіанних ансамблів. Його чотириручні дуети (Фантазія *d-moll*, *Andante* з варіаціями *D-dur*) призначені для домашнього музикування, а дуети для двох фортепіано мають концертний характер.

## 8. Уточнювальні музичні терміни.

*Assai* – достатньо, дуже;

*Ben* – добре, дуже, досить;



Meno – менше;  
Molto – дуже, вельми;  
Non – немає, ні;  
Poco – трохи, небагато;  
Quasi – начебто, подібно, на зразок;  
Sempre – завжди, постійно, весь час;  
Senza – без;  
Sotto – під;  
Subito – раптово;  
Troppo – дуже, надто.

**Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
2. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клав'їшно-струнних інструментах: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
3. Тарчинська Ю. Г., Тарчинська І. Г. Сильові ознаки звукотворення у фортепіанній музиці Вольфганга Амадея Моцарта. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім В. Гнатюка, 2019. № 2 (Вип. 41). С. 80-86.
4. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

**3-й курс,**

**1-й модуль**

*1. Бемольні тональності, їх ключові знаки.*

F-dur, d-moll (1 бемоль); B-dur, g-moll (2 бемоля); Es-dur, c-moll (3 бемоля); As-dur, f-moll (4 бемоля); Des-dur, b-moll (5 бемолів); Ges-dur, es-moll (6 бемолів); Ces-dur, as-moll (7 бемолів).

Порядок розташування бемолів при ключі: сі, мі, ля, ре, соль, до, фа.

*2. Методика добору етюдів до навчального репертуару.*

Методика добору етюдів до навчального репертуару має базуватися на розумінні завдань художнього та технічного розвитку:

- врахування рівня піаністичної підготовки (більша кількість етюдів, але менших за обсягом – для початківців, складніші етюди добираються для досвідченіших учнів з метою активного розвитку їх індивідуальної виконавської майстерності);
- вивчення етюдів різних типів для виконання різностильової музики: бароко, класики, романтики, сучасної музики тощо;

- рівномірного комплексного розвитку різних видів техніки (пальцевої, в яку входять позиційні послідовності, підкладання й перекладання пальців, а також підготовки до трелей і прикрас, репетицій, акордів, арпеджіо, чергування й перекладання рук, стрибків, поєднання різних технічних завдань тощо);
- врахування індивідуальних особливостей виконавського апарату;
- розвитку і вдосконалення різноманітних виконавських умінь та навичок: гри складних ритмічних побудов, техніки артикуляції, педалізації тощо;
- вивчення етюдів як додаткового суміжного з конкретними технічними завданнями певного музичного твору тренування.

### *3. Методи самостійної роботи над збільшенням темпу виконання етюдів.*

При збільшенні темпу виконання етюдів слід пам'ятати про необхідність суттєвої зміни прийомів гри: зростання економії рухів виконавського апарату, наближення до клавіатури, зростання ролі великих допоміжних важелів руки. В означеному процесі також важливо вдаватися до поступового збільшення темпу, на початковому етапі прискорювати рух невеликими частинами етюду, передбачувати місцезнаходження руки, оптимально визначати міру натискання клавіш.

Чергування різних методів переходу від повільних до швидких темпів додатково допоможе досягати максимального результату:

- метод тихої гри у повільному темпі для зосередженого слухового й рухового контролю виконавського процесу з метою підготовки до переходу у швидший темп;
- метод тихої та виразної гри для рельєфного виявлення усіх засобів музичної виразності: мелодичної будови, гармонічного плану тощо. Такий метод допомагає краще осягнути характер етюду й полегшує перехід до швидших темпів;
- метод швидкої і тихої гри передбачає використання невеликого діапазону гучності для уникнення перенапруження руки при зростанні темпу;
- метод швидкої та яскравої гри для напрацювання надійності й витривалості при виконанні етюду.

### *4. Засоби музичної виразності.*

На початковій стадії знайомства із музичним твором відбувається первинне осягнення його художнього образу, що ґрунтується на здатності людини чуттєво сприймати виразний смисл *музичної інтонації*, емоційно відгукуватися на неї. Водночас розуміння засобів виразності музичної мови робить багатшим та змістовнішим її сприймання і виконавське прочитання. Трактування інструменталістом музичного твору починається із розуміння

логіки зв'язку структурної будови та образно-сислового значення його звукової тканини.

Музичне втілення авторської ідеї частково спирається на кількісні звуковисотні зв'язки тонів, що утворюють лад. Ці співвідношення між звуками є об'єктивною даністю для композитора, адже він творить у межах законів їх гармонічної організації. У такому засобі виразності музичного мистецтва як гармонія відображені: мовна традиція певного етно-культурного та професійного музичного середовища, ознаки авторського стилю. Елементи гармонічної будови можуть мати яскраво виражений асоціативний характер з образною драматургією твору. Але усвідомлення *ладо-гармонічної будови* ще не достатньо для розуміння стрункої логіки розгортання музично-художнього змісту.

Інтонанційний матеріал музичного мистецтва у своєму вираженні у часі завжди певним чином організований. У зв'язку з цим у музикології розглядають такі категорії як музичний *ритм* та пов'язані з ним *метр*, *темп*, *акцент*, тощо. Як наслідок виникає питання про виховання музично-ритмічних здібностей інтерпретатора.

Важливу виразну роль відіграє *фактура* музичних творів. Монодія або багатоголосся, щільність або розрідженість музичного викладення, гомофонія або поліфонія, всі виразні можливості фактури відіграють неабияку роль у формотворчих та інших жанрово-стильових музичних завданнях.

*Музична форма* як така є одним із найважливіших засобів втілення ідейно-емоційного змісту музики. Вона визначається чергуванням і співвідношенням тематичного матеріалу та тонально-модуляційним планом. Форма музичного твору обумовлюється його змістом та стилем епохи, до якої належить твір, або завданнями стилізації, що ставить перед собою автор музики.

Говорячи про палітру фортепіанного звучання, оцінюють по суті не акустичні його властивості, а тембро-динамічні можливості, породжені художньою практикою. Здатність піаніста, залежно від способу музичної вимови при використанні конструктивних можливостей інструменту, до диференціації сили і характеру фортепіанного звука дозволяє вказати на спільність фонічних властивостей, притаманних сфері *динаміки*, *артикуляції* та *тембру*, і прийомів фортепіанно-виконавської виразності. Тобто текстові ремарки щодо ознак гучності, зв'язності або роздільності поєднання нотних послідовностей, характеру туше, використання педалей визначають і параметри засобів виконавського інтонування.

##### 5. Основні виконавські завдання при вивченні віртуозних творів.

При вивченні віртуозних творів піаністу доводиться долати найрізноманітніші труднощі, пов'язані з типовими або нестандартними технічними завданнями. Вирішення кожного з цих завдань має завжди пов'язуватися з аналітичною роботою.

Одне з типових питань, яке виникає при опануванні віртуозних творів або епізодів – необхідність безпомилкового і чистого потрапляння пальців на клавіші. Проблему формування *просторової точності пальців* допомагає вирішувати зосередження уваги на правильності виконання, спрямуванні пальців на центр клавіш, періодичному поверненні за необхідності до помірному темпу в разі «чіпляння» сусідніх клавіш. Водночас не слід вдаватися до невинуватого тривалого технічного опрацювання твору, оскільки може виникнути емоційне звикання до музики. Це стає причиною втрати зацікавленості в роботі і відповідно – бажаної результативності. Темп завжди має обиратися такий, в якому граючий здатен контролювати правильність виконання завдань, всю виразну звукову картину, і щоб лишалася можливість емоційно переживати інтонаційний зміст музики.

У робочих темпах слід звертати увагу також на якість повільної і міцної гри. Звучання інструменту завжди має бути гарним, естетично виправданим. Піаніст не повинен вистукувати по клавішах, тим більше бити по них, а м'яко, міцно та впевнено «занурювати» палець у клавіатуру. Виконавець має стежити за тим, щоб кисть виконувала функцію своєї ресори. Постійна робота над звуком надалі дозволяє грати не лише швидко, голосно або тихо, а й з усіма потрібними різноманітними фортепіанними барвами. Тож художня сторона техніки повинна виховуватися не лише в кантиленних епізодах, при виконанні складних художніх завдань у музичних творах, а й у процесі технічного опрацювання віртуозних побудов.

Робота над звуком на практиці неодмінно поєднується із потребою формування *вміння рівної гри*. Зокрема, якісному крещендо або дімінуендо має передувати добре вирівняна основа. Виконанню цього завдання сприятиме передусім використання у певному пасажі доцільного однотипного ігрового прийому. Також – тренування пальців, що згідно природних можливостей руки відрізняються за силою і рухливістю.

Труднощі виконання віртуозних пасажів полягають і у необхідності досягнення ритмічної рівності гри. Технічне вдосконалення виконання є синонімом вирівнювання пасажів у ритмічному та звуковому відношеннях. Допоможе досягати рівності гри головним чином постійна слухова увага до ритмічної основи й характеру звучання.

Не менш важливим завданням, що сприяє ефективності роботи над віртуозними творами, є вміння *передбачати* у процесі гри майбутні складні фактурні, позиційні та інші зміни. Таке передбачення має стосуватися не лише попереднього уявлення потрібної піаністичної дії, а й завчасного і плавного, без поштовхів переміщення руки у зручну позицію для найвигіднішого положення пальців. Це вміння ефективно формується у повільному темпі при реалізації завчасно осмислених намірів. У процесі такої гри важливо не робити зупинок, а постійно плавно переміщувати руку у напрямку потрібного місцезнаходження пальців.

Виконання віртуозних творів та епізодів вимагає також сформованого вміння *швидкої гри*, а значить і вміння передусім швидко думати. При поступовому переході до справжніх темпів слід навчитися так само чітко і детально уявляти музичну тканину, як і в повільному русі. Малопомітне зростання при цьому технічних труднощів має супроводжуватися раціоналізацією (більшою економією) активних рухів пальців.

Виправдана поступовість, послідовність підготовки до швидкого виконання втім не означає, що не можна тимчасово спробувати перейти до справжнього темпу одразу після повільної гри. Проте можливі виявлені технічні недоліки швидкої гри слід одразу виправляти у робочому – бажано середньому – темпі.

Ще одним необхідним завданням виконання віртуозної музики є формування *витривалості* піаністичного апарату. Вміння грати точно, швидко і довго має бути предметом спеціальної уваги в класі музичного інструменту. Витривалість виконавця обумовлюється рядом факторів. Це і психофізіологічні його особливості, і рівень виконавської «форми», і головним чином – раціональна організація ігрового апарату як уміння піаніста долати в процесі гри природно виникаючі напруження. У зв'язку з цим граючий на фортепіано повинен постійно опікуватися завданнями: зняття напруги у плечах, ліктях та кисті; уникання зайвого підняття пальців над клавіатурою, надмірного їх тиску на клавіші; позбавлення від супутніх напружень у м'язах обличчя, шиї, спини тощо, недоцільних напружень, що виникають до та після складніших епізодів. Зняття перебільшеної м'язової напруги водночас не повинне призводити до млявості у грі. Пошук оптимальних виконавських дій – не проста, але цікава та вдячна праця піаніста над завданнями віртуозної гри.

#### *6. Українські композитори – автори віртуозних творів для фортепіано.*

Важко знайти відомого композитора, у творчій спадщині якого не було б віртуозних творів. Водночас чимало митців приділяли особливу увагу репертуару концертного-віртуозного плану. Доробок багатьох українських композиторів складають характеристичні, концертно-художні етюди, етюди-п'єси тощо. Це – Микола Лисенко (1842 – 1912), Сергій Борткевич (1877 – 1952), Микола Вілінський (1888 – 1956), Левко Ревуцький (1889 – 1977), Борис Лятошинський (1895 – 1968), Віктор Косенко (1896 – 1938), Андрій Штогаренко (1902 – 1992), Гліб Таранов (1904 – 1989), Ігор Белза (1904 – 1994), Костянтин Шипович (1907 – 1942), Микола Сільванський (1916 – 1985), Анатолій Коломієць (1918 – 1997), Віталій Сечкін (1927 – 1988), Антон Муха (1928 – 2008), Богдана Фільц (1932 – 2021), Олександр Красотов (1936 – 2007) та ін.

#### *7. Методичні праці з фортепіанної педагогіки.*

В останню чверть XVIII століття швидко зростає популярність фортепіано. Процеси формування європейської піаністичної культури, кристалізації

методичних принципів провідних фортепіанних шкіл ознаменовуються початком тривалого розвитку методичної думки з питань фортепіанної педагогіки:

Луї Адам *«Школа гри на фортепіано»*;

Йоганн Гуммель *«Грунтовне теоретичне й практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до повної закінченості»*;

Карл Черні *«Повна теоретична і практична школа»*;

Фридерик Шопен *«Фортепіанна метода»* (незавершена);

Адольф Куллак *«Естетика фортепіанної гри»*;

Генріх Гермер *«Як треба грати на фортепіано»*;

Феручо Бузоні *«Про піаністичну майстерність»*;

Йосиф Гофман *«Фортепіанна гра. Відповіді на питання про фортепіанну гру»*;

Альфред Корто *«Про фортепіанне мистецтво»*;

Карл Мартінсен *«Методика індивідуального викладання гри на фортепіано»*;

Ісаак Беркович *«Школа гри на фортепіано»*;

Борис Милич *«Маленькому піаністу»*;

Дарія Герасимович *«Методика навчання гри на фортепіано»*;

Тетяна Воробкевич *«Методика викладання гри на фортепіано»*;

Роман Савицький *«Основні засади фортепіанної педагогіки»*;

Світлана Самчук *«Оволодіння композиторським стилем у класі фортепіано»*;

Юрій Афанасьєв, Оксана Джура *«Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського»*;

Дмитро Юник *«Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування»*;

Ірина Ростовська *«Формування мотивації учіння гри на фортепіано»*;

Таміла Гризоглазова *«Методика навчання гри на фортепіано»*;

Олена Никон, Марія Остапчук *«Самостійна робота студентів з опанування курсу фортепіано»*;

Марія Остапчук *«Фортепіанні етюди українських композиторів»*;

Ірина Стотика, Елеонора Власенко *«Основи викладання гри на фортепіано»*.

#### 8. Музичні терміни для позначення зміни гучності.

Abbassando – зменшуючи силу звуку;

Calando – затихаючи, зменшуючи силу звуку;

Crescendo – збільшуючи силу звуку;

Decrescendo – зменшуючи силу звуку (але не сповільнюючи);

Diminuendo – поступово зменшуючи силу звуку;

Espirando – завмираючи;

Estinto – послаблено, приглушено;  
Rinforzando – раптово посилюючи;  
Sforzando – акцентуючи, підкреслюючи;  
Smorzando – приглушуючи, завмираючи, послаблюючи гучність і сповільнюючи темп;  
Verhallen – затихати, завмирати.

### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Демидова М. Г., Левицька І. М., Новська О. Р. Основний музичний інструмент: навчальний посібник. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 200 с.
3. Кушнірук О. П. Етюд. URL: <https://esu.com.ua/article-18078> (дата звернення: 24.07.2023).
4. Тарчинська Ю. Г. Теорія і методика викладання гри на музичному інструменті. Рівне: РДГУ, 2018. 55 с.
5. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

## **2-й модуль**

### *1. Технічні способи вивчення поліфонічних творів.*

Починати вивчення поліфонічного твору варто із всебічного осягнення його основної теми, оскільки головна ідея конкретної поліфонічної композиції концентрується саме у темі. Усе подальше розгортання форми відбувається після представлення теми і визначається передусім її характером.

Тема може вважатися опанованою, якщо вона свідомо інтонується виконавцем як особисте висловлювання. Тільки після цього варто переходити до поєднання теми та її проведення в іншому голосі – відповіді, що імітує тему. Їх співставлення не повинне нагадувати схематичне відтворення, а сприйматися як виразне інтонування на зразок «питання-відповідь». Застосування методів діалогічного виконання (гра педагогом теми, учнем відповіді), проспівування голосів, поєднання гри і співу допоможе позбавити проведення теми та її імітації в іншому голосі монотонності.

Наступне важливе завдання полягає в усвідомленому поєднанні теми та протискладення в одному голосі, теми-відповіді й протискладення у різних голосах. Тема і протискладення у послідовному викладі мають звучати в єдиному чіткому темпі. У поєднанні теми-відповіді із протискладенням, тобто у першому поєднанні різних голосів, потрібно навчитися спокійно виконувати всі інтонаційні завдання кожної партії.

Лише після гарного виконавського опанування теми, співвідношень тема – відповідь, тема – протискладення, тема-відповідь – протискладення можна переходити до подальшої роботи над поліфонічним твором: його експозицією,



розробковим епізодом тощо. У поліфонічних творах різної будови праця над кожним наступним співставленням тем і мотивів має бути спрямована на продовження виявлення діалогічної основи голосоведення.

Існує декілька розповсюджених схем вивчення поліфонічних творів:

- у виконанні, наприклад, триголосної поліфонічної фактури почергово уважно прослуховуються та рельєфно інтонуються: а) верхній голос, б) середній голос, в) нижній голос;
- у багатоголосних творах застосовується почергове попарне поєднання голосів;
- розподіл виконання голосів між учнем та викладачем;
- поєднання гри всієї фактури твору із співом одного з голосів;
- виконання твору у чотири руки за двома інструментами з дублюванням у нижній октаві нижнього голосу;
- виконання твору у чотири руки за двома інструментами з дублюванням у верхній октаві верхнього голосу.

Октавне дублювання голосів було улюбленим прийомом виконання в музиці XVII – XVIII століть. Досвід регістрового збагачення голосоведення допомагає піаністу розширити слухове уявлення поліфонічної тканини новими звуковими і виразними образами.

## *2. Жанри клавірної музики.*

Сольна органно-клавірна музика значного поширення набуває з XVI століття. Перші інструментальні поліфонічні п'єси – фантазія, канцона, ричеркар – виникають на основі вокальних перекладень. У жанрах варіацій та сюїт простежується вплив народних пісень і танців. Окрему групу тогочасних клавірних творів складають п'єси акордово-моторного плану: інтонації, прелюдії й токати.

Еволюція клавірних жанрів європейської музики проходить тривалий шлях у творчості видатних іспанських, голандських, англійських, італійських, німецьких, французьких композиторів XVI – першої половини XVIII століття. Істотно розвинув поліфонічно-імітаційну фактуру ричеркара (іспанською – тієнто) Антоніо де Кабесон (1510 – 1566). Ян Пітер Свелінк (1562 – 1621) збагатив клавірні жанри інтонаційно виразними фігураціями у широкому діапазоні. Серйозні віртуозні завдання ставлять перед виконавцями клавірні твори Вільяма Берда (1543 – 1623) та Джона Булла (1562 – 1628). Першою справжньою фугою був визнаний *Ricercar decimo tono* Джованні Габріелі (1540 – 1612). Збагачує звукову барвистість фактури в інтонаціях і токатах (чергуванням послідовностей акордів із віртуозними фігураціями) Клавдіо Меруло (1633 – 1643). Невичерпна винахідливість варіантних перетворень тематичного зерна вирізняє канцони Джироламо Фрескобальді (1583 – 1643), що будуються на чергуванні фугових і більш вільних гомофонних розділів. Італійський митець вводить фактурні експерименти у токати. Із найскладніших його знахідок – поєднання в одній руці трелі з мелодичним

голосом. Рідкісною контрапунктичною майстерністю відзначаються фантазії Самуеля Шайдта (1587 – 1654). У творчості Дитриха Букстехуде (1637 – 1707) часто вживається жанр прелюдії і фуґи. Водночас ці його твори нагадують токати з чергуванням кількох віртуозних та фугових епізодів. Жанр токати сягає значного художнього рівня у творчості Йогана Пахельбеля (1653 – 1706). Творцем перших багаточастинних сонат для клавіра соло став Йоган Кунау (1660 – 1722). Жанр клавесинної сюїти розвивається у творчості Жака Шампона де Шамбон'єра (1601 – 1672), Луї Куперена (1626 – 1661), Франсуа Куперена (1668 – 1733), Жана Філіпа Рамо (1683 - 1764). Збагатив віртуозністю клавесинну фактуру у своїх сонатах (до нашого часу їх дійшло 555) видатний композитор і чембаліст-віртуоз Доменіко Скарлатті (1685 – 1757).

Надзвичайно широко й різнопланово трактуються жанри клавірної музики у Йогана Себастьяна Баха (1685 – 1750). У традиційні жанри композитор додає більшу розвиненість і завершеність окремих частин, міцніші тональні зв'язки, стрункішу композицію. Його клавірним опусам властивий змістовний інтонаційний розвиток. Чимало творів мають віртуозний розмах і патетичний тон великої органної композиції. У творчості німецького генія з'являється новий жанр клавірної музики – концерт для клавіра з оркестром. Особливе місце у спадщині композитора належить і циклу «Прелюдія та фуґа», в якому відбулася остаточна кристалізація фуґи.

Жанр концерту для органа чи клавіра з оркестром став одним із найхарактерніших і в інструментальній творчості Георга Фрідріха Генделя (1685 – 1759). Новаторство його концертів полягає передусім у тому, що композитор вперше у західноєвропейській музиці використовує орган як світський інструмент.

Основою клавірної музики в Україні стали досить відомі у XVI – XVII століттях вже і в Європі танці – гопак, козачок та гайдук. З XVI століття у заможних львівських родинах стає звичним музикування на клавесині й клавикорді. В останній чверті цього століття місто Львів вже мало свій фаховий цех, утворений музикантами-професіоналами. До нашого часу дійшли талановиті і майстерні меси та п'ятиголосні мотети в органному викладі львівського композитора й органіста Мартина Леополіта (бл. 1540 – 1589). Органне мистецтво широко розповсюджується в Україні у XVII столітті. Водночас на відміну від Західної Європи орган використовувався тільки у світському музикуванні.

Уявлення про жанри клавірної музики в Україні XVII століття розширює віднайдена у 1962 році анонімна рукописна збірка, до якої входять різні вокальні та інструментальні твори, серед яких – п'єси для клавіру із нескладною одно-, дво- або триголосною фактурою. У них вчувається близькість до українських народних пісень.

Нотні збірки XVIII століття містять українські танці козачок, дергунець, голубець. Порівняно із п'єсами XVII століття їх фактура більш розвинена, збагачена позиційними фігураціями, акомпануючими гармонічними

співзвуччями. Більшість із цих творів – анонімні. Водночас із першої половини XVIII століття стають відомими окремі імена українських музикантів-виконавців на клавирі: Якова Марковича (1696 – 1770), Миколи Ханенка (1691 – 1769), Олексія Македонського (дати життя невідомі), Єлизавети Білоградської (1739 – після 1764).

### *3. Й. С. Бах. Нотний зошит А. М. Бах – загальна характеристика.*

Збірка «Нотний зошит Анни Магдалени Бах» складається із досить невеликих, в основному танцювальних п'єс: менуетів, полонезів, також – маршів. Ці доступні для виконання твори водночас вирізняються надзвичайним багатством мелодій і ритмів, образів та настроїв. Вони дозволяють розвивати всі компоненти поліфонічного слуху та формувати вміння стильового виконання клавирної музики епохи бароко.

Історія створення цієї клавирної збірки пов'язана з традицією сімейної музичної книги тієї доби. Дружина Й. С. Баха Анна Магдалена була співачкою і тому могла займатися музичним вихованням дітей. З цією метою видатний композитор створює «Нотний зошит» для домашнього музикування. Твори Й. С. Баха у цьому зошиті чергуються із маленькими клавирними п'єсами, обробками хоралів та пісень інших, зазначених і не вказаних, композиторів того часу та синів самого митця. Одні твори призначалися для музикування Анни Магдалени, інші – для музичного виховання дітей.

У повному обсязі «Зошит» вперше був опублікований 1906 року у Празі (редакція Р. Батки). Чимало видань було здійснено у XX столітті. Але саме на початку XXI століття видання Г. Хенле точно відтворює зміст оригіналу «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах» 1725 року.

Головне місце у «Зошиті» належить менуетам. Важливо доступною мовою донести учню історію та характер цього церемонного, аристократичного танцю. Звичайно Й. С. Бах писав свої менуети не для танців, але у втіленні різних настроїв композитор відштовхувався від їх танцювальних ритмів і форми.

Загалом роботі над п'єсами зі збірки, розбору їх тексту має передувати детальне знайомство за допомогою викладача із змістом опановуваної музики: естетичними ідеалами епохи, характером танців тієї доби. Методом «персоніфікації» або асоціацій з певним «інструментуванням» голосів (найчастіше – двох) важливо створити установку на різне їх тембральне сприйняття. Розбір тексту обов'язково потрібно проводити, вивчаючи спочатку окремі голоси, оскільки часто у п'єсах збірки матеріал двоголосся має розбіжності у тривалості фразування в кожному голосі, відповідно – в інтонаційній будові, штрихах, кульмінаціях, динамічному розвитку.

Усвідомлене засвоєння доречного використання всіх обраних засобів виконавської виразності – логічного фразування, артикуляції, продуманої аплікатури – стане гарним підґрунтям для подальшого вивчення поліфонічної музики, і, зокрема, музики Й. С. Баха. Добре ж засвоїти отриманий досвід

допоможе завдання самостійного вивчення п'єси зі збірки, схожої за образним змістом.

#### 4. Й. С. Бах. Маленькі прелюдії та фуги – загальна характеристика.

Цю збірку уклав у 1848 році німецький музикант і дослідник творчості Баха Ф. Гріпенкерль, скомпонувавши вісімнадцять її самостійних прелюдій у дві групи (дванадцять та шість).

Водночас за композиційними та фактурними ознаками їх розділяють на чотири групи. Першу складають п'єси з *прелюдійною фактурою, основою на гармонічній фігурації*. Це № 1, 3, 5 з I частини та № 1, 2 з II частини. До другої групи належать *прелюдії з елементами імітації* (№ 2, 7, 8, 9, 11 з I частини та № 3, 6 з II частини). При їх вивченні мають бути засвоєні поняття *тема і протискладення*. Третю групу становлять прелюдії, поліфонічний виклад яких повністю ґрунтується на *імітації*: № 4, 6, 12 (I частина), № 5 (II частина). Четверта група охоплює прелюдії т. зв. *неімітаційної поліфонії* із мелодичною самостійністю голосів, а не розвитком однієї теми у різних голосах.

На матеріалі творів зі збірки «Маленькі прелюдії та фуги» учень має можливість з'ясувати, що у творчості Баха жанр «Прелюдія» (від лат. Praeludo – попередньо граю, роблю вступ; виник у XV ст. як невеликий інструментальний імпровізаційний вступ перед твором) вже використовується не лише, як частина традиційних циклів: прелюдія та fuga, початкова п'єса в сюїті, а також, як *самостійна п'єса* для клавіру або для органу.

У маленьких прелюдях із гармонічними фігураціями початківець може засвоїти узагальнене поняття *прихованої поліфонії*. Приховані голоси виникають у мелодичній лінії, що звучить як ущільнена поліфонічна фактура, де у пам'яті лишається найперше верхній звук. Наступний верхній звук гармонічної фігурації у слуховому сприйнятті об'єднується з попереднім і поступово в свідомості виникає ілюзія додаткової мелодичної лінії. Інші звуки фігурації, наприклад арпеджованої (Прелюдія № 1, ч. I), також утворюють додаткові лінії прихованої поліфонії.

Виконавське опанування прелюдій дозволяє добре засвоїти і різницю між *фразуванням та артикуляцією*. Структурування довгих мелодичних ліній, тобто фразування, відбувається згідно чергування музичних думок. Практично це розподіл музичного тексту на мотиви, фрази, речення. У творах Баха виявляти смислові розділи мелодичних ліній добре допомагає такий часто використовуваний спосіб розвитку їх музичного матеріалу як секвенційне повторення мотиву. Артикуляція є одним із способів виразного інтонування при голосоведенні і обумовлюється, зокрема, різними видами атаки, розвитку і завершення різних тонів, різноманітністю форм їх поєднання.

У прелюдях з елементами імітації або імітаційного викладу учень познайомиться з поняттями, характерними для цього засобу формотворення поліфонічної музики. *Імітація* (від лат. Imitatio – наслідування) – повторення теми чи мелодичного звороту в одному з голосів музичного твору безпосередньо

після проведення в іншому голосі. Вже у Прелюдії № 2 (ч. I) відбудеться знайомство із значенням «тема - протискладення». Тема – завершена музична думка, протискладення – музичний матеріал, що супроводжує імітацію теми, або імітаційну відповідь іншого голосу.

У пошуках виразності виконання голосоведення на матеріалі прелюдій буде засвоюватися властива стилю музики Баха «терасовидна» динаміка – мотивне динамічне нюансування.

Також учень познайомиться із *правилом «вісімки»* й особливостями його творчого застосування. Назва цього правила є умовною, оскільки воно розповсюджується на будь-яке співставлення двох сусідніх тривалостей: шістнадцятих нот та восьмих, восьмих та чвертей, чвертей та половинних нот. Суть цього правила полягає у застосуванні роздільного артикулювання на довших нотах та зв'язного – на вдвічі коротших. Таке виконання ґрунтується на потребі підкреслення комплементарної (або взаємодоповнюючої) ритміки поліфонічної фактури із пульсуючим рухом певною нотною тривалістю. Виконання, наприклад, у токатній Прелюдії № 5 (ч. II) восьмих нот staccato, а протискладення шістнадцятих legato дозволяє акустично врівноважити тривалість усіх нот та виразно передати активну пульсацію шістнадцятими.

Водночас слід не забувати про головний фактор у застосуванні або не застосуванні правила «вісімки» – залежність виразних засобів від характеру і змісту поліфонічного твору. Глибокий зміст та наспівний характер інтонацій голосів, зокрема у Прелюдії № 6 (ч. I), зумовлюють зв'язну артикуляцію всіх її мелодичних ліній. Такого ж творчого підходу до артикуляції кожного голосу, його тембрального забарвлення й «інструментування» потребує виконання прелюдій із неімітаційним поліфонічним викладом мелодично самостійних тематичних ліній.

##### 5. *Й. С. Бах. Інвенції – загальна характеристика.*

Вищим щаблем у розвитку поліфонічного слуху є робота над 15-ма двоголосними інвенціями та 15-ма триголосними симфоніями. Інвенції (від лат. Inventio – фантазія, винахід, вигадка) Бах дуже цінував як педагогічний репертуар, постійно переробляв їх та створив три авторські версії збірки.

Вивчення інвенцій поглиблює опанування стилем музики Баха, якій властивий особливий драматизм внутрішньої боротьби, де могутню стихію почуттів стримує стоїчна витримка. Водночас у композиційній логіці поліфонічного твору, що будується на проведенні теми в різних голосах, немає ні боротьби, ні конфлікту між цими проведеннями. Розгортання твору базується на їх співставленні.

Отже, об'єднує весь твір тема, з якої розвивається матеріал контрапунктної побудови поліфонічного твору. В інвенціях поглиблюється засвоєння понять: тема, протискладення, імітація. Детальне опрацювання мелодичної лінії обох голосів спрямоване на почергове виявлення смислового навантаження «розмови» двох героїв: аналіз ритмічної, інтонаційної, інтервально-мелодичної

будови голосоведення. Цей аналіз допомагає структурувати музичний матеріал і знаходити виправдану внутрішньомотивну та міжмотивну артикуляцію.

Уже в двоголосній Інвенції № 1 учень познайомиться із різними видами контрапункту: а) *проведення теми в оберненні* (тобто протилежному русі); б) *проведення теми у збільшенні* (тривалість кожного звуку збільшується вдвоє); в) *подвійний контрапункт* (обмін музичним матеріалом між голосами у різних епізодах на відстані); г) *обернений контрапункт* (проведення того ж матеріалу у різних епізодах, але обернено, у зміненому напрямі).

Принципи підбору апікатури у творах Баха мають базуватися на досягненні ритмічної та звукової рівності. Тобто потрібно передбачати зручність гри, переконливо структурувати мотивні побудови, сприяти художній виразності виконання.

Важко переоцінити значення розуміння учнем фортепіанного класу музичної форми поліфонічного твору. Дослідники творчості Баха в усі часи порівнювали формотворчу логіку його поліфонічної музики із складанням промови за законами риторики. Такі порівняння проводилися вже в музичних трактатах епохи бароко. Й. Маттезон у праці «Досконалий капелмейстер» (XVIII століття) виклав шість основних розділів промови за законами риторики.

I. Початок або вступ – мета і загальний задум.

II. Розповідь, повідомлення.

III. Головне положення.

IV. Спростування.

V. Підкріплення.

VI. Заключення.

Водночас розуміння форми на основі закономірностей поліфонічного розвитку може мати розбіжності з виявленням зовнішньої форми, яка ґрунтується на архітектонічних пропорціях побудови. Варто пам'ятати, що визначальною для стратегічного динамічного плану виконання поліфонічного твору є все ж внутрішня суть побудови форми. А вже тактичні динамічні відтінки у творах Баха майже завжди застосовуються за терасовидним принципом.

Робота над триголосними симфоніями (у педагогічній практиці їх часто називають триголосними інвенціями) є складнішим кроком в опануванні поліфонічної музики. Їх виконання потребує збільшення обсягу слухової уваги, її гнучкості при переключенні на кожну іншу звукову лінію, поліпшення технічної вправності при виконанні однією рукою партій двох голосів, а також при переданні з руки в руку лінії середнього голосу.

Для цього варто поділити симфонію на декілька фрагментів. Найперше потрібно опрацювати верхній голос першого фрагмента: «розшифрувати» характер та зміст його мовлення. Тимчасово доречно використовувати зручну для гри одного голосу апікатуру, щоб не ускладнювати призначеною для гри однією рукою двох голосів апікатурою природного невимушеного інтонування. Таким же чином опрацьовується другий голос – однією (лівою) рукою – зручною для вираження змісту цього голосу апікатурою. Опановані окремо голоси



об'єднуються так само двома руками: виявляється їх тембральна своєрідність, а також спільний зміст «розмови» цих двох «персонажів». Способом «один голос – одна рука» опрацьовується надалі кожна комбінація голосів: I – II, I – III, II – III. Після гарного засвоєння логіки голосоведення відбувається прилаштування ігрового апарату до зручного виконання всього триголосного контрапункту двома руками. При цьому учню потрібно засвоїти важливий аплікатурний принцип епохи бароко – перекладення довгих пальців через короткі: 3-го через 4-й або 4-го через 5-й тощо.

Виконання симфоній на сучасному фортепіано передбачає використання фактурнонеобхідної педалі для забезпечення якісного legato. Також допускається використання як правої, так і лівої педалі для збагачення тембральної різноманітності звучання.

#### *б. Редакції бахівських клавірних творів.*

Видання творів Й. С. Баха (крім прижиттєвої публікації композицій лейпцизького періоду) розпочалося наприкінці XVIII століття. Вже у 1837 – 1851 роках у видавництві Гофмайстера і Кюнеля (майбутнє видавництво «Петерс») до редагування клавірних творів митця були залучені кращі педагоги того часу: К. Черні, Ф. Гріпенкерль, Ф. Ройцш. Тож тоді була здійснена перша педагогічна редакція опусів Й. С. Баха. У дослідженнях з історії фортепіанного мистецтва визнаються серйозні заслуги редакцій цих музикантів й водночас перелічуються конкретні їх недоліки: довільні зміни прикрас, часті й раптові коливання гучності, темпові перебільшення, панівна артикуляційна барва – легато.

Лінію романтизації музики Й. С. Баха підхопили Ф. Ліст та його учні Г. Бюлов, К. Таузіг, Е. д'Альбер. Згодом Г. Бюлов сам критикував здійснене ним редагування Хроматичної фантазії і фуґи, звертаючи увагу на необхідність простоти у розумінні музики Й. С. Баха.

Створене 1850 року в Німеччині Бахівське товариство спрямувало зусилля на публікацію творів композитора у такому вигляді, якими вони збереглися у рукописах або достовірних копіях. Особливо показовим у цьому плані виявилось видання «Добре темперованого клавіру» у редакції Ф. Кроля. Публікації товариства стали гарним підґрунтям для подальших педагогічних редакцій.

Серед багатьох видань кінця XIX століття вирізняються редакції Г. Бішофа та Ф. Бузоні. Редакції Г. Бішофа, що ґрунтувалися на глибокому розумінні музики Й. С. Баха, мають лаконічні виконавські рекомендації, які до того ж завжди позначені дрібним шрифтом. Редакторські вказівки Ф. Бузоні втілюють нове виконавське трактування цієї клавірної музики, в якому на противагу романтичній чутливості стверджувався ідеал мужнього, суворого, величного Й. С. Баха. Звідси – звернення до терасного динамічного планування, темпоритмічної точності без агогічних відхилень, деталізована артикуляція для втілення індивідуалізації інтонаційного розвитку голосів. Водночас

прихильники співного фортепіано не сприйняли його заклику до майже тотального застосування у фортепіанній грі прийому *non legato*.

У продовження бузонієвської інтерпретації музики німецького композитора Б. Муджеліні (приймаючи ідеал органного Й. С. Баха) навпаки віддає перевагу наскрізному легато. У зв'язку з цим він відроджує старий прийом перекладання довгих пальців через короткі та урізноманітнює зв'язну артикуляцію хвилеподібною динамікою, хоч і не такою деталізованою як у К. Черні.

Редакції сюїт Е. Петрі набули поширення у вітчизняній музичній практиці. Його вказівки теж орієнтують на фрази широкого дихання проте детальний запис педалі у недосвідчених виконавців призводить до «затьмарення» голосоведення.

У редакції «Добре темперованого клавіру» та «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» Б. Бартока детальні та педантичні вказівки стосуються характеру виконання та темпу за метрономом, фразування, артикуляції, динаміки, аплікатури, іноді педалізації. Він відзначає початки тем, зсуви метричних акцентів тощо. Потрактування Б. Бартоком бахівської музики є близьким до бузонієвського, але велика кількість ремарок ускладнює сприймання цієї редакції, вимагає від виконавця уважної аналітичної роботи.

Рух за виконання історично-правдивого Й. С. Баха, що посилюється від двадцятих років ХХ століття, ознаменувався поширенням видань уртекстів. Критикується «фортепіано-центричність» в інтерпретації творів композитора у ХІХ столітті, відкидаються поширені стильові установки при звертанні до музики минулого. З другої половини цього століття у виконавській практиці постійно переоцінюються підходи до трактування музики великого німецького майстра.

В Україні наприкінці ХХ століття набула поширення низка клавірних творів Й. С. Баха у редакції інтерпретаційного характеру С. Діденка.

### *7. Видатні інтерпретатори музики Й. С. Баха.*

Твори Й. С. Баха входили до репертуару усіх славетних піаністів минулого. Людвіг Бетховен виховувався на «Добре темперованому клавірі». Прелюдії і фуґи були «настільною книгою» Фридерика Шопена. Творчість німецького генія пропагували Ференц Ліст, Феручо Бузоні та ін.

Клавірні твори Й. С. Баха впродовж багатьох років складають істотний розділ педагогічного і концертного репертуару. А для окремих відомих піаністів спадщина композитора стала головною і стильово-визначальною частиною їх виконавської творчості. У ХХ столітті традиційним стає виконання великих творів і циклів композитора. «Добре темперований клавір» як цілість інтерпретували: польська піаністка Ванда Ландовська, швейцарський піаніст Едвін Фішер, славетні уродженці України німецького походження піаністи Генріх Нейгауз і Святослав Ріхтер, канадський піаніст Гленн Гюльд.

## 8. Музичні терміни: динамічні відтінки у межах тихої гучності.

Piano – тихо;

Piano marcato – тихо, але чітко;

Mezzo piano – напівтихо;

Sotto voce – півголосом;

Mezzo voce – півголосом;

Pianissimo – дуже тихо;

Piano pianissimo (або три піано) – надзвичайно тихо;

Piano possibile – наскільки можливо тихо.

### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
3. Свириденко Н. С. Стилїстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха: навчально-методичний посібник. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 242 с.
4. Тарчинська Ю. Г. Теорія і методика викладання гри на музичному інструменті. Рівне: РДГУ, 2018. 55 с.
5. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

### **3-й модуль**

#### *1. Туше та його види.*

Туше (французькою Touché, від Toucher – торкатись) – характер дотику (натискання, удару) до клавіатури під час гри на клавішних інструментах та пов'язаних із ним сили і забарвлення звуку. Туше визначається положенням пальця відносно клавіші, швидкістю його руху, глибиною натискання та багатьма іншими факторами. Тобто індивідуальні фізіологічні особливості ігрового апарату виконавця, властива йому манера звуковидобування, характер обумовленої художніми намірами артикуляції, визначають гучність та тембр звучання інструмента. На думку більшості виконавців кожному із інструменталістів (піаністів, баяністів та ін.) притаманне індивідуально забарвлене туше.

Відома чеська піаністка і педагог, донька знаного фортепіанного педагога Вілема Курца Ілона Курцова-Штепанова основні види фортепіанного туше розрізняє за типом артикуляційних завдань (у широкому художньо-технічному сенсі) та мірою задіяння у грі різних частин руки (пальців, кисті, передпліччя тощо). Коротко ця класифікація полягає у диференціації видів туше у межах зв'язної та роздільної артикуляції.

Так, у прийомах гри *Legato* застосовується два основних види: легато шляхом *натискання* пальців на клавіші (палець перед звуковидобуванням знаходиться *на* клавіші) та легато *ударом* пальців (палець перед звуковидобуванням знаходиться *над* клавішою).

Гра прийомом *натискання* означає те, що пальці не піднімаються над клавішами свідомо і не застосовується удар. У цьому виді легато по-різному використовується вага руки: легка – від кисті, більша від передпліччя й плеча. Перенесення ваги здійснюється шляхом об'єднуючого руху кисті, палець при цьому відпускає клавішу не активним довільним рухом, а природнім, що виникає внаслідок перенесення ваги на наступний граючий палець. За необхідності (художньо-технічної потреби) клавіші можуть перетримуватися у легатіссімо, або активно «відстрибувати» після натискання наступної клавіші. Останній спосіб гри є близьким до легато *ударом* пальців. У вказаному виді легатного туше взяття клавіші відбувається зверху легким і пружним поштовхом пальця, що відразу після гри наступним повертається таким самим легким і пружним рухом у попереднє положення над клавішами.

У роздільних способах звуковидобування штрих *Staccato* виконується такими прийомами гри: поштовхом пальців від клавіш (коротке легке туше, в якому пальці до і після удару знаходяться близько біля клавіш) і пальцевим стакато зверху (пальці перед звуковидобуванням злегка підняті, вдаряють клавішу прямо зверху і максимально пружно); вібрацією від кисті, ліктя; поштовхом усієї руки від клавіш; вільним опусканням руки (обтяжене стакато або *portamento*).

## 2. Засоби виконавської виразності.

У XVIII – XIX століттях відбулося розмежування мистецтва імпровізації, панівного в середньовічному професіоналізмі Заходу та Сходу, на дві відносно самостійні сфери – композицію та виконання. Це було пов'язане з розвитком віртуозності, появою професіоналів, які займалися переважно концертно-артистичною діяльністю. Відтоді майстерність музиканта-інструменталіста спрямовується на тлумачення авторського задуму, його звукову реалізацію.

Як посередник між композитором і слухачем, виконавець відіграє вирішальну роль у долі музики минулих епох та сучасності. Його справжня професійна майстерність стає неоціненним скарбом для інструментального мистецтва, вона збагачує авторську спадщину.

З утвердженням виконавства як самостійної сфери творчості у музичній культурі виникає поняття інтерпретації (латинською *Interpretatio* – прочитання, тлумачення). Воно природно закріпилося за визначенням характеру діяльності інструменталіста, що містить особливу міру продуктивності та репродуктивності, їх рухливу нестійку рівновагу. Багатозначність сконцентрованої у нотному тексті інформації завжди вимагає діалогу між авторським задумом та його осмисленням.

Чітке уявлення композитором звукового образу музичного твору, власне, вже є для автора реалізацією його мистецького задуму. Майстерність виконавця поєднує внутрішнє життя слухових уявлень та їх зовнішню форму (звучання): уточнення звукового образу у професійній діяльності інтерпретатора доповнюється пошуком доцільних у всіх відношеннях виконавських засобів його реалізації.

Професійне виявлення змісту музичної форми шляхом її чуттєво-конкретного та абстрактно-логічного пізнання впливає на характер музично-слухових уявлень, робить їх художньо достовірними. Водночас адекватність трактування інструменталістом композиторської ідеї не позбавляє інтерпретацію ознак свободи виконавського прочитання.

По-перше, відповідність виконавського звукового втілення авторському задуму залежить від мети та мотивів діяльності інтерпретатора. Вже у ХІХ столітті визначилися два типи трактування музичних творів. Основним принципом одних виконавців стає ретельно-достеменне відтворення авторських вказівок, інші прагнуть самовираження у процесі гри. По-друге, поступове накопичення досвіду виконання конкретного, зокрема фортепіанного, твору призводить до нових якісних змін у характеристиці його музичного образу. Піаніст, аналізуючи вже не стільки нотний текст, скільки звуковий матеріал, породжений ним і залежний від практичних можливостей інструменту, обирає певну якість нюансування: уточнює темп, динамічні відтінки, артикуляційні прийоми, агогіку. Адже в авторській партитурі ряд знаків приблизно вказує на характер інтерпретаторського інтонування. Наприклад, шкала піаністичної артикуляції може бути надзвичайно багата виражальними можливостями її модифікації на практиці. Формально ж, у нотному тексті, вона представлена переважно знаковою системою, що відтворює такі основні засоби, як: *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato*. Ці види туше можуть бути зафіксованими і словесно. У результаті музичний текст збагачується уточненими поясненнями на зразок: *molto legato*, *mezzo staccato*, *tenuto* тощо. Проте у застосуванні цих піаністичних прийомів відкриваються величезні художньо-виражальні можливості. Це стосується й використовуваних у грі динамічних відтінків. Авторські зауваження щодо них, по суті, не вказують точного дозування гучності.

Отже, диференціація таких художніх засобів, як артикуляція, динаміка, агогіка та тембр, що мають величезне виразне та формотворче значення, безпосередньо залежить від виконавця. Недаремно у сучасному музикознавстві йому справедливо надана роль одного з творців п'єси.

У процесі практичного опанування фактури музичної форми відбувається визначення технічних можливостей реалізації звукообразних уявлень. На цьому рівні роботи над твором вирішуються аплікатурні завдання, йде пошук прийомів звуковидобування, педалізації тощо. Результати такої практичної діяльності підсумовуються у відповідних сформованих уявленнях. Оперування цими суто виконавськими (технологічними) поняттями стає тією основою, на якій

будується подальша праця над втіленням авторського задуму у реальному звучанні.

### *3. К. Черні та його етюди.*

Австрійський піаніст і композитор чеського походження Карл Черні (1791 – 1857), на етюдах якого виховувалося і виховується не одне покоління музикантів, знаний у широких мистецьких колах передусім як видатний фортепіанний педагог, учнями якого були Ф. Ліст, Т. Лешетицький, Е. д'Альберта ін. відомі майстри фортепіанного мистецтва. Між тим його спадщину складають більше тисячі творів: симфонії, сонати, тріо, квартети, етюди і вправи. К. Черні аранжував у дві та чотири руки багато опусів видатних композиторів XVII – XIX століть. Він переклав для фортепіано всі симфонії Л. Бетховена, створив на прохання німецького генія фортепіанний варіант його опери «Леонора», пропагував творчість видатного композитора у концертах як піаніст. К. Черні збагатив історію фортепіанної педагогіки фундаментальними методичними працями, здійснив редагування і переклади методичних праць з питань фортепіанного виконавства та педагогіки. Він створив і своєрідну музичну енциклопедію. Плідну спадщину митця доповнюють декілька поетичних опусів.

Серед видатних музикантів виникла полеміка щодо художньої цінності композиторської творчості К. Черні. Водночас піаністи високо оцінюють значення його постаті як творчо мислячого педагога і як автора надзвичайно корисних для виховання техніки етюдів.

Абсолютно прогресивним для фортепіанної педагогіки 1840-х років було переконання К. Черні про необхідність стильової обумовленості інтерпретації. Він також не заперечував і проти вияву у грі творчої індивідуальності піаніста. Техніку видатний педагог вже тоді розглядав не як самоціль, а як засіб досягнення художньої мети. К. Черні намагався плекати індивідуальність своїх учнів, формувати їх всебічно розвиненими музикантами, які вміють планомірно працювати і дисциплінувати власні думки та почуття. Створюючи інструктивні етюди, композитор прагнув максимально чітко окреслити технічне завдання, уникаючи всього, що могло б завадити його виконанню. Він вбачав свою мету у тому, щоб допомогти музиканту опанувати безвідмовною піаністичною технікою.

Інструктивний тип етюдів К. Черні має тренувальне призначення. Водночас їх текстові вимоги також передбачають виконання завдань динамічного інтонування. Тому труднощі цих творів віденського педагога пов'язані не лише із фактурними рішеннями, а й зі слуховою роботою над виразною грою мелодійних, блискучих та елегантних віртуозних побудов.

Етюди К. Черні – справжня енциклопедія фортепіанної техніки першої половини XIX століття. Вони розвивають гнучкість та еластичність м'язів долоні, а також самостійності пальців. Окрім вдосконалення техніки гри ці твори



спрямовані на виховання звукової культури піаніста та опанування мистецтвом артикуляції.

Значне місце серед пасажів етюдів належить *гамам* – основі фортепіанної техніки та найпоширенішому типу фортепіанного викладу у музичних творах того часу. Згідно з головним педагогічним принципом К. Черні – від простого до складного – у перших етюдах з опусів 299, 636, 821 або 849 гамоподібні фігурації охоплюють одну-дві октави. У заключних – довгі гамоподібні послідовності, діатонічні й хроматичні, гама терціями, квартами, секстами у прямому і протилежному русі (наприклад, в ор. 821, № 139, 140, 148). Різноманітне ритмічне групування цих пасажів композитор застосовує з метою кращого досягнення виконавцем звукової рівності. Вищу складність у гамоподібній техніці становлять опуси: 161, 337, 365, 399, 818, 834. У хроматичних гамах К. Черні застосовував подібно до Ф. Шопена прийом перекладання третього, четвертого, п'ятого пальців, без допомоги першого.

Досить поширеними в етюдах К. Черні є *арпеджіо*. Найчастіше він застосовує довгі та ламані арпеджіо у різних ритмічних варіантах. Поряд з елементарними формулами зустрічаються арпеджіо домінантсептакордів, нонакордів (ор. 299, № 39; ор. 337, № 31 тощо); зменшених септакордів (ор. 365, № 52; ор. 821, № 144 тощо); арпеджіо чергуванням рук (ор. 261, № 52, 68; ор. 335, № 24, 46 тощо); арпеджіо з пропущеними терцією або квінтою (ор. 337, № 22; ор. 365, № 52, 57 тощо).

Суттєву увагу К. черні приділяв розвитку *трельної* техніки. Є у нього багато етюдів на короткі трелі (зокрема, ор. 365, № 15, 49), трелі подвійними нотами (ор. 337, № 9, 14; ор. 365, № 5, 60 тощо), трелі-тремоло (ор. 161, № 26; ор. 299, № 13. 27 тощо), багатоголосні трелі, виконувані чергуванням рук (ор. 355, № 45; ор. 365, № 56 тощо). Крім того, К. Черні радить грати трель в одних випадках гучно (у стриманому темпі), в інших – стрімко й легко.

Його інструктивні етюди формують і метро-ритмічну організованість гри, передусім відчуття мірності руху. У розвитку артикуляційних умінь К. Черні звертався щонайменше до восьми видів штрихів: Legato, Legatissimo, Halbstaccato, Staccato, Marcatissimo, Staccatissimo-martellato, Marcato, Leggiermento тощо.

У вітчизняному педагогічному репертуарі використовуються його етюди, відредаговані Генріхом Гермером – ор. 299 і 740. Менш поширеними є опуси 161, 335, 337, 355, 365, 399, 802 і 834.

#### 4. Р. Шуман – сфери фортепіанної творчості.

Роберт Шуман (1810 – 1856) – представник зрілого романтизму в європейській музиці XIX століття. Його творчість посідає чільне місце в історії німецького музичного мистецтва. Фортепіанні опуси Р. Шумана були написані під впливом літературних творів – самого композитора й інших авторів. Результатом тісного зв'язку музики й поетичного та літературного слова у спадщині митця з'являються такі жанри, як «Новелети», ліричні мініатюри

«Поет говорить», «Чому?» тощо. В образному змісті його фортепіанної спадщини органічно поєднуються психологізація та характеристичність. Ліричність музичного висловлювання композитор збагатив істотною імпульсивністю. У його творах – чутлива, безпосередня і спонтанна реакція героя на навколишній світ; фіксація мінливого оточення. Улюбленою образною сферою Р. Шумана був гумор: пародія, іронія, доброзичливий жарт. Новими для фортепіанної музики стали типово шуманівські фантастичні образи.

Трактування музичної форми композитор вивільняє від традиційних структурних схем. Бажання передати життя у всій його різноманітності та контрастності призводить Р. Шумана до створення нового жанру: *програмного фортепіанного циклу*, в якому вільно чергуються контрастні мініатюри – найбезпосередніша форма виразу почуттів. У його циклах класичне співвідношення теми та її розвитку поступається чергуванню різних тем, як у житті, що складається із різних подій. Водночас для Р. Шумана була неприйнятною відсутність внутрішньої логіки. Він звертався до тієї чи іншої форми взаємодії сюїти, рондо та варіацій. У більшості циклів композитора присутній образно-змістовий і структурний стрижень, осмислення й виконавське виявлення якого стає основою цілісності інтерпретації.

Традиційним типом шуманівських циклів є «Альбом для юнацтва» ор. 68, «Листки з альбому» ор. 124. Об'єднані на основі спільного змісту «Дитячі сцени», «Лісові сцени», «Фантастичні уривки». До сюїт наскрізного розвитку належать: «Метелики» ор. 2, «Карнавал» ор. 9, «Танці Давидсбюндлерів» ор. 6, «Інтермеццо» ор. 4, «Крейслеріана» ор. 16. Цикли, в яких варіаційний спосіб розвитку стає визначальним: Варіації Abegg ор. 1, Експромти на тему Клари Вік ор. 5 та «Симфонічні етюди» ор. 13. Варіантний розвиток їх головної думки втілюється у необмежених тематично-мотивних перетвореннях. Діалектика контрасту та єдності, притаманна сюїтам композитора, своєрідно виявилася у так званих одночастинно-циклічних п'єсах, форма яких суттєво розрослася: Арабеска ор. 18, Blumenstück ор. 19, Гумореска ор. 20, Новелети ор. 21 (остання з них) та перша частина «Віденського карнавалу» ор. 26.

Ще одну жанрову групу складають твори Р. Шумана, написані у сонатній формі: Сонати fis-moll ор. 11, f-moll ор. 14, g-moll ор. 22; Allegro h-moll ор. 8; Фантазія C-dur ор. 17; Концерт a-moll ор. 54; три дитячі сонати ор. 118 тощо. У цих опусах композитор досить вільно трактує класичні зразки сонатного Allegro і сонатного циклу.

##### 5. Ф. Шопен - сфери фортепіанної творчості.

Творчість Фридерика Шопена (1810 – 1849) відкрила у піанізмі нову сторінку, що породила особливу виконавську спеціалізацію – «шопеністів». Композитор-піаніст створив унікальний стиль, позбавлений напруги, легкий і м'який за звучанням. Він відзначається великою мелодійною плавністю, грацією та аристократизмом. Джерелом багатства виразних засобів шопенівського письма стало глибоко самотнє переосмислення польського народного

мистецтва. Водночас мелодичний стиль композитора пов'язаний також із пісенністю, інструментальністю та речитативністю італійської опери. Наспівність, елегантність, гнучкість її мелодики властива також вокалізованим мелодіям композитора, хоча останні мають надзвичайно самотній характер.

І у власній грі, і у творчому доробку пріоритетним для польського митця було виявлення музичного змісту, глибоке емоційне його осягнення. Через усвідомлення Ф. Шопеном того, що музика здатна виразити у звуках і почуття, і думки, і навіть погляди й переконання людини він істотно розвинув традиційні жанри романтичної музики. У кожному з них композитор втілював своєрідний погляд на світ. У традиційному жанрі «блискучого концерту» (найкращі твори з цієї серії – два Концерти для фортепіано з оркестром e-moll op. 11, f-moll op. 21) Ф. Шопен відкинув неглибоку ефектність і беззмістовність, наповнюючи мелодії ліризмом, збагачуючи гармонію та індивідуально трактуючи форму. Своєрідного розвитку зазнали і танцювальні жанри. Це, зокрема, драматизація змісту у полонезах (двадцять полонезів) і наближення їх до великої форми поемно-баладного типу; психологізація мазурки (жанру, що супроводжував увесь творчий шлях Ф. Шопена, композитор написав п'ятдесят вісім мазурок), яка відображала як сокровенні думки й настрої художника, так і образи навколишнього життя. Свій максимальний вияв лірика Ф. Шопена знаходить у ноктюрнах (двадцять один ноктюрн). Етюди ж композитор підняв до нового, нечуваного доти рівня змістовної, емоційної, художньо довершеної музики (двадцять сім етюдів). Монументальністю розгортання вони подібні до великих творів митця. Особливо захоплював композитора світ балади (жанр, започаткований Ф. Шопеном у фортепіанній музиці, у його творчому доробку – чотири балади), що не накладав жодних формальних обмежень.

Водночас творчість Ф. Шопена відзначається відносною стійкістю класичних норм письма. Емоційна концентрованість поєднувалася зі строгим конструктивним оформленням і у великих композиціях (баладах, скерцо, фантазії, сонатах: c-moll op. 4, № 1, b-moll op. 35, № 2, h-moll op. 58, № 3), і у змістовних мініатюрах, таких як прелюдії (двадцять чотири прелюдії op. 28, загалом у композитора – двадцять шість прелюдій).

Грунтовною складністю в інтерпретації різних опусів композитора – від вальсів до Великої фантазії на польські теми – є багатозначність їх образного змісту, зумовлена глибокою психологічністю музики митця. Охоплення всіх складових її змісту не під силу майже жодному окремому піаністу. Кожен виконавець знаходитиме у мистецтві Ф. Шопена імпонуючі йому риси. Водночас він має знати основні принципи виконавського прочитання музики польського генія.

#### *6. Представники романтичного стилю в живописі та літературі.*

Романтизм у живописі, розквіт якого припав на XIX століття, приходить на зміну класицизму із його ідеальною красою та «холодною» розсудливістю. З'являються нові герої: бунтівні, пристрасні, суперечливі натури. Роботи

художників-романтиків зображують боротьбу, патетику. Митці не цуралися досліджувати темний бік людської душі поряд із її світлими прагненнями. Вони відхиляли будь-які прояви раціоналізму та зосереджувалися на емоціях, почуттях, мріях особистості. Героями картин часто ставали ті, хто міг повести за собою громаду, запалити вогонь у їх серцях.

Особливості романтизму в живописі виявилися у: свободі вибору сюжетів, униканні чіткої геометричної форми, динамічності композиції, підкресленій виразності завдяки гри тіні й кольору, естетиці пристрасті.

Типовими персонажами картин стали революціонери, шукачі істини. Уявлення про героя сюжету полотен, якому не властива сентиментальність, навпаки – сила духу, було породжене французькою революцією. Еволюціонував у романтиків і портретний жанр: на противагу парадному портрету розкривається індивідуальність особистості, зображуються емоції. Цієї доби відбувається розквіт пейзажного живопису. Природа стає рівноправною учасницею сюжету: в одних картинах герої протидіють їй, у інших – природа доповнює переживання людини.

У англійських художників на пейзажних полотнах домінує зображення природи, що гармонійно поєднується із технічним прогресом. Яскравими представниками романтичного напрямку в Англії були Вільям Тернер та Джон Констебл.



**Джон Констебл. Пляж у Брайтоні та вугільники**

Німецьких художників надихала доба Середньовіччя. Вони вважали, що люди тієї епохи жили у гармонії із собою та оточуючим світом. Німецькі романтики передавали емоційність і чуттєвість, дотримуючись академічних



традицій. Найвідоміші з них: Каспар Давид Фрідріх, Філіпп Отто Рунге, Карл Шпіцвег.



**Філіпп Отто Рунге. Ранок**

Французькі митці не обмежувалися жанром пейзажу. Вони не залишалися осторонь подій, що відбувалися у Франції: драматичного моменту французької історії – французької революції. Головною темою їх картин стали бунтівники, які протистояли людям, стихії. У французькому живописі цієї доби домінує жанр портрету. Найвідоміші художники-романтики – Теодор Жеріко та Ежен Делакруа.



**Ежен Делакруа. Свобода, що веде народ**



Іспанський романтизм у живописі асоціюється з іменем Франсіско-Хосе де Гоя. Його герої – емоційні натури, схильні до спонтанних вчинків, які люблять фантазувати. У період французької революції сюжети його полотен драматизуються. Митець у своїх творах не оминув жахів війни. Найвідоміші його роботи: «Третє травня», «Лиха війни», «Капричос».



**Франсіско де Гоя. Третє травня 1808 року у Мадриді**

Зростала емоційність художніх образів і в малярському мистецтві українських митців. У портретному живописі все чіткіше виявляються риси української ментальності. Прекрасний образ молодої дівчини («Катерина»), що символізував саму Україну, з'являється у живописі Тараса Шевченка. Його творчість поєднує елементи класицизму, реалізму та романтизму. Унікальною є серія офортів (різновид гравюри на металі) митця «Живописна Україна», де змальовується краса її різних пам'ятних місць.



**Тарас Шевченко. Катерина**



Чудова природа Півдня України та Чорного моря талановито зображені у високохудожніх полотнах українського живописця вірменського походження Івана Айвазовського. Він працював переважно у жанрі морського пейзажу.



**Іван Айвазовський. Дев'ятий вал**

У літературі романтизм формувався розмірено та спокійно. Представники цього напрямку дистанціювалися від реальності у три сфери: у минуле (середньовічні лицарські сюжети), екзотику (далекі країни, не зіпсовані цивілізацією), фантастику.

Романтичної доби з'явився жанр історичного роману, в якому змальовувалися сильні особистості: борці за свободу, за понівечену честь. Вони кидали виклик оточенню, або залишали батьківщину і прямували у чужі країни передусім тому, що там боролися за незалежність. У європейській літературі епохи романтизму з'являється також популярний і до сьогодні жанр наукової фантастики.

Письменники і поети цього напрямку – Вальтер Скотт, Ернст Гофман, Джордж Байрон, Персі Шеллі, Генріх Гейне, Адам Міцкевич, Віктор Гюго, Александр Дюма, Жорж Санд, Ганс Крістіан Андерсен, Микола Гоголь, Альфред де Мюссе та багато ін. – створили еталон романтичних творів.

Романтиків захоплювала народна творчість, яку вони включали у літературний процес. Звертання до національних джерел в Україні почало здійснюватися системно, на науковій основі. Виникає течія фольклорного романтизму: балади Петра Гулака-Артемовського, вірші Миколи Маркевича, Левка Боровиковського, Віктора Забіли, Маркіяна Шашкевича, Євгена Гребінки, Амвросія Метлицького. Поети часто пишуть у стилі народної пісні. Розквітом української поезії цієї епохи стала творчість Тараса Шевченка, в якій геніально втілені ідея національного відродження, український фольклор та історія українського народу.

Художня проза Олекси Стороженка, Пантелеймона Куліша, Ганни Барвінок (Олександрі Білозерської-Куліш), Марка Вовчка (Марії Вілінської), Юрія Федьковича була близька романтизму. У ній домінує етнографічно-побутова стилістика.

Другої половини ХІХ століття романтичну традицію підхоплюють Іван Нечуй-Левицький, Іван Франко, Борис Грінченко. У творах «Захар Беркут», «Запорожці», «Олеся» зображені події далекого минулого.

### *7. Фортепіанні збірки для дітей та юнацтва зарубіжних композиторів.*

У творчій спадщині багатьох композиторів є музика для дітей та про дітей. Дехто лише інколи звертався до цієї сфери культури. Інші присвячували їй значну частину творчості.

До ХІХ століття у цьому жанрі писали музику для домашнього музикування, або з педагогічною метою. Такі твори були невеликими за масштабами і віддзеркалювали стиль музичного мистецтва своєї доби.

В епоху бароко педагогічне призначення мали чимало творів Й. С. Баха («Нотний зошит Анни Магдалени Бах», «Маленькі прелюдії і фуги», «Інвенції») та «Клавірна книжечка» В. Ф. Баха; збірка педагогічних етюдів у трьох томах М. Клементі «Gradus ad Parnassum» (містить послідовно вибудований матеріал – від найлегших зразків до віртуозних опусів).

З двадцятих років ХІХ століття суспільство починає особливо опікуватися дитячою культурою. Власне дитинство вже сприймається як самоцінність. У музичному мистецтві цей процес виразно виявився у творчості Р. Шумана. Тема дитинства втілена у його збірках: «Дитячі сцени», «Альбом для юнацтва», «Дванадцять п'єс для маленьких і великих дітей», «Дитячий бал».

Традицію дитячої фортепіанної літератури продовжили: Ф. Мендельсон («Шість дитячих п'єс»), Ф. Ліст (дванадцять п'єс для фортепіано «Різдваєне дерево»), Ж. Бізе («Дитячі ігри» для фортепіано у чотири руки), П. Чайковський («Дитячий альбом»), М. Равель («Моя Матінка-гуска» для фортепіано у чотири руки), Б. Барток («Мікрокосмос», перший і другий зошити; «Дітям»), С. Прокоф'єв («Казки старої бабусі»), А. Хачатурян («Дитячий альбом»).

### *8. Артикуляційні музичні терміни: у межах роздільної гри.*

Non Legato – не зв'язно;

Portamento – подовжено, але не зв'язно;

Portato – підкреслено, але не зв'язно;

Marcato – чітко;

Staccato – уривчасто;

Martelé – акцентоване стакато;

Martellato – дуже уривчасто, різко та сильно;

Staccatissimo – дуже гостро, уривчасто.

### Рекомендована література для самостійного опрацювання:

1. Генкін А. О. Оволодіння піаністичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності. Методична спадщина К. Черні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Харків: ХДАДМ, 2012. № 9. С. 137 – 140.
2. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
3. Прояви романтизму в українській культурі. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11024/> (дата звернення: 03.08.2023).
4. Садова Л. І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.
5. Тарчинська Ю. Г. Формування раціональних прийомів гри на фортепіано: на прикладі творчої спадщини Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокоф'єва. Рівне: Волинські обереги, 2012. 100 с.
6. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

### 4-й модуль

#### 1. Будова сонатного циклу.

З другої половини XVII століття у сонаті відбуваються зміни: вона починає розділятися на частини. Найтипівішим стає чотиричастинний цикл із такою послідовністю: повільно – швидко – повільно – швидко (або: швидко – повільно – швидко – швидко). Нова форма сонати середини XVIII століття обумовлювалася переходом від поліфонічного письма до гомофонії. У К. Ф. Е. Баха встановлюється класична будова тричастинного циклу. Норми класичної сонати остаточно кристалізуються у творчості віденських класиків: Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Типовим стає тричастинний цикл із швидкими крайніми частинами та повільною середньою. Таке трактування будови класичного сонатного циклу споріднює його із барочними сольними інструментальними концертами. Провідне місце належить першій частині. Вона, як правило, пишеться у сонатній формі і є найрозвиненішою з усіх класичних інструментальних форм. Друга частина виразно контрастує із першою завдяки повільному темпу та лірико-споглядальному характеру. Нерідко у ній використовується менует. Третя частина характером руху зближується із першою. Як правило, вона є найшвидшою у циклі і пишеться у формі рондо або рондо-сонати, значно рідше – варіацій.

Найвищого розквіту жанр сонати досяг у творчості Л. Бетховена. Збагачується образний зміст сонати, посилюється драматизм конфліктного розвитку, починає застосовуватися чотиричастинний цикл на зразок симфоній та квартетів. Така будова згодом закріпиться у багатьох сонатах композиторів-романтиків.

Соната у добу романтизму продовжує займати провідні позиції, хоча дещо відтісняється малими формами. Цього періоду вона тлумачиться у дусі романтичної поемності, зростає тематична єдність циклу. Водночас романтики дотримуються класичних три- та чотиричастинного циклів.

Подальший розвиток жанру пов'язаний із різноманітними змінами образності, музичної мови, неоднаковим потрактуванням структури. Залучаються ознаки інших жанрів: «Соната-елегія», «Соната-казка», «Соната-балада» тощо. Другої половини ХХ століття з'являються сонати, у циклі яких немає жодної частини у сонатній формі (наявним є лише втілення певних принципів сонатності). Автори таких творів потрактовують сонату здебільшого як інструментальну п'єсу.

## *2. Особливості роботи над варіаційною формою.*

Вивчення варіаційного циклу (латинською Variatio – зміна) – теми та різних її змін – викладач може порівняти із переодяганням людини на карнавалі, яка змінює характер поведінки в залежності від вибраного образу.

Завдання виконання варіацій полягає у досить рельєфному виявленні характеру теми, нового та спільного у тематичному розробленні, контрасту та єдності у мініатюрах циклу. Об'єднувати їх також допомагає пошук спільної кульмінації, що припадає, як правило, на останню варіацію, або переміщується на передостанню в разі проведення в кінці циклу теми (коди). Важливим для архітектоніки циклу є і питання тривалості цезур між варіаціями. Вони мають дозволити вчасно переключитися з настрою попередньої на образний зміст наступної. Для цього виконавцю потрібно дати можливість дослухати попередню частину і не запізнитися з початком наступної, щоб вона не сприймалася як щось нове.

Вивчення варіацій, крім формування вміння охоплення циклічного твору, знайомить учня із різними засобами композиторської техніки, розмаїттям фактурних рішень та технічних завдань.

## *3. Фортепіанна спадщина Л. Бетховена.*

Фортепіанна творчість Л. Бетховена (1770 – 1827) започатковує напрямок так званого «героїчного піанізму». У його композиціях переважає масивна гучність, пов'язана із пануванням у музиці німецького генія високої напруги почуттів, величезного заряду енергії, потужного динамізму. У цій фундаментальній стороні його опусів виявляється особлива тема творчості Л. Бетховена – тема титанічної боротьби героя. Більшою чи меншою мірою вона простежується у всіх його творах, незалежно від домінування в них класичного чи романтичного забарвлення. Образ непохитного у відстоюванні своїх високих ідеалів борця, співзвучний у Л. Бетховена з ідеями літературного напрямку «Бурі й натиску», став наскрізним сюжетом творчості композитора. Поряд із героїчною ідеєю у творах Л. Бетховена широко представлена тема природи. Її образи сповнені філософського змісту, насичені токами, що піднімають до дії, до руху.

Психологія особистості у композитора розкривається в глибинних і складних інтелектуальних сферах. Змальовуючи внутрішній світ людини, Л. Бетховен наділяв її рисами свого ідеального героя: сильного, гідного, мужнього, який ніколи не стає жертвою своїх пристрастей. Його дії, боротьба за особисте щастя сповнені філософії, здатної приборкати стихію почуттів, підкорити її волі розуму.

Характер ідей музики Л. Бетховена, що вперше зазвучали у мистецтві світського музикування з такою філософською глибиною і масштабністю, спонукав композитора до творчих пошуків, зумовив сміливість новацій у його письмі. На зміну камерному прозорому звучанню класицистських творів XVIII століття приходить «симфонізм» фортепіанних опусів митця. Причому це поняття стосується не лише органічності будови його творів, а також їх мови в цілому.

Л. Бетховен творив свої шедеври у всіх основних жанрах фортепіанної музики доби класицизму. Його доробок складають: сонати, варіації, концерти для фортепіано з оркестром, також – чимало окремих п'єс і мініатюр, які автор називав багателлями.

Фортепіанні концерти (п'ять концертів) композитор створював передусім для власних публічних виступів. Оновлене трактування цього жанру у Л. Бетховена обумовлюється симфонізацією форми. Зокрема, в концерті G-dur значна активізація тематичного розвитку поряд із зростанням ролі фортепіанної партії у тематичній роботі призводять до зміни традиції щодо черговості вступів оркестру й піаніста (тематичний матеріал всупереч попередньо усталеній нормі вперше з'являється у фортепіанній партії, а вже потім розвивається в оркестрі). У концерті Es-dur Л. Бетховен традиційну імпровізаційну каденцію замінив трьома точно виписаними віртуозними епізодами, що збагатили тематичний розвиток та розширили будову твору.

Шлях від віртуозного трактування до симфонізації спостерігається і у жанрі варіацій (двадцять два цикли варіацій). Домінування у перших циклах такого принципу варіювання, як застосування різновидів фігураційної техніки, змінюється (зокрема, в останньому циклі композитора – «33 Варіації на тему вальсу Діабеллі», ор. 120) розвитком усіх елементів теми: її мелодики, гармонії і ритму.

Найвиразніше еволюцію стилю Л. Бетховена відбивають його сонати (тридцять дві сонати). У них варіювалася будова циклу і структура окремих частин, змінювався характер тем, вводилися інші форми – варіації і fuga. Сонати увібрали усі здобутки фортепіанного стилю композитора.

#### *4. Сонати Л. Бетховена, які мають назву.*

Фортепіанні сонати Л. Бетховена називають «творчою лабораторією» його стилю. Композитор звертався до цього жанру впродовж усього життя. Його ранні опуси вирізняються наступністю щодо стилю сонат Й. Гайдна і В. Моцарта. У пізніших композитор заглиблюється в суб'єктивні переживання. В його

спадщині з'являються сонати, які стали пов'язувати з програмністю, а з ростом їх популярності – давати назви у відповідності до настрою та асоціацій, які викликала різна музика.

Філософське ставлення до життя Л. Бетховена вчувається у його Сонаті № 8. «Великою патетичною» назвав її сам композитор, хоча такої ремарки не було залишено у рукопису. Яскравий, дійсно патетичний, театральний тон сонати сприймається як музична драма.

Знаменита Соната № 14 – «Місячна» – отримала назву від відомого критика Л. Рельштаба після смерті Л. Бетховена. У формі сонати-фантазії композитор створив неперевершеної краси музичну сповідь трагічного періоду свого життя.

Сонату № 15 Л. Бетховен назвав «Великою сонатою». Але завдяки видавцю А. Кранцю її стали іменувати «Пасторальною», що цілком відповідає ліричному та меланхолійному характеру твору.

Соната № 21 свою назву «Аврора» (у римській міфології Аврора – богиня ранкової зорі) отримала передусім завдяки асоціаціям із образами пробудження природи як духовного відродження, оптимістичному, життєствердному характеру.

«Апасіонатою» Сонату № 23 також іменував видавець А. Кранц. Ця назва є абсолютно співзвучною потужному драматизму та героїці сонати.

Три частини Сонати № 26 – «Прощання», «Розлука», «Повернення» – назвав сам Л. Бетховен. Це дійсно програмний твір композитора, присвячений від'їзду ерцгерцога Рудольфа, віденського друга та учня композитора.

Соната № 29 «Хаммерклавір» – одна з останніх сонат композитора. Цю ремарку містять усі пізні сонати Л. Бетховена. Водночас назва «Хаммерклавір» закріпилася саме за двадцять дев'ятою.

##### *5. Визначні інтерпретатори фортепіанної музики Л. Бетховена.*

Фортепіанні опуси Л. Бетховена склали репертуар усіх видатних піаністів післябетховенської доби (одним із перших музикантів, хто активно популяризував його композиції був учень майстра – Карл Черні). У виконавській творчості багатьох із них спадщина митця була представлена досить повно і ґрунтовно. Про це свідчать комплектні (або майже повні) звукозаписи сонат, здійснені Артуром Шнабелем, Вільгельмом Бакхаузом, Вільгельмом Кемпфом, Вальтером Гізекінгом, Клаудіо Аррау, Паулем Бадура-Скодою, Святославом Ріхтером, Емілем Гільєсом, Альфредом Брендлем та ін.

Зміни в інтерпретації музики Л. Бетховена власне відображали зміни у розвитку фортепіанно-виконавського мистецтва загалом. Учень Ф. Ліста – Ежен д'Альбер трактував бетховенську спадщину у пізньоромантичній традиції пристрасних інтерпретацій. Феручо Бузоні творив яскраво-образні, оригінальні виконавські тлумачення.

Другої половини ХХ століття на ґрунті академічних інтерпретацій з характерною для них суворю темпоритмічною стабільністю, рельєфністю

інтонування фактури й фраз виникають концепційні трактування Святослава Ріхтера та Еміля Гілельса. Наприкінці ХХ століття найвизначнішим інтерпретатором бетховенської фортепіанної творчості став Альфред Брендель.

#### *6. Фортепіанна творчість Ф. Ліста.*

Більша частина фортепіанної спадщини видатного представника музичного романтизму, засновника угорської композиторської школи, піаніста-віртуоза та педагога Ференца Ліста (1811 – 1886) має поетично-сюжетний задум. Оновлення музичного мистецтва композитор вбачав у посиленні його зв'язку із поезією. Ф. Ліст прагнув долучити слухача до висот художньої культури, збагатити його внутрішній світ завдяки поєднанню поетичного і музичного джерел у своїх композиціях. Тож багато його циклів мають програмні назви: «Видіння», «Втіхи», «Поетичні та релігійні гармонії», «Роки мандрів» тощо. Основою поетично-сюжетного змісту творів композитора стали літературні шедеври Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарки, Етьєна Сенанкура, скульптура Мікеланджело Буонарроті, живопис Рафаеля Санті, архітектурні пам'ятки та історичні події. Провідною лінією усіх різних сюжетів та програм у творах Ф. Ліста є гуманістична тема: віра у кращі людські якості. Композитор втілює величні почуття й переживання: героїку, драматичну боротьбу, палкі пристрасті, ніжні й красиві почуття, містичні переживання.

У програмній музиці Ф. Ліст розкриває внутрішній світ героя. Сильні почуття втілюються й у тих творах, де програмний підтекст залишається неоголошеним. Великі форми фортепіанної музики композитора: Соната h-moll, Фантазія-соната «Після прочитання Данте», два Концерти для фортепіано з оркестром – Es-dur та A-dur, «Танок мертвяків» та Фантазія на угорські мотиви для фортепіано з оркестром – одночастинні (що зберігають внутрішній поділ на розділи згідно будови сонатного циклу) монолітні цикли із тематичною спільністю.

Яскраве національне забарвлення мають дев'ятнадцять Угорських рапсодій композитора. У цих широковідомих творах використані мелодії та особливості музичної мови угорського інструментально-танцювального стилю вербункош.

Впродовж тривалого творчого шляху Ф. Ліста помітних змін зазнавали у його опусах гармонія, фактура, формотворення, виконавські виразні засоби. Чимало творів у зв'язку з цим істотно перероблювалися та перевидавалися самим автором у нових редакціях. Це передусім стосується такого значного у творчості композитора жанру як етюди (їх у спадщині композитора нараховується п'ятдесят п'ять).

Водночас найчисленнішу групу композицій (близько чотирьохсот) складають високохудожні транскрипції творів інших композиторів. Ф. Ліст у цих натхненних опусах втілював істотний художній зміст оригіналів, переконливо демонструючи придатність фортепіано для концертного втілення музики будь-якої складності та форми.



Оркестральність фортепіанних творів композитора, поєднана із здобутками «блискучого стилю», різноманітна, багата повнозвучними барвами, фактура його опусів надзвичайно розширили виразні можливості фортепіанно-виконавського мистецтва. Інтонаційна виразність лістівської мелодики наближається до декламування – надзвичайно тонкого, природного й переконливого. Рельєфності його музичних образів сприяють яскраві контрасти гучності, темпу, артикуляційних прийомів. Виразність фразування у Ф. Ліста залежить від єдностей музичного висловлювання, а не від метру. В історії фортепіанного мистецтва його ім'я асоціюється із найзначнішими інноваціями виконавської техніки: небаченими раніше широченного розміщення акордами, які можна зіграти тільки прийомом *agreggiato* і за допомогою педалі; масивними монолітними арпеджованими послідовностями; широким застосуванням глісандованих пасажів; охопленням звукового поля інструменту гамоподібними побудовами якнайповнішого діапазону та максимальної швидкості виконання. Новаторські здобутки Ф. Ліста остаточно утвердили роль фортепіано як інструменту великих концертних залів.

### *7. Фортепіанна творчість Е. Гріга.*

З іменем композитора Едварда Хагерупа Гріга (1843 – 1907) пов'язують становлення національної школи фортепіанного мистецтва Норвегії. Він був одним із останніх представників романтизму (у камерному відгалуженні цього стилю). Колористичні особливості його фортепіанних творів передбачають риси французького музичного імпресіонізму.

Формування Е. Гріга-композитора відбувалося під впливом датського музиканта Нільса Гаде й норвезьких – Уле Булля і Рікарда Нурдрока. Головним натхненням творчості митця стали норвезьке народне мистецтво та сувора краса природи його рідного краю. Оригінальна національна музична мова Норвегії своєрідно втілювалася у витонченому поетичному ліризмі музики Е. Гріга.

Композитор розвиває колористичні можливості гармонії академічної фортепіанної музики на основі фольклорних інтонацій і ладів: передусім лідійського на основі мажору, а також мінору з двома збільшеними секундами. Символом норвезького стилю Е. Гріга стала інтонація, з якої починається його фортепіанний Концерт: а – gis – е. Образна сфера музики композитора – фольклорні казкові тролі, гноми, рідкісні для північної природи і тому надзвичайно чарівні картини весни. Е. Гріг вводить у свої фортепіанні твори нові жанри народної музики: танці халлінг та спрінгданс, пісні пастухів локки, скрипкові награвання слотти, народні марші.

Відповідно увиразнюється і ритміка його фортепіанної музики. З фольклорних джерел приходять у стиль композитора синкопи, перемінні, поліритмічні групування нот. З'являються у його творах і риси поліметрії.

Найближчим жанром для Е. Гріга став романтичний жанр ліричної мініатюри. Фортепіанні мініатюри він писав упродовж всього творчого шляху. У «Ліричних п'єсах» (шістдесят шість творів у десяти зошитах) композитора

втілені найрізноманітніші враження від життя. Це своєрідний щоденник митця. Крім «Ліричних п'єс» у Е. Гріга є чимало інших мініатюр: «Поетичні картинки», Норвезькі танці й народні пісні, Листки з альбому, Гуморески, «Настрої» тощо.

Фортепіанна спадщина композитора містить і твори великої форми: Соната a-moll, ор. 7; Балада (у формі варіацій) g-moll, ор. 24; Сюїта «З часів Гольберга», ор. 40. Найвидатніше місце займає Концерт для фортепіано з оркестром a-moll, ор. 16, в якому Е. Гріг у щирому ліричному вислові, позбавленому бравури, виразив своє «я» відданого Норвегії митця.

#### *8. Музичні терміни для визначення характеру музики.*

Adirato – гнівно, сердито;

Affetuoso – любовно, ніжно, із пристрасним пориванням;

Animato – натхненно;

Appassionato – палко, пристрасно;

Brillante – блискуче;

Burlesco – смішно, дивно, дивовижно;

Cantabile, Cantando – співуче, наспівно;

Capriccioso – примхливо, дивно;

Dolce – ніжно, ласкаво;

Dolente – жалібно, жалісно;

Doloroso – сумно, журливо;

Energico – енергійно, рішуче;

Eroico – героїчно;

Espressivo – виразно, експресивно;

Feroce – люто, дико, шалено;

Giocoso – грайливо;

Grazioso – граційно;

Maestoso – урочисто, велично;

Ostinato – уперто, невідступно;

Pesante – важко;

Placido – тихо, спокійно;

Pomposo – велично, пишно, урочисто;

Risoluto – рішуче;

Rubato – вільно, без точного витримування тривалості нот;

Scherzando – грайливо, жваво;

Semplice – просто;

Tranquillo – спокійно;

Zeffiroso – легко, ефірно.

#### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.

2. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
3. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
4. Кузенкова В. П. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано): Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І ІІ рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 180 с.
5. Тарчинська Ю. Г. Теорія і методика викладання гри на музичному інструменті. Рівне: РДГУ, 2018. 55 с.
6. Тарчинська Ю. Г. Формування раціональних прийомів гри на фортепіано: на прикладі творчої спадщини Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокоф'єва: Навчальний посібник. Рівне: Волинські обереги, 2012. 100 с.
7. Фортепіанні сонати Бетховена з назвами. URL: <https://uk.perish.info/2062-beethovens-piano-sonatas-with-titles.html> (дата звернення: 06.08.2023).
8. Юцевич Ю. Є. Словник музичних термінів. Видання друге, перероблене й доповнене. Київ: Музична Україна, 1977. 208 с.

#### 4-й курс,

#### 1-й модуль

##### 1. *Добре темперованийий клавір Й. С. Баха – загальна характеристика.*

Вершиною поліфонічного мистецтва та справжньою енциклопедією бахівської поліфонії є сорок вісім прелюдій і фуг, що складають два томи збірки «Добре темперованийий клавір». У цьому циклі досить глибоко відображена сутність мистецтва Й. С. Баха. Усі властивості й закономірності музичної мови композитора у Прелюдіях і фугах набувають складнішого виразу.

Темперованийий стрій, що поділив октаву на дванадцять рівних півтонів, ще до Й. С. Баха надихав композиторів на створення опусів у всіх тональностях. Водночас саме «ДТК» є першою збіркою творів мистецької якості світового рівня, написаних у всіх двадцяти чотирьох тональностях. Робота над нею тривала чверть століття. У першому томі композитор об'єднав створені у різний час 24 прелюдії і фуґи, а через 22 роки з'явився наступний цикл під назвою «24 нові прелюдії і фуґи», який з часом став вважатися ІІ частиною «ДТК».

Й. С. Бах сам вказав на призначення збірки: для навчання молоді а також – виконавської практики майстерних клавіристів. Кожна прелюдія та фуґа є двочастинною циклічною формою. Окремі прелюдії ще мислилися композитором як типові вступи до сусідніх фуг, але художня самостійність інших була настільки суттєвою, що взаємодія з фуґою будувалася на рівноправних засадах. Їх внутрішній зв'язок обумовлювався подібністю або контрастом. Це ставить перед виконавцем завдання виявлення характеру

художньої єдності циклу і на цій основі – спільності виконавського трактування прелюдії і фуґи.

Прелюдії I тому різноманітні за жанром та характером. Одні – мають токатний характер (c-moll, D-dur, B-dur), інші – танцювальний (E-dur, A-dur). Ряд прелюдій нагадують арію (c-moll, es-moll, g-moll) чи п'єсу-«тріо» для двох мелодичних голосів та basso continuo (h-moll). Деякі прелюдії другого тому подібні до повнозвучних органних п'єс (C-dur, g-moll), інші мають характер танців сюїти, часто – алеманди (c-moll, d-moll, E-dur, e-moll, f-moll, G-dur, A-dur, a-moll), ще інші за формою наближаються до зразка старовинної сонати.

Робота над фуґою (латинською Fuga – біг, втеча, швидкий плин) ґрунтується на усвідомленні особливостей двох взаємопов'язаних її сторін: теми, як формотворчого компоненту цілої фуґи, та форми фуґи, яка визначає порядок розміщення теми, диктує норми її «життя».

## 2. Дослідження про клавірну творчість Й. С. Баха.

Першим описом життя та творчості Й. С. Баха стала праця німецького композитора і музикознавця Й. Форкеля «Про життя, мистецтво і твори Й. С. Баха» (1802). Із середини XIX століття помітно зростає кількість дослідницької літератури про видатного композитора. Відтоді вже більше як півтори сотні років представники наукових шкіл різних країн (здебільшого – це Німеччина, Франція, Британія тощо) зверталися і продовжують звертатися до невичерпної та завжди актуальної сфери наукових розвідок – бахознавства.

Цікавими й корисними дослідженнями для фортепіанного виконавства та педагогіки є праці: В. Ландовської «Про виконання клавесинних творів Й. С. Баха»; А. Пірро «Й. С. Бах»; А. Швейцера «Йоган Себастьян Бах»; Б. Яворського «Сюїти Баха для клавіра»; Г. Олдройда «Техніка та сутність фуґи»; Ш. Асланішвілі «Дво-триголосні інвенції Й. С. Баха»; Г. Еггебрехта «Й. С. Бах: “Мистецтво фуґи”: твір та його інтерпретація»; Е. Бодкі «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха»; Р. Маршала «Музика Йогана Себастьяна Баха. Джерела, стиль, значення»; Кр. Вольфа «Остання фуґа Баха: незакінчена?», «Хронологія та стиль ранніх творів: основа Органної книжечки»; Р. Татлоу «Бах та загадка числового алфавіту»; Х. Майстера «Музична риторика: ключ до інтерпретації творів Й. С. Баха»; І. Кермана «Мистецтво фуґи. Фуґи Й. С. Баха для клавіра 1715 – 1750»; Д. Шуленберга «Клавірна музика Й. С. Баха» тощо.

## 3. Що означає термін «темперований стрій»?

До XVI–XVIII століть – періоду формування гомофонно-гармонічного складу, розвитку великих форм музичних творів, становлення повної мажор-мінорної системи тональностей – октава виявилася поділеною на дванадцять рівних півтонів, внаслідок чого різниця між енгармонічними нотами (наприклад, звуками *his* і *c*, *dis* і *es* тощо), що має назву комма, щезла. У цьому *темперованому строю* (латинською *Temperatio* – правильне співвідношення,

пропорційність) можна використовувати всі тональності та акорди найрізноманітнішої будови, не порушуючи звичного сприйняття інтервалів і не ускладнюючи при цьому конструкцію інструментів із фіксованою висотою звуків (на зразок органу, клавіру, арфи). Один із перших досить точних розрахунків 12-ступеневої темперації здійснив у XVII столітті французький математик, фізик, філософ і теолог М. Мерсенн. Український музичний теоретик, композитор М. Дилецький у своїй праці «Мусикійская граматика» помістив таблицю руху за квінтовым колом із поверненням до вихідної тональності. Першим яскравим прикладом художнього застосування темперованого строю став «Добре темперований клавір» Й. С. Баха.

Термін «рівномірно-темперований стрій» застосовують до характеристики строю, де кожна октава має математично рівні інтервали (як правило дванадцять півтонів). Із XVIII століття до наших днів такий стрій є панівним у європейській професійній музиці.

#### 4. *Фуга: структурні особливості, жанрові різновиди.*

Фуга є найрозвиненішою формою імітаційно-контрапунктичної музики. Вона сформувалася у XVI–XVII століттях із вокального мотету й інструментального ричеркару. Діапазон художнього змісту фуґи – практично необмежений. Водночас її будова базується на ствердженні і тлумаченні основної думки («тези»), поданої у темі, викладеної на початку твору. Розвиток у фузі уподібнюється логічному обґрунтуванню проголошеної тези-теми. У строгих фуґах уся форма виростає із теми, у будові вільних – з'являється не пов'язаний із темою матеріал. Розгортання форми фуґи – це процес зміни, оновлення початкової музичної думки, але він не призводить до іншої образної якості теми. У фузі – формі за суттю варіаційній – зберігається єдність теми, що може проводитися у різних контрапунктичних поєднаннях, тональностях, регістрах та гармонічних умовах, варіюватися в оберненнях, збільшеннях, мотивному подрібненні в інтермедіях тощо. Зберігається і кількість рівнозначних голосів, і темп фуґи (за виключенням рідкісних винятків).

Форми фуґи досить різноманітні, але їх основу складають лише п'ять елементів: *тема, відповідь, протискладення, інтермедія і стрета*. З них утворюються структурно-сміслові розділи фуґи, що мають експозиційну, розвивальну та заключну функції. Різноманітне їх співпідпорядкування утворює різновиди форм фуґи: двочастинну, тричастинну тощо.

Будь-яка конкретна форма фуґи постає як проведення теми у перетвореннях, що чергуються з інтермедіями. Кожне проведення теми, крім першого, супроводжується контрапунктами – протискладеннями. Загалом фуга має два основних розділи: експозицію та вільну частину, що у двічі, або тричі перевищує за обсягом експозицію. Вільна частина у деяких фуґах може поділятися на середню та заключну. В експозиції тема проводиться у кожному голосі почергово в головній та домінантовій тональностях. Першу імітацію теми у домінантовій тональності називають відповіддю. Вільна частина містить ряд

проведень теми у будь-яких тональностях та перетвореннях на розсуд композитора.

Залежно від форми теми різновидами фуги є: а) проста fuga, побудована на одній одноголосній темі; б) подвійна fuga, побудована на двох одноголосних темах з роздільною або спільною експозиціями; в) потрійна fuga, побудована на трьох одноголосних темах з роздільною або спільною експозиціями.

Фуги можуть бути дво-, три-, чотири-, п'ятиголосними – відповідно до кількості голосів. Вони пишуться окремо, або у поєднанні з прелюдією, також – як частина циклічної форми, або як розділ великого твору.

Існують скорочені різновиди фуг: *фугета* (італійською *Fughetta* – маленька fuga) – fuga із відносно невеликою вільною частиною, що має приблизно такі ж розміри як і експозиція; *фугато* (італійською *Fugato*, від *Fuga*) – побудова на зразок фуги, що містить розробку теми імітаційними прийомами. Найчастіше фугато є розділом більшої форми (наприклад, у Третій симфонії Л. Бетховена: II та III ч.; Сонаті h-moll Ф. Ліста).

#### 5. Хто з композиторів звертався до жанру прелюдії та фуги?

Найвідомішим циклом прелюдій і фуг залишається «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. В епоху класицизму цей жанр поступився іншим провідним музичним формам свого часу. Водночас у творчому доробку В. А. Моцарта є перекладення деяких фуг Й. С. Баха із «ДТК» для струнного тріо із авторськими прелюдіями до них.

У XIX столітті після публікації збірок творів композиторів доби бароко музична освіта не мислилася без вивчення музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. У творчому спадку митців цього століття з'являються цикли прелюдій та фуг, або циклічні твори, що потрактовуються як прелюдія та fuga: поліфонічний цикл Ш. В. Алькана «Жига та арія для балету у старовинному стилі»; Прелюдія і fuga для органу c-moll А. Брукнера тощо.

Впродовж минулого століття у творчості композиторів різних національних шкіл значно зріс інтерес до старовинних поліфонічних жанрів. Найбільшої популярності набув цикл «Прелюдії та фуги». Відродженню цього циклу сприяли: В. Задерацький «Вибрані прелюдії та фуги для фортепіано»; П. Хіндеміт «*Ludus tonalis*» («Гра тональностей»). Чудові фортепіанні цикли цього жанру написали також: В. Бібік – «34 прелюдії та фуги»; М. Скорик – «Прелюдії і фуги для фортепіано»; Г. Чеботарян – «Прелюдії і фуги у ладах вірменської музики»; С. Павлюченко «Прелюдії та фуги для фортепіано»; Ю. Щуровський «10 маленьких прелюдій та фуг»; О. Яковчук «12 прелюдій і фуг» та ін.

#### 6. Імпресіонізм. Стильові особливості.

Імпресіонізм (французькою *Impressionnisme*, від *Impression* – враження) – мистецька течія, що виникла у шестидесятих роках XIX століття у французькому живописі, а згодом проявилася у літературі, музиці та театрі. Цей термін

походить від назви відомої картини Клода Моне «Враження. Схід сонця». Після публікації в одному сатиричному журналі статті французького журналіста Луї Леруа, що мала заголовок «Виставка імпресіоністів» (тобто вразливих), за групою молодих художників, які втілили у своїй творчості нове розуміння мистецтва, визначення закріпилося і згодом втратило свій попередній іронічний підтекст.

Імпресіонізм виник як художня відповідь на змінний, модернізований, промислово розвинений людський спосіб життя. Його філософська основа – позитивізм. Імпресіоністи не прагнули пізнати сутність речей, торкатися гострих соціальних проблем. Вони ставили перед собою завдання безпосереднього спостереження і вивчення оточуючої дійсності у її різноманітних індивідуальних проявах і перенесення у мистецтво результатів своїх спостережень. Митці прагнули зобразити не лише те, що бачать, але, головним чином, *враження* від того, що бачать. Орієнтація на передання суб'єктивного сприймання та захоплення від побаченого об'єднувала усіх імпресіоністів.

Саме імпресіоністи зберегли образи Парижу та сільської Франції останньої чверті XIX століття, сцени повсякденного життя людей і пейзажі. Гарно володіючи законами академізму, вони відмовилися водночас від традиційних принципів живопису. Французькі художники замінили контурний малюнок дрібними – роздільними й контрастними – мазками чистих кольорів. Тому сприймання їх картин потребує споглядання полотен на відстані, що дозволяє бачити зображення об'ємним та реалістичним. Віртуозне володіння кольором допомогло імпресіоністам створити ефект мерехтіння фарб, досягнути неймовірної витонченості мистецтва *емоційного* спостереження реальної дійсності, відобразити рух повітряних мас, гру відблисків сонячного світла, зміни – залежно від освітлення – тонів повторно написаних мотивів. Чорні кольори в палітрі імпресіоністів були витіснені барвистими тінями.

Процес формування нового погляду у живопису зазнав чималого впливу японського мистецтва. У 1850-ті роки після революції у Японії в Європі опинилося багато японських гравюр. Їх яскраві, чисті кольори, схематичне передання форми, вільне ставлення до законів перспективи дозволили художникам переглянути традиційний підхід до малярства. У японському живопису французьким митцям імпонувала краса, що полягає не у симетрії чи пропорційності (*відмова від ідеалізації*), а краса миттєвих станів, яку імпресіоністи прагнули зафіксувати як враження від *моменту*. Вони навчилися бачити красу у буденних явищах та справах простих людей, поетизувати звичне життя своїх сучасників. Представники цієї течії були переконані, що справжня краса полягає у розмаїтті форм аналогічно до природи, в якій немає повної симетрії.

Технічний прогрес своєю чергою істотно впливав на нову мистецьку течію. Винайдення того часу світлин та отримання можливості точно зафіксувати на знімку невловиму мить, емоцію, момент руху людини, тварини, природи спонукає імпресіоністів теж закарбовувати оточуючий світ у моменті, у



*фрагменті руху.* Не менш важливу роль відіграло винайдення тюбиків для фарб. Це дозволило художникам вийти із майстерень на свіже повітря, яке стали називати пленер і писати пейзажі наживо, а не відновлювати їх у пам'яті в приміщеннях.

Під відкритим небом у природному середовищі імпресіоністи створювали і етюди, і великі полотна. Особливо надихала їх грандіозна реконструкція Парижу, в якому з'явилися широкі бульвари і проспекти з численними модними кафе. Художники захоплено пишуть і нове місто, і нових людей, і їхні нові розваги, уподобання та враження. Від своїх моделей прагнуть не позування, а природності.

Мистецтво імпресіонізму покликане утверджувати переможну красу у світі, і сам цей напрямок завоював увесь мистецький світ, зазнавши поширення у Сполучених Штатах Америки, Великобританії, Німеччині та Скандинавії.

### *7. Представники стилю імпресіонізму в музиці.*

Захоплення імпресіонізмом у живописі проникає наприкінці ХІХ століття і в музику. Музичний імпресіонізм був не зовсім аналогічним однойменній течії у малярстві. Головне своє завдання композитори-імпресіоністи вбачали у переданні настроїв, що набували значення символів, фіксації ледь вловимих психологічних станів, зумовлених спогляданням зовнішнього світу. Музичний імпресіонізм наближався до мистецтва поетів-символістів, в якому культивувалося «невимовне».

Імпресіоністичні риси творів Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Поля Дюка, Флорана Шмітта, Жана Роже-Дюкаса та інших французьких композиторів виявляються у тяжінні до поетично одухотвореного пейзажу. Вони створювали музику відкритого повітря. У ній вчувається тремтіння листя, шелест трави, аромати квітів. Наближеність до природи, на думку К. Дебюссі, здатна пробудити фантазію композитора, пробудити до життя нові звукові прийоми, вільні від академічних умовностей. Новими засобами композитори-імпресіоністи втілювали і вишукані образи старовинного мистецтва, і рафіновану фантастику, породжену античною міфологією або середньовічними легендами, світ екзотики народів Сходу. У цьому свіжа музична течія успадкувала деякі риси пізнього романтизму: інтерес до поетизації старовини і далеких країн, до тембрової та гармонічної барвистості, звернення до архаїчних ладових систем. У творчості К. Дебюссі і М. Равеля оригінально втілювалися: поетичний мініатюризм Ф. Шопена і Р. Шумана, звукопис пізнього Ф. Ліста, колористичні знахідки Е. Гріга. Талановите узагальнення французькими майстрами досягнень попередників поєднувалося водночас у їх творчості з неприйняттям академізації романтичних традицій. Вони прагнули воскресити специфічно французьку традицію прозорої фактури, економії виразних засобів, стриманих емоцій. Музиці імпресіоністів здебільшого властива витонченість, ніжність, побіжна мінливість звукових образів.

У багатьох їх творах вчувається захоплено-гедоністичне ставлення до життя, що ріднить цю музику із живописом імпресіоністів. Композитори-імпресіоністи сприймали мистецтво як сферу насолоди, замилювання красою колориту. Вони уникали гострих конфліктів, глибоких соціальних протиріч.

Естетика імпресіонізму вплинула на жанри фортепіанної музики: культивувалися стислі програмні мініатюри із властивими для них особливою технікою звукового «резонування» та картинною пейзажністю. Неабиякої свіжості цьому мистецтву надавало і тонке втілення ладових, ритмічних елементів, запозичених у фольклорі народів Сходу, Іспанії, у ранніх формах джазу.

Збагачення палітри музично-виразних засобів виявилось передусім у сфері гармонії: техніка паралелізмів та вибагливе нанизування нерозв'язуваних барвистих співзвуч. Імпресіоністи помітно розширили тональну систему, ускладнили акордові комплекси, архаїзували при цьому ладове мислення. Їх ритміка – подекуди хистка й невловима, мелодика – відрізняється від закруглених побудов. Їй властиві напластування мотивів, короткі виразні фрази-символи, суттєво посилюється значення кожного звуку, тембру, акорду.

На початку ХХ століття імпресіонізм поширився за межами Франції. В Італії оригінально розвивали на національному ґрунті творчі ідеї французьких композиторів-імпресіоністів Отторіно Респігі, молодий Альфредо Казелла та Франческо Маліп'єро, в Іспанії – Мануель де Фалья. Своєрідною «північною» пейзажністю (Фредерик Діліус) та пряною екзотикою (Сиріл Скотт) вирізняється англійський музичний імпресіонізм. У Польщі музичний імпресіонізм пов'язують з іменем Кароля Шимановського.

Українські митці завжди сповідували культ природи. Вони виявили чимало рис імпресіонізму у своїй творчості. Одним із найяскравіших представників імпресіонізму в українській музиці є Василь Барвінський, творчість якого сповнена звукових пейзажів; надзвичайно витончений звукопис вирізняє і творчість Кирила Стеценка; Микола Леонтович досягає імпресіоністичних вражень винятково хоровою акапельною фактурою; захоплення імпресіоністичними барвами можна знайти і у творчості Левка Ревуцького, Федора Якименка, Бориса Лятошинського (який подібно до М. Равеля теж створив фортепіанний цикл «Відображення»).

#### *8. Представники стилю імпресіонізму в живописі та літературі.*

Сьогодні картини імпресіоністів вважаються класикою в мистецтві живопису. У кінці ж ХІХ століття їх творчість зазнавала критики. 1863 року в паризькому художньому салоні, де виставлялися лише авторитетні майстри, знаному художнику Едуарду Мане не дозволили показ його картин, хоча за два роки до цих подій митець вже експонував свої роботи у цьому ж салоні.

Відсторонили від презентації ще три тисячі полотен інших художників. Згодом через скарги все ж було знайдене місце для недопущених робіт. Так

з'явився «Салон знедолених». Суворе журі не визнавало новаторську техніку, що мала всі ознаки течії, яка через десять років іменуватиметься імпресіонізмом.

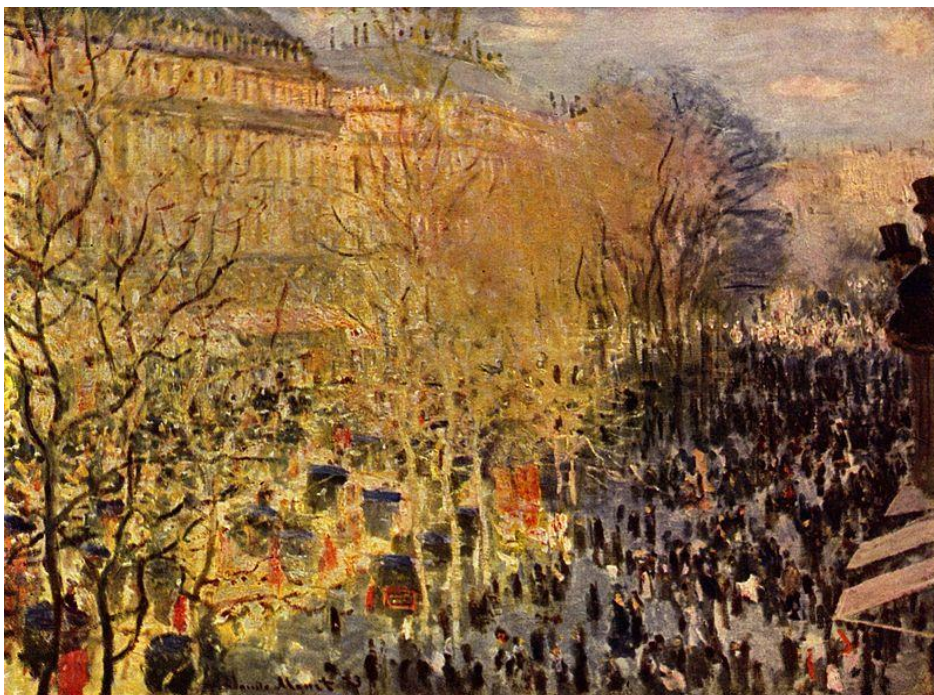
Найвідомішим послідовником імпресіонізму був Каміль Піссаро. Він брав участь у всіх виставках імпресіоністів.

Художник почав працювати на пленері, де поступово відточив власний імпресіоністичний метод: чисті кольори, щільні роздільні мазки. Він захоплювався створенням серії картин, написаних у різний час доби.



**Каміль Піссаро. Бульвар Монмартр уночі**

На першій виставці імпресіоністів, що відбулася 1874 року, один із її організаторів Клод Моне представив картину, назва якої поступово трансформувалася у термін імпресіонізм: «Враження. Схід сонця». К. Моне писав не лише природу. Він талановито зображував міські пейзажі, що сприймаються як миттєва фіксація сюжету на знімку.



**Клод Моне.  
Бульвар Капуцинок**



Ще один активний учасник руху імпресіоністів – Едгар Дега. Він любив чітку лінію, не відмовлявся від чорного кольору, працював виключно у студії. Водночас митця зараховують до цього напрямку, оскільки він ретельно відшліфовував до бездоганності найточніше передання руху, найприродніших поз.



**Едгар Дега. Перед стартом**

Серед засновників і найпослідовніших імпресіоністів згадують і Альфреда Сіслея. Його пейзажі – виключно точний погляд на навколишній світ. Впродовж усього творчого шляху митця переслідували невдачі. Проте всього через рік після смерті художника його картину «Повінь у Пор-Марлі» купили за суму більшу, ніж він заробив протягом свого життя.



**Альфред Сіслей. Повінь у Пор-Марлі**



Першою жінкою у колі імпресіоністів стала Берта Морізо. Вона зображувала невловиме – світло та порухи душі.



**Берта Морізо. Лігній день**

Імпресіонізм називають найпозитивнішим живописом, а найпозитивнішим художником вважають Огюста Ренуара. Митець завжди займався тільки тим, що приносило йому задоволення – живописом. О. Ренуар відомий передусім як майстер світського портрету, не позбавленого сентиментальності. Художник зберіг любов до чистих фарб. З роками він змінював палітру, скорочував кількість кольорів.



**Огюст Ренуар. Парасольки**

Не минули імпресіонізму і українські художники. Відомим митцем цього напрямку був Іван Труш – майстер пейзажу і портрету. Одним із шедеврів художника є картина «Захід сонця у лісі». Сучасники митця назвали його «поетом сонця».



**Іван Труш. Захід сонця у лісі**

Романтичний світ пейзажів Архипа Куїнджі був дуже близький до імпресіонізму. Одна з найвідоміших його картин «Місячна ніч на Дніпрі».



**Архип Куїнджі. Місячна ніч на Дніпрі**



Картини Олександра Мурашка написані у неповторному стилі, що поєднував імпресіонізм, модерн та реалізм. Серед найвідоміших полотен майстра на народну тематику – «Селянська родина».



**Олександр Мурашко. Селянська родина**

Мистецтво Михайла Беркоса зазнало помітного впливу європейського імпресіонізму. Він працював переважно у жанрі пейзажу.



**Михайло Беркос. На хуторі. Мала Данилівка**





**Михайло Беркос. Яблуня цвіте**

В літературі імпресіонізм у чистому вигляді не існував. Він поєднувався або із символізмом, або із натуралізмом, або із реалізмом. Водночас втілення його естетики у слові дарує читачу прекрасні і дивовижні яскраві барви, відтінки, враження і нюанси почуттів. Риси імпресіонізму є відчутними у творах Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме, Гі де Мопассана, Марселя Пруста, Михайла Коцюбинського та ін.

#### *9. Фортепіанна творчість К. Дебюссі.*

Надзвичайна своєрідність творчості Клода Дебюссі (1862 – 1918) виявилася в оригінальному змісті його музики, у самобутніх засобах втілення її образної сфери, в утвердженні нових законів виразності. Французький композитор став послідовним виразником ідей імпресіонізму, щоправда сам митець ніколи не говорив про свою приналежність до цього напрямку. Водночас більшість істориків музики вказують саме на «імпресіонізм К. Дебюссі», підкреслюючи вирішальну роль композитора в оновленні фонічного образу фортепіанного мистецтва.

Художні ідеали К. Дебюссі позначені його прагненням до швидкої зміни музичних вражень. У його творах знайшли своє відображення плинність, неповторність життєвих процесів, багатобарвність кольорової палітри природи. К. Дебюссі на відміну від романтиків не так безпосередньо передає у музиці власний внутрішній світ. Він відмовляється від точного, конкретного зображення навколишнього середовища, тобто уникає суто зображальних рішень. У відтворенні образів зовнішнього світу композитор передає певні настрої, відчуття.

Його фортепіанним опусам властиве широке розмаїття образів: поряд із музичними враженнями від картин природи (уривки із творів «Тумани», «Вітер на рівнині»), казковими та легендарними мотивами («Ундіна», «Затонулий собор»), представлені п'єси-портрети («Дівчина з волоссям кольору льону»), втілені жанрові сценки («Феєрверк», «Дельфійські танцівниці»). У творах композитора надзвичайно тонко переданий дух національної культури інших народів. Зокрема, Мануель де Фалья високо оцінив «достовірність» іспанських витоків у прелюдях «Ворота Альгамбри», «Перервана серенада».

На початку свого творчого шляху К. Дебюссі використовує традиційні жанри романтичної музики та виявляє водночас інтерес до старофранцузької класичної традиції (менуєт, пасп'є). У першій із цих двох груп п'єс поступово формується жанр імпресіоністських програмних музичних картин композитора. Улюбленими принципами формотворення К. Дебюссі стали тричастинність і рондальність. Найзначнішим його твором початку дев'яностих років ХІХ століття стала Фантазія для фортепіано з оркестром. Вона має дві частини, але сприймається як тричастинна, оскільки її другий розділ містить тривалий повільний епізод і швидкий фінал. Мініатюри класицистської лінії репрезентують зрілий період творчості композитора. Чимале місце серед них належить п'єсам токатного характеру (Токата, Прелюдія із циклу «Для фортепіано», «Присвята Рамо», «Сади під дощем», «Рух», «Сніг танцює», етюд «Акорди» тощо).

К. Дебюссі любив об'єднувати свої фортепіанні п'єси у цикли: «Арабески», «Маленька сюїта», «Бергамаська сюїта», «Для фортепіано», «Естампи», «Образи», два зошити Прелюдій (по дванадцять творів у кожному), дванадцять Етюдів, «Біле і чорне» тощо.

#### *10. Фортепіанна творчість М. Равеля.*

Видатну роль у розвитку французької фортепіанної музики на межі ХІХ і ХХ століть відіграв тією ж мірою, що й К. Дебюссі, Моріс Равель (1875 – 1937). Композитор оспівував у своїх творах природу, ідеали гармонії і краси. Його образи натхненні естетикою античності, доби Ренесансу, казками. Яскраво темпераментна музика М. Равеля відзначається водночас почуттям міри, стриманістю виразу та інтелектуалізмом.

Подібно до К. Дебюссі, композитора у його молоді роки захоплювали нові художні течії французького мистецтва. Творчість М. Равеля розвивалася за двома творчими напрямками: імпресіоністським та класицистським.

Перша лінія простежується у п'єсах: для двох фортепіано «Пейзажі, що вчуваються», для фортепіано соло «Гра води», «Відображення», де надзвичайно майстерно втілене мистецтво пейзажного звукопису. Композитор також захоплюється темами, присвяченими життю народів різних країн. Особливо близькою йому була іспанська музика («Альборада» із циклу «Відображення»).

М. Равель звертається і до дитячої тематики. Його цикл «Моя Матінка-гуска» складається із п'яти мініатюр для фортепіано у чотири руки. Кожна з цих п'єс була створена під враженням певної популярної у його країні дитячої казки.

Наприкінці першого десятиліття ХХ століття творчість М. Равеля ознаменовується пошуками нової тематики, стилістично нових засобів виразності. У фортепіанному циклі «Нічний Гаспар», у другій і третій п'єсах – «Шибениці» і «Скарбо» – композитор поетизує страшні, відштовхуючі явища дійсності, прагне до втілення драматичних емоцій.

З роками у фортепіанній спадщині митця почали домінувати класицистські тенденції. У його композиціях з'являється ціла галерея танцювальних образів: від старовинних танців доби клавесинізму до вальсів і навіть фокстроту (цикли «Благородні та сентиментальні вальси», «Надгробок Куперену»).

Інша жанрова лінія класицистських творів – Сонатина та два Концерти для фортепіано з оркестром. Ці твори відзначаються вагомою значущістю художнього змісту. У концертах М. Равеля продовжується колористичне й неокласицистське оновлення інструментальної музики. Водночас звучання цих творів стало новим. Вони були звернені до широкого кола слухачів. Емоційно відкрита мова композитора тепер торкалася гострих тем сучасного йому соціального життя.

### *11. Визначні зарубіжні композитори ХХ століття.*

ХХ століття – доба бурхливого розвитку художньої та, зокрема, музичної культури. Фортепіанне мистецтво у творчості композиторів зарубіжних країн репрезентоване такими іменами визначних митців:

Г. Форе, А. Руссель, К. Дебюссі, М. Равель, І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, А. Лядов, О. Глазунов, С. Танєєв, М. Метнер, С. Рахманінов, О. Скрыбін, А. Шенберг, А. Берг, Х. Ейслер, А. Веберн, П. Хіндеміт, Е. Саті, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Д. Мійо, А. Жоліве, О. Мессіан, А. Казелла, Дж. Айрленд, Б. Бріттен, С. Скотт, Я. Сібеліус, Дж. Енеску, В. Стоянов, Л. Яначек, К. Шимановський, Б. Барток, З. Кодай, Е. Макдауелл, Ч. Айвз, Г. Коуел, Дж. Кейдж, Дж. Гершвін, С. Барбер, Р. Гарріс, Л. Бернстайн, А. Копленд, Е. Вілла-Лобос, А. Хінастера, Ж. Сікейра, М. Чюрльоніс, К. Караєв, А. Хачатурян, Д. Кабалевський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, П. Булез, К. Сероцький, Е. Картер, Х. Асакава, А. Сайгун, Р. Щедрін, А. Бабаджанян, С. Цинцадзе, Я. Ряетс, А. Шнітке та багато ін.

### *12. Конкурси піаністів.*

Конкурси (латинською *Concursus* – змагання, суперництво) сучасного формату з'явилися в ХІХ столітті у зв'язку із зростанням кількості професіоналів, які дедалі більше заміщували аматорів у різних культурних сферах: живописі, музиці, акторському мистецтві тощо. Перший національний музичний конкурс у звичному для нас розумінні відбувся в 1803 році у Франції на здобуття Римської премії.

Становлення конкурсної справи, до якої були долучені українські музиканти, було пов'язане з ініціативою знаного піаніста і композитора Антона Рубінштейна. Він започаткував міжнародний конкурс композиторів і піаністів, перший з яких відбувся у Петербурзі 1890 року. Видатного українського піаніста Володимира Пухальського Антон Рубінштейн призначив постійним членом журі цього конкурсу.

З двадцятих років ХХ століття стверджується статус таких міжнародних конкурсів: імені Фридерика Шопена у Варшаві, імені Ференца Ліста у Будапешті, імені Ежена Ізаї у Брюсселі.

Після другої світової війни продовжується процес зростання конкурсної діяльності. Організуються такі потужні мистецькі проєкти: імені Маргарити Лонг – Жака Тібо у Парижі, імені Феручо Бузоні у Больцано, імені бельгійської королеви Єлизавети у Брюсселі тощо.

Серед нині діючих надзвичайно престижних конкурсів, де можуть представити свою майстерність професійні піаністи, окрім згаданих, широкою популярністю користуються: Міжнародний конкурс пам'яті Емілія Гілельса, конкурс піаністів імені Вана Клайберна, конкурс піаністів імені Клари Гаскіл, Лідський міжнародний конкурс піаністів, Міжнародний конкурс виконавців у Женеві, Міжнародний конкурс імені Йогана Себастьяна Баха, Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця тощо.

#### **Рекомендована література для самостійного опрацювання:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
2. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ – ХХ століть. Клод Дебюссі, Моріс Равель: навч. посіб. Київ: Муз. Україна, 1993. 204 с.
3. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. Київ: НПУ, 2007. 460 с.
4. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
6. Кузенкова В. П. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано): Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І ІІ рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 180 с.
7. Ніколенко О. Експрес урок Імпресіонізм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rQpqlEmNeMI> (дата звернення: 16.08.2023).
8. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця: Нова Книга, 2014. 512 с.

9. Тарчинська Ю. Г. Теорія і методика викладання гри на музичному інструменті. Рівне: РДГУ, 2018. 55 с.
10. Українська музична енциклопедія. Редкол. Г. Скрипник (голова) та ін. Т. 2. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. 664 с.

## **2-й модуль**

### *1. Основні типи п'єс малої форми.*

Робота над п'єсами малої форми має свою специфіку, обумовлену особливостями їх будови, змісту, фактурних, звукових завдань тощо. Для орієнтування у всьому розмаїтті цих музичних творів їх умовно поділяють на основні типи:

- жанрові п'єси (поема, ноктюрн, баркарола, серенада тощо);
- п'єси кантиленного характеру;
- програмно-характерні п'єси (наприклад, Е. Гріг «Похід гномів», Ж. Колодуб «Снігова королева» тощо);
- клавирні п'єси (п'єси старовинних композиторів);
- віртуозні п'єси (токата, прелюдія, експромт тощо);
- естрадно-джазові п'єси.

### *2. Специфіка роботи над п'єсами кантиленного характеру.*

Виразна гра на фортепіано потребує володіння мистецтвом інструментально-виконавського інтонування. Співну мелодію – як вокальну, так і інструментальну – у музичному середовищі називають «кантиленою» (латинською *Cantilena* – спів).

Робота над п'єсами кантиленного характеру – тривалий та копіткий процес. Її успішність найперше залежить від зацікавленості піаніста музикою твору. Розуміння його змісту, відчуття інтонаційної виразності п'єси, захоплення її красою – необхідний стимул для ретельної праці над виконавською інтерпретацією.

Навчитися виразному інтонуванню допомагають твори із яскравою художньою образністю. У роботі над ними слід одразу визначитися із загальним звуковим характером та знайти прийоми гри, що допоможуть передати за інструментом всі доречні художні наміри. Слухове уявлення виразності кантиленної мелодії потрібно узгодити із характером дотику до клавіатури. Педагог може допомогти учню виконати це завдання, користуючись образними асоціаціями: «дотик до дна клавіатури», «проминання тіста» тощо.

Прагнення до досягнення співності звуку, а також до різноманітного звукового нюансування мають обов'язково поєднуватися із дослуханням до своєї гри, тонким і результативним втіленням музичного задуму.

Виконання кантиленної мелодії передбачає необхідність ефективного формування навичок зв'язної артикуляції на фортепіано. Зокрема, співна гра потребує специфічного легатного туше, що дозволяє поєднувати звуки без



поштовхів, із плавним перенесенням ваги руки з пальця на палець та об'єднуючим рухом еластичних кисті й зап'ястя. Вільна взаємодія усіх ланок руки надає такій легатній грі глибини та максимальної зв'язності звучання. Допомагатимуть в опануванні цього туше поради педагога відчувати руки при звуковидобуванні вільними (особливо у зап'ясті) й водночас сильними, пластичними та точно спрямованими в клавіатуру. Пальці при цьому повинні триматися близько до клавіш, видобувати звук більшою частиною «подушечки». «Чіпкі» їх кінчики мають відчуватися як надійна опора руки на клавіатуру. Важливо також навчити учня обирати ті чи інші варіанти легатного туше залежно від різних звукових завдань: близький дотик до клавіш дозволяє, як правило, досягати м'якого, теплого звучання; яскравіший, відкритий звук утворюється завдяки широкому помаху пальця тощо.

У випадку викладення кантиленної мелодії в октавному подвоєнні (або акордами) п'ятий палець потрібно більше активізувати, ніж природно сильніший перший. Співності гри у такій фактурі можна досягнути за рахунок педалізації, доречного динамічного та агогічного нюансування і, звичайно, об'єднуючих плавних рухів руки. В октавно-акордовій фактурі слід також за можливості намагатися грати «подушечками» витягнутих пальців.

Суттєво впливає на характер звучання кантиленних творів правильно підібрана аплікатура. У грі кантиленних побудов частіше застосовують третій, четвертий і п'ятий пальці, оскільки першим і другим важче досягати співності звучання. Вибір аплікатури у цих творах обумовлюється головним чином завданням досягнення цільності фразування. Тим не менше важливо застосовувати і зручну аплікатуру, що полегшує водночас керування процесом виконавського нюансування.

Найсуттєвішою допомогою у досягненні гарного рівня інтонування кантиленних творів стане ознайомлення учня із закономірностями вокального інтонування. Корисним і необхідним з цього погляду буде звернення до прослуховування видатних вокалістів, проспівування мелодичних ліній виконуваних п'єс.

У творах кантиленного характеру значно зростає роль педалізації. В грі таких п'єс застосовується переважно запізнювана педаль. Втім починати вивчення нескладних співних творів, де легато можна виконати пальцями, корисно спочатку без педалі. Так краще контролюється процес попереднього виконання звукових завдань поза тембровим збагаченням звучання інструменту. Починати застосування педалі доречно на кульмінаційних нотах. У досить повільних наспівних епізодах запізнюваною педаллю можна підтримувати кожен тривалий тон мелодії, дослухаючись до чистоти звучання інструменту при її підмінюванні. На коротких або завершальних звуках – знімати.

Тонка слухова робота над п'єсами кантиленного характеру добре розвиває творчі здібності музиканта та суттєво позначається на його виконавській майстерності загалом.

### 3. Характеристика жанрів: прелюдія, баркарола, ноктюрн, елегія.

Згідно сучасної теорії музичних жанрів щодо п'єс малої форми застосовують узагальнений термін «мініатюра». Поширеним зразком жанрового інваріанту мініатюри доби романтизму є *прелюдія* (від лат. *Praeludo* – попередньо граю, роблю вступ), близькими до якої у ХІХ столітті стали музичний момент, музичний ескіз, експромт. З цього часу композитори вживають назву «прелюдія» для позначення невеликого самостійного інструментального твору найрізноманітнішого характеру та будови. Водночас у давніших зразках жанру, що виник у ХV столітті, домінувала імпровізаційність. Спочатку прелюдія призначалася для підготовки як основної музичної п'єси так і самого музичного виступу, зокрема, групи музикантів. Вільне розгортання, фігураційна розробка матеріалу, іноді поліфонічний склад, часте використання єдиного типу фактури були характерними рисами прелюдій того часу, що мали й інші назви: преамбула, інтрада, капричіо, фантазія, токато тощо. Від ХVІІІ століття прелюдії стали створюватися як самостійні п'єси. Також склався – передусім у творчості Й. С. Баха – стійкий цикл «Прелюдія і фуга». Згодом у ХІХ – ХХ століттях виникає і утверджується тип циклу із одних лише прелюдій (твори Ф. Шопена, К. Дебюссі, В. Барвінського, Б. Лятошинського та ін.). Прелюдії створюються і як окремі п'єси – головним чином для фортепіано.

Ще один поширений жанр інструментальної мініатюри – *баркарола* (італійською *Barcarola*, від *Barca* – човен). Так називають вокальні та інструментальні п'єси кантиленного характеру (переважно із тактовим розміром 6/8), типовий ритм акомпанементу яких наслідував погойдування човна або рівномірний удар весел по воді. Спочатку – це була пісня венеційських гондольєрів. Народна «пісня на воді» мала ліричний характер, часто із відтінком меланхолії або мрійливості. У ХVІІІ столітті баркарола стала жанром професійної музики, а особливого поширення набула у ХІХ столітті. У ній мінорний лад народної баркароли міг змінюватися на мажорний, використовувалися й інші розміри: 12/8, 3/4. Цей жанр застосовувався в операх, у камерно-вокальній музиці. Багато авторів створили баркароли для фортепіано: Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Г. Форе, Б. Барток, П. Сокальський, М. Лисенко, М. Колачевський, С. Людкевич, В. Косенко та ін.

Надзвичайно відомим жанром інструментальної фортепіанної мініатюри, що ствердився у ірландського композитора Джона Філда, як невелика наспівна лірична фортепіанна п'єса мрійливого або елегійного характеру, став *ноктюрн* (французькою *Nocturne* – нічний). Словом «ноктюрн» у ХVІІІ столітті називали багаточастинні інструментальні п'єси, близькі до дивертисменту. Зазвичай їх писали для духових або струнних і духових інструментів і виконували на відкритому повітрі уночі. Ця назва застосовувалася і до оперних «нічних» сцен.

Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Е. Гріг та багато ін. композиторів збагачували філдівське потрактування жанру глибиною, контрастністю переживань, фантастичними рисами, тощо.



Жанр *елегії* (грецькою *Elegeia*, від *Elegos* – скарга) зародився у поетико-музичному різновиді мистецтва Давньої Греції. У римській поезії культивувалася любовна елегія, що поступово набувала печального, сумного характеру. Елегія поширилася у поезії сентименталізму та романтизму (XVIII – XIX століття). Ранні зразки музичної елегії належать англійському композитору Генрі Перселлу. З XIX століття починають створюватися елегії для фортепіано. Це невеликі за розмірами п'єси тужливого, сумного характеру. Твори у цьому жанрі писали композитори: Ф. Ліст, Ф. Бузоні, Е. Гріг, М. Рeger, М. Лисенко, Я. Степовий, С. Людкевич та багато ін.

#### 4. *Визначні українські композитори XX століття.*

Музично-громадське життя в Україні значно активізувалося на межі XIX – XX століть. Найпопліднішими продовжувачами традицій М. Лисенка стали: *Микола Леонтович* (1877 – 1921) – композитор, хоровий диригент, педагог, піаніст, громадський діяч, збирач музичного фольклору; *Кирило Стеценко* (1882 – 1922) – композитор, хоровий диригент і громадський діяч; *Яків Степовий* (1883 – 1921) – композитор, педагог і музичний критик. Новаторство естетичних орієнтирів XX століття впливало на розвиток музичної культури, репрезентованої творчістю композиторів молодшої генерації. Митці прагнули поєднати національні традиції із близькими кожному з них музичними мовами і стилями: *Станіслав Людкевич* (1879 – 1979) – композитор, музикознавець, педагог і фольклорист; *Василь Барвінський* (1888 – 1963) – композитор, піаніст, педагог, музичний критик, організатор музичного життя; *Левко Ревуцький* (1889 – 1977) – композитор, педагог, музичний і громадський діяч; *Адам Солтис* (1890 – 1968) – композитор, диригент, педагог; *Нестор Нижанківський* (1893 – 1940) – композитор, піаніст і музичний критик (син композитора О. Нижанківського); *Борис Лятошинський* (1895 – 1968) – композитор, диригент і педагог; *Юзеф Коффлер* (1896 – 1944) – композитор-авангардист, музикознавець і викладач музики; *Віктор Косенко* (1896 – 1938) – композитор, піаніст, педагог; *Михайло Вериківський* (1896 – 1962) – композитор, педагог і диригент, музично-громадський діяч та фольклорист; *Микола Колесса* (1903 – 2006) – композитор, педагог, засновник української диригентської школи; *Юлій Мейтус* (1903 – 1997) – композитор, керівник одного з перших в Україні джаз-бендів; *Костянтин Данькевич* (1905 – 1984) – композитор, піаніст і педагог; *Анатолій Кос-Анатольський* (1909 – 1983) – композитор, педагог, піаніст, музикознавець, музично-громадський діяч; композитори батько та син *Аркадій Філіпенко* (1912 – 1983) і *Віталій Філіпенко* (1939 – 2022); брати-композитори *Георгій Майборода* (1913 – 1992) та *Платон Майборода* (1918 – 1989); *Микола Дремлюга* (1917 – 1998) – композитор, педагог, автор першого концерту для бандури; *Ігор Шамо* (1925 – 1982) – композитор, піаніст; подружжя композиторів та педагогів *Левка Колодуба* (1930 – 2019) і *Жанни Колодуб* (народилася 1930 року); *Богдана Фільц* (1932 – 2021) – композиторка і музикознавиця; *Віталій Губаренко* (1934 – 2000) – композитор і

педагог; *Валентин Сильвестров* (народився 1937 року) – композитор, твори якого аналізують кращі музикознавці світу; *Мирослав Скорик* (1938 – 2020) – ушлявлений композитор, педагог, музикознавець, громадський діяч; *Леся Дичко* (народилася 1939 року) – композитор, педагог, громадська діячка; *Валентин Бібік* (1940 – 2003) – композитор і педагог; *Євген Станкович* (народився 1942 року) – композитор і педагог, громадський діяч; *Іван Карабиць* (1945 – 2002) – композитор, диригент, музично-громадський діяч; *Володимир Зубицький* (народився 1953 року) – композитор і виконавець.

##### 5. Фортепіанна музика у творчості М. Лисенка.

Микола Лисенко (1842 – 1912) – перший серед українських композиторів, хто свідомо торував шлях створення у вітчизняній культурі всіх основних жанрів професійної музики на основі національних фольклорних джерел. Він збагатив українську композиторську школу високохудожніми зразками у таких жанрах, як опера (одинадцять опер), оркестрова музика, кантати та хори, солоспіви, фортепіанні цикли й мініатюри тощо. Митець видатного обдарування залишив для нащадків більше шестисот зразків українського музичного фольклору в обробці для голосу з фортепіано, а також для чоловічого, дитячого та змішаного хорів. М. Лисенко створив перші в історії світової музики дитячі опери («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), використовуючи відомі українські дитячі пісеньки-забавлянки, колискові тощо.

М. Лисенка – випускника лейпцизької консерваторії за класом композиції та фортепіано – надихала творчість видатних романтиків ХІХ століття, серед яких особливо близькою стала спадщина Ф. Шопена. Також вже з юних літ композитор захоплювався фортепіанними імпровізаціями на теми українських народних пісень, романсів вітчизняних композиторів-аматорів.

У самотній фортепіанній музиці М. Лисенка синтезуються культурно-естетичні засади європейських класико-романтичних традицій та національні риси. Для фортепіано композитор створив більше п'ятидесяти творів, що увійшли до основного фонду української фортепіанної школи та стали фундаментом її професійного розвитку. Виходу вітчизняних фортепіанних композицій на широку концертну естраду сприяли твори М. Лисенка концертно-віртуозного плану (перші в українській музиці): Рапсодії (gis-moll, a-moll), в яких були втілені особливості дум та народних танців. Серед інших масштабних творів митця – «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень», «Героїчне скерцо», Два концертні полонези (As-dur, G-dur), Соната a-moll. У Сюїті особливо яскраво виявилось гармонійне злиття національного та європейського: в бароковому контрастному співставленні частин, вдалому поєднанні народного мелосу із жанровими особливостями європейських старовинних танців, використанні прийомів варіаційного розвитку, синтезі підголоскової та барокової поліфонії.

Поряд із неокласичними зразками у композиторському стилі М. Лисенка виразно розкривається його романтичне світовідчуття. Глибокий ліризм та

висота емоційної наповненості творів композитора споріднює звучання його музики із шопенівською.

Крім великих розвинених композицій фортепіанну спадщину М. Лисенка складають вишукані жанрові мініатюри («Мрія», «Баркарола», «Листок з альбому», «Елегія», ноктюрни, гавоти, вальси, полонези, мазурки тощо). У широко використовуваних у творах митця кантиленних мелодіях поєдналися риси *bel canto* та вітчизняного народно-пісенного мелосу.

М. Лисенко створив українську модель романтичного стилю. Зв'язки з різними національними школами – німецькою (Й. С. Бах, Ф. Мендельсон, Р. Шуман), польською (Ф. Шопен), угорською (Ф. Ліст) – виявилися у жанровому контексті, стильовому та емоційно-виразному значеннях, звукообразних характеристиках. Творче переосмислення цих спадкоємних зв'язків відбувалося на основі української національної лексики у зверненні до її інтонаційних, ладо-гармонічних, формотворчих засобів.

#### *б. Фортепіанна спадщина В. Барвінського.*

У першій половині ХХ століття творча діяльність Василя Барвінського (1888 – 1963) – українського композитора, піаніста, педагога, диригента тощо – надзвичайно увиразнила культурне життя Галичини. Мистецький доробок майстра значною мірою збагатив образно-емоційний зміст, стилістичні засоби української музики.

У творчій спадщині В. Барвінського, який сам був блискучим піаністом, особливе місце належить фортепіанному жанру. Самобутнє випрацьоване ще в ранній період творчості письмо композитора вирізняють впливи національних фольклорних джерел. У власних фортепіанних творах митець прагнув донести неповторність і багатогранність української пісенної традиції. Він спирався на жанрове багатство народних пісень: ліричних, весільних, хрестинних, колискових, календарно-обрядових, історичних тощо. Композитор втілював у своєму творчому доробку не лише співну красу української мелодики, а й життєрадісність, гумор, бадьорість народної музики.

В. Барвінський дбає про професійне перетворення фольклорних джерел, використання національних мотивів з метою долучення нової генерації музикантів до справжніх перлин української музичної культури. Важко переоцінити значення для початкового музикування педагогічної збірки митця «Наше сонечко грає на фортепіано» (двадцять дитячих п'єс на теми українських народних пісень). Використання в освітньому процесі перетворених на високому художньому рівні досить популярних і цікавих для дітей народних пісень із цієї збірки сприяє вихованню у них інтересу й любові до народної музики.

Вже у перших його зрілих фортепіанних творах – прелюдіях (вісім прелюдій) – помітною стає одна з головних ознак стилю митця: лірично забарвлений мелодизм із багатим гармонічним колоритом. З одного боку ліричний настрій та багатство мелодичних ліній обумовлені народно-пісенними витоками його опусів. З іншого – В. Барвінський свідомо із притаманним йому

витонченим смаком втілював у своїй творчості близькі власним естетичним ідеалам мовні риси європейського професійного музичного мистецтва. Фортепіанні твори митця цілеспрямовано знайомлять музикантів із новими художніми системами. Досить індивідуально модифікуються у його композиторському письмі творчі прийоми композиторів-романтиків Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Виразними є впливи імпресіонізму, що виявилось, зокрема, у гармонічній мові та фактурі творів композитора. У його спадщині частково знайшли відображення і такі стильові тенденції як неокласицизм та неофольклоризм. Поряд із традиційними, усталеними музично-стильовими елементами фортепіанна музика В. Барвінського захоплює новою полістилістичною орієнтацією. Багатий спектр художнього світогляду композитора дозволив митцю втілити народно-інтонаційні мотиви й жанрові стереотипи у контексті модерної системи музично-виразних засобів.

Для усвідомлення особливостей фортепіанного стилю В. Барвінського рівно показовими є твори різних жанрів та масштабів. Це твори великої форми: Фортепіанний концерт f-moll, Соната Cis-dur, варіації (на власну тему c-moll, на тему української народної колядки B-dur, варіації і фугета G-dur на українську народну тему); програмні цикли: «Пісня. Серенада. Імпровізація», «Любов: Самота – Туга любові. Серенада. Біль – Бій – Перемога любові», «Сюїта на українські теми»; збірки п'єс та окремі фортепіанні твори: «Шість мініатюр на українські народні теми», збірка українських народних пісень, збірка українських колядок і щедрівок, твори на теми лемківських народних пісень («Заколисна пісня», «Пісня без слів», «Марш»), «Прелюдія методом Ж. Далькроза», «Жаб'ячий вальс», «Листок з альбому».

#### *7. Фортепіанна спадщина Н. Нижанківського.*

Творчість Нестора Нижанківського (1893 – 1940) формувалася у полі перетину романтичної традиції та модерних віянь. Його ґрунтовна освіта, концертна та педагогічна діяльність (викладав у Вищому музичному інституті ім. Лисенка у Львові) залишили гарну пам'ять у сучасників.

У фортепіанній творчості українського композитора поєднуються експресивна лірика і салонність, тяжіння до камерної рафінованості та втілення особливо рельєфної, графічно точної картинності. Поетизація побутових жанрів споріднює його творчість із «віденськими романтиками» (від Ф. Шуберта до Й. Штрауса). Лірико-психологічний вислів виявляється майже у всіх творах митця. Його спадщина великою мірою складається із п'єс малої форми: «Вальс», «Відповідь на картку з Мадриду», «Спомин», «Інтермеццо», прелюдія на тему народної пісні «Не бий, сину, коня в головоньку», п'ять чудових призначених для дітей мініатюр із збірки «Фортепіанні твори для молоді» тощо. Серед масштабніших композицій – «Великі варіації» («Варіації на українську тему»). Н. Нижанківський охоче звертається і до форми фуги, що свідчить про присутність неокласичних тенденцій у його творчому методі. Особливо цінував

композитор свою фугу на тему ВАСН, якій властиве поєднання високотехнічних здобутків у поліфонії із засвоєнням елементів національного фольклору.

Більш модерні засоби виразності Н. Нижанківський випробовує у Малій сюїті «Листи до неї», присвяченій піаністці міжнародного рівня Любці Колесі. Великий пієтет у ставленні до видатної піаністки вчувається у назві першої частини циклу: «Лист про ніжність її рук». У вступі («Зміст»), першій та подальших основних частинах сюїти («Лист про силу», «Лист про мрії», «Лист про насмішку над самим собою») об'єднуються принципово полярні стильові, національні та епохальні засоби виразності: підкреслення романтичної чуттєвості в інтонуванні українського ліричного романсу, звернення до «фовістичних» або імпресіоністичних барв, наближення до експресіоністичної атональності.

Вишукане втілення національної характеристичності елегантними, філігранними засобами виразності стало провідною ознакою творчості митця.

#### *8. Фортепіанна спадщина Л. Ревуцького.*

Авторський стиль видатного українського композитора, піаніста, педагога, науковця та громадського діяча Левка Ревуцького (1889 – 1977) сформувався на основі глибокого осягнення національного фольклору та втілення традицій сучасної йому професійної музики. Його творчість вирізняється життєствердними настроями, насиченістю емоційної палітри, що поєднується зі стриманістю та ліризмом вислову, епічною широтою. Творам композитора властива рельєфна виразність мелодизму, врівноваженість інтелектуальності та емоційності. Діатонічні, чіткі та плавні мелодії його опусів поєднуються із складною гармонією, оригінальними прийомами композиції. Музичній мові Л. Ревуцького властиві чисельні альтерації, багатозвучні акорди, часті секвенції.

Його фортепіанна спадщина стала класикою української музичної літератури ХХ століття. Високий рівень піанізму Л. Ревуцького зумовив гарне надання його творів до виконання. Композитор тяжіє до філігранно опрацьованих звучань, вишуканості музичної фактури, акцентує увагу на розвитку підголоскової поліфонізації музичної тканини.

Твори великої форми Л. Ревуцького збагатили українську фортепіанну літературу високохудожніми зразками цього жанру. Крім Сонати ор. 1 композитор написав два концерти: es-moll та F-dur. Перший концерт був присвячений Рейнгольду Глієру, який свого часу здійснив помітний вплив на становлення митця. Рукопис мі-бемоль мінорного концерту був знищений у роки Другої світової війни. Того ж часу зникає і попередній варіант Другого концерту (присвяченого першому вчителю композитора – Миколі Лисенку), що надалі відновлювався Л. Ревуцьким протягом семи років (1957 – 1964). Зараз він відомий поза нумерацією як Концерт F-dur. Інтонаційні особливості української народної музики втілюються у концертному жанрі на засадах віртуозності.

Високу оцінку отримали й інші фортепіанні твори Л. Ревуцького: Прелюди ор. 4, 7, 11 (у творчому доробку композитора – сім творів цього жанру); «Пісня»,

«Вальс» тощо. Збагатили вітчизняний педагогічний репертуар «Три дитячі п'єси», «Канон», «Дві п'єси» ор. 17.

Художні особливості фортепіанних опусів митця стали результатом злиття осмислено обраного фольклоризму із досягненнями професійного музичного мистецтва доби модерну. Їх стильові риси мають переважно романтичне забарвлення у поєднанні зі спробами імпресіонізму.

### *9. Фортепіанна спадщина І. Шамо.*

Творчість уславленого українського композитора, киянина Ігоря Шамо (1925 – 1982) відома широкому колу громадськості передусім завдяки його надзвичайно популярному пісенному твору «Як тебе не любити, Києве мій!». Його щира закоханість у рідне місто (композитор міг проводити «екскурсії» Києвом для своїх друзів та колег краще від професійних екскурсоводів) та неабиякий талант мелодиста спричинили народження пісні, що стала гімном нашої столиці.

І. Шамо був учнем Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. Його композиторське обдарування виявилось у плідній праці в різних жанрах: симфонічному, камерно-інструментальному, вокальному, хоровому, жанрі кіномузики.

Фортепіанна спадщина митця репрезентує поширений напрямок у розвитку цього жанру української музичної культури: «неофольклоризм». Музика композитора із властивим для неї сплавом яскравої образності, дивовижно виразної мелодійності, багатих гармонічних фарб, глибокого відчуття природи національної інтонації, блиску та різноманітності фортепіанної фактури стала віховою у формуванні української композиторської школи другої половини ХХ століття.

Втілення стилістики національного фольклору у першому масштабному фортепіанному циклі І. Шамо «Українській сюїті» («Дума», «Веснянка», «Мелодія», «Танець») відбулося поза жодною цитатою української автентичної музики. Передання краси рідної природи та народної пісні новими засобами виразності з глибоким відчуттям та опосередкованим втіленням національних стильових традицій стало звичним творчим методом композитора. Він часто прагнув до жанрово-картинного, зображувального колориту. Фортепіанний стиль І. Шамо вирізняється загалом збагаченням звукової палітри інструменту та симфонізацією музичної тканини його творів.

Сучасники митця відзначають неймовірно швидкий темп творчої роботи І. Шамо, на зразок моцартівської. Він міг одразу втілювати будь-яке творче завдання, працювати водночас над декількома композиціями. З огляду на нетривалий життєвий шлях митця (тяжка хвороба перервала його творчу працю) та жанрову універсальність композитора можна стверджувати, що І. Шамо написав велику кількість фортепіанних творів: «П'ять мініатюр», сюїти «Пісні друзів», «Класична», «Тарасові думи», «Гуцульські акварелі», «Танцювальну

сюїту», Концерт-баладу для фортепіано з оркестром, «Дві токати», «Варіації-фантазію», «Дванадцять прелюдій», «Фантастичний марш» тощо.

На фортепіанних творах І. Шамо виховувалося не одне покоління музикантів. Незгасаючий інтерес до спадщини композитора свідчить про високу художню цінність його фортепіанних опусів та доступність для музичного сприймання їх колоритних національних образів.

#### *10. Фортепіанна спадщина М. Скорика.*

Видатний український композитор, музикознавець, диригент, піаніст, викладач, громадський діяч Мирослав Скорик (1938 – 2020) став одним із найяскравіших представників львівської школи. Стиль творчості митця вирізняється постійним прагненням до охоплення якомога ширшого кола художніх явищ, зіставлення найвіддаленіших сфер образів. Дослідники спадщини композитора вказують на розмаїття та змінність таких стильових орієнтацій у його музиці: неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, блукання «лабіринтами стильової гри».

М. Скорик висвітлював у своїй творчості глибинні морально-філософські питання етичного вибору людини. Саме цей шлях і вивів митця на дорогу стильового символізму, що виявився у подачі цілого спектру стилів. Його індивідуальний шлях поставав як загальноєвропейський портрет національного, як глибинне новаторство в процесі сучасного засвоєння і переосмислення фольклору. Композитору вдалося віднайти стильову формулу психологізації національної інтонації, включення її у систему полістильових пошуків.

Творчий доробок М. Скорика уособлює водночас і прагнення переосмислити масштабну спадщину минулого з огляду на виразову систему нового часу, і наступність багатовікової традиції національної культури. В його новаторських пошуках дуже виразно проступає вкорінення у засади української композиторської школи.

Фольклорні джерела (зокрема, карпатський фольклор) індивідуально й талановито втілені М. Скориком у фортепіанних п'єсах із циклів «В Карпатах» та «З дитячого альбому», п'єсі «Варіації». Створенням циклу «З дитячого альбому» композитор продовжив традицію написання дитячої музики В. Барвінським, В. Косенком та ін.

Лінію барокових творів репрезентують: «Партита № 5», Концерти для фортепіано з оркестром (три концерти), цикл «Прелюдії і фуги для фортепіано» (шість прелюдій і фуг), «Токата», «Бурлеска».

Риси джазової стилістики простежуються у багатьох творах М. Скорика: «Блюз» та «Листок з альбому», «Три екстравагантні танці» для двох фортепіано, джазові парафрази творів Л. Бетховена, три джазові п'єси «В народному стилі», «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка».

Музика М. Скорика регулярно виконується в Україні, а також у Німеччині, Франції, Австрії, Швеції, Голландії, Болгарії, Чехії, Словаччині, Польщі, Великій Британії, США, Канаді та Австралії. Широка гама її почуттів



завжди промовляє до людської душі.

*11. В. Косенко. 24 дитячі п'єси – загальна характеристика.*

Збірка Віктора Косенка (1896 – 1938) «24 дитячі п'єси для фортепіано» присвячена дітям і створена для виконання дітьми. Її написання стало результатом тривалої педагогічної практики українського композитора, а головне – великої любові педагога до своїх учнів, прагнення здійснювати їх виховання на основі українського національного мелосу. Укладена 1936 року, збірка стала визначною подією у фортепіанному навчанні того часу і донині залишається основою музичного та піаністичного виховання школярів.

Подібно до дитячої музики відомих зарубіжних композиторів п'єси циклу – це високохудожні зразки композицій для юних піаністів, покликані розвинути їх творчу уяву й виконавські вміння. Альбом може служити і якісним дидактичним матеріалом для музичного виховання дитини, і прекрасним концертним репертуаром зрілого піаніста. Твори збірки виконують, як окремо, так і повним циклом. У майстерній інтерпретації більшість цих п'єс, написаних талановитим митцем, стануть окрасою концертної програми будь-якого досвідченого музиканта.

Подібно до «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха альбом В. Косенка охоплює всі двадцять чотири тональності, побудовані за кварто-квінтовым колом, включно із паралельними. З одного боку – це є продовженням світової традиції, до якої впродовж століть зверталися композитори. З іншого – В. Косенко уклав збірку з конкретною виховною метою: навчити дітей грати у різних тональностях.

Весь світ дитини – її радощі та смуток, допитливість до оточуючого середовища – постає зі сторінок цієї збірки. Перша ж п'єса альбому є чудовим прикладом музичного звукопису. Яскравий, віртуозний програмний твір «Петрушка» змальовує атмосферу народного гуляння. Засобами музичної виразності В. Косенко втілює у збірці ліричну пісенність («Пастораль», «На узліссі»), епічні («Українська народна пісня») та казкові мотиви («Казка»), танцювальність («Танкова»), інтонації веснянок («За метеликом», «Ранком у садочку», «Дощик»). Часто використовує прийоми народної поліфонії: пісенне двоголосся, що змінюється хорovým багатоголоссям. Зрозумілими й близькими дітям стали і образи радості («Купили ведмедика», «Гумореска»), дитячих рухливих ігор («Скакалочка», «Балетна сценка»). Одним із найпоетичніших та найчастіше виконуваних творів з альбому є «Вальс», у якому композитор продовжив шопенівську традицію поетизації жанру, що сприймався вже не стільки як танець, а як промовляння душі.

Гармонійний синтез високої мистецької якості та інструктивності збірки, яскрава образність її п'єс зробили цикл улюбленим матеріалом для навчання і виховання юних музикантів.

## 12. Видатні українські піаністи-педагоги та піаністи-виконавці.

Фундаторами української фортепіанної школи були видатні музиканти-педагоги:

- (у Києві) Микола Лисенко, Володимир Пухальський, Станіслав та Фелікс Блуменфельди, Григорій Ходоровський, Микола Тутковський, Григорій Беклемішев, Генріх Нейгауз, Болеслав Яворський, Костянтин Михайлов, Віктор Косенко та багато ін.;
- (в Одесі) Марія Подрайська, Надія Чегодаєва; Марія Старкова, Марія Рибіцька, Олександра Плешицер, Берта Рейнгбальд та багато ін.;
- (у Львові) Кароль Мікулі, Вілем Курц, Леопольд Мюнцер, Василь Барвінський, Роман Савицький, Галина Левицька, Олег Криштальський, Ірина Крих, Дарія Герасимович, Ірина Негребецька та багато ін.;
- (у Харкові) Ілля Слатін, Марк Корсунський, Регіна та Олександр Горовиці, Павло Луценко, Борис Скловський, Марія та Наталія Єщенко, Римма Папкова, Михайло Хазановський, Веніамін Шапіро, Вікторія Лозова, Всеволод Захарченко та багато ін.

З другої половини ХХ століття історія розвитку української фортепіанної школи відзначається впровадженням нових музично-педагогічних технологій, зростанням рівня музично-естетичного виховання дітей та молоді у діяльності піаністів-педагогів:

Лева Вайнтрауба, Марії Крушельницької, Всеволода Топіліна, Оксани Рудницької, Євгена Ржанова, Оксани Холодної, Лідії Шур, Неліди Афанасьєвої, Арнольда Янкелевича, Ольги Щолокової, Галини Падалки, Ази Рошіної, Ніни Руденко та багато ін.

Плеяда українських піаністів-виконавців репрезентована іменами інтерпретаторів різних поколінь та мистецьких уподобань:

Антоній Барішевський, Олексій Ботвінов, Олександр Брайловський, Пилип Бриль, Павло Гінтов, Володимир Горовиць, Олексій Гринюк, Євген Громов, Єгор Грушин, Йозеф Ерміль, Любка Колесса, Юрій Кот, Василь Котис, Юрій Кузнецов, Георгій Курков, Альфред Кухарев, Тарас Микиша, Ярослав Олійник, Віоліна Петриченко, Євген Пухляк, Оксана Рапіта (поєднує активну концертну діяльність із педагогічною), Святослав Ріхтер, Андрій Родзянко, Олександр Романовський, Роман Рудницький, Роман Савицький, Леонід Сагалов, Максим Сасько, Лео Сирота, Олександр Слободяник, Микола Сук, Дмитро Суховієнко, Євген Уханов, Євген Хмара, Вадим Холоденко, Етелла Чуприк та багато ін.

### Рекомендована література для самостійного опрацювання:

1. Бондар С. В. Фортепіанна творчість М. Лисенка як синтез національної та європейської традицій: музичні QR-коди. URL: <https://vseosvita.ua/library/naukova-robota-fortepianna-tvorchist-m-lysenka-iaak-syntezy-natsionalnoi-ta-ievropeiskoi-tradytsii-muzychni-qr-kody-615517.html> (дата звернення: 19.08.2023).

2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
3. В. С. Косенко «24 дитячі п'єси для фортепіано». URL: [https://denysbereznyi.com.ua/berezhnaya/1class/kosenko\\_24piesy.html](https://denysbereznyi.com.ua/berezhnaya/1class/kosenko_24piesy.html) (дата звернення: 23.08.2023).
4. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. Київ: НПУ, 2007. 460 с.
5. Жанри інструментальної музики. URL: [http://ni.biz.ua/1/1\\_4/1\\_4086\\_zhanri-instrumentalnoy-muziki.html](http://ni.biz.ua/1/1_4/1_4086_zhanri-instrumentalnoy-muziki.html) (дата звернення: 18.08.2023).
6. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.: Навчальний посібник. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
7. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Львів: Сполом, 1999. 144 с.
8. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів: Наукове тов-во ім. Т. Шевченка у Львові, 2008. 224 с.
9. Мельник М. В. Фортепіанна творчість українських композиторів ХХ – ХХІ століття. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5800/Melnyk%20Maria%20Volodymyrivna.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 21.08.2023).
10. Прищепа О. П. Використання творів Л. Ревуцького у процесі фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. URL: <https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/7986/1/> (дата звернення: 22.08.2023).

## Рекомендована література до курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)»:

1. Афанасьєв Ю. Л., Джура О. Ф. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. Київ: ДАКККіМ, 2009. 128 с.
2. Буцяк В. І., Турко Н. Є. Розвиток фортепіанної техніки на початковому етапі навчання: Навч.-метод. посібник. Рівне: РДГУ, 2017. 56 с.
3. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: Підручник. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
4. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності: навч.-метод. посібник. Київ: КУ імені Бориса Грінченка, 2016. 160 с.
5. Гризоголова Т. І. Методика навчання гри на фортепіано: навчальний посібник. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. 169 с.
6. Демидова М. Г., Левицька І. М., Новська О. Р. Основний музичний інструмент: навчальний посібник. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 200 с.
7. Никон О. К., Остапчук М. М. Самостійна робота студентів з опанування курсу фортепіано: навч.-метод. посібник. Рівне: РДГУ, 2018. 126 с.
8. Остапчук М. М. Самостійна робота студентів над сонатами українських композиторів: методичні рекомендації. Рівне: РДГУ, 2018. 29 с.
9. Прокопчук В. І. Музичне краєзнавство Рівненщини: навчально-методичний посібник. Рівне: О. Зень, 2021. 384 с.
10. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
11. Самчук С. А. Оволодіння композиторським стилем у класі фортепіано: Навч. посібник. Рівне: РДГУ, 2004. 99 с.
12. Смалько, М. Ф., Яковенко Л. П. Самостійна робота у фортепіанному класі. Навч.-метод. посібник. Рівне: О. Зень, 2020. 86 с.
13. Стотика І. Г., Власенко Е. А. Основи викладання гри на фортепіано. Мелітополь: МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2020. 93 с.
14. Тарчинська Ю. Клас ансамблевої гри (фортепіанний ансамбль): навчальний посібник. Рівне: О. Зень, 2023. 112 с.
15. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник. Вид. 3-тє, допов. Київ: НАКККіМ, 2016. 264 с.
16. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія. Київ: ДАКККіМ, 2009. 338 с.
17. Яковенко Л. П. Колоквіум з дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)». Методичні рекомендації. Рівне: РДГУ, 2021. 30 с.