Юлія Тарчинська

КЛАС АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ
(ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ)

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Рівне
Видавець Олег Зень
2023

УДК 781.2.05 (075.3)
Т22

Рекомендовано до друку Вченою радою
Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 3 від «30» березня 2023 року)

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

Прокопович Т. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

Автор навчального посібника:
Тарчинська Ю. Г., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв РДГУ

Тарчинська Ю.
Клас ансамблевої гри (фортепіанний ансамбль): навчальний посібник. Рівне : О. Зень, 2023. 113 с.

Посібник містить добірку творів, доречних для використання у класі ансамблевої гри: авторське перекладення для двох фортепіано шедеврів українських та зарубіжних композиторів.

Зміст посібника спрямований на забезпечення освітніх потреб здобувачів різних музичних спеціальностей із спорідненою фаховою проблематикою. Матеріали посібника також враховують професійні педагогічні завдання в курсі практичної індивідуальної інструментальної підготовки. Перекладення творів супроводжуються необхідною для їх розуміння та опанування інформацією музично-теоретичного, аналітичного та методичного плану.

У праці надається корисна в класі спільного музикування джерельна база: посилання на наукові, навчальні, методичні роботи тощо.

УДК 781.2.05 (075.3)

© Ю. Тарчинська, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП 4

Мирослав Скорик 5

«Танець» із «Гуцульського триптиха» 14

«Арія» з Партити № 5 34

«Мелодія» 42

Ігор Поклад 48

«Чарівна скрипка» 52

Карл Орф 56

«Fortuna Imperatrix Mundi: O Fortuna» 60

«Fortuna Imperatrix Mundi: Fortune Plango Vulnera» 68

Астор П'яццола 74

«Cuatro Estaciones Porteñas: Invierno Porteño» 80

«Oblivion» 94

Джон Вільямс 102

Тема з фільму «Список Шиндлера» 106

Рекомендована література до курсу «Клас ансамблевої гри» 112

ВСТУП

Специфіка професійної діяльності фахівців музичної педагогіки та мистецтва розглядається досить широко – як система взаємодії педагогічної, виконавської, музично-просвітницької сфер. Відповідно спрямовується і зміст їх підготовки в музично-педагогічній та мистецькій освітніх галузях.

У процесі набуття майбутніми вчителями мистецтва (музичного) та викладачами закладів мистецької освіти фахових компетентностей одне із важливих завдань полягає у формуванні їх позитивної мотивації до власної професійної діяльності. Наступним суттєвим чинником фахового зростання здобувачів музичної освіти є дбайливе плекання їх виконавської культури: художньо-творчого мислення, асоціативної пам'яті, розвиненої уяви, музичного слуху, розуміння закономірностей організації елементів музичної мови, володіння художньо-інтонаційними виконавськими засобами, навичками вдосконалення власної інструментальної майстерності тощо. Ефективність підготовки музикантів-педагогів значною мірою залежить і від забезпечення умов для розкриття і реалізації їх особистісного художньо-творчого комунікативного потенціалу. Оптимальні можливості для досягнення результативності цих процесів створюються в опануванні музично-практичних дисциплін, оскільки самé музичне мистецтво має вагомі виховні властивості, суттєвий потенціал впливу на людину, на розвиток її творчих можливостей.

Опанування фортепіанної гри в ансамблі забезпечує оволодіння знаннями, вміннями та навичками колективних форм виконавської діяльності, розвиток специфічних якостей та здібностей, необхідних для успішного спільного музикування, спонукає до пізнавальної діяльності, формує розуміння цінності мистецьких надбань людства, здатність застосовувати інструментально-виконавські вміння в ансамблевій грі, розвивати художньо-естетичний смак, збагачувати інтелектуальний, творчий, культурний потенціал, вирішувати основні проблеми музично-практичної діяльності в репетиційній, педагогічній та творчій роботі.

У навчальному посібнику враховуються орієнтовні завдання курсів, в яких використовується ансамблеве музикування. В основі його теоретичної складової – аналіз наукових та методичних праць із музичного мистецтва. Робота містить перекладення для двох фортепіано широко відомого й улюбленого доробку українських та зарубіжних композиторів. Зміст посібника має сприяти формуванню актуального кола загальних та спеціальних компетентностей здобувачів музичної освіти. Він розроблений з урахуванням завдань індивідуального підходу в інструментальному класі. Вступні частини до перекладень творів певного композитора гарно зорієнтують користувача видання в інформації музично-історичного, музично-теоретичного змісту та щодо виконавських завдань.

Мирослав Скорик
(1938 – 2020)

Видатний український композитор, музикознавець, диригент, піаніст, викладач, громадський діяч Мирослав Скорик – один із найяскравіших представників львівської школи. Його ім'я асоціюється з неординарними й успішними явищами у музичному мистецтві. Творчість, наукова та викладацька робота маестро, вся його багатогранна діяльність вирізнялися передусім високою інтелектуальністю, що суттєво підсилювалася таїною глибокого проникнення у незбагненний світ мистецтва. У своєму творчому кредо М. Скорик сповідував перевірений часом принцип: «музика повинна бути музикальною». Композитор завжди опікувався враженням, що справляє його музика на широку аудиторію, залишав у ній місце для вмотивованої логіки й доступності. Водночас він не поступався ні на крок художніми та ціннісними орієнтирами [2].

Стиль творчості уславленого метра української музики, Героя України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, народного артиста України вирізняється постійним прагненням до охоплення якомога ширшого кола художніх явищ, зіставлення найвіддаленіших сфер образів. Дослідники спадщини митця вказують на розмаїття та змінність стильових орієнтацій у музиці композитора: неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, блукання «лабіринтами стильової гри». На думку О. Козаренка паролем до з'ясування природи музичної мови М. Скорика є постмодернізм завдяки його універсальній здатності поєднувати непоєднуване. Тому однією з визначальних рис музичного вислову композитора називає стильовий плюралізм [7].

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 [8].

Багатий 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, розмаїті виміри духовності народу. В його новаторських пошуках дуже виразно проступає вкорінення у засади української композиторської школи.

Проте наступність здобутків національної культури виявилася не лише у видатних творчих звершеннях майстра. Здобувач високого професіоналізму в

іменитих педагогів із композиції (Станіслава Людкевича, Романа Сімовича, Адама Солтиса), сам блискучий педагог, митець виховав понад сімдесят композиторів, невеликий перелік імен яких є промовистим: Євген Станкович, Іван Карабиць, Олег Ківа, Вадим Ільїн, Ганна Гаврилець, Володимир Зубицький, Олександр Козаренко, Віктор Теличко, Іван Небесний, Леся Горова, Богдан Сегін, Михайло Швед. Своїми вагомими звершеннями М. Скорик збагатив українську культуру також як автор оригінальних музично-теоретичних концепцій, як редактор багатьох незакінчених або забутих творів українських композиторів минулого, як багаторічний завідувач кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, кафедри української музики Національної музичної академії України імені П. Чайковського, художній керівник Національної опери України тощо.

У багатьох творах М. Скорика вчуваються інтонації, що пов'язують його композиторський доробок із духовною традицією світової та української музики. Правнук священника, він народився 13 липня 1938 року у Львові в інтелігентній родині, яка сприймала духовні цінності як найголовніші, природно закорінені у свідомості й ставленні до життя. Виховання батька (історика та етнографа, який непогано володів скрипкою), вплив на долю хлопчика його двоюрідної бабусі (видатної української співачки Соломії Крушельницької) відіграли суттєву роль у майбутньому життєвому шляху композитора. Музичні враження М. Скорика формувалися під впливом багатих фольклорно-регіональних традицій Карпат, Галичини і Буковини. Впродовж усього творчого життя митець зберігав надзвичайно шанобливе ставлення до культури свого народу.

У трагічні повоєнні роки (з 1947 р. по 1955 р.) Мирославу разом із родиною довелося пережити заслання до Сибіру у місто Анжеро-Судженськ, куди було репресовано крім батьків майбутнього композитора й інших представників інтелігенції. Але заняття музикою не припинилися: він навчався за класом фортепіано в учениці С. Рахманінова В. Канторової та за класом скрипки у В. Панасюка. У цей період з'являються перші твори М. Скорика. Драматизм подій його дитинства, на думку М. Копиці, «виховав стійке табу на по-шостаковичськи трагічну відвертість, як активного чинника життєвих перипетій» [8, с. 14].

Після повернення до Львова з 1955 року по 1960 рік М. Скорик навчався у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка. Його дипломна робота – кантата «Весна» на слова І. Франка для симфонічного оркестру, хору та солістів – за висновком атестаційної комісії набагато перевершувала критерії оцінки роботи випускника композиторського факультету консерваторії. М. Скорик успішно завершив навчання на двох факультетах: окрім

композиторського він також опанував освітню програму музикознавчого. В результаті – отримав рекомендацію до вступу в аспірантуру. Молодий музикант продовжив свою освіту у консерваторії м. Москви – на той час столиці СРСР, до складу якого входила і Українська Радянська Соціалістична республіка.

Робота в аспірантурі над дисертацією (вона була захищена на тему: «Ладова система С. Прокоф'єва», науковий керівник: Д. Кабалевський) жодним чином не ставала на заваді композиторській праці М. Скорика. Він, за заувагою Д. Кабалевського, розділяв композицію і музикознавство хіба що за формами вираження єдиної, цілісної естетичної суті – творчою та науково-теоретичною [9, с. 12]. У роки навчання в аспірантурі були написані: соната для скрипки і фортепіано, сюїта для струнного оркестру, симфонічні поеми «Сильніше смерті», «Вальс», вокально-симфонічний цикл на вірші Тараса Шевченка, кантата на слова литовського поета Едуардаса Межелайтіса «Людина». В чергових своїх творах М. Скорик опановує нові композиційні техніки, зокрема: контрапунктичну, остинатну. У класі Д. Кабалевського він відточує лаконічність й водночас змістовну ємність свого висловлювання.

Після закінчення аспірантури (1964 рік) М. Скорик викладає теоретичні дисципліни у Львівській консерваторії, де почав працювати ще під час навчання у Москві. У 1963 році він вступив до Спілки композиторів України, організував естрадний ансамбль «Веселі скрипки». Згодом композитор викладав теорію музики і композицію у Київській державній консерваторії імені П. Чайковського (нині Національній музичній академії України імені П. Чайковського), куди його запросили у 1966 році. М. Скорик добре усвідомлював всю повноту завдань, що стоять перед майбутніми фахівцями музичного мистецтва. Тому опікувався формуванням у них глибоких теоретичних знань та великого обсягу практичних умінь, необхідних для успішної композиторської діяльності.

Плідна праця на педагогічній ниві поєднувалася із активною творчою роботою. М. Скорик пише у цей період чимало естрадних пісень, починає створювати музику до кінофільмів. Відомий режисер С. Параджанов пропонує молодому композитору з карпатським корінням написати музику до свого фільму «Тіні забутих предків». Сюжетна лінія фільму – зміст однойменної повісті М. Коцюбинського – та музика М. Скорика до шедевру С. Параджанова невдовзі склали основу «Гуцульського триптиха» для симфонічного оркестру. Цим твором було започатковано серію оригінальних різножанрових утілень карпатського фольклору. У 1960-х роках композитор також вперше звернувся до незвичного для того часу жанру – джазу. У 1965 році у творчому доробку митця з'являється перша партита (італійська

назва сюїти) для струнного оркестру, що започатковує серію партит М. Скорика. Багато і плідно працює композитор також на ниві творчості для дітей. В цьому розумінні він продовжив лінію дитячої музики В. Барвінського, В. Косенка – створив цикл «З дитячого альбому». У 1972 році важливий етап композиційних пошуків та знахідок ознаменовується написанням концерту для великого симфонічного оркестру – «Карпатського концерту», який з успіхом виконувався в Європі та Америці.

З 1970-х років М. Скорик здійснює цінний внесок у музичну культуру і як редактор спадщини українських композиторів минулого. Завдяки його зусиллям твори Г. Сковороди, М. Лисенка, М. Леонтовича, А. Вахнянина, Д. Січинського та ін. набували досконалішого вигляду й отримували нове сценічне життя.

У другій половині 1970-х років в музиці композитора домінує бароково-класицистична орієнтація. У 1980-х – новий період творчості М. Скорика, що протікає в полістилістичному руслі.

Він продовжує писати музику до театру і кіно. У 1982 році композитор створює музику до фільму режисера В. Денисенка «Високий перевал». Автор кінокартини через вплив політичної кон'юнктури змушений був вдатися до значних купюр та перемонтажу фільму. Це спотворило попередній задум режисера. Водночас знаменита «Мелодія» М. Скорика, що походить з музичного супроводу до фільму, стала візитівкою сучасної української музики.

Індивідуальне й розмаїте втілення класичних та романтичних традицій відбувається в інструментальних концертах митця: Першому та Другому фортепіанних, Віолончельному концертах. За один із цих творів – Концерт для віолончелі та симфонічного оркестру (1983 рік) – композитор отримав Державну премію України ім. Т. Шевченка (1987 рік).

У 1987 році М. Скорик очолив кафедру композиції Львівської консерваторії та Львівську організацію Спілки композиторів України. Плідна творча праця цього періоду ознаменувалася написанням таких творів: балету «Повернення Баттерфляй», циклу прелюдій і фуг для фортепіано, «Диптиху» для камерного оркестру, двох фортепіанних та чотирьох скрипкових концертів.

З того часу композитор багато гастролює за кордоном, концертує в Італії, Німеччині, США, Канаді, Австрії, Польщі тощо, пише твори на замовлення американських меценатів [6]. У 1990-х роках М. Скорик працював у США та Австралії. З кінця дев'яностих (у 1999 році) він очолив Інститут музичної україністики та кафедру історії української музики Національної музичної академії України імені П. Чайковського. В цьому ж році був обраний членом-кореспондентом Академії мистецтв України. З 2006 р. – головою Спілки

композиторів України. М. Скорик працював у Київській консерваторії до самого кінця свого життєвого шляху.

Твори останніх років є втіленням гармонійного та зрілого світовідчуття композитора. Найвідоміші – опера «Мойсей», поема-кантата на вірші Т. Шевченка «Гамалія», Літургія святого Йоана Золотоустого.

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.

«Танець» із «Гуцульського триптиха». «Гуцульський триптих» – один із перших опусів М. Скорика, що приніс популярність молодому композитору. Цей твір для симфонічного оркестру був написаний у 1965 році на основі музики митця до фільму, що згідно даних ЮНЕСКО входить у десятку найкращих фільмів усіх часів і народів – «Тіні забутих предків» С. Параджанова за однойменною повістю М. Коцюбинського (вийшов на екрани 1964 року). Основна сюжетна лінія кінокартини змальовує трагічне кохання гуцульських Ромео та Джульєтти – Івана і Марічки. Їх зародженому ще у дитинстві коханню судилося проходити випробування ворожнечею родин цих молодих людей, складними життєвими обставинами. Тема кохання і смерті Марічки та Івана розкривається у фільмі на тлі геніального передання С. Параджановим поетичної, талановитої душі українського народу.

Режисер у пошуках композитора, який створить музичний супровід фільму «Тіні забутих предків», завітав до Львівського радіо та обрав з-поміж кількох авторів прослуханої ним музики двадцятип'ятирічного Мирослава Скорика. Спочатку М. Скорик відмовився від пропозиції «написати геніальну музику для С. Параджанова», однак згодом зважився.

Результат цієї роботи у подальшому надихав митця на створення багатьох його опусів. Спочатку найяскравіші епізоди музики до кінофільму були використані у тричастинній «Гуцульській симфонієті», що отримала при виданні назву «Гуцульський триптих»: три самостійні завершені картини на сюжет повісті М. Коцюбинського. Ці частини мають такі назви: «Дитинство», «Іван і Марічка», «Смерть Івана». «Гуцульський триптих» своєю чергою став своєрідним поштовхом до створення М. Скориком ряду композицій: «Бурлеска» і «Коломийка» для фортепіано, Концерт для скрипки з оркестром № 1 та ін. Перша частина «Гуцульського триптиха» публікується згодом М. Скориком у перекладенні для скрипки та фортепіано під назвою «Танець».

Моторна, жвава коломийка «Танцю» асоціюється із безтурботним дитинством Івана та Марічки. Її щемливо-радісні настрої передає витончена у

своїй простоті висхідна мелодія в обсязі кварти з поступеневим поверненням до тоніки. Ця мелодія підтримується легкими квінтами на pizzicato тонічної і домінантової функцій, що асоціюється із традиційним інструментальним награванням народних скрипалів.

Твір написаний у чіткій класичній тричастинній формі з ліричною серединою. Виконання експозиції має передати ніжну образну картину дитячих ігор. У середньому розділі «Танцю» в умовно ліричних танцювальних образах слід підкреслити їх елегійне забарвлення. Центральний епізод середини потребує чіткого виявлення ритму енергійного чоловічого танцю. Реприза знову має повернути до безжурних, життєрадісних образів дитинства.

У доборі тембрової палітри виконавських засобів варто керуватися оркестровими ідеями з «Гуцульського триптиха»: варіативною різноманітністю інструментування «Дитинства». У першому розділі – струнна і дерев'яна групи оркестру з невеликим соло валторни. В середньому – основне навантаження припадає на групу дерев'яних духових, труби і валторни. У репризі одночасне звучання всього оркестру немовби захоплює у спільний танок безтурботних юних героїв М. Коцюбинського та всю багату природу гуцульського краю [9, с. 26].

Особливої виконавської уваги у «Танці» потребує ретельне прочитання коломийкових ритмів п'єси.

«Арія» з Партити № 5 для фортепіано. Надзвичайно своєрідна п'ята фортепіанна партита М. Скорика (1975 рік) є досить популярним та часто виконуваним твором. «Арія» – четверта частина циклу (всього у цій Партиті п'ять частин: «Прелюдія», «Вальс», «Хор», «Арія» та «Фінал»).

Композитор осучаснює окремі прийоми старовинного письма, оригінально осмислює композиційні особливості неокласицистських опусів, а також самобутньо перетворює естетику давнього історико-стильового надбання. М. Скорик грайливо вибудовує алюзії (натяки) на відомі образні та жанрові контрасти старовинної сюїти й водночас створює новий жанрово-інтонаційний зміст сучасного циклу. Токатність, скерцозність, пісенна романсовість поєднуються в його опусі зі стилістикою естрадної музики XX століття. Все це розширює спектр напрямків художньої інтерпретації Партити. На думку Є. Басалаєвої у виконавському прочитанні твору можливі різноманітні художні потрактування, оскільки вони не будуть порушенням естетики полістилістичного художнього спрямування музики М. Скорика [1, с. 79].

Четверта частина Партити є яскравою стилізацією барокової арії *lamento* (італ. *lamento* – жалоба, стогін). Її тема сподобалась композитору В. Сильвестрову. Він використав мелодію арії у своїй сюїті «Кітч-музика».

М. Скорик зберіг композиційні ознаки старовинної арії-страждання – вокально-інструментального твору невеликого обсягу. Водночас інтонаційний зміст п'єси асоціюється із сучасними романсово-пісенними зворотами та сприймається як пісенно-естрадна традиція другої половини XX століття.

Цілком доречною буде інтерпретація «Арії» як стилізація вишуканого образу ліричної арії старовинного сюїтного циклу (характер виконавського потрактування М. Сука). Це підкреслюватиме логіку неокласицистського спрямування твору. Та розкриття сучасної вокальної наповненості мелодики твору посилить контраст із середнім розділом, який сприймається, як авторські коментарі попередніх частин Партити. Після напружених ладових загострень в остинатних гамоподібних лініях (тт. 38-54) та значної кульмінації (54 т.) доречною буде відчутна цезура, як підкреслення далеких регістрів, гранично контрастної гучності, фактурної зміни наступного матеріалу. Подальший епізод (тт. 55-60) звучить, як спогад хорального викладу третьої частини Партити, за яким після тривалої підготовки повторних завуальованих мелодичних ходів (тт. 61-64) йде реприза «Арії». У її надзвичайному ліричному вислові можна вбачати важливий психологічний смисловий акцент – збереження чистого людського почуття, світлого життєсприйняття, що стверджується раптовим кульмінаційним патетичним епізодом наприкінці твору (він знову викликає асоціацію з хором) [1, с. 82].

З огляду на те, що творчість М. Скорика відкриває перед інтерпретатором широкі можливості для реалізації надзвичайно багатогранних завдань, передбачених композитором, виконавська робота над «Арією» має спрямовуватися на активний пошук індивідуальної інтерпретації, осмисленого розкриття власного творчого «я».

«Мелодія». На початку XX століття українська музикознавиця Л. Кияновська зазначила, що «Мелодія» у різних аранжуваннях стала своєрідним «інтонаційним знаком» кінця 1980-1990-х років [5, с. 365]. З упевненістю можна стверджувати, що цей твір став незмінним символом української душі. Неймовірно влучно і переконливо про «Мелодію» композитора сказав Блаженніший Святослав, Отець і Глава УГКЦ: «Мелодія Мирослава Скорика є виявом генетичної мелодії нашого народу. Він почув мелодію української душі у ті часи, коли наша душа плакала, бо була поневолена і зневажена, але ніколи не переставала співати. Маючи відкрите серце він зміг її почути. Ця мелодія наче відблиск небесної дійсності звучала, звучить і буде звучати тут між нами на землі» [3].

Твір виник як кіномузика. Та, незважаючи на прикладний характер історії його написання, (М. Скорик створив цю музику до кінофільму «Високий

перевал) «Мелодія» є показовим прикладом нівелювання жанрових обмежень у разі талановитого втілення композиторського задуму.

Музичний матеріал, сполучення імпровізаційно-розповідної ідеї з експресивним емоційним тонусом є відображенням характерних рис улюбленого і близького сприйманню широкого кола слухачів жанру української народної творчості – пісні-романсу. Тема твору, що немов би складає інтонаційну квінтесенцію старогалицьких пісень, характер її розвитку, винятковий душевний щем пов'язують «Мелодію» з традиціями романсової побутової музики XIX століття. Згідно існуючої версії основою теми цього твору М. Скорика є випадково почутий композитором наспів від сільського скрипаля-гуцула. Водночас при всій традиційності виразових засобів композитор створює зовсім небанальну музику. Цілісні мелодичні абриси його твору, вибагливий ритмічний візерунок «Мелодії», її емоційне наповнення свідчать про уміння М. Скорика відчути і відтворити у концентрованому вигляді особливості старовинного, прив'язаного до священичої сфери жанру, в чому допоміг генофонд композитора, його вроджене природне розуміння закономірностей української пісенності.

Всупереч своєму традиційному корінню та пісенно-романсовому характеру «Мелодія» М. Скорика є зразком індивідуально-самобутнього професійного мистецтва, уникання спрощено-сентиментального потрактування народних наспівів. Неабиякою емоційною виразністю та дивовижною силою впливу твір завдячує активному розвитку М. Скориком мелодичного зерна, граничній драматизації та психологічній наповненості музичного вислову композитора [4, с. 34].

Виконавське потрактування «Мелодії» має базуватися на сприйнятті змісту п'єси як схвильованого ліричного монологу, як тужливого наспіву скрипки народного віртуоза. Інтерпретація теми має відбуватися в імпровізаційно-розповідній манері з афектованим кульмінаційним широким ходом на октаву. У фортепіанному туше потрібно прагнути наспівності та рельєфної виразності проведення інтонаційних ліній твору.

Список використаних джерел:

1. Басалаєва Є. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблеми інтерпретації. *Науковий вісник. МИРОСЛАВ СКОРИК.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 69-84.
2. Василенко Ю. У концертних залах. Проект «Три С». *Музика.* Київ : «Від «А» до «Я», 2017. № 2 (416). С. 29-31.
3. *Глава УГКЦ: «Мирослав Скорик зумів почути, як співає українська душа…».* URL: https://ugcc.tv/ua/media/89887.html

4. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Науковий вісник. МИРОСЛАВ СКОРИК.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 30-35.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст.: Навчальний посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
6. Кияновська Л. *Мирослав Скорик.* URL: https://www.pisni.org.ua/persons/843.html
7. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Науковий вісник. МИРОСЛАВ СКОРИК.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 23-30.
8. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. *Науковий вісник. МИРОСЛАВ СКОРИК.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 9-15.
9. Щириця Ю. Мирослав Скорик: Творчі портрети українських композиторів. Київ: Музична Україна, 1979. 56 с.

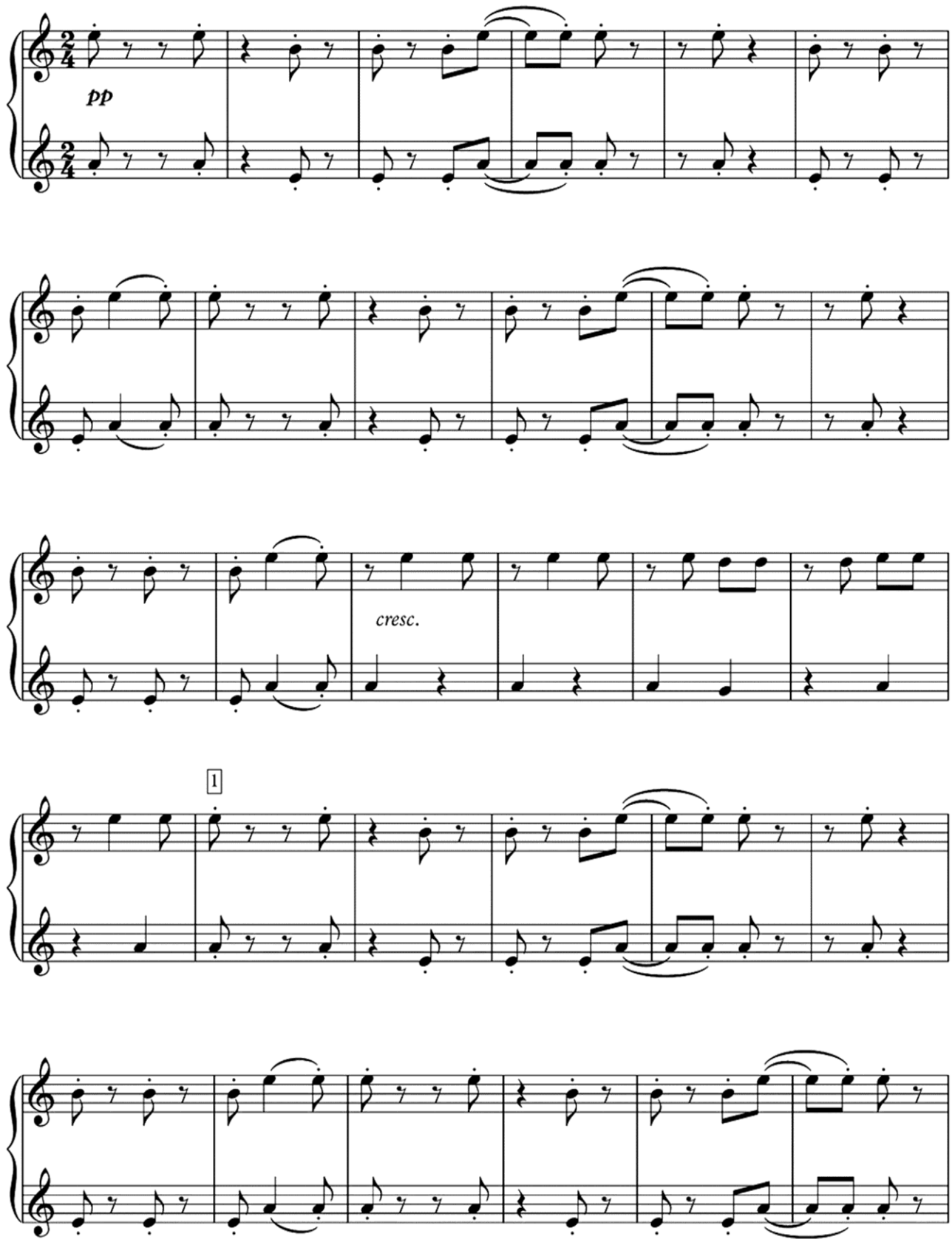
Танець

З "Гуцульського триптиха"

Друга партія

Мирослав Скорик

Vivace

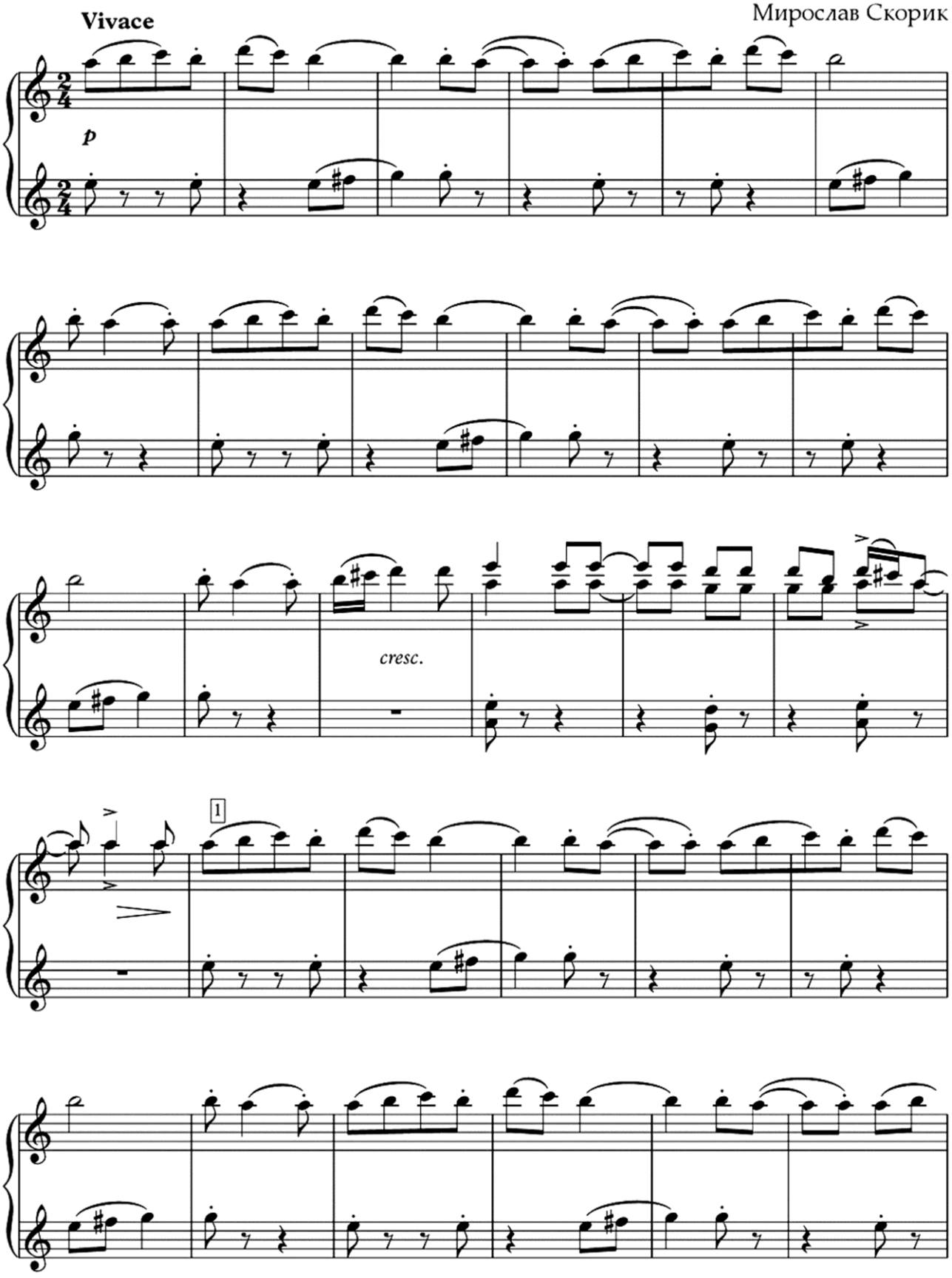


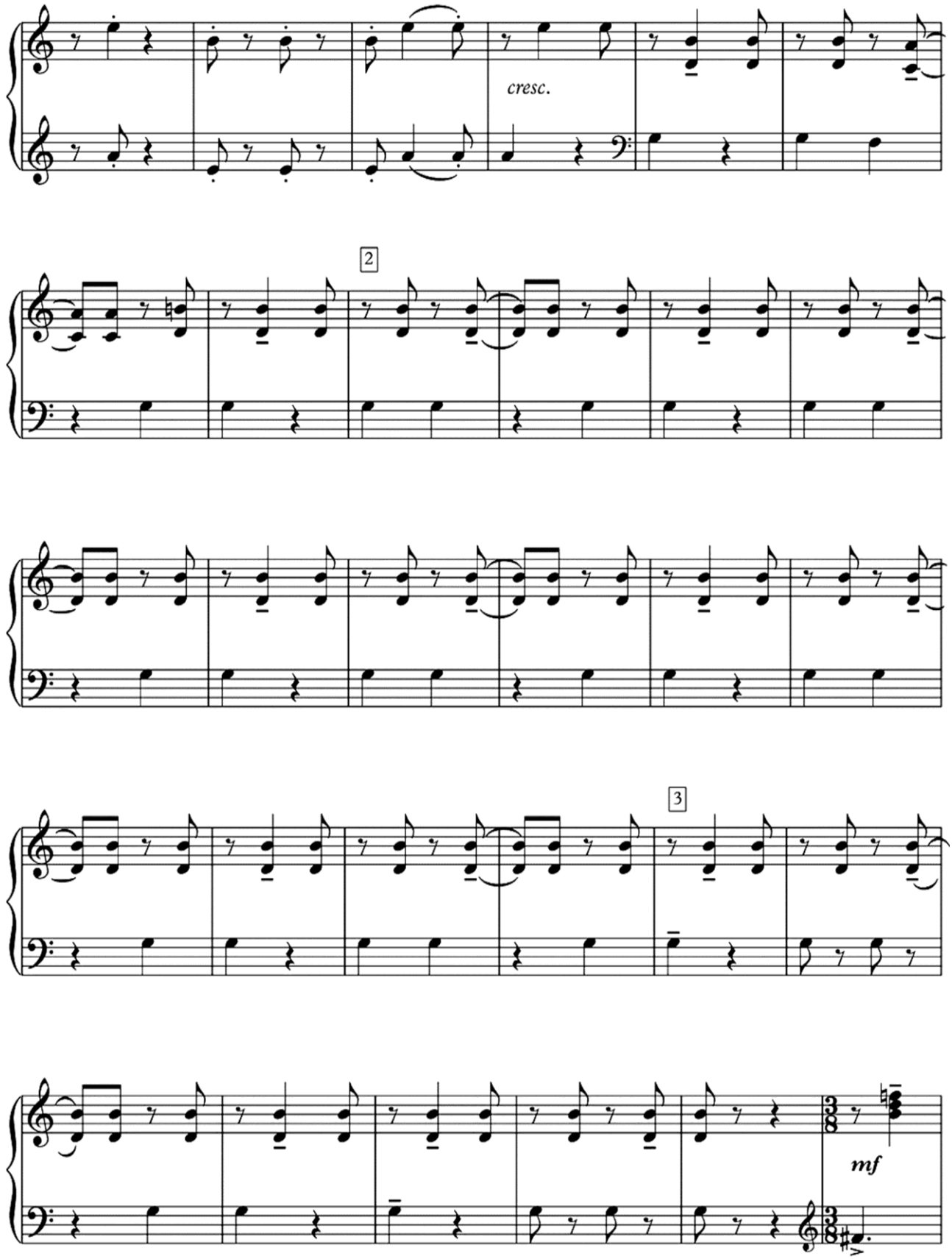
Танець

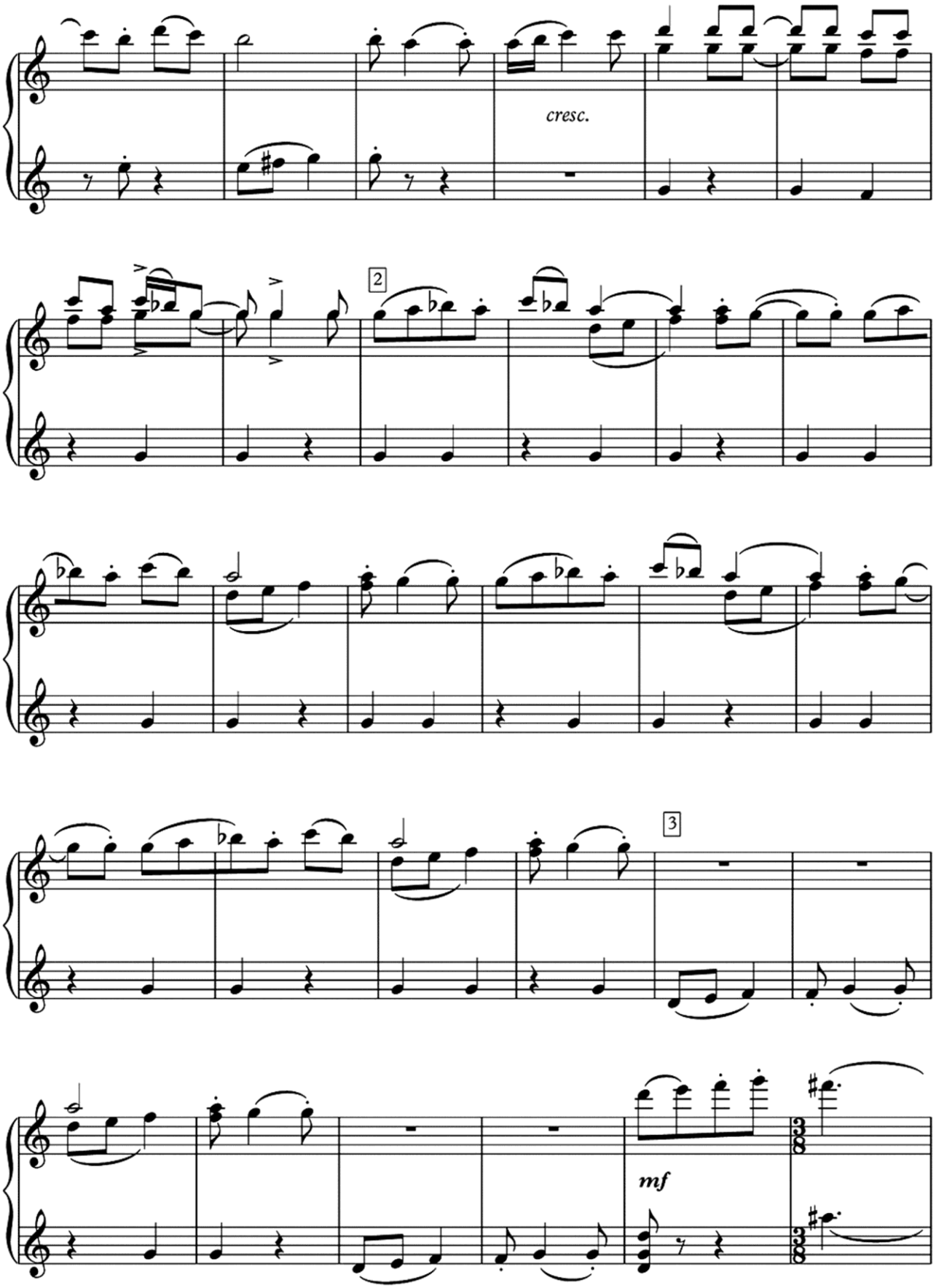
З "Гуцульського триптиха"

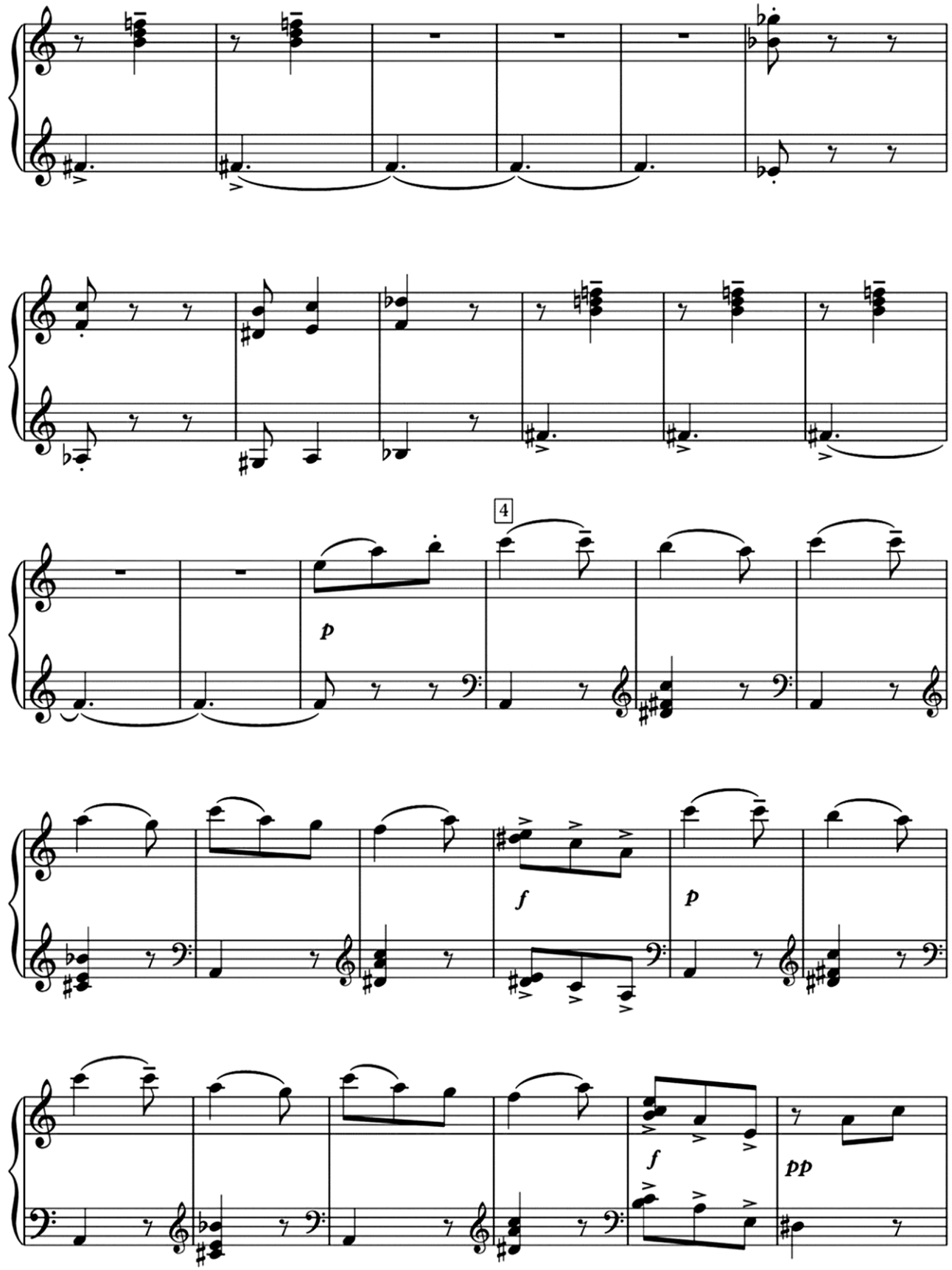
Перша партія

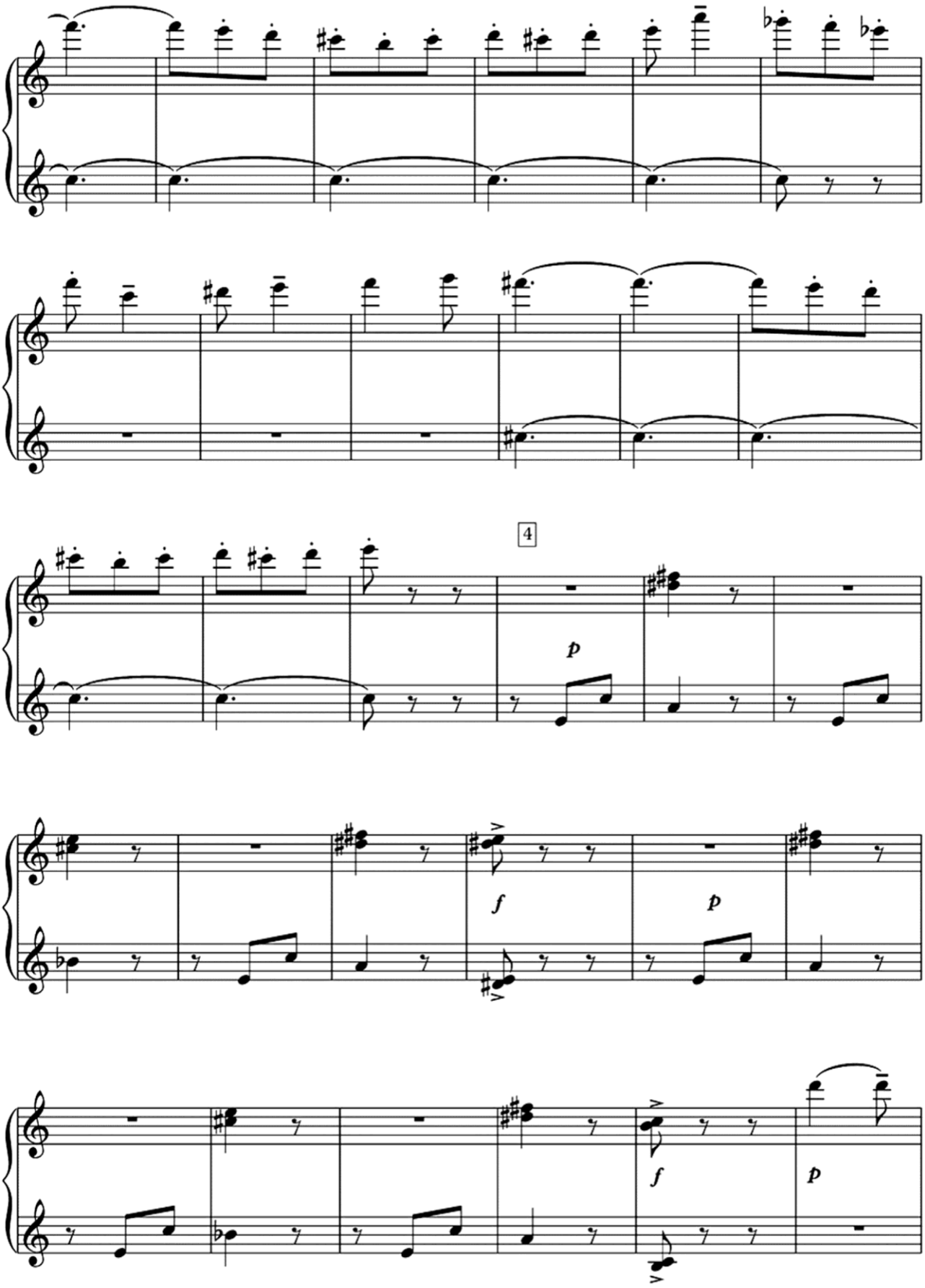
Мирослав Скорик

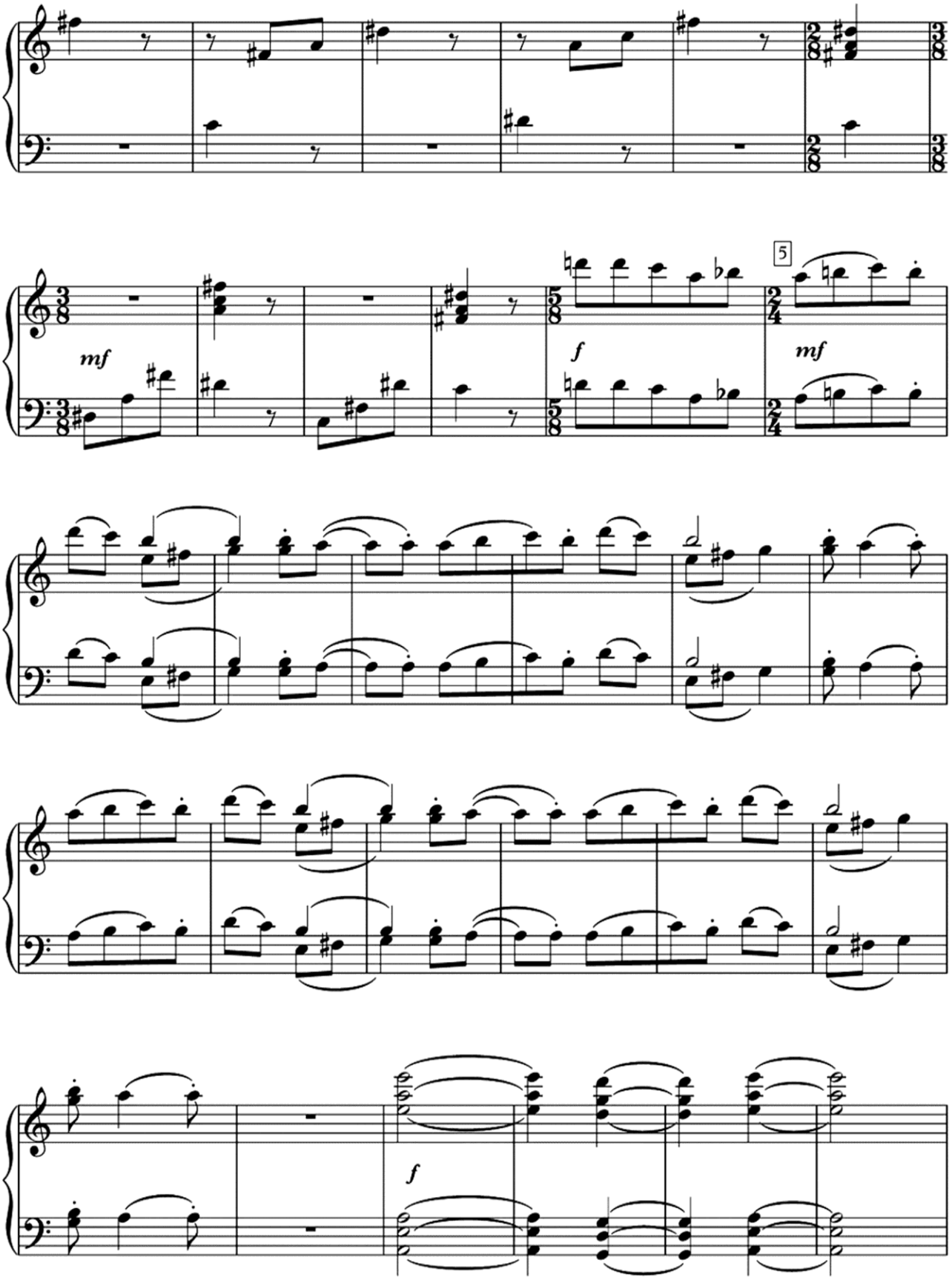


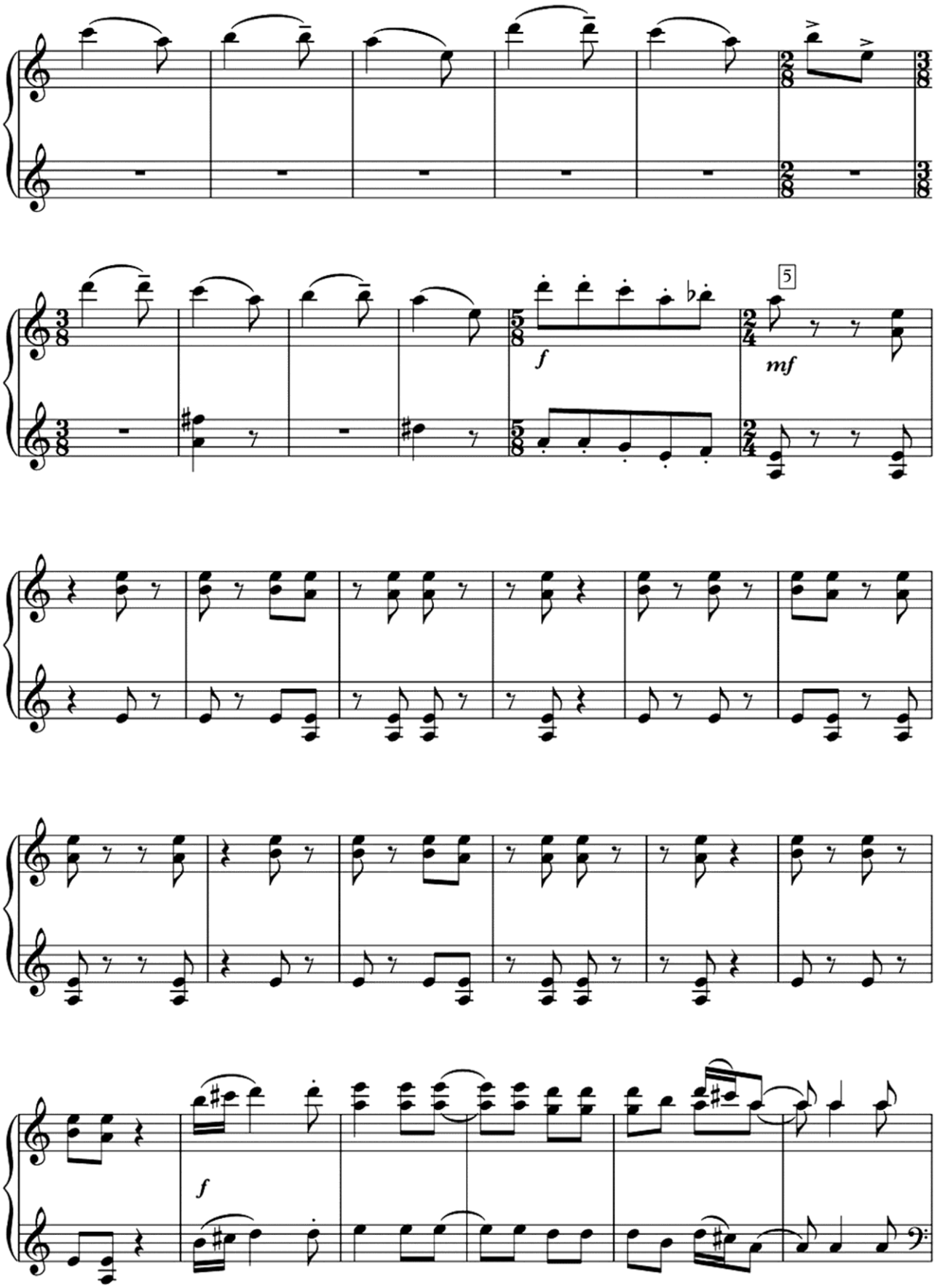

cresc.
2
3
mf

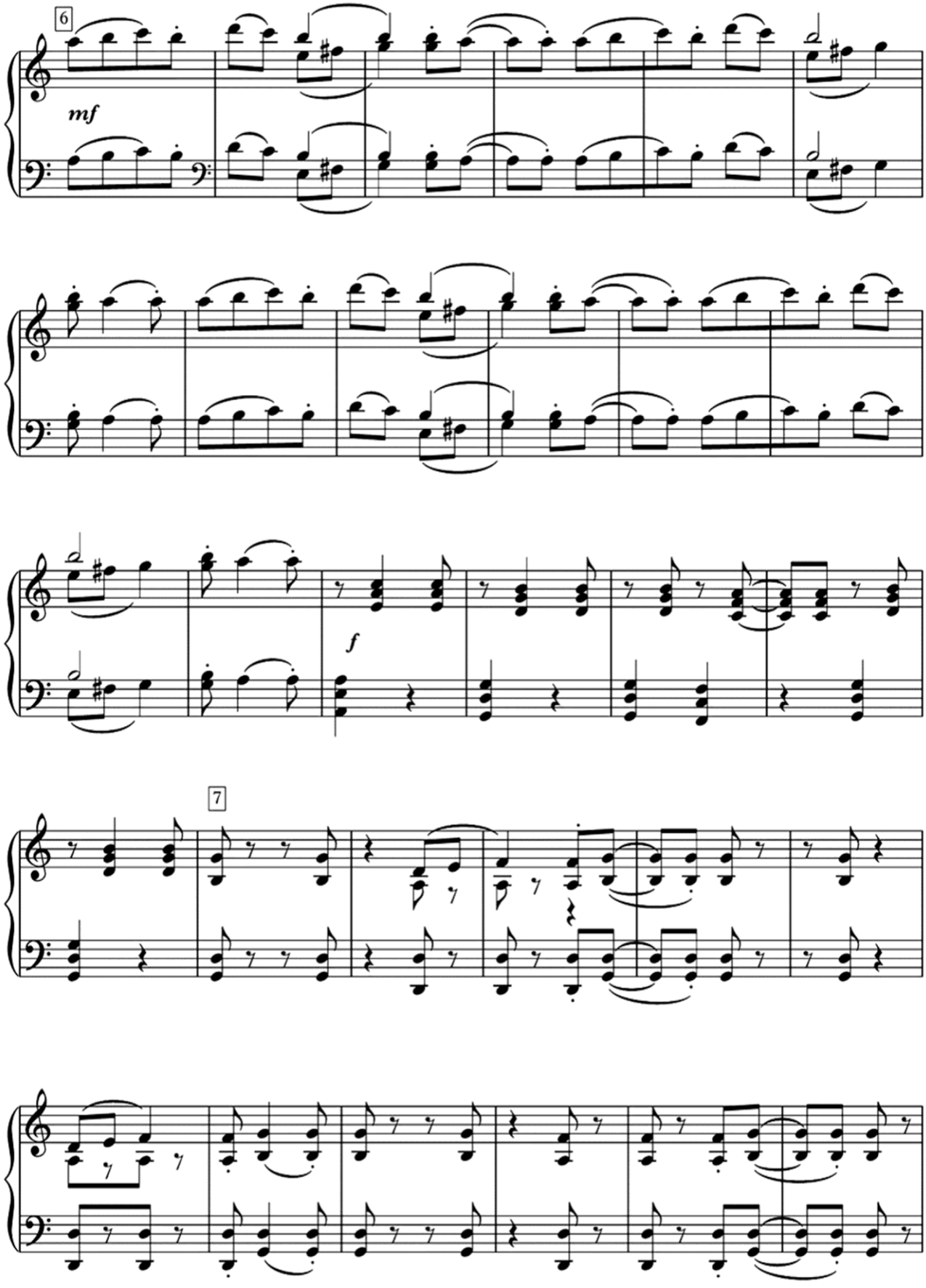

cresc.
2
3
mf

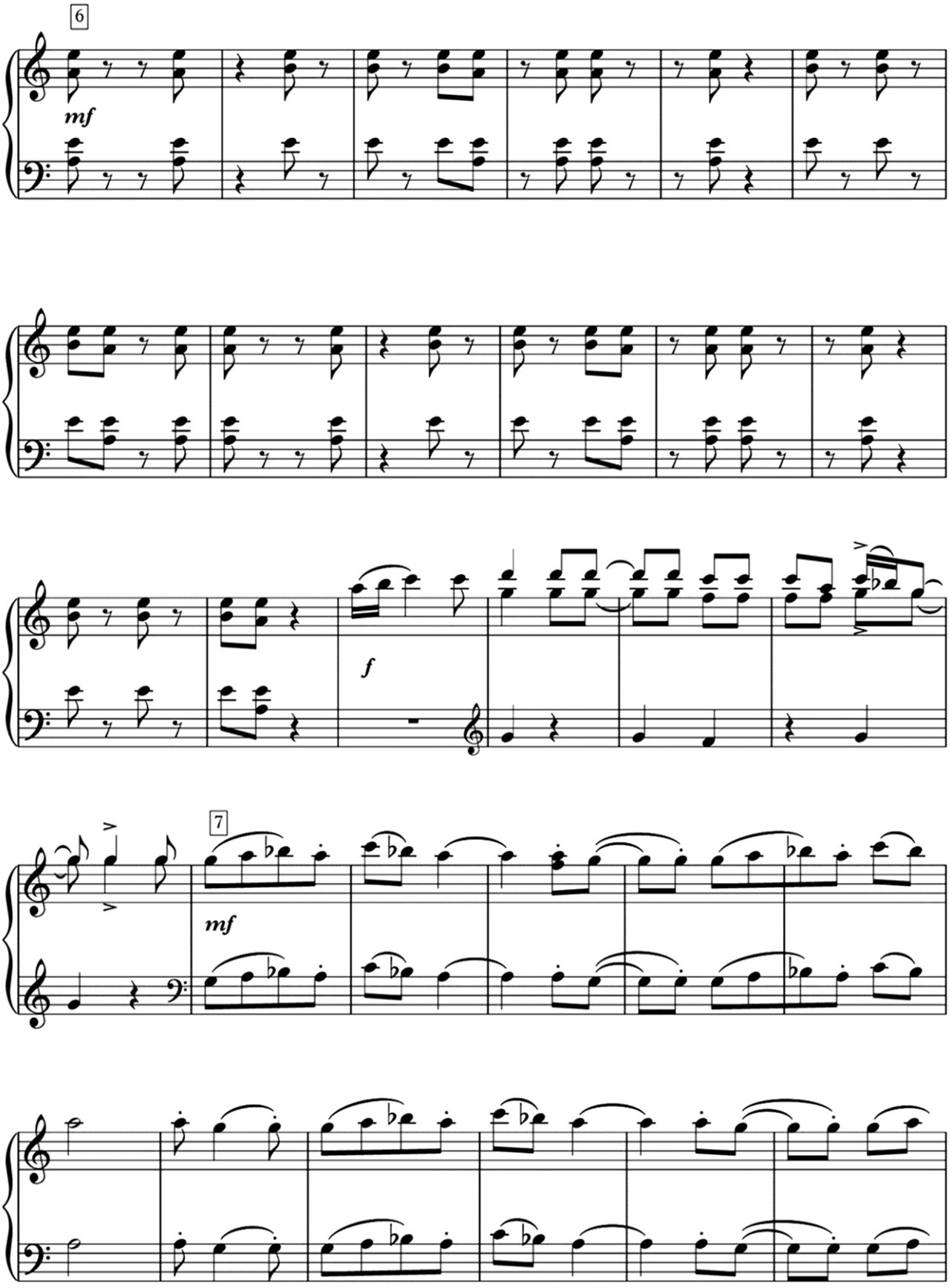

4
p
f
p
f
pp

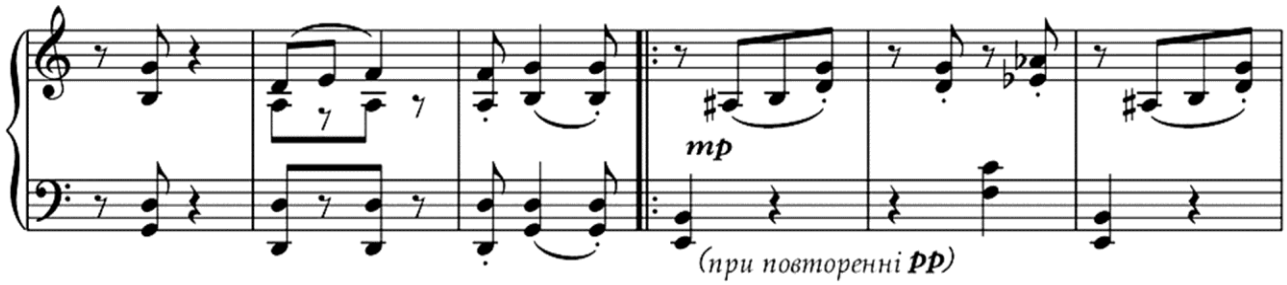

4
p
f
p
f
p

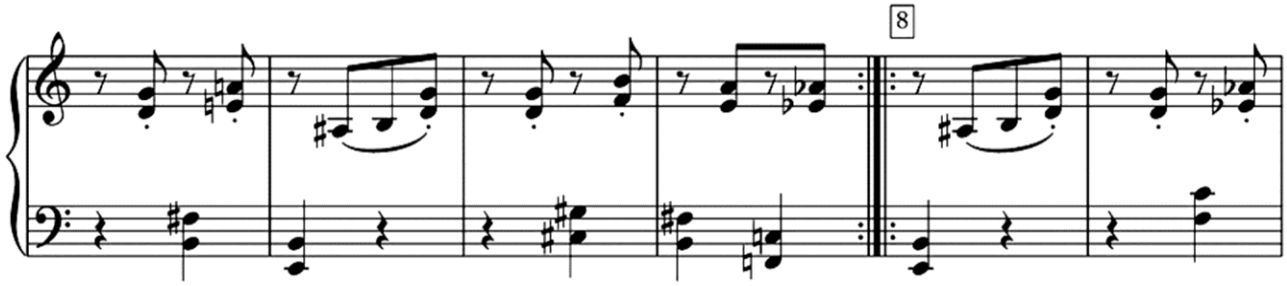

mf
f
5
mf
f

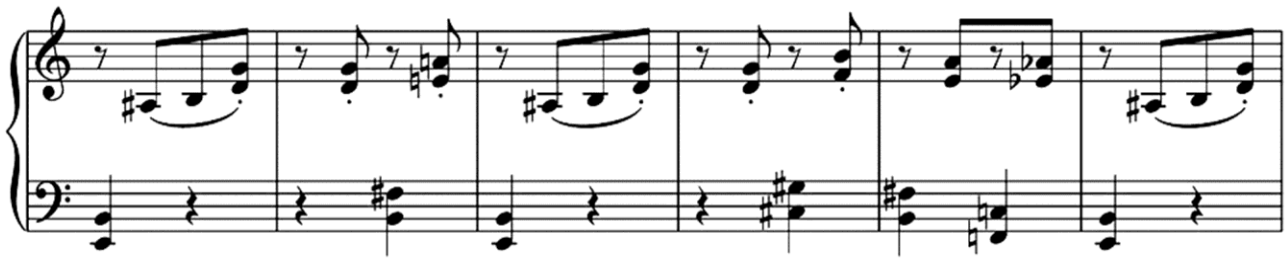

5
f
mf
f

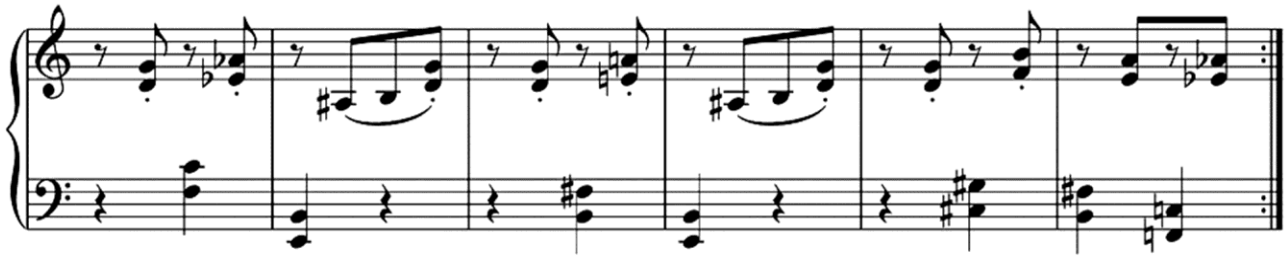

6
mf
f
7

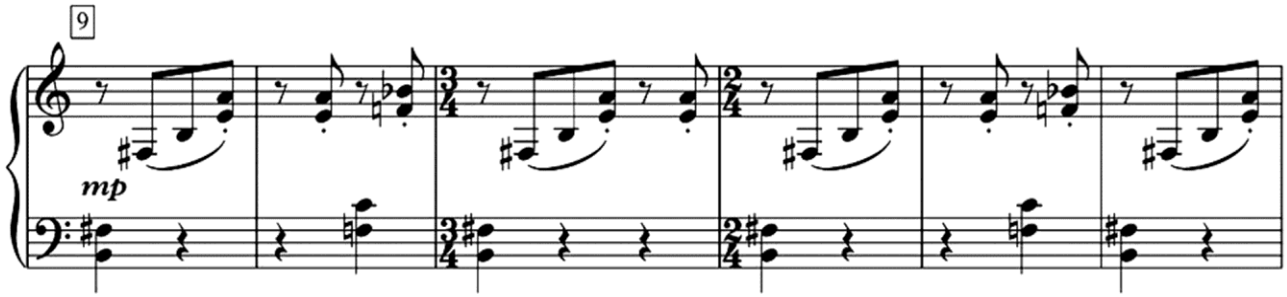

6
mf
f
7
mf

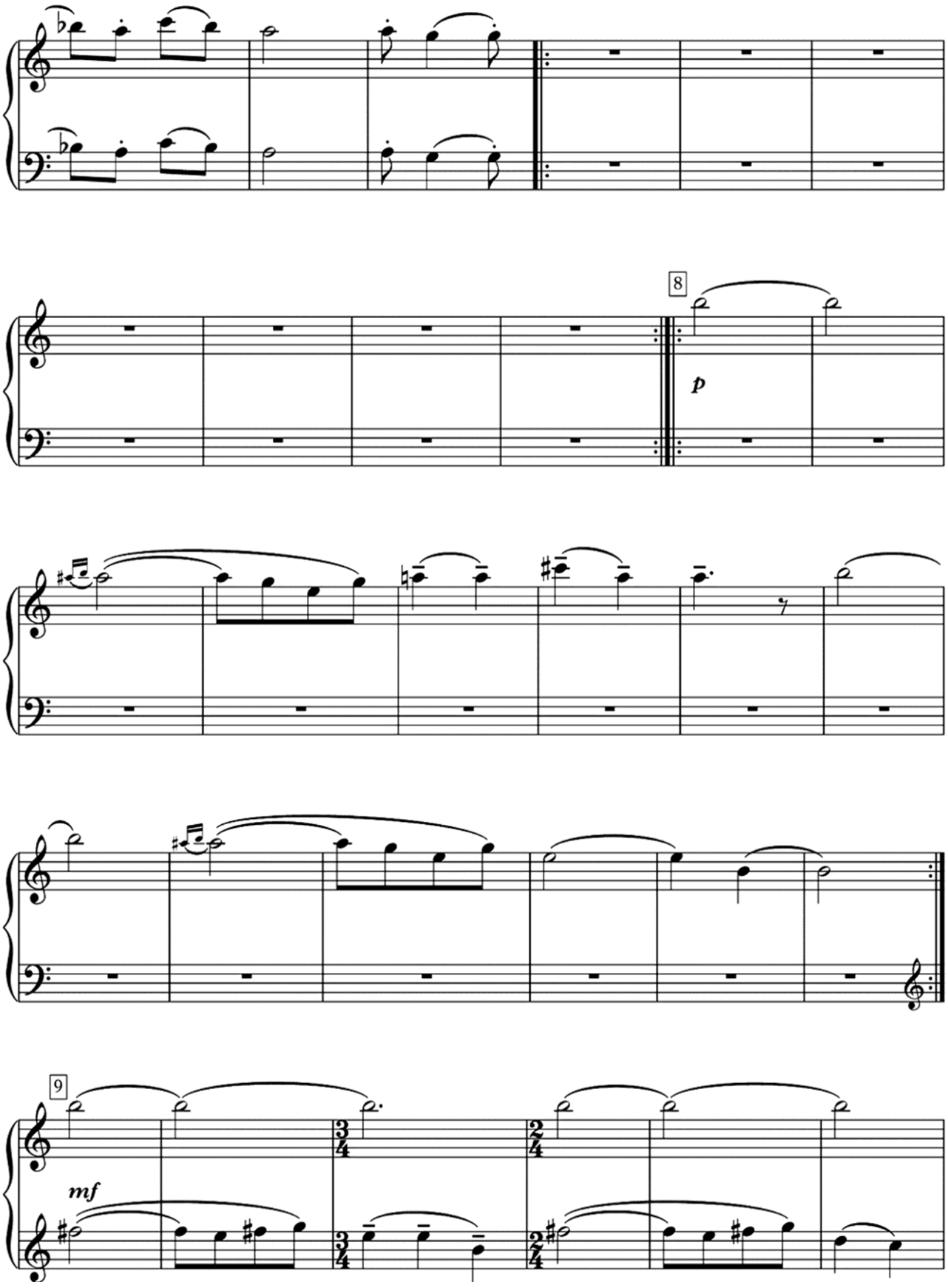

mp
(при повторенні pp)

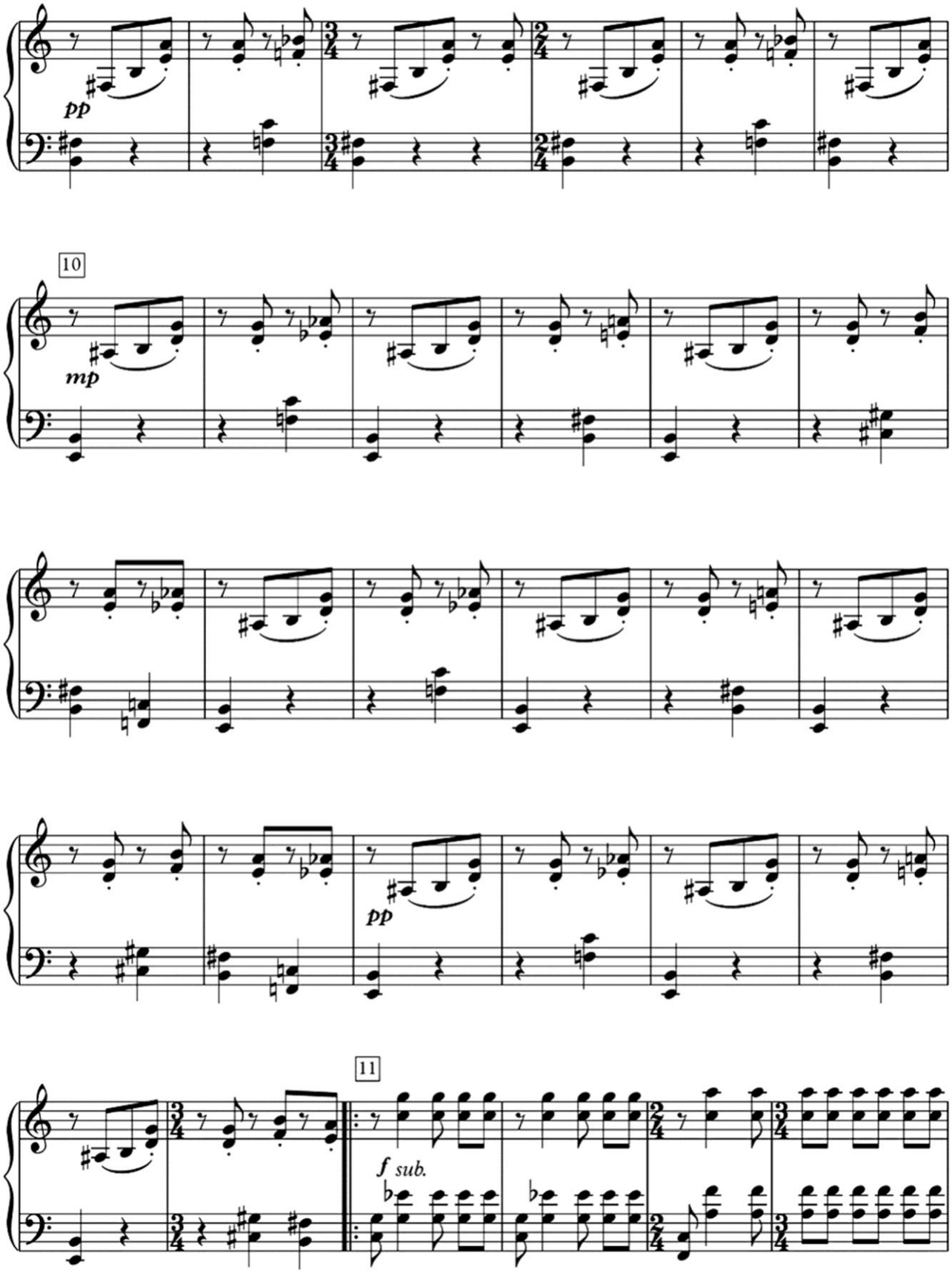

8

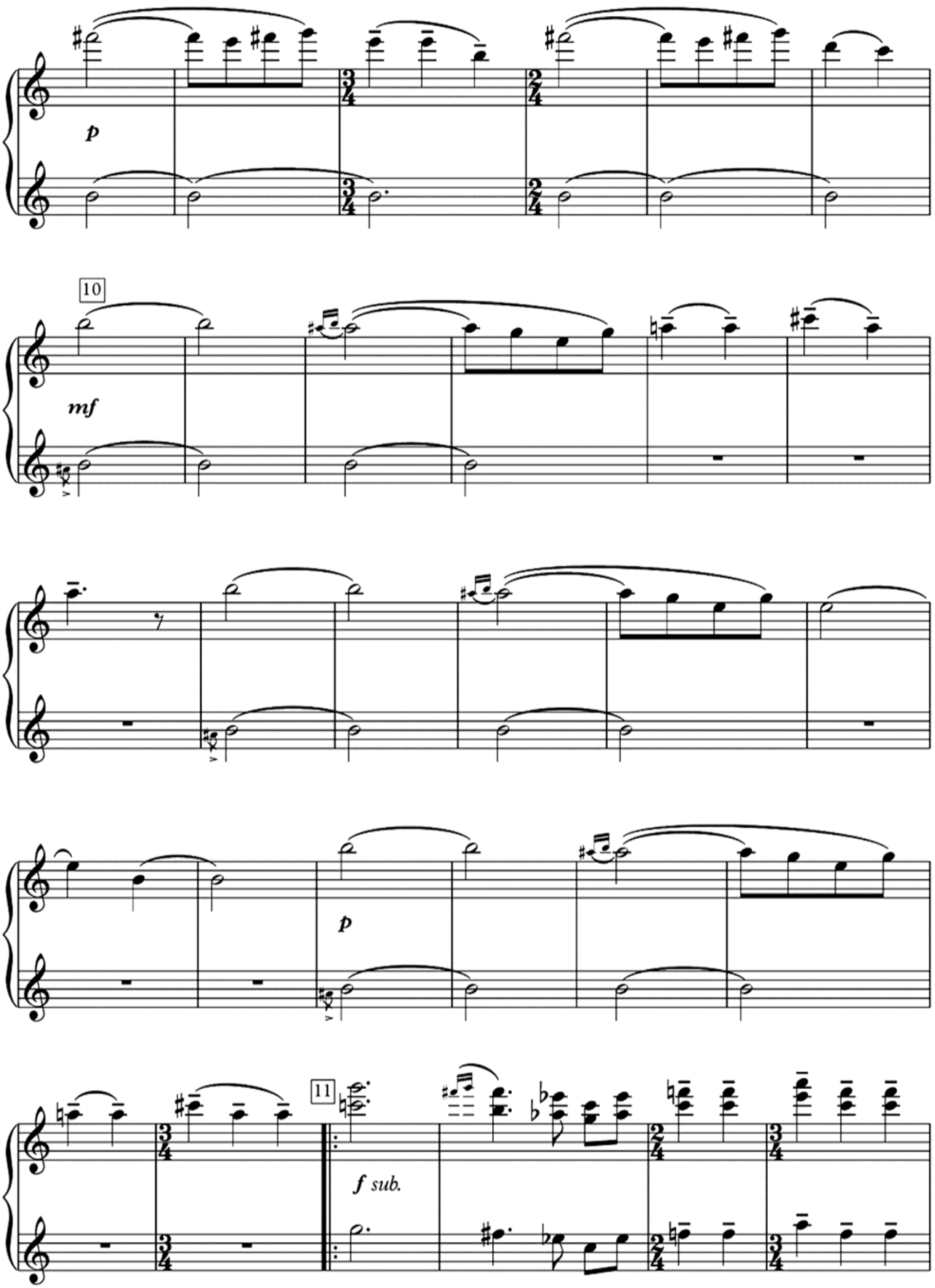


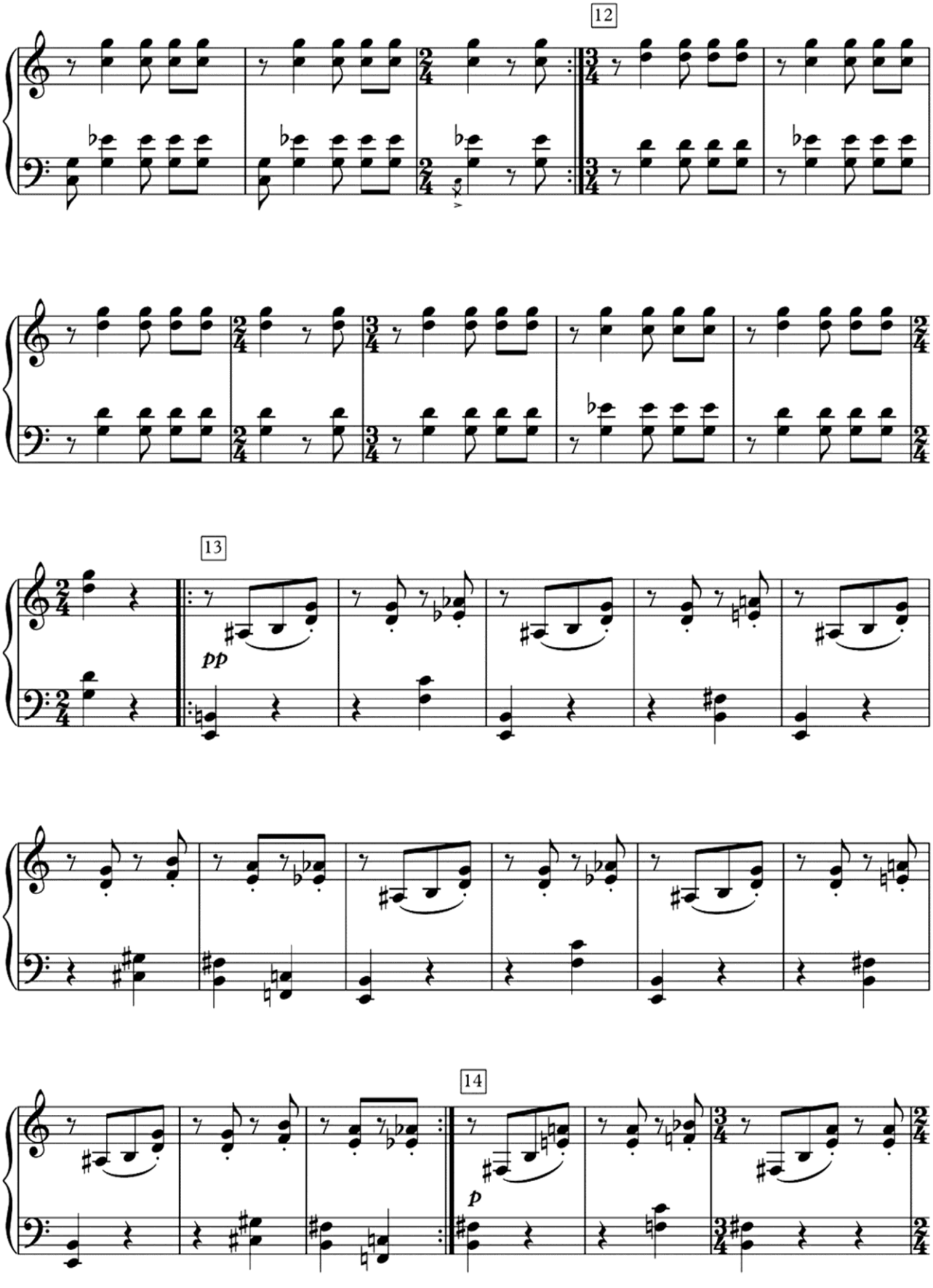


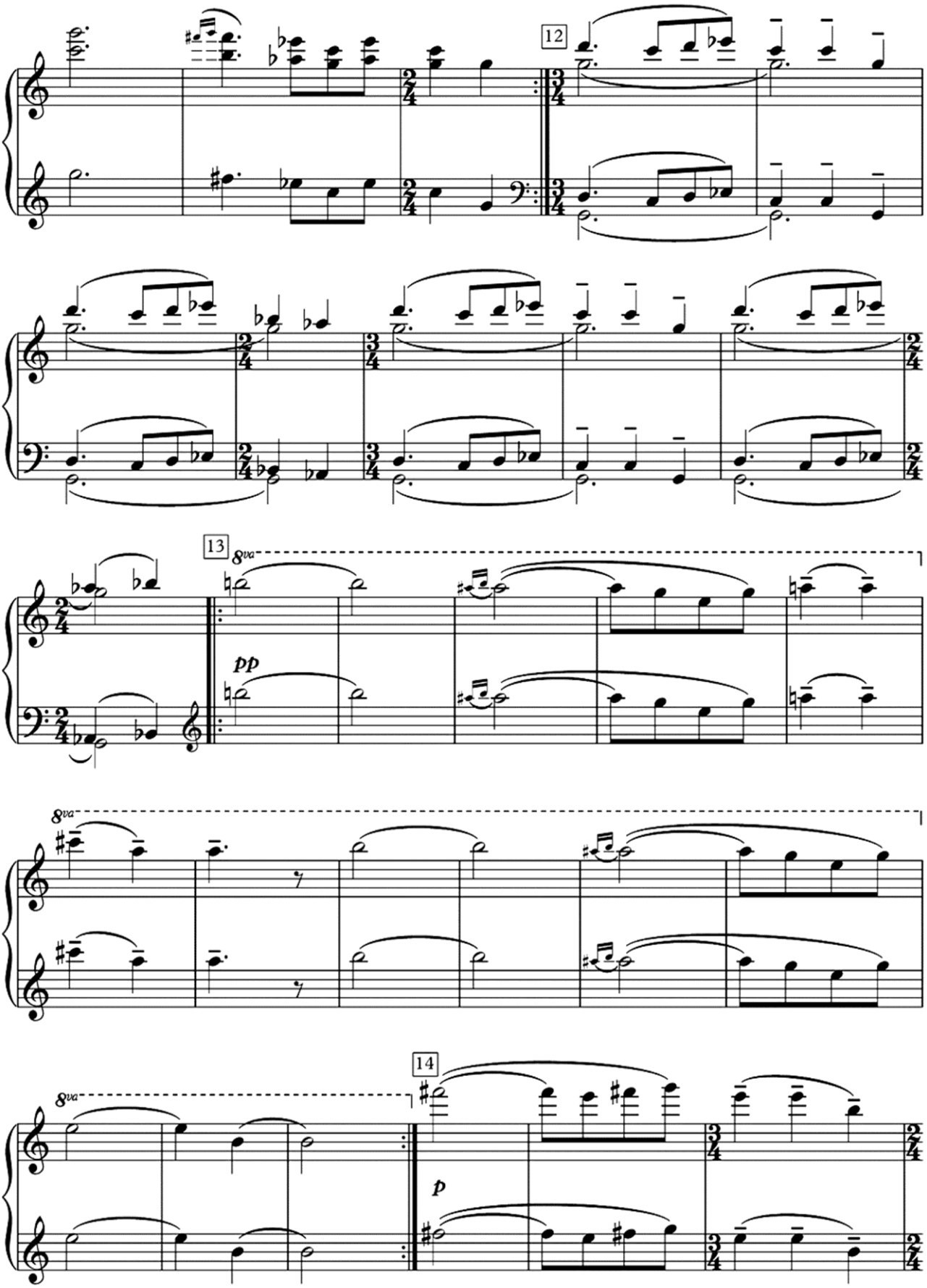

9
mp

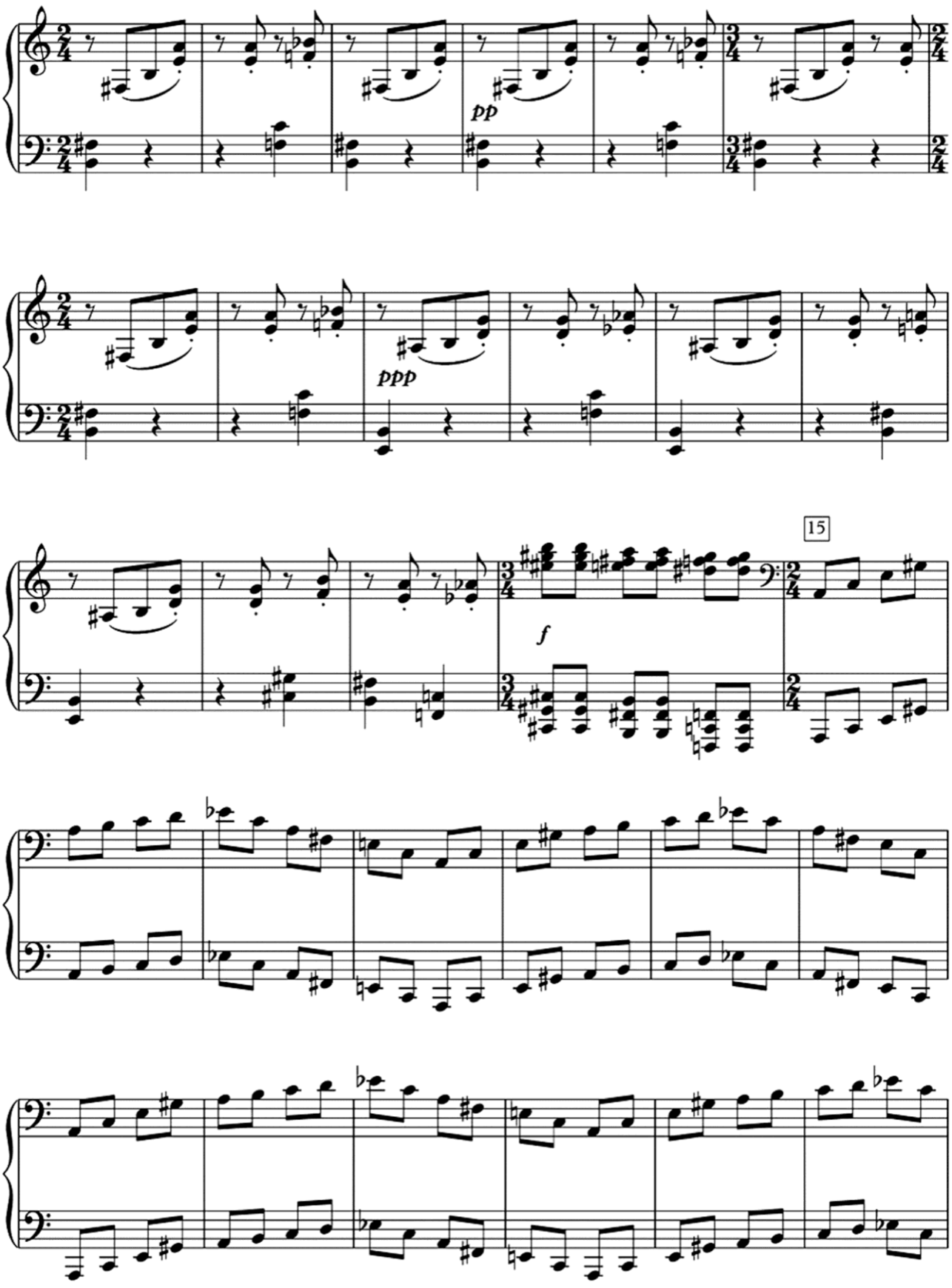

8
p
9
mf

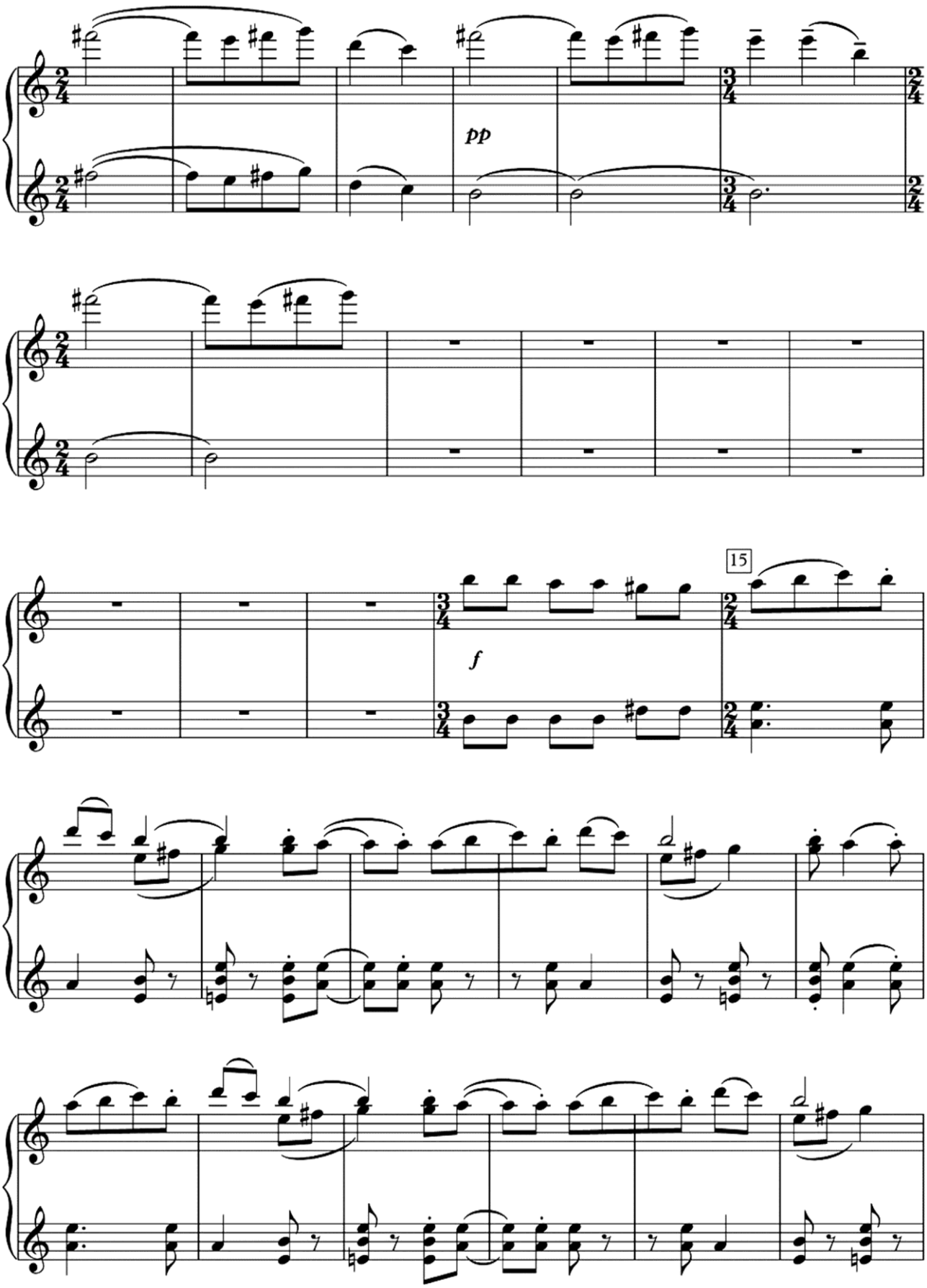

pp
10
mp
pp
11
f sub.

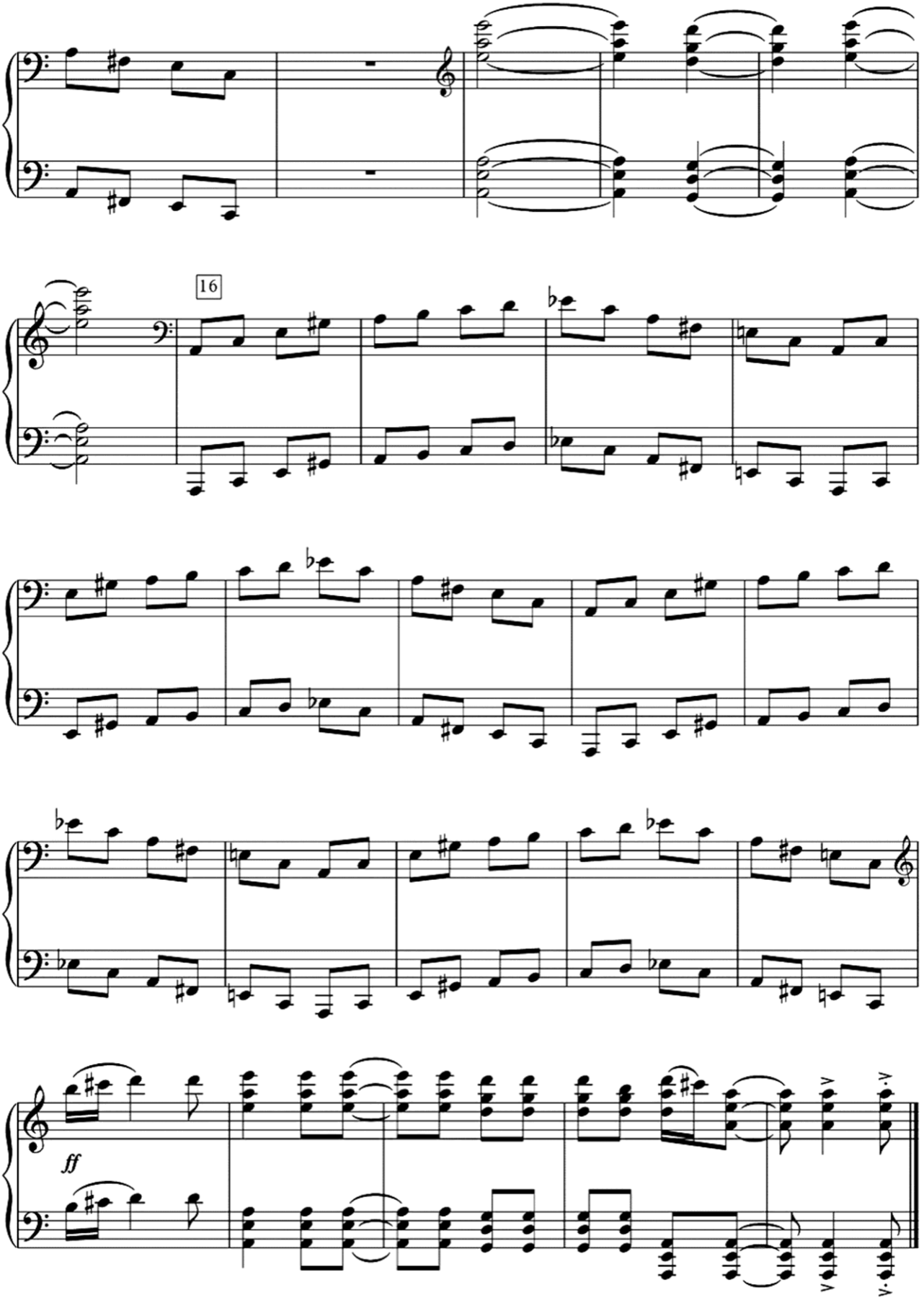

p
10
mf
p
11
f sub.

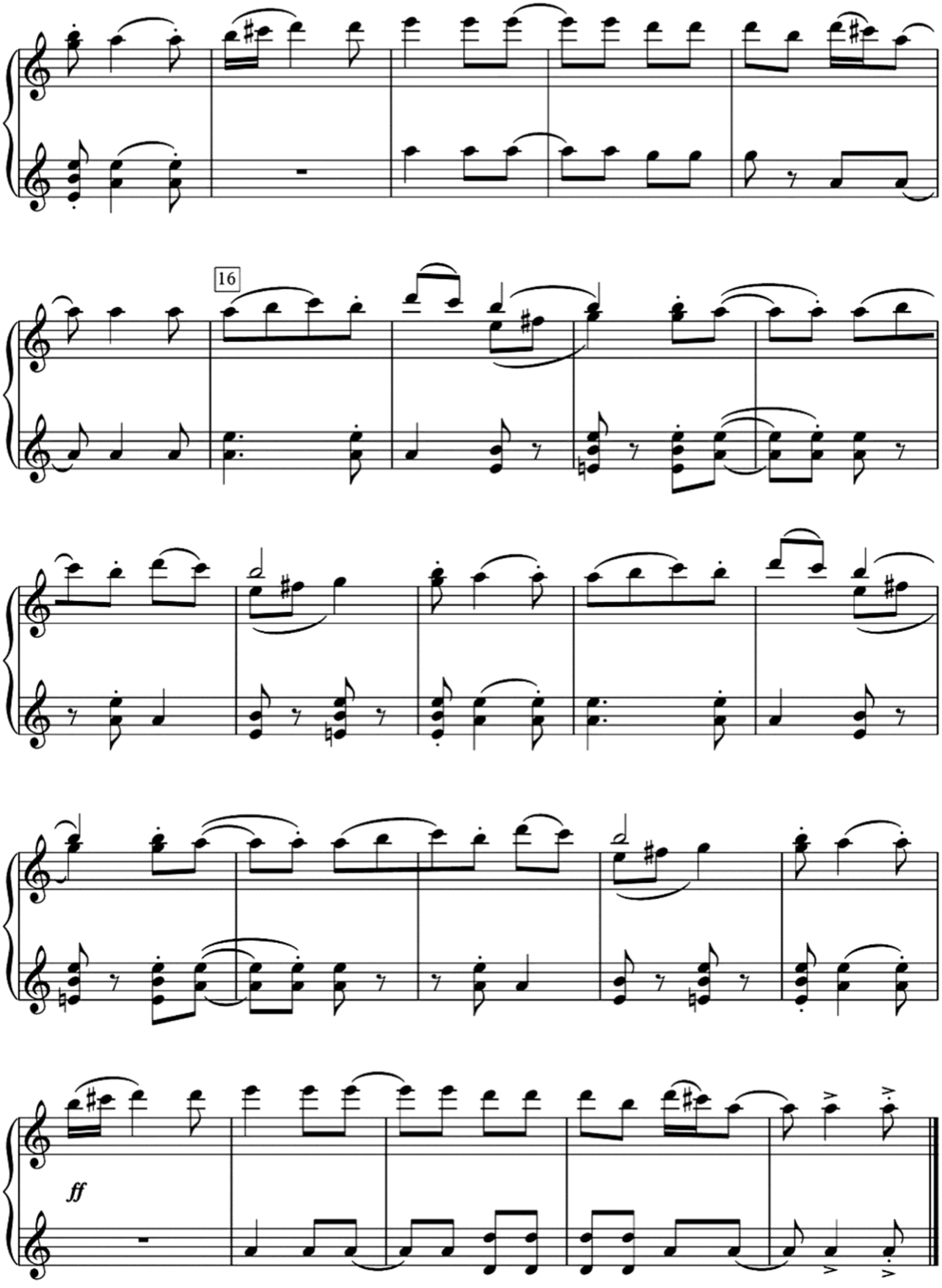

12
13
pp
14
p


12
13
8va
pp
8va
8va
14
p


pp
ppp
15
f


pp
15
f


16
ff

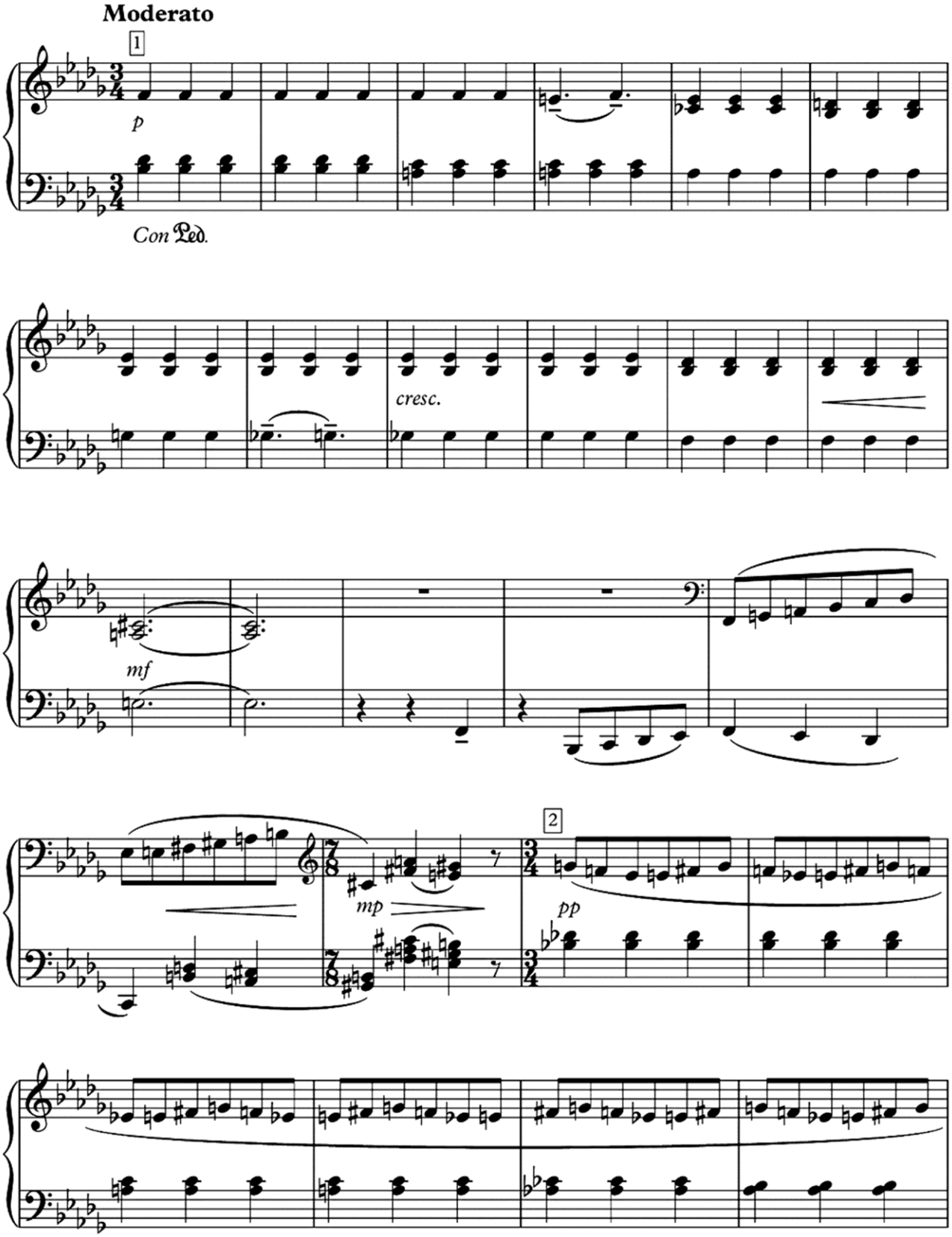

16
ff

Арія

З Партити № 5

Друга партія

Мирослав Скорик

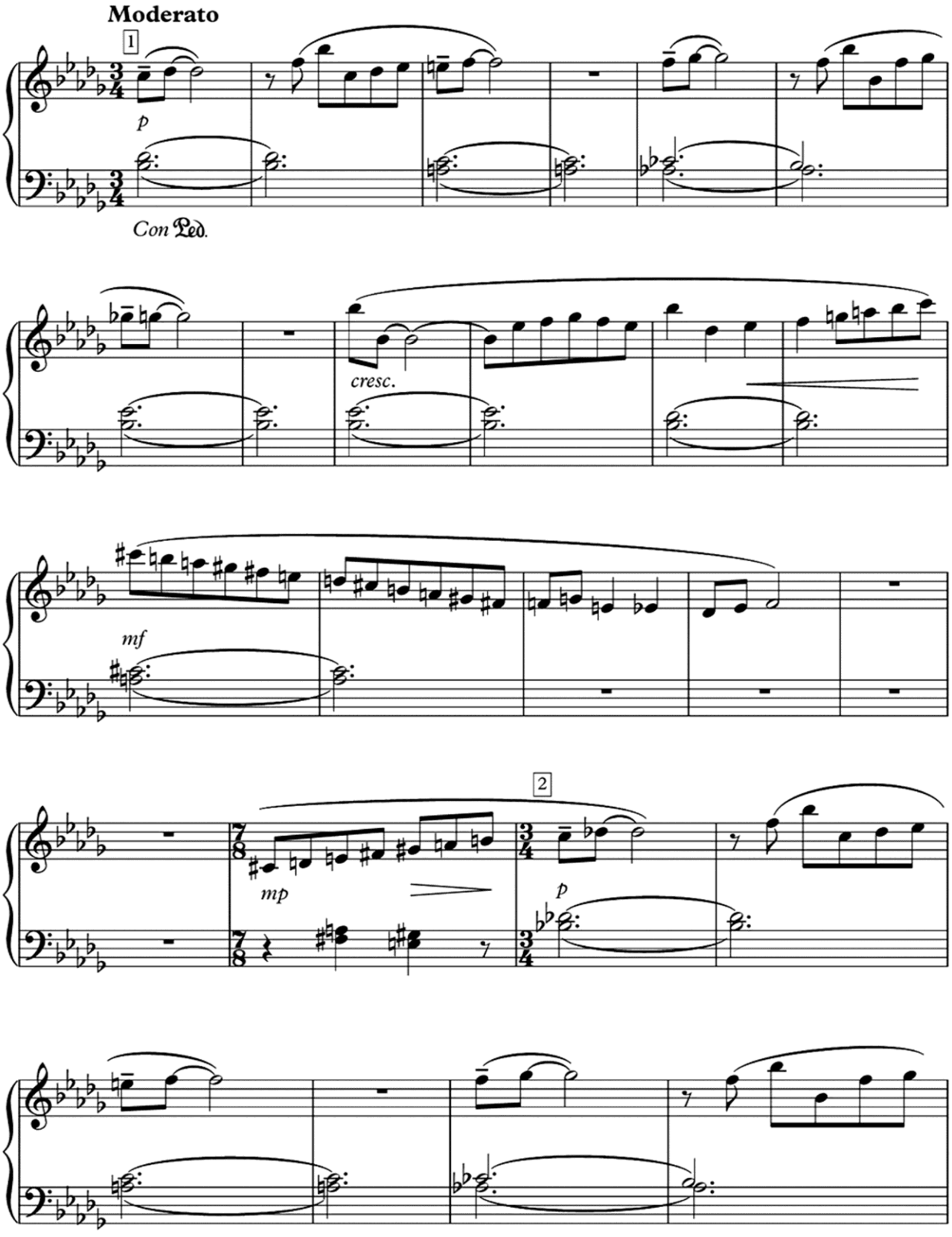


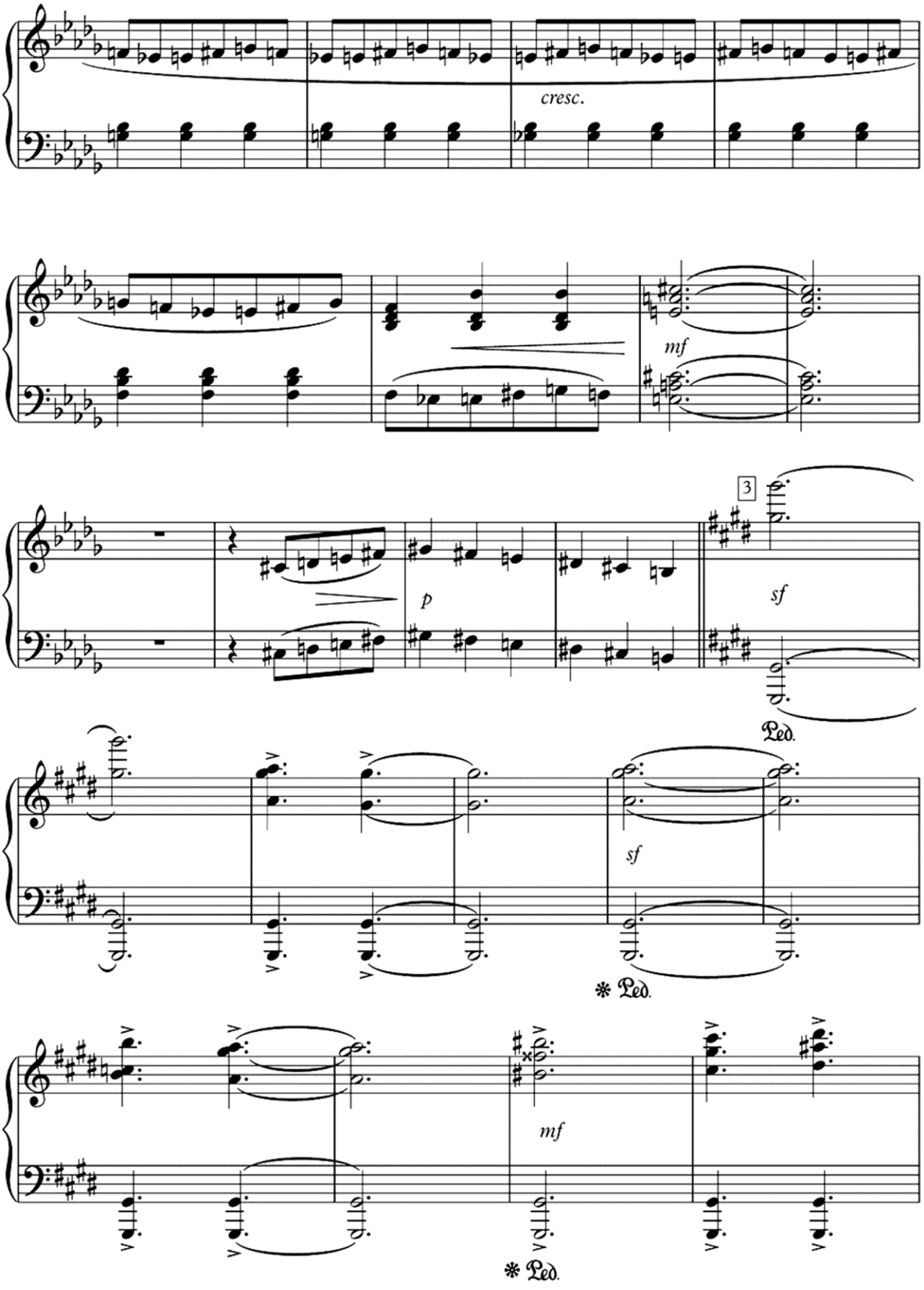
Арія

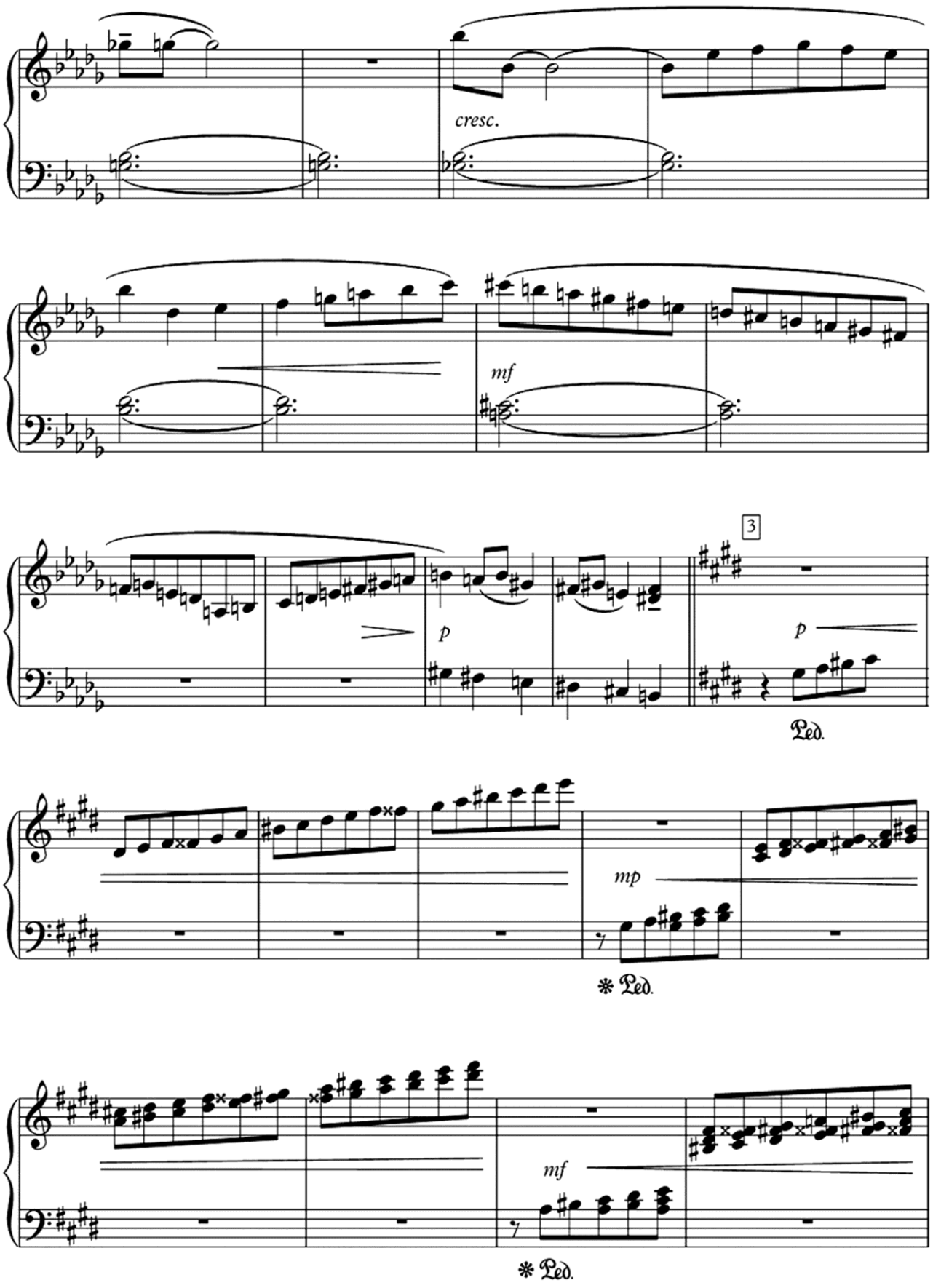
З Партити № 5

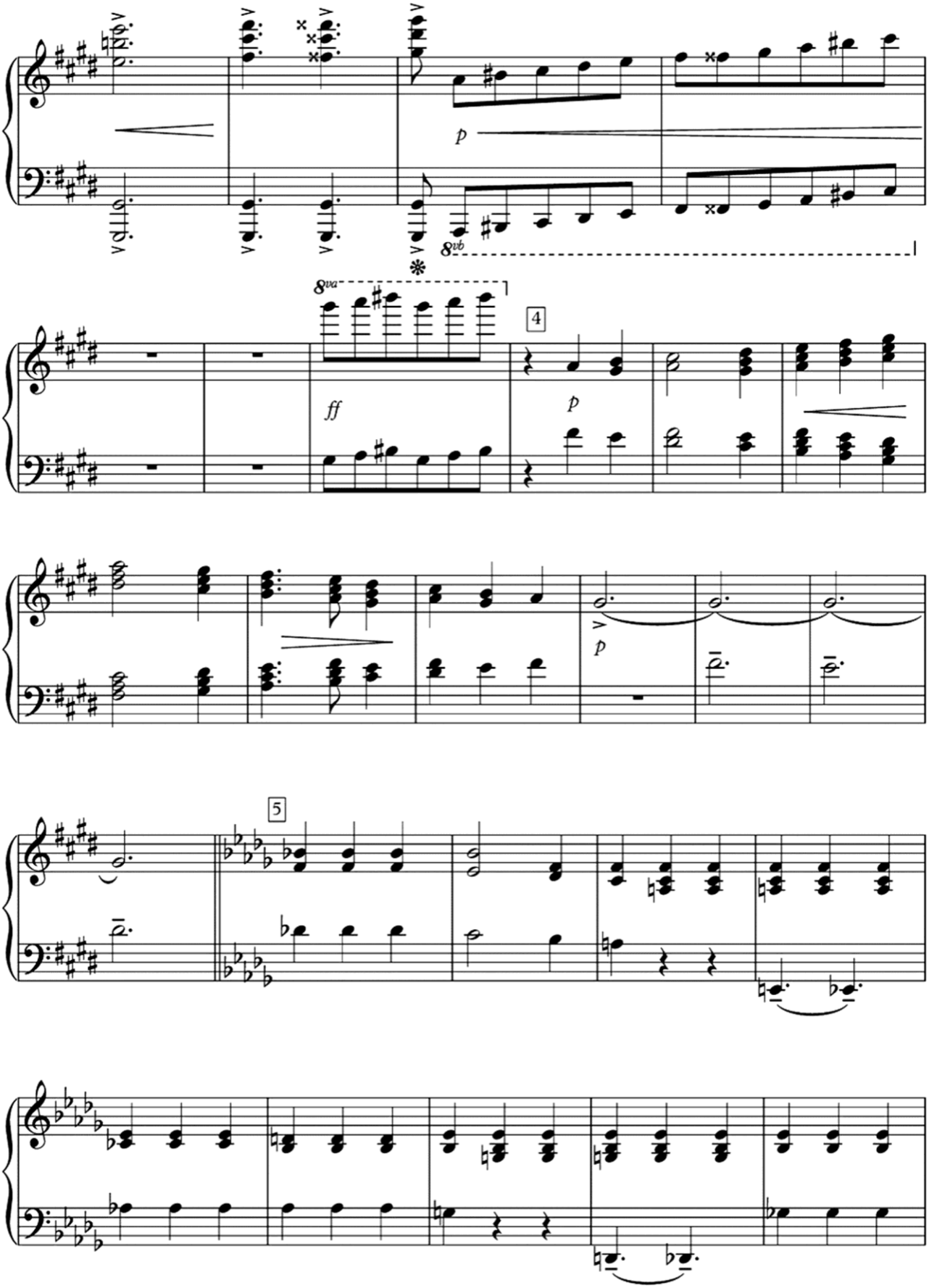
Перша партія

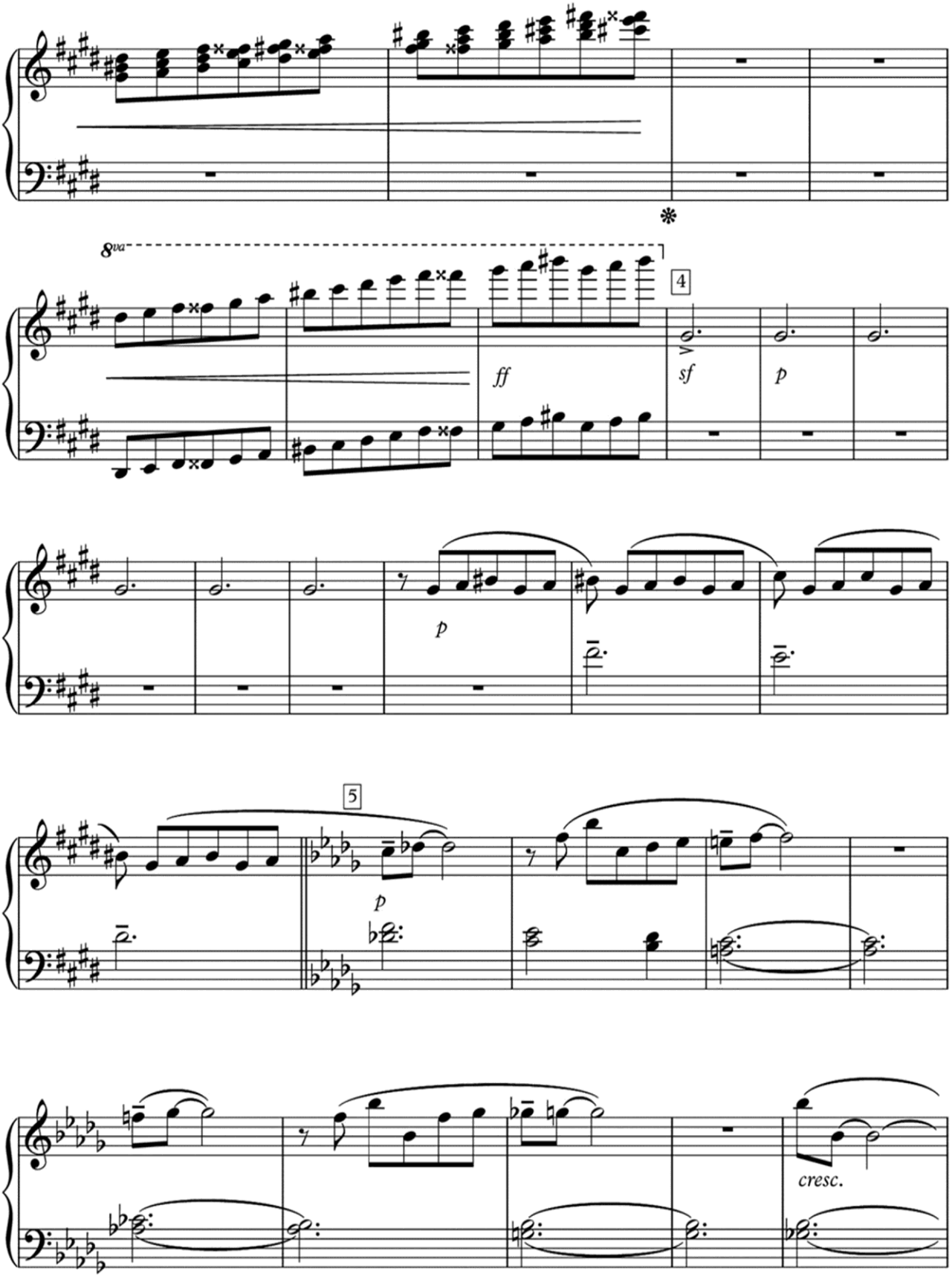
Мирослав Скорик

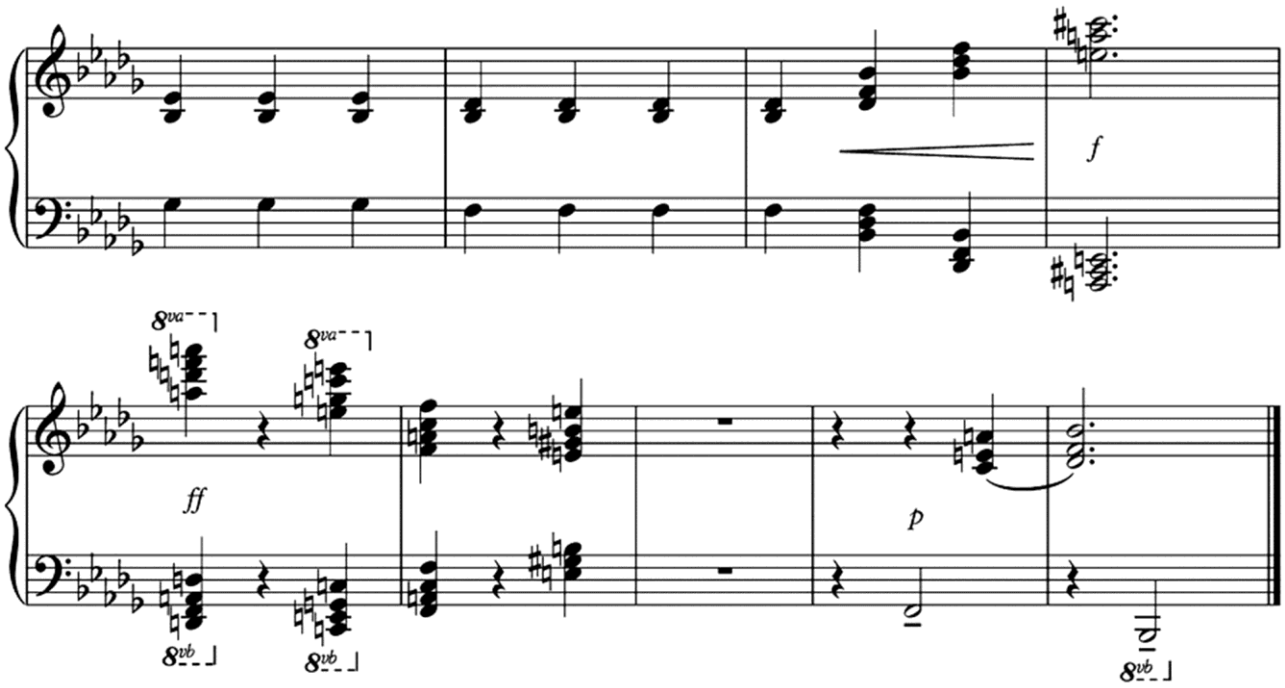



cresc.
mf
3
p
sf
Ped.
sf
* Ped.
mf
* Ped.

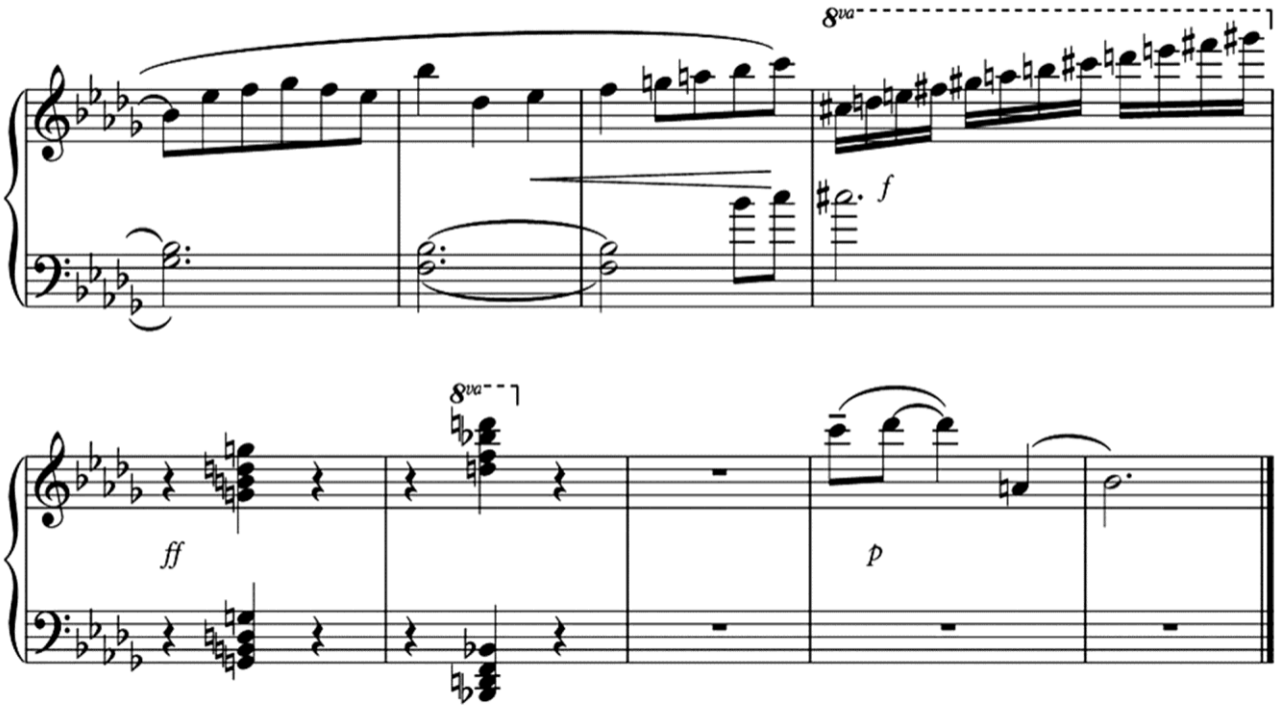

cresc.
mf
p
3
p
Ped.
mp
✻ Ped.
mf
✻ Ped.


p
8va
8vb
ff
4
p
p
5


8va
4
ff
sf
p
p
5
p
cresc.


f
ff
p

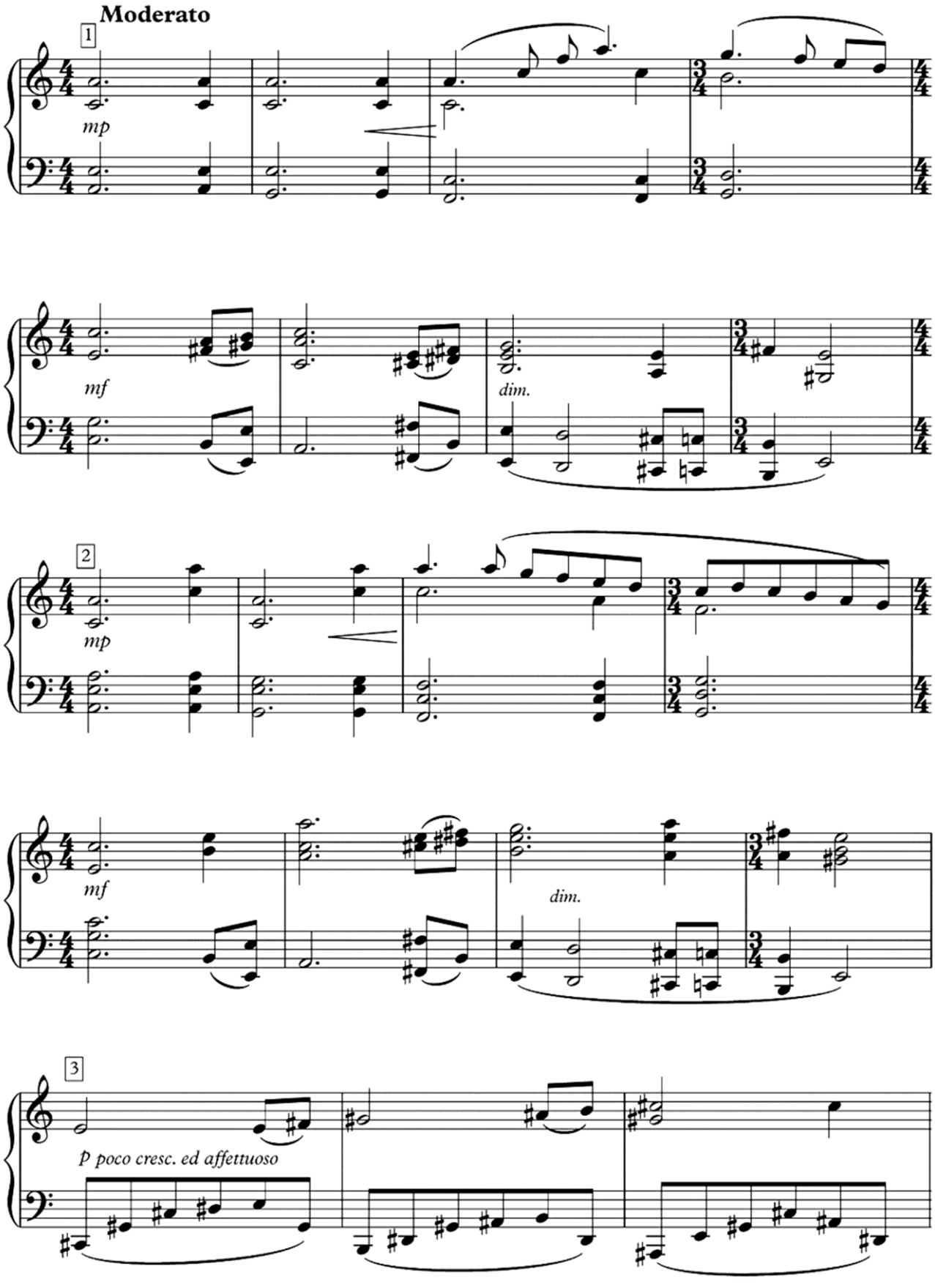
Перша партія



МЕЛОДІЯ

Друга партія

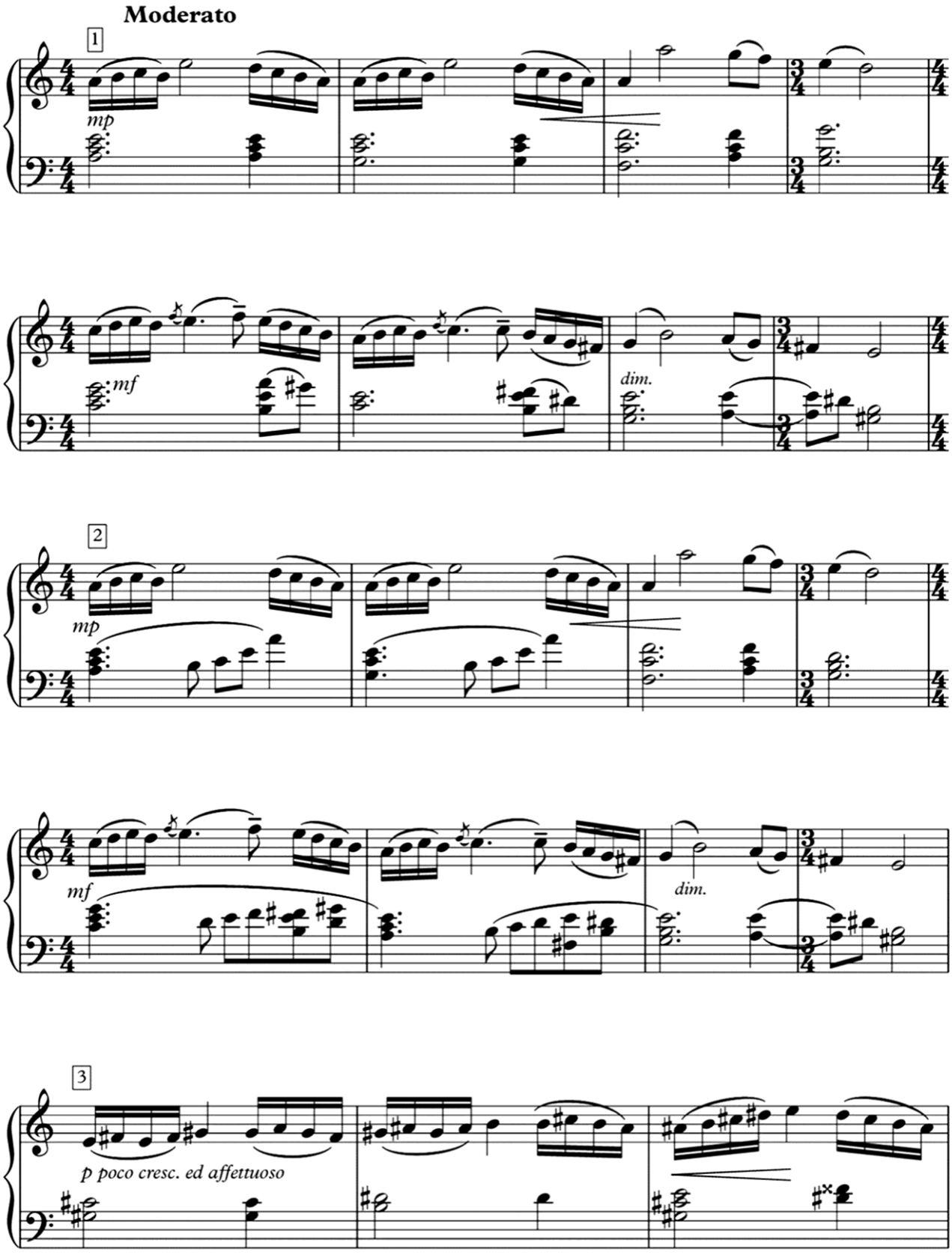
Мирослав Скорик

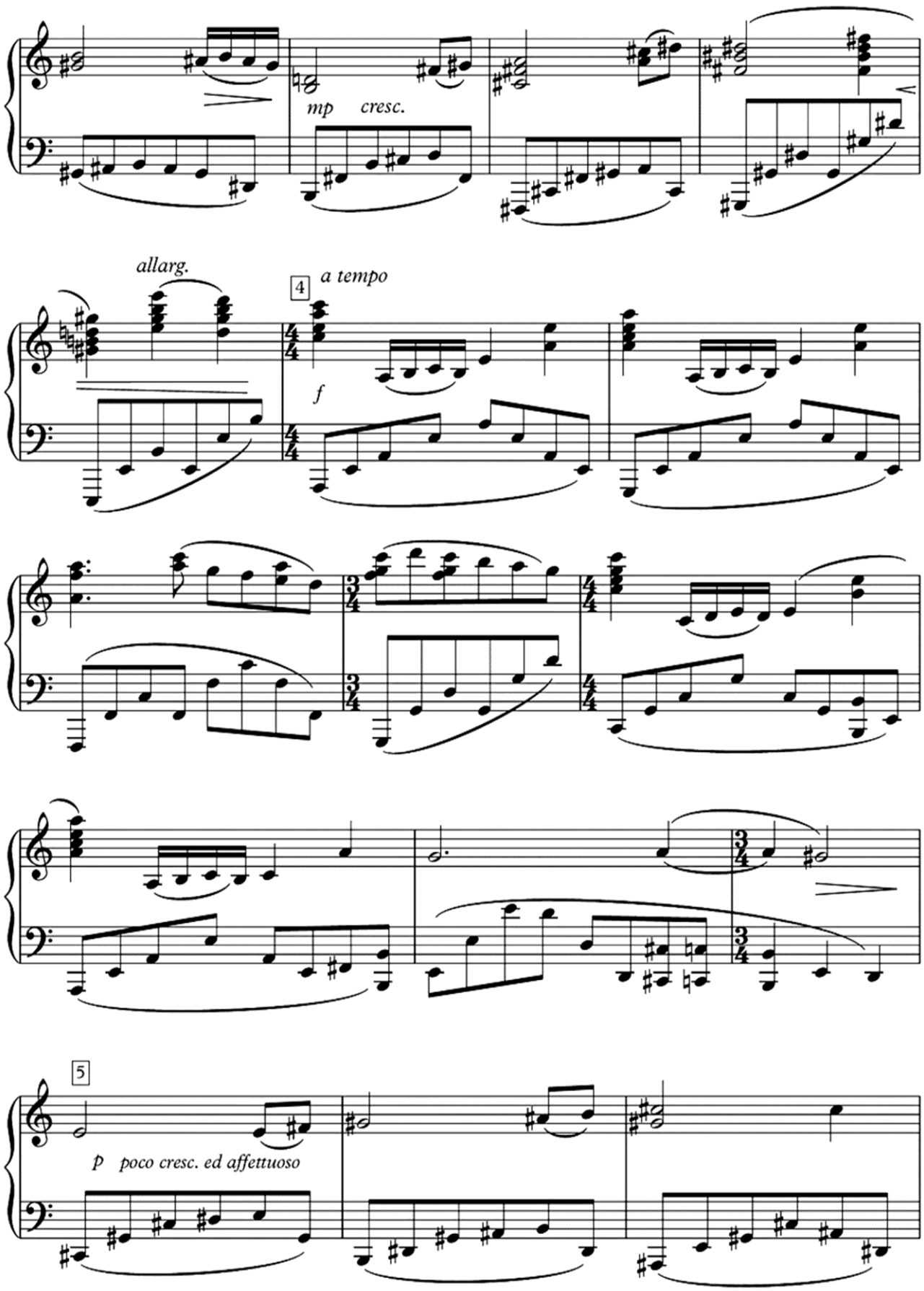


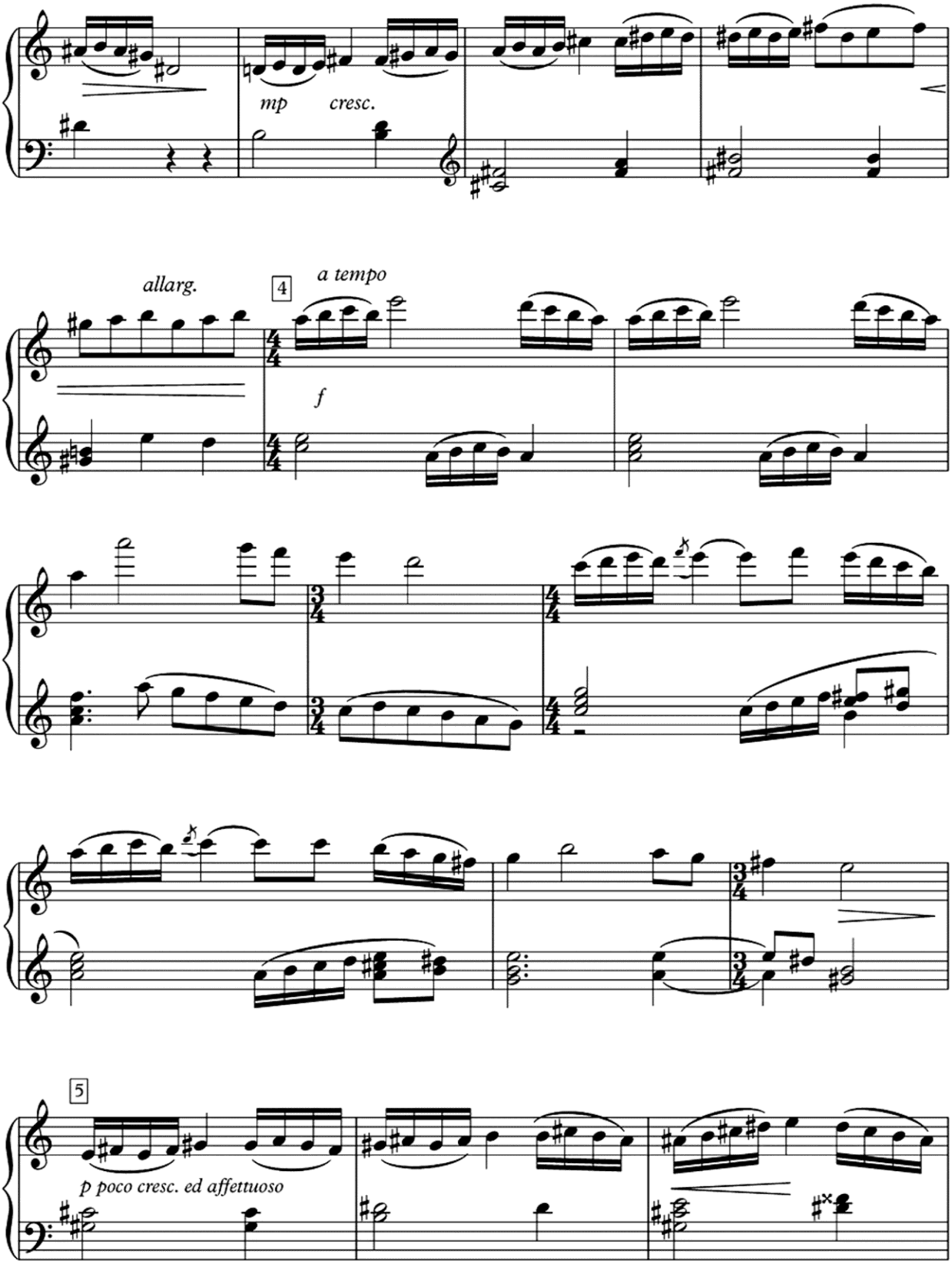
МЕЛОДІЯ

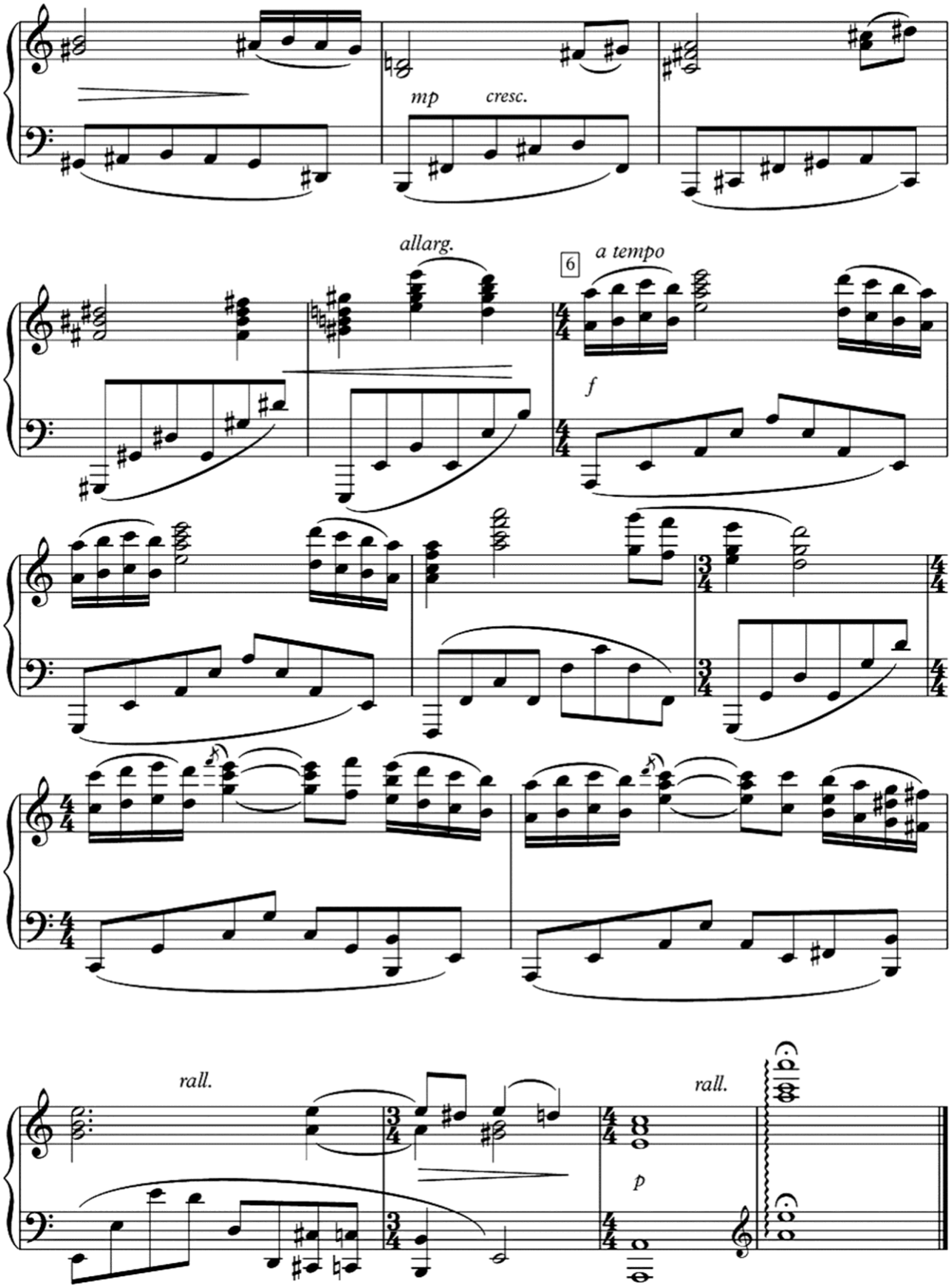
Перша партія

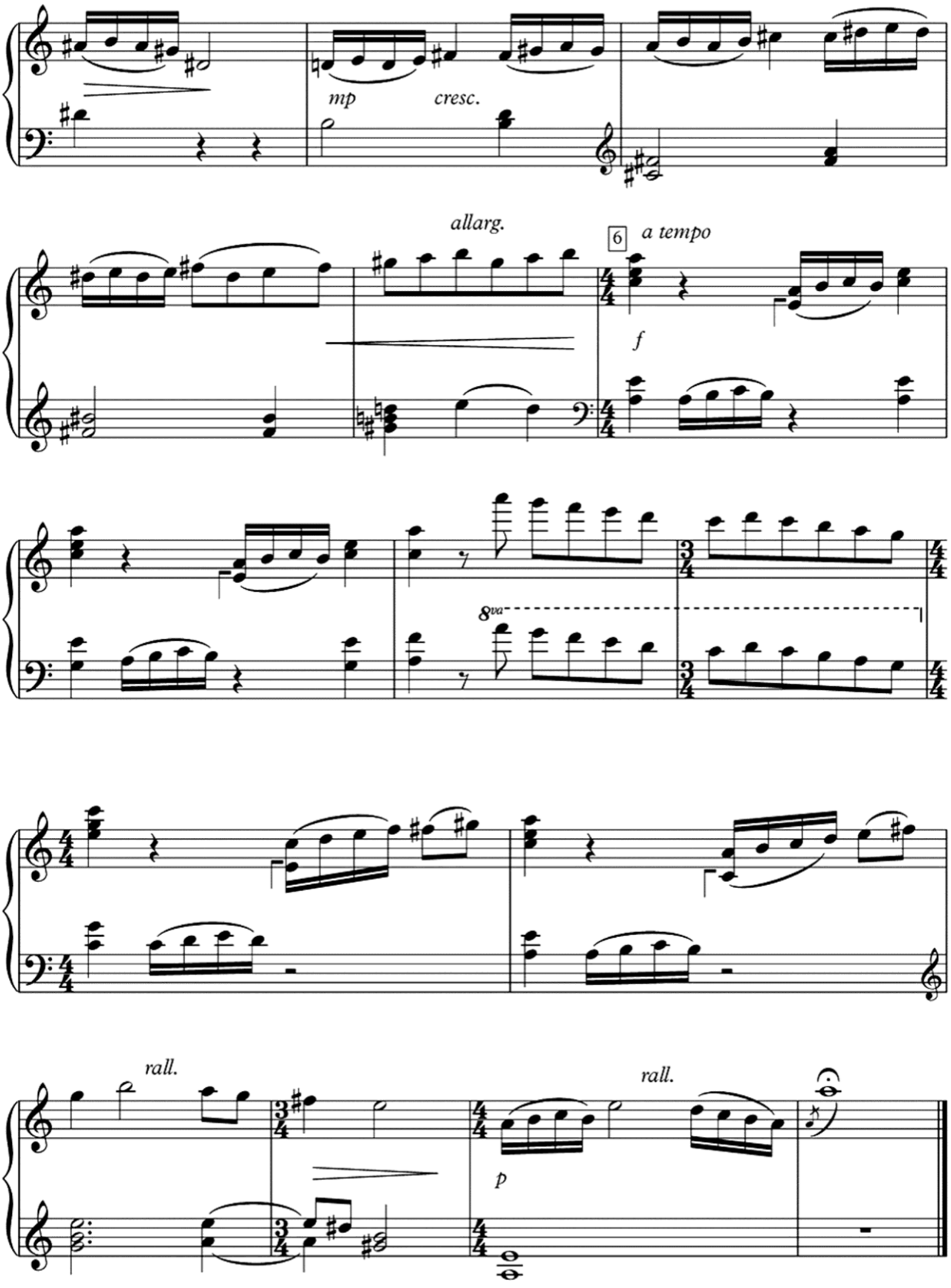
Мирослав Скорик




mp cresc.
allarg.
4
a tempo
f
5
p poco cresc. ed affettuoso


mp
cresc.
allarg.
4
a tempo
f
5
p poco cresc. ed affettuoso


mp
cresc.
allarg.
6
a tempo
f
rall.
rall.
p


mp
cresc.
allarg.
6
a tempo
f
8va
rall.
rall.
p

Ігор Поклад
(Народився 1941 року)

Творчість Ігоря Поклада – визначної постаті в історії української культури, одного з найулюбленіших наших композиторів – полонила серця слухачів ще задовго до того, як митець отримав звання народного артиста. Талановитий поет і друг композитора Юрій Рибчинський, з яким були написані «Два крила», «Чарівна скрипка», «Дикі гуси», «Тиха вода», високо оцінив значення творчості І. Поклада: «Непідвладна твоя музика Часу. Він, міняючись, змінює аранжування твоїх пісень, а душа залишається та ж – тонка, вразлива, дуже самотня у цьому бездушному світі, який би давно задихнувся, якщо б у ньому не було твоїх пісень…» [5].

Першою виявила музичні здібності Ігоря його мати, яка здебільшого і опікувалася вихованням сина. Майбутній композитор зростав у сім'ї кадрового військового. Народився він 10 грудня 1941 року в м. Бішкек (Фрунзе) Киргизької РСР, куди було евакуйовано маму при надії під час Другої світової війни. Згодом сім'я повернулася в Україну. У 1957 році І. Поклад завершує першу свою освіту в двох навчальних закладах Тернополя – середній школі № 4 та музичній школі за класом фортепіано. Вже в юному віці він виявляє потяг до творчості: починає писати вірші, що публікують у місцевій пресі.

Перші серйозні кроки на композиторській ниві І. Поклад робить під час навчання у Київському музичному училищі імені Р. Глієра (на історико-теоретичному відділенні) та концертмейстерській праці в Республіканській студії естрадно-циркового мистецтва. Саме у цей час він починає виявляти свій талант у пісенному жанрі. Твори І. Поклада вирізняли надзвичайний ліризм та мелодійність. За словами автора йому часто снилися музичні теми.

Композитор з юнацькою безпосередністю шукав професійних поетів для спільної роботи. Таким було звернення до редакції газети «Молодь України» з проханням порадити когось із митців. У газеті довго не замислювалися і запропонували редакційного Бориса Олійника. Він щиро й уважно поставився до хлопця з музичного училища. Чудовий український поет «загорівся» мелодією і вже через три дні з'явився спільний твір «Пісня не заблукає». Саме перший її виконавець, славетний Костянтин Огнєвий, до якого І. Поклад просто прийшов додому зі своїми мелодіями, запропонував пісню для урядового концерту [3]. Відтоді твір став популярним, а композитор продовжив активно працювати у пісенному жанрі.

Тоді ж інша пісня І. Поклада – «Кохана» – за короткий час завоювала в усьому СРСР серця мільйонів слухачів. Цей твір приніс І. Покладу міжнародну славу. Композитору «Коханої» на час її написання виповнилося лише сімнадцять років.

Після навчання в музичному училищі І. Поклад здобуває освіту на композиторському факультеті Київської державної консерваторії у класі професора Андрія Штогаренка (завершує курс навчання у 1971 році) [4]. Молодий композитор, який готувався до створення «великих форм», досягає такого успіху у пісенному жанрі, що не міг бути не поміченим чиновниками Міністерства культури. Йому запропонували створити унікальний для тих часів проект – вокально-інструментальний ансамбль «Мрію». З 1965 до 1969 року І. Поклад – художній керівник дівочого співочого колективу. «Мрію» визнають, люблять. За кілька років вона стає лауреатом Всесоюзного конкурсу артистів естради поряд із легендарними «Піснярами» та «Аріелем».

Композитор написав кілька сотень пісень. Їх нерідко називають народними. Ці пісні співали видатні: М. Магомаєв, Ю. Гуляєв, Р. Бейбутов, С. Марченко, Т. Міансарова, В. Зінкевич, С. Ротару, Д. Гнатюк, Н. Матвієнко, Т. Гвердцителі, Х. Соловій, Т. Матвієнко, Руслана…

На початку 1970-х років І. Поклад захоплюється створенням мюзиклів та оперет, музики до кіно, мультфільмів [2]. Закоханість у театр переросла у глибоке пожиттєве почуття. Роботи для театральних постановок – одні з найбажаніших і найочікуваніших у всій подальшій творчості композитора. Його театральну музику складають більше тридцяти оперет та мюзиклів, а кількість їх постановок є незліченною. До сьогодні не сходить зі сцен «Конотопська відьма», що стала класикою жанру. І. Поклад поклав на музику і твори таких серйозних письменників, як І. Нечуй-Левицький, І. Карпенко-Карий. 75-річний ювілей композитора відзначали у столичній опереті особливо популярним в українських театрах «Таке єврейське щастя». А ще улюблене дітище – рок-опера «Ірод» про любов та злодіяння, про ніжність і жорстокість, про тендітну дівчину та кривавого Ірода. До роботи в кіно та такому «легкому» дитячому жанрі, як мультиплікація, І. Поклада долучили блискучий актор та режисер Леонід Биков і талановитий мультиплікатор Володимир Дахно. Тож музика композитора зазвучала у більш ніж сорока художніх фільмах, під неї «крутять сонцем» наші анімаційні герої-козаки.

Сьогодні інтернет фіксує 40-50 скачувань за день з авторського сайту, де композитор викладає ноти своїх творів, аудіо-записи. Шанувальники просять у нього ноти пісень, про які сам митець вже давно забув!

«Чарівна скрипка». Перша зустріч І. Поклада із автором тексту пісні Ю. Рибчинським відбулась у коридорах республіканського радіокомітету. Молоді митці тоді вже були відомими. Вірші 18-літнього Ю. Рибчинського – майбутнього метра української пісні – публікували всесоюзні журнали. Згодом вони служили в армії в одній частині. Цікавою є передісторія цієї служби.

І. Поклад був призваний до внутрішніх військ Міністерства внутрішніх справ і керував там музичним ансамблем. За гарну підготовку ним концерту до чергового свята командири нагородили армійця відпусткою додому на цілий місяць! Та композитор обміняв відпустку на … переведення Ю. Рибчинського до частини, в якій служив сам. Уже наступного дня хлопці зустрілися і почали працювати. Перша спільна робота «Очі на піску» мала неймовірний успіх. Пізніше були незрівнянні пісні, без яких тепер неможливо уявити сучасну українську естраду. І. Поклад та Ю. Рибчинський мріяли написати твори, що мали б спорідненість із народом, були і автентичними, і сучасними водночас.

«Чарівну скрипку» композитор вважає своєю найпопулярнішою піснею. Багато виконавців співали й переспівували її. В інтерпретації Н. Матвієнко твір справляє враження народної, «вічної» пісні. Тужливий голос співачки гарно передає той споконвічний український трагічний дух, що бентежить наше серце. Це одна з небагатьох пісень талановитого тандему композитора і поета, коли спочатку було написано кілька рядків тексту, а вже потім – музику. Як згадував Ю. Рибчинський, писав він текст на дві мелодії: заспіву й приспіву. Створивши вірш на заспів, оминав приспів. Згодом – нічого не вдавалося, навпаки: лишень дратувало. Тож поет переконав І. Поклада залишити пісню без приспіву, адже існує така форма, як балада, а це – завжди сюжет. Тому композитор замість приспіву застосував модуляцію на півтону до останнього куплету [1].

«Чарівну скрипку» вперше було виконано вокально-інструментальним ансамблем І. Поклада «Мрія». Через деякий час після її публічного представлення композитор побував на гастролях (на Закарпатті). Саме тоді на вулиці його спинив відомий актор Іван Миколайчук: обійняв композитора та захоплено поділився враженням від пісні – це не пісня, це якась літургія!

У перекладенні пісні І. Поклада для двох фортепіано – прагнення зберегти виразність глибоких й водночас стриманих драматичних емоцій твору. Фактура супроводжуючої партії передає постійно присутній «нерв» гострих переживань завдяки ритмо-елементам танго. Вступний розділ має налаштовувати на загальний план наскрізного розвитку твору: зростання напруги до третього «куплету». У вступі потрібно виразно відтворити за допомогою динамічних наростань фрази-хвилі: спочатку досить короткі, як у першому такті, далі – значно триваліші. В кожній наступній фразі має зростати емоційна напруга, енергія якої зароджується у м'якому поштовху від басу на першій долі такту.

Водночас чотири фрази «куплету» розгортаються за іншою логікою. Найбільшою є напруга перших двох. Завершальні дві фрази

виконуються досить лірично. У більш динамічній з погляду руху і гучності третій частині твору (третьому «куплеті») ці фрази гальмують попередню активність. Вони готують завершення композиції і, відповідно, зменшують емоційну напругу виконання.

Список використаних джерел:

1. *Берегиня української пісні*. URL : https://www.ukrslovo.net/ludi_ta_rechi/29595.html
2. *Ігор Поклад – пісні, біографія*. URL : https://www.pisni.org.ua/persons/120.html
3. Орел М. Сіла птаха білокрила на тополю… Пенсійний кур'єр: Тижневик ПФУ. Київ: Мега-Поліграф, 2016. № 52 (710). С. 9.
4. *Офіційний сайт композитора Ігоря Поклада*. URL : http://www.poklad.com.ua/
5. Шлапак Я. Світ давно б задихнувся без його пісень. Демократична Україна: Всеукраїнський громадсько-політичний тижневик. Київ: Праця, 2016. № 49 (24148). С. 12.

«Чарівна скрипка»

Слова Ю. Рибчинського

Сіла птаха білокрила на тополю,
Сіло сонце понад вечір за поля.
Покохала, покохала я до болю
Молодого, молодого скрипаля.

Покохала, зачарована струною,
Заблукала у березовім гаю.
І понесла журавлиною весною
В гай зелений своє серце скрипалю.

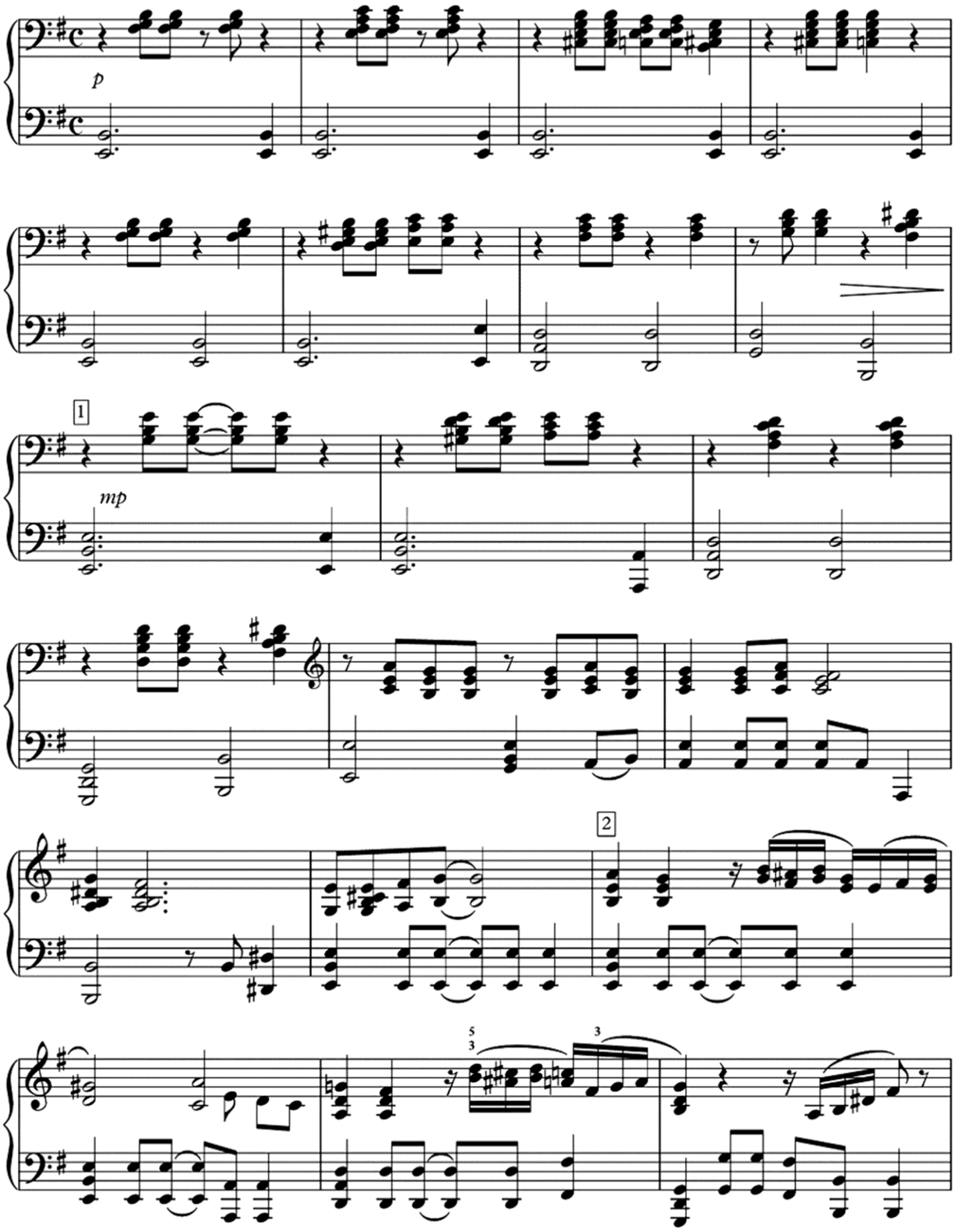
Йшла до нього, наче місячна царівна,
Йшла до нього, як до березня весна.
І не знала, що та музика чарівна
Не для мене, а для іншої луна.

Чарівна скрипка

Друга партія

Ігор Поклад

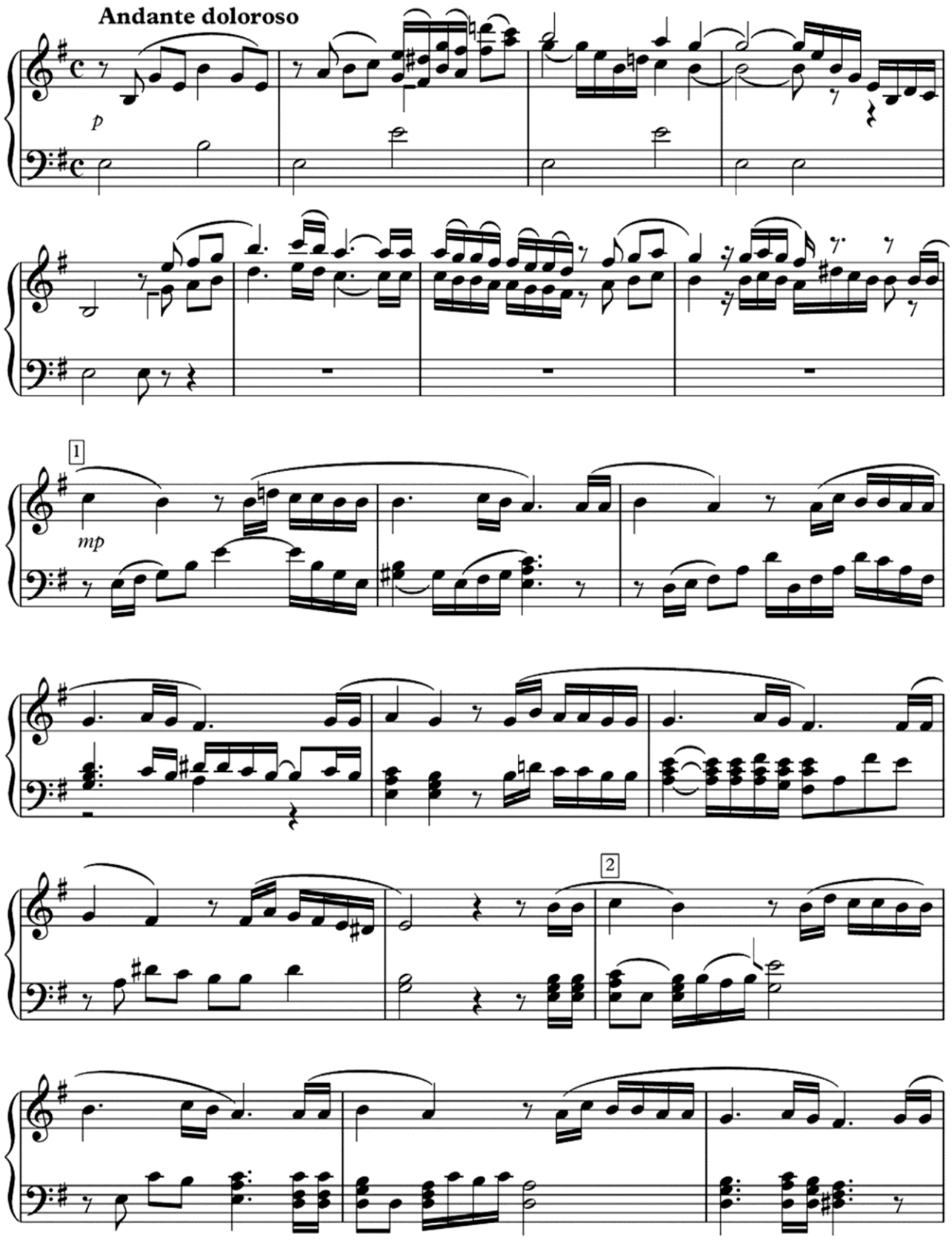
Andante doloroso

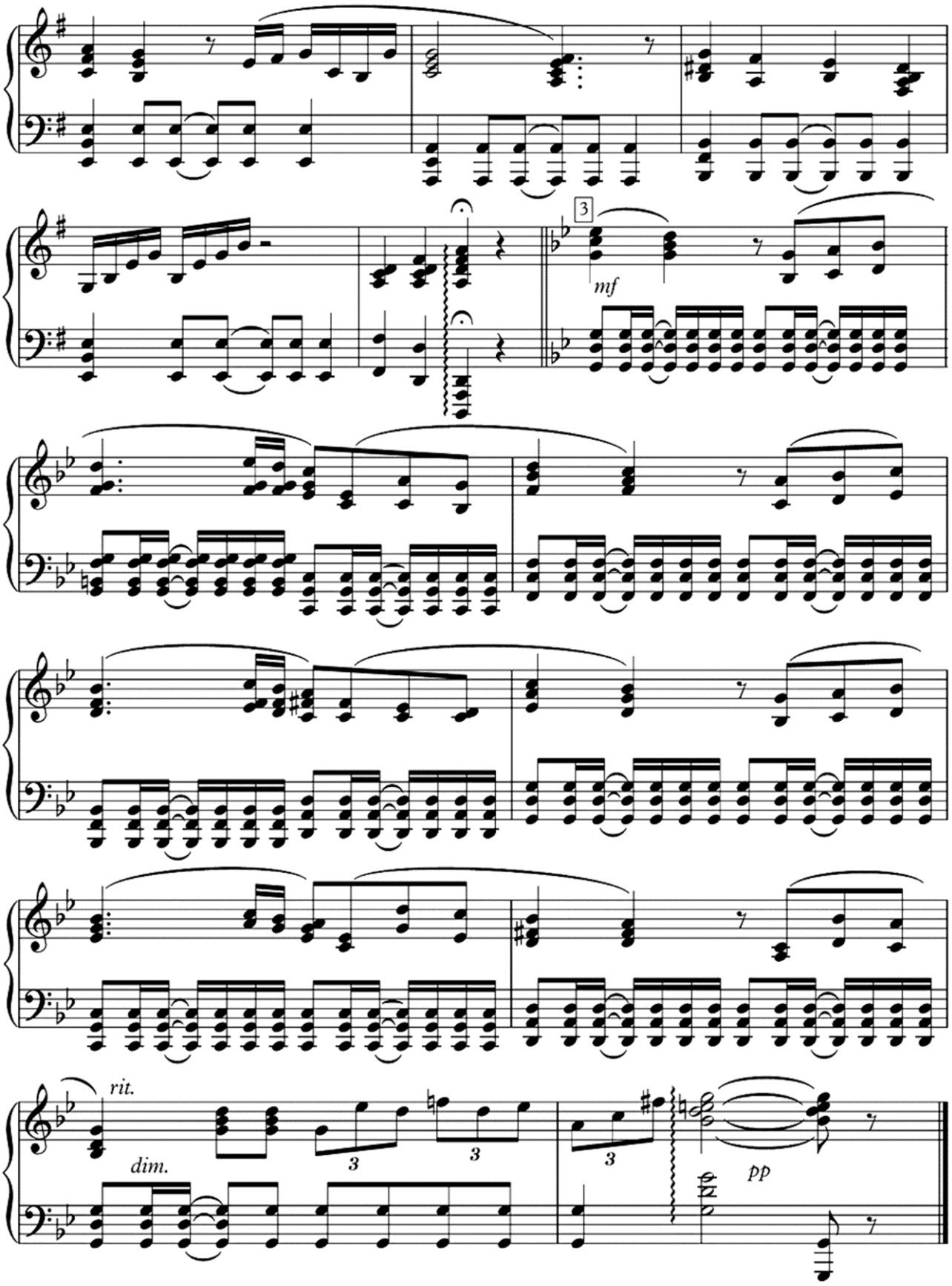


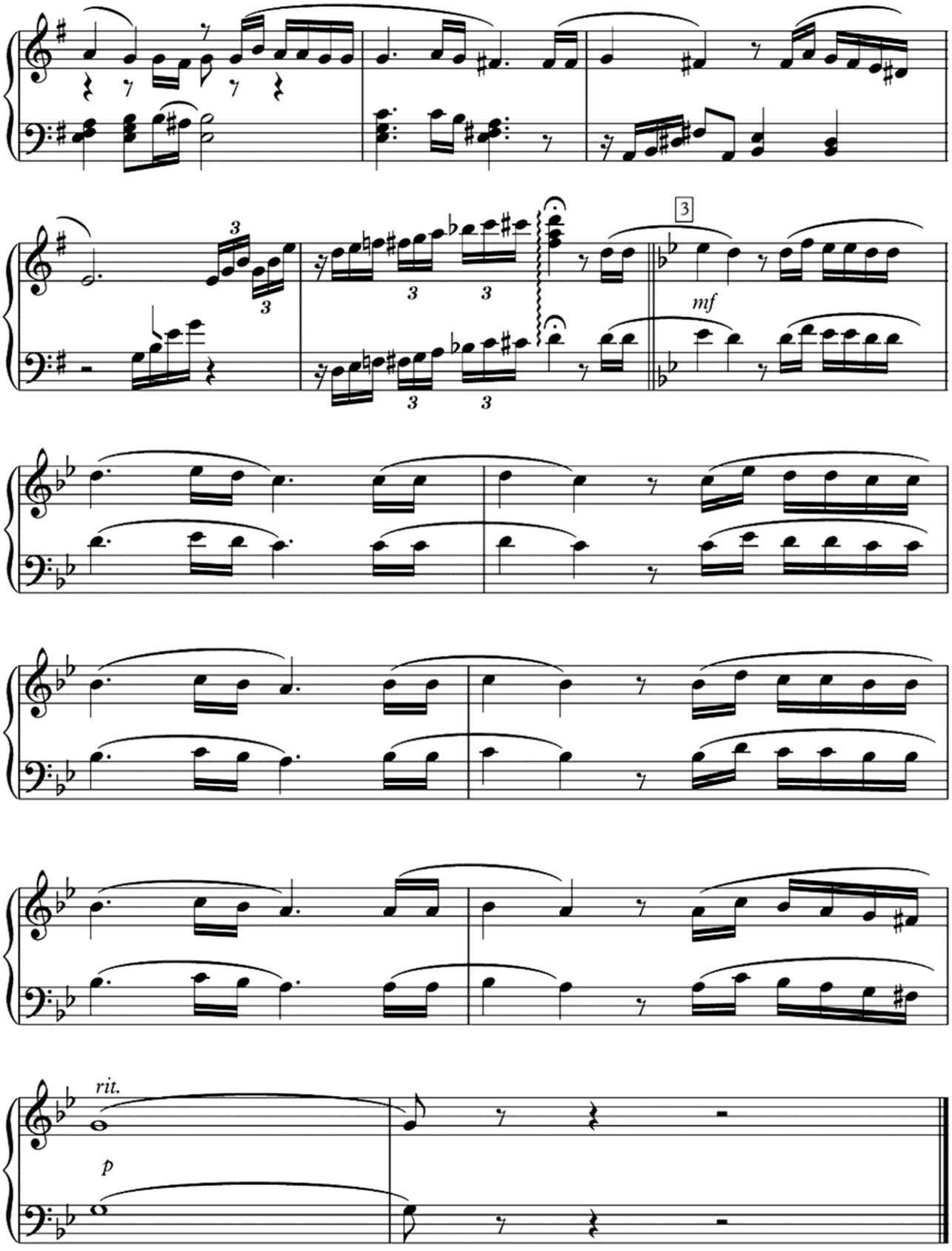
Чарівна скрипка

Перша партія

Ігор Поклад




3
mf
rit.
dim.
3
3
3
pp


3
3
3
3
3
3
3
mf
rit.
p

Карл Орф
(1895 - 1982)

Мистецтво видатного музиканта XX століття – німецько-австрійського композитора та музично-педагогічного діяча Карла Орфа – вирізняється неабиякою самобутністю. Головним напрямом його композиторської діяльності стали сценічні кантати і твори для музичного театру. Масштаб таланту К. Орфа та його блискуча композиторська техніка зумовили надзвичайну виразність простих і «елементарних» (термін К. Орфа) засобів музики митця. Проте величезна сила їх впливу на слухача криється у «складній, вишуканій та водночас досконалій технології цієї простоти» [3].

Література про композитора не багата біографічними відомостями. Цей факт пояснює позиція К. Орфа, який вважав, що подробиці життя та особистісні якості композитора жодним чином не допомагають зрозуміти його твори. Водночас спогади сучасників, які спілкувалися з митцем, багато розкривають: неординарні здібності, незвичайний художній світ К. Орфа, зрештою – безпосереднє враження про його людські якості. Митцю було притаманне надзвичайне вміння у поетичному слові почути музику: ритмомелодику, тембри, «інструментування», артикуляцію, акцентування. Сучасників захоплювало декламаторське обдарування композитора, що було по суті «омузичненим читанням». Презентацію К. Орфом своїх творів на роялі називали чародійством, перевершити яке не могла жодна постановка, лише наблизитися.

Метою свого мистецтва композитор вважав пробудження в людині її кращих якостей: щирості, благородства, гідності, сміливості. Його звернення до культури минулого – до античних, казкових сюжетів, архаїки – продиктоване бажанням донести її цінності до сучасників та майбутніх поколінь. К. Орф прагнув об’єднати людей різних країн і народів на високогуманістичних ідеалах, створити універсальний театр, зрозумілий усім, піднести вічні істини мистецтва.

Життя композитора було тісно пов’язане з Мюнхеном. У цьому місті він народився, на півдні Мюнхена на території монастиря Андекс знаходиться і могила уславленого майстра. Помітною постаттю німецького мистецтва він став у зрілому віці, коли композитору вже минуло сорок. До власне широкого свого визнання К. Орф пройшов шлях творчого експериментаторства, що вирізнявся прагненням об’єднати слово, спів, жести, танцювальне мистецтво та інструментальну атмосферу.

До музичних занять, зокрема до мистецтва гри на фортепіано,

Карла Орфа долучили у його баварській офіцерській родині. У дев'ятирічному віці він вже писав музичні уривки для свого власного лялькового театру. 1912-1914 роки – період навчання К. Орфа у мюнхенській Академії музичного мистецтва. Декілька років потому були присвячені диригентській діяльності у камерному театрі у Мюнхені, потім – у драматичних театрах Мангейма та Дармштадта. У 1924 році композитор заснував у Мюнхені школу гімнастики, музики і танцю («Гюнтершуле»). З 1925 року очолював відділення у цій школі, де працював з музикантами-початківцями. У 1950-54 роках він видав 5-томну збірку «Музика для дітей» («Schulwerk»), що стала основою музично-педагогічної системи К. Орфа. У 1950-60 роки він керував класом композиторської майстерності у мюнхенській Вищій школі музики. Створений К. Орфом у 1962 році Інститут музичного виховання у Зальцбурзі став провідним інтернаціональним центром підготовки музичних наставників для дошкільних закладів і загальноосвітніх шкіл.

Видатні досягнення К. Орфа визнавали на світовому рівні. Він був обраний членом Баварської академії мистецтв (1950), академії Санта-Чечилія у Римі (1957) та інших авторитетних музичних організацій світу.

«Ка́рміна Бура́на». Цією сценічною кантатою для хору, солістів, танцюристів і оркестру, що справедливо вважається бестселлером XX століття, К. Орф вирішив знову розпочати відлік своїх творів. Її прем'єра у 1937 році у Франкфурті-на-Майні одразу принесла композитору світову славу. Це було масштабне театралізоване дійство з костюмами, декораціями, сценічними рухами і танцями. Згодом кантата стала першою частиною триптиха «Тріумфи».

«Carmina Burana» латинською означає «Пісні Боєрна». Саме у Боєрнському бенедиктинському монастирі у передгір'ї Баварських Альп на початку XIX століття виявили рукописну збірку пісень та віршів, створених у період XI-XIII століть. Більшість її текстів написані латинською (мовою міжнародного спілкування духовенства та освічених людей тієї епохи), а також – старонімецькою і старофранцузькою. Тематика збірки – це пародійно-сатиричні, застольні та танцювальні пісні, любовні вірші, також п'єси духовного змісту. Із виданих хранителем Центральної придворної королівської бібліотеки у Мюнхені Й. А. Шмеллером текстів середньовічних авторів – монахів, філософів, мандрівних поетів і музикантів – К. Орф відібрав двадцять чотири. Композитор вибудував їх у цикл, присвячений могутній та містичній силі, що керує життям людини, – силі долі. «Карміна Бурана» складається з п'яти розділів: «Навесні», «У таверні», «Любовні втіхи» та «Фортуна – повелителька світу», що повторюється на початку і при завершенні кантати. У

кожному з них буквально або метафорично зображується обертання колеса фортуни, що сьогодні підносить до вершин, а завтра понижує, перетворює радість на горе, надію на відчай – та навпаки. Цей твір сприймається по-різному: і як апокаліптична руйнація, і як перемога розуму у вічній боротьбі зі злом, і як ода переможній силі любові, що дозволяє долати спокуси, випробування, біль та гартує людину. Загалом музика кантати надихала і надихатиме багато поколінь, випромінюючи світло гуманності.

Розпочинається «Карміна Бурана» величним прологом з двох номерів, об'єднаних тематично та тонально: «О, Фортуно» і «Оплакую рани, нанесені мені Долею». У ньому оповідається про неподільну владу долі над беззахисною людиною: фортуна сильною рукою підіймає та у наступну ж мить скидає нещодавнього фаворита з висот. Ніхто не знає, що з ним трапиться найближчим часом.

Перший хор пролога сприймається як кульмінація усього сценічного дійства, як могутній потік енергії. Музична тканина «O Fortuna» з її абсолютно незмінними заданими на початку номеру елементами – мелодією, гармонією, ритмом – стрімко динамізується завдяки зростанню гучності, прискоренню руху, розширенню куплета (у другому куплеті додається восьмитакт). У заключному сімнадцятитактовому розділі ще більше зростає сила гучності, ще більше прискорюється темп. Музика хору запам'ятовується остинатним звучанням, нешироκими лаконічними ходами, близькістю середньовічному хоралу «Dies Irae». Провідна роль у цьому номері є очевидною: вона – у ритма. Ритм одноголосного наспіву задається рівномірно скандованим віршем з окремими розспівуваннями голосних. Незвичайний колорит зловісного скреготу латинських дієслів «semper crescis, aut decrescis» підсилюється безупинним рівномірним рухом, невтомним звучанням впродовж 88 тактів Ре, що змінює лише силу гучності. Цей рівномірний рух є головним конструктивним елементом усієї кантати. Образний зміст куплета порівнюють із заклинанням, а у вимолюванні милості у виголосі «О, Фортуно» * вчувається і загроза, і усвідомлення сили. Під час виконання номеру слід підкреслювати виразність драматургічного розвитку: від передання тривожно-грізного образу початку в дещо скандуючій манері, до жорсткого, як вирок, звучання завершення хору.

Могутній динамічний розвиток першого хору пролога змінюється контрастним звучанням другого – «Fortune Plango Vulnera». Оповідь про жорстокість Фортуни йде в іншому тоні – стримано-меланхолійному. Мелодія у супроводі витриманих тривалих звуків нагадує теми Й. С. Баха (синкопи,

* Чотиритактова тема початку «Карміна Бурана» – це варіант першого двотакта з перекладеної К. Орфом «Скарги Аріадни» композитора XVII століття Клаудіо Монтеверді.

затримання). Зовнішню аскетичність мелодики, що розвивається у малій теситурі, потрібно компенсувати виразним переданням логіки фразування. У приспіві рівномірний рух має супроводжуватися зростанням гучності й завершуватися сплеском іронії в прискореному відіграші.

Список використаних джерел:

1. Вишинський В. В. *Концепт руху у музичній творчості, теорії та педагогіці 20 – 30-х років XX століття*. URL: https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/14
2. Загребельна І. *Виховання гармонійної особистості: метод Карла Орфа*. URL: http://www.m-kaleidoscop.ltava.org/2020/07/blog-post.html
3. *Карл Орф: «Карміна Бурана» і «Тріумф Афродіти».* URL: https://fotocvetov.com/allinnews/kolosok&lviv&uu/index/karl/uk

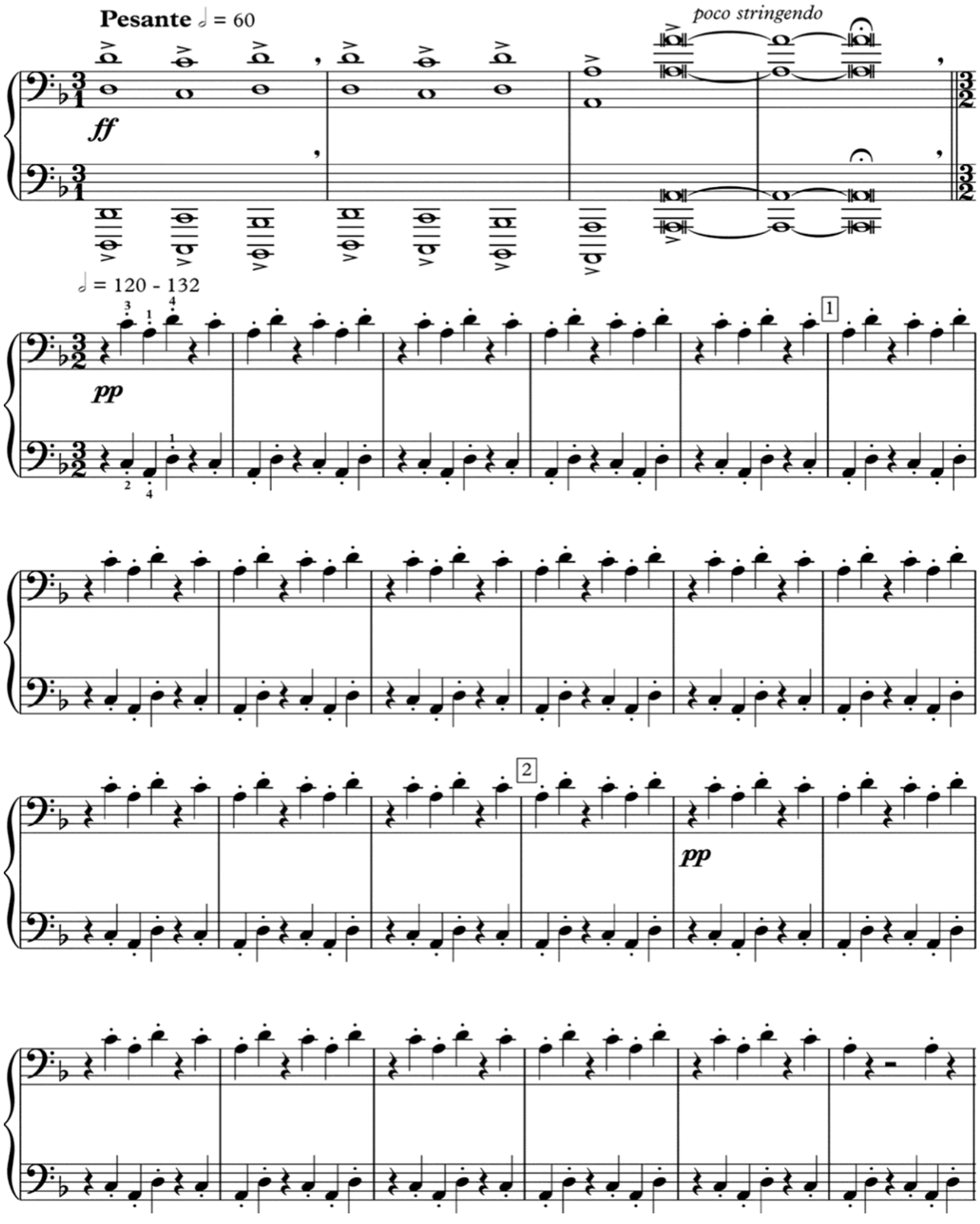
ПРОЛОГ ІЗ CARMINA BURANA

Fortuna Imperatrix Mundi

1. O FORTUNA

Друга партія

Карл Орф



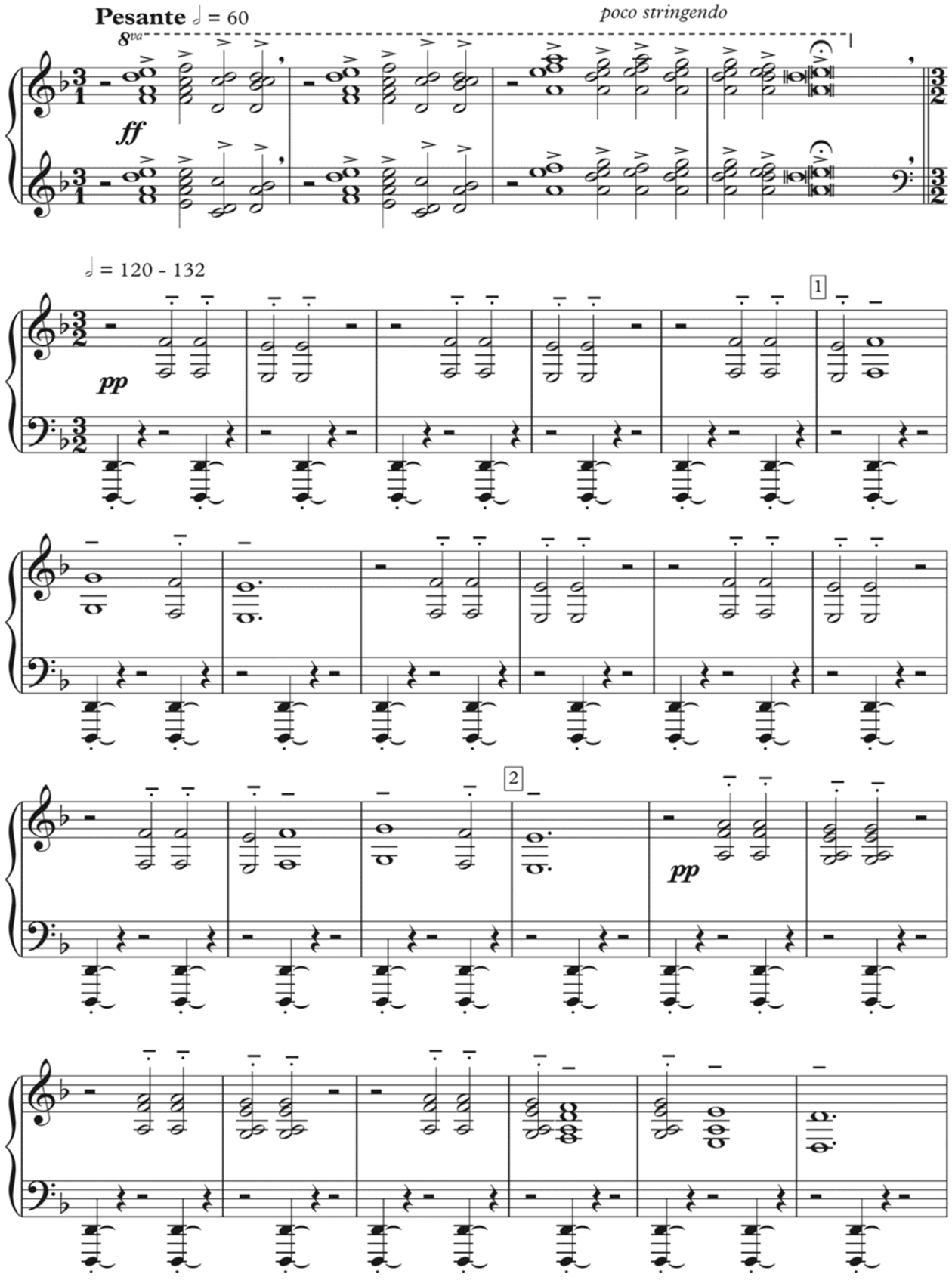
ПРОЛОГ ІЗ CARMINA BURANA

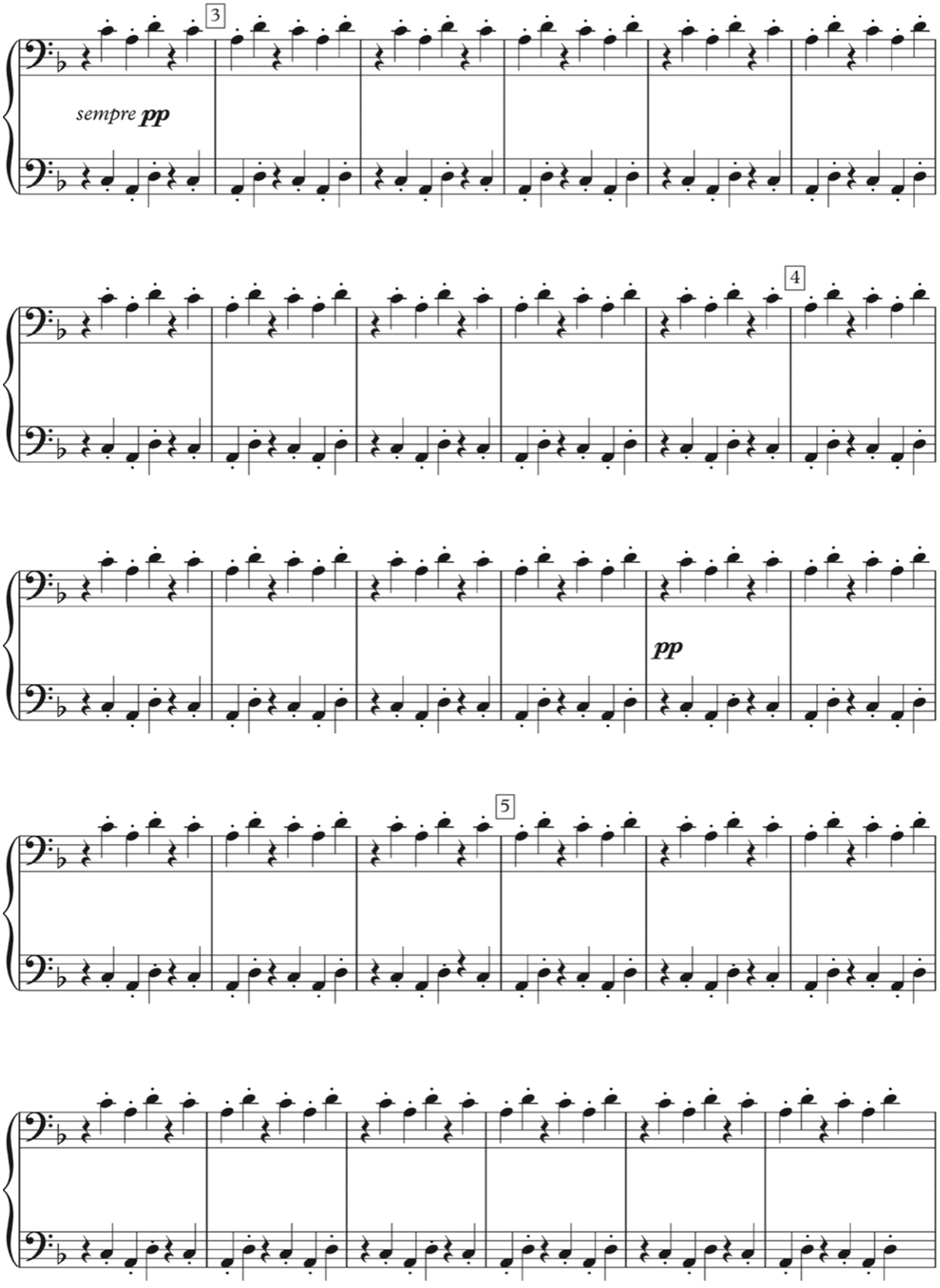
Fortuna Imperatrix Mundi

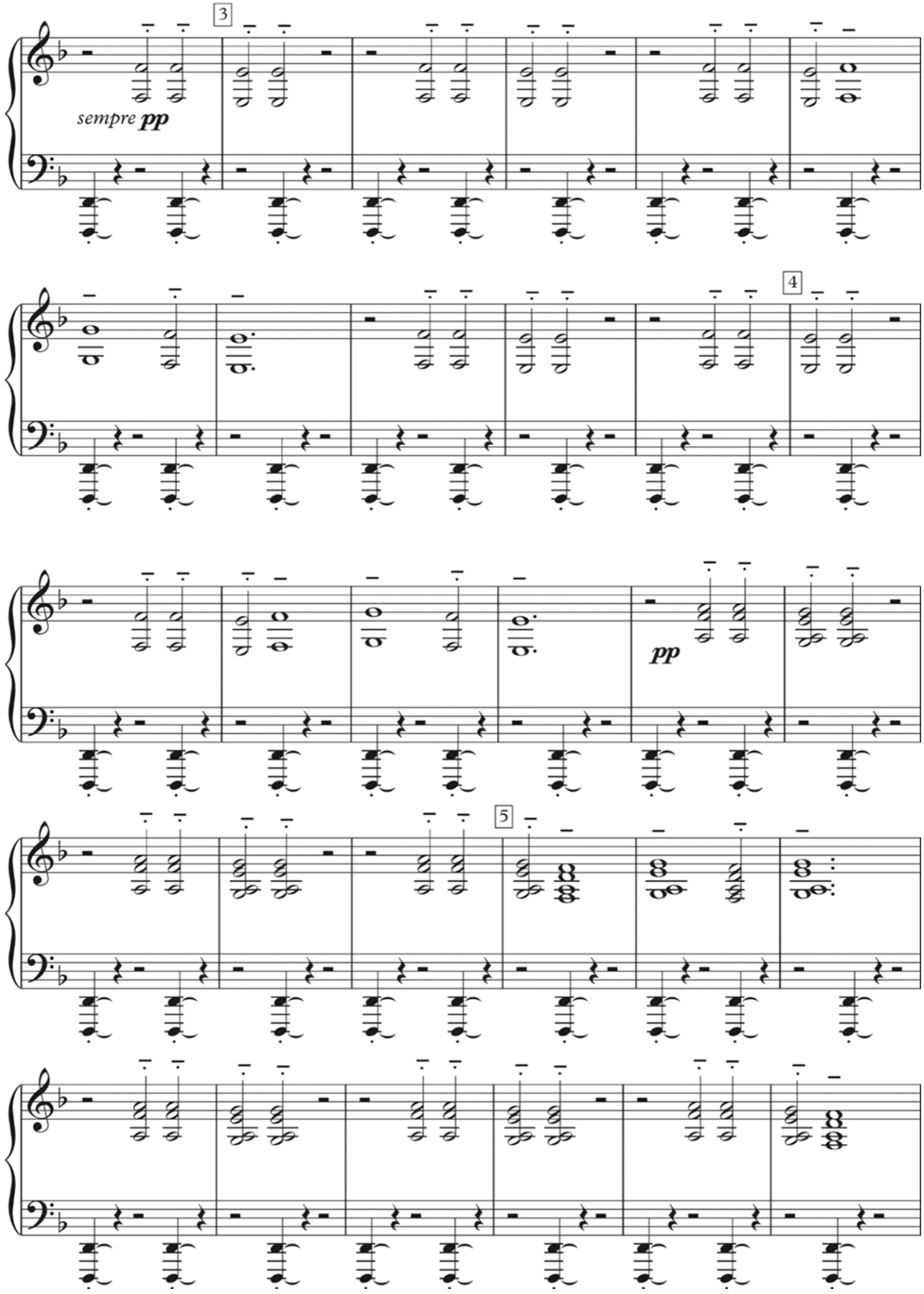
1. O FORTUNA

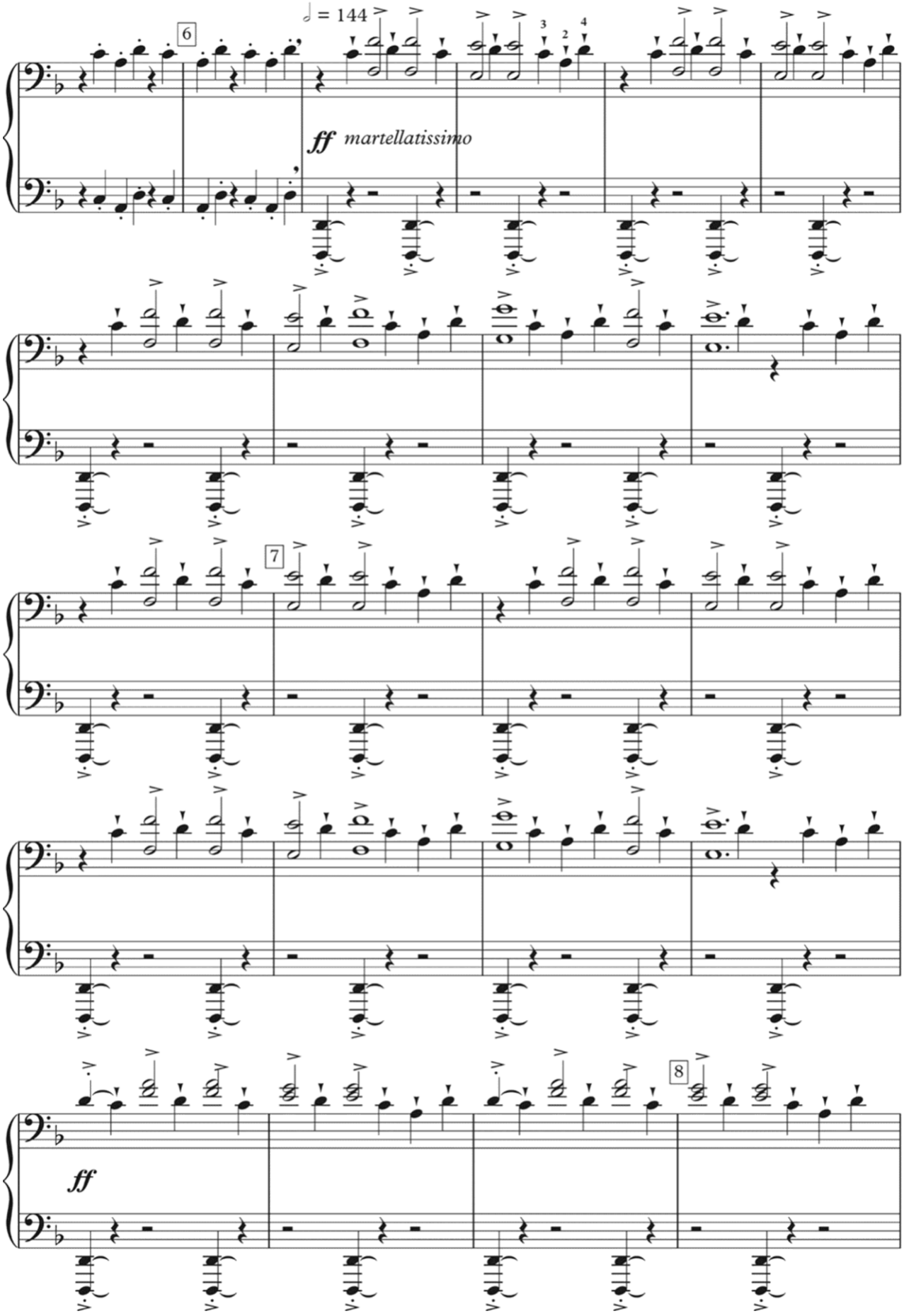
Перша партія

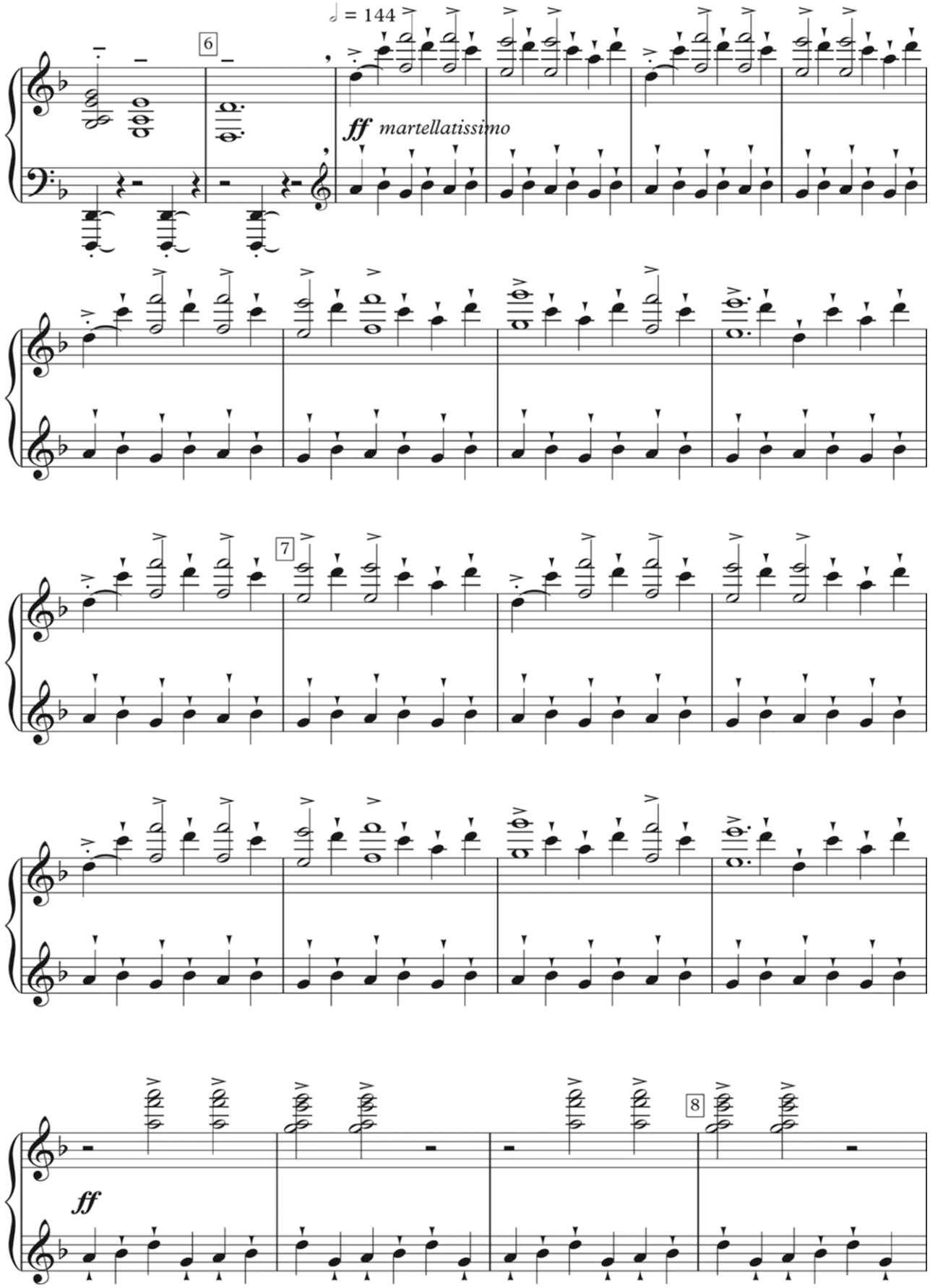
Карл Орф

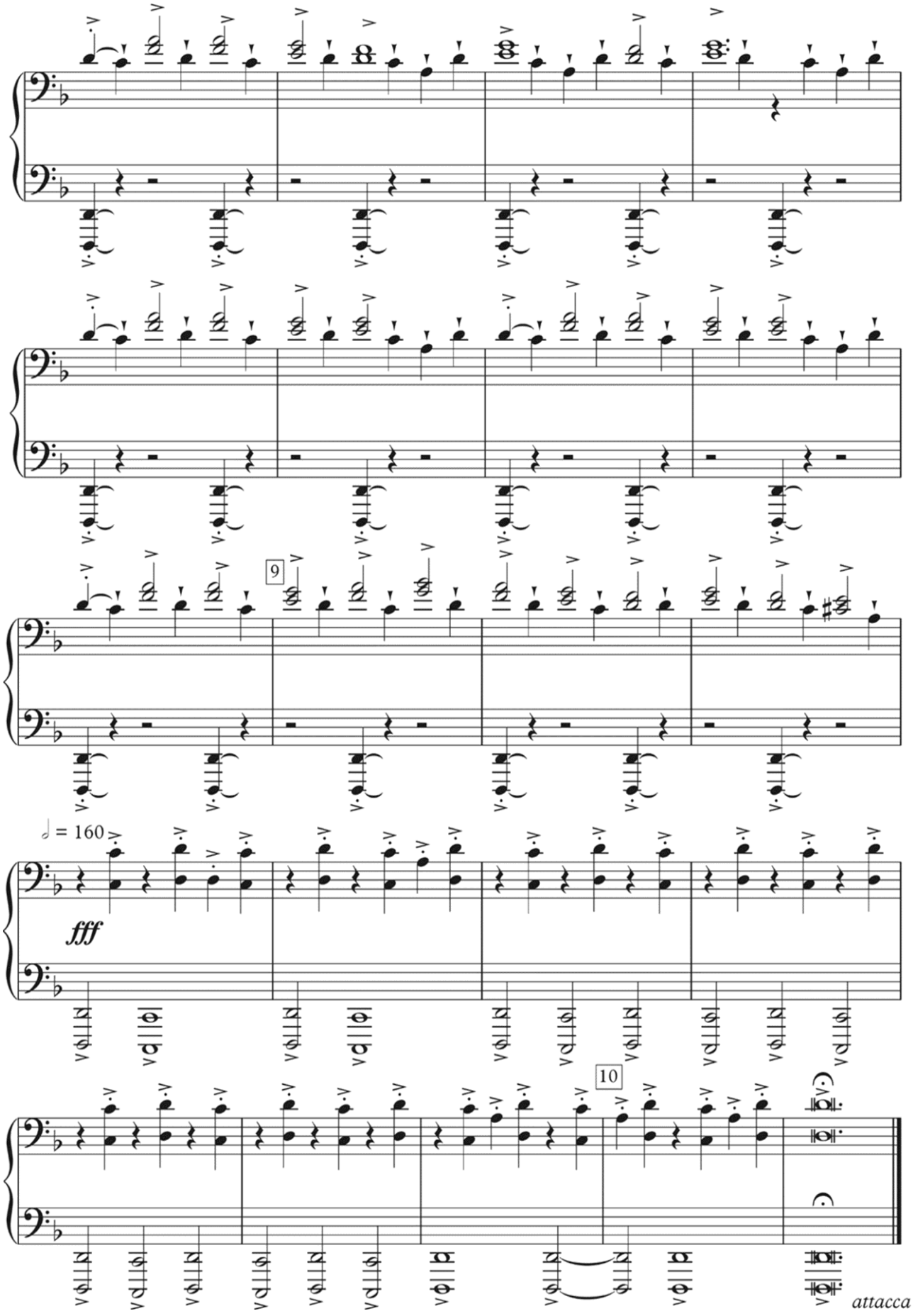


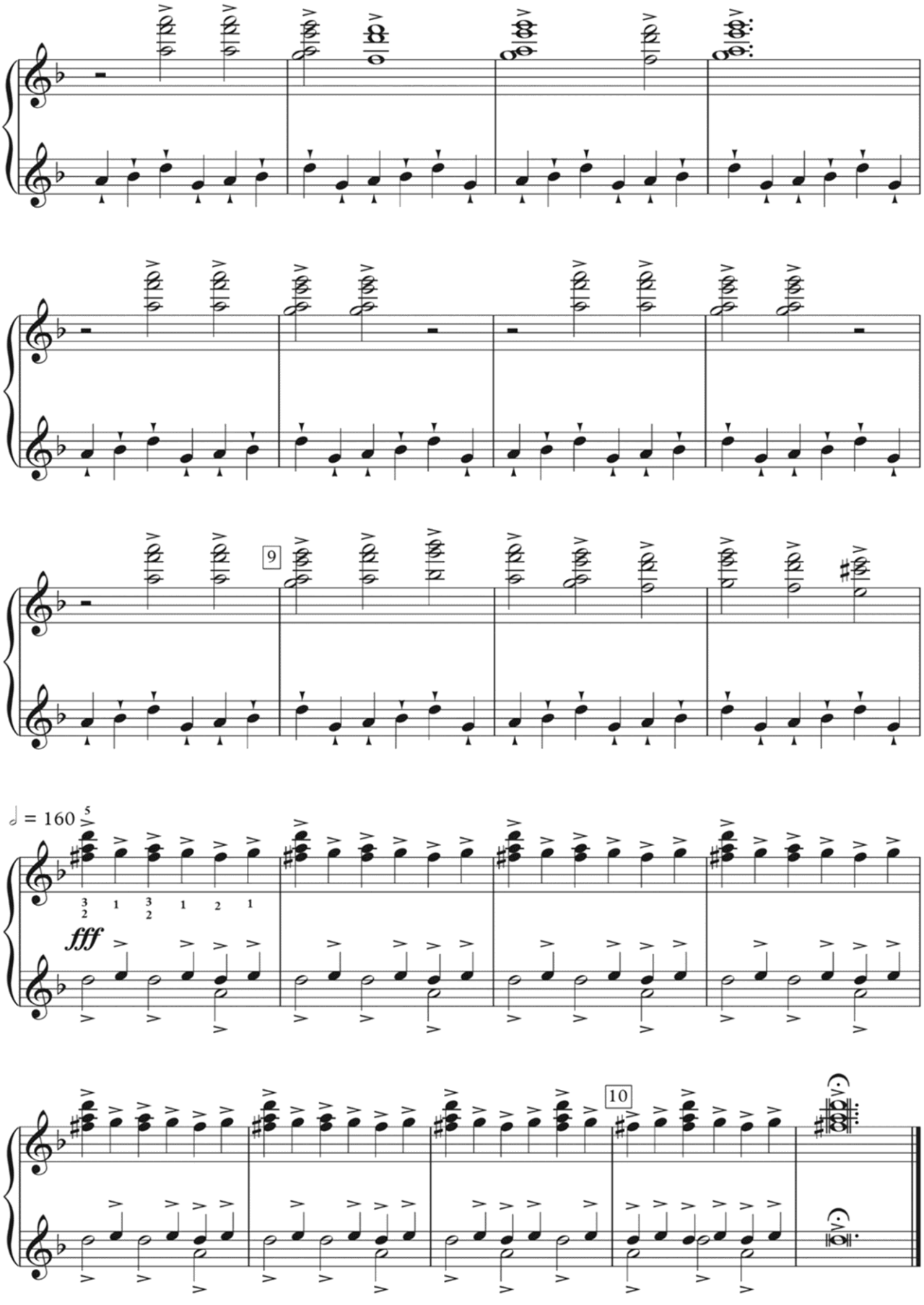

3
sempre pp
4
pp
5


3
sempre pp
4
pp
5


♩ = 144
6
ff martellatissimo
7
8
ff


♩ = 144
6
ff martellatissimo
7
8
ff

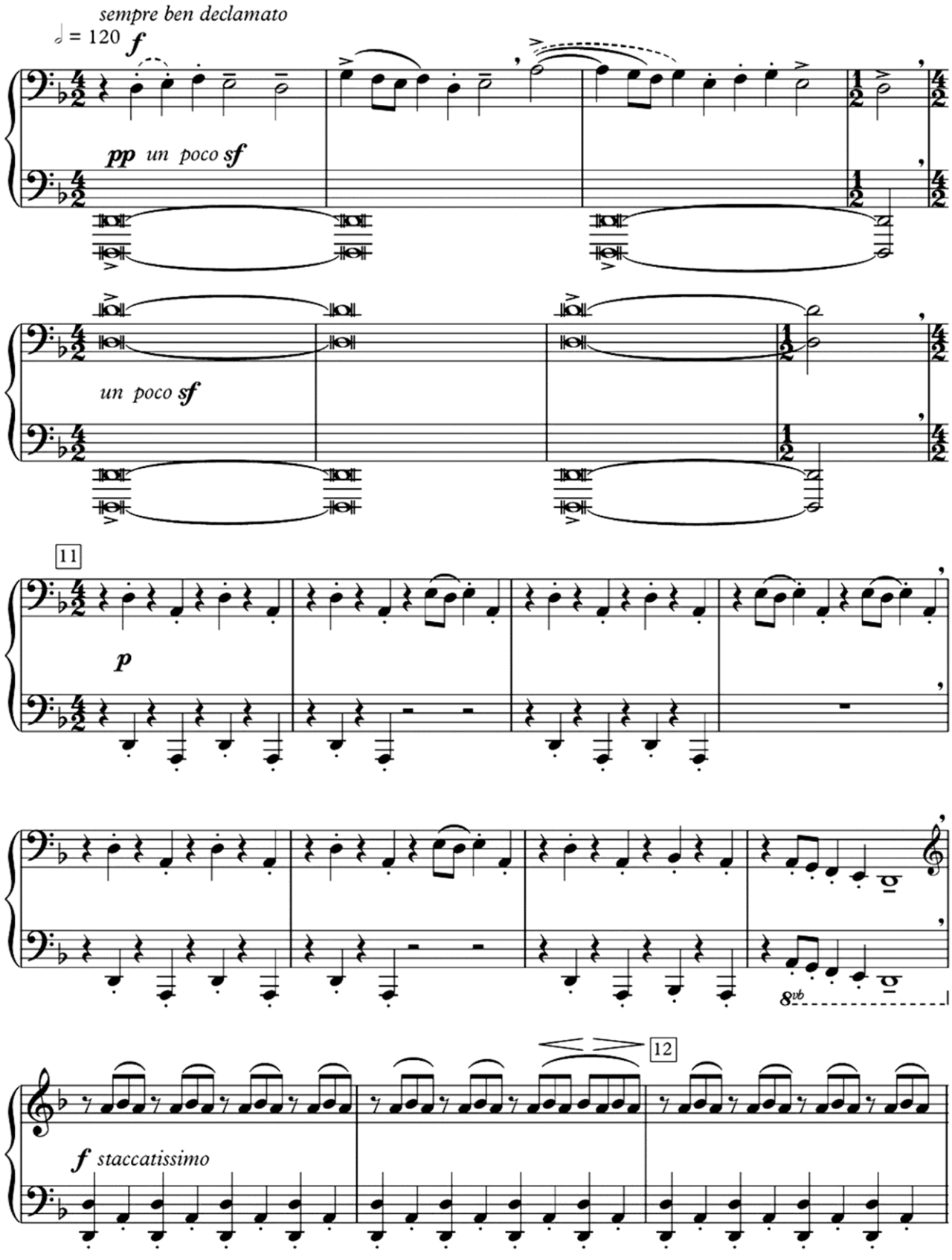

9
♩ = 160
fff
10
attacca


9
♩ = 160
5
fff
10
(8va)
attacca

2. FORTUNE PLANGO VULNERA

Друга партія

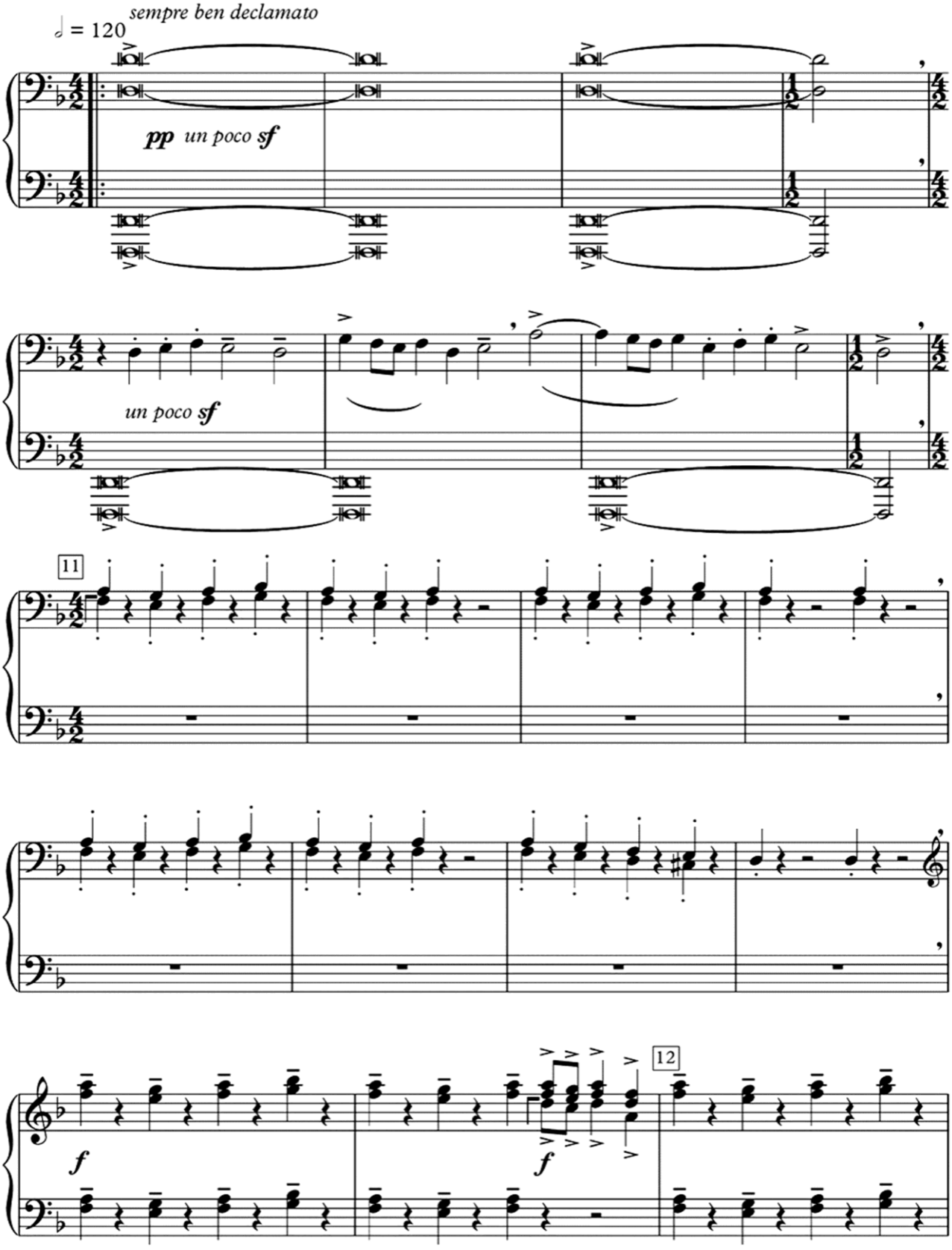
Карл Орф

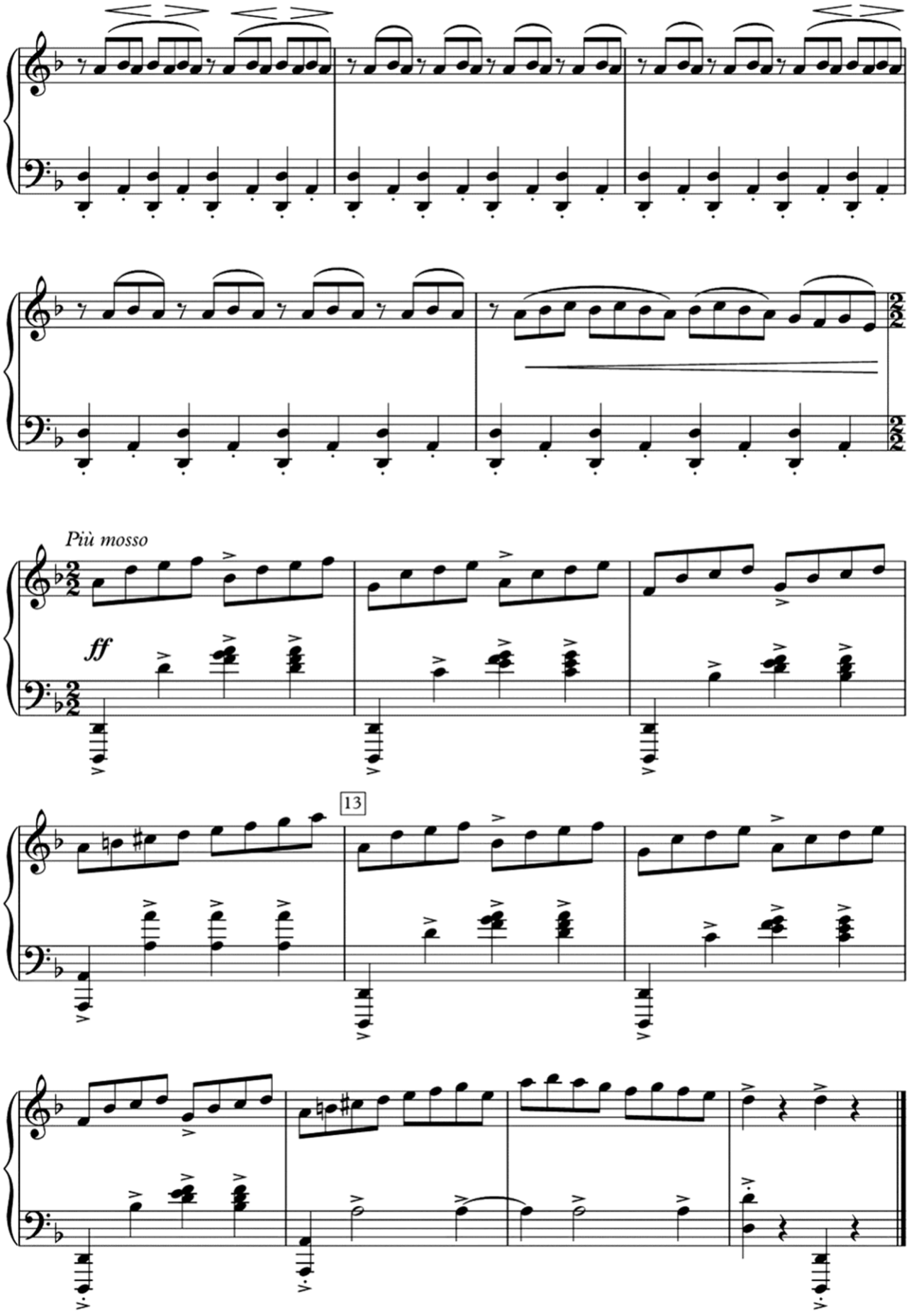


2. FORTUNE PLANGO VULNERA

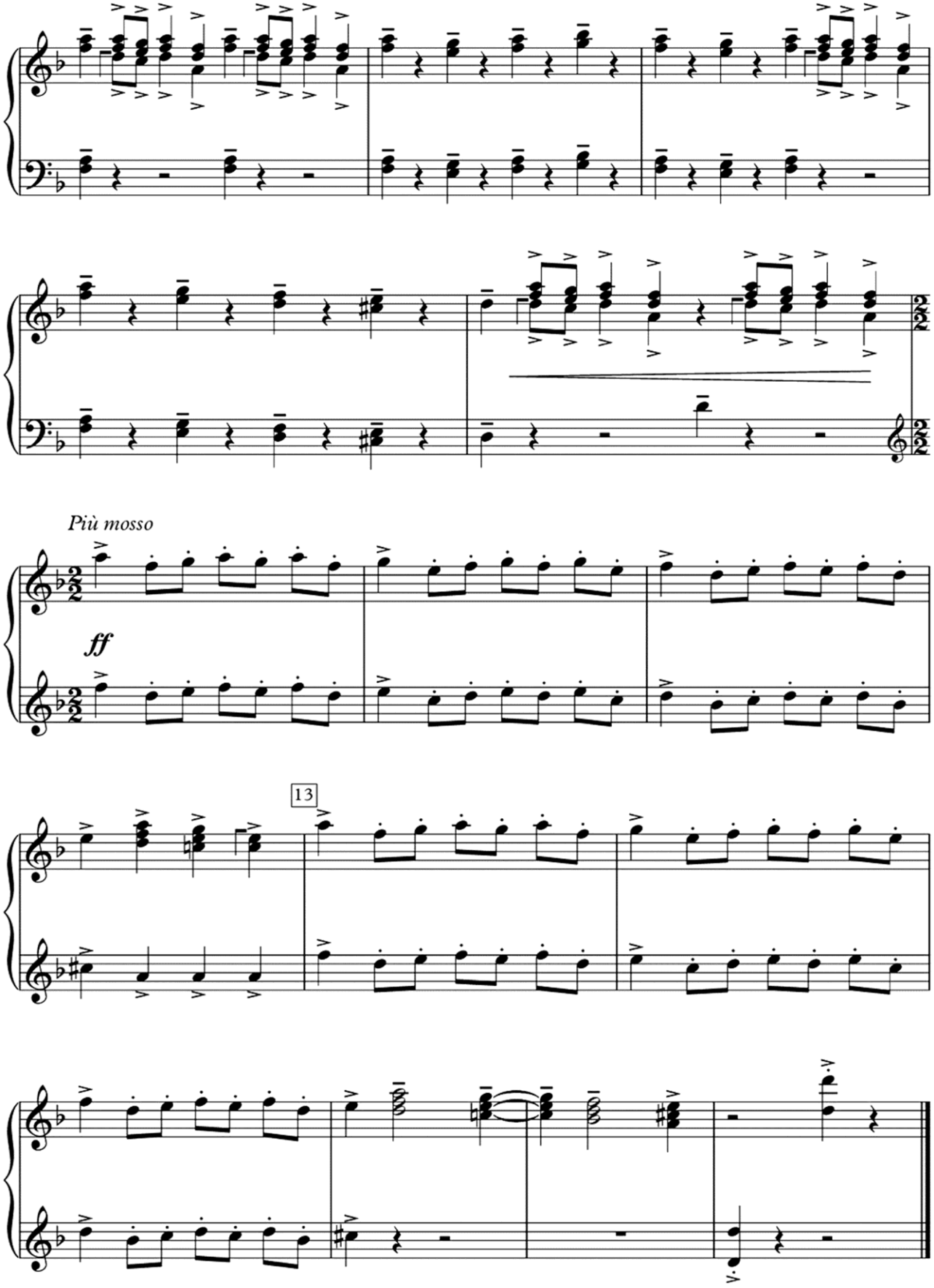
Перша партія

Карл Орф




Più mosso
ff
13

Перша партія



Фортуна – повелителька світу

1. О, Фортуно

О, Фортуно,
немов місяць
ти мінлива,
завжди створюючи
або знищуючи;
ти порушуєш плин життя,
то гнобиш,
то підіймаєш,
і розум не здатен осягнути тебе;
що бідність,
що влада –
все крихке, немов лід.

Доля жахлива
і порожня,
вже з народження запущене колесо
негараздів і хвороб,
добробут марний
і не призводить ні до чого,
доля йде слідом
таємно і невсипно
за кожним як чума;
але не замислюючись
я повертаюся незахищеною спиною
до твого зла.

І в здоров'ї,
і в справах
доля завжди проти мене,
вражаючи
і руйнуючи,
завжди чекаючи свого часу.
У цю мить,
не даючи схаменутися,
задзвенять страшні струни;
ними обплутаний
і стиснутий кожен,
і кожен плаче зі мною!

2. Оплакую рани, нанесені мені Долею

Я оплакую рани, нанесені мені Долею,
і очі мої залиті сльозами,
вона обдаровує нині сущих,
але мене вперто обходить.
Істинне те, що написане:
у неї прекрасне волосся та світлий лик,
але підійди ближче та придивись –
вона виявиться лисою.

На троні Долі
я часто був піднятий,
оточений
морем квітів добробуту;
я міг процвітати
щасливо і благословляти,
а тепер я падаю з цієї вершини,
позбавлений слави.

Колесо Фортуни робить оберт;
я опиняюся внизу;
інший піднесений наді мною;
високо, надто високо.
Він тепер цар –
будуючий та руйнуючий!
А під віссю колеса – несказанної краси
богиня Гекуба.

Астор П’яццола
(1921 - 1992)

Спадщина аргентинського композитора танго, виконавця на бандонеоні та аранжувальника Астора Панталеона П’яццоли одностайно визнається слухачами найрізноманітніших країн, а також у професійних колах. Його музика цілком не вкладається в усталені межі стилістичних тенденцій і напрямів сучасної академічної композиторської творчості. Вона явно протистоїть, як традиціоналістськи-академічним, так і авангардистським стилістичним установкам. Водночас творчість А. П’яццоли, адресована найширшим верствам публіки, переростає межі розважальної естрадної музики, оскільки мовить складнішими, вишуканішими засобами. Твори видатного композитора ознаменували злет нової «пограничної» стилістичної хвилі, суть якої визначається метою «бути рівно докладним і знавцям, і аматорам», і яка представила забутий від часів європейського Ренесансу феномен «визнаного генія», тобто такого творця, який є рівнозатребуваною різними соціальними верствами суспільства персоною, інтелектуалізм та простота якого створюють високий сплав якостей [4, с. 207]. Ця нова «стилістична сутність» виявила глибоку актуальність творів А. П’яццоли в епоху постмодернізму, коли на зміну болісному протистоянню маскультур цінностям художньо самостійної композиторської творчості поширюване у професійні музиці мистецтво мінімалізму «стирає» межі між елітарною (академічною, авангардистською) та популярною сферами.

Шлях до надзвичайного пошанування творів митця не був простим. Композитор, лідер інструментальних та вокально-інструментальних ансамблів, аранжувальник, пропагандист танго, А. П’яццола створив еволюціоністський напрям у розвитку жанру – «Нове танго». Його спадщина складає приблизно 750 творів і охоплює величезний жанровий діапазон, включаючи мініатюри, інструментальні концерти, циклічні твори, пісні, музику до спектаклів і кінофільмів, ораторію, «маленьку» оперу («operita»). Парадоксальні музичні творіння А. П’яццоли у стилі танго спочатку не сприймалися серйозно музикантами класичного плану через очевидне естрадне нашарування, аматори ж танго не готові були слухати ці маленькі драматичні поеми, під які не можливо було танцювати. Однак вони стали справжнім художнім явищем у латиноамериканській та світовій музиці, а ім’я свого творця визначили на рівні з композиторами, яких можна назвати класиками XX століття: Б. Бартоком, І. Стравинським, Р. Штраусом, Д. Шостаковичем, М. Равелем, Дж. Гершвіним та ін.

Танго А. П’яццоли сприймаються не лише як альянс між масовою та елітарною музичними культурами, а й також між національною та

європейською. Народжений 11 березня 1921 року в сім'ї емігрантів італійського походження у містечку Мар-дель-Плата поблизу Буенос-Айреса, композитор провів юнацькі роки в США, куди тимчасово переїхали батьки хлопчика, рятуючись від безпросвітної бідності. До 1936 року А. П'яццола формувався під впливом американської культури: оркестрів Д. Еллінгтона, Ф. Гендерсона, К. Келлоуеля. Із класикою його знайомив педагог з фортепіано, угорець Б. Вільде (учень С. Рахманінова). Платівки із записами танго ставив на програвач батько, який досить пристойно грав на гітарі та акордеоні. Ще в той час композитор – спочатку досить примарно, інтуїтивно – відчував, що його творчі шукання повинні були знаходитись десь у комбінації всього цього.

Після повернення на батьківщину, в Аргентину, А. П'яццола змінив чимало різних ансамблів і скоро став майстерним інструменталістом, тонким знавцем секретів танго. Талант, наполегливість, характер борця та щасливі випадки вели митця щаблями його сходження: від впливів композиторів-модерністів до остаточного визначення спрямування власної творчості.

Організація у 1946 році свого першого колективу, від'їзд на навчання до Парижу в 1954 році, де А. П'яццола опановує курс композиції під керівництвом уславленої Н. Буланже, довгі роки творчих пошуків, ознаменованих серйозними досягненнями та кризовими періодами, гастролі по всьому світу, час повного визнання (1980-ті роки) на батьківщині – усі безперервні зусилля вірного власному творчому кредо митця подарували світові музику, що з кожним роком стає дедалі популярнішою, привертаючи увагу видатних виконавців, камерних та симфонічних колективів.

Самому ж композитору довелося пережити у 1988 році операцію на серці, після якої він все ж у 1989 році організовує свій останній ансамбль «Секстет Нове танго», з яким виступає в Буенос-Айресі та гастролює у США і Європі.

4 липня 1992 року аргентинський композитор йде з життя. Національна емблематика танго стала такою ж точкою відліку для його художнього самоствердження, як мазурки для Ф. Шопена, як польки для Б. Сметани, як халінг та спрингар для Е. Гріга.

А. П'яццола створив неповторну версію танго, подарував йому нову молодість і нову силу. Жанр, що з'явився у музиці митця – перетворення музичного та образного змісту танго. Він увів до своїх композицій нові теми, розширив образно-емоційну сферу танго, що спочатку мало чуттєво-еротичне забарвлення. Загалом, танго (словом «тамбе» іменували барабан, під ритм якого здійснювались магічні ритуали) – це сплав африканських ритмів, андалузького фанданго, кубинської хабанери, аргентинської мілонги. Основою сюжету, як правило, була «дуель»: змагання між претендентами на прихильність дами.

У А. П’яццоли конфлікт «любов-боротьба» загострився до універсальних категорій добра і зла, любові та ненависті, статики і руху. У його творах з’явилися містика, таємничість, загострився драматизм.

Внесені до жанру інновації стосуються також використання складних музичних форм. Композитор часто звертався до сонатної та сюїтної. Складна тричастинна форма, як ускладнена модель типової для інструментального аргентинського танго простої тричастинної форми, стала уніфікованою конструкцією для втілення контрастних образів, характерних для поетики танго. Одна з улюблених форм у А. П’яццоли – барочна форма варіацій на басо остінато (іт. *basso ostinato* – постійний бас).

Композитор часто синтезує ритмічні структури танго і кубинської музики. Одним із знаків його стилю стало застосування у танго елементів джазу. Це стосується найперше ритмічних структур і гармонії: використання кварт- і квінт-акордів, кластерних співзвуч. Також при запису танго А. П’яццола і його оркестр часто виконували сольні імпровізації, не виписані в партитурі.

Подібно до європейської традиції А. П’яццола кожному своєму танго надає той чи інший програмний заголовок. Назви його творів (власне програмні) покликані не стільки пояснити і таким чином полегшити інтерпретацію задуму, скільки викликати різні асоціації, допомогти почути ще й прихований смисловий ряд.

Реконструкція у А. П’яццоли звукообразу танго і наповнення його новими звучаннями (із класичної та джазової музики) призвели до яскравішого й повнішого вираження своєрідної аргентинської манери виконання танго із властивою для неї свободою агогіки, складною і примхливою грою динамічних акцентів, ритмічних і мелодичних синкоп.

Стиль «Нового танго» А. П’яццоли передбачає також відтворення рис «чистого» танцювального танго 1920-1930-х років із міцним ритмічним стрижнем супроводу, превалюванням ритміки над мелодикою, напруженням, що виявляється у гармонії та у протиставленні контрастних елементів музичної тканини твору.

«Зима в Буенос-Айресі» («Invierno Porteño») із циклу «Пори року в Буенос-Айресі» («Cuatro Estaciones Porteñas»). Твори, що увійшли до циклу «Пори року в Буенос-Айресі», були написані А. П’яццолою у другій половині 1960-х років. Спочатку – це були чотири не поєднані між собою танго. Вони часто виконувались не циклічно, а як окремі композиції. У 1970 році митець об’єднує ці твори у цикл і дає його частинам назви згідно сезонів року.

Щодо послідовності частин – їх виконують у світі по-різному. Склалася традиція включати у концертні програми «Пори року в Буенос-Айресі» А. П'яццоли поруч із «Порами року» А. Вівальді. Тому музиканти, як правило, обирають саме таку послідовність: «Весна» («Primavera Porteño»), «Літо» («Verano Porteño»), «Осінь» («Otoño Porteño»), «Зима» («Invierno Porteño»). До звичного позначення сезонів А. П'яццола додає специфічне – Porteño, вказуючи на мешканців портових околиць Буенос-Айреса. Сам автор виконував частини твору, як разом, так і окремо одну від одної.

У розумінні змісту твору слід відштовхуватись від особливостей географічних й кліматичних умов південної півкулі Землі: календарний рік в Аргентині починається від осені, а найтеплішою порою року у цих краях є зима. До того ж, на відміну від згаданого концерту А. Вівальді, А. П'яццола описує швидше не природні явища, а суспільні. Це твір про життя бідних людей у Буенос-Айресі, в середовищі яких зародилось і розвинулось самé аргентинське танго [2].

У «Зимі в Буенос-Айресі» домінує наскрізний ностальгійний настрій, властивий іммігрантському середовищу Аргентини. В меланхолійних настроях п'єси можна розпізнати філософські ознаки національної аргентинської культури.

«Зима» написана у формі рондо вільного потрактування з рисами варіаційності. Її десять коротких частин є постійним багаторазовим чергуванням двох тем. Перша тема змінюється завдяки ритмічному, тембровому, фактурному та тональному варіюванню, внаслідок чого поступово посилюється її експресивність. Так у першому проведенні тема звучить несміливо, спустошено, а в третій її варіації з'являється трагічне надломлення. Четверте – кульмінаційне – проведення теми має звучати у швидшому темпі, стрімко, гостро, з іще більшою експресією. Виконувати основну мелодичну лінію слід у темпі rubato, не акцентуючи метричні долі. В ритмічному ж супроводі, навпаки, потрібно виявляти тактові долі. Розмаїття коротких синкопованих мотивів – випереджуючих чи запізнених – має контрастувати з монотонно пульсуючим тлом, забезпечуючи ефект точності, організованості, невід'ємної від свободи.

Інші теми мають рельєфно відтінювати єдиний потік розвитку першої: мелодія інструментального характеру з «нервовими» ритмічними фігураціями, лінеарний потік «вистукуючих» кварто-квінтових співзвуч.

У заключному розділі п'єси з'являється новий тематичний матеріал. Вільне потрактування побудови акордів поєднується із традиційною гармонічною основою певних епізодів. В цьому розділі легко розпізнати алюзії на стиль Бароко: «золота» барочна секвенція T-D$_6$-VI-III-IV-T$_6$, подекуди і сам

тип фактури нагадують про вівальдієвський цикл. Цей розділ немов би нейтралізує і розвіює похмуро-стримані настрої п'єси.

Твір був написаний для улюбленого А. П'яццолою виконавського складу – квінтету (бандонеон, скрипка, фортепіано, електрогітара та контрабас). Ансамбль маестро імітував майже всю темброву палітру симфонічного оркестру [3]. Тому в роботі над виконавським інтонуванням п'єси варто прагнути оркестрових барв.

«Забуття» («Oblivion»). Всесвітньо відомий твір композитора, що має багато варіантів, включаючи вокальну версію, став об'єктом уваги міжнародної критики при номінації А. П'яццоли в лютому 1993 року в Лос-Анджелесі на премію «Греммі» 1992 року. Танго було охарактеризоване як один із кращих творів митця (написане орієнтовно 1982 року).

П'єса має виконуватися виразно, емоційно наповнено. При збереженні загального помірного темпу танго важливо виявити контрастність у динаміці руху між крайніми розділами тричастинного твору та середнім. Виконання теми невеликого середнього розділу, наповненої злетом емоційного піднесення, має супроводжуватись відчуттям ледь помітного пожвавлення темпу за рахунок пружного ритму, наслідування оркестрового повнозвуччя. У вступі, першій та третій частинах п'єси потрібно відчути конфлікт статики і руху, передати у світло-печальних тонах загальний стан ностальгії, подекуди драматизму, таємничості; по-імпресіоністськи вишукано змалювати у Першій партії нереальну, крихку звукову атмосферу мелодії вступу. Крайнім розділам притаманне вільне, гнучке динамічне та ритмічне нюансування, яскраве передання ритмічних і мелодичних синкоп.

Виконавець Другої партії має чутливо підкорювати темпо-ритмічну організацію гри імпровізаційного характеру мелодії танго. Динаміку гучності потрібно розподілити з таким розрахунком, щоб форма твору сприймалася досить логічно та рельєфно.

Список використаних джерел:

1. Ігнатова Л. П. Творчість Астора П'яццоли як репрезентація музичної повсякденності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне: РДГУ, 2012. Вип.18. Т. 2. С. 110-115.
2. Пахота І. *Вівальді та П'яццола… Знову.* URL: https://zbruc.eu/node/47803
3. *Пори року в Буенос-Айресі*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/
4. Чайка О. Про національні риси виконавської інтерпретації концерту

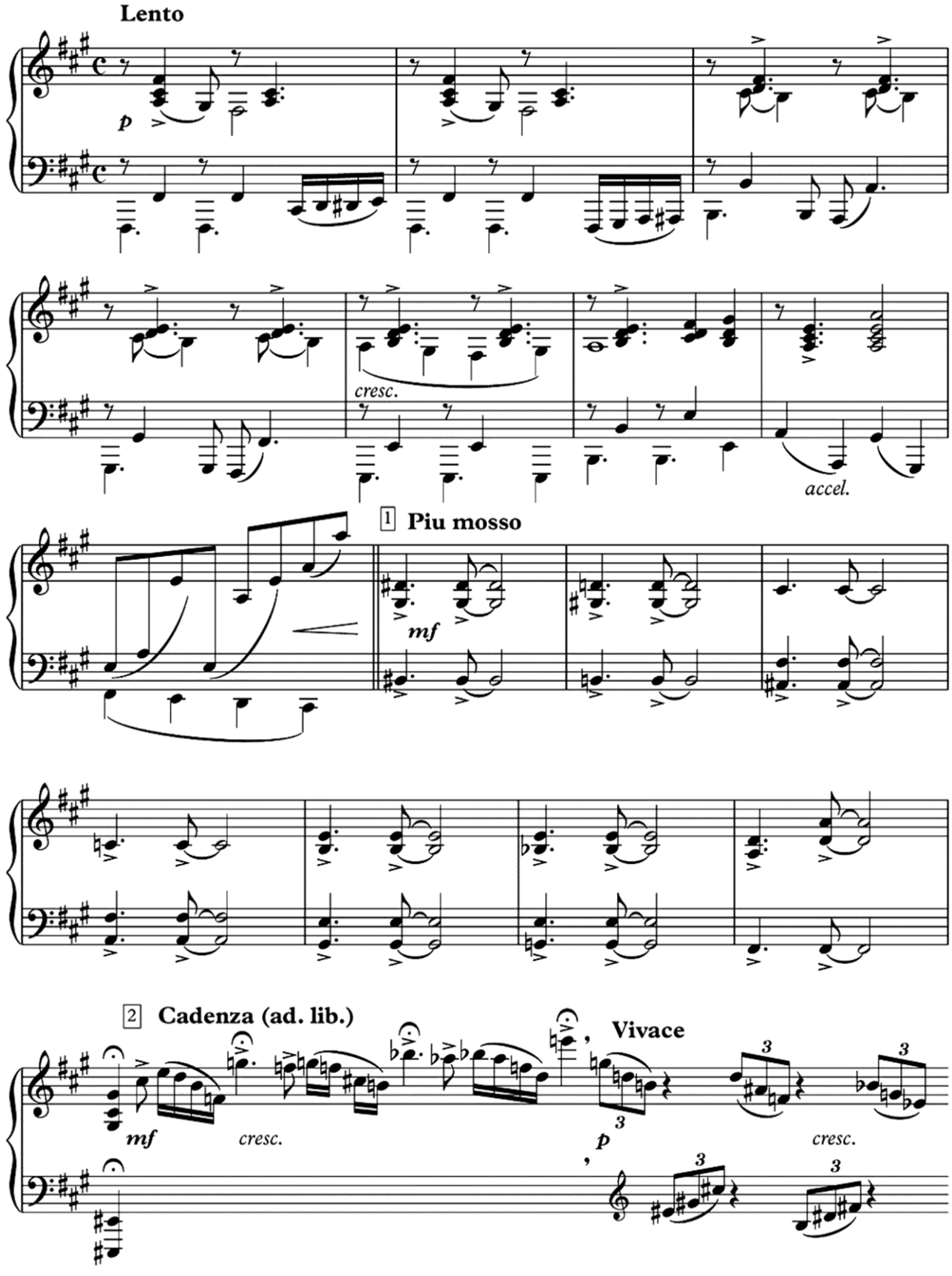
для бандонеона та камерного оркестру «Aconcagua» А. П’яццоли. *Науковий вісник. ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58. С. 207-214.

5. Шпилевська А. *Астор П’яццола – «нове танго» сучасної музики*. URL: http://ukrainka.org.ua/node/2284

Cuatro Estaciones Porteñas: Invierno Porteño

Друга партія

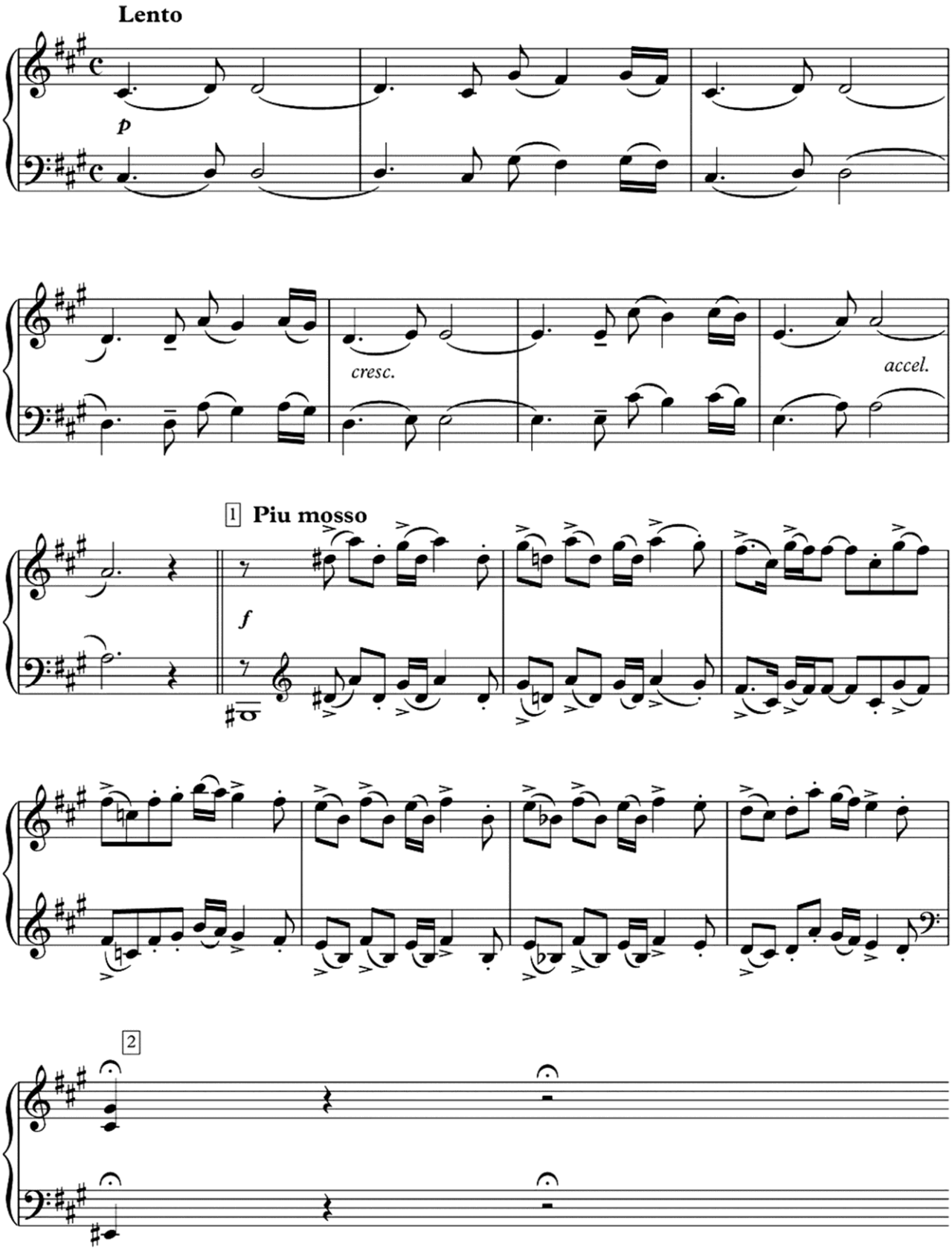
Астор П'яццола

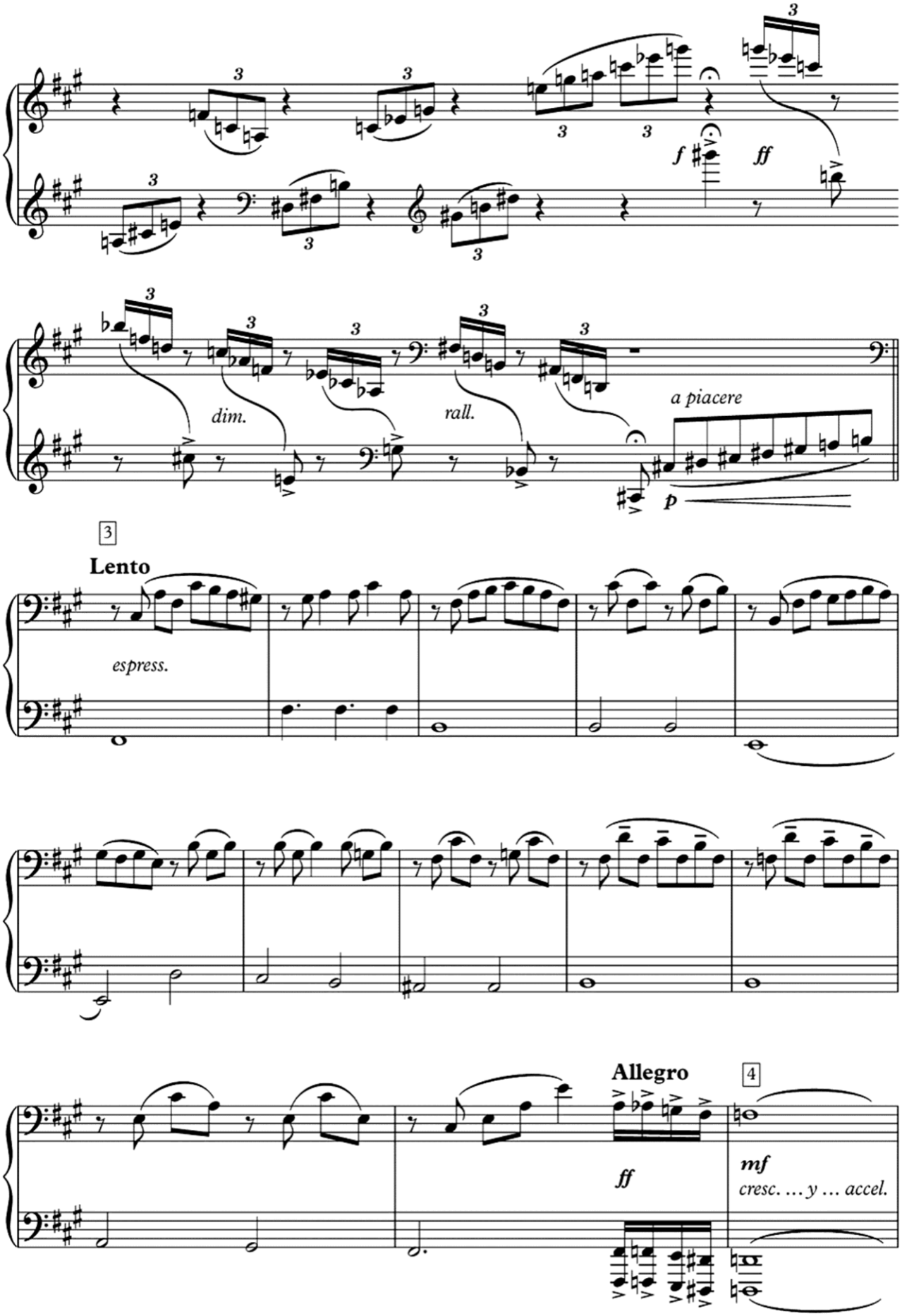


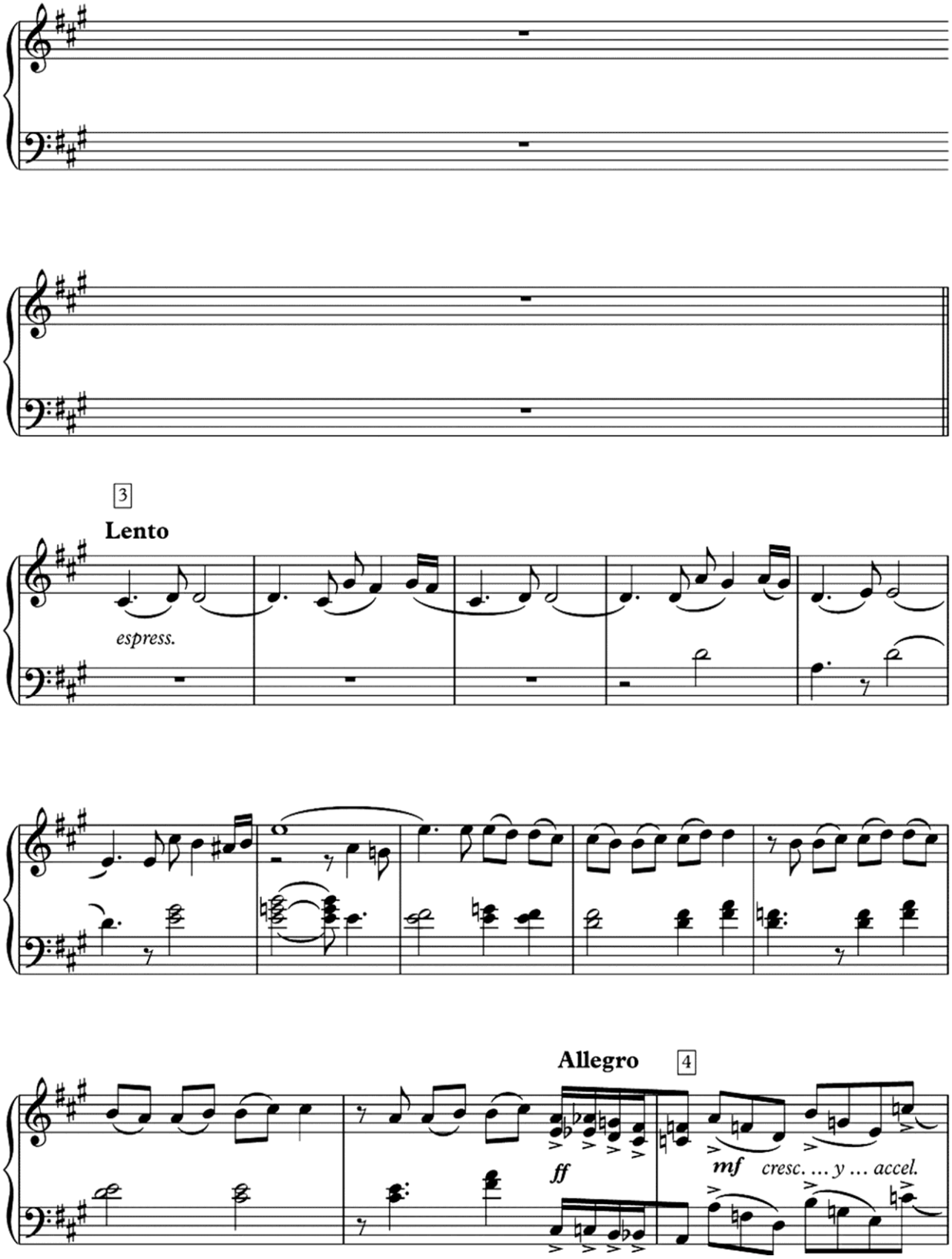
Cuatro Estaciones Porteñas: Invierno Porteño

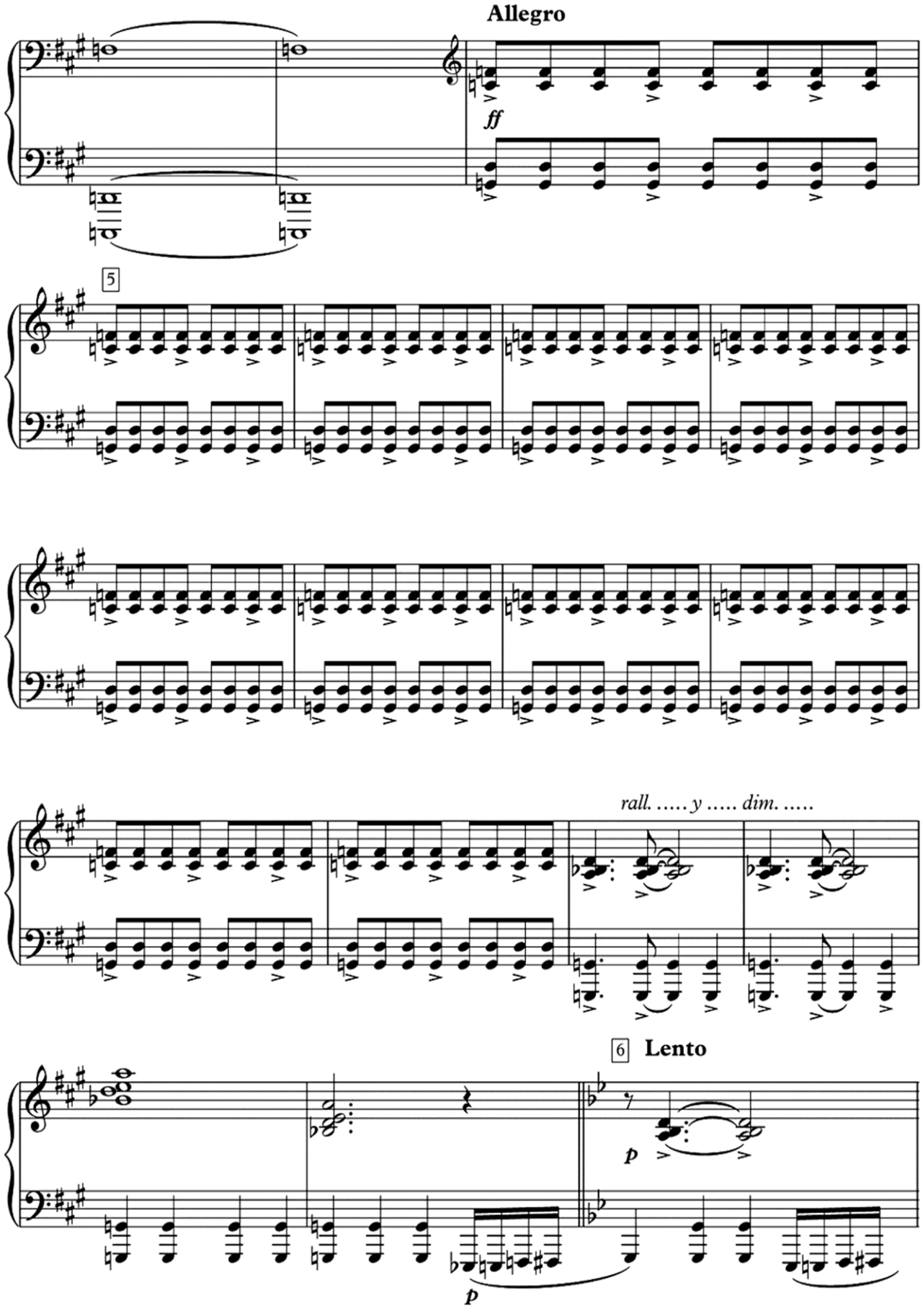
Перша партія

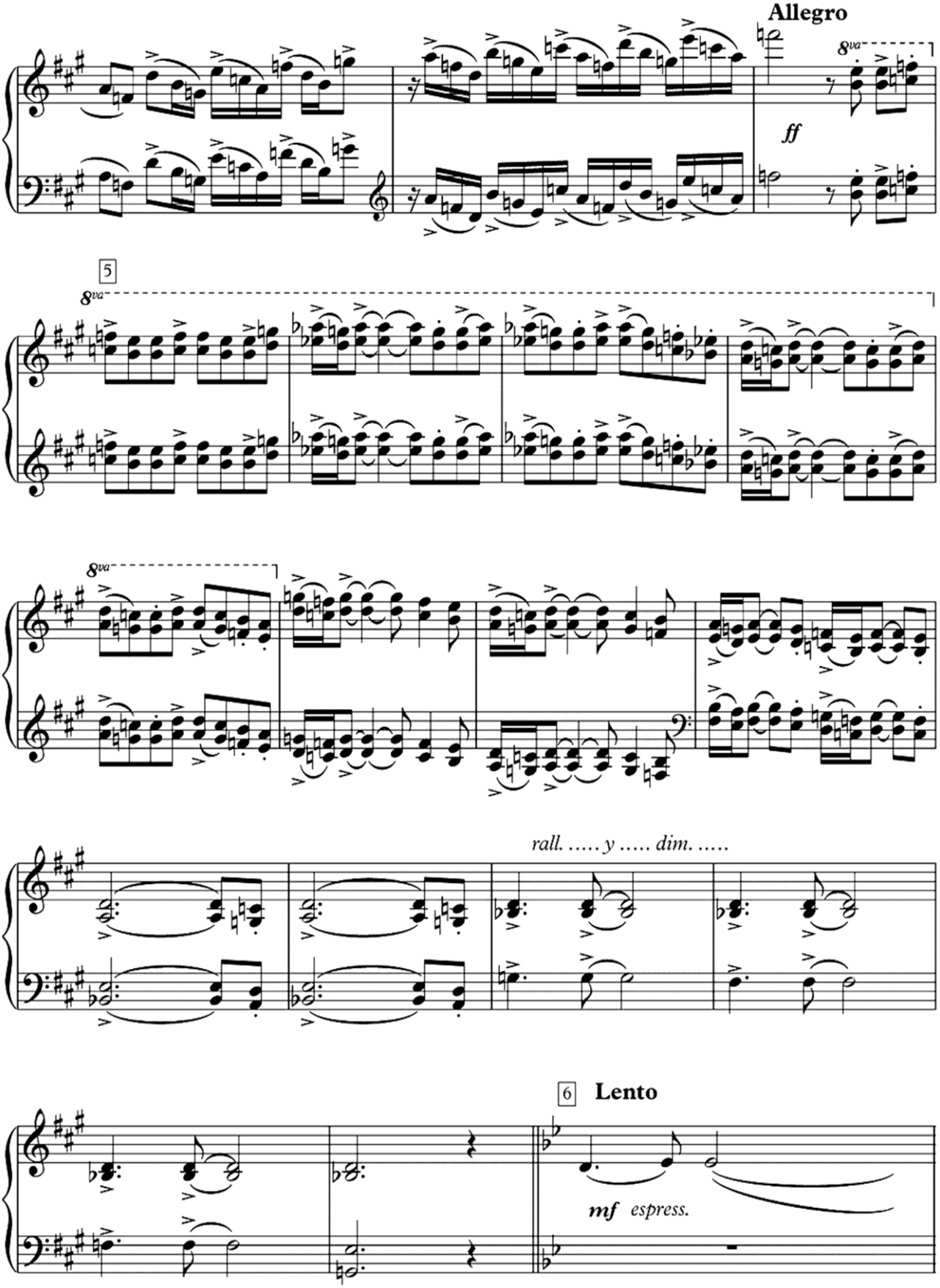
Астор П'яццола

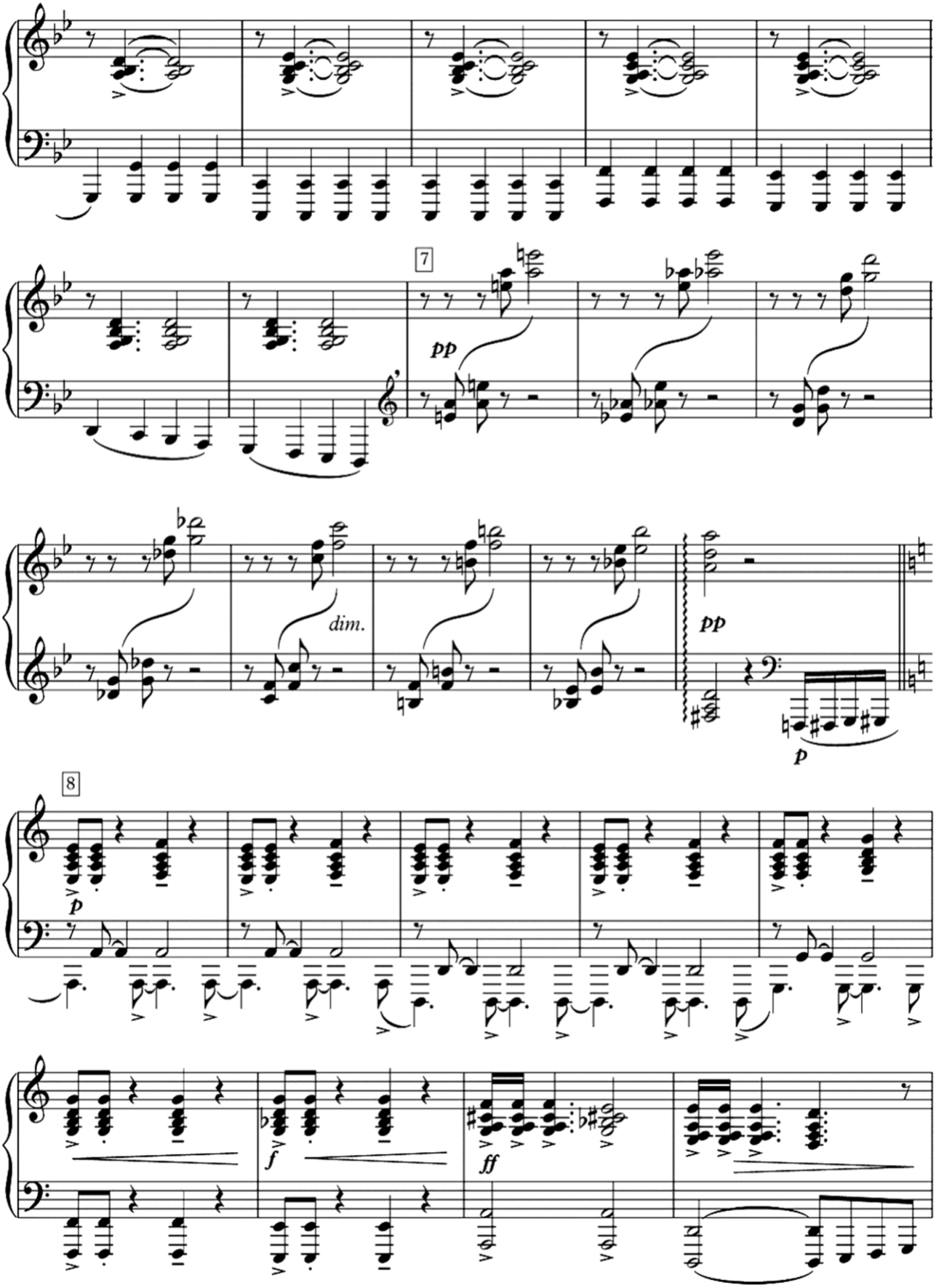


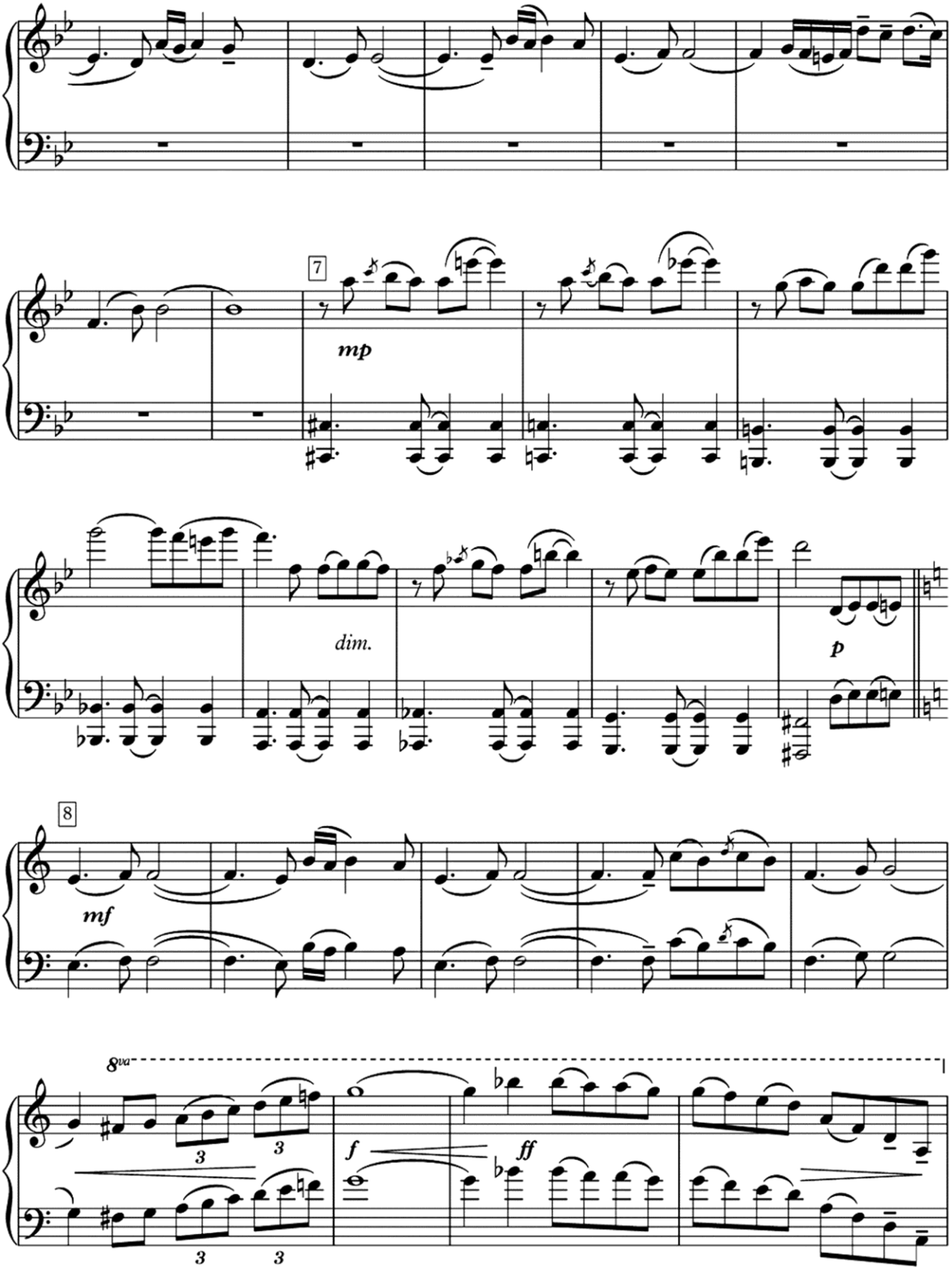

f
ff
dim.
rall.
a piacere
p
3
Lento
espress.
Allegro
4
ff
mf
cresc. … y … accel.

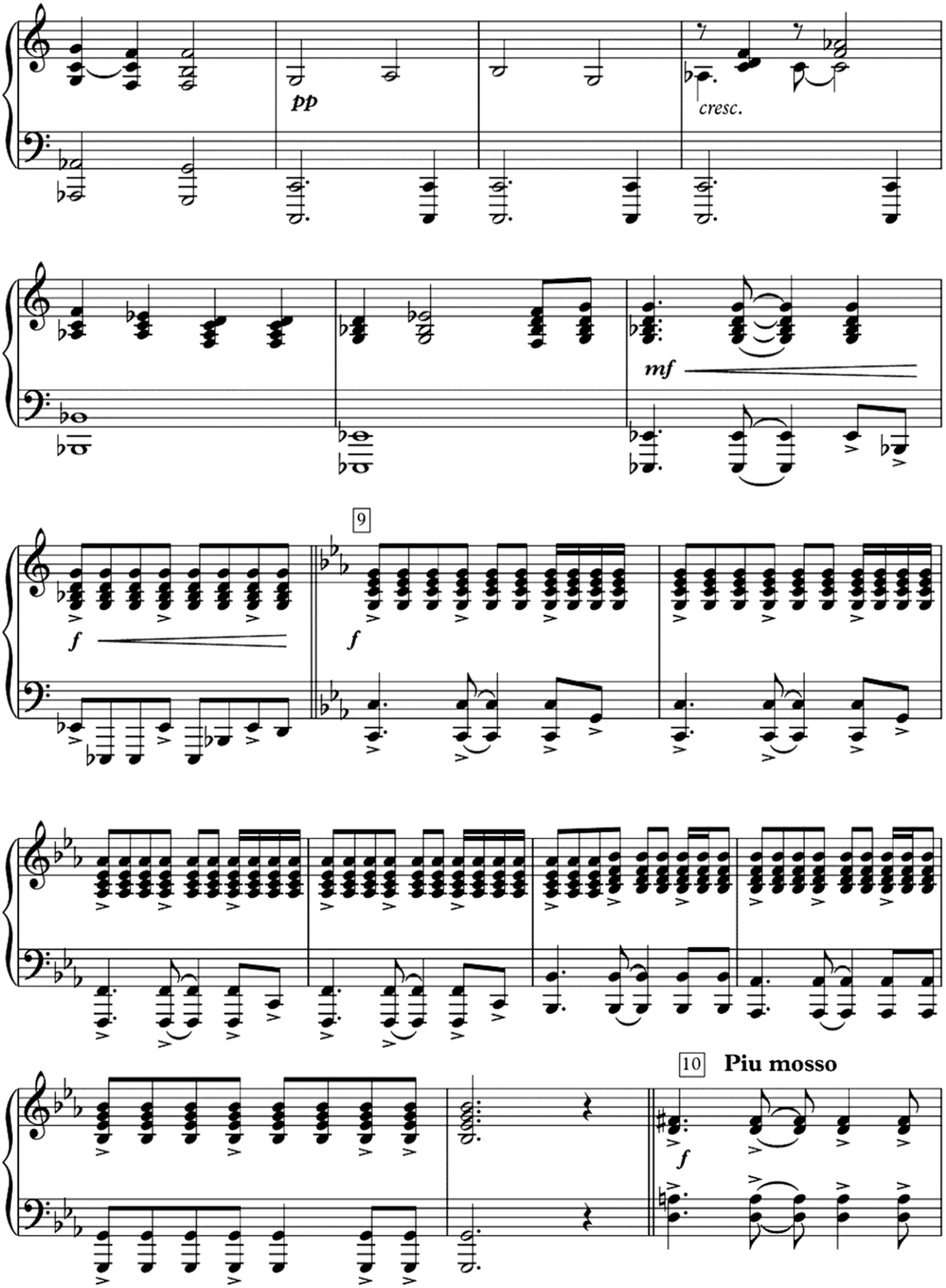

3
Lento
espress.
Allegro
4
ff
mf
cresc. … y … accel.

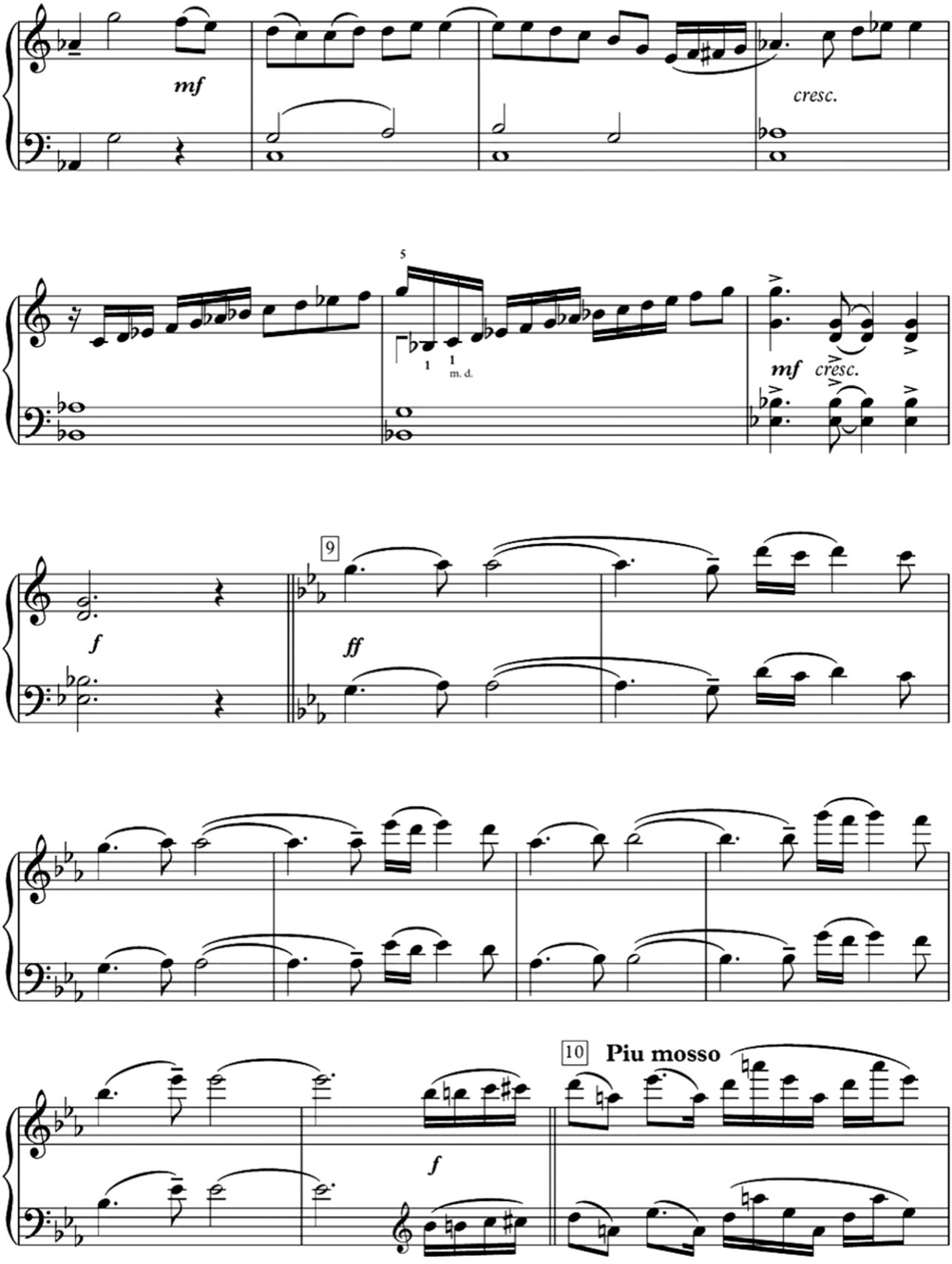

Allegro
ff
5
rall. ..... y ..... dim. .....
6
Lento
p
p

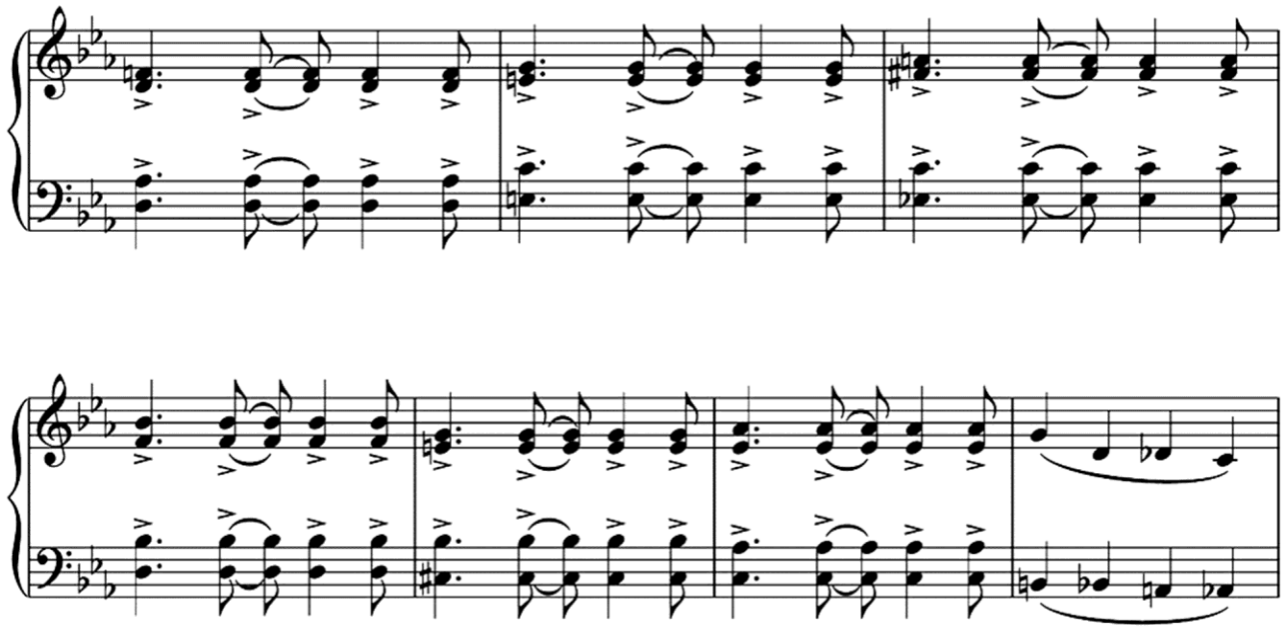

Allegro
8va
ff
5
8va
8va
rall. ..... y ..... dim. .....
6 Lento
mf espress.

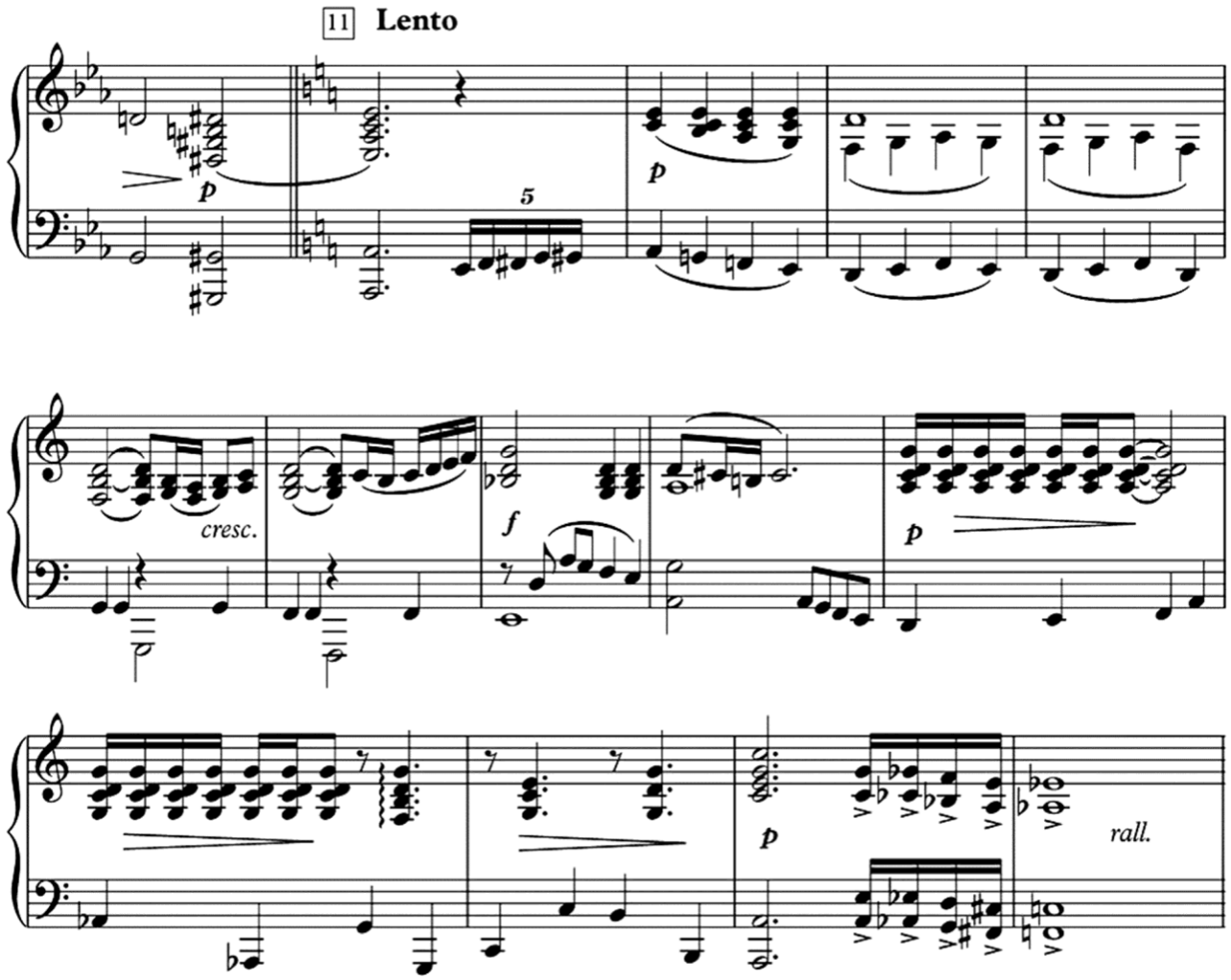

7
pp
dim.
pp
p
8
p
f
ff

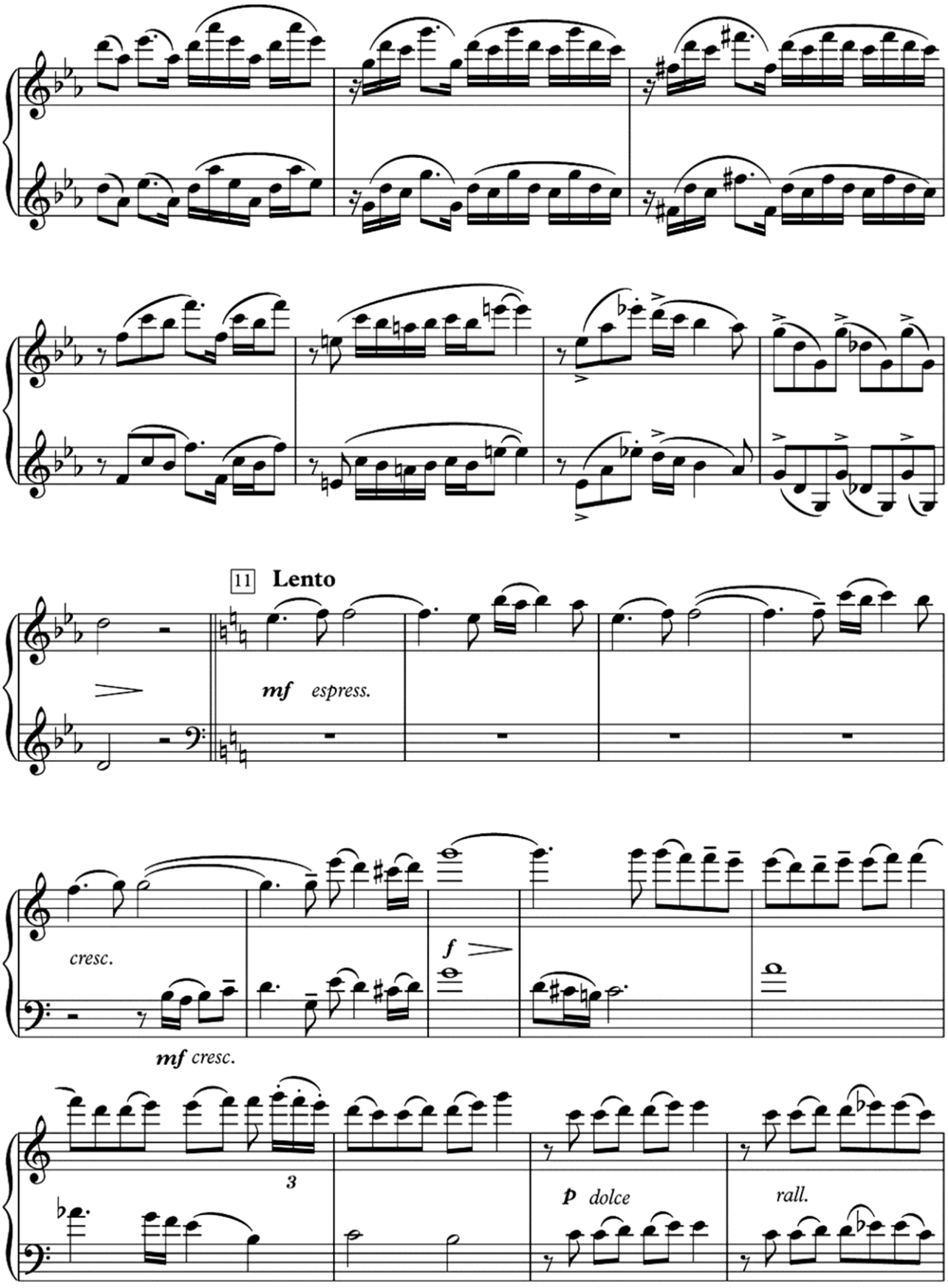

7
mp
dim.
p
8
mf
8va
3
3
f
ff
3
3

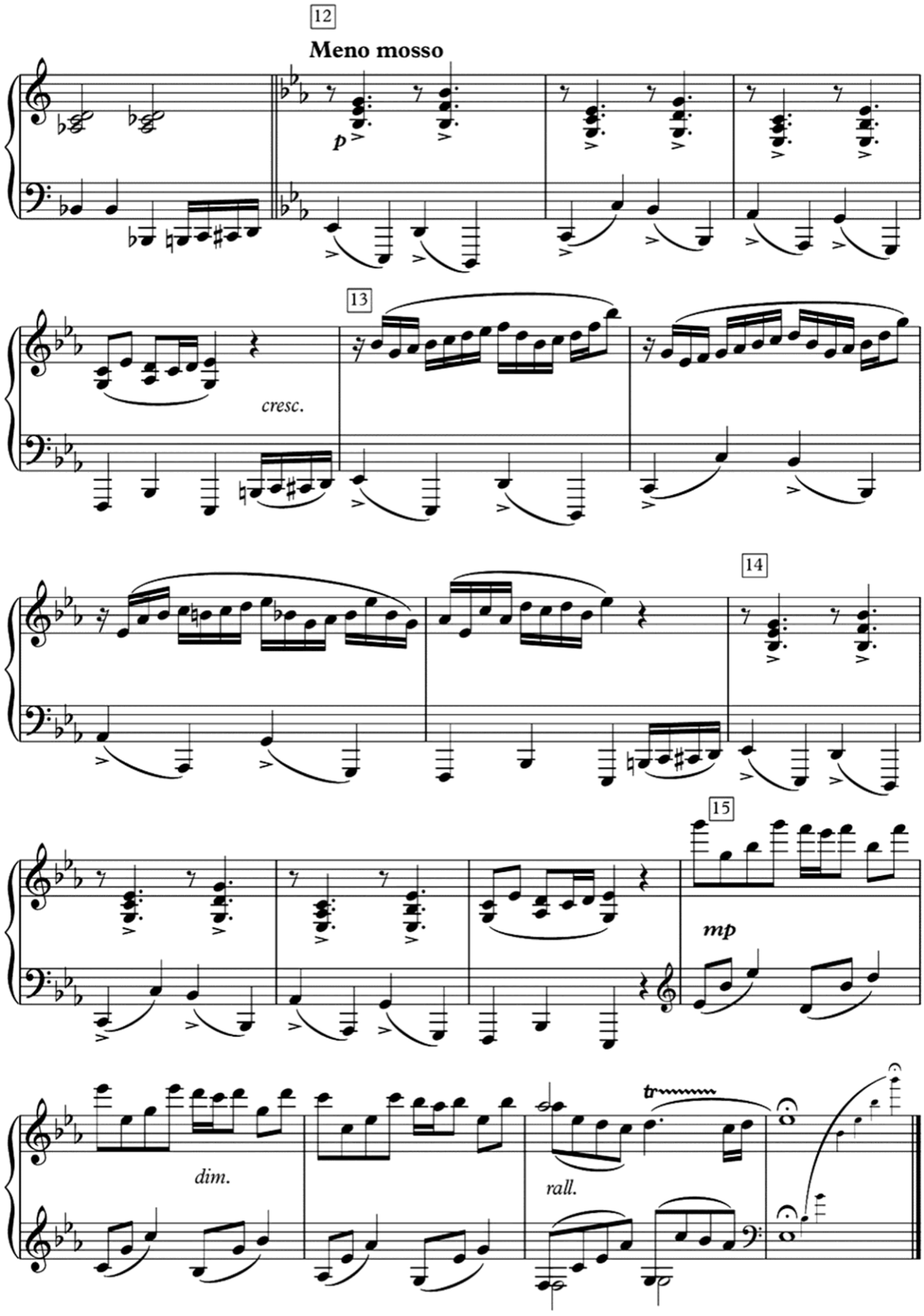

pp
cresc.
mf
9
f
f
10
Piu mosso
f

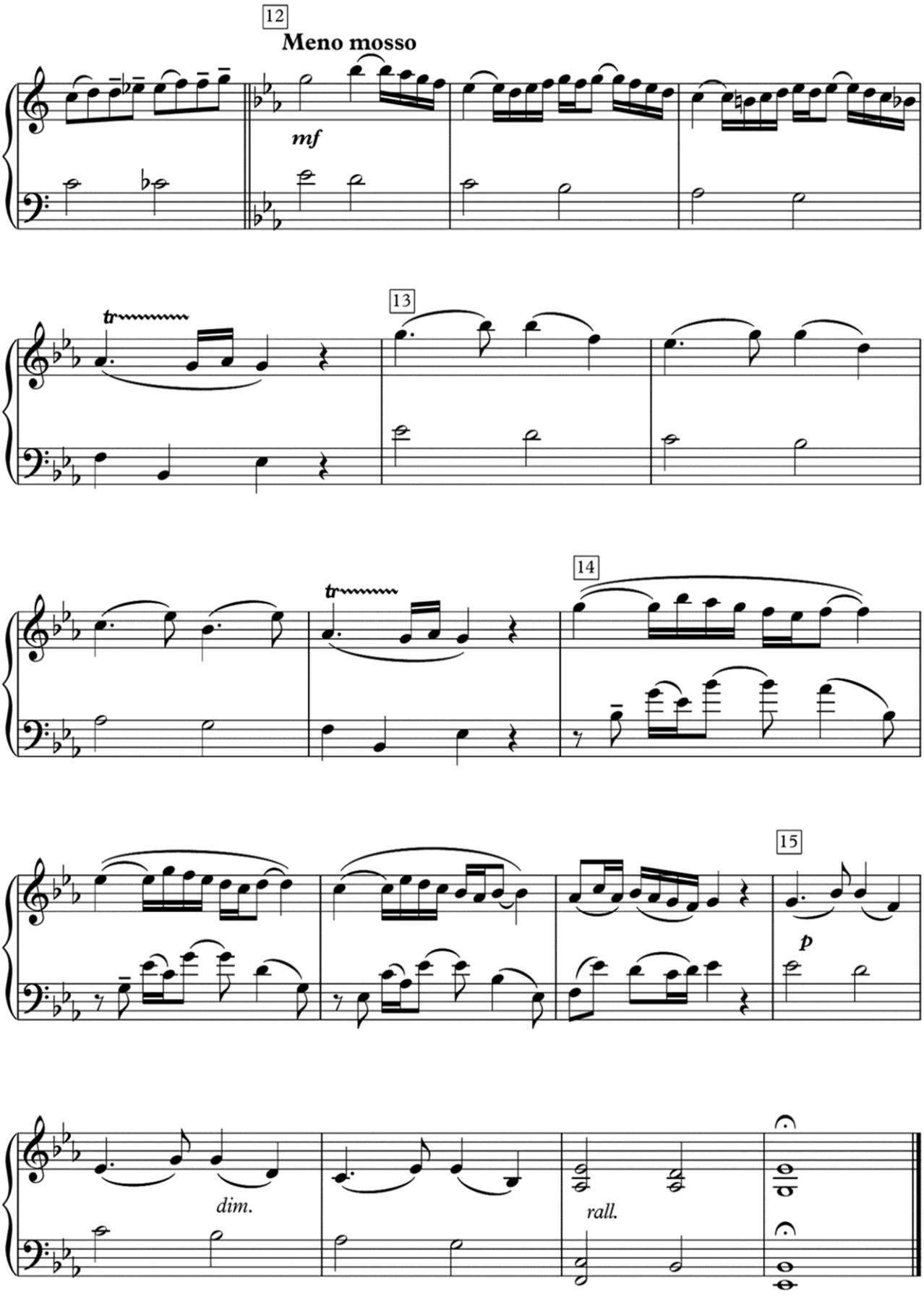

mf
cresc.
5
1
1
m. d.
mf
cresc.
9
f
ff
10
Piu mosso
f




11 Lento
p
5
p
cresc.
f
p
p
rall.


11
Lento
mf espress.
cresc.
f
mf cresc.
3
p dolce
rall.

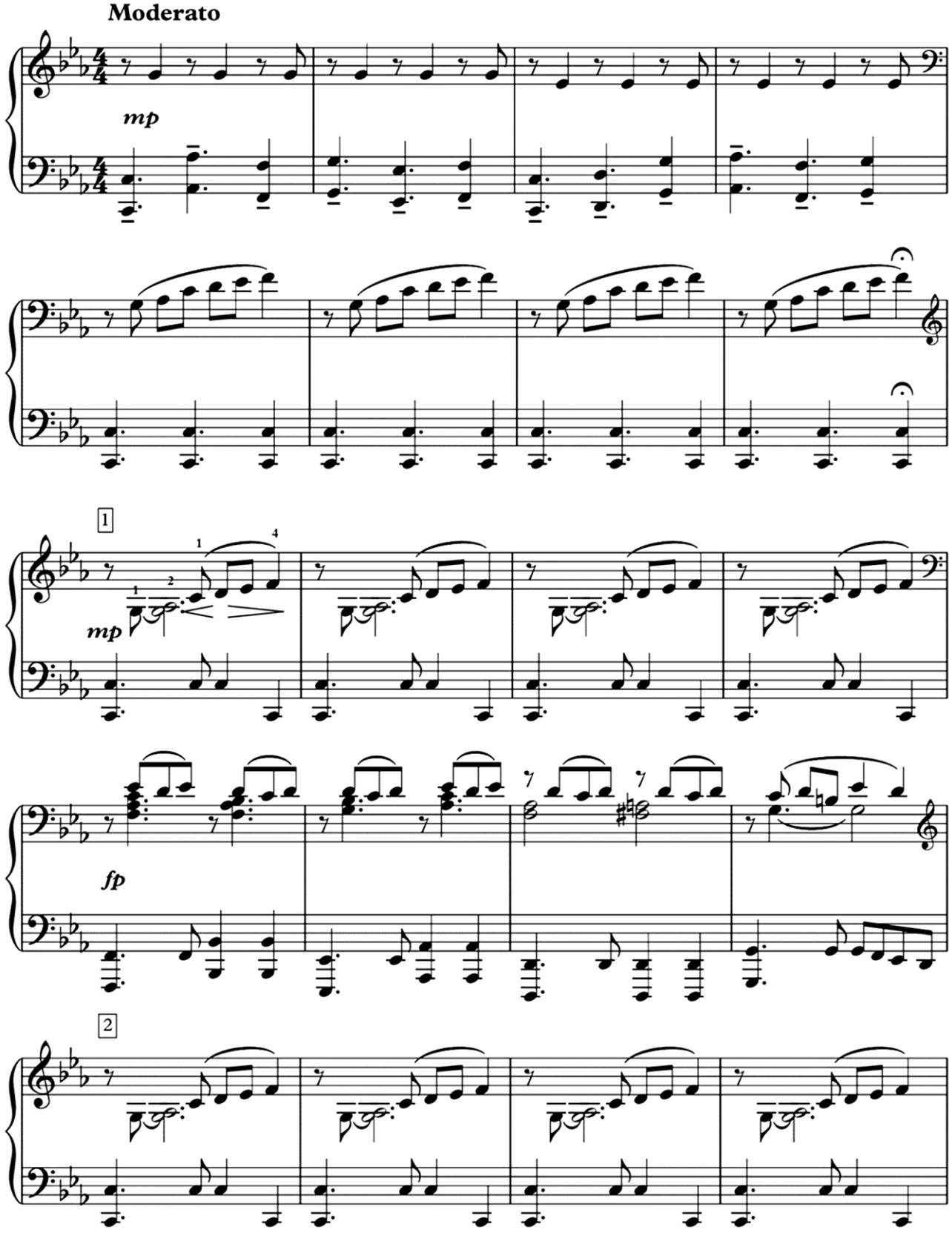

12
Meno mosso
p
13
cresc.
14
15
mp
dim.
rall.
tr


12
Meno mosso
mf
13
tr
14
tr
15
p
dim.
rall.

Oblivion

Друга партія

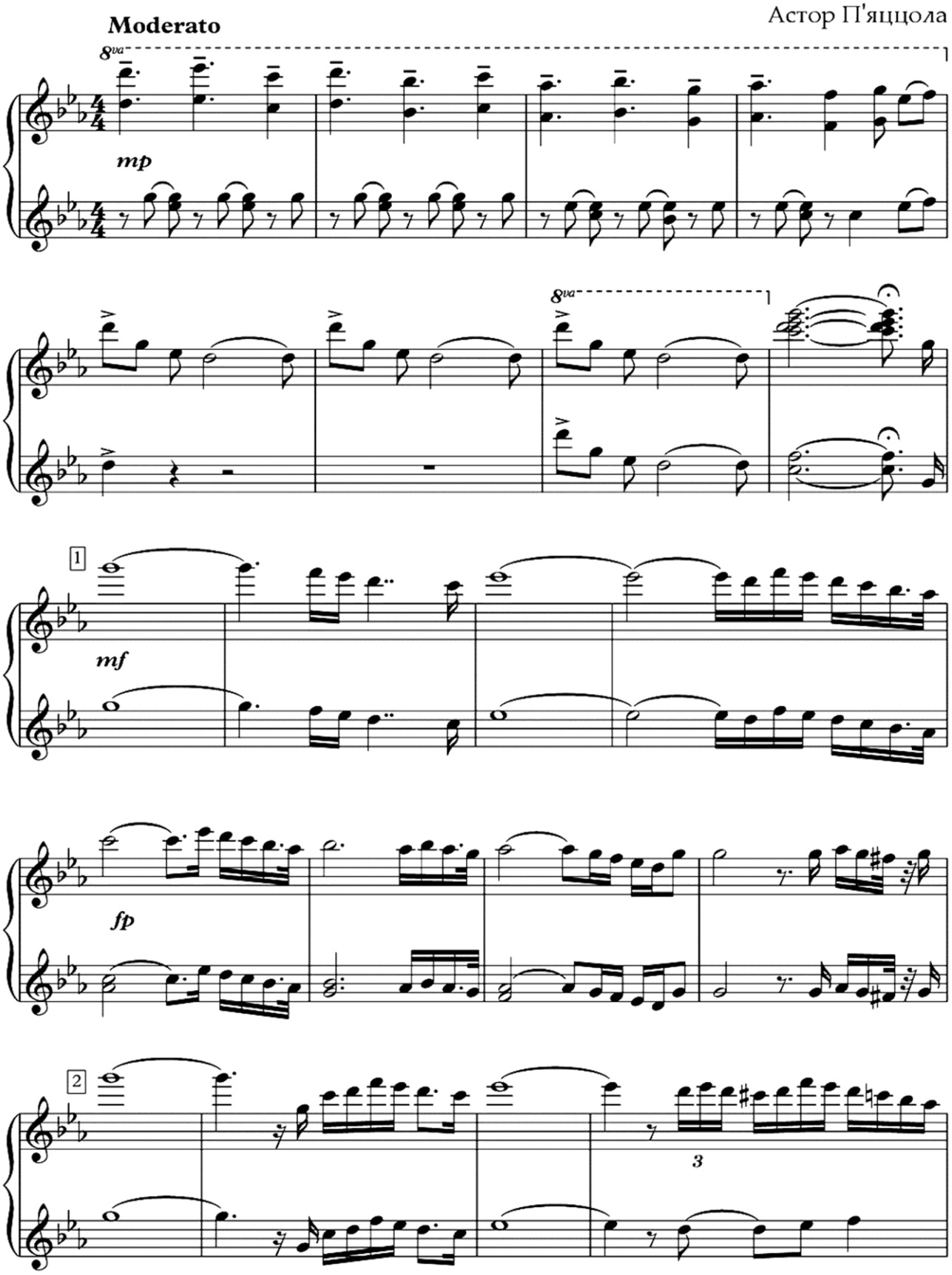
Астор П'яццола

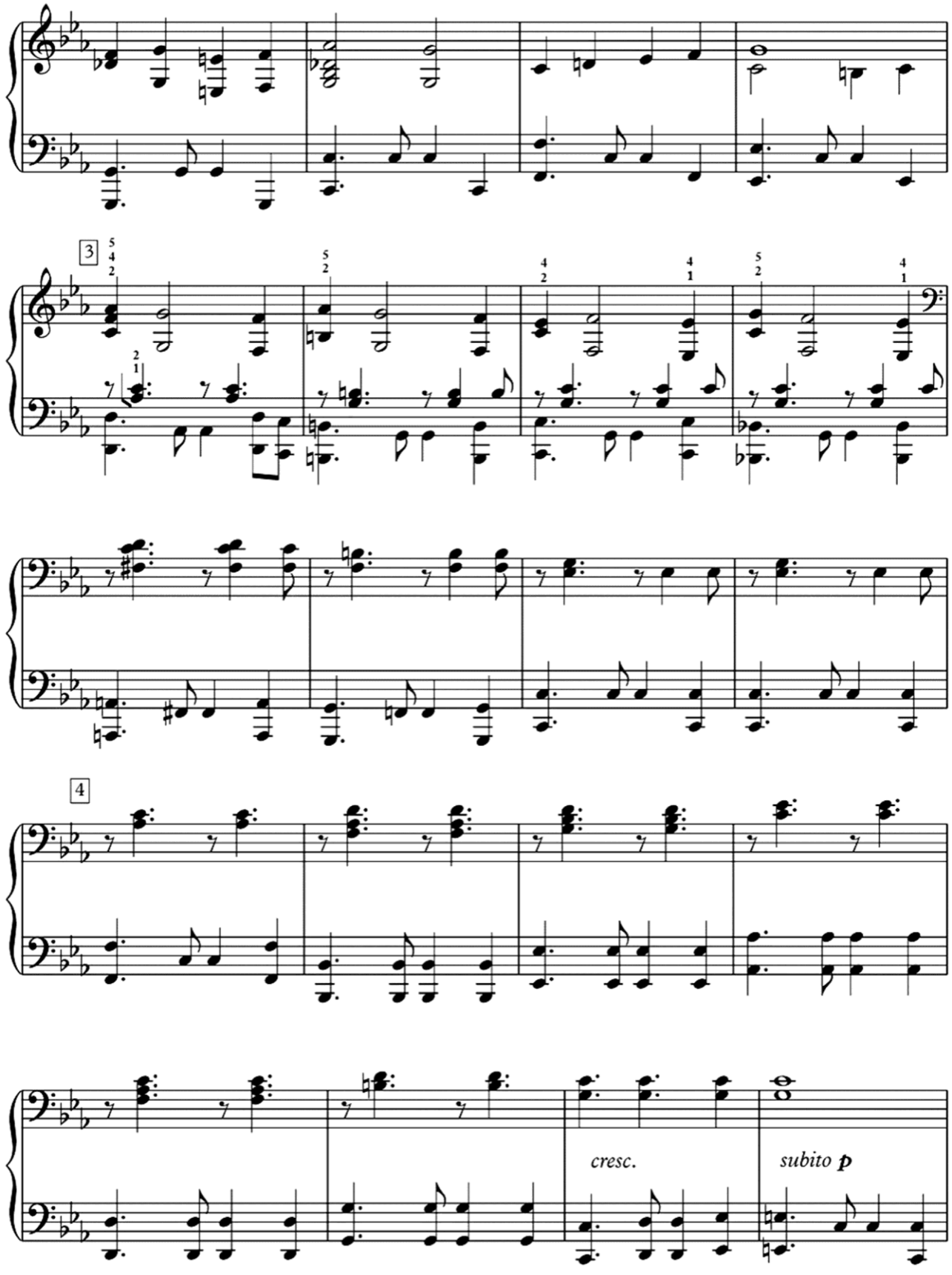


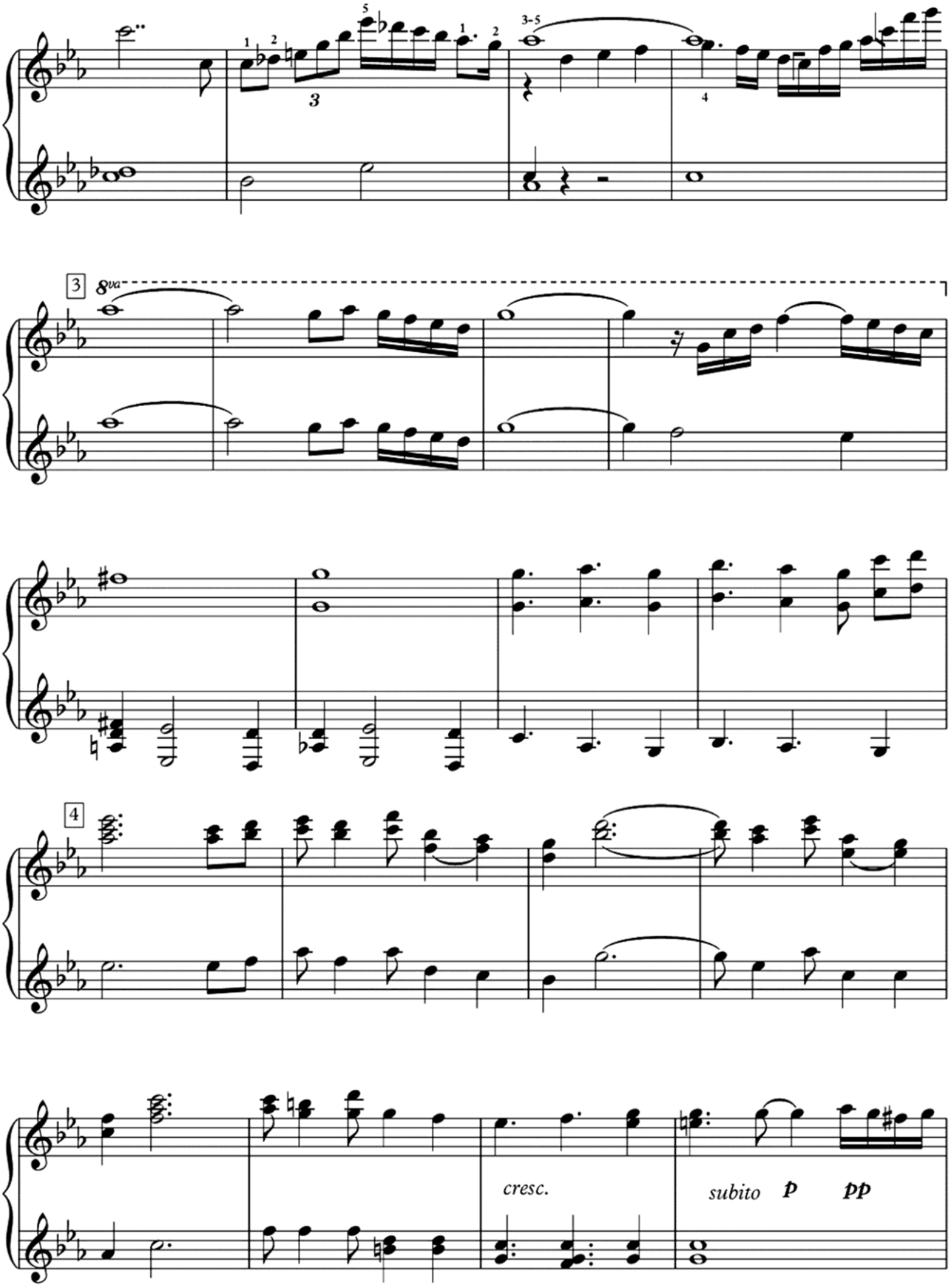
Oblivion

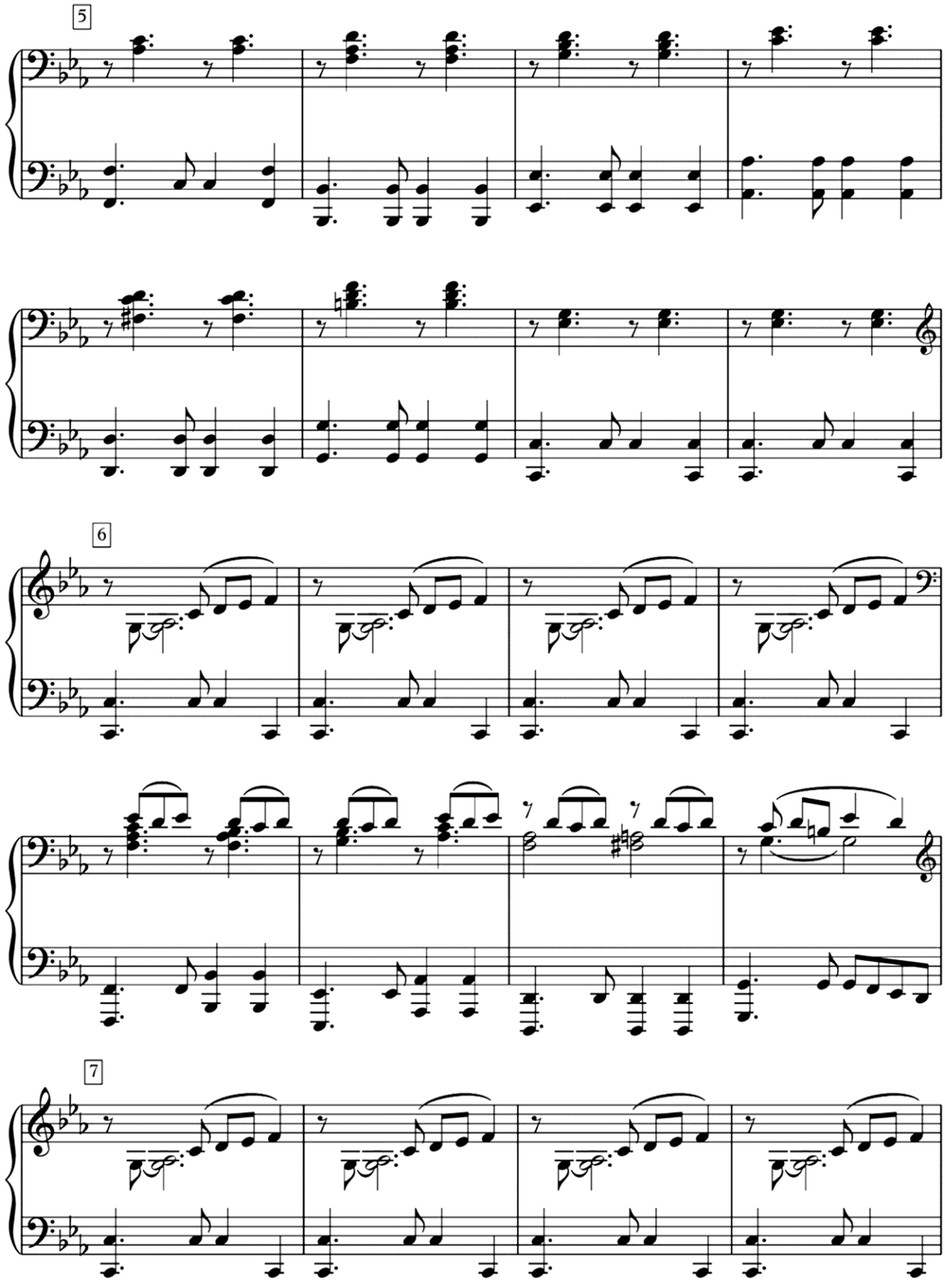
Перша партія

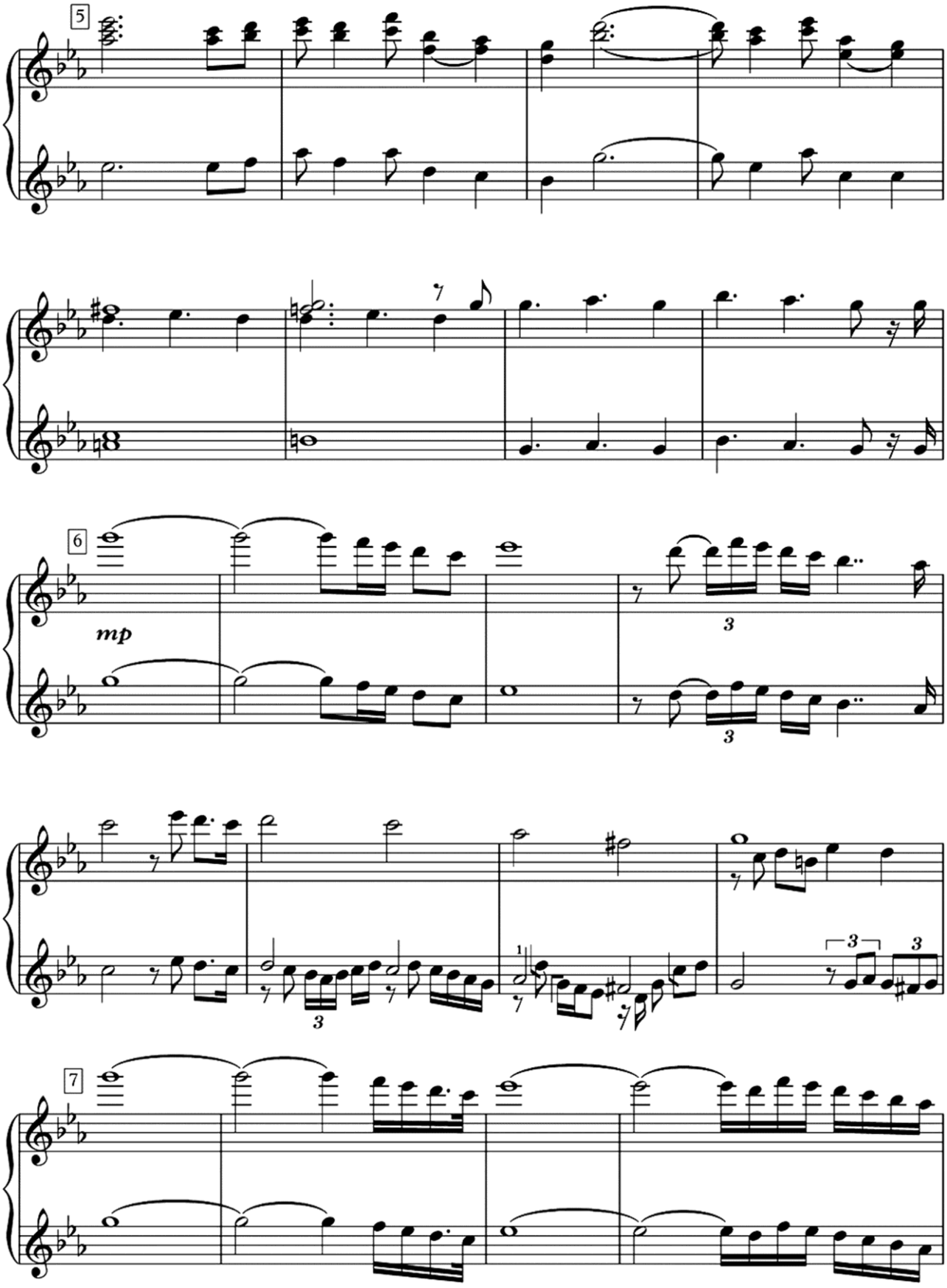
Астор П'яццола

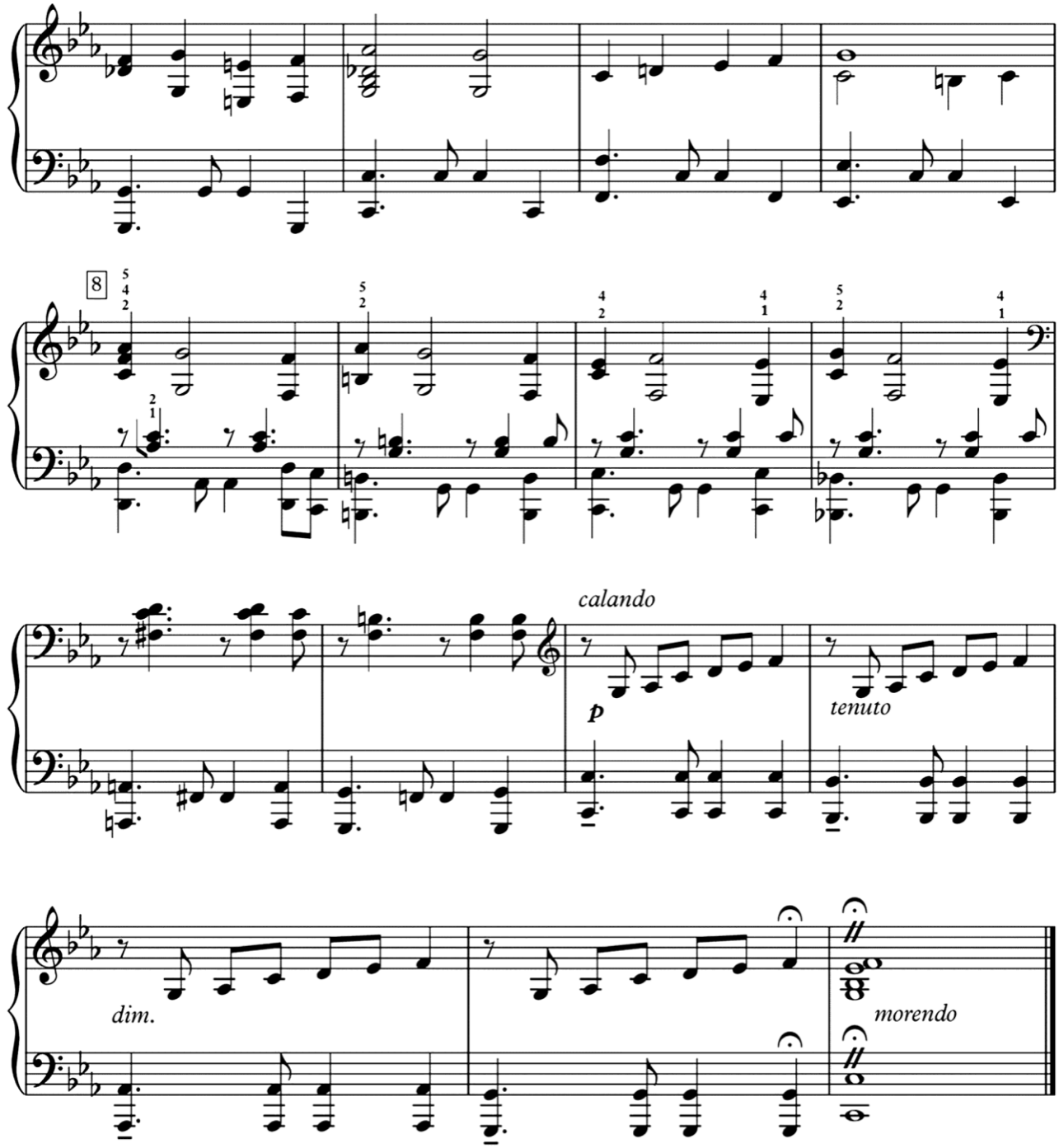


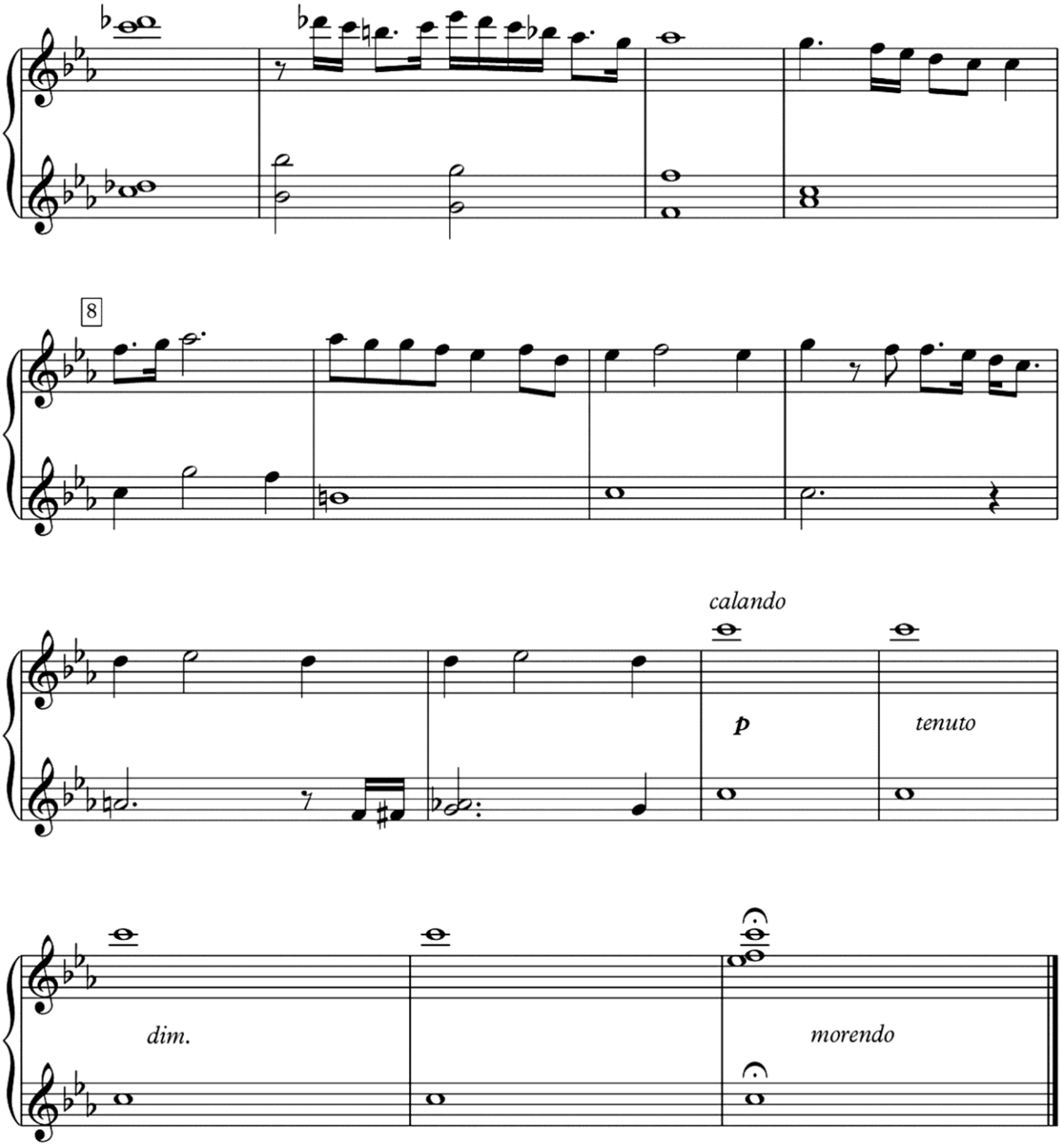

3
4
cresc.
subito p


3
8va
4
cresc.
subito p pp


5
6
7


5
6
mp
3
3
3
3
1
7


8
calando
p
tenuto
dim.
morendo


8
calandо
p
tenuto
dim.
morendo

Джон Вільямс
(Народився 1932 року)

> «Існує дуже простий людський, невербальний аспект нашої потреби створювати музику та використовувати її як частину нашого людського вираження. Це не має стосунку до рухів тіла, це не стосується артикуляції мови, але є чимось духовним».
>
> *Джон Вільямс*

Американський композитор і диригент Джон Таунер Вільямс зажив всесвітньої слави як кінокомпозитор. Його фільмографія вражає. За кількістю номінацій на «Оскар» митця випереджує лише творець першого в історії звукового мультфільму Волт Дісней. У мультиплікатора їх п'ятдесят дев'ять, а у композитора – п'ятдесят дві. Загалом окрім «Оскара» Дж. Вільямс номінувався та вигравав такі престижні нагороди як «Еммі», «Золотий глобус», «Греммі», «BAFTA», «Сатурн», був зарахований до Зали слави американської класичної музики та Зали слави Голлівудської чаші. На початку двохтисячних він отримав відзнаку Центру Кеннеді, виграв премію Classical Brit тощо. Але головною нагородою маестро є визнання його музики тисячами шанувальників з різних континентів нашої планети. Багато його творів до фільмів вже давно виконуються окремо від них.

Окрім музичного супроводу до таких відомих кінофільмів як «Зоряні війни», «Індіана Джонс», «Парк Юрського періоду», «Щелепи», «Сам удома», «Гаррі Поттер» та ін., Дж. Вільямс написав музику до безлічі телесеріалів. Славетний композитор водночас не обмежувався лише плідною співпрацею з режисерами. В його доробку – багато концертних творів, включаючи симфонію, концерт для горна, концерт для кларнета, симфонієту для духового ансамблю, концерт для віолончелі, концерти для флейти та скрипки, концерт для фаготу «П'ять священних дерев», цикл пісень із семи частин для сопрано та оркестру «Сім на удачу» тощо. Також Дж. Вільямс створив музику до чотирьох олімпіад. Композитор є заслуженим диригентом Бостонського естрадного оркестру, яким керував тринадцять років поспіль.

Його творчість зазнала виразного впливу Г. Холста, І. Стравінського, Е. Корнгольда. Неоромантичний стиль концертів, симфонічних та камерних творів композитора продовжує симфонічні традиції Р. Вагнера, А. Дворжака, Р. Штрауса. Помітними є впливи і творів митця на доробок інших кінокомпозиторів та сучасну класичну й популярну музику. Компонування

музики Дж. Вільямса для кіно відзначається власним стилем, жанровою типізацією, спеціальним музичним втіленням конкретних сценічних ситуацій, яким, як правило, відповідають певні музичні стилі, використанням афективних властивостей музики, експериментуванням з оркестром і хором. Композитор покладається на владу образу, енергію, ритм фільму, турбується про зв'язок звукової мови і динаміки зорового образу, майстерно оркеструючи й лейтмотивно організуючи геніально прості мелодії [3, с. 88].

Історія творчого життя композитора така ж гармонійна як і його музика. Дж. Вільямс народився 8 лютого 1932 року в Лонг-Айленді, штат Нью-Йорк [1]. Його батько грав на перкусії у квінтеті Р. Скотта, чия музика стала досить відомою завдяки використанню у мультфільмах Warner Bros. Завдяки передачі «Твій хіт-парад» родину Дж. Вільямса запросили до Лос-Анджелесу, де батько влаштувався до оркестру студії Columbia Pictures, а Джон вступив до Північно-Голлівудської Вищої Школи. Надалі він відвідував Лос-Анджелеський Каліфорнійський університет та Лос-Анджелеський міський коледж, а також брав приватні заняття. Впродовж творчого зростання Дж. Вільямс вчився у класичних музичних закладах та у найвідоміших педагогів країни.

З раннього дитинства його оточувала музика. У шкільні роки, крім фортепіано Джон опанував гру на трубі, тромбоні і кларнеті. Його розвагами та темами для розмов була музика. Проживаючи в Лос-Анджелесі, створив і очолив власний джаз-бенд. Цей квінтет складався з музикантів такого ж юного віку, як і його очільник, та звучав на усіх місцевих танцях.

З 1951 року Дж. Вільямс впродовж трьох років проходив службу у військово-повітряних силах США. В армії він диригував військовим оркестром і водночас займався аранжуванням музичних творів. Після закінчення служби Дж. Вільямс вступив у Нью-Йорку до Джульярдської школи, яка є одним із найбільших американських закладів вищої освіти у галузі мистецтва. Його викладач по класу фортепіано – учениця В. Сафонова Р. Левіна – допомогла обдарованому юнаку усвідомити свій композиторський талант. Вона вважала, що Дж. Вільямс, заробляючи того часу на життя джазовим піаністом у багатьох клубах та студіях Нью-Йорку, марно витрачає свій талант. Р. Левіна, яку вважають засновницею американської фортепіанної музики, переконала Дж. Вільямса серйозно поставитися до створення музики. Він так і вчинив, знайшовши роботу у Голлівуді.

Тим не менше досвід гри Дж. Вільямса в різних джаз-клубах нагодився маестро у фільмі 1959 року «У джазі тільки дівчата». Невдовзі режисери почали замовляти у нього музичні композиції. Наступні роки митець вдосконалював свої навички, його музика постійно збагачувалася й урізноманітнювалася. В результаті 1972 рік ознаменувався отриманням Дж. Вільямсом своєї першої

премії «Оскар» за адаптовану музику до фільму «Скрипаль на даху». Другий «Оскар» принесла композитору його співпраця зі Стівеном Спілберґом у роботі над доволі успішним фільмом початку 1970-х років «Щелепи». Композитор написав неймовірно чаруючу музику, що стала ледь не однією з головних дійових осіб фільму.

С. Спілберґ зауважив: половина успіху картини – заслуга композитора. З тих пір два кіногенія стали постійними партнерами у своїй роботі, і вже неможливо було уявити, щоб у черговому фільмі режисера не звучала музика Дж. Вільямса.

Тема з фільму «Список Шиндлера». Широковідомий фільм С. Спілберґа «Список Шиндлера» – екранізація книги австралійського письменника Томаса Кеніллі «Ковчег Шиндлера». Це оповідь про німецького підприємця, який спас більше тисячі єврейських життів в часи Голокосту. В 1994 році фільм зібрав врожай нагород, а Дж. Вільямс отримав свій п’ятий «Оскар». Музика композитора до цього фільму така ж щемна та печальна, як і тема картини. За визнанням самого Дж. Вільямса багато людей в усьому світі продовжують приймати цю музику вже впродовж декількох десятиліть з часу появи фільму. Найвідоміша тема зі стрічки дійсно досі залишається найулюбленішою кіномузикою. Її виконували і виконують відомі виконавці-віртуози : С. Ламсма, Д. Ґарретт, М. Блюмін, Г. Муржа, С. Хаузер і Л. Шуліч та ін. Багато фігуристів високого класу використовували цю тему в своїх програмах : К. Вітт, І. Слуцька, П. Вайлі, Т. Навка, Р. Садовський, М. Сатоко, Н. Шотт, Д. Браун.

Партитуру до фільму Дж. Вільямс почав писати після перегляду чорнового варіанту роботи С. Спілберґа. Він певний час був під сильним враженням від картини. Навіть пропонував режисеру знайти талановитішого композитора … Згодом вирішив, що у фільмі не повинно бути багато музики: вона має з’являтися лише для підкреслення важливості моменту. Виконати соло для озвучування кінокартини композитор особисто запросив знаменитого І. Перелмана.

За демократичністю і красою мелодики твору, доступністю його форми криються непрості виконавські завдання. Образний зміст «Теми …» має широкий спектр емоційних станів. В межах урочисто-скорботного характеру вчуваються: переживання душі, яка зазнала трагічних мук; нескорений дух; величезна жага та любов до життя; мудрість, здобута важкою ціною. Це багатство емоційних відтінків дуже легко можна знівелювати формальним виконанням, монотонним темпо-ритмом, або ж неприроднім надміру вигадливим виразним нюансуванням. Всі відтінки гучності у п’єсі мають бути

обумовлені закладеним виконавцем виправданим змістом фраз: чи то тихий молитовний спів-плач, чи – передання сильної волі душевних поривань. Переважаючою артикуляційною барвою у творі є наспівність. Тому виконавець першої партії має докласти чимало зусиль, щоб на фортепіано якомога більш зв'язно прозвучали тематичні лінії, особливо в епізодах, викладених октавами.

Неабиякої слухової уваги потребує ансамблева гра. Доречна у творі вільна темповість, як виразне природнє інтонування музичних фраз-реплік, вимагає від виконавця другої партії тонкого підлаштування підголосків та вмілого «обміну репліками» у поліфонічному епізоді твору. Таке узгодження стосується не лише синхронності гри, а й насамперед – образності виконання та відповідних звукових рішень.

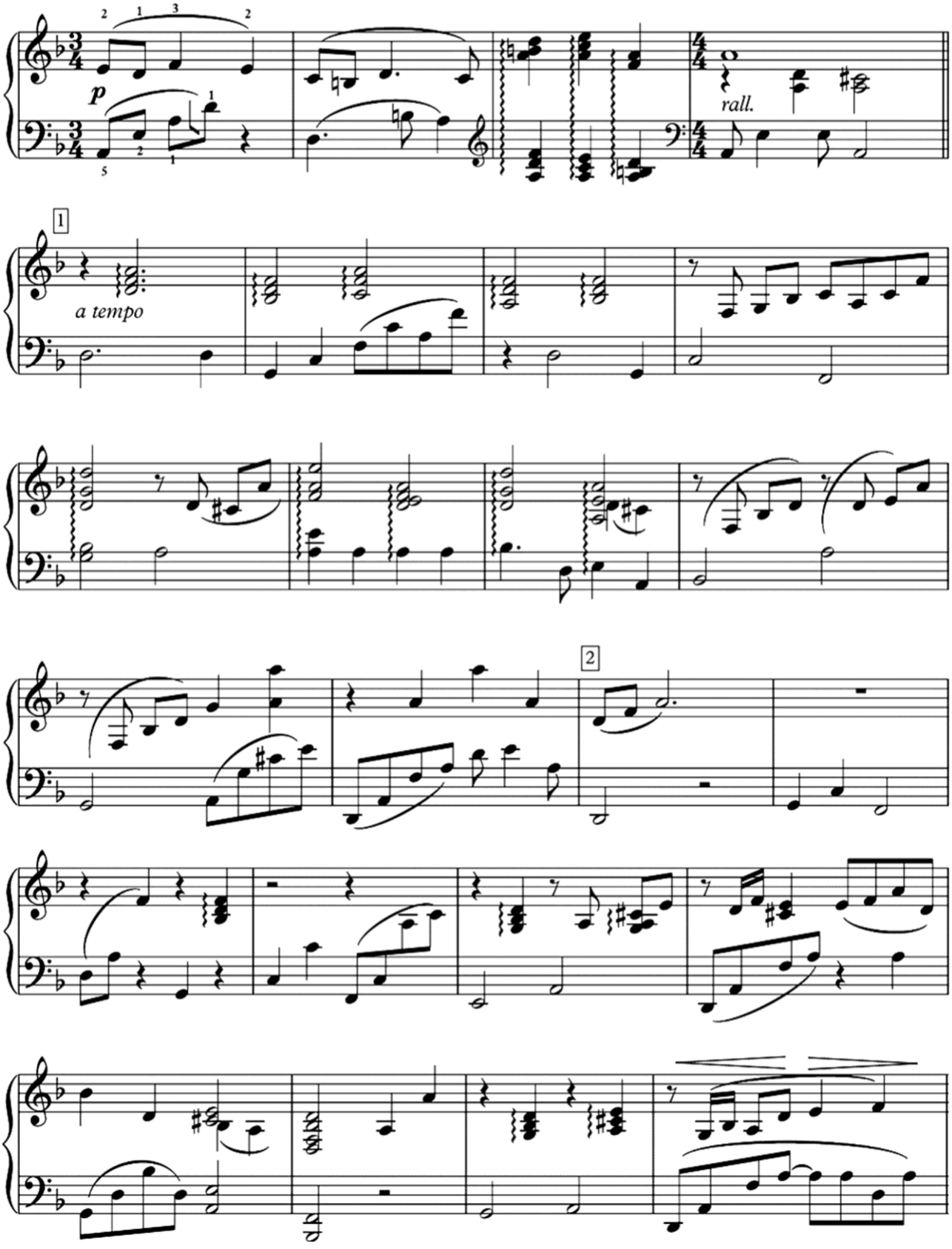
Список використаних джерел:

1. *Композитори фільмів (реальний світ) / Джон Вільямс.* URL: https://harrypotterpages.wiki/uk/kompozytory-filmiv-realnyi-cvit/john_williams
2. *Джон Вільямс.* URL: https://ua.kinorium.com/name/2330/info/
3. Янковська Н. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львівська національна музична академія імені М. Лисенка, Львів, 2017. 270 с.

Тема з фільму "Список Шиндлера"

Друга партія

Композитор Джон Вільямс
За аранжуванням Келвіна Кастера

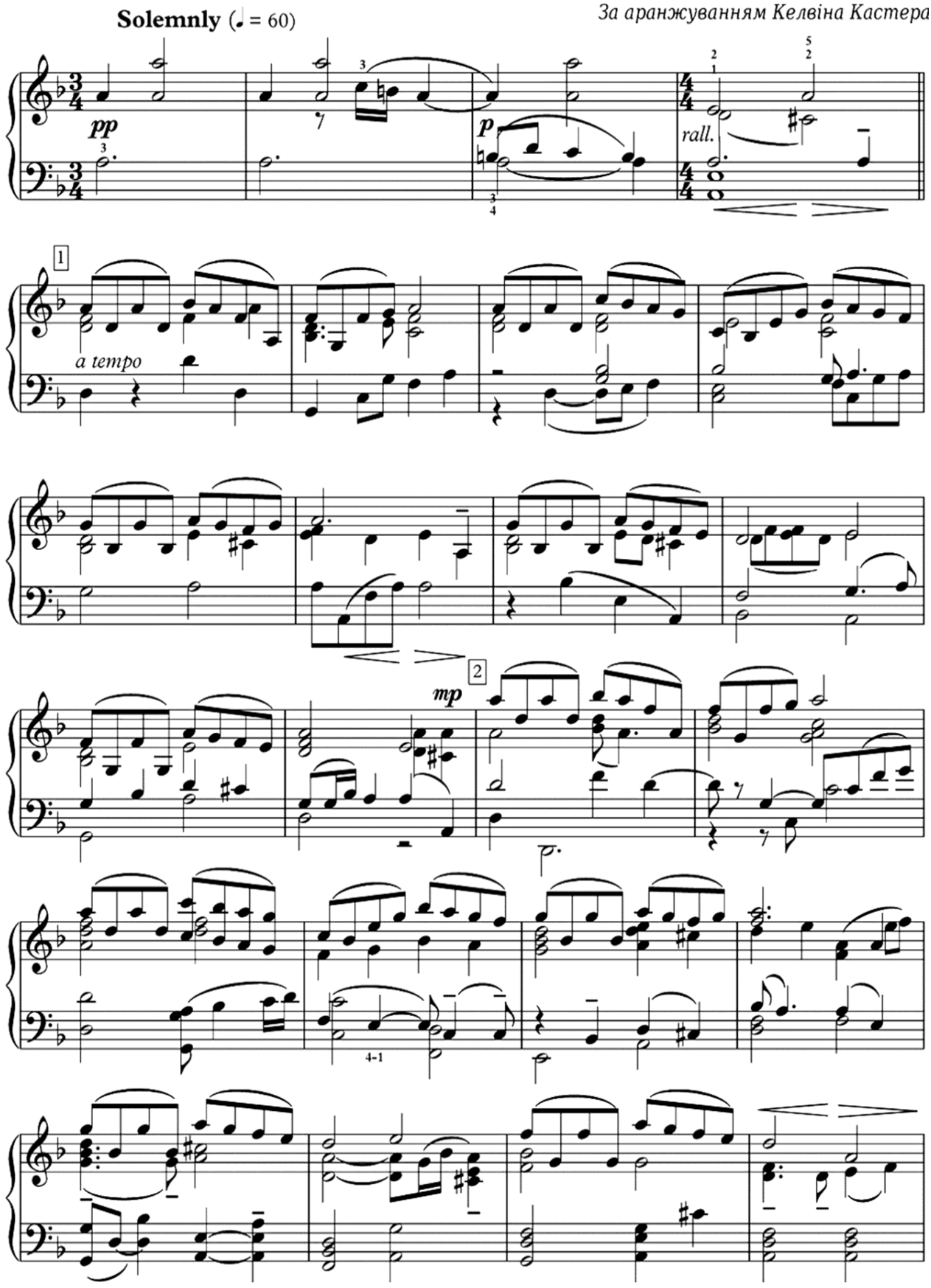


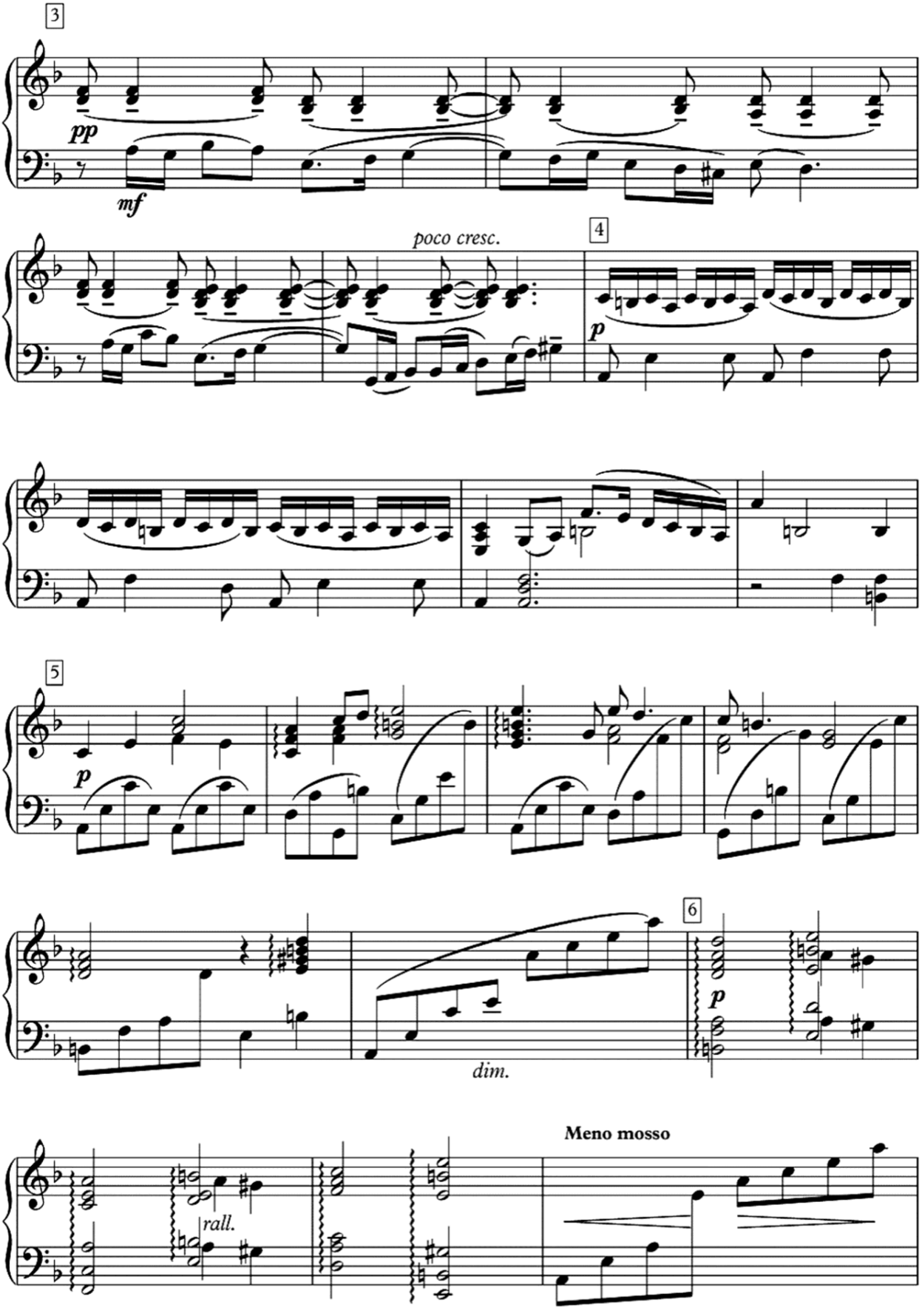
Тема з фільму "Список Шиндлера"

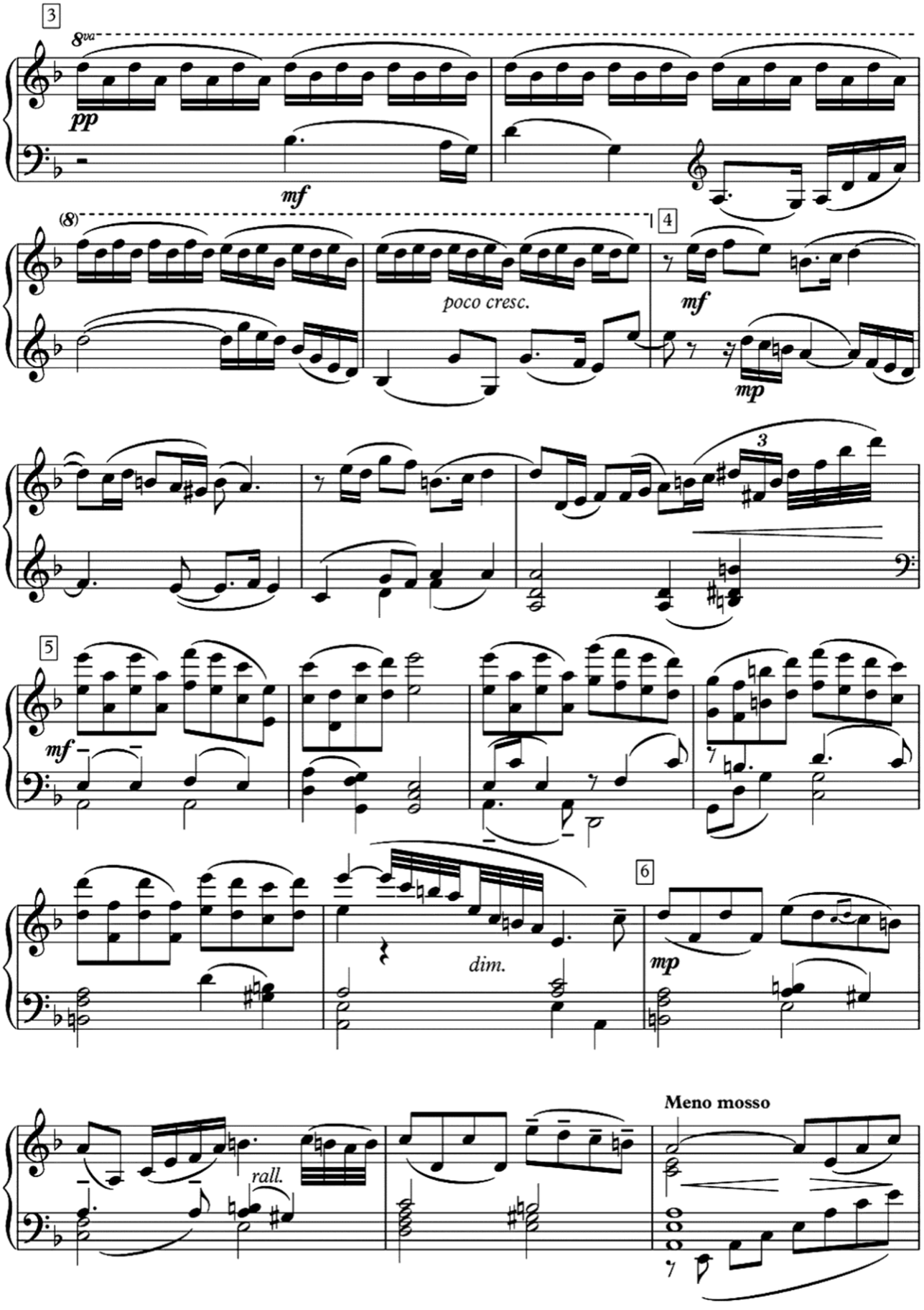
Перша партія

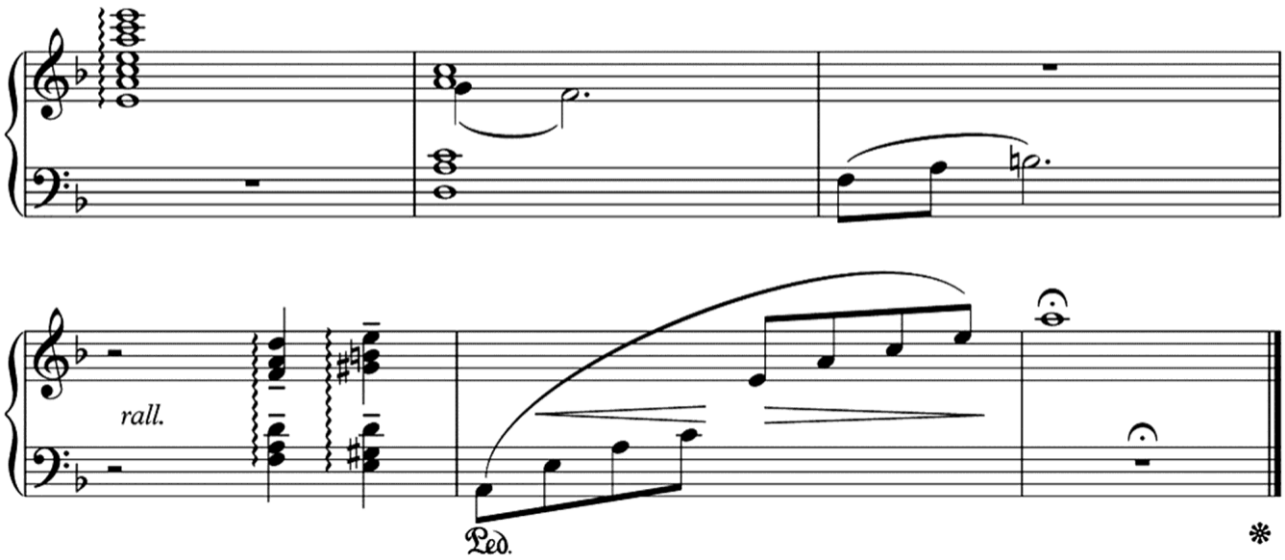
Композитор Джон Вільямс

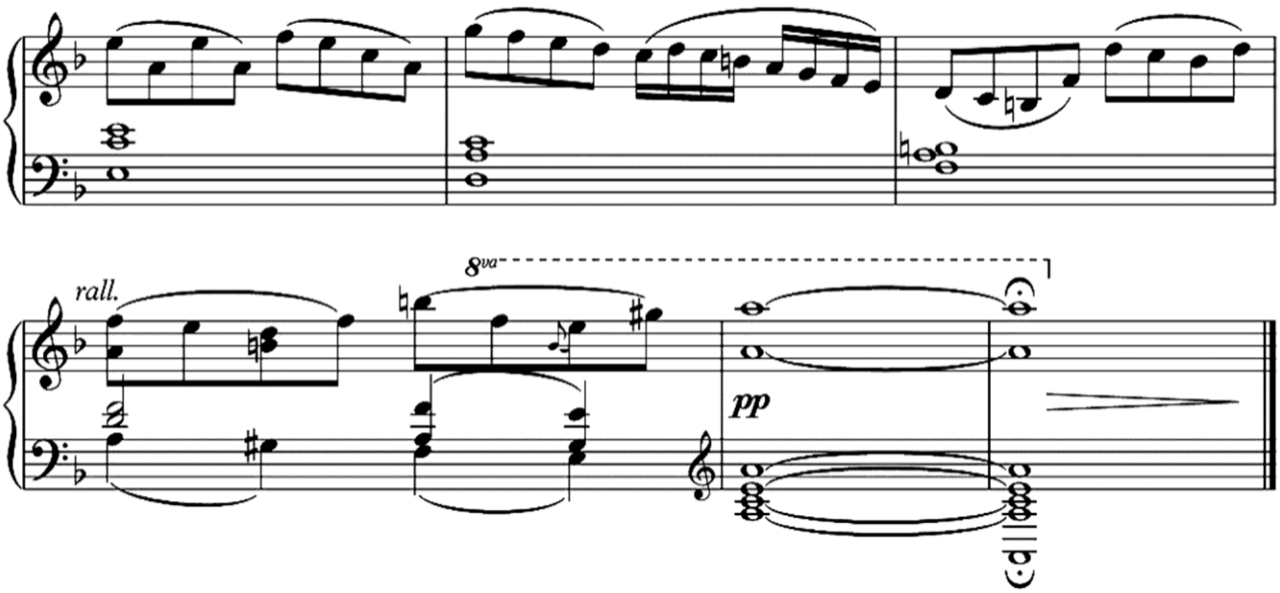
За аранжуванням Келвіна Кастера




3
pp
mf
poco cresc.
4
p
5
p
6
p
dim.
rall.
Meno mosso


3
8va
pp
mf
(8)
4
poco cresc.
mf
mp
3
5
mf
6
dim.
mp
rall.
Meno mosso


rall.
Ped.
✻


rall.
8va
pp

Рекомендована література до курсу «Клас ансамблевої гри»:

1. Бившева Т. Основи фортепіанного виконавства. Ансамбль: методичні настанови. Харків: КЗ ХГПА, 2018. 110 с.
2. Болгарський А., Моісеєва М. Концертмейстерський клас і ансамбль: програма для МП факультетів та факультетів підготовки вчителів початкових класів і музики ПІ. Київ: УДПУ, 1997. 23 с.
3. Волкова Н. Професійно-педагогічна комунікація: навч. посіб. Київ: ВЦ Академія, 2006. 256 с.
4. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 144 с.
5. Каленик І. Фортепіанний ансамбль – історія та еволюція жанру. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Хмельницький: ХГПА, 2015. Вип. 4, С. 43-47.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль: Астон, 2006. 608 с.
7. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV-XVIII ст. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
8. Клименко Ж. Робота над основними навичками ансамблевого виконання. Луцьк: РВВ Вежа, 2006. 16 с.
9. Клюєва С., Боровицька О. Методичні аспекти виконавства фортепіанних ансамблевих творів. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова. ПЕДАГОГІЧНІ НАУКИ: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ*. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2019. Вип. 67. С. 118-121.
10. Ляшенко Т. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ НАУКИ*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. № 2. С. 141-143.
11. Марценюк Г. Теорія і практика ансамблевого виконавства: Навч.-метод. посіб. Київ: ДПІАА, 2017. 110 с.
12. Матвійчук Л. Методичні основи ансамблевого виконавства: навч.-метод. посіб. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2008. 96 с.
13. Моісеєва М. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри. Житомир: Волинь, 2002. 208 с.
14. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування. Львів: Сполом, 2005. 159 с.
15. Некрасов Ю. Комплексне навчання піаністів в музичному вузі: принципи та їх реалізація. *Науковий вісник. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Кн. 9. Вип. 26. С. 308-321.
16. Новосядла І., Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанний ансамбль: навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: СІМИК, 2014. 32 с.
17. Шубіна В. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики. *Педагогічний дискурс.* Хмельницький: ХГПА, 2011. Вип. 9. С. 375-380.
18. Шумська О., Олешко В., Олешко Т. Теорія і методика ансамблевого виконавства: навчально-методичний посібник. Харків: КЗ ХГПА, 2020. 108 с.
19. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Київ: Музична Україна, 1977. 206 с.

Навчально-репертуарне видання

ТАРЧИНСЬКА Юлія Георгіївна

КЛАС АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ
(ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ)

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Відповідальний за випуск – Филипчук М. С., доцент,
голова навчально-методичної комісії
Інституту мистецтв РДГУ

Набір нот –
Юлія Тарчинська
Технічний редактор –
Олег Борилюк-Міськов

Подано в авторській редакції

Підп. до др. 21.04.2023.
Формат 60x84 1/8.
Папір офсет.
Друк цифр.
Гарнітура Таймс.
Ум. друк. арк. 13,0.
Тираж 50 прим.

Видавець О. Зень.
Свідоцтво РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.
пр. Кн. Романа, 9/24, м. Рівне, 33022;
068 025 067 4; olegzen@ukr.net