

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

СТРАШНЮК ВІТАЛІНА

кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня Магістр
зі спеціальності 025 Музичне мистецтво

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИКИ
ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ НА ПРИКЛАДІ
ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА**

Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент
Цюлюпа Н. Л.

Рівне-2024

Страшнюк В. В. Сильові особливості інтерпретації музики Віденських класиків на прикладі фортепіанних сонат В. А. Моцарта / [наук. кер. –кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа Н. Л.]. Рівне: РДГУ, 2024.

У магістерській науковій роботі досліджуються стильові особливості інтерпретації музики Віденських класиків, зокрема, фортепіанних сонат її яскравого представника В. А. Моцарта.

Наукова робота включає в себе детальний розбір музичних структур, гармонічних і мелодійних особливостей фортепіанних сонат Моцарта, а також зосереджується на специфіці інтерпретації цих творів в контексті виконавського мистецтва.

Рецензент: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв РДГУ Буцjak В. І.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
 РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СТИЛЕВІДПОВІДНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИКИ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ	
1.1. Феномен "інтерпретація" та "стиль" в філософській та психолого-педагогічній літературі.....	10
1.2. Жанр фортепіанної сонати у творчості Віденських класиків.....	28
 Висновки до першого розділу.....	34
 РОЗДІЛ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА	
2.1. Стильові особливості фортепіанних творів В. Моцарта.....	36
2.2. Місце фортепіанних творів В. Моцарта у педагогічному репертуарі ДМШ.....	43
2.3. Інтерпретація фортепіанних сонат В. Моцарта в контексті традицій та новаторства.....	50
 Висновки до другого розділу.....	60
 ВИСНОВКИ.....	62
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	65
 ДОДАТКИ.....	71

ВСТУП

Актуальність теми. Однією з важливих форм музичної літератури, що має величезне значення для розвитку піаніста-виконавця є велика форма, до якої ми відносимо сонатини, сонати, варіації, концерти для фортепіано з оркестром. У цій формі написані твори різних стилів, але особливе місце у педагогічній практиці займають саме твори сонатної форми Віденських класиків. До кращих зразків цього жанру ми відносимо, в першу чергу, фортепіанні твори геніального композитора В. А. Моцарта, феномен творчості якого викликає постійний та незгасаючий інтерес як у музикознавців, педагогів-практиків, так і у виконавців-професіоналів та аматорів. Твори цього композитора звучать у програмах різноманітних концертів та виконавських конкурсів та фестивалів, вони присутні у педагогічному репертуарі учнів музичних шкіл, музичних коледжів, інститутів та консерваторій, адже знайомлять учнів-піаністів з особливостями музичної мови періоду класицизму, виховують почуття класичної форми, ритмічну стійкість виконання, збагачують музичний тезаурус, виховують естетичні смаки тощо. Такий інтерес до фортепіанної спадщини В. А. Моцарта потребує її ретельного вивчення, осягнення та пошуку нових підходів до виконання.

Творчість видатного генія висвітлена у працях Г. Аберта, І. Белза, А. Ейнштейна, Л. Кириліної, Г. Чичерина та ін. Особливості композиторського стилю В. А. Моцарта досліджували Л. Боренбойм, А. Гольденвейзер, В. Ландовська, А. Рубінштейн, А. Сафроніцький та ін.

Проблеми виконання та інтерпретації фортепіанних творів В. А. Моцарта в центрі уваги А. Бренделя, О. Алексєєва, Н. Голубовської, Я. Мільштейна, Ю. Холопова та багатьох інших.

Історико-стильовий аспект у процесі удосконалення фортепіанної підготовки піаністів присутній у дослідженнях В. Буцяк, Ван Даньї, Л. Шевченко та ін.

Проблеми стилевідповідності інтерпретації музичних творів розглянуті у дослідженнях В. Медушевського, В. Москаленка, Є. Назайкінського, О. Рябової.

Надзвичайно цікавими та корисними для вивчення та осягнення композиторського задуму є особисті листи композитора, які зберіглись до наших часів.

Незважаючи на вагомий масив наукових, мистецтвознавчих, методичних праць, присвячених творчості геніального В. А. Моцарта, існує, все ж таки, нагальна потреба в подальшому її дослідженні, знаходженні нових підходів до виконання фортепіанної спадщини композитора, вивченні можливостей інтерпретації фортепіанних сонат в контексті новаторських традицій.

Актуальність теми, її теоретична та практична значимість для підготовки піаністів в закладах мистецького спрямування і обумовили вибір теми бакалаврської кваліфікаційної роботи "Стильові особливості інтерпретації музики віденських класиків на прикладі фортепіанних сонат В. А. Моцарта".

Зв'язок роботи з науковими планами. Тема магістерської кваліфікаційної роботи пов'язана з проблемою удосконалення фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів та удосконаленням знань з методики навчання гри на фортепіано. Магістерське дослідження входить до плану науково-дослідної роботи кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету і складає частину наукового напрямку "Естрадне мистецтво на теренах України: історія розвитку та перспективи". Тему наукової роботи затверджено Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету.

Матеріали дослідження - історична, культурологічна, філософська, психолого-педагогічна, мистецтвознавча, методична література.

Мета дослідження - дослідити стильові особливості музики віденських класиків на прикладі фортепіанних сонат В. А. Моцарта.

Для досягнення поставленої мети дослідження визначено наступні

завдання:

- розкрити сутність феномену "стильові особливості",
- визначити зміст понять "інтерпретація" та "стилевідповідне виконання";
- визначити жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості віденських класиків;
- виявити особливості композиторського стилю у фортепіанних сонатах В. А. Моцарта;
- визначити місце фортепіанних творів В. А. Моцарта у педагогічному репертуарі учнів-піаністів.

Об'єкт дослідження – жанр фортепіанної сонати як феномен музичного виконавства.

Предмет дослідження – стильові особливості інтерпретації музики віденських класиків на прикладі фортепіанних сонат В. А. Моцарта.

Методологічну та теоретичну основу дослідження становлять: філософські та психолого-педагогічні положення про сутність понять "стиль" та "інтерпретація"); фундаментальні праці з методики навчання гри на фортепіано (О. Алексєєв, Т. Воробкевич, Д. Герасимович, А. Каузова, К. Мартінсен, Л. Баренбойм, В. Макаров, О. Щапов); дослідження сучасних науковців в царині теоретико-методологічних засад розвитку мистецької освіти (Н. Гуральник, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Щолокова).

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів, а саме:

- *теоретичні* - аналіз, систематизація, узагальнення,
- *емпіричні* – опитування, бесіди, педагогічне спостереження;
- *жанрово-стильовий метод*,
- *історіографічний та біографічний методи*.

Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів:

Магістерська кваліфікаційна робота є спробою систематизувати та узагальнити результати наукового досвіду в галузі розвитку музичного мистецтва. В науковій роботі нами

уточнено:

- сутність та зміст поняття "стильові особливості";

визначено:

- зміст поняття "стилевідповідне виконання";

систематизовано та узагальнено:

- відомості про особливості композиторського стилю фортепіанних сонат В. А. Моцарта;

Організація дослідження. Дослідження відбувалося у три етапи протягом 2023- 2024 років згідно затвердженого календарного плану.

Перший етап.

На першому етапі (вересень-грудень 2023 р.) відбулось затвердження теми магістерського дослідження „Стильові особливості інтерпретації музики Віденських класиків на прикладі фортепіанних сонат В. А. Моцарта”; розроблено та узгоджено з науковим керівником структуру написання наукової роботи згідно до нормативних вимог; на першому етапі вивчався стан розробки даної проблеми в її теоретичному аспекті.

Була зібрана і проаналізована філософська, психологічна, педагогічна та методична література з питань магістерського дослідження, визначені та сформульовані категоріально-понятійний апарат дослідження (об’єкт, предмет, завдання та методи дослідження); узагальнено основні поняття визначеної проблематики; був написаний вступ та перший розділ магістерського дослідження.

Другий етап.

На другому етапі відбулось редагування I розділу магістерської роботи. У березні 2024 р. на засіданні кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ відбувся звіт щодо написання I-го розділу, внесення виправлень і коректив, запропонованих членами викладацько-професорського складу кафедри; впродовж квітня-травня відбувалося написання другого розділу магістерської роботи, написані висновки до двох розділів та загальні висновки.

На **третьому етапі** був уточнений список використаних джерел та оформлені додатки наукової магістерської кваліфікаційної роботи; проведено редагування та оформлення дослідження, визначені основні етапи презентації магістерського дослідження на захисті.

Практичне значення роботи. Магістерська наукова робота надає широкий комплекс знань майбутнім педагогам фортепіанного класу, виконавцям-аматорам.

Сформульовані у дослідженні основні положення, зроблені висновки, викладений фактичний матеріал можуть бути використані у системі спеціальної мистецької освіти, для написання та удосконалення навчально-методичних матеріалів з питань організації навчально-виховного процесу в закладах освіти мистецького спрямування.

Матеріали та висновки магістерської кваліфікаційної роботи можуть бути використані при написанні методичних рекомендацій, при підборі навчального репертуару для учнів класу фортепіано, для самостійної роботи студентів під час вивчення фортепіанних сонат В. А. Моцарта.

Апробація результатів дослідження. Положення та висновки магістерського дослідження обговорювалися на щорічній науково-практичній конференції викладачів та студентів Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне, 2024).

1. **Публікації.** За темою магістерського дослідження видано наукову статтю *Стильові особливості фортепіанних творів В. А. Моцарта. Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. № 5.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

Повний обсяг роботи складає 74 сторінки, з них 65 сторінки основного тексту. Список використаних джерел становить 50 найменування.

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СТИЛЕВІДПОВІДНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИКИ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ

1.1. Феномен "інтерпретація" та "стиль" в філософській та психолого-педагогічній літературі.

Сучасний етап розвитку суспільства зумовлює глобальні перетворення у музичному мистецтві, що є вагомим та невичерпним джерелом естетичної насолоди, рушійною силою морально-естетичного виховання підростаючого покоління.

У цьому контексті варто зауважити, що сучасні технології та зміни у споживчих звичках дозволяють музичному мистецтву перетворитися на ще доступніше та інтерактивне явище. Цифрова революція, супроводжувана розвитком інтернету та потужних інформаційних платформ, надає безмежні можливості музикантам-виконавцям ділитися своєю творчістю зі світом, що відкриває нові горизонти для розвитку музичного виконавства.

З іншого боку, ця доступність ставить питання щодо якості музичної продукції, оскільки інтернет стає платформою для поширення як високоякісної музики, так і низькоякісного контенту. Таким чином, суспільство повинно розвивати критичний підхід до вибору та сприйняття музики, аби мистецтво і надалі виконувало роль ключового чинника в морально-естетичному вихованні молодого покоління та вагомого засобу впливу на культурну еволюцію суспільства.

Важливість уміння інтерпретувати музику різних стилів в сучасному суспільстві необхідно розглядати в контексті розширення нашого культурного горизонту та морально-естетичного виховання. Різноманіття стилів, жанрів в музичному мистецтві потребує розвитку нашої здатності до аналізу та інтерпретації, що сприяє розвитку творчого мислення та самовираження. Особливо важливо це для молодого покоління, яке навчаючись інтерпретувати музику, може розвивати власний творчий підхід до музичного виконання. Отже, розглядаючи тему інтерпретації музики Віденських класиків через призму фортепіанної творчості В. Моцарта, ми опиняємося в особливому середовищі, де культурна спадщина поєднується з інноваціями, де піаністи мають можливість розвивати свої виконавські навички та удосконалювати власний індивідуальний підхід до виконання класичної музики.

Безумовно, Віденські класики є творцями шедеврів, які завжди залишатимуться частиною світової культурної спадщини. Але саме завдяки інтерпретації цієї музики сучасні виконавці можуть принести свіже дихання до класичних композицій, додати нових кольорів та емоцій, розширити горизонти сприйняття та розуміння класичної музики.

Ключовими поняттями у музичному мистецтві є феномени стилю та інтерпретації. В рамках нашого магістерського кваліфікаційного дослідження надзвичайно важливо визначити зміст та сутність цих понять, а також їх місце у розвитку музично-виконавських здібностей піаністів.

Як ми знаємо, фортепіано, як не один інший музичний інструмент, володіє унікальними тембральними та звуковими можливостями, що і пояснює надзвичайно багатий репертуар піаністів, який охоплює твори більшості історичних епох – від добарокової до сучасної. З огляду на це, надзвичайно

важливим для формування та розвитку виконавської майстерності піаністів є розуміння та готовність до виконання фортепіанних творів різних стилів та епох.

Питання стилю завжди викликали інтерес дослідників у різних галузях науки і мистецтва. Аналіз та розуміння стилю є важливим аспектом вивчення в різних сферах життя. Стиль відображає історію, смаки, цінності та тенденції суспільства в певний історичний період. Вивчення стилів дозволяє нам не тільки зануритися в культурну спадщину минулих поколінь, але й аналізувати сучасні тенденції та прогнозувати майбутні напрями розвитку. Стиль визнається ключовим фактором, що визначає спосіб вираження особистості та впливає на формування культурної спадщини суспільства. Стиль охоплює не лише мистецьку сферу, а й має вагомим значення у педагогіці, психології, філософії, літературі, живопису, архітектурі, дизайні, моді, та багатьох інших галузях. Із зростанням інтердисциплінарних досліджень та культурного розвитку, вивчення феномену стилю набуває особливої актуальності.

Поняття "стиль" є багатограним і включає в себе різноманітні аспекти та визначення, залежно від галузі знань, де воно застосовується. Основна сутність поняття "стиль" полягає в наступному: *Стиль - це система характерних, особливих рис і виразних ознак, які визначають підходи, методи, манеру, форму або спосіб вираження у певній сфері діяльності або мистецтва.* Ця система рис відображає унікальну індивідуальну манеру творця або особи, що володіє цим стилем. Стиль може виявлятися в засобі виразу, виборі кольорів, форм, структур, манері виконання, архітектурному оформленні, філософських поглядах, а також у багатьох інших аспектах.

Стиль також можна характеризувати в ширшому сенсі – як систему, що відображає певний контекст, епоху, культуру. Він може бути загальним для певного історичного періоду або культурного напрямку, а також індивідуальним

для конкретної особистості. Стиль визначає відмінність та унікальність того, що створено, і впливає на сприйняття, рецепцію та розуміння творіння або концепції.

Отже, сутність поняття "стиль" полягає в його вираженні унікальних рис та особливостей в творчості, діяльності або мистецтві, що визначають індивідуальний підхід та спосіб виразу творця і впливають на сприйняття та інтерпретацію.

У філософії, поняття "стиль" може вказувати на філософську концепцію або філософські підходи до розуміння світу та буття. Філософський стиль визначається основними ідеями, цінностями та підходами, які впливають на філософське мислення та рефлексію. Філософський стиль може бути пов'язаним з етичними поглядами, онтологічними переконаннями, а також з методами філософського аналізу та мислення.

Проблеми стилю неодноразово ставали предметом вивчення філософів. Так, Ф. Ніцше в своїх філософських роздумах висловив ідею "стилю як моралі" та розвинув поняття "аполлонічного" та "діонісійного" стилів як засобів вираження творчої та естетичної природи людини. Мартин Гайдеггер розглядав поняття стилю в контексті філософського мислення.

Надзвичайно цікавими, на наш погляд, є трактування стилю французьким філософом Мішелем Фуко, який ідентифікує це поняття з поняттям "епістеме". Епістеме в філософії Мішеля Фуко має важливе значення та відноситься до його теорії пізнання та влади, вказує на систему знань, яка є характерною для певної історичної епохи. Згідно з Фуко, епістеме - це не просто сукупність істин або об'єктивних знань, але складна конструкція соціокультурних уявлень, понять і правил, які формують та визначають, яким чином ми розуміємо світ та долаємо суспільні обмеження. Фуко вважав, що кожна історична епоха має свою власну епістеме, яка визначає, які знання вважаються правдивими та прийнятними в

цьому періоді і формується через взаємодію влади, знань та мови. Він наголошував на тому, що кожна епістеме має свої обмеження та виключення, які визначають, що може бути сказано і визнано як істинне. Таким чином, епістеме Фуко вказує на те, що знання та правда є нестійкими, і вони залежать від соціокультурного контексту та владних структур в певний історичний період. Епістеме розкриває взаємозв'язок між знаннями, владою і суспільством та допомагає розуміти, як формуються наші уявлення про істину та знання у різні історичні епохи.

Ролан Барт, французький філософ та культуролог, відзначався постмодерністським стилем досліджень. Його підхід включає інтертекстуальність, семіотику, герменевтику та експериментальний метод. Барт підкреслював важливість інтерпретації та взаємодії творів мистецтва та символів у культурному контексті. Його дослідження акцентували увагу на розумінні знаків та текстів і висували на передній план роль виконавця у процесі інтерпретації.

Зауважимо, що у філософському контексті поняття стилю представлене в різних аспектах: *Філософські концепції та підходи* - Філософський стиль визначається філософськими ідеями та концепціями, які формують підходи філософа до питань і проблем. Різні філософи можуть мати власні унікальні філософські концепції, які впливають на їхній стиль мислення; *Етика та цінності* - Стиль у філософії також включає в себе етичні погляди та цінності філософа. Він може визначити, як філософ ставиться до етичних питань, які цінності він вважає найважливішими, і які принципи керують його філософськими дослідженнями; *Методи філософського аналізу* - Стиль у філософії включає в себе методи та підходи, які філософ використовує для аналізу філософських проблем. Деякі філософи можуть використовувати аналітичні методи, інші можуть надавати перевагу герменевтичному підходу, або

використовувати діалектичний метод. Кожен з цих методів впливає на стиль філософського мислення; *Філософські теми та проблеми* - Стиль у філософії може виявлятися у виборі філософських тем і проблем, якими філософ цікавиться. Різні філософи можуть акцентувати увагу на різних аспектах філософських досліджень і це впливає на їхню філософську ідентичність; *Спосіб виразу* - Стиль у філософії також включає в себе спосіб виразу філософських думок. Філософ може мати власну манеру написання, структуру аргументів, а також лексичний вибір, які виявляються в його філософських працях.

Стиль у філософії визначається як особистими рисами філософа, так і його специфічним підходом до філософських питань. Він впливає на сприйняття та інтерпретацію філософських думок і концепцій, і важливий для розуміння філософського спадку і індивідуальної філософської ідентичності кожної особистості. Стиль у філософії також може виражатися у формі манери написання, вибору філософських тем, а також у способі виразу філософських думок. Філософський стиль може бути характерним для конкретних філософських шкіл або напрямків, а також для окремих філософів. Таким чином, ***Стиль у філософії визначається як особливий підхід до розуміння філософських питань, а також як вияв індивідуальності та авторської манери філософського мислення.***

У психології і педагогіці, поняття "стиль" розглядаються як вияв індивідуальності та унікальності у способі мислення, навчання та виховання. Стиль охоплює психологічні риси та особливості, які впливають на творчий підхід, методи навчання та виховання особистості. Стиль у психології може бути пов'язаним зі способом сприйняття і обробки інформації, індивідуальними реакціями на подразники та зовнішні впливи, а також з вираженням особистої творчої манери в різних аспектах життя.

Проблеми стилю досліджували видатні вчені: американський психолог Гордон Оллпорт, який став одним з перших дослідників індивідуальних рис і стилів поведінки людини; Ерік Еріксон, автор теорії психосоціального розвитку, в якій розглядав індивідуальність та стиль як важливі компоненти процесу розвитку особистості.

Відомий психолог та педагог Гарі Гарднер розвинув концепцію множинних інтелектів. Він вважав, що індивіди мають різні стилі сприйняття та навчання в залежності від ступеню розвитку інтелекту. Говорячи про дослідження стилю з точки зору психології, не можна оминати увагою праці Девіда Колба, який розробив модель навчання індивідуальних стилів. Ця модель визначає, як люди навчаються та як їхні індивідуальні стилі можуть впливати на результативність навчального процесу. Безумовно, всі ці психологи зробили важливий внесок у вивчення питань стилю в контексті психології, розглядаючи його вплив на індивідуальність, розвиток, навчання та поведінку людини. Вони допомогли розширити наше розуміння ролі стилю в психології та особистісному розвитку людини.

Існуючі наукові праці з означеної тематики, дають нам право визначити стиль з точки зору психології як *унікальний спосіб, яким індивід реагує на подразники, взаємодіє з навколишнім світом і виражає свою особистість.*

Ось деякі ключові аспекти стилю в психології: *Індивідуальність* - Стиль у психології відображає індивідуальність кожної людини. Це включає в себе специфічні реакції на подразники, унікальні риси поведінки, особливості сприйняття світу, а також інші аспекти особистості. Стиль психологічної індивідуальності визначається генетичними факторами, вихованням, соціальними впливами та іншими чинниками.

Спосіб сприйняття і обробки інформації - Стиль в психології може впливати на спосіб, яким індивід сприймає та обробляє інформацію. Деякі люди можуть бути більш аналітичними, інші - інтуїтивними; деякі можуть бути більш схильними до логічного мислення, інші - до творчого.

Манера взаємодії та спілкування - Стиль також відображається у способі взаємодії та спілкування з іншими людьми. Він може включати в себе особливості мови, жестів, емоційних реакцій та стосунків з оточуючими.

Стиль в розвитку - У психології, стиль може виявлятися в тому, як людина розвивається та навчається новим навичкам і знанням. Деякі індивіди можуть бути більш традиційними в своєму підході до навчання, інші - більш експериментальними.

Вплив стилю на вибір професії та кар'єру - Стиль також може впливати на вибір професії та успішність у ній. Деякі професії вимагають конкретних стилів мислення та поведінки, і люди, які відповідають цим вимогам, можуть бути більш успішними у вибраній галузі.

У психології, дослідження стилю допомагає краще розуміти індивідуальність людини, її потреби та можливості. Визначення стилю дозволяє психологам розробляти ефективні підходи до консультування, навчання та психотерапії, враховуючи унікальні риси кожного. Розуміння стилю також допомагає вихователям і педагогам розвивати індивідуальний підхід до дітей та учнів, сприяючи їхньому відповідному розвитку.

Дещо інакше трактується поняття стилю у педагогіці. Сутність цього поняття полягає в унікальному підході вчителя до навчання і виховання, а також у способі комунікації з учнями та впливу на їхній розвиток. Ось ключові аспекти сутності стилю у педагогіці: Індивідуальність та унікальність - Стиль у педагогіці визначається індивідуальністю та унікальністю кожного вчителя, який має свої

особисті риси, досвід, цінності та підходи до навчання, що визначають його стиль. Ця унікальність відображається у способі планування та проведення уроків, виборі методів виховання та взаємодії з учнями.

Педагогічна філософія - Стиль у педагогіці також пов'язаний з педагогічною філософією вчителя. Ця філософія визначає його основні погляди на навчання і виховання, цінності, мету і завдання освіти. Вона впливає на вибір методів і засобів, якими вчитель досягає своїх педагогічних цілей.

Спосіб комунікації - Стиль у педагогіці включає в себе спосіб комунікації вчителя з учнями. Це стосується як вербального, так і невербального спілкування. Вчителі з різними стилями можуть використовувати різні підходи до спілкування з учнями, включаючи мову, жести, тон голосу та інші аспекти.

Методи та прийоми навчання - Стиль у педагогіці визначає, які методи та прийоми вчителі використовують для навчання учнів. Деякі вчителі можуть застосовувати традиційні методи, інші - інноваційні. Стиль вчителя визначає його підхід до організації уроків, вибору навчальних матеріалів та оцінки успішності учнів.

Важливо зазначити, що не існує єдиного правильного стилю в педагогіці. Кожен вчитель може розвивати свій власний стиль, виходячи зі своєї особистості, педагогічної філософії та потреб учнів. ***Ефективний стиль у педагогіці - це той, який допомагає досягати педагогічних цілей і сприяє успішному розвитку учнів.***

У педагогіці, вивчення стилю допомагає розкрити індивідуальні здібності та потенціал учнів, а також визначити найефективніші методи навчання та виховання для кожної особистості. Стиль може виявлятися в освітньому підході вчителя, в методах організації навчального процесу та в виборі педагогічних засобів.

Стиль, як складний та многогранний феномен, розглядається з різних точок зору та має багато аспектів, які досі потребують детального вивчення. У психології, наприклад, стиль розглядається як один із факторів, що впливає на формування особистості та поведінку людини. У педагогіці, вивчення стилю в контексті навчання та виховання допомагає розкрити індивідуальні здібності та потенціал учнів. У філософії, феномен стилю розглядається як ключовий елемент для розуміння ідей, цінностей та культурних течій. Отже, в контексті психолого-педагогічної та філософської літератури, поняття **"стиль"** **визначає індивідуальність, унікальність та особливості в підходах, методах, мисленні та виразі, які впливають на процеси навчання, виховання, філософське мислення та рефлексію відповідно до змісту кожної галузі.**

Поняття "стиль" у музичному мистецтві вперше визначив Л. Мазель, який розглядав цей феномен у взаємодії з музичним мисленням: "Музичний стиль – це система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення, що виникає в умовах певного соціально-історичного ґрунту і пов'язана з певним світоглядом" [14].

Дещо іншої точки зору дотримується Ю. Тюлін, який пов'язує музичне мислення з музичною мовою, таким чином визначає музичний стиль як "характерності виразових засобів (в їх сукупності і в окремоті), властивих даному твору, композитору, творчому напрямку і т. д., що, виражаючись характерною для нього музичною мовою, відображає музичне мислення композитора, а, відповідно, його творчий метод" [7].

Цікавим є визначення музичного стилю Н. Горюхіної, яка розглядає цей феномен з позиції взаємодії та протистояння одночасно змісту та форми музичного твору.

Найбільш вдалим, на наш погляд, є визначення музичного стилю, запропоноване С. Скребковим, який визнає це поняття як єдність музичної мови, формотворення, тяжіння до змістового наповнення, світоглядних поглядів того чи іншого композитора або тої чи іншої епохи. Феномен стилю дослідник пропонує розглядати у широкому (епоха) та вузькому (композиторський стиль) сенсах.

Поняття "музичний стиль" досліджували видатні науковці та мистецтвознавці М. Каган, М. Михайлов, В. Москаленко, А. Сохор та ін., аналіз праць яких дозволяє узагальнити та зіставити їх міркування щодо визначення поняття стилю. На наш погляд, феномен музичного стилю слід трактувати як *історично зумовлену єдність формотворення, засобів та специфічних прийомів художньої виразності, що формується на основі закономірностей музично-історичного процесу та під впливом певних історичних соціально-економічних та культурних факторів розвитку музичного мистецтва.*

Говорячи про "стиль доби" або "стиль епохи" ми маємо на увазі великий історичний відрізок часу (історичний період), який характеризується присутністю певного комплексу стильових ознак, що тісно взаємодіють між собою. Так, першим історичним періодом, до якого ми застосовуємо поняття стиль є епоха Відродження, далі ми згадуємо епоху бароко, класицизм, романтизм, і, нарешті, різні музичні напрями, які сформувались у ХХ ст.

Зауважимо, що кожна названа епоха, кожен музичний стиль має певні характеристики: середньовічна музика характеризується аскетизмом, Середньовічна музика - це музичний стиль, який протягом першої половини II тисячоліття розвивався у Європі, починаючи з приблизно 500 року і тривав до приблизно 1400 року. Цей період розділяють на кілька основних епох,

включаючи раннє, середнє і пізнє середньовіччя, і кожен має свої характерні риси у музиці.

Музика епохи Відродження насичена вишуканістю та простотою одночасно, піднесеністю та строгістю і вимагає філігранного виконання штрихів, орнаментики, динаміки тощо. Музичний стиль епохи Відродження (приблизно XV-XVI століття) відзначався радикальними змінами у порівнянні з середньовіччям. Ця епоха ознаменувалася великими досягненнями в музиці, включаючи розвиток поліфонії та використання гамільтонської гармонії, що відкрили нові можливості для виразності та творчості. Цей стиль музики створив основи для подальшого розвитку європейської класичної музики і відзначився багатством емоційної виразності, гармонійних звуків та великої уваги до вокалу. Творчість композиторів Джованні П'єрлуїджі да Палестріни, Гвідо д'Ареццо та Томаса Людовика де Віктор, є кращими зразками вищого мистецтва цього періоду.

Барокова музика (XVII і XVIII ст.), в якій панує стиль "вільної поліфонії" характеризується строгістю та лаконічністю, суворим прагненням до "органного" звучання. Цей період в історії музики відзначається значущими змінами в структурі, виразності та інструментальному складі музики. Яскравими представниками барокової музики були Йоганн Себастьян Бах, Георг Фрідріх Гендель, Антоніо Вівальді, Клаудіо Монтеверді та багато інших композиторів. Музика цього періоду відзначалася вишуканістю, складністю і виразністю, і вплинула на подальший розвиток класичної музики.

Протилежними характеристиками можна наділити стиль доби рококо – вишуканість, галантність, прагнення до "мініатюрного та ажурного", до прозорості фактури, грайливості та невимушеності звучання тощо (Ф. Куперен, Ж. Рамо, Ж-Б. Люллі).

Доба Класицизму тісно пов'язана з творчістю так званих Віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, музиці яких притаманна логічність, раціоналізм, ясність та простота форми, увага до змісту творів. В той же час, композиція, музична мова, стиль кожного з цих композиторів глибоко індивідуальний.

Найбільшу за тривалістю історичну добу у мистецтві – епоху романтизму мистецтвознавці умовно поділяють на ранній етап (К. М. Вебер, Ф. Шуберт); середній етап (Ф. Ліст, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берліоз) та пізній етап (Р. Штраус, Г. Малер). Музиці епохи романтизму характерні поетичність образів, чуттєвість, яскравість музичних фарб, ліризм.

Розглянемо докладніше сутність та зміст спорідненої дефініції кваліфікаційної роботи – "інтерпретація", що перекладається як "тлумачення, пояснення". Інтерпретація - це важливий аспект нашого повсякденного життя. Вона означає багато різних речей, але в основному це процес розуміння та розкриття значення чогось. Це може бути текст, подія, твір мистецтва, символ або явище. Основна ідея полягає в тому, щоб розгадати та розшифрувати те, що приховане в об'єкті або ідеї.

Інтерпретація вимагає від нас звертати увагу на контекст і загальні знання. Наприклад, в процесі інтерпретації необхідно враховувати фонові умови, історію, культурний контекст та багато інших чинників, що можуть вплинути на тлумачення. Інтерпретація завжди є суб'єктивним процесом, оскільки вона відображає наше власне розуміння та погляди. Різні люди можуть тлумачити один і той же об'єкт по-різному, і залежності від власного досвіду та поглядів.

Інтерпретація може мати практичний застосунок в різних галузях життя. В літературі вона допомагає нам глибше розуміти твори, в науці - аналізувати дані та висувати гіпотези, в мистецтві - розшифрувати твори мистецтва. Цей процес

розкриває сенс, який може бути прихований в різних текстах, діях, явищах та ідеях, і допомагає нам краще розуміти світ навколо нас. Інтерпретація - це не просто розуміння, але і відкриття глибин, які зазвичай лежать за межами очей.

З позиції філософії, інтерпретація є складним та важливим поняттям, яке відображає філософський підхід до розуміння сутності та природи пізнання. Філософи давно вивчають питання про те, як ми сприймаємо та розуміємо світ навколо нас і як індивідуальне сприйняття впливає на інтерпретацію об'єктів та явищ.

Тему інтерпретації досліджували та розглядали багато відомих філософів протягом історії філософії, серед яких німецький філософ Мартін Гайдеггер, який вивчав питання інтерпретації та її ролі у філософії. Він розвинув поняття "герменевтика" (наука про тлумачення) та вказав на важливість розуміння як фундаментальної філософської категорії. Німецький філософ та герменевтик Ісаак Гадамар розвив поняття "історичне розуміння". Він наголошував, що інтерпретація завжди вкорінюється в конкретний історичний та культурний контекст.

Французький філософ Поль Рікоє розглядав інтерпретацію у контексті творчого акту. Він досліджував процес інтерпретації як творчий акт, який спрямований на збагачення оригіналу. Французький філософ та літературний критик Мішель Фуко вивчав інтерпретацію в контексті влади та знань. Він розвив поняття "археології знань" та досліджував, як інтерпретація впливає на структуру знань. Ці філософи внесли важливий внесок у розуміння інтерпретації та її ролі у філософському мисленні. Їхні дослідження сприяли розвитку герменевтики, філософії мови, та вивченню процесів розуміння та конструювання сенсу.

Однією з ключових тем філософського дослідження інтерпретації є суб'єктивність і об'єктивність. Філософів цікавить важливе питання: чи можливо

досягти об'єктивного знання, яке б не залежало від індивідуального сприйняття та поглядів, або чи кожна інтерпретація обов'язково є суб'єктивною і залежить від конкретного суб'єкта.

Ще однією важливою філософською темою є питання про можливість досягнення "сенсу" або "істини" через інтерпретацію. Філософи вивчають, як індивіди, спираючись на різні джерела та методи, намагаються розкрити глибинний сенс об'єктів та явищ і як це відображається в нашому розумінні світу.

Окремою темою є роль мови та символів у процесі інтерпретації. Філософи досліджують, як мова та символи впливають на наше сприйняття та розуміння об'єктів, а також як мовний контекст і культурні особливості впливають на інтерпретацію. Загалом, філософія розглядає інтерпретацію як важливий аспект пізнання та розуміння світу, питаючи про природу істини, сенсу, суб'єктивності та об'єктивності у процесі інтерпретації.

Інтерпретація у психології відіграє важливу роль у розумінні людської поведінки, психічних процесів та взаємодій. Вона включає в себе розгляд та аналіз того, як індивіди сприймають, розуміють і надають сенс подіям, інформації, власним переживанням та досвіду. Тему інтерпретації в психології досліджували та вивчали багато відомих психологів: американський психолог Джером Брунер зробив вагомий внесок у вивчення психології інтерпретації. Він розвинув поняття "конструктивізм" та підкреслив важливість інтерпретації в процесі навчання та розвитку.

Аарон Бек, психіатр і психолог, розробив когнітивну терапію, яка базується на інтерпретації пацієнтами своїх думок та переконань. Він підкреслив важливість розуміння та переоцінки негативних інтерпретацій.

Американський психолог Джордж Келлі розробив теорію особистості "особистісний конструкт" (personal construct), де інтерпретація відіграє ключову роль у формуванні особистісних поглядів.

Ці психологи досліджували інтерпретацію з різних точок зору, включаючи когнітивну психологію, клінічну психологію, розвиткову психологію та психотерапію. Ось деякі ключові аспекти інтерпретації в психології: *Сприйняття* - інтерпретація починається з процесу сприйняття, коли індивід взаємодіє з навколишнім світом через свої сенсорні органи. Сприйняття включає в себе обробку сенсорної інформації і перетворення її на розуміння світу;

Когнітивна інтерпретація - ця форма інтерпретації вивчає способи, якими індивіди обробляють і розуміють інформацію, вона охоплює питання когнітивних процесів, таких як сприйняття, мислення, пам'ять та вирішення проблем; *Соціальна інтерпретація* - інтерпретація в соціальному контексті вивчає, як індивіди сприймають та розуміють поведінку і інтеракції інших людей. Це включає в себе аналіз сприйняття соціальних ситуацій, емпатії, стереотипів та міжособистісних відносин;

Емоційна інтерпретація - інтерпретація емоцій вивчає, як індивіди розуміють та виражають свої власні емоції, а також як вони сприймають емоції інших людей. Цей аспект важливий для розуміння міжособистісних взаємодій та комунікації; *Самоідентифікація* - інтерпретація свого власного "я" включає в себе процес розуміння своєї ідентичності, цінностей, переконань та цілей. Індивіди інтерпретують свій внутрішній світ, щоб сформуванати уявлення про себе; *Культурна інтерпретація* - в контексті різноманітних культур інтерпретація може варіюватися. Індивіди з різних культур можуть сприймати та розуміти той самий об'єкт чи явище по-різному через свої культурні фільтри. Інтерпретація в психології допомагає розкрити та зрозуміти, як люди сприймають та взаємодіють

зі світом навколо себе. Вона важлива для розуміння психічних процесів, психологічних розладів, культурних відмінностей, соціальних взаємодій та багатьох інших аспектів психології людини.

У музичному мистецтві інтерпретація передбачає досягнення музичного твору та його відтворення. Найбільш вдалим, на наш погляд, є твердження В. Москаленка, який визначає музичне інтерпретування як "організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору" [20].

Споріднена до інтерпретації дефініція "виконання" застосовується у більшості до учнів-піаністів. Говорячи про інтерпретацію музичного твору, мають на увазі зріле прочитання та втілення композиторського задуму.

Як відомо, музика не існує сама по собі і саме виконавець, якого ми називаємо інтерпретатором, є "посередником" між композитором та слухачем. Безумовно, саме від виконавця, від його майстерності, світогляду, почуттів залежить, в якій мірі точно він донесе до слухача композиторський задум. З цього приводу варто зазначити, що любе виконання музичного твору передбачає глибоке проникнення виконавцем у ідейно-емоційний задум композитора, досягнення змісту твору та переконливу реалізацію у власному виконанні художнього образу того чи іншого музичного твору. Безумовно, інтерпретація музики - це процес, де виконавець взаємодіє з твором і власними почуттями, надаючи йому унікальний вираз. Кожен виконавець може надати різний відтінок твору, і саме ця індивідуальність робить виконання музики настільки цікавим і різноманітним.

Таким чином, виконавець виступає як важлива ланка у ланцюзі музичного сприйняття і передачі ідей композитора. Його роль полягає в розкритті та

виразному поданні музичного твору, надаючи йому власну інтерпретацію та переконливу реалізацію художнього образу в рамках свого виконання.

Сучасні науковці говорячи про інтерпретацію композиторського задуму, оперують таким поняттям як **"стилевідповідність інтерпретації музичних творів"**. Це надзвичайно цікаве поняття, що визначається *як інтегративне утворення чинників пізнання, засобів усвідомлення, виконавського відтворення композиторського задуму з урахуванням історико-стильових закономірностей, що забезпечує об'єктивну трактовку музичного твору та недоцільність суб'єктивного тлумачення.*

Стилева відповідність в інтерпретації музичного твору є ключовим аспектом виконання. Це важливий принцип, який передбачає, що виконавець має зберігати і відтворювати стиль, характер та особливості музичного періоду, до якого відноситься той чи інший музичний твір, або композитора, чий твір виконується.

Основні аспекти стилеві відповідності включають:

Знання і розуміння історичного періоду: виконавець повинен мати глибоке знання про музичний період, до якого відноситься твір. Це включає знання про характеристики стилю, музичні традиції, інструментальні прийоми та основні риси композиторського підходу цього періоду.

Відтворення автентичних елементів: важливо відтворювати характерні для даного періоду музичні елементи, такі як ритмічні особливості, гармонії, мелодії та оркестрові прийоми.

Робота над звучанням: виконавець повинен працювати над звучанням свого інструменту або голосу таким чином, щоб відтворити характерні для відповідного стилю відтінки та кольори.

Врахування інтерпретаційних аспектів: важливо розглядати інтерпретаційні аспекти, такі як темп, динаміка, фразування та виразність, з огляду на стильові вимоги музичного твору.

Дотримання індивідуальності: хоча стилева відповідність важлива, виконавець також має можливість додавати свою індивідуальну інтерпретацію, щоб надати твору особливий вираз та глибину, залишаючи при цьому стильову цілісність.

На практиці це означає, що виконавець повинен ретельно дослідити твір, зрозуміти його контекст та особливості, і враховувати це при виконанні. Стилева відповідність допомагає зберегти автентичність та передати слухачам естетичне задоволення, яке властиве конкретному музичному періоду чи композитору.

1.2. Жанр фортепіанної сонати у творчості Віденських класиків.

Як відомо, жанр сонати для фортепіано є найрозповсюдженішим в інструментальній музиці, до нього звертаються композитори різних епох та стилів, що пояснюється широким спектром тем та образів, складністю та різноманіттям змісту – від епічного, драматичного, психологічного до споглядального та проникливо-ліричного, гнучкістю форми, необмеженим діапазоном виразових засобів.

Вперше термін "сонатна форма" з'явився в епоху романтизму в працях німецького музикознавця, педагога та композитора, автора "Вчення про музичну форму", "Вчення про музичну композицію", автора монографій про творчість Л. Бетховена А. Маркса.

Еволюція жанру фортепіанної сонати бере свій початок з першої половини XVIII ст. (епоха пізнього бароко). З цього приводу слід зауважити, що в епоху бароко сонатної форми ще не існувало, але на її становлення суттєво вплинули розвиток старовинної сонатної форми, яка була двох видів – поліфонічною та з ознаками гомофонно-гармонічної будови.

Як ми вже з'ясували у попередньому підрозділі, творчість віденських класиків слід розглядати як цілий напрямок у європейській класичній музиці другої половини XVIII століття, яскравими представниками якого є Й. Гайдн, В. Моцарт та Л. Бетховен. Безумовно, індивідуальний стиль цих композиторів різниться, але їх об'єднує твердження того, що саме ці геніальні композитори стали творцями класичної сонатної форми, саме в їх творчості в повній мірі втілились характерні риси класицизму – діалектика контрасту і єдності у співвідношенні образів та музичних тем; суворе почуття, раціональність із душевною щирістю, а класична сонатна форма набула того вигляду, який ми знаємо: три частинний цикл з сонатним Allegro в першій частині.

Зауважимо, що віденські класики, особливо Й. Гайдн та В. Моцарт синтезували передові творчі тенденції своїх попередників, чому, на наш погляд, особливо сприяла музична культура Відня, в якому жили та творили ці геніальні композитори, адже в цьому музичному центрі були сконцентровані різноманітні творчі напрямлення та національні школи, відчувався вплив чеської, італійської музики. В творчості віденських класиків прослідковується тісний зв'язок традицій власного національного мистецтва з музичними досягненнями найважливіших національних шкіл Європи.

Фортепіанна творчість віденських класиків характеризується специфічними стильовими особливостями, які вплинули на класичну музику та визначили її розвиток в XVIII-XIX століттях.

Форма і структура: Віденські класики активно розробляли та вдосконалювали класичну форму в музиці, включаючи сонату, рондо, варіації та ін. Вони сприяли створенню структури "сонатне allegro", що стала типовою для багатьох фортепіанних творів.

Виразність та динаміка: Віденські класики приділяли велике значення виразності та динаміці у своїх фортепіанних композиціях. Вони активно використовували динамічні контрасти, включаючи піано (тихо) та форте (голосно), для вираження різних почуттів та настроїв.

Мелодійність: Віденські класики славилися створенням чудових мелодій, що легко запам'ятовувалися, надавали великий емоційний вираз цим мелодіям.

Технічні вимоги: Фортепіанна музика цих композиторів вимагала від виконавців високої технічної майстерності, включаючи широкий діапазон і складні технічні прийоми, такі як легато (плавна гра), арпеджіо (розігрування акордів нотою за нотою) та швидку артикуляцію.

Ритмічна складність: Віденські класики ефективно використовували різноманітні ритмічні схеми та прийоми для створення живої та виразної ритмічної структури в своїх фортепіанних творах.

У фортепіанних творах Віденських класиків, особливо у ранніх, ще зберігаються деякі риси клавіризму, але, водночас, їх фактура характеризується наявністю нових істотних рис музичної мови класицизму, що пов'язують з виникненням молоточкового форте-піано: організованої функційної гармонії як основи формотворення, співучої мелодії як основного виразового засобу, рівномірної ритмічної пульсації.

Як правило, творам класичної сонатної форми притаманні "прозоре" звучання, і в цьому відношенні вони ще тісно пов'язані з традиціями

клавесинного стилю; для них не характерний монументальний акордовий виклад, швидкі зміни октавних конструктів, подвійних нот, тобто так звана крупна техніка; їм притаманне пластичне ведення чистої, широкої мелодійної лінії на фоні гармонічного супроводу, на змінам клавесинної музики, особливо поліфонічної, приходять фактура пісенного типу, в якій все ще присутня, але відіграє не таку важливу роль орнаментика (трелі, форшлаги, групетто, морденти), яка виписується композиторами нотами основного розміру в тексті і є рівноцінною складовою мелодійної фігурації музичного твору.

У творчості ранніх віденських класиків знайшли своє відображення ідейно-емоційний світ та типові образи їх сучасників, для цих композиторів не характерний ще бетховенський "герой" або "геній" романтиків. Як стверджує А. Алексєєв у своїй книзі "Історія фортепіанного мистецтва", "герой" Й. Гайдна та В. Моцарта – людина "нового часу", що розірвала зв'язки з середньовічною ідеологією, яка дивиться у майбутнє з оптимізмом, наділена багатством почуттів.

У фактурі фортепіанних сонат віденських класиків панує гомофонно-гармонічний склад – її можна поділити по вертикалі на окремі конструкції, кожна з яких має чітко визначену функцію – мелодія та акомпанемент. Безумовно, поліфонія все ще присутня у фортепіанних творах В. Моцарта та, в більшій мірі, Л. Бетховена, проте вона підпорядковується законам гомофонно-гармонічного складу: чіткій диференціації окремих рук, де мелодійно самостійні контрапункти повністю пристосовані до головної мелодійної лінії розгортання музичної тканини. Як наслідок, виникають різні технічні формули для рук піаніста: права рука відтворює мелодійну партію або фігурацію, а ліва рука відповідно виконує гармонічні фігурації акомпанементу (так звані альбертієві, барабанні, маркізові баси).

На противагу поліфонічним творам, яким притаманна плавна "текучість", фортепіанні твори класичного стилю характеризуються структурною чіткістю фактури, де кожен розділ має нову тему, і як наслідок, нову фортепіанну фактуру.

Сонатне Allegro класичної сонатної форми побудоване на експозиції, розробці та репризі. В експозиції протиставляються головна та побічна партії, які контрастують між собою в тематичному, тональному та фактурному плані, а сполучна та заключна партії виконують допоміжну функцію.

В розробці конфлікт між головною та побічною партіями досягає найвищої фази, в репризі цей конфлікт нарешті вирішується, відбувається переосмислення музичної думки, теми, представлені в експозиції повертаються "оновленими", в основній тональності.

Цікаво, що саме у творчості віденських класиків не тільки сформувалась та утвердилась форма класичної фортепіанної сонати, а й виникли різні її види: соната без розробки, соната з дзеркальною репризою, соната з заміною розробки на епізод тощо).

Становлення класичної форми фортепіанної сонати зіграло величезну роль у наступному розвитку музичного мистецтва і зберіглась аж до теперішнього часу як одна з основних, адже саме класична сонатна форма здатна більшою мірою відображати діалектику розвитку реального світу.

Зрілі фортепіанні сонати та концерти віденських класиків засновані на зіставленні контрастних тем-образів, ці твори можна уподібнити певною мірою до мініатюрних драматичних п'єс, в яких кожна тема – окрема дійова особа, що змінює одна одну.

У зв'язку з характерним колом образів та визначеним типом розвитку у віденських класиків встановлюється нове трактування музичного інструменту,

нові види клавiрного письма. По сутi, навiть раннi сонати Й. Гайдна та В. Моцарта, не говорячи про зрiлi, - твори цiлком фортепiаннi, хоча в деяких з них ми знаходимо позначення "для клавесину чи фортепiано". Таким чином, з творчiстю раннiх класикiв закинчується доба власне клавiрного мистецтва та починається перiод фортепiанної музики.

Про стильовi особливостi сонат В. А. Моцарта поговоримо докладнiше в наступному роздiлi.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Узагальнюючи матеріали першого розділу магістерської кваліфікаційної роботи, можемо зробити наступні висновки.

Сучасний етап розвитку суспільства зумовлює глобальні перетворення у музичному мистецтві, що є вагомим та невичерпним джерелом естетичної насолоди, рушійною силою морально-естетичного виховання підростаючого покоління.

Ключовими поняттями у музичному мистецтві є феномени стилю та інтерпретації. У першому розділі кваліфікаційної роботи визначається зміст та сутність цих понять з точки зору філософської, психологічної та педагогічної думки та їх значення для розвитку музично-виконавських здібностей піаністів.

У роботі феномен музичного "*стилю*" характеризується як *історично зумовлена єдність форматворення, засобів та специфічних прийомів художньої виразності, що формується на основі закономірностей музично-історичного процесу та під впливом певних історичних соціально-економічних та культурних факторів розвитку музичного мистецтва, а "інтерпретація" як "організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору"*.

У роботі розкривається сутність спорідненої дефініції – "*стилевідповідність інтерпретації музичних творів*", що визначається як *інтегративне утворення чинників пізнання, засобів усвідомлення, виконавського відтворення композиторського задуму з урахуванням історико-стильових закономірностей, що забезпечує об'єктивну трактовку музичного твору та недоцільність суб'єктивного тлумачення*.

У першому розділі роботи з'ясовується, що для розвитку виконавської майстерності учня-піаніста велике значення має робота над творами великої форми, до яких ми відносимо сонати, сонатини, варіації та фортепіанні концерти. Особливе значення в педагогічній практиці займає сонатна форма віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

У першому розділі кваліфікаційної магістерської роботи доводиться, що жанр класичної сонати для фортепіано є найрозповсюдженішим в інструментальній музиці, до якого звертаються композитори різних епох та стилів. Історичний шлях становлення та розвитку цього жанру охоплює значний історичний період причому, кожна епоха внесла у розвиток жанру класичної фортепіанної сонати свої структурно-семантичні ознаки, а сам жанр класичної фортепіанної сонати еволюціонував під впливом старовинної західноєвропейської інструментальної сонати в творчості композиторів XVII-XVIII ст.

У роботі надається характеристика закономірностей будови, музичної мови, основних образів, фактури викладу творів жанру класичної фортепіанної сонати. Цей розділ наукової роботи присвячений аналізу стильових особливостей фортепіанної творчості видатних Віденських класиків, розглядаються ключові аспекти, що визначають цю музичну епоху, включаючи форму та структуру композицій, виразність та динаміку, мелодійність, технічні вимоги та ритмічну складність.

В роботі розглядається важливість стилевої відповідності в інтерпретації цих творів та роль виконавця як "посередника" між композитором та слухачем у передачі стильових особливостей. Дослідження підкреслює важливість збереження стилевої цілісності та автентичності при виконанні музичних творів Віденських класиків.

РОЗДІЛ II

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ

В. А. МОЦАРТА

2.1. Стильові особливості фортепіанних творів В. А. Моцарта.

Творчість Вольфганга Амадея Моцарта глибоко вплинула на музичну сцену Європи XVIII століття і зробила значущий внесок у розвиток класичної музики. Для більш повного розуміння цього впливу та ролі, яку він відіграв у музичному мистецтві свого часу, слід ретельніше розглянути історичний та соціокультурний контекст його життя та творчості, що є об'єктом глибокого дослідження для вчених. Музична спадщина Моцарта стала не тільки символом класичної музики, але й ключовим елементом культурного й історичного доробку XVIII століття. Аналіз цього контексту важливий для розуміння значення його творчості та впливу на музичне мистецтво свого часу.

В. А. Моцарт народився в 1756 році, коли Відень став центром музичної культури Європи. Його творчість відобразила багато аспектів соціокультурного середовища того часу. Цей період відзначається значним патронатом музики соціальними верствами, зокрема аристократією та церквою, особливо в Відні. Музика виконувалася на королівських та аристократичних дворах, де композитори працювали на замовлення, і їхні твори слугували для розваг та підтримки соціального статусу.

З іншого боку, ідеї Просвітництва, які активно розвивалися в XVIII столітті, віддзеркалювалися в творчості Моцарта. Філософські рухання того часу підкреслювали цінності розуму, свободи та гідності. Музика композитора стала містким виразом цих ідей, сприяючи втіленню глибоких філософських концепцій у музичному мистецтві.

У дослідженнях вчених аналізується вплив інших композиторів на Моцарта, його місце в суспільному житті і відношення до видатних особистостей того часу. Також вивчається тематика і зміст його творів, аналізуючи, як вони віддзеркалюють аспекти соціокультурного життя XVIII століття. Усе це розкривається з позиції наукового підходу до дослідження та розуміння важливості творчості В. Моцарта в контексті музичної та культурної історії.

Моцарт належав до нового покоління композиторів, які стали активно розвивати музичну техніку та форму в рамках класицизму. Він розділяв це новаторство з іншими видатними композиторами того часу, такими як Гайдн і Бетховен, утворюючи спільність, яка сприяла обміну музичними ідеями та творчими концепціями.

Історичний та соціокультурний контекст мали вплив на творчість Моцарта і визначали її характер та напрямок. Творчість Моцарта формується в контексті глибокого інтелектуального та культурного середовища, що робить його музику важливим джерелом для розуміння історії музичного мистецтва XVIII століття.

Зазначимо, що Моцарт, як композитор, не лише дотримувався музичних стандартів свого часу, але й відзначався активним розвитком музичних жанрів. Його творчість не обмежувалася лише відтворенням вже відомих форм і стилів, але вносила новаторські ідеї і концепції у музичну практику, що сприяло збагаченню та розширенню репертуару свого часу і залишило великий вплив на творчість інших композиторів та розвиток музичного мистецтва в цілому.

Творчість Моцарта також віддзеркалює соціальні та політичні перетворення свого часу. Його оперні твори, зокрема "Дон Жуан" та "Фігаро" відображають соціальні проблеми та суперечності епохи. Вони часто містять елементи сатири та глибокого аналізу суспільних стосунків.

Моцарт також славився своєю здатністю створювати музику, яка привертає увагу різноманітної аудиторії. Його опери, симфонії та концерти здобули популярність серед широкого загалу, що віддзеркалювало соціокультурний рух до масовості мистецтва.

Таким чином, творчість Моцарта глибоко вплетена в історичний та соціокультурний контекст XVIII століття, що визначили умови її розвитку. Цей контекст надавав Моцартові можливість експериментувати та розширювати музичні форми, відзначаючи його величну роль в історії класичної музики. Моцарт не тільки відобразив дух свого часу, але й вплинув на нього, розширюючи горизонти музичного мистецтва та залишаючи незабутній слід в історії музики. Творчість Вольфганга Амадея Моцарта має надзвичайно велике значення в світовій музичній історії: він був піонером багатьох музичних жанрів і форм, а також експериментував з гармонією, мелодією та оркестровими рішеннями, Моцарт створив широкий спектр музичних жанрів, від опер і симфоній до камерної музики та мес. У цілому, творчість Моцарта визнається як одна з найважливіших в світовій музичній спадщині і має велике культурне і мистецьке значення.

Ми вже говорили в попередніх параграфах про те, що В. Моцарт належить до епохи гомофонії, і тим не менш, він був видатним контрапунктистом всіх часів. Витонченість мелодичних ліній, віртуозне володіння інструментальною технікою, найскладніші контрапунктичні поєднання голосів вражають уяву.

Тим більш дивною виглядає уявна простота та легкість, з якою композитор виконував любе, саме складне творче завдання. Це пояснюється особливим типом музичного мислення В. Моцарта. Відомо, що творчі процеси можна умовно розділити на два основних види: "бетховенський" та "моцартовський" по Н. Фішману, або "конструктивний" та "інтуїтивний" по Р. Вестфалю. Безумовно,

творці типології творчості спираються на дослідження авторських пояснень та ремарок.

Значення поліфонії у Моцарта посилюється у пізній період творчості, але основи моцартівського стилю у галузі поліфонії були закладені ще у ранніх сонатах. Як відомо, ще з дитинства Моцарт виховувався на традиціях старих контрапунктистів: він вивчав секрети поліфонії суворого стилю по знаменитому трактату Фукса "Ступінь до Парнасу", під керівництвом відомого педагога та композитора Падре Мартіні вивчав поліфонію вільного стилю.

В середині XVIII ст. друкуються перші праці, що узагальнюють досягнення бахівської поліфонії і по одному з них, а саме по "Трактату о фузі" Марпурга, Моцарт вивчав теорію класичної фуґи.

Отримуючи потужний імпульс від "спілкування" з поліфонією Баха, Моцарт звертається до фуґ, аби досягнути тієї самої "музичної істини", про яку у своїх трактатах згадував Марпург. Емоційно Моцарт був приголомшений поліфонією Баха, з якою він познайомився в достатньо зрілому віці і підсумком цього стають його фортепіанні фуґи C-dur та g-moll, а також сонати для двох фортепіано.

Таким чином, поліфонія В. Моцарта має глибоке коріння, що веде від суворого стилю та Й. С. Баха. Це багато в чому пояснює віртуозне володіння ним прийомами імітації та канону, поліфонічними засобами перетворення теми, системою складних контрапунктів.

Коротко зупинимося на основних досягненнях Моцарта в царині поліфонії.

В творах композитора з'являється новий тип багатоелементної фактури, що відрізняється поєднанням основної мелодії та контрастними мелодичними лініями. До прикладу, це яскраво проглядається вже у першій сонаті для фортепіано. Інший спосіб поліфонічного збагачення фактури - це імітаційне

нашарування на гармонічну вертикаль. Мистецтвознавці називають такий тип фактури поліфонією на гармонічній основі. Історичне значення такого синтезу винятково велике, адже відкриває безліч можливостей для музики романтиків та композиторів ХХ ст.

Такі явища як атональність та політональність також ведуть свій початок від В. Моцарта. В його "Музичному жарті" дотепно поєднуються тоніки п'яти мажорних тональностей.

Найважливішим досягненням Моцарта в царині поліфонії є створення нового синтетичного виду форми – сонати з ознаками фуги. Вже твори раннього періоду відрізняє процес зближення музичних форм, що виражається у залученні поліфонії до експонування та розвитку основного тематичного матеріалу. Типові ознаки такої форми: головна та побічна партії, що написані у формі фуги, велика роль поліфонічних прийомів у розробці. Пошуки Моцарта в плані синтезу гомофонної та поліфонічної форм були продовжені а подальшому не одним поколінням композиторів. На диво точно звучать слова дослідників творчості великого генія: "Повернутись до досконалості музики Моцарта, поєднав її зі всіма удосконаленнями сучасної гармонії, придбати втрачену вразливість до краси та витонченості голосоведення, - це і є ідеал, до якого повинен прагнути сучасний композитор".

Клавірна та фортепіанна музика В. А. Моцарта, починаючи з перших дитячих п'єс і до останніх сонат та концертів, найтіснішим чином пов'язана з його виконавством, адже він створював її як виконавець-композитор і, в більшості, для себе.

Навіть в ранніх фортепіанних сонатах проявляються характерні риси стилістики В. Моцарта. Зазвичай, цикл сонати складається з трьох частин, друга

з яких є повільною. Однак, Соната Es-dur складається з двох, невеликих за розміром менуетів і починається з повільної частини.

В сонаті F-dur надзвичайно чарівно звучить мінорне Adagio з пасторально-ідилічним мрійливим відтінком, по стилістиці вже близьким до зрілих творів композитора. У фіналі цієї ранньої сонати зустрічаються характерні фрази, близькі тематизму побічної партії Allegro з Сонати Es-dur.

Соната B-dur вирізняється більшими масштабами і її Allegro написане у блискучому клавірному стилі. Серед ранніх сонат В. А. Моцарта є невеликі та дуже скромні за характером викладу твори, але, тим не менш показові для композитора як в плані тематизму, так і в плані тенденцій формоутворення. До прикладу, зовсім маленька Соната Es-dur, яка починається Adagio з 36 тактів і не дуже пов'язана з клавесином, може слугувати взірцем фортепіанної фактури ранніх сонат композитора.

Остання з ранніх сонат В. Моцарта, Соната D-dur є набагато більшою за масштабами, більш віртуозна та імпазантна, хоча написана була для клавесину, але виконувалась виключно на піанофорте (перша назва нового музичного інструменту фортепіано).

Більш пізні сонати В. Моцарта вирізняються новим тематизмом, стилістикою. Тому доказом слугують активний, енергійний характер тем Allegro, яке тепер іменується Allegro con spirito (Сонати C-dur, D-dur), помітно поглиблюється лірична виразність повільних частин, застосовується прийом подвійного контрапункту на фоні безумовно гомофонного викладу.

"Паризькі" сонати В. А. Моцарта, написані у 1778 році вирізняються свободою та широтою образного мислення, більшим розмахом в трактовці форми. Сонатні Allegro, збільшуючись у об'ємі та збагачуючись фактурно, надають приклади експозицій, які стають все більш характерними для зрілих

творів В. Моцарта, тобто містять великі тематичні утворення. Як приклад згадаємо *Allegro maestoso* з Сонати a-moll, в якій головна партія яскраво індивідуальна: в ній присутня і патетика, і ознаки маршоподібності, і рідкісна гострота.

Останні п'ять сонат геніального композитора музикознавці відносять до Віденського періоду. Одна з них, що стоїть окремо, Соната C-dur, невелика за розміром та нескладна для виконання з кристально ясною фортепіанною фактурою, що більш характерна для ранніх творів композитора, швидше є сонатиною, написаною для початківців. Разом з тим, ця соната, її будова, музична мова, художній образ, динамізм свідчать про дивовижну зрілість та відточеність класичного стилю викладу.

Характерні для тих років великі за масштабами сонати свідчать про подальший розвиток сонатного циклу в цій царині, про нові творчі пошуки композитора, які втілились у клавірних творах патетичного характеру таких, як Соната та Фантазія c-moll, які є вершиною фортепіанної спадщини композитора.

Жанр фортепіанного концерту займає провідне місце у творчості В. А. Моцарта, який, на відміну від Й. С. Баха, надав більшої ваги солісту, але ще не розробив глибоко партію оркестру, як в фортепіанних концертах Л. В. Бетховена. Образний світ фортепіанних концертів надзвичайно багатий, в них використовуються різноманітні види контрастів, різноманітні прийоми розвитку, навіть поліфонічні. Разом з тим, у формоутворенні концерту та, частково, в його стилістиці є й характерні особливості: значне розширення експозиції, більша віртуозність та складність, навіть імпровізаційність партії соліста, "концертність" фактурного викладу, різноманіття повільних частин з їх ліричними темами тощо.

Більшість фортепіанних концертів В. А. Моцарта відносять до зрілих років його творчості та, поряд з симфоніями та камерними ансамблями, вони становлять найвище досягнення в інструментальному жанрі.

2.2. Місце фортепіанних творів В. Моцарта в репертуарі ДМШ.

Вже з перших років навчання, юні піаністи мають змогу знайомитись з фортепіанними творами В. А. Моцарта. Так, вже в першому-другому класі музичної школи юні піаністи виконують нескладний твір В. А. Моцарта. Менует – п'єса контрастно-поліфонічного складу. В процесі розучування її слід звернути увагу учня на характерні особливості структури та виразності кожного голосу. Образно-танцювальні ритмо-інтонації "церемонних поклонів" та присідань втілені в мелодичному малюнку коротких двотактових фраз (такти 1-2, 3-4, 9-10, 11-12). В цілісному виконанні таких фраз опора руки на яскраво інтоновані половинні ноти (сильні долі) поєднується з менш помітним пальцевим *тенуто* на заключних секундових ритмо-інтонаціях.

Виразне інтонування мелодії доповнюється в цих фразах так само пластичним виконанням коротких "низходячих" мотивів нижнього голосу. У хвилеподібній мелодії послідовних чотиритактних будов (такти 5-8, 13-16) зберігаються такі ж виконавські особливості. Наспівне звучання мелодії повинно відтінятись тут неповним *легатним* виконанням нижнього голосу, що до значної міри виявляє гармонійну основу поліфонічної тканини.

Підготовчим етапом до виконання сонат віденських класиків слугують сонатини, які присутні в репертуарі юних піаністів вже з перших років навчання. Завдяки лаконічності фортепіанного "інструментування" найменша неточність звуковидобування, неухважність до штрихів, перетримання або недотримання окремих звуків, незручна аплікатура під час виконання цих творів стають

особливо помітними та неприйнятними, в наслідок чого класичні сонатини надзвичайно корисні для виховання ясності та точності виконання всіх деталей тексту.

В третьому-четвертому класі ДМШ учні можуть ознайомитись з творчістю В. А. Моцарта на прикладі його фортепіанної сонатини C-dur №1, I ч. Побудова цієї сонатини відображає характерні стильові риси музики Моцарта. В її фактурі відсутній мелодичний рух шістнадцятими нотами в фігурах мілкої техніки, що є таким характерним для композитора. В динамічній, інтонаційній, тембральній характеристиці музичної тканини відчувається оркестрове мислення.

Основною трудностю виконання сонатини є багато протиставлень в її тематичному матеріалі різних по образності та структурі епізодів. Вже в головній партії на зміну "фанфарним" октавним унісонам приходять лірична мелодія, що звучить на фоні двох супроводжуючих голосів. Короткий зв'язуючий епізод (такти 12-15) близький за настроєм до початку головної партії.

В трактовці повної вишуканості побічної партії повинні бути рельєфно показані зміни настрою усередині невеличких структур. Однак дроблення мелодії короткими мотивними лігами не повинно перебивати лінію її цілісного розвитку до найближчих кульмінаційних точок (такти 16-21).

Підкреслено яскраво звучать наприкінці побічної партії двозвучні акордові побудови (такти 24-25), що виливаються в невелику заключну партію.

З першого ж такту розробки в новому ладовому "забарвленні" вступає мелодичний малюнок початку головної партії. Цей епізод закінчується "сміливими" інтонаціями зв'язуючої партії.

Реприза починається з проведення побічної партії в До мажорі. Однак, перервавши перехід до заключної партії, раптово знову з'являється змінений

початок головної партії. У стретному двоголоссі, що виконується *non legato* можна почути фанфарні інтонації, які переходять в повний каданс з короткою заключною партією.

Необхідність подолання різноманітних труднощів іноді призводить до порушення темпової стійкості виконання сонатного алегро. Відчуття ритмічної пульсації по полутактовим групам стане важливим засобом зв'язку контрастуючих тем і епізодів у їхньому єдиному темповому русі.

Друга частина. Менует написаний в складній трьох частинній формі. На відміну від сонатного алегро, в ньому значно стійкіший образний стрій та фортепіанна фактура кожного великого відрізка форми.

Перший період Менуету побудований по принципу "питання-відповідь". Переміжне чергування спусків та підйомів секундових та терцових зворотів нагадують граціозні поклони. Виконання цього епізоду характеризується "зануренням" руки в клавіатуру на перших звуках та м'яким зняттям її на других.

В середньому розширеному періоді (16 тактів) основне виразове навантаження несе його перше речення. Друге речення, що починається у більш "похмурому ладовому освітленні" переходить в подальшому в радісні за настроєм, попарно з'єднані терцові мотиви, заключну партію. В репризі відновлюється емоційна атмосфера початкового періоду Менуету, але вона будується за рахунок більш світлого звучання на *f*.

Тріо. Вступні фрази кожного з періодів Тріо на писані в дусі трьох інструментальних партій. Терцовий рух двох верхніх голосів повинен асоціюватися в уяві учня з тембральними фарбами дуету дерев'яних духових інструментів, що супроводжується "фаготним органним фоном".

На зміну безперервному двоголосю приходять більш прозорі лінії одноголосних фраз. Вони оживляються епізодичними двоголосними канонічними імітаціями. Переважаюча округлість звучання спадаючих інтонацій природньо поєднується з *diminuendo*. Тільки в останньому періоді лінія спрямованого вгору мелодичного руху трактується на великому *crescendo*, що призводить до кульмінаційної вершини- октаві ре. Заключний перехід до менуету відбувається через знайомі інтонації в двох останніх побудовах Трію.

Третя частина. Адажіо. Складність сприйняття та засвоєння Адажіо пов'язана зі специфікою менш звичного для учня інтонування мелодичного руху, що повільно розгортається. Музика Адажіо характеризується теплотою та щирістю ліричного висловлювання. За глибиною почутті воно наближається до бетховенським творам цього жанру.

Під час роз'яснення учню характеру виконання мелодії, що нагадує арію, важливо розкрити її справжню вокальну природу. Цілісному відтворенню всіх мелодичних побудов допоможе природнє відчуття їх різної тривалості.

В першій частині Адажіо чутні два двотактні епізоди (такти 1-4), які в подальшому переходять в один, більш тривалий (такти 5-8). Однією з складнощів є уміння слухати довгі звуки аж до їх переходу в наступні. Так, в мелодії вступної фрази авторське *crescendo* вимагає поступового посилення звучання трьох четвертної ноти *фа*, що переходить в *ля*. Відсутність такої акустичної можливості на фортепіано повинно компенсуватися для учня уявним вокальним відчуттям *фа*. Визначений вплив на інтонування надає терцовий рух в партії лівої руки, який виконується за допомогою зміни педалі на четвертних нотах. Легше прослуховуються довгі звуки фраз, мотивів (такти 2, 5, 8, 12, 16). Наспівним *legato* виконуються не тільки яскрава мелодія верхнього голосу, але й фігури фону.

Розкриттю характеру музики Адажіо допомагає тонке використання різноманітних прийомів педалізації. Рідше за все застосовується неперервна зміна педалі по гармонії. У ряді епізодів вводиться затримуюча педаль, яка зберігає чистоту звучання з поступовим рухом мелодії. При цілісному виконанні необхідно уникати навмисного підкреслення дрібних динамічних відтінків.

Четверта частина. За ліричним Адажіо настає фінал сонатини – стрімке Рондо з виразними контрастними образами. При виконанні головної теми, яка три рази повторюється на протязі фіналу, необхідно показати співставлення різних емоційних станів. В кожному з чотирьох тактів першого періоду чітко протиставляються два настрої: їх втілюють з кокетливим звучанням на легкому стакато подвійні терції та чекання чотиризвучна акордова фактура на фа.

У другому періоді теми після короткого відхилення в мелодію лінію тризвучних акордів слід виконувати на гострим стакато. Виконання першого епізоду (такти 17-32) повинно характеризуватися новими образними фарбами. Його спокійна (на р) до-мінорна початкова фраза переходить у схвильований 9на f) дует верхніх голосів, що будуються на фоні "струно-смичкових" басів. Після другого проведення головної теми з'являється новий епізод, який починається з прозорого інтонування одноголосної мелодії на фоні спокійного супроводу. У другій половині його стрімко виникають радісні короткі мотиви- "оклики", які слід виконувати чіткою артикуляцією широких інтервалів (септими, октави).

Після заключного проведення головної теми настає довга кода. Під час її розучування необхідно зрозуміти характер ритмо-інтонаційних, поліфонічних та гармонічних засобів, що використовуються в попередньому музичному матеріалі.

Безумовно, сонатини В. Моцарта належать до числа найкращих зразків цього жанру. Властива їм емоційна контрастність, що є характерною для творчості

композитора, значно розвинула форму цього жанру. Внаслідок цього під час виконання сонатин В. Моцарта виразно проявляється основна проблема втілення сонатної форми – виявлення контрастних образів і поряд з цим дотримання єдності цілого.

Однією з найпопулярніших в педагогічному репертуарі учнів дитячих музичних шкіл є сонатина В. А. Моцарта G-dur, першу частину якої досить часто виконують юні піаністи і яка вирізняється винятковою цілісністю і разом з тим різноманітням тематичного матеріалу. Починається сонатина з фанфарних призивів, викладених в октавах, а головна партія побудована на темах грайливого та ліричного характеру.

Побічна партія є надзвичайно граціозною та сповнена задушевною лірики, так характерною для творів геніального композитора.

Розробка у сонатині відсутня. Замість неї композитор повторює експозицію, що дещо змінена і саме це наближає цю сонатину по формоутворенню до так званої старовинної сонати. В кінці є стретта, що надає першій частині сонатини ще більш енергійного характеру.

В роботі над сонатиною, надзвичайно важливо, аби учень відчув характер та життєву силу цієї чудової музики. Першочерговим завданням педагога є захопити та зацікавити учня чарівним світом музики Моцарта, для цього варто познайомити учня з творами композитора різних жанрів, розказати про життєвий шлях В. Моцарта, що, безумовно, зробить більш доступним для юного піаніста розуміння змісту творів генія.

Після ознайомлення з характером твору, необхідно допомогти учневі розібратись у формі сонатини, навчитись більш рельєфно виконувати окремі теми. В процесі розбору тексту необхідно ретельно відтворювати штрихи, артикуляцію, динамічні відтінки. Побічна партія вимагає проникливого, м'якого

виконання ліричних мелодій, слухового контролю при виконанні *legato*, а супровід, викладений в альбертієвих басах лівої руки вимагає точності та м'якості.

Важливим питанням в процесі вивчення творів В. Моцарта є використання педалі, що потрібно звести до мінімуму. Так, лише в побічній партії, аби досягти м'якості та співучасті можна брати коротку педаль на половинні ноти в басу, також можна брати коротку педаль і в головній партії на октавах, синкопах у акордовому викладі у кінці експозиції та репризі. Учень повинен знати, що педаль у творах віденських класиків не може бути "важкою та густою".

Складну перебудову виразових та піаністичних засобів можна спостерігати у роботі над першою частиною сонатини №6 В. А. Моцарта. Частота переключень на нові музично-сміслові стани і відповідно – на нові прийоми звуковидобування підказана тут самою зміною фактурного викладу. У трактовці головної партії увага учня повинна бути спрямована на контрастність в динаміці коротких побудов, на різницю їх в ритмо-інтонаційному та артикуляційному забарвленні, на імітації, що епізодично виникає. В цілісному ж втіленні згадані сторони виразного виконання не повинні заважати збереженню лінії наскрізного розвитку музичного матеріалу.

У головній партії експозиції Сонати №12 вдається безпосередньо відчувати кожний з двох елементів контрастності. В першій структурі (такти 1-12) переважає наспівність, тяжіння до укрупнення мелодії (незважаючи на авторські короткі ліги). У другому (такти 13-22), навпаки, слід підкреслити гостроту ритміки в живих, танцювальних за характером мелодичних фігураціях.

Соната №19 В. А. Моцарта, яку досить часто виконують учні старших класів ДМШ є яскравим прикладом фортепіанної спадщини видатного композитора.

Домінуюче у головній партії ритмічно стійке звучання спочатку протиставляється витонченим коротким фігурам мотивів (такти 32-44). Раптово, з вторгненням в інтонаційне середовище побічної партії виникає активний ритмовольовий епізод, що нагадує емоційний стрій головної партії (такти 45-54).

Ми вже згадували про те, що твори віденських класиків є чудовою школою виховання виконавської майстерності учнів. Робота над цією сонатиною не є виключенням. В старших класах музичної школи здібні учні знайомляться з сонатами Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена. Безумовно, робота над творами класичної сонатної форми вимагає систематичних занять.

2.3. Інтерпретація фортепіанних сонат В. Моцарта в контексті традицій та новаторства.

Як ми знаємо, в історії музичної культури існує твердження про те, що центральною фігурою Класицизму в музиці є видатний австрійський композитор В. А. Моцарт. Але, останнім часом, у мистецтвознавців, які займаються аналізом виразових засобів, тонально-гармонічних планів, композиційних форм в музиці різних жанрів виникають питання, адже музичні науки та дослідницька діяльність музикологів цікаві саме тим, що через десятки або сотні років після створення того чи іншого музичного твору можливо відкривати невідкрите, осмислювати несвідоме, пізнавати невідоме в творчості геніїв, визнаних століттями. Чи це не є стимулом до творчості в педагогічній діяльності, до пошуку нових форм роботи з традиційним матеріалом.

Під час практичного аналізу композиційних особливостей основних тем фортепіанних сонат Моцарта, а також порівняльного аналізу тем сонат його

попередників, сучасників та композиторів більш пізніх століть, можна виявити деякі цікаві факти. Так, з дев'ятнадцяти фортепіанних сонат дев'ять - тобто майже половина – мають яскраво індивідуальні тонально-гармонічні та композиційні риси в темах багатьох частин. Тим самим вони є швидше виключенням з загальнокласичних нормативів, ніж підтвердженням їх. Звернемося до конкретних прикладів. Шести-, семи-, десятитактові періоди у Моцарта – це абсолютно природне для нього явище, хоча класично нормативним періодом вважається так званий "квадрат" (8 або 16-тактові періоди) з повторною (рідше неповторною) будовою речень.

Так, до прикладу, Тема Головної партії I ч. 9-ї сонати. По формі – це період "повторної" будови (його схема a+a), але не восьми -, а шеститактний, з синтаксичним поділом на 3+3. Фраза, яка лежить в основі періоду, органічно неквадратна і має три такти, що є явищем абсолютно ненормативним для епохи класицизму, в той час, як музиці романтиків, наприклад, у Шуберта, Гріга подібне структурне явище широко розповсюджено.

Звернемося до Головної теми II частини 14-ї сонати. Її форма – також період "повторної" будови (a+a), але вже семитактний, з внутрішнім синтаксисом 3+4. Два нерівних за масштабом речення мають в своїй основі класично квадратну двохтактову фразу, але більш розширену, за допомогою гармонічного розвитку в першому реченні до тритакта, а у другому – до чотиритакта. В результаті з'явився новий варіант ненормативного періоду.

Десятитактні теми-періоди також мають свої індивідуальні особливості. Так, тема головної партії I ч. 5-ї сонати представляє собою період "неповторної" структури (a+b) з внутрішнім неквадратним діленням 4+6. Але якщо в епоху класицизму традиційним прийомом розширення восьмитактового квадрату слугував перерваний каданс, то в темі цієї сонати відбувається інакше. До речі, і

гармонічні засоби для розвитку тематизму та формоутворення Моцарт, на відміну від своїх сучасників, використовує більш вільно, ніж має бути в музиці класичного стилю. Взяти хоча б перерваний зворот D7 VI. Варіантів його у Моцарта можна знайти набагато більше, ніж у Гайдна та Бетховена.

У Головній партії I ч. 1-ї сонати звучить ще більш складний варіант перерваного звороту – з внутрішнім відхиленням до VI ступеню. Цей зворот доводиться на 6 такт періоду і, таким чином не розширює квадрат, а навпаки, збільшує неквадратний шеститакт до квадратного восьмитактового періоду. Безумовно, це демонструє формоутворююче явище, що є нетиповим для класичного стилю.

Різновидом перерваного звороту може слугувати пропуск розв'язання побічного D7 і перехід його у D основної тональності на початку Головної партії I ч. 7-ї сонати (G6-D6/5 кII)-D4/3. Цей зворот є за змістом "елептичним", настільки поширеним, як і багато його різновидів в музиці романтизму.

Таким чином, завдяки своєму божественному обдаруванню, можливо, не усвідомлюючи всю свою геніальність і унікальність своєї творчості, своєї композиторської майстерності та свого стилю, Моцарт, використовуючи алегоричну мову, зміг об'єднатися зі своїми попередниками і нащадками, зумів випередити свій час і в багатьох відношеннях передбачити великий комплекс виразних засобів, який став традиційним лише після десяти або навіть століть. Це можливо лише для генія.

Музичну культуру XX століття мистецтвознавці характеризують як "епоху стилів, контрастність та відокремленість яких досягла граничного ступеня". Дане спостереження справедливе щодо інтерпретації сьогодні музики В. Моцарта.

Практика інтерпретації фортепіанних творів В. Моцарта в останній час характеризується поворотом у бік підсилення історичності трактувань,

використання історично точних виконавських засобів, активізується тенденція "класицизації". Сухішим, дзвінкішим став піанізм, ясніше промальовуються штрихи, динаміка стала істотно тоншою, агогіка – строгішою, різко обмежилося використання педалі. Нині посилюються тенденції до передачі хвилюючих сьогодні проблем за допомогою виконавських засобів епохи створення музичного твору, посилюється потяг до складного відтворення сучасного світу у світі творіння минулого. Спробуємо дослідити реалізацію цієї тенденції на прикладах із досвіду видатних педагогів піаністичної школи та, враховуючи власний педагогічний досвід.

З ім'ям Моцарта ми знайомимося вже в музичній школі. Його мініатюри доступні учням ДМШ, починаючи з молодших класів, а також слугують гарним навчальним матеріалом для музикантів, для яких фортепіано не є основним музичним інструментом.

Здається, не потрібно ніяких особливих зусиль, щоб виконувати музику В. Моцарта – адже все надзвичайно нескладно та природно. Зауважимо, що твори Моцарта можуть бути легкими для читання та завжди шалено важкими для виконання. Іноді, для більшості виконавців, які з успіхом виконують на сцені складні та технічно віртуозні твори, на перший погляд нескладні твори Моцарта стають "каменем зіткнення". Відповідь проста: у небагатьох звуках треба вміти висловити так багато. Тут кожен звук "на рахунок", нічого не можна приховати ні педаллю, ні перебільшеною силою. Всякий невірний штрих, найменша неточність позначаються як груба помилка, що порушує єдність цілого. Твори Моцарта вирізняються виключною прозорістю та ясністю, виклад у Моцарта завжди досконалий, не дивлячись на простоту засобів, та потребує такої ж досконалості звучання. Ми говоримо про специфіку особливого туше.

Туше – спосіб відтворення та володіння звуками як арсеналом виразових засобів, головна зброя зі всього арсеналу технічних засобів піаніста – це доцільно організована рука, в якій кожен палець, образно кажучи, є неповторною індивідуальністю, а разом вони представляють творчий колектив однодумців, керований уявою. Туше здійснюється за допомогою пальцевої артикуляції, яка, в свою чергу, реалізується за допомогою штрихів, особливість виконання яких обумовлена композиторським стилем. Таким чином, в основі піанізму віденських класиків, особливо Моцарта лежить загальний принцип фортепіанного мислення – короткозвучна природа інструменту. Звідси і засіб звуковидобування: округлі пальці близько прилягають до клавіш: коли один блискавично падає донизу, інший в цей час миттєво відскакує на поверхню клавіши (точна, чітка звучність, швидкість, цепкість).

З короткозвучної природи інструменту витікає і характер руху рук піаніста – рух переважно округло-зібраний. За словами відомої польської піаністки Ванди Ландовської, особливе туше Моцарта полягає у подушечках пальців піаніста. Це туше видобуває окреслений та щільний звук – самостійний та досить визначений. Його відшліфований контур запобігає злипанню з навколишніми звуками. В цій автономності і полягає його власне життя. У взаємодії такі звуки – короткі чи довгі, "легатні" чи "стакатні", пов'язані чи окремі – переходять один в інший та ллються, не наповзаючи один на одного. Спів ближче до мелодекламації, адже фактура рясніє короткими лігами, що, як би подрібнюють мелодію. Такі звуки, розміщені на фоні прозорого супроводу, виспівують мелодію найчистішого *bel canto*.

Художньому осмисленню супроводу надається велике значення, адже воно грає найважливішу роль у створенні музичного образу, може у багато разів підсилити чи послабити художнє враження. Враження залежить від звуку, яким виконується акомпанемент, не в меншій мірі, ніж від звуку, яким виконується

мелодія. Супровід не заглушає мелодію, його забарвлення має відповідати характеру музики, але звучати акомпанемент повинен і м'яко, і повітряно, але цілком виразно та ідеально рівно, - тому, що акомпанемент – гармонічна та ритмічна опора для мелодії. У багатьох випадках Моцарт вдавався до примітивного супроводу у вигляді "альбертієвих басів" та простих фігурацій. Але виконувати їх надзвичайно нелегко, адже вони повинні звучати не механічно, а допомагати мелодії, необхідно навчитись відтіняти кожну зміну гармонії, причому все разом повинно звучати абсолютно природньо.

У фортепіанній музиці Моцарта відчутні зв'язки з оперно-вокальною драматургією (це помітно у швидкій зміні характерів, у енергії сценічних законів дії). Інтерпретувати Моцарта складніше, аніж, наприклад, Гайдна, у якого природа піанізму більш інструментальна. Складність інтерпретації творів В. Моцарта в тому, що імітувати на роялі людський голос значно складніше, ніж любий музичний інструмент. Важливе уміння виявити та виконати не тільки єдність фрази, але і її членування, передати інтонаційний зміст окремих "слів".

А. Гольденвейзер попереджав, що не можна Моцарта виконувати якимось "зниженим звуком" та щось бурмотіти собі під ніс. Тут немає пасажів, вони уявляють собою мелодичну лінію. В тому і є складність виконавцю дійти до такої досконалості, коли гармонічно поєднуються технічна майстерність, музичне сприйняття, духовні та фізичні здібності.

Надзвичайно важливим є виховання у піаніста звукообразного слуху, тобто здібності розрізняти різнохарактерне звучання, уміння володіти барвистою звуковою палітрою інструменту. Кінець XX-го – початок XXI-го століття знаменується потужними та оглушливими голосами радіоелектроніки, що вкрай негативно впливає на наш слух, якщо спеціально не займатись його розвитком. Потрібно навчитись вмінню слухати та відтворювати на інструменті характер та

барвисті відтінки звуку – світлого та темного, густого та прозорого, м'якого та різкого, лагідного та суворого тощо, але кожен піаніст володіє своїми індивідуальними фортепіанними фарбами, "своїм" звуком. Головне – необхідно зрозуміти та оволодіти стилістично вірною звучністю.

Рояль та оркестр Моцарта зовсім інший, ніж, до прикладу, рояль та оркестр Бетховена чи Брамса. І не стільки тому, що у деяких відносинах змінилася конструкція фортепіано чи оркестрових інструментів, скільки через те, що у будь-якого композитора свій звуковий ідеал.

Звучність Моцарта не стала відчутно голоснішою, ніж у його попередників, але вона стала стрункішою та витонченішою. Саме тому, надзвичайно нелегко в наш час, за словами Штеглиха, передати істотні сторони цієї звучності: "наповненість" у поєднанні з вишуканістю та витонченістю, її forte у поєднанні з легкістю, граціозністю та привабливістю.

В порівнянні з звучністю Генделя, який жив до нього, та Бетховена, який жив після нього, звучність Моцарта більш легка, відрізняється ясністю, прозорістю та в той же час тонко диференційованою силою.

До наших часів зберіглося фортепіано роботи австрійського майстра Антоні Вальтера, на якому грав Моцарт і надзвичайно високо його цинив. Звучність моцартовського інструменту зовсім не схожа на ту, яку часом експозиціонували як "стильну" – мається на увазі "безтілесна" "біла" звучність (велике використання лівої педалі) та тускла (безпедальна та сухувата). Моцартовський рояль роботи Вальтера мав два колінних важелі, за допомогою яких можна було підіймати демпфери, тобто досягати ефекту сучасної правої педалі. Штеглих на протязі довгого часу спеціально вивчав рояль Моцарта і звернув увагу на світлий та дзвінкий загальний колорит його звучності, на те, що звук моцартовського інструменту повніший та плотніший за більш "об'ємніший" та сильний звук

сучасного фортепіано. Звук моцартовського роялю менш "об'ємніший", але набагато витонченіший, різкіше окреслений, відмежований та більш концентрований.

Тут все гармонувало з естетикою класицизму, що боролася за точність, ясність, чіткість.

Піаністів цікавить проблема педалі у творах Моцарта. Зазвичай вона має значення чисто барвистої прикраси, вона надає дещо інший тембр звучності фортепіано. Саме тому, з педаллю треба бути надзвичайно обережним. Моцарт вимагає надзвичайно скупі та нетривалі педалі, педаль порівняно нечасто може бути тривалою – переважно вона лише покликана підкреслити деякі моменти, але в той же час звучність не повинна бути сухою та жорсткою. Саме через скупу педаль і складно виконувати Моцарта, адже саме через прозорість музики кожен звук, який виконали трохи слабше чи сильніше, чути особливо чітко, чого не буває, коли ми виконуємо багато нот з "насиченою" педаллю. Через прозорість тканини та рухливості фактури, великої кількості гамоподібних пасажів педаль зазвичай береться не до кінця. Вона (педаль) важлива як динамічна фарба та ритмічна підтримка. Іноді можлива і повна педаль, але обов'язково коротка, або більш довга, але не до кінця взята. Важливо пам'ятати, що тонкість та різноманітність моцартовської фактури природно потребують тонкості та різноманіття педалізації.

Наш слух вихований звуковим обсягом сучасного роялю, його динамічними можливостями, але педаль у Моцарта не повинна перетворюватися на гармонічну педаль, що "зливає" всі звуки, тобто педаль, яка характерна для епохи романтизму, тут слід спиратися на стилістичні смаки та пильне вивчення моцартівської фактури.

Всі подробиці музики Моцарта потребують уважної, кропіткої праці, тонкого слухового контролю, терпіння, любові, фантазії. Саме з ретельної роботи над кожним елементом музики виникає її глибоке осмислення, впевненість в успіху виконання, відчуття причетності до задуму композитора.

Вивчення стильових особливостей виконання фортепіанної спадщини Вольфганга Амадея Моцарта є важливою галуззю музичної науки, яка спрямована на розуміння та інтерпретацію творів великого австрійського композитора. Моцарт, як один із ключових представників класицизму, залишив по собі багатий спадок фортепіанної музики, що відзначався своєрідною мелодійністю, глибокими гармоніями та досконалим музичним виразом.

Однак, для того щоб відтворити фортепіанну творчість Моцарта з відповідністю до його стильових особливостей, необхідно враховувати ряд ключових аспектів та напрямків досліджень.

По-перше, аналіз оригінальних джерел є необхідним для вивчення стильових особливостей виконання творів Моцарта. Дослідники мають можливість вивчати рукописи та листи Моцарта, що містять важливі вказівки щодо того, яким чином композитор бачив виконання своєї музики. Подробиці щодо темпу, динаміки, артикуляції та інших аспектів виконання можуть бути вивчені з огляду на зазначені вказівки в оригінальних джерелах.

По-друге, історичний контекст має важливе значення для розуміння стильових особливостей виконання. Музична епоха, в якій жив Моцарт, класицизм, відзначалася певними характерними рисами, що вплинули на музику та виконання того часу. Дослідження цього контексту допомагає відновити звучання, яке було типовим для епохи Моцарта.

По-третє, інтерпретація і фразування є важливими аспектами виконання музичних творів Моцарта. Вивчення того, як виконавці фразують твори, долають

темпові та динамічні варіації, сприяє кращому розумінню того, яким чином музика Моцарта має бути відтворена.

По-четверте, використання оригінальних інструментів в процесі виконання може надати додаткових інсайтів щодо стильових особливостей. Розуміння того, як виглядали та звучали інструменти епохи Моцарта, і як вони вплинули на звучання музики, важливо для відтворення оригінального стилю композитора.

По-п'яте, педагогіка грає важливу роль у вивченні стильових особливостей виконання музики Моцарта. Викладачі класу фортепіано несуть велику відповідальність у передачі знань щодо стилів виконання, і їхні методи навчання мають ґрунтуватися на наукових дослідженнях, історичних та методичних джерелах.

Таким чином, дослідження стильових особливостей виконання фортепіанної творчості Моцарта є надзвичайно важливою галуззю музичної науки, яка сприяє глибокому розумінню музичної спадщини композитора. Подальший аналіз оригінальних джерел, історичних контекстів, інтерпретацій і використання оригінальних інструментів, а також педагогічна діяльність сприятимуть відтворенню та збереженню унікального стилю Моцарта в сучасному виконанні.

На закінчення, хочемо навести слова, які належать Гансу Бюлову: "Моцарт страшенно важкий, але прийде час (і може бути дуже скоро), коли в концертній залі будуть надавати перевагу моцартовській сонаті, а не фантазії Ліста "Ріголетто".

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Моцарт - найвидатніший композитор у світовій музичній історії. Його вплив на класичну музику був величезним, і це визначалося не тільки його талантом, але й контекстом його часу та соціокультурними особливостями. Музичний геній Моцарта проявився в його унікальному стилі та здатності виражати найглибші почуття і емоції через музику.

Музичний геній Моцарта проявився в його унікальному стилі та здатності виражати найглибші почуття і емоції через музику. Моцарт не тільки вдосконалив існуючі форми музики, але й впровадив новаторські елементи, що визначили подальший розвиток класичної музики, передбачив і втілював багато технічних та емоційних аспектів, які стали нормою для композиторів подальших поколінь.

У другому розділі кваліфікаційної роботи виявлені особливості композиторського стилю фортепіанних творів В. А. Моцарта – це, в першу чергу, гомофонно-гармонічний виклад музичного матеріалу, прозорість звучання, музиці Моцарта не властивий монументальний акордовий виклад, швидкі зміни октав, подвійних нот, тобто все те, що ми називаємо "крупною технікою". На відміну від поліфонічних творів фактура моцартовських сонат характеризується диференційованістю рук, мелодична фігурація будується на основі мажорної та мінорної гами, з використанням орнаментальних зворотів.

Гармонічна фігурація сонат В. Моцарта складається в основному з арпеджіо простих акордів, головним чином тризвуків та домінантсептакордів. Партія лівої руки виконує функцію супроводу, а повнозвучний акордовий супровід не є характерним для цієї прозорої музики, надзвичайно поширене використання т. з. альбертієвих басів у лівій руці.

У другому розділі наукової роботи визначене місце фортепіанних творів В. А. Моцарта у педагогічному репертуарі учнів-піаністів. У роботі наголошується, що фортепіанні твори видатного композитора є корисним, цікавим навчальним матеріалом вже з перших років навчання в музичній школі. Це, в першу чергу, нескладні поліфонічні твори, сонатини, легкі сонати. Фортепіанні твори В. Моцарта є чудовою школою виховання виконавської майстерності учнів.

У другому розділі кваліфікаційної роботи прослідковуються основні шляхи роботи над інтерпретацією фортепіанних сонат В. Моцарта.

У роботі доводиться, що для досягнення прозорості звучання фортепіанних творів необхідно володіти особливим *туше* - спосіб відтворення та володіння звуками як арсеналом виразових засобів, головна зброя зі всього арсеналу технічних засобів піаніста – це доцільно організована рука, в якій кожен палець, образно кажучи, є неповторною індивідуальністю, а разом вони представляють творчий колектив однодумців, керований уявою. Туше здійснюється за допомогою пальцевої артикуляції, яка, в свою чергу, реалізується за допомогою штрихів, особливість виконання яких обумовлена композиторським стилем.

Фортепіанні твори Моцарта вимагають надзвичайно скупой та нетривалої педалі. Художньому осмисленню супроводу надається велике значення. Супровід не повинен заглушати мелодію, його забарвлення має відповідати характеру музики, але звучати акомпанемент повинен і м'яко, і повітряно, але цілком виразно та ідеально рівно, - тому, що акомпанемент – гармонічна та ритмічна опора для мелодії.

Всі подробиці моцартівської музики потребують уважної, кропіткої праці, тонкого слухового контролю, терпіння, любові, фантазії. Саме з ретельної роботи над кожним елементом музики виникає її глибоке осмислення, впевненість в успіху виконання, відчуття причетності до задуму композитора.

ВИСНОВКИ

Сучасний етап розвитку суспільства зумовлює глобальні перетворення у музичному мистецтві, що є вагомим та невичерпним джерелом естетичної насолоди, рушійною силою морально-естетичного виховання підростаючого покоління.

Ключовими поняттями у музичному мистецтві є феномени стилю та інтерпретації. У першому розділі кваліфікаційної роботи визначається зміст та сутність цих понять та їх значення для розвитку музично-виконавських здібностей піаністів.

У роботі феномен музичного *"стилю"* характеризується як *історично зумовлена єдність формотворення, засобів та специфічних прийомів художньої виразності, що формується на основі закономірностей музично-історичного процесу та під впливом певних історичних соціально-економічних та культурних факторів розвитку музичного мистецтва, а "інтерпретація" як "організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору"*.

У роботі розкривається сутність спорідненої дефініції – *"стилевідповідність інтерпретації музичних творів"*, що визначається як *інтегративне утворення чинників пізнання, засобів усвідомлення, виконавського відтворення композиторського задуму з урахуванням історико-стильових закономірностей, що забезпечує об'єктивну трактовку музичного твору та недоцільність суб'єктивного тлумачення*.

У першому розділі роботи з'ясовується, що для розвитку виконавської майстерності учня-піаніста велике значення має робота над творами великої форми, до яких ми відносимо сонати, сонатини, варіації та фортепіанні концерти.

Особливе значення в педагогічній практиці займає сонатна форма віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

У першому розділі кваліфікаційної бакалаврської роботи доводиться, що жанр класичної сонати для фортепіано є найрозповсюдженішим в інструментальній музиці, до якого звертаються композитори різних епох та стилів. Історичний шлях становлення та розвитку цього жанру охоплює значний історичний період причому, кожна епоха внесла у розвиток жанру класичної фортепіанної сонати свої структурно-семантичні ознаки, а сам жанр класичної фортепіанної сонати розвинувся під впливом старовинної західноєвропейської інструментальної сонати в творчості композиторів XVII-XVIII ст.

У роботі надається характеристика закономірностей будови, музичної мови, основних образів, фактури викладу творів жанру класичної фортепіанної сонати.

У другому розділі кваліфікаційної роботи виявлені особливості композиторського стилю фортепіанних творів В. А. Моцарта – це, в першу чергу, гомофонно-гармонічний виклад музичного матеріалу, прозорість звучання, музиці Моцарта не властивий монументальний акордовий виклад, швидкі зміни октав, подвійних нот, тобто все те, що ми називаємо "крупною технікою". На відміну від поліфонічних творів фактура моцартовських сонат характеризується диференційованістю рук, мелодична фігурація будується на основі мажорної та мінорної гами, з використанням орнаментальних зворотів.

Гармонічна фігурація сонат В. Моцарта складається в основному з арпеджіо простих акордів, головним чином тризвуків та домінантсептакордів. Партія лівої руки виконує функцію супроводу, а повнозвучний акордовий супровід не є характерним для цієї прозорої музики, надзвичайно поширене використання т. з. альбертієвих басів у лівій руці.

У другому розділі наукової роботи визначене місце фортепіанних творів В. А. Моцарта у педагогічному репертуарі учнів-піаністів. У роботі наголошується, що фортепіанні твори видатного композитора є корисним, цікавим навчальним матеріалом вже з перших років навчання в музичній школі. Це, в першу чергу, нескладні поліфонічні твори, сонатини, легкі сонати. Фортепіанні твори В. Моцарта є чудовою школою виховання виконавської майстерності учнів.

У другому розділі кваліфікаційної роботи прослідковуються основні шляхи роботи над інтерпретацією фортепіанних сонат В. Моцарта. У роботі доводиться, що для досягнення прозорості звучання фортепіанних творів необхідно володіти особливим *туше* - спосіб відтворення та володіння звуками як арсеналом виразових засобів, головна зброя зі всього арсеналу технічних засобів піаніста – це доцільно організована рука, в якій кожен палець, образно кажучи, є неповторною індивідуальністю, а разом вони представляють творчий колектив одноступців, керований уявою. Туше здійснюється за допомогою пальцевої артикуляції, яка, в свою чергу, реалізується за допомогою штрихів, особливість виконання яких обумовлена композиторським стилем.

Фортепіанні твори Моцарта вимагають надзвичайно скупі та нетривалі педалі. Художньому осмисленню супроводу надається велике значення. Супровід не повинен заглушати мелодію, його забарвлення має відповідати характеру музики, але звучати акомпанемент повинен і м'яко, і повітряно, але цілком виразно та ідеально рівно, - тому, що акомпанемент – гармонічна та ритмічна опора для мелодії.

Всі подробиці фортепіанної спадщини В. А. Моцарта потребують уважної, кропіткої праці, тонкого слухового контролю, терпіння, любові, фантазії. Саме з ретельної роботи над кожним елементом музики виникає її глибоке осмислення, впевненість в успіху виконання, відчуття причетності до задуму композитора.

Виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми. Подальші наукові пошуки в зазначених напрямках дозволять розширити наше розуміння методики розучування та виконання фортепіанних сонат Моцарта, що, в свою чергу, сприятиме як вдосконаленню викладання, так і виконанню музики цього геніального композитора.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ: Музична Україна, 1973. 172 с.
2. Алешин А. Виконавський стиль Моцарта. [Електронний ресурс] – Режим доступу: aleshin.info/articles/167-ispolnitelskijj-stil-mocarta.html
3. Андросова Д. Концерт №24 с-moll як предмет виконавської інтерпретації Г. Гульдом та В. Деветці. Виконавське музикознавство. Науковий вісник Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58, Кн. 12. С. 145–155. 5.
4. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. [Текст] Режим доступу: https://aib.at.ua/publ/do_problemi_terminologiji_u_klasifikaciji_populjarnoji_muziki_za_zhanrami_stilja_mi_ta_naprjamkami/.
5. Вахраньов В. Клавір і клавірна музика на Україні з середини 17 - 18 -ї чверті 18 ст. в історичних та літературних матеріалах. Музична Харківщина. Збірник наукових праць Харківського інституту мистецтв. – Харків, 1992
6. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 муз. мистецтво. Одеса, 20020. 20 с.
7. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: підручник. Львів, 2001. 224 с.
8. Воропаєв Є. Фортепіанна імпровізація. Перші кроки. Мистецтво і освіта. 2002. № 2. С. 9-12.
9. Герасимович Д. М. Методика навчання гри на фортепіано. Київ, 1992. 59 с.
10. Гузій Н. В. Основи педагогічного професіоналізм: навч. посіб. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2004. 155 с.

11. Гуральник Н. П. Функціональна сутність української фортепіанної школи в парадигмі музично-педагогічної освіти. Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова :зб. наук. праць. – Київ : НПУ, 2006. Вип. 3(8). –С. 9-15. (Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти).
12. Дем'янчук О.М. Формування музично-естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи: дис. ... д-ра пед. наук Київ, 1995. 368 с
13. Ейнштейн. А. Моцарт. Творчість. Київ, 1998.
14. Інтонанція, музика, слово // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Слово, інтонація, музичний твір. – Вип. 27. – Київ, 2003.
15. Історія української музики. - 1 т. Київ, 1989 З. Клін В. Українська радянська фортепіанна музика (1917 - 1977). Київ, 1980
16. Історія української музики. Том 1. Київ: Наукова думка, 1989.
17. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів ККІНПАТРИ ЛТД, 2014. 340 с.
18. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль АСТОН 2006. 607 с.
19. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навчальний посібник. – Київ: Освіта України, 2009. 416с.
20. Кашкадамова Н. Фортепіанно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
21. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ : Наук. думка, 1980. 313, [2] с. Бібліогр.: с. 307-310.
22. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. Автореф. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 35 с.
23. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // [http:// www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html).

24. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://dspace.nbuuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf?sequence=1>
25. Курковський Д. Питання фортепіанного виконавства. Київ, 1983.
26. Лисенко Микола. Листи / Авт.- упоряд. Р. М. Скорульська. Київ.: Музична Україна, 2004. 680 с.
27. Макаров В. Л. Методика навчання гри на фортепіано. Харків : ХГІИ, 1997. 120 с.
28. Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. М. В. Дяченко. Харків: ХДАК, 2003. С. 86-95.
29. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 249 с.
30. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. Збірка статей. В. 1. Київ, 1998. С. 87 – 93.
31. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Зб. Статей. Вип.. 7. Київ, 2001.
32. Музика епохи класицизму або музика класицизму – академічна музика XVII–XVIII століття. / Вікіпедія. [Текст] Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
33. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 19. Харків, 2007. С. 176-188.
34. Свириденко Н. С. Стилїстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ. ун. ім. Б. Грінченка. Київ: Інтерсервіс, 2019. 248 с.
35. Синицін В. Шлях розвитку фортепіанної артикуляції. Автореф. докт. мистецтв. Київ. 1989.

36. Сирятський В. Містичні технології дослідження в мистецтвознавстві та проблеми їх використання в сучасній музично-виконавській освіті // Матеріали науково-методичної конференції: зб. статей. Харків, 1998.

37. Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України 16 - 17 ст. // Українська музична спадщина. - Вип.1. - Київ, 1989

38. Тимофєєва К.В. (2009). Порівняльний аналіз як метод (на прикладі фортепіанного виконавства). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства. Харків, 2009.

39. Фергюсон Г. Фортепіанне виконавство /Переклад, редагування, коментарі Мирона Кушніра. – Львів: Сполом, 2007.

40. Чернявська М. С. “Муза натхненного фортепіано...” (Марі Мок-Плейєль) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 13. Харків, 2004. С. 205-215.

41. Чернявська М. С. “Симфонічні етюд” Р. Шумана. Методичні рекомендації для студентів фортепіанних факультетів вищих музичних учбових закладів. Харків, 2000. 22 с.

42. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 20 / За загальною редакцією академіка АПН України Євтуха М. Б., укладач – О. В. Михайличенко. - Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С. 186-191.

43. Чернявська М. С. Л. Ван Бетховен і фортепіанна культура кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття (проблема формування фортепіанної фактури) : автореферат дис. канд. мист. Київ, 2001.

44. Чернявська М. С. Муціо Клементі: “Прогрес фортепіано –імітація оркестру...” // Культура України. Вип. 6. Мистецтвознавство: Зб.наук.пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г.Стахевич. – Харків: ХДАК, 2000. С. 149-158.

45. Чернявська М. С. Піаністичні новації З. Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику ХІХ століття // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 23 / За загальною редакцією академіка АПН України Євтуха М.Б., укладач – О. В. Михайличенко. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С. 194-198.

46. Чернявська М.С. “Мистецтво співу, застосоване до фортепіано” Зігізмунда Тальберга // Культура України: Зб. наук. пр. Вип..11.

47. Чернявська М.С. Ф.Шуберт у контексті фортепіанної культури бетховенської епохи // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 22 / За загальною редакцією академіка АПН України Євтуха М. Б., укладач – О. В. Михайличенко. - Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С. 202-206.

48. Чернявська М.С. Якби Гуммель не був сучасником Бетховена...// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Вип.4-5: Зб. наук. праць / Харк. художньо-промисловий інститут; Відп. ред. Н. Є.Трегуб. Харків: ХХІІІ, 1999. С. 44-48.

49. Якименко С. І., Естетичний інтерес як педагогічна проблема інтегрованої технології. / [Текст] Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/7598/97/>.

ДОДАТКИ



ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

в дитинстві

Додаток Б



Картина XIX ст.

Додаток В



Сім'я В. А. Моцарта



**Сольний концерт Євгена Громова
з творів В. А. Моцарта
у музеї Ханенків**



