

**Міністерство освіти і науки України**  
**Рівненський державний гуманітарний університет**  
**Інститут мистецтв**  
**Кафедра гри на музичних інструментах**  
**Кафедра естрадної музики**

**РОБОТА НАД ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ**  
**УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

**Методичні рекомендації**  
**з дисципліни «Основний музичний інструмент» та**  
**«Фортепіано» для здобувачів вищої освіти спеціальності 014**  
**«Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво»**  
**денної та заочної форми навчання**

**РІВНЕ - 2021**

**УДК 780.8: 780.616.432 (072)**

**Робота над інтерпретацією фортепіанних творів українських композиторів.** Методичні рекомендації з дисципліни «Основний музичний інструмент» та Фортепіано» для здобувачів вищої освіти спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання / Упорядники М. М. Остапчук та О. К. Никон. - Рівне: РДГУ, 2021. – 30 с.

**Упорядники:**

**Остапчук М. М.,** доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ;

**Никон О. К.,** доцент кафедри естрадної музики РДГУ.

**Рецензенти:**

**Радковська Л. М.,** канд. пед. наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ;

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

Ухвалено кафедрою гри на музичних інструментах РДГУ ( протокол № 3 від 09 березня 2021 р.)

Ухвалено кафедрою естрадної музики РДГУ (протокол № 2 від 23 лютого 2021р.)

Друкується за рішенням Науково-методичної комісії Інституту мистецтв РДГУ ( протокол № 3 від 17 березня 2021 р.)

Методичні рекомендації адресовані здобувачам вищої освіти денної і заочної форм навчання з дисципліни «Основний музичний інструмент . Фортепіано» та «Фортепіано» і призначені для самостійної роботи.

@ Рівненський державний гуманітарний університет. 2021.

## ВСТУП

Сучасні освітні вимоги у вищій мистецькій школі та тенденції музичної україністики спрямовані на актуалізацію проблем, пов'язаних з ґрунтовним осмисленням процесу національного духовно-культурного творення. У проєкті Національної доктрини розвитку освіти в Україні у ХХІ столітті зазначається, що освіта повинна базуватися на культурно-історичних цінностях українського народу та його традиціях.

Поліпшення підготовки національних кадрів музикантів - головне завдання виховання у закладах вищої освіти. Потрібні спеціалісти, які здатні формувати високий професіоналізм, національну гідність, розвинуте почуття прогресивного. А це вимагає нового підходу до питань підвищення якості підготовки спеціалістів культури та музичного мистецтва.

Цілком закономірно, що в репертуарі студентів музичних закладів вищої освіти представлені найкращі надбання світової класики. Водночас, студенти протягом навчання, повинні якомога повніше засвоїти розмаїття своєї національної культури, творів національної української композиторської школи. Інтенсивне вивчення різностильових творів - це, насамперед, оволодіння музичною мовою, музичним стилем тієї епохи, коли було створено той чи інший зразок. Глибока обізнаність з інтонаційними та ладо-гармонічними особливостями української музики сприятиме формуванню професійних рис майбутніх спеціалістів.

Все це зобов'язує студентів - музикантів приділяти багато уваги вивченню національної спадщини музичної культури. І тому **головна мета цієї методичної роботи** - допомогти студентам денної і заочної форм навчання у їхній самостійній роботі над опануванням фортепіанних творів українських композиторів різних часів, стилів, жанрів і форм. Вивчення характерних ознак фортепіанної творчості видатних композиторів України,

національних музичних традицій, своєрідної музичної мови сприятиме глибокому розумінню проблем відродження національної духовної культури, вихованню почуття патріотизму. Засвоєння головних компонентів того чи іншого стилю композитора - є необхідним у вихованні музиканта-виконавця. Тому перед студентами і викладачами стоїть складне завдання, яке вимагає від них вільної орієнтації у музично-стильових явищах та володіння солідною музикознавчою базою.

## **Р. 1. Стильові особливості виконання фортепіанних творів українських композиторів.**

Вивчення студентською молоддю фортепіанних творів українських композиторів, і передусім, забутих і невідомих творів - це, насамперед, оволодіння музичною мовою, музичним стилем тієї епохи, коли було створено той чи інший твір.

Відомо, що основою національної спільності стильових рис в українській фортепіанній музиці є опора на фольклорні витoki та засоби їх перетворення. *Українська пісенність* служила основним джерелом творчої діяльності для багатьох композиторів. Вона є характерною і для українського фортепіанного виконавського мистецтва. Вивчаючи та виконуючи *твори* вітчизняних композиторів, студенти в наш час повинні зберегти і відтворити цю головну особливість і специфічність української музики. Очевидно, що формування тонкого відчуття **специфіки** (інтонаційної, ритмічної) **української музики** є важливим і складним процесом. Поступове засвоєння особливостей інтонаційного строю української музики збагатить виконавця, дасть йому можливість відчутти і зрозуміти красу виразових засобів музики кожної епохи, а, отже, переконливо інтерпретувати твори різних стилів.

Творчому стилю багатьох українських композиторів притаманний глибинний зв'язок з народно - пісенною музикою. Підтвердженням цього, може служити не тільки пряме звернення до фольклорних джерел, що його

композитори використовують у своїх творах. Проте й оригінальна музична мова композиторів пройнята народним мелосом, що виявляється в інтонаційних зворотах, у ритмічній організації, у вільному трактуванні метру, у ладовому забарвленні, у варіантності розвитку, елементах підголоскової поліфонії, у фактурному малюнку, що імітує багатоголосся. У багатьох творах останніх десятиріч загальнонаціональна музична мова поєднується з майстерним використанням найновіших засобів виразності сучасного професійного фортепіанного мистецтва.

Як зазначалось вище, засвоєння головних компонентів того чи іншого стилю композитора є необхідним у вихованні музиканта-виконавця. Наприклад, у стильовий комплекс епохи **класицизму** повинні увійти **особливості** мелодики, метро-ритму, фактури, засобів формоутворення, характеристика індивідуальних рис авторських стилів. В українському виконавстві – це сонати **Дмитра Бортнянського**.

Вивчаючи стильовий комплекс епохи **романтизму** необхідно приділити увагу засвоєнню інтонаційних структур **нової системи** гармонії, вивченню фактури, яка вражає різноманітністю форм. Це – твори **Миколи Лисенка, Якова Степового, Федора Якименка, Василя Барвінського, Левка Ревуцького, Віктора Косенка** та ін.

Творчість **Бориса Лятошинського** творить цілий “**стильовий блок**”, який вміщує **ладо-тональну** організацію його музики (відхід від традиційних форм тональної організації, ускладнення ладового мислення, поліладовість, політональність) і **мелодику** (варіантний метод розвитку, характерні мелодичні каданси, принципи трансформації оригінального народнопісенного матеріалу, особливості гармонічного та фактурного контексту). Потрібно врахувати перетворення романтичної традиції в мелодиці Бориса Лятошинського, використання мелодичних формул загально-романтичного інтонаційного словника з одного боку та вплив стилістики О. Скрибіна з другого.

Стильові особливості в українському фортепіанному виконавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст. – це **перетворення романтичних традицій** та **синтез** найрізноманітніших напрямків з урахуванням сучасних композиторських технік.

Процес роботи над музичним твором знаходиться у безпосередньому зв'язку з виконавським рішенням проблеми інтерпретації. Як форма вияву індивідуальності, поняття **«інтерпретація»** є спорідненим з поняттям **«стиль»** в його докорінному значенні. Спільна природа цих понять дає підстави розглядати питання інтерпретації творів українських композиторів в нерозривній єдності з розумінням їх стильових особливостей.

Виконання твору не повинно бути лише стихійним чи спонтанним самовиразом. Студенту необхідно завжди прагнути стильової відповідності в інтерпретації кожного виконуваного твору. Поняття стилю у музично-виконавській інтерпретації складається з **адекватності вибору виконавцем музичних засобів виразності** тієї епохи, в якій творив автор і є безпосередньо характерні для його композиторської манери. Важливішим є співвідношення та взаємодія **об'єктивного** – це існуючий авторський текст, тобто: мелодії, ритму, гармонії, фактури, штрихів, авторських ремарок та **суб'єктивної** його інтерпретації, тобто: туше, інтонації, тембру, педалі, диференціації звучності фактури і т.п. Дуже влучно сказав про це **Олександр Алексєєв**: «Під об'єктивним у даному контексті слід розуміти все те, що з достатньою вірогідністю розкриває зміст твору, який втілений у нотному тексті, в існуючих у ньому ремарках, що уточнюють характер виконання... Щодо суб'єктивного, то це - прояв власного ставлення виконавця до об'єктивних даних щодо композиторського задуму та створення на цій основі власного трактування» (11, с.5). Таке співвідношення об'єктивних і суб'єктивних процесів у діяльності і створює матеріальну модель виконавського прочитання твору. Для цього необхідно постійно розвивати загальну культуру, розширяти музичний світогляд, поповнювати знання щодо стильових тенденцій та їх особливостей.

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

Очевидно, що розуміння і відчуття стилю української музики необхідно виховувати повсякчасно, оскільки виховання стилістично грамотного, обізнаного студента-музиканта - основа його майбутньої успішної роботи, як виконавської так і педагогічної.

## **Р. 2. Основні завдання виконавської інтерпретації творів українських композиторів.**

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

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

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

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

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

Форма музичного твору, характер і засоби розвитку тематичного матеріалу та його ладове і тональне висвітлення вже з самого початку мають бути предметом ретельного музичного осмислення. Складніші для музичного сприймання та вивчення твори, вимагають різнобічного аналізу плану їх інтерпретації з використанням як одного з основних моментів розшифрування елементів форми і формотворчих засобів.

Окремо звернемо увагу на питання засвоєння нотного тексту у фортепіанних творах кінця ХХ ст. та початку ХХІ ст. Українські



фортепіанні композиції цих років надзвичайно багаті і різноманітні. Сучасні українські композитори показали у своїй творчості нові виразові можливості інструменту, нові прийоми композиційного письма, нові способи розвитку і оформлення музичного матеріалу. Цілком природній інтерес вона викликає як у професіоналів, так і любителів музики. Проте при засвоєнні нового нотного тексту часто виникають труднощі, які зумовлені великою кількістю раніше не використовуваних способів запису висоти звуку, позначень ритму та інших авторських вказівок.

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

### **Р. 3. Загальні принципи роботи над музичним твором.**

Роботу над твором умовно можна поділити на **три характерні етапи:**

- загальне ознайомлення з твором, усвідомлення його змісту;
- опрацювання тексту та опанування фактурних труднощів;
- створення на цій основі виконавського задуму і його реалізація.

**Першою і обов'язковою умовою у роботі над твором – є чітке усвідомлення музично-художнього завдання, створення художнього образу, а потім - знаходження засобів його втілення за інструментом.** Створити повноцінний художній образ допомагають асоціативні образні уявлення, суміжні види мистецтв, література, виконавський показ самого викладача, музичний досвід студентів, слухання звукозаписів тощо.

Перед детальною роботою над музичним твором студент повинен скласти для себе конкретний план і зрозуміти у якій послідовності потрібно використовувати певні прийоми під час вивчення як окремих складних уривків, так і твору в цілому.

Обговорюючи з учнем принципи роботи над твором, **Генріх Нейгауз** зазначав: “Я пропоную учневі вивчати фортепіанний твір... не тільки в цілому (це насамперед)..., а й у деталях, розкладаючи твір на його складові частини – гармонічну структуру, поліфонічну, окремо переглянути головне – наприклад, мелодичну лінію, та “другорядне” – наприклад, акомпанемент; особливо уважно зупинитися на вирішальних “моментах” твору, на переході до другої теми, або до коди, загалом – на *основних віхах формальної структури...* За такої роботи учневі відкриваються дивовижні речі, нерозпізнані відразу краси... Він починає розуміти, що твір, прекрасний *в цілому*, прекрасний у кожній *своєї деталі*, що кожна “дрібниця” має сенс, логіку, виразність, бо вона є органічною частиною всього цілого” [15, с. 35].

Вивчення та опрацювання всіх елементів нотного тексту, а це робота над інтонацією, засвоєння фактури, темпоритму, осмислення штрихів, динаміки, педалі повинні знаходитися у щоденній копіткій роботі. Студенту потрібно проникнути у глибину інтонаційної змістовності виконуваної музики, що дасть можливість зрозуміти твір і визначити стиль. **Борис Асаф'єв** наголошував: «У явищі інтонації та діючого через нього відбору виразових засобів виникає реалістичне обґрунтування стильових тенденцій» (12, с. 162).

Про це говорить і **Леонід Гаккель**: «Зрозуміти стиль - означає налаштуватися у резонанс з думками та емоціями композитора і його твору, ... наблизитися до розуміння його музики. Виконавець, що «увійшов у стиль», побачить сутність форми: та чи інша комбінація засобів, та чи інша фактура сама по собі вже зможуть викликати точні здогадки про те, «що

хотів сказати автор», який виразно-емоційний зміст надавав він тому чи іншому музичному матеріалу...» (13, с. 75-76).

На завершальному етапі роботи над музичним твором вирішуються питання темпу, динаміки, міцності технічних навичок, автоматизації виконавських прийомів. Дуже корисним є ретельне опрацювання окремих деталей, робота над окремими частинами твору, правильний поділ на фрази, встановлення відповідних темпів. Зауважимо, що не слід захоплюватися грою весь час у швидких темпах, а періодично необхідно повертатися до повільного темпу.

Студента важливо навчити свідомої аналітичної роботи над твором, який вивчається. Розуміння основних стилістичних та конструктивно-логічних особливостей української музики допоможе йому досягнути правильної інтерпретації. На превеликий жаль, далеко не всі студенти віддають належне аналітичному принципу роботи, натомість віддають перевагу механічній роботі, що ґрунтується лише на моторній пам'яті. Часто на практиці ми ще зустрічаємо несвідомий, безініціативний початок роботи студента над музичним твором:

- робота над уривком твору без уявлення цілого;
- робота над технічними труднощами без залучення звукових барв;
- робота над ритмом, динамікою, штрихами поза зв'язком з характером, змістом та структурою твору.

Це лише деякі риси творчо не спрямованої роботи студента. До того ж буває і так, що вивчаючи твір, студент у кращому разі має тільки поверхнєве уявлення, поза художньо-виражальним характером. Тому процес роботи над композицією повинен бути спрямований на формування у музичній свідомості студента:

- загального **уявлення** про образний зміст твору, та задум композитора;

- **усвідомлення** його структурних та звукових особливостей;
- шляхів детальної **роботи** над елементами музичної тканини і фактурними труднощами.

Працюючи таким методом над музичним твором, студент-піаніст створюватиме свою власну виконавську інтерпретацію.

### **Дмитро Бортнянський - Соната F-dur.**

Для виконавця-піаніста перші зустрічі з українською фортепіанною **класикою** пов'язані з ім'ям видатного вітчизняного композитора, хорового диригента, клавесиніста і культурного діяча кінця XVIII – початку XIX ст. **Дмитра Степановича Бортнянського.**

В усіх відомих музикознавчих дослідженнях творчості Д.Бортнянського основна увага зосереджена на детальному аналізі хорової, оперної та частково камерно-інструментальної творчості композитора. Клавірним творам відводиться досить скромне місце. В певній мірі це зумовлене тим, що на сьогоднішній день відома лише невелика частина творів камерно-інструментального жанру. Проте саме вони складають велику історичну й художню цінність, адже Д.Бортнянському випала честь створити **основи класичного стилю** української фортепіанної музики. Його **сонати** – оригінальні зразки раннього вітчизняного класицизму.

З інструментальної творчості Д.Бортнянського збереглась лише невелика її частина, а саме – **альбом п'єс** для клавірних інструментів: фортепіано, клавесина, клавикорда, написаний рукою композитора. Це - переважно невеликі за розміром твори, лагідні за настроєм і нескладною фактурою (**риси галантного стилю**). Альбом датований 1784 роком. Понад 100 років авторський рукопис залишався недоступним для музикантів і тільки на початку XX ст. у 1901 році його знайшов і описав **Микола**

**Фіндейзен.** Після цього у 20-х роках ХХ ст. збірник знову був втрачений. Три сонати, з числа вміщених у ньому, були опубліковані у той же час, а решта творів досі так і не віднайдена. Ці три сонати Бортнянського: № 1 В-dur, № 2 С-dur і № 3 F-dur до сьогоднішнього дня публікувалися вже багато разів, як в різних збірках і хрестоматіях, так і окремими виданнями.

Серед **трьох сонат** Д. Бортнянського – дві є одночастинними (В-dur, F-dur) та одна – тричастинна (С-dur). Сонатам притаманний світлий і життєрадісний характер. Танцювальний енергійний тематизм співіснує з кантиленною лірикою. Багато тем мають українське пісенне або танцювальне походження, хоча композитор у своїй творчості не використовував оригінальних народних джерел. А глибоке розуміння національного в його музиці розкривається за допомогою віддзеркалення узагальненого досвіду вітчизняної культури, психологічних рис і духовних ідеалів українського народу.

У сонатах композитор майже не використовує поліфонії, типових прийомів клавесинної техніки, мелодичної орнаментики, що характерно для клавесинного стилю в цілому. Ці твори Д. Бортнянського є яскравими зразками **ранньокласичної сонати** з опорою на гомофонний стиль.

**Соната F-dur** - одночастинна, написана у формі ранньокласичного сонатного allegro. Тема **головної партії** близька народним танцювальним мелодіям. Це один із варіантів популярного в ті часи **козачка**. Композитор зберігає його національний характер, життєрадісність, активне ритмічне начало, але трансформує тему відповідно до законів будови головної партії класичної сонати ( тт. 6 – 14):



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four notes, followed by a quarter rest, and then a series of eighth notes with fingerings 3, 2, 3, 1. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over the first four notes, a quarter rest, and then eighth notes with fingerings 2, 4, 3, 1. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a slur over the first four notes, a quarter rest, and eighth notes with fingerings 5, 2, 5. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first four notes, a quarter rest, and eighth notes with fingerings 2, 4, 1, 3. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Тема **побічної партії** вносить зміну настрою, має лірико-грайливий характер (тт. 19 – 26).:

The image displays four systems of piano sheet music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is in B-flat major, indicated by two flats in the key signature. The first system begins with a dynamic marking of *p* (piano). The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and fingerings (1-5). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system also features a *p* dynamic marking and includes slurs and fingerings. The fourth system concludes the passage with a final chord in the bass clef, marked with a '4' below the staff.

Танцювальні інтонації характерні для заключної партії (тт. 40 – 45):

3 5 3 2 1 3 2 3 2

*f* *p*

5 3 2 4 3 5 3 2 5 4

3 4 2 1 4

*f* *p* *cresc.*

*f* *f*

**Розробка** сонати є досить лаконічною, з тематичним розвитком мелодичних зворотів головної теми та **епізоду з новою темою** - у мінорній тональності d-moll (тт. 53 – 64).



*pp*

*p*

*cresc.*

*f*

*f*

*rit.*  
*pp*

У репризі відбуваються деякі варіаційні зміни.

Для професійного виконання сонати F-dur Д. Бортнянського перед сучасним студентом-інтерпретатором постає проблема **стильового звукового наповнення музичної палітри**. Основою вирішення цієї проблеми є трактування клавірних сонат композитора як віддзеркалення його хорових, оперних, камерно-інструментальних творів. Роль **звуку** як тембрально-сенсорного символу, прийоми звуковидобування у втіленні художнього образу займають домінуюче місце під час виконання сонатних творів композитора на **сучасному фортепіано**. Для досягнення об'ємного, обертоново-насиченого звучання, піаністові необхідно використовувати ряд важливих прийомів, серед яких переважають прийом «**вагової**» гри і **legato**.

Іншою важливою проблемою виконання є **проблема трактування штрихів**. Поряд з традиційними штрихами (staccato, legato) особливу увагу слід звернути на штрих **portamento**, який, всупереч логіці, вказує на спробу поєднати несумісне - зв'язність і розчленованість. Звідси, спосіб видобування повинен балансувати на межі пальцевої зв'язності і відокремленості одночасно.

Основним завданням виконавської інтерпретації творів Д.Бортнянського є професійне, усвідомлене, емоційно-насичене розкриття **художнього образу**. Робота над всіма стильовими подробицями музики дозволяє по-справжньому пізнати і опанувати виконуваний твір. У навчальному процесі вирішення конкретних завдань повинно поєднувати рівновагу між об'єктивним феноменом, яким є твір, що вивчається і суб'єктивним началом індивідуальності студента-виконавця. Тільки таке художнє поєднання буде віддзеркалювати особистість композитора та виконавця.

У практичній роботі над сонатою F-dur студенту-виконавцю слід спрямовувати свої зусилля на слухання й усвідомлення музичного матеріалу

внутрішнім слухом, практикувати мовне вокальне відтворення мелодичних ліній, слідкувати за артикуляцією і диханням.

Хоча доля значної частини творчого доробку Д.Бортнянського вважається невідомою і втраченою – безперечним залишається факт світового визнання мистецької цінності музики композитора і її значення у формуванні національного професійного класичного мистецтва.

## **Мирослав Скорик - Партита № 5.**

### **Ч. 2. Вальс.**

Творчий стиль одного з найяскравіших представників сучасних українських композиторів - **Мирослава Скорика** сформувався у період 60-х – 70-х років, що співпало з початком нового етапу в розвитку національної музичної культури. В ньому знайшли відображення такі естетико-стильові фактори: звернення до філософських тем, потреба в узагальненні і самопізнанні, осмислення зв'язку часів, установка на традицію і синтез. Стильові тенденції тих часів - неокласицистські, неоромантичні, неофольклорні стали виразом новаторських звершень, утвердженням нової естетики покоління «шестидесятників». Саме неокласицистська тенденція є однією з найяскравіших стильових складових полістилістичного напрямку композиторського мислення Мирослава Скорика.

**Партита № 5 для фортепіано «In modo retro»** написана композитором у 1975 році. Слово **партита** означає різновид сюїти, це - циклічна музична форма, яка складається з декількох самостійних частин і відноситься до жанру сюїти. В українській фортепіанній музиці - **сюїта** - один з найпоширеніших жанрів. Започаткував його - Микола Лисенко своєю «Українською сюїтою у формі старовинних танців на основі народних пісень», в якій збережені основні танці сюїти - алеманда, куранта, сарабанда і жига.

Творче переосмислення класичних клавірних традицій є характерною ознакою **пісенно-танцювальної сюїти**. Сюди відносяться «11 етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка; «Класична сюїта» Ігоря Шамо; «Українська танцювальна сюїта» Анатолія Коломійця та ін..

Інший тип сюїти - **узагальнено-програмного типу**. Сюди відноситься цикл «Відображення» Бориса Лятошинського; «Образи» Андрія Штогаренка; «Образи» зошит 1 і зошит 2 - Михайла Степаненка.

Інший напрямок сюїти - **картинно-програмні**. Сюди відносяться «Картинки з Гуцульщини» Миколи Колесси; «Волинські акварелі» Михайла Вериківського; «Картинки російських живописців» Ігоря Шамо; «Лісові картинки» Германа Жуковського.

Існує іще один тип сюїти - це **вільний або мішаний**. Сюди відноситься «Українська сюїта» Василя Барвінського; «Пассакалія. Скерцо. Фуга» Миколи Колесси; «П'ять характерних п'єс» Леоніда Грабовського; «Тріада» Валентина Сильвестрова та ін.

Саме до цього останнього типу сюїти відноситься Партита № 5 Мирослава Скорика для фортепіано, де головним принципом формоутворення є - **стилістичний колаж**. Партита - італійська назва сюїти, зауважимо, що деякі з своїх сюїт Й. С. Бах також назвав саме так. Партита – це старовинна циклічна форма, основу якої становить послідовність контрастних танців, які доповнюються нетанцювальними номерами, у нашому випадку - це прелюдія, хор і арія. Партита здатна «відбивати досить широке коло життєвих явищ, але не стільки в їх взаємодії і розвитку, скільки у простому зіставленні» **Лев Мазель** (14, с. 398).

Жанр партити у творчості М. Скорика посідає чільне місце. Він написав **сім партит** для різних камерно-інструментальних складів: для струнного, камерного, симфонічного оркестрів та для духового квінтету. З

них для фортепіано є лише **одна** – **П'ята**, з авторською ремаркою «**In modo retro**».

Ця композиція М. Скорика належить до барокових творів за жанрово-стильовими особливостями. Вона не лише виступає «спадкоємцем» класичних традицій жанру, але й віддзеркалює характерні процеси своєї епохи - середини 70-х рр. ХХ ст. Авторська ремарка **retro** - передбачає цікаву швидкоплинну «перебіжку» різними стилями і епохами, передає рефлексії і спогади про «старий добрий час». Попри те, що саме жанр партити, і більшість частин цього твору відносять нас до музики Бароко, все ж автор не наслідує музику попередніх віків, а втілює свій індивідуальний витончено-іронічний погляд сучасника на далекі часи, цінності, історичні події. Тут яскраво можна побачити використання різноманітних художніх прийомів полістилістичного вирішення образної ідеї.

З точки зору образних і жанрових контрастів, твір ніби відповідає сучасному трактуванню партити, з вільним використанням жанрів, що є характерним для романтичного стильового підходу. Сюди включені жанри не типові для старовинної сюїти (Вальс і Хор), але Прелюдія та Арія цілком відповідають образно-драматургічним навантаженням цих розділів у старовинній сюїті. Токатність, яка також є ознакою старовинного напрямку, присутня тут у різних частинах.

Даний цикл складається з 5-ьох характерних п'єс, які об'єднуються за принципом контрасту:

**1ч. «Прелюдія»** - основа тематизму всіх частин, своєрідний вступ до циклу. Кожна з наступних його частин і тематично і образно виростає із «Прелюдії».

**2ч. «Вальс»** - вальс лірико-романтичного характеру.

**3ч. «Хор»** - центр зосередження драматизму і експресії.

**4ч. «Арія»** - концентрація лірико-скорботної образної сфери.

**5ч. «Фінал»** - оптимістичний - народно-жанровий.

Розглянемо більш детально другу частину циклу - **ВАЛЬС**. Ця частина вбирає у себе традицію вальсу в ліричному трактуванні цього жанру, як вираз духовного світу людини в її романтичних пориваннях. Вальс витриманий у пізньоромантичному плані. Твір пройнятий пульсом початку ХХ ст. і дещо нагадує нам «Шляхетні та сентиментальні вальси» Моріса Равеля з їх емоційними підйомами і спадами, оскільки різнопланові теми тут чергуються, контрастуючи між собою.

Тональність цієї частини – **ля мінор**. За побудовою – це чітка **тричастинна репризна форма** з вільною зміною контрастуючих епізодів, з повтором окремих з них, що не регламентовано жодною обов'язковою схемою сюїти. М. Скорику вдалося зіставити вишукано підібрані епізоди з різною стильовою генезою.

**Основна тема вальсу** – гнучка чарівна мелодія, яка викликає численні стильові алюзії. Це – трансформація лейтпоспівки першої частини (Прелюдії), що спирається на септиму і гармонічний план, який підкреслює політональні лінії, чим створюється своєрідність імпровізаційності розгортання форми (такти 1 – 8 – 16).

The image displays a musical score for a waltz, consisting of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and a tempo of *Con moto*. The second system is marked with *con Red.* (con Ritardando). The music features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall mood is lyrical and melancholic, consistent with the description of the piece as a waltz in the minor key of A minor.



**Перший розділ** - основний, декілька разів повторюваний протягом твору і є прозорий, легкий, стрімкий. В його основі лежить стилізація деяких балетних вальсів, хоча тут неможливо встановити конкретний стильовий прототип. Цікаво використаний прийом синкопованого подолання рівномірності пульсації ( такти 23-24).



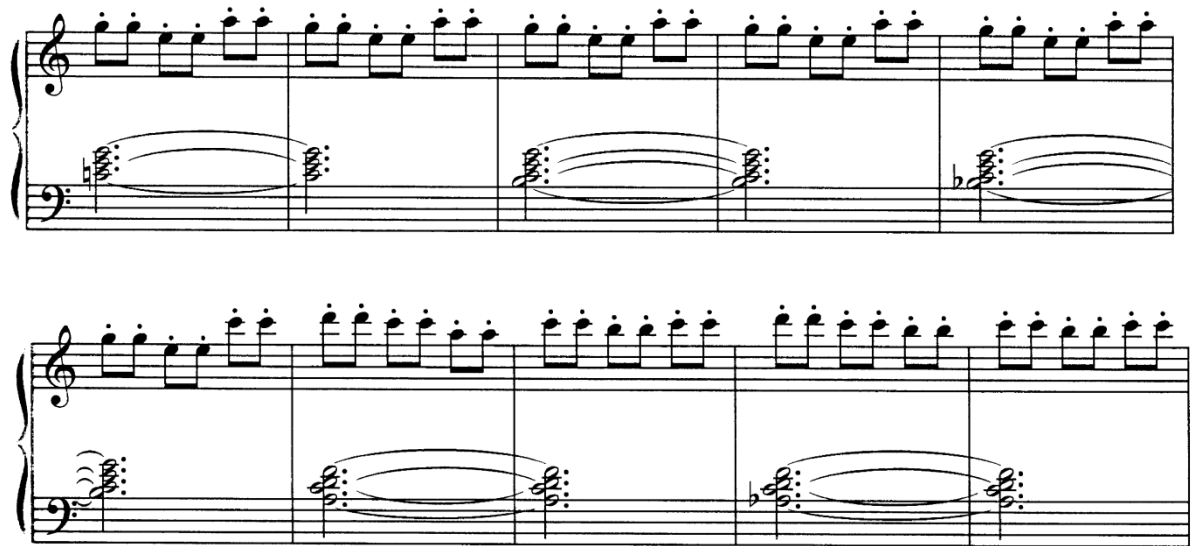
Весь перший розділ розвивається достатньо цілеспрямовано, активно. У підході до кульмінації доходить аж до псевдоромантичних пристрастей, до іронічної драматизації. Саме тут, у кульмінації, танцювальна тема зростає в гучності, завдяки фактурним октавним ущільненням (такти 57 -70).



Після завершення першої частини – з'являється жартівливий епізод з дещо джазовим відтінком (такти 73 – 78).

Другий епізод - це ніби «ляльковий» вальс, дещо статичний і стислий. Розвиток відбувається довкола однієї осі, тут використано наскрізний принцип остинатної повторності ( такти 110 – 125).





У максимально стислій **скороченій репрізі**, всі етапи експозиційних видозмін тем «пролітають» дуже швидко, легко, залишаючи за собою легкий аромат елегійних спогадів.

У другій частині партити - **«Вальсі»** - М. Скорику вдалося зіставити вишукано підібрані епізоди з різною стильовою генезою -- від типової романтичної «квазішопенівської» до «іграшкової», естрадно-джазової. «In modo retro» передбачає асоціативний зв'язок не лише з жанрово-танцювальною основою цієї частини партити, але й з більш узагальненою філософською сферою почуттів. Студенту-виконавцю слід пам'ятати про те, що ця частина партити є ніби ліричним відступом перед наступною центральною третьою частиною. Тому під час виконання «Вальсу», ліричний підтекст, елементи ліричної експресії повинні бути направлені для заглиблення у драматично-психологічне наступне начало таким чином, щоб з них логічно виріс третій номер «Хор», який є своєрідною драматичною кульмінацією всього циклу.

Таким чином, п'ята фортепіанна партита є яскравим зразком оригінального самобутнього вирішення сучасного осмислення не лише окремих прийомів старовинного письма і композиційних особливостей

неокласицистських творів, але і сучасного перетворення естетики давнього історико-стильового пласта.

**Партита** стала хрестоматійною у сучасній концертній і педагогічній практиці. В інтерпретації цього твору виконавцеві потрібно загострити контраст зіставлення стильових ознак різних епох. Можна сказати, що композитор дає таку можливість у підкресленні, передусім, контрастних динамічних прийомів. Виконавцю слід особливо акцентувати і дещо перебільшувати романтичну патетику протиставлень контрастів та вміло балансувати у загостренні всіх образних сфер, щоб зняти небажану банальність звучання у власній інтерпретації.

Насамкінець приведемо слова **Мирослава Скорика**, які він промовив у одному зі своїх інтерв'ю, пояснюючи сучасний підхід до творчості, який «звершується у поєднанні якихось елементів стилістичних та інших, що, здавалося би не можна поєднувати і , що не було типовим для попередніх музик. Вони були більш стилістично однотайними. Власне, таке поєднання, співзлиття, співставлення різних стилів, різних засобів виразності, різних гармоній, різних мелодичних виразностей, що вже стало дуже модним в кінці ХХ ст. і зараз залишається модним».(3, с. 1).

## Додаток

### План - схема

#### методико-виконавського аналізу твору

1. Ознайомлення з творчістю композитора, епохою, історією написання.
2. Визначення жанру, характеру музики, форми, художнього образу.
3. Створення художнього образу через окремі емоційно-образні асоціації.
4. Визначення стильового напрямку твору та жанру.
5. План інтерпретації:
  - робота над інтонацією;
  - осмислення фразування, артикуляції, штрихів;
  - засвоєння фактури та аплікатури;
  - метро-ритмічні і ладові особливості;
  - динамічний план;
  - педалізація.
6. Виявлення характерних рис та збереження музичної стилістики твору.

## **Висновки**

Вивчення українського музичного репертуару та осмислення студентами значимості характерних рис національного мистецтва надає широкі можливості для духовного становлення майбутнього фахівця музичного мистецтва, дозволяючи йому систематизувати знання з розвитку українського музичного мистецтва, осмислити та відчути зв'язок вітчизняної музики із західноєвропейською та світовою музичною культурою.

Безпосередність відтворення у власному виконанні кращих зразків вітчизняної музики, що зберігає духовну пам'ять поколінь, надає унікальну можливість кожному студенту відчути глибинний зв'язок із етносом та ментальністю народу.

## Література

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. / Т. П. Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 224с.
2. Іванов В. Дмитро Бортнянський. /В. Іванов. – К.: Муз. Україна, 1980. – 231с.
3. Івахова К. П. Інтерв'ю з М. Скориком. 14. Х11. 2007р. –С.1.
4. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах /Н.Б.Кашкадамова. – Тернопіль: СМП «Астон»,1998.– 416с.
5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. /Л. О. Кияновська. – Львів: В-во «Сполом», 1998. - 216с.
6. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. Посібник / Л. О. Кияновська. – Львів: «Тріаді плюс», 2009. – 356с.
7. Остапчук М. М. Самостійна робота студентів над сонатами українських композиторів: Методичні рекомендації / М. М. Остапчук. – Рівне: РДГУ. 2018. – 29 с.
8. Рицарева М. М. Композитор Д. Бортнянський: Життя і творчість. /М. Рицарева. – М.: Музика, 1979. – 278с.
9. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи: Матеріали наукової практичної конференції / Асоціація піаністів-педагогів України. Львів, 1994. – 116с.
10. Ярмо М. Естетика романтизму та романтичні тенденції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації / М. Ярмо // Романтизм у культурній генезі. Матеріали міжнародної наукової конференції «Німецький романтизм І європейська культура ХХ ст.» – Дрогобич: Вимір, 1998. С. 123 - 127.

- 11.Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. /А. Алексеев. – М.: Музыка, 1991. – С.5.
- 12.Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Интонация. / Б. Асафьев. – М.,Л.: Музгиз, 1947. – Кн.2. – С.162.
13. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии. / Л. Гаккель. – Л.: Сов.композитор,1988. – С.75-76..
14. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. / Л. Мазель. М., 1960. – 398с.
15. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-изд. / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1982. – 300с.

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
Р. 1. Стильові особливості виконання фортепіанних творів українських композиторів.....	4
Р. 2. Основні завдання виконавської інтерпретації творів українських композиторів.....	7
Р. 3. Загальні принципи роботи над музичним твором .....	9
Р. 4. Дмитро Бортнянський - Соната F-dur.....	12
Р. 5. Мирослав Скорик - Партита № 5 для фортепіано. Ч. 2. Вальс...	19
Додаток. План - схема методико-виконавського аналізу твору...	27
Висновки.....	28
Література.....	29

## **Методичне видання**

**Робота над інтерпретацією фортепіанних творів українських композиторів:** Методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів вищої освіти з дисципліни «Основний музичний інструмент» та «Загальне фортепіано» спеціальностей 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво» денної і заочної форми навчання.

### **Упорядники:**

доц.. Марія Миколаївна Остапчук

доц.. Олена Костянтинівна Никон

### **Комп'ютерний набір, верстка:**

Ірина Миколаївна Лех

Підписано до друку