

КЗВО КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
ПЦК «ФОРТЕПІАНО ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО»

Людмила ІВАНЬКО

ІСТОРІЯ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

Підручник

Київ
«Інтерсервіс»
2026

УДК 780.8.071.2.02:780.616.432](091)

(075.8) І-23

*Рекомендовано до друку Вченою радою
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
(протокол № 2 від 31.10.2025)*

Рецензенти:

Романчишин Василь Григорович – кандидат культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»;
Садовенко Світлана Миколаївна – доктор культурології, професор, професор кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України;
Косенко Павло Борисович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського».

І-23

Іванько Л. О.

Історія фортепіанного виконавства: підручник /

ред. С. Садовенко, І. Цепух. — Київ: ТОВ «НВП «Інтерсервіс», 2026. — 168 с.

ISBN 978-966-999-588-9

Підручник з навчальної дисципліни «Історія фортепіанного виконавства» є цілісною навчально-методичною працею. Теоретично-практичний матеріал, поданий у підручнику, є необхідним у підготовці здобувачів мистецької освіти освітньо-професійної програми «Фортепіано». Його актуальність визначається сучасними потребами фахової музичної освіти і загальною тенденцією щодо інтеграції історико-культурного, теоретичного й виконавського підходів у процесі підготовки майбутніх музикантів-практиків.

Рекомендовано здобувачам та педагогам ВНЗ та мистецьких навчальних закладів, вчителям музики, керівникам позашкільних та клубних закладів, науковцям, аспірантам, слухачам Інститутів підвищення кваліфікації культурно- педагогічних кадрів, батькам та широкому загалу.

УДК 780.8.071.2.02:780.616.432](091)(075.8)

ISBN 978-966-999-588-9

©Іванько Л.О.

© КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО В МЕТОДИЧНОМУ АСПЕКТІ	7
Тема 1. Вступ. Історія виникнення фортепіано. Інструменти клавірної групи.	7
Тема 2. Поняття «фортепіанне виконавство». Взаємодія композитора і виконавця, її зміна протягом епох. Інтерпретація	13
Тема 3. Музика епохи бароко. Поліфонія. Артикуляція як засіб виразності	17
Тема 4. Сонатна форма. Особливості будови та виконання старосонатної та класичної сонатних форм	22
Тема 5. Музика епохи класицизму, її особливості й жанри. Інтерпретація класичних творів	25
Тема 6. Епоха романтизму, особливості стилю. Яскраві представники музики романтичного спрямування.....	32
Тема 7. Значення педагогічного репертуару для всебічного розвитку й удосконалення виконавської майстерності учня.....	35
Тема 8. Технічний розвиток учня-піаніста. Робота над вправами, гамами та віртуозними п'єсами... ..	38
Тема 9. Поліфонічні жанри у творчості українських композиторів XX століття. Специфіка їх виконання.....	41

Тема 10. Варіаційний цикл у творах українських композиторів — безцінне джерело народних мелодій і виховання національної свідомості	45
Тема 11. Історичний погляд на розвиток жанру фортепіанного концерту. Вивчення концерту у педагогічному репертуарі ДМШ.....	49
Тема 12. Ансамблева гра, її користь і значення у творчому розвитку майстерності виконавців: від початківців до зрілих майстрів....	52
Тема 13. Особливості вивчення та виконання п'єс ліричного характеру.....	55
Тема 14. Розвиток емоційності піаніста. Засоби виразності, художній зміст. Агогіка.....	58
Тема 15. Етапи і методи роботи піаніста-виконавця в процесі вивчення творів. Особливості вивчення твору напам'ять.....	61
Тема 16. Джазова музика в репертуарі піаніста-виконавця, її особливості. Ритм як головний засіб виразності	65
Тема 17. Специфіка виконавських професій піаніста-соліста, концертмейстера та артиста камерного ансамблю	69

РОЗДІЛ II. РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ	72
Тема 18. Вплив органної та лютневої музики на клавірне мистецтво....	72
Тема 19. Роль національних шкіл в історії клавірної музики XVI–XVII століть.....	75
Тема 20. Французька клавірна школа. Класична сюїта кінця XVII–початку XVIII ст. Англійська клавірна школа. Варіації....	79
Тема 21. Мистецтво рококо. Французький клавесинізм XVIII століття ...	82
Тема 22. Італійська музика XVII – першої половини XVIII століть. Сонати Скарлатті, їхні стильові особливості та інтерпретація ..	87
Тема 23. Й.С. Бах. Клавірна творчість. Педагогічні методи. Специфіка та складність виконання творів Баха	90
Тема 24. Клавірне мистецтво Г.Ф. Генделя. Значення його спадщини в контексті сучасного фортепіанного виконавства	95
Тема 25. Фортепіанна культура Західної Європи кінця XVIII — початку XIX століть. Блискучий стиль віртуозів Лондонської школи... ..	98
Тема 26. Інтерпретація творів Л.Бетховена. Стилістичні особливості та виконавська специфіка.....	103
Тема 27. Розвиток музичної фортепіанної мініатюри. Франц Шуберт. Мистецтво співу на фортепіано.....	107
Тема 28. Ф. Мендельсон-Бартольдї – видатний композитор і виконавець, майстер кантилени.....	109

Тема 29. Роберт Шуман, його погляди на фортепіанне мистецтво й виховання музиканта. Інтерпретація творів Шумана.....	112
Тема 30. Карл Черні — видатний майстер фортепіанного етюду. Школа фортепіанної гри К. Черні... ..	117
Тема 31. Фортепіанне мистецтво Польщі ХІХ століття. Ф. Шопен, його виконавська і педагогічна діяльність. Риси стилю і жанри творчості	119
Тема 32. Ференц Ліст — виконавець, педагог, композитор. Особливості виконання й інтерпретації творів Ліста.....	124
Тема 33. Йоганнес Брамс і його основні завдання розвитку піаністичної майстерності.....	131
Тема 34. Французьке фортепіанне виконавство й педагогічне мистецтво. Каміль Сен-Санс.....	135
Тема 35. Норвезька національна школа. Едвард Гріг.....	138

Додаток.

Портрети великих майстрів-виконавців на фортепіано

Володимир Горовиць	141
Глен Гульд.....	145
Святослав Ріхтер	148
Марта Аргеріх... ..	151

РОЗДІЛ І. ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО В МЕТОДИЧНОМУ АСПЕКТІ

Тема 1. Вступ. Історія виникнення фортепіано. Інструменти клавірної групи

Історія фортепіанного виконавства розпочалася ще задовго до появи нашого інструмента у такому вигляді, як ми його знаємо й любимо. Йдеться про інструменти, які можна поєднати в категорію клавішно-струнних: клавесин, клавикорд, а пізніше фортепіано, їх об'єднує назва клавір.

Варто зазначити, що музиканти майже до XVIII століття були різнобічно розвиненими (ми ж цікавимося саме виконавством). Отже, у ті часи не було ще розподілу на композиторів, виконавців і педагогів, музиканти володіли декількома інструментами, а саме виконання було органічно поєднане з написанням музики.

Імпровізація була основою виконавства. Уміння імпровізувати дуже цінувалося; вважалося, що імпровізатор був композитором вищого ґатунку і виконавцем більш професійним за того, хто міг просто завчити й зіграти чийсь музику!

Чи вміємо ми імпровізувати? Насправді, це дуже складно. Уміння імпровізувати потребує особливого таланту.

Розглянемо деякі різновиди клавішно-струнних інструментів.

1. *Клавесин* (від лат. *clavis* – ключ, звідси й назва клавіша) – це клавішно-щипковий інструмент. Струна приводиться в стан коливання язичком, закріпленим на товчачику, який знаходиться на кінці клавіші; при натисканні на неї товчачик піднімається вгору, зачеплює язичок, і струна звучить. І що цікаво для нас, піаністів: щоб надати клавесину більш динамічного звучання, створювали клавесини з двома клавіатурами: клавіатурою *forte* і клавіатурою *piano*. Також підсилення звуку досягалося подвоєнням басів, чергуванням *forte* і *piano*. Практично *crescendo* і *diminuendo* неможливо було досягти, а ще в XVIII ст. у наявності були спеціальні реєстри (лютневий, фаготовий), які урізноманітнювали й додавали звукової тембральності,

а для досягнення такого самого ефекту на деяких клавесинах доставлялася ще одна клавіатура.

Клавесини мали розкішний вигляд. Вони були власністю багатих і знатних родин, прикрашалися малюнками, різьбленням, інкрустацією, мали крилоподібний корпус, як у сучасного рояля, і називалися в Німеччині флігелем (крило), у Франції клавесином, а у Італії чембало. Менші за розміром мали назву спінеті, вірджинели.

Клавікорд дещо відрізнявся від клавесина, і звук в ньому видобувався дотиком металевої пластини (тангентом). На клавікорді вже можна було досягти більш співучого звучання *legato*. За силою звуку клавікорд поступався клавесину. Це були інструменти здебільшого для домашнього музичування. Вони мали форму прямокутних столиків, були у вигляді шкатулок, навіть книжок.

До кінця XVIII століття клавесини і клавікорди майже зникли. Цікавість до них з'явилася значно пізніше, на початку XX століття. Твори стародавніх композиторів звучали в концертах, а ці інструменти навіть почали спеціально виготовляти. До речі, були помилкові твердження, що на фортепіано не можна відтворити твори, які писалися для клавесина та клавікорда. Справді, на фортепіано, можливо, і втрачаються деякі темброві контрасти оркестрового характеру, але ж фортепіано має надзвичайно яскраву палітру й значно більше можливостей у сфері динаміки.

Отже, інструмент фортепіано винайшов у 1709 році італійський майстер Бартоломео Крістофорі ді Франческо, який займався виготовленням клавесинів. Він удосконалив принцип роботи клавесинів і створив новий інструмент – фортепіано. Спочатку він мав назву гравічембало (клавесин з тихим і гучним звуком), згодом піано форте, а пізніше закріпилася назва фортепіано.

Фортепіано (від фр. *ріано*, нім. *клавір*) – це клавішно-струнний інструмент з горизонтальним (у рояля) або вертикальним (у піаніно) розташуванням струн, особливістю є динамічний діапазон (7 октав, 88 клавіш) і датність резонувати. Різні майстри Італії, Німеччини, Англії вдосконалювали концепцію інструмента ще протягом цілого століття. Вагомий внесок у створення нових характеристик фортепіано, завдяки яким ми можемо насолоджуватися сучасним його звучанням, зробили майстри Б. Зільберманн, К. Шретер, Й. Цумпе, Й. Штайн.

Коли фортепіано вперше заявило про себе, в Європі панувала епоха рококо (1715–1785) – перехідний період від бароко до класицизму. У період класицизму та в наступні епохи фортепіано стало популярним інструментом для домашнього музикування та концертного виконання.

Джерелом звуку у фортепіано слугують металеві струни, які починають звучати від удару покритих повстю дерев'яних молоточків, а вони приводяться в дію натиском пальців на клавіші. Струни за допомогою кілків натягнуті на резонансну дека.

Є два різновиди сучасного фортепіано – *рояль* і *піаніно*. У рояля рама і струни розташовані горизонтально, до того ж струни віддаляються від клавіатури. Механізм знаходиться під струнами й повертається у стан спокою після натискання клавіш завдяки гравітації. Довжина роялів складає від 1,5 до 3 метрів. За схожості характеристик роялі, що мають більшу довжину корпусу й струн, володіють більш широким, багатим звуком і меншою негармонійністю звуків. Це зумовлено значною жорсткістю струн фортепіано, коли струна після удару коливається не від її початку, а від точки, дещо зміщеної в напрямку центру струни, куди б'є молоточок. Фортепіано з коротшими струнами (маленькі інструменти) у результаті мають більшу тембральну негармонічність, що сприймається як різкість тону. У великих роялів більш гармонічне звучання. Великі концертні роялі звучать блискуче, вони співучі, мають стійкість тону, що й обумовлює їх використання на концертних майданчиках. Роялі менших розмірів натомість використовують для маленьких приміщень, у навчальних аудиторіях та для домашнього музикування. Механізм правої демпферної педалі працює таким чином: після натискання на лапку відходять демпфери й звук подовжується.

Піаніно завдяки вертикальному розташуванню струн є компактнішим.

Механізм піаніно, до речі, винайшов у Лондоні 1826 року Роберт Ворнул.

У 1860-х роках в Америці з'явилися іграшкові піаніно. Звісно, вони відрізнялися меншими розмірами. Для цього інструмента Джон Кейдж написав сюїту в 1948 році (*Suite for Toy Piano*).

Крім фортепіано, існують ще спеціалізовані та електричні піаніно, що мають електромеханічне влаштування, електронні піаніно, що синтезують подібний до фортепіано звук за допомогою генераторів (синтезатори) та цифрові піаніно, які використовують семпли фортепіанних звуків.

Піанола – інструмент, винайдений у другій половині XIX ст. Він дає змогу записувати виконання на перфоровану стрічку й відтворювати ці записи. Піанолі були популярними до кінця 1920-х років, коли грамофони та індустрія звукозапису витіснила потребу в цих інструментах.

Препароване фортепіано – загальна назва способів використання фортепіано у деяких музичних творах, що передбачають залучення сторонніх предметів у спосіб, що змінює тембр звучання інструмента. Композитор вказує в партитурі, що саме і в який спосіб має бути використане, до прикладу, на струни або між струнами поміщені гума, папір, металеві цвяхи тощо предмети, які змінюють характер звучання струн інструмента. Ідею та перші твори для препарованого фортепіано впровадив Джон Кейдж у 1940 році.

З розвитком технологій у музиці були розроблені електричні (1929), електронні (1970-ті) та цифрові піаніно (1980-ті роки).

Електричні фортепіано рідко використовуються в класичній музиці, але популярні були в 1970-х роках у джаз-ф'южен, фанк і деяких різновидах рок-музики.

Електронні піаніно не є акустичними. Це тип синтезатора, що імітує звуки фортепіано за допомогою генераторів та фільтрів.

Цифрові піаніно також не є акустичними, вони не мають струн і молоточків. Натомість, вони використовують цифрові семпли фортепіанних звуків, їх або під'єднують до динаміків, або грають на них у навушниках. *Цифрові фортепіано* також мають педалі, функція яких подібна до акустичних інструментів, крім того вони можуть містити набори семплів не тільки акустичних, але й електричних фортепіано, електроорганів, а також використовувати MIDI – інтерфейс для приєднання до інших пристроїв.

Мистецтво гри на фортепіано зазвичай називають піанізмом, а виконавця – *піаністом*.

Фортепіано може використовуватися як сольний інструмент, а також разом з оркестром, до того ж написані спеціально концерти для фортепіано з оркестром. Фортепіано – невід'ємна складова в камерному ансамблі, а без концертмейстера-піаніста не обходиться жоден вокаліст.

Перший відомий музичний твір для фортепіано був написаний у 1732 році – Соната Людвіко Джустіна. Перші роялі мали прямокутну форму.

Технологічно фортепіано вважаються найскладнішими для виготовлення інструментами. Вони складаються з десяти тисяч рухомих деталей та двох тисяч нерухомих. На 70 % піаніно та рояль складаються з дерева. При виготовленні струн, крім інших матеріалів, використовували срібло, золото, скло і шовк. Спочатку клавіші фортепіано робили зі слонової кістки, але згодом вони були замінені на пластикові.

Найстаріше зі збережених фортепіано датується 1720 роком й експонується в Музеї мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку. У Батурині в палаці Розумовських є рояль XIX ст., на якому проводяться конкурси юних піаністів та концерти.

Унікальність фортепіано полягає в тому, що його можливості охоплюють увесь спектр звучання оркестру: від верхньої ноти флейти до низької ноти басового фагота.

Перша нота на стандартній 88-клавішній клавіатурі – це ля субконtrakтави. Середина клавіатури – проміжок між до і фа 1-ї октави. Остання нота на клавіатурі – до 5-ї октави.

Перший інструмент, на якому навчили грати робота, було фортепіано.

Цікаво, що музики його навчили раніше, ніж грати в шахи.

Виробництво фортепіано у світі вважалося прерогативою невеликих фірм і майстерень. У 1955 році в Чернігові зійшло з конвеєра перше піаніно «Україна». На жаль, цієї фабрики зараз немає, а тоді кожні 12 хвилин зі 100-метрової конвеєрної стрічки сходило нове піаніно «Україна».

Ще додамо цікавинок про фортепіано.

Колись вважалося, що вібрація корабельних двигунів під час транспортування негативно позначається на акустичних властивостях інструментів. Саме тому перевезення дорогих моделей довіряли виключно вітрильним суднам.

Більшість роялів мають 88 клавіш, однак, для музикантів, яким недостатньо наявного звукового діапазону, випускають інструменти на 102 клавіші.

Дослідження, проведені в Німеччині, довели, що мозок піаніста має більшу продуктивність, а у дітей, які навчаються музики, краща успішність у школі порівняно з однолітками, які не займаються нічим.

У світі нараховується більше двох десятків пам'ятників фортепіано. За час існування інструмента було безліч спроб його удосконалити,

наприклад, деякі з дерев'яних частин намагалися замінити на пластикові. Однак від цієї ідеї відмовилися через дуже обмежений термін служби таких деталей.

Було й багато інших, не дуже вдалих спроб. Серед них фортепіано А. Йєнсена з двома клавіатурами, вертикальне, а ще фортепіано з клавіатурою, схожою на клавіатуру друкарської машинки тощо.

Незважаючи на те, що фортепіано є струнним інструментом, його помістили до групи ударних(!) симфонічного оркестру.

У розвинених країнах у кожній п'ятій родині були або є фортепіано.

Існує Всесвітній день фортепіано, започаткований у 2015 році, який святкується у 88 день року. Ініціатором цього свята став сучасний німецький композитор Нільс Фрам. На його концертах звучать різноманітні електронні прилади, синтезатори, клавішні інструменти. Але почесне місце в його композиціях займає звичайне фортепіано.

Мову музики розуміють усі, незалежно від національності, віку, соціального статусу. Ми любимо музику, черпаємо в ній натхнення. А особливо любимо наш чудовий інструмент фортепіано!

Питання:

1. Надайте порівняльну характеристику фортепіано та його попередників: клавесина й клавикорда.
2. Хто винайшов механізм фортепіано?
3. Хто і коли винайшов механізм піаніно?
4. Назвіть сучасні інструменти: електричні, електронні, цифрові.
5. У якому році і хто написав перший твір для фортепіано?

Свириденко Н. С. Історичні аспекти осмислення музичної культури 17– 18 ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. 2010. Вип. 14. 2019. 231 с.

Тема 2. Поняття «фортепіанне виконавство». **Взаємодія композитора і виконавця,** **її зміна протягом епох. Інтерпретація**

Фортепіанне виконавство з'явилося, коли був записаний нотами перший твір.

Виконавство – це результат двосторонньої діяльності композитора, який висловлює свої думки через музику, і виконавця, який втілює в життя авторський витвір. Процес виконання музики сповнений таємниць і загадок.

Що таке інтерпретація?

Інтерпретація – це художнє тлумачення музикантом-виконавцем: співаком, інструменталістом (зокрема й піаністом!), диригентом або камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання. Інтерпретація виражається творчим прочитанням та озвученням музичного твору без порушення внутрішньої структури й заміни композиторської концепції. У будь-якої музичної інтерпретації є дві тенденції: прагнення до втілення точної задумки композитора й прагнення привнести щось своє, до повного самовираження виконавця. Є багато досліджень про взаємодію протягом епох/століть автора й виконавця. Отже, і ми з вами долучаємося до вивчення цієї теми.

XVII–XVIII століття – епоха бароко й ранній класицизм.

За часів Й. Баха, Д. Скарлатті, Ф. Куперена й Г. Генделя виконавець і композитор були майже співавторами. Виконавець мав необмежену свободу. Нотний текст міг бути доповнений різними мелізмами, ферматами, вар'юванням. Висотність партій баса й мелодії (навіть!) змінювали на свій розсуд – підвищити або знизити на октаву ту чи ту партію було нормою. Порівняймо з тим, як ми ставимося до нотного тексту зараз – ми намагаємося не відступати від жодної ноти, дотримуватися всіх вказівок автора й переробляти текст відповідно до наших можливостей виконання – неприпустимо! А композитори в ті часи покладалися на віртуозність виконавця – і це було справжнє співавторство.

Наприкінці XVIII століття поява рояля стала новим етапом розвитку виконавства – епохою віртуозного стилю. І якщо Й. Гайдн і В. Моцарт намагалися передати в звучанні рояля інструменти оркестру, оперні колора-

тури, то вже Л. Бетховен поставив на перше місце звучання саме рояля. У нотах з'явилися нюанси, динамічні відтінки, внесені рукою автора.

Запам'ятаймо імена перших виконавців. Серед них Ф. Калькбренер, німецький піаніст, який жив у Франції. У Парижі він мав свою фортепіанну школу, яка здобула визнання. З ним співпрацював і Ф. Шопен, вони грали в чотири руки, але він свого часу відмовився посісти місце асистента в школі Ф. Калькбренера. Відомі твори Ф. Калькбренера: концерти, рондо, фантазії, тріо для фортепіано і струнних, дуети для фортепіано і скрипки, сонати для фортепіано. Велике значення мав його курс фортепіано й вправи до нього. Принципом Ф. Калькбренера був розвиток рухливості пальців, не вдаючися до сили решти руки. Особливу увагу він звертав на ліву руку, для якої написав декілька спеціальних етюдів. Зосереджував також увагу й а техніці користування педаллю. Більшість його творів належать до жанру легкої салонної музики: фантазії, каприси, варіації. Композитор створив фортепіанну школу, яка містить 10 чудових етюдів, які не втратили своєї цінності й для виконавців сучасності.

Ще один представник відомих виконавців XVIII–XIX століття – Даниїл Штейбельт. Його твори як композитора мали свого часу велику популярність. Як піаніст він захоплювався різноманітністю туше, у грі на роялі понад усе ставив віртуозність, епатажність, сенсаційність. Тоді були дуже популярними конкурси віртуозів – усілякі змагання. Ф. Ліст таких виконавців називав «братією рояльних акробатів». Сам Ференц Ліст був відомим піаністом-віртуозом свого часу, він довів свою майстерність піаніста до досконалості. Також Ф. Ліст створив принцип програмності, який полягає в тому, що музика пишеться під певний сюжет. Відомий Ф. Ліст і як композитор, його твори оригінальні й дуже складні для виконання. Цікаво, що Ф. Ліст вважав, мистецтво інструментом боротьби зі злом і впливу на людей. Ференц Ліст міг майстерно відтворювати на роялі звучність повного оркестру, а в читанні нот з листка йому не було рівних (бачив на 7 тактів наперед), при тому, що пересічний піаніст добре читає наперед ноти на 1-1,5 такти.

У XIX столітті чиста віртуозність змінилася романтичним самовираженням. Композитори й водночас виконавці такі, як Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Е Гріг вивели музику на новий рівень.

Фридерик Шопен був неперевершеним творцем мелодій, він писав майже всі твори для фортепіано, відомий не лише як композитор, але й талановитий піаніст. Він був буквально одержимий музикою: міг плакати під час виконання, або прокинутися серед ночі, щоб награти твір. Дуже любив музикувати в темряві або при приглушеному світлі. У дванадцятилітньому віці вже не поступався відомим музикантам того часу. У Ф. Шопена були короткі пальці, і це створювало дискомфорт при грі, але й не завадило йому відмінно грати на фортепіано. Його творчість була визнана за життя. Це про нього писав Р. Шуман «Капелюхи геть, панове, – перед вами геній!». Ф. Шопен, на жаль, не залишив після себе Школу гри на фортепіано, але маючи солідну педагогічну практику, він усвідомлював новаторський зміст своєї методики й намагався зафіксувати її основні положення. Його незакінчена робота «Метода» дійшла до нас у вигляді начерків на окремих листках, а також у спогадах його учнів і ремарках в його нотах. Головна його ідея – це право музики на ідейно-естетичну значущість. Ф. Шопен розумів музику як мистецтво, а музичну мову як спосіб виражати найскладніші почуття. Основний виконавський закон шопенівської методики – «Грайте так, як відчуваєте». Він створив новий виконавський стиль, новаторську фортепіанну школу, в якій акцент був на розвитку емоційності учня. На відміну від методів механічного заучування, технічна робота в Ф. Шопена ґрунтувалася на узгодженні техніки з художнім завданням інтерпретації, змісту та стилю музичного твору. Він також підкреслював значення роботи над гаммами й етюдами. Відома й шопенівська постановка руки: права: e, fis, gis, a, h, і в лівій: c, b, as, ges, f (спиратися не на кінчики, а на подушечки пальців). Послідовність вивчення штрихів була такою: легке staccato, легке portato, потім marcato і лише потім справжнє legato. Він пропонував відразу вчити ноти в скрипковому й басовому ключах за одинадцятилінійною системою. Репертуар, який обирав Шопен-педагог, складався з творів Й. Баха, В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Дж. Фільда, Й. Крамера та власних.

Композитор не припускав найменших викривлень в інтерпретації своїх творів! Манера виконання Шопена-піаніста була надзвичайно виразною й поетичною. Характерна риса – неповторний виконавський темпоритм, вільна організованість приваблювала слухачів м'якістю й пластичністю, а звучання різноманітністю туше, віртуозною технікою, неймовірною еластичністю рук. Методика Ф. Шопена, виконавши історичну роль, не втрачає

актуальності й досі, а гарне виконання творів Ф. Шопена вважається показником професіоналізму музикантів.

Отже, у часи таких композиторів, як Ф. Шопен, рояль став засобом для розкриття своєї душі. Нотний текст став записуватися дуже скрупульозно, до нього змінилося ставлення, як до святині. Крім мистецтва оволодіння авторським нотним текстом з'явилося й мистецтво редагування нот редагували твори геніїв минулих епох. Завдяки праці Ф. Мендельсона світ дізнався ім'я Й. Баха (за що ми йому щиро вдячні!).

У ХХ столітті композитори деталізували в нотних текстах своїх творів будь-яку нюансировку і домагалися від виконавців беззаперечного відтворення їхніх авторських задумів. Виконавці, у свою чергу, намагалися вносити індивідуальну інтерпретацію в кожний твір, бо вважали, що виконання – це мистецтво, а не штамп. Історія фортепіанного виконавства, творчість геніальних її представників довели, що між композитором і виконавцем не може бути суперництва. І ті, і ті служать лише її величності Музиці!

Питання:

1. Як змінювалися, на вашу думку, співавторство композитора та виконавця за період від часів бароко і раннього класицизму, через епоху віртуозного стилю і до епохи романтичного самовираження?
2. Яке ваше ставлення до нотного тексту, чи намагаєтеся ви точно дотримуватися вказівок композитора, чи більш ладні внести своє бачення відтворення твору через особисту інтерпретацію?
3. Що таке інтерпретація музичного твору?

Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич. Київ, 2000. 100 с.

Тема 3. Музика епохи бароко. Поліфонія. Артикуляція як засіб виразності

Бароко – це стиль в європейському мистецтві та архітектурі початку XVI– кінця XVII ст. Хронологічно бароко слідує за ренесансом, за ним класицизм. Бароко – це стиль, що виникає на хвилі гуманізму й народження маньєризму. Характерними ознаками є масивність, урочистість, парадність, надмірність, емоційність. Батьківщина бароко – Італія, тут з’явилися перші зразки цього стилю в архітектурі, скульптурі, живопису. У перекладі з італійської мови *bagosso* – вигадливий, примхливий. В епоху бароко в музиці основним завданням стало передати емоції та почуття, вразити та схвилювати людину. Одним з найяскравіших представників бароко в музиці є Й. ах. Для вас, сучасних виконавців-піаністів і майбутніх педагогів, безумовно, буде цікаво дізнатися про твори Й. Баха, які мають велике значення для виховання юних піаністів. Ці твори є фундаментом розвитку музичного інтелекту, вони вже століття є обов’язковою частиною педрепертуару. Кожен з вас, студентів, коли навчався ще в музичній школі, обов’язково вчив інвенції Й. Баха.

Сучасники цінували Й. Баха, передусім, як великого органіста і клавіриста. Виконавською діяльністю було заповнене все життя Й. Баха. Він супроводжував релігійні служби, мав великі концертні виступи перед коронованими особами, відомі були й домашні концерти Й. Баха, де брали участь його діти та учні. Цікаво, що свої виступи музикант любив розпочинати з читання з аркуша.

Виконавцем Й. Бах був неперевершеним: критики XVII століття захоплено описували спритність його рук і ніг під час гри на органі, особливо вражало, що за такої енергійності рухів рук і ніг корпус залишався незрушним.

Й. Бах удосконалив аплікатуру. Крім перекладання довгих пальців через короткі, він користувався вже новими прийомами, як-от підкладанням першого пальця. Індивідуальною прикметою гри Й. Баха називали артикуляцію, яка була найчіткішою. Отже, для Й.Баха характерними є швидкий, стабільний темп і чітка артикуляція та бездоганне відтворення музичного тексту. Манера його гри була дуже співучою.

Й. Бах – видатний педагог, у нього навчалося чимало музикантів, які пізніше стали знайомими виконавцями й композиторами Німеччини та Європи. Й. Бах не опублікував своїх методичних праць, але методику представляють його твори, які можна розташувати в певній послідовності відповідно до складності поставлених ними освітніх завдань.

Отже, юні музиканти, учні композитора, розпочинали заняття з «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана», написаної Бахом для навчання свого дев'ятирічного сина. На перших сторінках цієї збірки розміщена таблиця мелізмів, приклади апікатури. Твори були розміщені, починаючи з нескладних п'єс, потім йшли маленькі прелюдії, далі декілька більш складних великих прелюдій з майбутнього ДТК, але дещо спрощені, потім двоголосні інвенції (вони мали назву преамбули) і триголосні інтенції-фантазії, у кінці – сюїти композиторів-сучасників Й. Баха Г. Телемана і Г. Штельцеля. Бах вів своїх учнів, не засиджуючись на нескладних п'єсах швидкими темпами, і в кінці навчання вони виконували складні твори з ДТК, які були написані для заняття тим, хто досягнув певних успіхів у навчанні.

Маленькі прелюдії Й. Баха – обов'язкова частина педрепертуару в молодших і середніх класах ДМШ. Ці невеличкі поліфонічні п'єси навчають учнів навичок гри двоголосся, вміння з'єднувати окремі виразні мотиви в образи, не порушуючи цілісного виконання мелодичної лінії. Маленькі прелюдії – це своєрідний перехід від технічної вправи до художнього музичного твору. Сам Й. Бах під час вивчення своїх творів ставив учням три завдання:

1. Навчання гри на інструменті й водночас елементів композиції.
2. Навчання навичок саме поліфонічної гри.
3. Прагнення відпрацювати співучу, кантиленну манеру гри на клавирі.

Поліфонія (від грец. *poli* – багато і *phone* – звук) — це вид багатоголосся, у якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення й самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та не збігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та інше.

Поліфонічний твір – оце твір, структура якого не складається з мелодії та акомпанементу, а формується шляхом взаємодії й переплетіння декількох окремих мелодій, які й утворюють всю музичну тканину.

Види поліфонії: імітаційна, підголоскова, контрастна:

1. Підголоскова поліфонія: у ній водночас з основною мелодією звучать і підголоски, тобто її варіанти.
2. Імітаційна поліфонія: основна тема звучить спочатку в одному голосі, а потім (і можливо зі змінами!) з'являється в інших голосах. При цьому основних тем буває декілька. Форма, у якій тема повторюється без змін, має назву канон. А найрозвиненіша форма імітаційної поліфонії у фугах.
3. Контрастна поліфонія, або контрастно-тематична поліфонія — це коли звучать одночасно різні мелодії. До контрастної поліфонії належать й окремі твори зі збірників Й. С. Баха (Зошит Анни-Магдалени Бах, Маленькі прелюдії тощо).

Крім «Нотного зошита Вільгельма Фрідемана» Й. С. Баха, відомий Нотний зошит Анни-Магдалени Бах — домашній альбом родини Й. Баха, який уміщував інструментальні та вокальні твори. Після Нотного зошита Анни-Магдалени прийнято вивчати двоголосні, далі триголосні Інвенції і симфонії Й. Баха, потім Французькі сюїти і, нарешті, прелюдії та фуґи з ДТК. Інвенції розташовані в порядку збільшення знаків у тональності. Сам Й. Бах розглядав Інвенції як посібник з композиції. Спочатку 15 двоголосних та 14 триголосних інвенцій (преамбули й фантазії) були включені до Зошита Вільгельма Фрідемана, потім вони вдосконалювалися, з'являлися нові версії, їх стало вже по 15 і двоголосних і триголосних, поки вони не стали у вигляді, відомими нам зараз, а саме 15 інвенцій і 15 симфоній.

Інвенції Й.С. Баха — це твори, багаті своїм образним змістом, справжні шедеври музичного мистецтва, які не втратили своєї актуальності й досі. Основою в них є мелодія, і не тільки кантилена, а й така, що передає виразну декламацію. На жаль, в інвенціях не дійшли до нас авторські позначки динаміки, темпів, фразування, аплікатури, мелізматики — усе це доносилося на уроці й передавалося потім наступним поколінням учнями Баха, пізніше редакторами, які опрацьовували збірники. Відомі редакції К. Черні, Ф. Бузоні, Б. Муджеліні, Б Бартока.

У старовинній музиці артикуляція й ритм були найважливішими засобами виразності, хоча авторських артикуляційних вказівок немає. Шлях до пізнання багатоголосся — у вивченні двоголосся. Отже,

два голоси, дві структури є мотивом (темою) і контрапункт. Як відокремити їх один від одного – саме контрастною артикуляцією: мотив legato, контрапункт – non legato.

Щодо аплікатури: ми пам'ятаємо, що клавіристи користувалися в основному середніми пальцями. Уведення Бахом першого пальця не відбилося на принципі перекладання пальців довгого через короткий (4-3), збереглося і ковзання пальця з чорної на білу клавішу й німа підміна пальців.

Методика поліфонічного виховання виконавця-піаніста. Поліфонія – один з найскладніших елементів програми: кожен окремий голос потрібно тембрально забарвлювати, чути й вести дві або більше лінії самостійних голосів одночасно, уміти працювати над окремими голосами та їхнім поєднанням, уміти передати поліфонічну форму через розуміння її основних елементів (тема, контрапункт, інтермедія, секвенція, стретта, каданс).

Велике значення мають аплікатурні навички й координація рук для передачі поліфонічних засобів виразності. Завдання в роботі над поліфонією – навчитися розуміти поліфонічну музику як багат шарове полотно з абсолютно незалежними частинами цього полотна. Можна поділити роботу над поліфонією на декілька етапів:

1. Ознайомлення з твором у цілому.
2. Розбір, вивчення голосів окремо та їх поєднання.
3. Сольфеджування голосів.
4. Робота над штрихами й артикуляцією.
5. Робота над тембральною стороною звуку.
6. Вивчення по фрагментах двома руками.

Виконувати мелізми за рахунок тривалості основного звуку. Всі мелізми починаються з верхнього допоміжного звуку. Велика кількість мелізмів у поліфонічному творі вказує на помірність його темпу. Щодо темпів у . Баха: раніше всі темпи були повільнішими, ніж зараз. Динаміка пов'язана з інтонуванням у мелодії. Лише три позначення динаміки: *f*, *p*, *pp* – твори Й. Баха не люблять динамічної строкатості.

У використанні педалі треба дотримуватися великої обережності – користуватися педаллю тільки в разі, коли руки не можуть досягти злитості звуків мелодії. У каденціях педаль потрібно використовувати!

Для виконання творів Й. Баха характерно те, що кожне нове покоління, кожна нова доба втілює свої особливі риси, встановлює нові сутності глибини в творчості Й. Баха, але незмінним залишається яскравість, гармонійність, величавість, внутрішня неосяжність, яка щоразу відроджується в музичній інтерпретації.

Питання:

1. Характерні ознаки музики бароко.
2. Які завдання ставив перед учнями Й. Бах як педагог?
3. Що таке поліфонія, порівняльна характеристика поліфонічного і гомофонічного викладення творів.
4. Назвіть збірники творів Й. Баха для початківців.
5. Як Бах удосконалив аплікатуру?
6. Які назви мали раніше дво- і триголосні інвенції Й. Баха?
7. Яким був Й. Бах як виконавець?
8. Артикуляція як засіб виразності.

Холоденко В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й. С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2014. Вип. 16 (2).

Тема 4. Сонатна форма. Особливості будови та виконання старосонатної та класичної сонатних форм

Сонатна форма – це музична форма, що складається з трьох основних розділів:

1. Експозиція, у якій протиставляються головна й побічна теми.
2. Розробка, у якій ці теми розвиваються.
3. Реприза повторює експозицію з тональними або іншими змінами.

Класичний тип сонатної форми сформувався в творчості Й. Гайдна, В. Моцарта, а найвищого рівня досяг у музиці Л. Бетховена. Один з різновидів сонатної форми – сонатина, зменшено від сонати. За відсутності найголовнішого для сонатної форми розділу розробки, сонатина зберігає приналежність до цієї форми. Вона має традиційний сонатний тематизм: активна головна партія та співуча побічна в експозиції та розвиток мотивів з цих основних тем. Перша частина сонатини писалася в лаконічній сонатній формі з коротко викладеними темами, які не мали особливого розвитку. Розробка в ній або була відсутня зовсім, або замінювалася невеличким сполучним переходом від експозиції до репризи.

Сонатини в творчості композиторів різних спрямувань та епох.

Муціо Клементі – італійський композитор (1752–1832), жив переважно в Італії. Відомі його шість сонатин тв. 36. М. Клементі був піаністом-віртуозом, педагогом і композитором, вніс значний вклад у формування і розвиток жанру сонати. За життя його твори поширювалися й друкувалися в Англії, Франції, Німеччині. Приміром, у Празькій консерваторії вони були обов'язковими в програмах студентів і стояли поруч з творами Й. Баха й В. Моцарта. М. Клементі належить до лондонської піаністичної школи. Серед його учнів – Й. Крамер, Дж. Фільд, Я. Дюссек. Піаністи того часу виступали в Лондоні на концертах, які за своїм емоційним напруженням серед публіки перевищували оперні вистави! Виконання сонат вирізняла технічна складність, у творчості М. Клементі були сонати на різний смак: від нескладних сонатин до віртуозних і масштабних опусів. Композитор написав 74 сонати і сонатини, він створював їх протягом 50 років! Темперамент автора був запальним, тому й темпи в його творах *con brio*, *con spirito*, вони віртуозні.

Фрідріх Кулау (1786–1832) – німецько-датський композитор і піаніст. Відомі його сім сонатин С-dur у різних опусах, дві А-dur, три G-dur, одна а-moll та одна D-dur. Його сонатини для фортепіано були дуже популярними як у Данії, так і за кордоном. Найбільший вплив на його музику справив Л. Бетховен, якого Ф. Кулау знав особисто, навіть його Перший фортепіанний концерт С-dur, всі його частини дуже нагадують відповідні частини фортепіанного концерту Л. Бетховена, який написаний раніше на 14 років. Найчастіше звучать зараз саме сонатини Ф Кулау.

Антон Діабеллі – австрійський видавець музичних творів, редактор і композитор (1781–1858). Цікаво, що Бетховен свого часу написав твір Варіації на тему А. Діабеллі, в якому 33 варіації, — це говорить про повагу до композитора. Сім фортепіанних сонат А. Діабеллі – ціла захоплива колекція! Створені вони в класичному стилі й характеризуються темами, що запам'ятовуються складними пасажами та яскравою гармонією. Музика має експресивний характер. Сонатини розраховані на учнів-початківців і звучать досі в репертуарі юних піаністів дитячих музичних шкіл.

Ян Ладіслав Дюссек – чеський композитор і піаніст, мав французьке громадянство: він же Душек, Дусек, Дусик (1760–1812). Цікаво, що його вчителем був Карл Філіпп Емануель Бах, а перші уроки музики він взяв у його батька: з п'яти років його навчали грати на фортепіано, а з дев'яти – на органі. Я. Дюссека вважають провісником деяких особливостей музичного романтизму. Він був одним з перших піаністів-віртуозів, що славилися своєю технічною майстерністю. Під час майже десятирічного перебування в Лондоні музикант відіграв важливу роль у збільшенні розміру фортепіано та отримав одне з перших фортепіано завдовжки 6 футів (1,8 м) майстра Джона Бродвуда. Я. Дюссек був першим піаністом, який сидів за фортепіано, повернувши профіль до публіки. Усі наступні піаністи сиділи саме так. До речі, арфа була його другим інструментом. Сучасники вважали Я. Дюссека найбільшим віртуозом. Я. Дюссек написав 35 сонат для фортепіано, 11 для фортепіанного дуету, багато творів для арфи. Відомі його 6 сонатин тв. 19. Цьому композиторові вдалося, не пориваючи з класицизмом, створювати стилістично ефектні й поетично насичені твори, які передбачили багато в чому епоху романтизму.

Шість віденських сонатин В. Моцарта для фортепіано не вважаються оригінальними, а лише трансформацією дивертисментів для духових

інструментів (вони свого часу були написані для двох кларнетів і фагота), отже, музику цих сонатин багато хто вважав кращими зразками цього жанру, а дехто думав, що вони взагалі не написані геніальним В. Моцартом, а є чісьо переробкою. Цікаво, що в каталозі Л. Кьохеля вказуються видавництва, що видавали ці аранжування за оригінальні твори і навіть згадується серед них ім'я Б. Муджеліні.

Треба наголосити, що жанр сонатини не втратив свого значення й нині. Серед сучасних українських композиторів, які пишуть сонатини для дітей, – Олександр Іванько.

Безпосередні попередники сонатної форми – це старосонатна і староконцертна форми. Старосонатна форма виникла ще раніше за двочастинну форму, яка мала таку будову:

Перший розділ зазвичай модулював у побічну тональність (для мажора – це тональність домінанти, а для мінора – тональність паралельного мажора).

Другий розділ був більшим за обсягом удвічі, він розпочинався так само, як і перший, але в побічній тональності, а в кінці відбувалося повернення в основну тональність. Старосонатна форма – це двочастинність і відсутність репризи в класичному розумінні: в експозиції головна партія в тональності Т, побічна в тональності D (або в іншій паралельній), а в розробко-репризі навпаки: головна партія в D (або в попередній тональності), а побічна партія в тональності Т.

Питання:

1. Назвіть три основні розділи будови сонатної форми.
2. Особливості будови сонатини, головна відмінність від сонати.
3. Назвіть композиторів, у творчому спадку яких є сонатини.
4. Хто був першим виконавцем-піаністом, який сидів за фортепіано, повернувши профіль до публіки.
5. Будова старосонатної форми.

Леміш О. Л. Сонатна творчість Й. Гайдна та Л. ван Бетховена: порівняльний аспект. *Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського і зарубіжного мистецтва : культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти»*. Львів – Тернопіль – Київ – Pres. 2024. С. 257–260.

Тема 5. Музика епохи класицизму, її особливості й жанри. Інтерпретація класичних творів

У середині XVIII ст. Європа почала рухатися в бік нового стилю в архітектурі, літературі й мистецтві – класицизму. Цей стиль прагнув наслідувати ідеали античності, головним чином, класичної Греції. Цікавість, яка виникла ще в епоху Відродження до античної культури, спричинила наслідування в усіх видах мистецтва античних зразків. Розглянемо риси музичного класицизму. Класичній музиці властива гармонійність світосприйняття, раціоналізм, вивершеність форм. Слово класицизм походить від латинського слова *classicus*, що означає зразковий. Відомо про три етапи класицизму:

1. Ранній класицизм (1760–1-ша пол. 1780-х рр.).
2. Зрілий, або строгий класицизм (1780–1790 рр.).
3. Високий класицизм (перша третина XIX ст.).

Класицизм є повною протилежністю бароко з його химерністю та декоративними надмірностями. І в архітектурі це виражено в гладких стінах з м'якими квітковими мотивами, елементами античності. Палаці, колони, ліпнина, вишуканий паркет, тканинні шпалери на стінах, витончені, граціозні меблі. А в зовнішніх ознаках – це прямокутні та арочні форми: величність і гармонія, витонченість і розкіш, купол у громадських будівлях, в садово-паркових ансамблях – дерева у формі конусів та куль. Інтерес до античності відбився і на моді того часу: з'явилися довгі сукні без каркасів. У живопису класицизм характеризується також стриманістю та строгістю.

Класицизм утвердився і в музиці. Ранній класицизм пов'язують з ім'ям Жана Батіста Люллі (1632–1687). До 14 років він вмів лише співати й грати на гітарі, а коли переїхав до Парижу, почав займатися композицією, співом, брати уроки гри на клавесині і особливо захопився грою на скрипці й зробив блискучу кар'єру.

Жан Батіст Люллі був талановитим віртуозом. Про нього сучасники казали:

«Грати на скрипці, як Батіст!». Люллі був засновником та керівником відомого свого часу оркестру «16 скрипок короля» і придворним композитором інструментальної музики. Він відомий своєю музикою до

40 балетів, у яких використовував танці: менует, бурре, гавот, жигу, також французьку мову в операх, вивів на сцену жінок-танцівниць (він автор 19 опер). Для нас, піаністів, особливо цікаві твори Люлли для клавіра. Відомі такі його п'єси: 9 органних творів, інструментальні тріо. Сумна історія його смерті: він поранив ногу батutoю, спеціальним інструментом, яким раніше відбивали такт замість диригентської палички під час виступу, і ця рана спричинила гангрену.

З просвітницьким класицизмом пов'язане ім'я Крістофа Вільгельма Глюка (1714–1787), німецького оперного композитора. Кажуть, що він створив 100 опер, але дехто називає 40. Композитор відомий саме як реформатор італійської опери- *seria*. До речі, великої популярності набули фрагменти з його опер, які отримали самостійне життя на концертній естраді. Відомі також його симфонії, увертюри. Взагалі епоха Просвітництва – це епоха безмежної віри в людський розум (століття філософів). Але не тільки розум, але й почуття цікавили мислителів того часу. К. Глюку вдалося написати твори, що відрізняються благородною простотою і піднесенням. Найвідоміший твір К. Глюка – Мелодія з опери «Орфей і Еврідіка». Спочатку Мелодія була написана композитором для флейти – це одна з найкрасивіших мелодій в класичній музиці. К. Глюк був різнобічно обдарованим музикантом: він грав на багатьох інструментах, співав, був оперним диригентом.

Попередником класицизму є галантний стиль барокової епохи, що охарактеризував перехід до легкої елегантності замість показної серйозності та величі бароко.

У бароковій музиці музична тема проводиться у різних голосах відповідно до правил контрапункту і поліфонії. А в класичній музиці епохи класицизму музична тема вже складається із фраз (зазвичай 4-тактових). Фактура вже не поліфонічною, а гомофонно-поліфонічною з чітко вираженою мелодією і підпорядкованим акомпанементом, наприклад, у вигляді альбертієвих басів. До речі, класицизм не відмовляється повністю від поліфонічних форм – вони використовуються й надалі.

Остаточно сформувався класицизм у творчості Й. Гайдна і В. Моцарта. Обидва композитори володіли колосальною професійною майстерністю. Можна сказати, що їхнє мистецтво – це узагальнення досвіду музикантів різних стилів і жанрів не тільки клавірної музики, але й опери та

ансамблево-оркестрової музики. У творчості ранніх віденських класиків знайшли відображення ідейно-емоційний світ та образи сучасних їм людей, з багатим світом почуттів, наділених ще рисами галантності. Для цих композиторів ще не є типовим «бетховенський герой».

Ранні віденські класики творили, в основному, у формі сонати з її типовим протиставленням: звичайно, перша частина найбільш контрастна, друга повільна, ліричного складу, третя частина – це фінал, насичений народно-жанровими елементами. Більш зрілі сонати й концерти ранніх віденських класиків ґрунтуються на зіставленні контрастних тем – образів. Можна порівняти кожен тем з окремими дійовими особами, які не є випадковими, а головними учасниками одного сценічного дійства, змістовного й логічно обміркованого.

Творчістю ранніх віденських класиків закінчується доба клавірного мистецтва й розпочинається період фортепіанної музики. Фортепіанне письмо цих композиторів відрізняється прозорістю фактур і диференціацією окремих рук. Як правило, мелодія пишеться в правій руці в діапазоні 1–2 октав, крім основної мелодії, можуть бути і фігурації, частіше у зв'язувальних та розробних місцях твору.

Доволі значне місце в творчості віденських класиків займають в мелодичній лінії мелізми: трелі, форшлаги, групето, морденти. Ні Й. Гайдн, ні В. Моцарт не залишили для нас правил розшифрування мелізмів, окрім деяких прикладів. Тому в цьому питанні й досі точаться суперечки. Трелі у віденських класиків вже не обов'язково виконуються з верхньої допоміжної ноти, у деяких випадках з основної ноти (головної), а в каденціях – з верхньої. Форшлаги є у віденських класиків довгі й короткі, довгі виписуються повністю. Групето частіше застосовувалося при пунктирному ритмі між восьмою з крапкою і шістнадцятою.

Віденські класики часто виписують мелізми звичайними нотами. Для Й. Гайдна і В. Моцарта характерним є використання мелізмів як основи фігурацій, гармонічна фігурація частіше складається з арпеджіо по тризвуках і домінантсептакордах. Партія лівої руки – це звичайний акордовий супровід – повтор окремих звуків, по два звуки й акордів. Повтор окремих звуків має назву барабанних басів. Коли йде супровід ламаними октавами – це маркізові басы й найбільш поширені альбертієві басы, або фігурації. У Моцарта вони супроводжують мелодію в місцях спокійного характеру,

а у Й. Гайдна жваво-жартівливі за характером, але не бурхливо-драматичні, як уже в Л. Бетховена. В. Моцарт вже більш прискіпливо ставився до позначення відтінків виконання. Разом з динамікою вони вказували й характер артикуляції. Ліги виписувалися, виходячи з практики гри на смичкових інструментах – неначе зміна смичка при грі на скрипці – такі короткі ліги не можна на свій розсуд переробити на суцільне *legato*.

Які індивідуальні риси віденських композиторів-класиків?

Йозеф Гайдн написав більше п'ятдесяти сонат, він писав їх протягом 40 років. У пізніх сонатах менше галантної тематики, танцювальність образів змінюється нетанцювальними (*adagio*), змінюється також фактура: від прозорого письма до стилю викладення зрілого класицизму. Своїми рисами деякі сонати пізнього періоду близькі до героїчних творів Бетховена, оскільки вже є монументальність фактури, оркестральність. Також в останніх сонатах відчуються деякі романтичні риси. Серед кращих інтерпретаторів сонат Й. Гайдна Святослав Ріхтер – звучить неначе оркестр!

У В. Моцарта є сонати такі ж сонячно-радісні, як у Й. Гайдна, але він піднявся значно вище Й. Гайдна своїми лірико-поетичними образами. В. Моцарт – один з яскравіших мелодистів. Він казав, що мелодія – сутність музики. Якщо в Гайдна важливу роль відіграє ритм, динаміка, регістрові зіставлення, то у В. Моцарта чудова мелодія на першому плані, яка запам'ятовується, і не тільки головна тема, а і побічна, зв'язувальна та інші. У В. Моцарта є 17 сонат, які менш віртуозні, ніж його концерти, бо написані для учнів! Більшість сонат у тричасній формі, але є винятки: у сонаті *A-dur* є варіації, а сонаті *c-moll* написана у формі фантазії, а Рондо в турецькому стилі – це 3 частина сонати *A-dur*.

Крім сонат і концертів, В. Моцарт писав варіації, фантазії, рондо та інші фортепіанні твори. Й. Гайдн не був віртуозом, а В. Моцарт-виконавець прославився своєю грою на клавирі змалку, уже в шість років відбулася його поїздка в концертне турне. У грі В. Моцарта органічно зливалися найкращі якості галантного й чуттєвого стилю. Він заперечував надмірну емоційність, міміку й рубато, його ліва рука була чіткою, ритмічною. Пізніше так було у Ф. Шопена – оліва рука повинна бути диригентом.

В. Моцарт був за те, щоб виконавець точно дотримувався нотного тексту, не допускав надшвидких темпів, хоча він і був першокласним віртуозом, гра якого вражала сучасників, але разом з тим був противником

сентименталізму. В. Моцарт заклав основи класичного стилю виконання: правдива передача авторського замислу, благородство, ясність і детальність трактування. Найкращим інтерпретатором музики В. Моцарта вважають німецького піаніста Вальтера Гізекінга. У його виконанні моцартовські пасажі розсипаються, як перли, тонко музикант виконує і ліричні теми, додаючи якесь сріблясте забарвлення своєму звуковидобуванню.

Людвіг ван Бетховен був видатним віртуозом, але його гра дуже відрізнялася від галантного виконання модних віденських піаністів того часу, не володів він і перлинною майстерністю виконання. Він тренував *ff*, поступове *crescendo* і *diminuendo*, використовував вагу руки, її силу. Гра його була величною, і водночас співучою. З творчості Бетховена бере початок новий напрямок в історії виконання фортепіанної музики: буря і натиск! Одним з найважливіших засобів виразності в Бетховена називають метроритм. Динаміка авторська – багато акцентів, є поступове підсилення й послаблення звучання. Фактура: композитор розширив позицію руки на альбертієвих басах (у В. Моцарта – це квінта), а у Л. Бетховена октава й ширші інтервали. Л. Бетховен розробив концертний фортепіанний стиль, значне місце в його фактурі відведено крупній техніці, він розвиває техніку мартелято (чеканити), використовує поперемінну гру правої-лівої, чіткі акценти. Права педаль дуже часто використовується Л. Бетховеном. Всього він написав 32 сонати. Одним із цікавих шляхів розвитку сонати Л. Бетховен вважав збагачення її поліфонічними формами. Дуже важливим було й те, що Л. Бетховен збагатив свої сонати пісенністю, найчастіше з музичного фольклору. Упізнаваність пісенних тем додавала сонатам демократичності.

З іменем Л. Бетховена пов'язане розроблення в фортепіанній сонаті принципу програмності. В історії інтерпретації музики Л. Бетховена важливу роль зіграли редактори його творів. Серед них Ф. Ліст, І. Мошелес, який, до речі, часто зустрічався з Л. Бетховеном і в його редакції внесена була аплікатура й деякі доповнення, які відобразили виконання творів самим композитором. Г. Бюлов додав відтінки до своєї редакції, аплікатуру, педаль, характер виконання деяких місць. Редакція А. Шнабеля: в аплікатурі є багато беззвучної підміни пальців для донесення найкращого *legato*. О. Гондельвейзер також вніс цінний вклад своєю редакцією: це точне відтворення авторського тексту, а також вона доповнена дуже змістовними коментарями, в яких йдеться про характер музики в кожній сонаті. Піанізм

Л. Бетховена проклав нові шляхи оркестрального трактування інструмента фортепіано й особливо відтворення за допомогою педалі специфічних фортепіанних ефектів звучності.

Фортепіано в ті часи повністю витісняє клавесин. З найпоширеніших жанрів у класицизмі можна назвати жанри інструментальної музики: соната, тріо, струнний квартет і квінтет, симфонія, концерти. Розвивається сонатна форма. Що означає поняття «класична музика»? Це музика минулого, що витримала випробування часом та має аудиторію в сучасному суспільстві. Вважається, що саме класична музика ефективно впливає на психологічний стан людини, стимулює роботу мозку. Проводилися експерименти вченими і з'ясувалося, що концентрація уваги й запам'ятовування відбувалися краще під час прослуховування фрагментів Вівальді, Баха, Генделя. Проводили також цікаві дослідження, щоб з'ясувати, чи існує зв'язок між музичними вподобаннями й рівнем інтелекту людини. Отже, серед учнів-старшокласників з найвищим коефіцієнтом IQ виявилися поціновувачі джазу та класики.

Ви, безперечно, чули і про так званий ефект В. Моцарта: досліджували вплив прослуховування сонати В. Моцарта на розумову діяльність. Учасникам давали один і той самий тест, а музика була різною. Найкращі результати були у тих піддослідних, які слухали музику В. Моцарта. Правда, цей вплив був недовготривалий, лише 15 хвилин... але схожого ефекту досягали, вмикаючи музику В. Моцарта і піддослідним тваринам.

Британські дослідники з'ясували, що 90 % хірургів слухають музику під час операцій. Довелено, що прослуховування музики В. Моцарта, Й. Баха або Л. Бетховена підвищує продуктивність роботи лікарів на 11 %. Повільна й приємна музика А. Вівальді, А. Кореллі, К. Глюка дає відчуття безпеки й сприяє гармонії душі й тіла. Класична музика здатна знизити рівень стресу в слухачів і самих музикантів.

Питання:

1. Риси музичного класицизму.
2. Назвіть етапи розвитку класицизму.
3. Ранній класицизм. Жан Батіст Люллі.
4. Просвітницький класицизм. Крістоф Віллібальд Глюк.

5. Особливості творчості ранніх віденських класиків Й. Гайдна і В. Моцарта.
6. Індивідуальні риси творчості композиторів віденської класичної школи.
7. Охарактеризувати Гайдна, Моцарта і Бетховена як видатних виконавців. Які риси були їм притаманні?

Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків, 2015. 198 с.

Тема 6. Епоха романтизму. Особливості стилю. Яскраві представники музики романтичного спрямування

Музичний романтизм як художній напрямок виник після 1815 року під впливом раннього німецького літературно-художнього романтизму й надалі розвивався в тісному зв'язку з різними течіями літератури, живопису й театру. Музичний романтизм умовно поділяють на три етапи.

1. Ранній етап, пов'язаний з творчістю Ф. Шуберта, Н. Паганіні, Дж. Россіні.
2. Зрілий етап (1830–1850). Творчість композиторів Ф. Шопена, Р. Шумана і Г. Берліоза.
3. Пізній етап, який продовжувався до кінця XIX століття і представлений творами Й. Брамса, А. Брукнера і Р. Вагнера.

Розглянемо образну сферу й естетику романтизму. У порівнянні з попередніми епохами, музичний романтизм вирізняється глибшим розкриттям індивідуального світу особистості, висуванням психологічно складного ліричного героя. Провідною стає тема нерозділеного кохання й соціальної нерівності. У деяких авторів ця тематика набуває рис автобіографічності. Виразні прийоми, що були притаманні програмній музиці, проникли в непрограмні твори, що сприяло посиленню їхньої образної конкретності, індивідуалізації драматургії. Мальовничо й натхненно композитори-романтики відтворювали образи природи.

У романтиків розквітнув жанр вокальної та фортепіанної мініатюри (пісня, романс, музичний момент, експромт, пісня без слів, ноктюрн тощо). Психологічне й ліричне трактування характерне й для таких жанрів, як симфонія, соната, квартет, опера. В епоху романтизму з'явилися й змішані форми: балада, фантазія, рапсодія, симфонічна поема.

Нові теми та образи потребували й нових засобів музичної виразності. З'явилися лейтмотиви. Для романтичної музики характерна також індивідуалізація мелодики й мовних інтонацій. Гармонія збагачується натуральними ладами, зіставленням мажору й мінору. Отже, характерною рисою музики романтиків стає програмність, а сферою образності – лірика. Сам термін романтизм походить з французької мови і перекладається як дивне, фантастичне, живописне. Романтичному стилю в моді були притаманні

такі декоративні елементи, як бантики, рюші, волани, оборки, пишні сукні. Виразними ознаками романтичної музики є мінливість настроїв (мажор-мінор), вільна побудова музичних творів, їх програмність, зацікавленість композиторів національною культурою, звернення до літературних жанрів.

Романтики першими виявили глибоку зацікавленість національною історією, народною творчістю, легендами, обрядами, казками, звичаями й піснями. Особливим багатством відрізняється творчість зарубіжних композиторів епохи романтизму, їхня музика увійшла до скарбниці світової культури, хвилює своєю щирістю почуттів. Розвиваючись у багатьох країнах, романтизм всюди набував яскравої національної своєрідності.

Франца Шуберта вважають першим великим композитором-романтиком. Він як автор найбільш ліричного музичного жанру пісні, підніс її за своєю значущістю на один рівень із симфонічними і камерними творами. (До речі, він написав більше 600 пісень!).

Фольклор у романтичній музиці досягав справжньої поетизації (як у Е. Гріга). Одним з характерних жанрів для творчості цього норвезького композитора стала обробка народних пісень і танців у вигляді нескладних фортепіанних п'єс сюїтного циклу для фортепіано в чотири руки. Його музика глибоко пов'язана з норвезькою культурою.

У творах Ф. Ліста широко втілена угорська національна тематика. Романтичні твори Ліста вражають своєю віртуозністю, вони розширили технічні й виражальні можливості фортепіано й відіграли суттєву роль у розвитку світового музичного мистецтва. Кажуть, що після Ф. Ліста для фортепіано стало можливим усе! Характерні ознаки його творчості – імпровізаційність та експресивність.

Роберт Шуман прагнув до синтезу мистецтва – музики й літератури. Серед програмних його творів: Лісові сцени, Каранавал, Метелики. Його п'єси достатньо віртуозні. Він був не тільки геніальним композитором, але й прекрасним піаністом, його новаторські ідеї й творчі пошуки знайшли своє втілення в жанрах фортепіанної музики.

Фридерик Шопен був справжнім романтиком і поєднував романтичні традиції з народними витоками польської культури. Він також був талановитим піаністом і віртуозом, розвивав і поетизував танцювальні жанри фортепіанної музики. Відомі його вальси, полонези, мазурки. А його ноктюрни стали не просто ліричними творами, а справжніми фортепіанними поемами.

Епоха романтизму дала Україні таких визначних композиторів, як С. Гулак- Артемовський, Олександр та Ілля Лизогуби, А. Рачинський, П. Сокальський, М. Колачевський, М. Лисенко, Д. Січинський, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Вербицький.

Питання:

1. Назвіть три етапи розвитку музичного романтизму.
2. Які жанри фортепіанної мініатюри вам відомі?
3. Характерні риси музики композиторів-романтиків.
4. Національна своєрідність романтичної музики.
5. Особливості фортепіанної творчості Е. Гріга.
6. Віртуозність і романтика творів Ф. Ліста.
7. Програмність творів Р. Шумана.
8. Поєднання романтичних традицій з витоками польської культури в танцювальних жанрах Ф. Шопена.
9. Назвіть українських композиторів-романтиків.

Беренбейн, І. (2022). Музичний часопростір Ф.Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі сонати c-moll Д 958) *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*, (3- 4 (56-57), С. 127-138.

Тема 7. Значення педагогічного репертуару для всебічного розвитку й удосконалення виконавської майстерності учня

Де кілька тем з предмета «Історія фортепіанного виконавства» потрібно присвятити проблемі вибору педагогічного репертуару як основи якісної підготовки музиканта в процесі виконавської діяльності. Ця тема для майбутніх викладачів дитячих музичних шкіл є актуальною й дотичною до вивчення методики. Якщо розглядати проблему педагогічного репертуару в історичному аспекті, то в минулому вважалося, що спочатку треба навчитися гри на інструменті, а вже потім грати саму музику. Але зараз педагоги дійшли висновку, що навчати треба на високохудожньому матеріалі з найперших занять у мистецьких і музичних школах. Юні музиканти починають своє навчання з шестирічного віку, а то й раніше. Багато дітей з хорошими даними потребують сучасного матеріалу на основі фольклору – це поспівки, бажано зі словами, зрозумілими своїм змістом дитині рідною мовою, народні танці, знайомі дитячі пісеньки, мелодії з інтернету – все це повинно бути написано доступною музичною мовою зі зручною аплікатурою, легкою фактурою. Дуже корисним є виконання не тільки простих мелодій, п'єсок сольо, а й в дуєті з викладачем або старшим за віком учнем.

Умовою повноцінної навчальної діяльності юного піаніста на всіх етапах розвитку є якісне володіння інструментом. Формування виконавських навичок гри на фортепіано сприяє всебічному розвитку учня і передбачає систематизоване вивчення творів різних жанрів, стилів і форм на матеріалі кращих зразків музичної літератури.

Зі свого досвіду роботи з учнями зазначимо, що найкращий посібник для перших уроків – це такий, що містить в собі легкі, зрозумілі за змістом і за викладенням нотного тексту, і дуже добре, коли є слова до перших примовок, п'єсок, і звичайно, матеріал подано рідною мовою. Є посібники, які яскраво оформлені: майже до кожної сторінки, або навіть пісеньки, додані ілюстрації, це перше, що бачить учень перед собою. Дуже добре, якщо з перших сторінок будуть також подані теоретичні відомості, чудово, якщо це відтворено у формі гри і в кольорі: для прикладу, розташування нот на нотному стані, ключі, знаки альтерації, знаки скорочення нотного письма, динаміка тощо.

Важливо, щоб педрепертуар був широким, змістовним і можна було обирати для кожного учня твори, враховуючи вікові і розумові особливості. До першого класу приходять зараз учні з шести років і набагато старші. Грамотні посібники, які містять педрепертуар, звичайно, враховують і поступовість вивчення творів – від найпростіших до більш складних; доступність матеріалу, мають твори з конкретними інструктивними цілями, вправи, відпрацювання якогось елемента, а також твори більш художні за змістом, які можна буде вивчити, наприклад, для першого виступу перед батьками.

Велике значення набуває для перших кроків гра в ансамблі, коли легеньку поспівку або мелодію в партії учня доповнює викладач, збагачуючи фактурою, динамізуючи його, використовуючи акустичні можливості педалі – учень стає учасником виконання п'єси на більш високому рівні, розвиває тим самим вміння слухати, формує художній смак. У процесі зростання учень розвивається відповідно до вимог програми, за якою педагог веде його з року в рік з узагальнювальними моментами: твори, які повинні вивчатися на певному етапі, та їх конкретизування, враховуючи індивідуальні здібності учня та рівня його підготовки.

Так, уже з 2-го класу відомі Хрестоматійні збірки й посібники, в яких є конкретні розділи: поліфонічні твори, твори великої форми, п'єси, етюди, ансамблі, дуже корисні для молодого викладача – усе в одному посібнику. Хоча є пробіли з творами національних авторів, які сприяють вихованню наших учнів в патріотичному ракурсі.

З набуттям професійних навичок і вмінь гри на фортепіано учень йде вперед, і з кожним роком його програми стають набагато складнішими й вагомішими, а педагоги прагнуть з кращих учнів виховати майбутніх музикантів, які оберуть музику своєю професією, а також грамотних слухачів, які залюбки відвідуватимуть концерти й розбиратимуться в музиці та матимуть гарний художній смак. Викладачі з досвідом, як правило, вже мають свій педагогічний репертуар, напрацьований роками.

Недоліком хрестоматійних збірок є обмежений набір творів, тому педагоги частіше користуються збірками, наприклад, етюдів різних авторів або конкретного автора; так і з п'єсами: бувають збірки п'єс українських композиторів або сонат саме віденських класиків, або авторські збірки композиторів.

Особливо педагогів цікавлять новинки педрепертуару, які час від часу з'являються в інтернеті в електронному форматі або видаються.

Згідно з планами в 1-му класі потрібно опанувати 20–25 різнохарактерних п'єс і ансамблів, а з 2-го класу вже обов'язково до репертуару учня входять 1–2 етюди, 1 поліфонічний твір, твір великої форми, 2 п'єси, ансамблі, гами. І перед викладачем стоїть завдання наповнити репертуар учня не тільки різножанровими, а й творами різними за стилями, композиторів різних епох. Дуже важливо, що зараз ми відкинули багато творів, які несуть в собі культуру країни-агресора, і заповнюємо ці прогалини творами національних авторів, що сприяють вихованню наших учнів у патріотичному дусі.

Питання:

1. Значення педагогічного репертуару для розвитку учня-піаніста.
2. Що повинен враховувати викладач, який складає репертуар учня?
3. Яка має бути специфіка перших нотних збірок для початківців?
4. Які твори має містити в собі програма учнів?
5. Порівняльна характеристика хрестоматійних і авторських збірок.

Обух Л. Специфіка дитячого педагогічного репертуару в українському зарубіжжі (нотні збірники та посібники для інструментального виконання). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 13, 2015. 130-134.

Тема 8. Технічний розвиток учня-піаніста.

Робота над вправами, гаммами та віртуозними п'єсами

Продовжуючи розвивати тему значення педагогічного репертуару в контексті розвитку юного виконавця, ми поговоримо детальніше про складові педрепертуару з перших років і протягом всього навчання піаніста. Одним з найважливіших завдань постає розвиток технічних удосконалень можливостей учнів; він починається з перших уроків, навіть коли ми просто працюємо над правильною посадкою юного піаніста і над постановкою його рук, корпусу відносно інструмента, починаємо правильно видобувати перші звуки на фортепіано. Початковий етап є одним з головних в навчанні гри на фортепіано: відбувається знайомство з інструментом, закладаються слухові й фізичні відчуття.

Важливо на цьому етапі правильно змодельовати навчальні піаністичні вправи й завдання. Техніка піаніста – це своєрідна база для оволодіння інструментом, бо мистецтво гри на фортепіано неможливе без належної професійної підготовки. На початковому етапі викладач має звернути увагу учнів на те, що художній образ відтворюється комплексом виражальних засобів: звуковисотність і ритмічна організація, ладове співвідношення, темброве забарвлення, і обов'язково – технічна майстерність. Існує безліч вправ для розвитку технічних навичок учня. Назвемо найвідоміші – вправи Ш. Ганона. Вони складаються з трьох частин.

Перша частина, вправи з 1–20 саме і використовуються на початкових етапах у ДМШ. Основне завдання: надати пальцям спритності, координації і незалежності. Кожна вправа Ш. Ганона – це аплікатурно-технічна формула, яка грається секвенційно по всій клавіатурі тільки в C-dur. Необхідно, працюючи над вправами, не нашкодити: у гонитві за темпом не втрачати контролю над тим, щоб не затискати руки, відпочивати, бо не можна грати до болю в м'язах, а темп додавати поступово.

Дуже цікавими є вправи американської композиторки й педагогині Edna- Mae Burnam «A Dozen a Day». Народилася вона в 1907 році, померла в 2007 році, написала тепер вже класичні підручники для піаністів. «Дюжина в день» – така назва її вправ, створених, щоб допомогти початківцям вчитися весело й змістовно. Крім вправ, збірники уміщують її малюнки фігурок, які доповнювали назви вправ, такі, як нагинання назад, права нога вгору тощо.

Композиторка написала й декілька методичних книг: «Крок за кроком», «Сучасні звуки музики» та інші. Фігурки стали емблемою її популярної

«Дюжини в день», яка розійшлася тиражем більшим, ніж 25 млн. копій по всьому світові. Навіть після смерті композиторки її твори друкуються і перевидаються.

Відомі 7 збірок Edna-Mae Burnam «Дюжина в день»: Підготовча книга, Міні-книга, Книга 1, Книга 2, Книга 3, Книга 4 і «Грайте з легкістю в багатьох тональностях». Ми в педагогічній практиці використовуємо і Вправи Ганона і Вправи «Дюжина в день» та рекомендуємо їх молодим своїм колегам. До речі, деякі викладачі використовують і мінусовки, під звучання яких учні виконують вправи, намагаючись тримати темп і грати ритмічно. Це на нашу думку, також корисна форма роботи.

Велике значення в розвитку техніки на початковому етапі відіграють гами. Гра гам готує учня до набуття й закріплення певних прийомів гри, аплікатурних принципів, гами надзвичайно корисні для виховання навичок читання з аркуша. Мета гри гам – відпрацювання гамоподібних пасажів плавно, без поштовхів, рівно, чітко, для цього потрібно спокійно підкласти 1-й палець, змінюючи позицію і грати легато, і підкладати палець потрібно непомітно, але він повинен бути рухливим. Розвиток технічних навичок неможливий без роботи над звуком, це повинно проводитися паралельно, навіть з перших уроків – взяти ноту і дослухати її, тримати до кінця пальцем, а перенос на октаву – нести звук, а не руку. Для того, щоб навчити слухати звук, необхідно давати п'єси з яскравим звуковим забарвленням, різноманітні за характером та настроєм, близькі й зрозумілі учневі.

Етюди в навчанні є подальшим розвитком майстерності виконавця після вправ, їх використовують для розвитку техніки гри: швидкості, запам'ятовування позицій, відпрацювання технічних прийомів. Етюди є обов'язковими в педагогічному репертуарі ДМШ: етюди на дрібну техніку, арпеджіо, октави, подвійні ноти.

Назвемо найпопулярніші збірки етюдів в педрепертуарі учнів ДМШ:

1. Етюди для фортепіано на різні види техніки — від 1-го по 7-й класи, упорядники Р. Гіндін і М. Карафінка.
2. І. Беркович «Маленькі етюди».
3. І. Беркович Збірка етюдів на тему Паганіні.
4. К. Черні Збірник ор. 299 «Школа вправності (зошити 1–4)».
5. К. Черні Збірник ор. 740 «Мистецтво вправності пальців (зошити 1–6)».

Відомі й широко використовуються педагогами етюди Й. Крамера, Ф. Бургмюллера, М. Клементі та інші. Етюди бувають інструктивними і концертними (Ф. Шопен).

Слово етюд з французької мови перекладається як вивчення, старанність – це невеликий музичний твір, призначення якого у відпрацюванні технічних навичок. Як жанр етюд почав існувати ще в XVIII столітті, а в XIX ст. став повноцінним музичним твором. Удосконалив жанр етюд Ф. Шопен, він підняв його на рівень мистецтва, що має художню цінність (відомі концертні етюди Ф. Ліста, Р. Шумана). Це високохудожні твори для концертного виконання. Існує також, крім суто інструктивних етюдів, такий різновид, як етюди-фантазії, які скорше тяжіють до ліричних мініатюр, є віртуозні п'єси, виконання яких потребує від музиканта артистизму, бездоганної техніки – це також твори для концертного виконання з елементами відпрацювання поставлених технічних завдань.

Питання:

1. Значення технічного розвитку учня-піаніста на початковому етапі навчання.
2. Надайте виконавську характеристику вправам Ш. Ганона.
3. Розкажіть про збірки вправ американської композиторки Едни Мей Бернам «Дюжина в день».
4. Значення гам для розвитку технічної майстерності учня-піаніста.
5. Етюди в педагогічному репертуарі ДМШ, їхнє значення і користь.
6. Назвіть збірки етюдів, які вам відомі.
7. Чим відрізняються етюди інструктивні від концертних етюдів та віртуозних п'єс?

Міц О. Р. Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки в творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 52, С. 119-130.

Тема 9. Поліфонічні жанри у творчості українських композиторів XX століття. Специфіка їх виконання

Ви вже вивчали і знаєте, що поліфонічний твір (poly – багато і phone – звук) – це вид багатоголосся, у якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення й самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів.

Робота над поліфонічними творами є однією з найбільш складних сфер виховання і навчання піаніста. Вивчення поліфонічної музики не тільки активізує одну з важливих сторін сприйняття музики – багатоплановість, але й розвиває інтелектуальне музичне мислення. Насиченість музичної тканини в поліфонічних творах ставить перед піаністом складне завдання одночасного проведення кількох голосів та їхнього поєднання в єдине ціле. Музична тканина утворюється основним голосом і підголосками, які є менш самостійними. Поліфонія буває підголоскова, імітаційна й контрастно-тематична.

Найвищого розквіту поліфонічна музика досягла у творчості Г. Генделя і Й. Баха. Ми вже вивчали, які твори в порядку зростання складності й доступності включаються до педрепертуару учня ДМШ. Бахівські твори починаємо вивчати з найпростіших: з Нотного зошита Вільгельма Фрідемана, потім включаємо двоголосні, трьохголосні інвенції, а Прелюдії і фуги з ДТК у випускних класах.

Але сьогодні варто наголосити на поліфонічних творах саме українських композиторів XX століття, бо в фортепіанній педагогіці перших років навчання вочевидь недостатнім є розділ поліфонічних п'єс народно-пісенного характеру, які являють собою невичерпне джерело для створення фортепіанного поліфонічного педагогічного репертуару. Є багато поліфонічних п'єс, перекладених для фортепіано, які в основному зберігають принципи авторської обробки для хору.

Українське багатоголосся – надзвичайно цінне надбання національної культури України. Воно підголоскового типу і є яскравим зразком імітаційно-підголоскової поліфонії. Через те, що музичний матеріал куплетів пісні варіаційно видозмінюється, цей композиторський прийом ще називають варіаційним багатоголоссям. Дітей слід вводити в музичне багатоголосся через власні національні традиції.

Українські композитори ХХ століття: Яків Степовий, Нестор Нижанківський, Левко Ревуцький, Михайло Скорульський, Сергій Павлюченко, Микола Любарський, Євген Юцевич, Микола Дремлюга, Юрій Щуровський, Левко Колодуб, Віктор Подвала, Мирослав Скорик, наслідуючи класичні традиції поліфонічного письма, створили цікаві й самобутні зразки цього жанру. У цих композиторів можна зустріти як окремі твори, так і цілі збірники поліфонічних циклів. Ознайомимося з деякими з них:

С. Павлюченко: Прелюдії та фуги для фортепіано
(Відома Фугета Павлюченка за 4-й клас, дуже популярна)

Ю. Щуровський: 10 маленьких прелюдій і фуг

М. Тіц: Поліфонічні сюїти

Л. Грабовський: Чотири двоголосні інвенції для фортепіано

М. Скорик: Дванадцять прелюдій та фуг

За принципом використання фольклорного матеріалу поліфонічні твори українських композиторів можна поділити на такі групи:

1. Переклади для фортепіано хорових обробок народних пісень.
2. П'єси, написані на основі українських народних пісень.
3. Оригінальні твори, які базуються на елементах українського фольклору, але з використанням сучасної музичної мови і новаторських композиторських прийомів.

Окремо зупинімося на творчості українського піаніста-педагога Ісаака Берковича, який усе життя створював педагогічний репертуар у його багатожанровому різномайтті. Відома збірка І. Берковича «Школа гри на фортепіано», у якій наявні твори поліфонічні на основі українських народних пісень, відомий його поліфонічний твір «Канон» зі збірки «25 легких фортепіанних п'єс, збірник «Поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень», який повністю присвячений творам поліфонічного жанру (перекладення для фортепіано).

Назвемо ще поліфонічні п'єси І. Берковича: Українська народна пісня ля мінор за обробкою Миколи Леонтовича (збірка «12 п'єс для фортепіано» – мініатюрний твір з 2-х речень. Беркович присвятив збірник перекладам для фортепіано хорових творів а capella М. Лисенка, Я. Степового,

М. Леонтовича, тим самим пропагуючи перлини українського хорового мистецтва.

Обробка Я. Степового українських пісень «Ой, літає соколونько», «Хміль лугами», обробки М. Лисенка «На горі-горі», «Ой, під горою». Обробки М. Леонтовича «Гра в зайчика», «Чого, Івасю, змарнів», «Над річкою бережком». Всього в збірнику 2 зошити. До 1-ого зошита, присвяченого наймолодшим учням 1–3 класів, увійшли 10 двоголосних п'єс. У 2-му зошиті, написаному для учнів середніх класів, уміщено 7 триголосних п'єс, зокрема обробка Леонтовича «Щедрик», обробка Лисенка «Пливе човен».

Ісаак Беркович на основі обробок класиків створив яскраві й колоритні п'єси, що відзначаються художньою довершеністю й педагогічною доцільністю. Усі п'єси зі збірки І. Берковича знайшли широке застосування в педагогічній практиці. Вони допомагають ефективно через художню образність передавати найрізноманітніші почуття й переживання і в доступній формі сприяють вихованню любові до народної музики, цьому допомагає також і знання поетичного тексту пісень.

Поліфонічні твори можемо знайти і у композиторів українського зарубіжжя. Наприклад: Мала інвенція М. Кравців – Барабаш зі збірки «Христя грає на фортепіано», поліфонічні мініатюри зі збірки композитора В. Шутя «Збірка для учнів в гармонічному і поліфонічному стилях», «П'єси на українські теми» В. Безкоровайного для фортепіано в чотири руки, «27 фортепіанних творів на основі українських народних пісень» А. Рудницького.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що твори поліфонічного складу в творах українських композиторів багато, вони збагачують педагогічний репертуар і мають бути в програмах учнів поряд з відомими класичними творами Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя та інших композиторів.

Питання:

1. Поліфонічні твори українських композиторів на основі імітаційно- підголоскової поліфонії, багатоголосся, в основі якого народна пісня: особливості та значення в педагогічному репертуарі.
2. Назвіть українських композиторів ХХ століття й приклади їхніх поліфонічних творів.

3. Чим відрізняються переклади для фортепіано хорових обробок народних пісень від п'єс, написаних на основі народних пісень і оригінальних творів українських композиторів з елементами фольклору.
4. Які поліфонічні твори І. Берковича ви знаєте?
5. Назвіть українських композиторів закордоння та їхні деякі поліфонічні твори.

Пясковський І. Дві стилеутворюючі тенденції в сучасній поліфонії та їх відбиття у творчості українських композиторів. *Поліфонія в українській музиці : Навчальний посібник. Київ, НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2012. С. 151– 266.*

Тема 10. Варіаційний цикл у творах українських композиторів як безцінне джерело народних мелодій і виховання національної свідомості

Варіаційна форма – музична форма, що являє собою проведення завершеної за формою теми та ряд її проведеннь у повному обсязі, але у видозміненому вигляді. Кожне таке проведення називається варіацією. Твір, написаний у такій формі, називається варіаціями, або темою з варіаціями.

Частіше тема – це проста за викладенням, яскрава відома мелодія, або ж спеціально створена лаконічна та легка для запам'ятовування. Варіації розрізняють за ступенем відходу від теми:

1. Строгі – зберігають тональність, гармонійний план і форму (суворо обмежені).
2. Вільні – може змінюватися гармонія, форма, жанровий виклад. Кожна варіація може досягати самостійності як п'єса з індивідуальним змістом.

Головний розвиток теми здійснюється за допомогою мелодичної, гармонічної та ритмічної фігурації в суворо обмежених варіаціях – найбільше вони були поширені в музиці віденських класиків. Мінімальна кількість варіацій, які утворюють цілісну музичну форму, – 2 варіації, частіше – це тема і 3 варіації.

У XIX столітті варіаційна форма звільнилася від багатьох обмежень, притаманним класичним варіаціям, з'явилися варіації, у яких розвиток теми відбувається завдяки її глибоким перетворенням. Це було зумовлено прагненням наповнити п'єсу єдиним, безперервним, змістовним розвитком. Тема змінюється іноді до невпізнаності. Назвемо приклади відомих варіацій:

Л. Бетховен тв. 107 Десять циклів варіацій для фортепіано і флейти, 12 варіацій для віолончелі і фортепіано на тему з ораторії Генделя,

Тв. 34 Шість варіацій для фортепіано на оригінальну тему F-dur

Тв. 35 П'ятнадцять варіацій і фуга для фортепіано на оригінальну тему («Героїчні варіації»)

Тв. 76 Шість варіацій для фортепіано на оригінальну тему
(«Турецький марш з «Руїн Афін») D-dur

Тв. 64 Шість варіацій на швейцарську пісню для фортепіано
або арфи F-dur.

Є у Бетховена варіації для фортепіано в чотири руки,
а також 32 варіації

В. А. Моцарт: Варіації з опери «Чарівна флейта» з педагогічного
репертуару. Варіації на тему французької народної пісні.

Українські композитори дуже часто зверталися до жанру варіацій
і брали за тему безліч українських народних пісень. Відомі варіації Миколи
Лисенка на тему української народної пісні «Ніч яка місячна».

Розглянемо окремо Варіації-мініатюри на тему української народної
пісні відомого українського композитора Василя Барвінського. Варіаційна
форма займає вагоме місце у його творчості. Ще під час навчання у Пра-
зі він написав варіації до мінор, які були втрачені, на жаль. Відомо, що
Барвінського називають композитором без нот, бо їх справді спалили ко-
муністи у дворі Львівської консерваторії, а самого музиканта відправили
на заслання, де він пригадував і відновлював твори, дещо було збережено
його учнями.

У 1917 році В. Барвінський написав Варіації для фортепіано B-dur на
тему української колядки «Ой, дивнее народження» у гармонізації К. Сте-
ценка, які також, на жаль, не збереглися. Варіації-мініатюри на тему україн-
ської народної пісні були написані в 1920–1922 роках. До цих варіацій збе-
реглося багато авторських зауважень щодо темпів, агогічних, динамічних
відтінків, штрихів. Зберігався рукопис у Любки Колесси, також у піаніста
Романа Савицького (а потім у його сина Романа Савицького-молодшого
у США). Багато українських композиторів змушені були через репресії по-
датися до далеких країн.

Отже, цикл Варіацій-мініатюр Барвінського складається з теми і п'яти
варіацій, композитор контрастно зіставляє частини. Тема залишається без
змін лише в першій варіації, але у багатшому фактурному оформленні —
два супроводжуючі голоси викладені в потоці шістнадцятих нот. Подальші

варіації відрізняються і тонально, і темпово, з ритмічними змінами, гармонічним забарвленням і мелодією.

Тема твору нагадує окремі варіанти пісні «Ой, хто Миколая любить», третя варіація — це тужлива пісня у фа-дієз мінорі, тема проводиться в лівій руці. Четверта варіація написана у тричастинній формі в досить швидкому темпі, зі складними стрибками. Барвінський не дописав п'яту варіацію і з'єднав модуляційним акордом чотири варіації та Фугу, яка йде за четвертою варіацією, доволі складної для виконання. Видання «Варіацій-мініатюр» відбулося вперше аж через 90 (!) років після їх написання.

Вивчення варіаційних циклів розвиває музичне мислення. Слухове відчуття єдності теми і варіацій, а також гнучкий перехід від одного до іншого образного змісту. Засвоєння сучасними виконавцями творів українських композиторів, написаних на національній основі, сприяє акцентуванню уваги на способах втілення фольклору в професійному мистецтві, на особливостях виконання.

З відомих варіацій у педагогічному репертуарі є багато варіацій Ю. Щуровського. Це варіації ля мінор на українську народну пісню «Ой, є в лісі калина» (2–3 класи ДМШ). У творчості Нестора Нижанківського є «Великі варіації для фортепіано», в яких унаслідок внутрішнього групування варіацій виникла тричастинна форма: чотири середні варіації за своїм характером, віддаленістю від теми, а також тональним планом створюють серединний розділ. Н. Нижанківський — представник української діаспори, якому довелося жити на чужині.

Хочемо запропонувати вам цикл варіацій, написаних сучасним українським композитором Олександром Іваньком, які можна послухати на його авторському сайті. Композитор створив 12 варіацій на теми українських народних пісень, таких як: «Царівна», «Пішла киця по водицю», «Козу-ня-любуня», «Ходить сонко по вулиці», «Лови», «Наша хатка», «Весняний дощик», «Веснянка», «Летять галочки», «Корольок» та дві варіації на тему башкирської та циганської пісень. Усі варіації О. Іванька написані для учнів молодших та середніх класів, їх залюбки включають викладачі ДМШ до педагогічного репертуару своїх учнів. Слово варіації з латинської мови перекладаються як зміна, різноманітність. До кожної варіації О. Іванька

додається текст пісні, який допомагає зрозуміти зміст твору. Вивчати варіації не тільки корисна, але це ще й творча та цікава робота для учня.

Питання:

1. Що таке варіаційна форма. Строгі і вільні варіації. У чому їхня різниця?
2. Варіації М. Лисенка, В. Барвінського, Ю. Щуровського, Н. Нижанківського.
3. Варіації у творчості сучасних українських композиторів у репертуарі ДМШ.

Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство. *Василь Барвинський в контексті європейської музичної культури : статті та матеріали* / [ред. –упоряд. О.Смоляк]. Тернопіль : Астон, 2003. С. 118–130.

Тема 11. Історичний аспект розвитку жанру фортепіанного концерту.

Вивчення концерту в педагогічному репертуарі ДМШ

Концерт для фортепіано з оркестром, або фортепіанний концерт – це віртуозний твір для соліста з оркестром, в основі якого лежать принципи діалогічності, які й визначають його структуру. Саме слово концерт походить від латинського *concertato* – змагатися, згода, гармонія. Фортепіанні концерти, як правило, віртуозного характеру і вимагають від виконавця найвищого рівня художньо-технічної майстерності. Концерти були дуже поширені в епоху музики бароко, класики та романтичної музики. Є концерти, написані сучасними композиторами. Залежно від епохи, в які був створений концерт, оркестр може виконувати роль супроводу (більш характерно для барокової і класичної музики), або ж оркестру може бути відведена роль рівнозначна солістові.

Існують різні типи фортепіанних концертів: подвійні – для двох піаністів- солістів та оркестру, відповідно потрібні; або більші сольні групи, де до соліста фортепіано приєднується скрипаль, віолончеліст або інший виконавець. Студенти-музиканти та конкурсанти виконують концерти, як правило, у супроводі концертмейстера. Під час виконання використовуються великий концертний рояль. Композитори пишуть окремо ноти для соліста-виконавця, а для диригента створюється загальна партитура, де виписані партії для кожного оркестранта. Коли виконують твір з другим роялем, то грають по клавіру, де записані партії соліста і оркестру.

Концерт зародився в часи бароко, зокрема завдяки творчості Й.С. Баха, потім поширився по всій Європі, особливо в творчості композиторів В. Моцарта, Й. Гайдна. У період раннього романтизму додалися концерти Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена. Серед прикладів епохи середнього й пізнього романтизму – концерти Е. Гріга, Ф. Ліста, Й. Брамса та інших. У XIX столітті Анрі Літольф створив 5 симфонічних концертів (своєрідний симбіоз фортепіанного концерту та симфонії). Ф. Бузоні додав чоловічий хор до свого концерту (до останньої частини). Цей концерт тривав годину. В. Фунтвенглер написав Симфонічний концерт для фортепіано з оркестром, який тривав понад годину. Назву фортепіанний концерт мали й деякі концертні програмні твори, такі як «Хорова фантазія» Л. Бетховена, «Танець смерті» Ф. Ліста, «Бурлеска» Р. Штрауса.

Фортепіанний концерт як жанр зберігся протягом XX століття й дійшов до XXI ст. Назвемо імена Бели Барток, Джона Гершвіна, Моріса Равеля та інших композиторів, які писали в цьому жанрі.

Австрієць Пауль Вітгенштайн втратив праву руку під час Другої світової війни й попросив низку композиторів написати для нього твори для лівої руки. Чех Отакар Голльман, у якого була також поранена права рука, вчинив так само. У результаті з'явилися фортепіанні концерти для лівої руки С. Борткевича, Б. Бріттена, М. Равеля, Ф. Шмідта та інших композиторів.

Класичний концерт складається з трьох частин:

1. Помірно швидка частина у формі сонатного *allegro*, часто з віртуозною каденцією.
2. Повільна частина, лірична, частіше написана в тричастинній формі.
3. Швидке рондо.

Така будова концертів Л. Бетховена, В. Моцарта. Але є і винятки: у Л. Бетховена в фортепіанному концерті № 4 каденція міститься в останній частині, а концерти Ф. Ліста № 1, Й. Брамса № 2 мають чотири частини.

До жанру концерту в українській музиці зверталися Д. Бортнянський, Л. Ревуцький, В. Косенко, В. Барвінський, Б. Фільц, С. Людкевич, Ж. Колодуб та інші автори.

У ДМШ залюбки грають концерти: частіше учень з викладачем, а якщо є можливість, то з оркестром, є навіть конкурси, у яких у другому турі виконується концерт як обов'язковий твір (з оркестром). Грають такі твори, звичайно, кращі учні фортепіанного відділу, які багато часу присвячують самостійній роботі вдома, а ще й потрібний час для репетицій. Також однією з умов є наявність у класі двох інструментів. Певна річ, починаємо вивчення з вибору твору. Є чудовий концерт І. Берковича *C-dur* (друга частина в ля мінорі), до прикладу. Спочатку розбираємо з учнем його партію, вивчаємо її і додаємо епізодично другу партію. Концерт – це змагання двох партій, тож привчаємо учня грати свої сольні проведення теми яскравіше, і зрозуміло, більш тихо, коли тема звучить в оркестрі (партії викладача). Багато спільного у вивченні першої частини сонатного *allegro* з роботою над класичною сонатою. Не забуваємо, що це твір віртуозного характеру і потребує особливого вивчення складних технічних місць. Але головна

відмінність вивчення концертів – це зігранність двох партій, їхня єдність образу, темпів, штрихів – усього спектру динаміки, агогіки композиторського задуму тощо.

Генріх Нейгауз вважав, що музична обдарованість учня особливо виявляється у відчутті ритму, він порівнював ритм музичного твору з пульсом живого організму. Саме гра в ансамблі є чудовим засобом виховання відчуття ритму й слухового контролю. Для того, щоб учень отримував задоволення від гри в парі, в ансамблі, йому необхідно контролювати обидві партії, уважно дослухаючись до загальної звукової палітри, відчувати їхні співвідношення – усе це сприяє розвитку творчої ініціативи учня, надає відчуття успіху й піднесення.

Питання:

1. Що означає слово концерт? Назвіть типи концертів.
2. Назвіть композиторів, які писали в жанрі концерту в епоху бароко, класицизму, романтизму.
3. Будова класичного концерту.
4. Концерт як частина педагогічного репертуару ДМШ.
5. Етапи вивчення в класі фортепіано концерту, особливості виконання.
6. Концерти у творчості українських композиторів.

Цепух І. О. Музичний ландшафт Чернігівщини : фортепіанні концерти Олександра Іванька в сучасному українському мистецтві.:

II Міжнародна науково – практична конференція з питань фортепіанного мистецтва «Українська фортепіанна музика в контексті світового музичного мистецтва». Львів. : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, кафедра спеціального фортепіано. 29–30 жовтня 2024 р. 2024-10-31 (Доповідь на конференції).

Тема 12. Ансамблева гра, її користь і значення у творчому розвитку майстерності виконавців: від початківців до зрілих майстрів

Останнім часом у програмах музичних шкіл ансамблевій грі приділяється більше уваги. Ансамбль став одним з повноправних обов'язкових уроків у піаністів і в коледжах, і в шкільних програмах – і це дуже доречно, особливо на початковому етапі розвитку юного піаніста. При ансамблевому виконанні дитина здійснює потяг до повного і багатого звучання, якого вона ще не може досягти на початковій стадії свого навчання. Граючи в ансамблі, учень отримує задоволення: вносить свій невеличкий внесок, грає свою легеньку партію, а чує, як звучить справжня музика, бо партія викладача або старшого учня доповнює й збагачує виконання твору в цілому. При грі в ансамблі необхідно контролювати обидві партії, уважно дослухаючись до загальної звукової палітри, відчувати їхнє співвідношення – усе це сприяє розвитку ініціативи учня.

Ансамбль (від фр. Ensemble – разом) є колективною формою виховання музиканта на основі індивідуально-групового методу навчання. Камерний ансамбль (від лат. camera – кімната) – це різновид музичного мистецтва, корінь якого сягає середньовіччя. У давнину камерна музика призначалася виключно для домашнього музикування. Грою в ансамблі займалися в усі часи за кожного зручного випадку та на будь-якому рівні володіння інструментом. Поціновувачі музики збиралися в невеличкі ансамблі різноманітного складу і вдома, і в аристократичних салонах, і в палацах. Розквіт ансамблевого музикування припав на епоху Відродження, особливо з появою друку нот. З XIX століття камерна музика вийшла на новий рівень, почала виконуватися в концертних залах і стала невід'ємною частиною світової культури.

У сучасній педагогічній практиці ансамблева гра є актуальною: вона дає змогу з перших кроків залучати юних музикантів до творчості. Гра в ансамблі потребує швидкого реагування, максимальної зосередженості, слухання гри свого партнера, допомагає розвинути емоційність і розкутість, надає більше можливостей для участі в концертах. Спільна гра сприяє розвитку почуття ритму, читанню нот з аркуша, фортепіанний дует об'єднує виконавців одного і того самого фаху, що поліпшує їхнє взаєморозуміння.

Специфіка ансамблевого виконання:

1. Особливості посадки за інструментом, коли потрібно ділити інструмент з одним або двома партнерами (у чотири, у шість, вісім рук).
2. Особливості педалізації: у чотириручному ансамблі педаль бере учень, який виконує другу партію, а в шестиручному той, хто сидить посередині (також друга партія).
3. Синхронність при взятті і знятті звуку.
4. Передача мелодії з руки в руку, від партнера до партнера.
5. Рівновага звучання мелодії та акомпанементу.
6. Узгодження прийомів звуковидобування.
7. Спільний ритмічний пульс.
8. Перегортання сторінок.
9. Єдність творчої думки та емоційних переживань тощо.

Гра на двох інструментах також має свою специфіку, бо концертний репертуар для двох інструментів є більш віртуозним, технічним і потребує майстерності від виконавців. Такий репертуар вже під силу більш сильним учням. Гра в ансамблі з іншими інструментами також має свої нюанси. Вона розвиває ритміку, формує звукове мислення, вчить рахувати паузи. Учням, студентам необхідно навчитися оволодіти диригентським прийомом – ауфтактом: це одночасне дихання, кивок голови, щоб розпочати разом, також важливе й одночасне закінчення. Необхідно вміти тримати єдиний темп, узгоджувати динаміку, передавати фразу, підхоплювати її, не розриваючи музичної тканини.

Микола Лисенко казав, що ніщо так не розвиває почуття ритму, як камерна музика, і ніщо так не діє на піднесення музичної свідомості, задоволення, як спільна гра з іншими інструментами. М. Лисенко брав систематичну участь у концертах Київського відділення музичного товариства, які мали просвітницький характер. Протягом усього життя він пропагував фортепіанні твори переважно західно-європейської музики. Про Лисенка-ансамбіста Рильський писав, що він вражав своєю енергією й водночас стриманістю свого виконання.

Треба зауважити, що репертуар ансамблів поділяється на:

1. Оригінальні твори композиторів, написані спеціально для певного виду ансамблю.
2. Численні різноманітні транскрипції оркестрових, оперних, хорових творів.

Український педагог і піаніст, один з фундаторів галицької піаністичної школи Р. Савицький, писав, що найкращий спосіб навчитися читати ноти – гра в ансамблях, гра камерної музики, акомпанементу тощо. Гра в ансамблі є дуже важливою і максимально доступною, вона піднімає майстерність молодих виконавців на новий рівень, дає змогу не тільки виконувати свою партію, а й контролювати гру партнера, активізує відчуття ритмічної пульсації, виховує інтонацію та музичний слух. А це справжній творчий процес.

Питання:

1. Що означає слово ансамбль?
Особливості ансамблевого виконання.
2. Історичний аспект ансамблевої гри, її популярність.
3. Які якості піаніста розвиває ансамблева гра?
4. Специфіка ансамблевого виконання.
5. Що таке ауфтакт?
6. Ансамблевий репертуар, його особливості.

1. Олійник Я. В. Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини XX століття. (На матеріалі діяльності ансамблів Києва та Львова). Житомир, ПП «Рута», 2009. 88 с., 5 іл.

Тема 13. Особливості вивчення та виконання п'єс ліричного характеру

Кантилена (від лат. *Cantilena* – спів) має два значення:

1. Це старовинна французька лірико-епічна народна пісня.
2. Плавна, наспівна мелодія, як вокальна, так і інструментальна.

Володіння кантиленою – володіння мистецтвом співу на фортепіано. Це поняття включає в себе натхненність виконання, пошуки засобів виразності, які наближують гру до звучання людського голосу. Формування та удосконалення вміння співуче і мелодійно виконувати твори кантиленного характеру є одним з основних прийомів виховання музичної культури учнів у класі фортепіано. Можливості фортепіано великі, але й не безмежні. За наявності широкого діапазону, багатства оркестрових фарб, воно має й слабкі сторони, а це насамперед, нетривкий, затухаючий звук, а також чітке поділення тону на півтони, яке не дає можливості філіровки звуку та його відновлення. Однак, учня-піаніста ще на стадії початкових уроків вчать грати інтонаційно виразно одноголосні мелодії. Робота викладача базується на звуковидобуванні мелодичного мотиву, музичної фрази. Співуголос, виразне й співуче виконання пісень і п'єсок є основою для розвитку навичок виконання творів кантиленного характеру. Водночас найбільше уваги приділяємо розвитку навичок гри *legato* на всіх етапах навчання.

Cantilena означає мелодія, пісня, а пісні бувають різними за своїм емоційним змістом: сумні, трагічні, драматичні, ліричні, величні. Уміння передавати зміст творів – це емоційність виконавця, його музикальність. Уміння співати на фортепіано – найважливіша сторона техніки піаніста. Вироблення співучого звуку набувається, коли ми самі вміємо співати або слухаємо співаків і наближуємо свій звук до звучання голосу.

Звук мелодії може відрізнитися за своєю силою, тембром, насиченістю, і ці градації різноманітні. *Артикуляція* – це звуковидобування звуків від *legatissimo* до *staccatissimo*. У роботі над кантиленою повинні бути зібраними слух, емоції, а ще обов'язково використовувати вагу руки (опори на клавіатуру, точніше). Кантилена *forte*, кантилена *piano* – це фізично більша чи менша сила натиску ваги руки. Найважливіше, потрібну вагу донести до клавіатури без поштовхів, сконцентрувати її в кінчиках пальців. Треба стежити, щоб емоційна напруга не переходила в фізичну напругу, коли

рука затискається і втомлюється. Тому в кантилені пальці можуть рухатися з більшою чи меншою амплітудою замаху. Коли з клавіатурою стикається подушечка, це більш м'яке звуковидобування, іноді характер звуку вимагає більш інтенсивної ваги руки, а іноді зобов'язує загальмувати цю вагу.

Дуже важливо для учня молодших класів підбирати зручну аплікатуру, а учні старших класів з цим вже справляються самостійно. Кантилена має свої улюблені пальці: це 3-й, 4-й, 5-й, рідше 2-й. Фелікс Блуменфельд казав, що в кантилені потрібно рідше використовувати 1-й палець, «неспівучий», і доцільніше перекласти 3-й палець через 4-й і 5-й, ніж підкласти 1-й. Але це не означає, що ми взагалі відмовляємося від 1-го пальця, коли граємо насичену фактуру, допомагаємо грати густим звуком – він незамінний, а у ліричних мелодіях він створює небезпеку зайвих поштовхів.

Про фразування в кантилені. Попри те, що звуки, як і окремі слова, мають рівне значення, все ж таки є звуки більш значні, до яких «течуть» усі інші звуки. *Фраза* – це ряд звуків, які виконуються на одному диханні. Чутливий піаніст вміє вокалізувати інтервали, а не просто грати їх інструментально, а з певним зусиллям, немов би переносить голос на далеку ноту. Рука повинна дихати, у ній повинна бути єдність руху, яка об'єднує фразу, без поштовхів, які розривають фразування. Часто ліги трактують як позначення музичних фраз, але вони не завжди збігаються або позначають лише частини фрази чи мотиви. Фраза нагадує хвилю, головне, визначити в ній кульмінацію, до якої вона прагне, і вести до цієї точки тяжіння зростаючу масу звуків. Починати ж фразу потрібно без атаки.

На відміну від інших музикантів, піаністи виконують не тільки одну мелодію, іноді фортепіано не поступається своєю фактурою цілому оркестру, і краса мелодії залежить від співвідношення елементів музичної тканини. Звук акомпанементу повинен бути м'яким, бас як основне джерело обертонових фарб. *Акомпанемент* – не тільки гармонійна, але й ритмічна опора мелодії.

Педалізація: саме в кантиленних творах застосовується її найрізноманітніші види: і напівпедаль, і вібруюча педаль, що надає музиці фарб. Педаль залежить від образного ладу п'єси, а найголовніше – від стилю (В. Моцарт — не Ф. Ліст!), вибір педалі не повинен бути шаблонним.

Грамотність і виразність. Деякі викладачі не звертають уваги на виразність гри учня, вважаючи, що головне спочатку вивчити грамотно ноти

і все інше, а потім... а потім буває вже пізно, всі інтонаційні зв'язки в мелодії потрібно відчувати вже під час розбору. Висновок: будити фантазію учня, розвивати його уяву допомагають художні образи, асоціації. Слово активізує образне мислення, уяву та емоції. Воно змушує учня глибше зрозуміти твір.

Питання:

1. Два значення слова кантілена.
2. Що означає вираз «спів на фортепіано»?
3. Артикуляція
4. Аплікатура в кантілені, її особливості.
5. Фраза, фразування.
6. Педалізація, її різновиди.

Я.В.Олійник : О54 Специфіка роботи над фортепіанною фактурою: навчальний посібник для здобувачів спеціальності 025 «музичне мистецтво» : Вінниця : ТВОРИ, 2025. 60 с.

Тема 14. Розвиток емоційності піаніста.**Засоби виразності, художній зміст. Агогіка**

Ця тема пов'язана з попередньою, де йшлося про особливості виконання ліричних творів. Як наш мозок реагує на звучання музики? Центр емоцій – амигдала активується і викликає відчуття радості, смутку чи захвату. Нейротрансмітери, такі як серотонін та допамін, починають вироблятися і викликають у нас позитивні емоції. Виявляється, що сприйняття музичних композицій у людей навіть різних культур викликають однакові емоції, які можна описати за допомогою карти людських емоцій. В одному з досліджень учених виявлено 13 видів емоційних відчуттів:

1. Веселощі
2. Радість
3. Еротизм
4. Відчуття краси
5. Розслабленість
6. Смуток
7. Мрійливість
8. Тріумфування
9. Неспокій
10. Невпевненість
11. Роздратування
12. Обурення
13. Ентузіазм

Музика – це унікальна й універсальна мова. Наприклад, такі емоції як гнів, радість і збудження, є універсальними для представників різних культур, а є емоції культурно-специфічні (порівняймо шкалу емоцій фіна, урівноваженого, спокійного з італійцем – сприйняття такої емоції, як спокій, буде різним).

Здатність музики викликати різні емоції у людей вже давно відома. Але, варто звернути увагу на один з найважливіших аспектів, що впливають на наші почуття – це ритм, який пронизує наше життя. У ритмі не тільки пульс мелодії, а й емоційна сила впливу на людину. Швидкі темпи, енергійний ритм можуть підсилити позитивні емоції, а спокійний, меланхолійний ритм музики сприяє роздумам, витісненню негативу. М'які, лагідні мелодії, плавний ритм заспокоюють, а енергійність ритму – розігрівають нашу енергію і піднімають настрій. Отже, ритм допомагає знаходити гармонію у собі в різних ситуаціях.

Індивідуальне навчання музиці – найактивніший засіб залучення дітей до мистецтва. Гра на фортепіано – це музично-виконавська діяльність, яка вимагає не тільки набуття навичок гри, але й активності, творчої ініціативи. Виконання музичного твору – це передача його художніх образів засобами музики, думки й почуттів. Музичні твори, які виконуються будь-якими музикантами, не можуть бути ними презентовані слухачам без їхньої власної емоційної позиції.

Традиційна практика вивчення фортепіанних творів вимагають на етапі розбору твору умінь грамотно зчитувати нотний текст, грати спочатку окремими руками, по голосах, фразах, у повільному темпі. На етапі первинного опрацювання нотного тексту намагаються правильно відтворити кожний звук, його довжину, висоту, ритм, аплікатуру. Це дещо обезцінює музичний зміст твору й замість формування цілісного сприйняття образу спрямовує увагу на деталі. Завдання викладача – націлити юного піаніста на осягнення загального образу, настрою, художню ідею твору. Цілісне охоплення поетичного змісту твору варто розвивати на невеличких, але художньо-яскравих музичних творах, виразних і доступних для учня.

Дуже допомагає зрозуміти художній зміст твору його назва, в якій часто передаються переживання автора-композитора, назва дещо конкретизує й спрямовує слухача в певне образне русло. Для активізації художньої сфери юних піаністів також необхідно надати інформацію, яка роз'яснить особливості авторського задуму. Після програвання педагогом нового твору обов'язково потрібно запитати у дітей про їхнє враження, образні асоціації, попросити надати характеристики прослуханій музиці.

Робота над художнім образом у музичних творах – одна з найважливіших в музичній педагогіці. Суть музичного виконавства полягає в тому,

щоб творчо прочитати художній твір і розкрити емоційно-смісловий зміст, який було закладено композитором. Нашим завданням є пробудження фантазії учня, знаходження тих прийомів, штрихів, динамічних відтінків, які допоможуть яскраво та переконливо розкрити характер твору та його емоційний сенс.

Якщо перший етап розучування музичного твору пояснювально-ілюстраційний, то другий вже передбачає вивчення елементів і деталей музичного полотна, і на цьому етапі основне правило – це одночасний процес технічного виконання і занурення в зміст п'єси. Цей етап роботи над твором є репродуктивним, тому що потрібно працювати над окремими складними будовами, проробляючи кожну фразу, але й не менш важливо виконувати весь твір для того, щоб зберегти відчуття цілого в роботі над частинами твору. Відпрацювання ритму, якісного звуку, фразування повинно здійснюватися одночасно. Третій, заключний етап – найважливіший. Учень вивчив уже, продумав і підготував твір до концертного виконання. Твір виконується напам'ять, і це вже проблемно-пошуковий етап, на якому усуваються недоліки і відпрацьовується саме інтерпретація, артистизм виконання, музикальність. Четвертий етап сценічне виконання твору, на якому головною проблемою постає хвилювання, яке не дає успішно виконати твір, який ми так довго вчили й продумували

Питання:

1. Як мозок людини реагує на звучання музики?
2. Які види емоційних почуттів вам відомі?
3. Здатність ритму викликати різні емоції.
4. Як назва твору впливає на розуміння його змісту?
5. Назвіть чотири етапи розучування музичного твору.

Драч І. Емоційність і раціональність у музичній інтерпретації : досвід сучасної виконавської практики.:

Музична Україна. Київ 2017

Тема 15. Етапи і методи роботи піаніста-виконавця в процесі вивчення творів. Особливості вивчення твору напам'ять

Мета роботи над фортепіанним виконавством – це змістовне, яскраве, технічно досконале виконання музичних творів на інструменті. Вивчення творів – процес складний і неоднорідний. Існує дві складові роботи над твором, і головна – це розкриття його художнього змісту. Умовно вивчення музичного твору можна поділити на три етапи:

1. Перший етап роботи над музичним твором:

- а) ознайомлення з твором;
- б) основні вимоги до розбору; в) вивчення напам'ять.

2. Другий етап роботи над музичним твором:

- а) поєднання загальних і часткових завдань;
- б) відпрацьовування на інструменті фразування, артикуляції, агогіки, педалізації; в) технічне оволодіння твором.

3. Третій етап роботи над музичним твором:

- а) цікаві пошуки логіки розвитку образів;
- б) розшифрування емоцій, настроїв, виражених у кожному епізоді;
- в) прагнення виробити виконавцем здатність розумово уявити звуковий, а не нотний текст (внутрішній слух).

Вивчення музичного твору, незалежно від його стилю, жанру та форми, передбачає знання особливостей та принципів роботи на певних етапах: початковому, серединному та заключному. Ці етапи є умовними, тому що в процесі роботи переплітаються, взаємодіють і взаємодоповнюються. Умовний розподіл на етапи дає можливість виконавцю скласти схему, план вивчення твору, визначити важливі аспекти цього процесу.

На першому етапі відбувається ознайомлення з твором – ми отримуємо загальне поняття про його художню суть, жанровий характер, настрій музики, форму, складаємо своє емоційне ставлення про художній образ, виробляємо загальну концепцію задуму виконання. Важливо прослухати

твір, використовуючи аудіо та відеозаписи декількох виконавців, порівняти виконавські інтерпретації. Перше знайомство з твором триває недовго й переходить у стадію розбору тексту, вдумливого вивчення та точного виконання авторських вказівок.

Другий етап – виконавсько-технічний у розучуванні музичного твору – найтриваліший. Його метою є піаністично-технічне оволодіння твором, засвоєння фактури, особливостей та логіки побудови твору. Проводиться детальна робота над кожним фрагментом музичної форми, відбувається опрацювання інтонаційно-мелодичної виразності, ритмічної структури, форми, стилістичних ознак, відтворення авторського тексту, його художньої ідеї. Дуже важливою є робота над метроритмічною точністю виконання – відчутти живе дихання музики, її пульсацію – найцінніше в музиці. Також особлива увага звертається на цьому етапі на осмислене фразування, встановлюються цезури, точки опори, вибирається відповідна аплікатура.

Мета третього етапу, заключного або художньо-творчого, роботи над музичним твором – його кінцеве виконавське втілення.

Виконання твору напам'ять виявляє декілька проблем.

Уточнюється аплікатура, знаходиться характер об'єднуючих рухів, вивчаються окремі складні технічні місця, пасажі. На етапі завершення роботи треба чергувати виконання усього нотного тексту в темпі, з повторенням окремих місць, грати окремо кожною рукою.

Кінцевою метою виконання музичного твору є створення індивідуальної інтерпретації, віднайдення суб'єктивних динамічних, артикуляційних, агогічних, педалевих виразно-художніх знахідок для розкриття художнього образу, створеного й задуманого композитором.

І підсумком вивчення твору є його сценічне виконання (це можна виділити в четвертий етап роботи над музичним твором). Сценічне виконання потребує методичної, виконавської та психологічної підготовки. Починається ця підготовка з пробних виконань твору – ми перевіряємо свою готовність на певному етапі цілісного відтворення художнього образу твору. Програвання твору повинно проходити з відчуттям артистичної впевненості, емоційно, як на концерті. Зараз дуже популярним стає записування вивченого твору на відео, бо є багато конкурсів online, – це дуже корисна форма роботи, тому що записуючи відео, ми відшліфовуємо своє виконання, прослуховуємо свою гру зі сторони. Відпрацьовуємо деякі деталі, таким

чином доводимо гру до найвищої майстерності, або навпаки, можемо заграти твір і спалювати його якість виконання. Найкраще – це виконувати свою програму наживо – тоді й емоції, й інтерпретація живі.

Як покращити запам'ятовування нотного тексту?

Оскільки музикантам часто доводиться виступати перед публікою, вони прагнуть почуватися легко й вільно під час виконання програми, тож бажано знати текст напам'ять. Гра без нот звільняє виконавця, дає змогу зосередитися на техніці виконання. Є декілька правил, які допоможуть вам або вашим учням:

1. Повільно зіграйте кілька разів те, що маєте вивчити. Не звертайте уваги на труднощі й зупинки, що виникають, – на цьому етапі важливо охопити твір у цілому й дати йому відобразитися у вашій голові. Якщо твір великий, то зупиніться на його невеликій частині.
2. Розберіть важкі місця, щоб зрозуміти їхню структуру в деталях. Розділіть твір, який вивчається на умовні логічні відрізки, намагайтеся запам'ятати їхню послідовність. Це покращить реакцію під час виконання.
3. Поступово грайте твір, намагаючись якнайменше підглядати в ноти твору. Регулярно повторюйте його для міцнішого закріплення в пам'яті.
4. Варто розуміти, що наша пам'ять не безмежна і мозок може перевтомлюватися, тому не потрібно перенапружуватися, щоб не мати емоційного вигорання.
5. Можна відкласти твір, який ви вчите на день, але пам'ятайте, що лише кропітка праця дозволить вам розвинути музичну пам'ять і стати успішним виконавцем.

Питання:

1. Поступовість вивчення музичного твору на різних етапах.
2. Особливості грамотного розбору тексту.
3. План вивчення твору, його мета.

4. Художньо-творча робота над твором.
5. Внутрішній слух виконавця.
6. Індивідуальна інтерпретація виконавця, її особливості.
7. Сценічне виконання твору, артистизм
8. Які правила запам'ятовування творів напам'ять вам відомі?

Горожанкіна О. Розвиток музичної пам'яті у процесі фортепіанного навчання учнів мистецьких шкіл. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 49, том 1, 2022.

Тема 16. Джазова музика в репертуарі піаніста-виконавця, її особливості. Ритм як головний засіб виразності

Джаз – вид музичного мистецтва, що виник на межі XIX–XX століть у США серед пригнобленого, безправного афроамериканського населення, серед нащадків рабів, насильно вивезених зі своєї батьківщини, та отримав згодом певне поширення. Характерними рисами музичної мови джазу спочатку стали імпровізація, поліритмія, заснована на синкопованих ритмах, і унікальний комплекс прийомів ритмічної фактури свінг. Як і реп та регбі вони вважаються музикою афроамериканців.

Слово джаз *jazz* у перекладі з французької означає хвилювання, збурення, а вислів *jazz up* – впадати у веселий стан. Як музичний термін джаз з'явився у 1915 році. Відправною точкою розвитку джазу вважається Новоорлеанський джаз. Це початок XX століття, його попередником був Архаїчний джаз. Появу цього стилю саме в Новому Орлеані пояснюють тим, що це морський порт, місто приваблювало людей різних національностей, поряд з білими тут жили креоли й афроамериканці. Виділяються три джерела, три складники, звідки розвивався джаз:

1. Спірічуел і госпелз – духовні співи.
2. Блюз – розважальна музика, яка виконувалась мандрівними виконавцями.
3. Регтайм – фортепіанна танцювальна музика.

У 1917 році зі вступом США в Першу світову війну Новий Орлеан було оголошено військовим портом, джазові музиканти покинули місто й перемістилися до Чикаго. На сьогоднішній день теорія джазової музики розвинена значно слабше, ніж теорія академічної музики, тому є такі різні пояснення:

- це швидкий розвиток джазу, що зробив величезний еволюційний шлях протягом 100 років свого існування;
- це неєвропейська форма музики;
- а ще серед музикознавчої еліти до джазу ставилися як до несерйозної музики.

Що є найважливішим у джазі? Це імпровізація та її найвища форма – взаємодія музикантів, діалог. Люди з музичними інструментами налаштовуються на одну хвилю і розмовляють засобами музики. У джазі не прийнято грати рівно. Нерівний, накульгуючий джазовий ритм називають свінгом. У ранньому джазі часто використовували фортепіано, кларнет, саксофон і трубу. Пізніше виникли багато інших джазових напрямків, тому інструментарій дещо розширився.

Джаз на фортепіано (використовується акустичне або електричне фортепіано) – це імпровізуючий інструмент у джазовому ансамблі, який може грати не лише окремі звуки, як саксофон і труба, а й акорди. Роль фортепіано в джазовому ансамблі є найбільш багатогранною, значною мірою саме через поєднану мелодійну та гармонійну природу інструмента.

Легендарний класик, автор безсмертної «Мелодії», український композитор Мирослав Скорик високо цінував джазову музику, був її палким знавцем, грав сам і писав джазову музику. Він казав, що сьогодні співіснують дуже різні види джазу – як імпровізаційний, так і зафіксований у нотах. Композитор віртуозно об'єднував класичні традиції з джазовими ритмами, європейські джазові традиції з власною композиторською мовою, індивідуальними тембровими прийомами, щоб музику розуміли різні люди. Твори М. Скорика мають інтригуючі назви: «В іспансько-мавританському стилі», «Сумний блюз», «Канкан ніби зі старої грамофонної плити». Є джазові парафрази Л. Бетховена «Місячна соната», «Апасіоната», «До Елізи», а також джазові п'єси «У народному стилі», «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка». Їх виконує чудовий львівський фортепіанний і сімейний дует у складі Мирослава Драгана та Оксани Рапіти за участі віолончеліста Олександра Пірієва у супроводі Львівського оркестру «Академія».

Відомо, що писати твори для двох фортепіано дуже складно, тому що необхідно розмістити й охопити фактуру двох інструментів, поєднати тембри, у М. Скорика це зроблено дуже майстерно. Свого часу проводилися концерти

«Скорик у стилі джаз», вони ламали стереотипи про композиторів-корифеїв: легкість, шалений темп, ламаний ритм, пружні синкопи, ефектна динаміка, кураж зі свінгом – усе це було в авторських концертах Мирослава Скорика «Скорик в стилі джаз» з автором за диригентським пультом, які відбулися в ювілейний рік, коли Маестро виповнилося 80 років.

Серед українських композиторів, які писали для фортепіано в стилі джазу, такі митці: О. С. Сущенко «Танцювальні, естрадні та джазові п'єси для фортепіано в чотири руки» та «П'єси для фортепіано в чотири руки»; О. Саратський «Цвіте терен», збірка джазових обробок українських народних пісень для фортепіано для початкової та фахової передвищої мистецької освіти. Варто зазначити, що композитори академічної школи зазвичай не прагнули створювати суто джазові твори. Вони частіше використовували окремі елементи джазу, які трансформувалися в дещо нові засоби виразності. Переважно це стосується поліритмічної природи цієї музики, остинатності та синкопованості її ритму.

Джазові інтонації є в музиці Клода Дебюссі («Ляльковий кек-уок»). Для цієї музики характерно: специфічна ритмічна формула, притаманна Регтайму – восьма, четвертна, восьма, ударні акценти на слабких долях, підвищена жорсткість артикуляції, паузи на першій долі. Джаз цікавив і Моріса Равеля, наприклад, його твір «Фокстрот Чайника і Чашки» у стилі блюзу, а ще можна почути інтонації у Концерті для фортепіано C-dur.

Одним з перших відомих композиторів, який звернув увагу на афроамериканський фольклор, був Антонін Дворжак, який свого часу очолював консерваторію Нью-Йорка. Скотт Джоппін був основоположником класичного регтайму. Відомим є його твір «Регтайм кленового листа».

Джон Гершвін писав: «Джаз – музика, він користується тими ж нотами, що і Й. Бах. Це самобутнє американське досягнення накладе відтінків на музику майбутнього, я вірю, що джаз стане чудовим підґрунтям для серйозних симфонічних творів». До речі, у Дж. Гершвіна є твір «Рапсодія в блюзових тонах».

У педагогічному репертуарі ДМШ джазові твори посідають вагоме місце, вони подобаються нашим учням. Наведемо приклади джазових творів для юних піаністів: Геннадій Сасько «Сюїта для фортепіано «Граю джаз»: ця сюїта побила всі рекорди популярності серед дитячої аудиторії, до неї входять три нескладні п'єси: Блюз, Джаз-вальс і Регтайм, вони написані в нескладній фактурі, з яскравими ритмічними фігурами, класичною джазовою гармонією та елементами, які імітують вільну імпровізацію. Можемо також порекомендувати твори Олександра Іванька для фортепіано у 8 рук «Ретро» та «Феєрверк».

Питання:

1. Коли виник джаз?
2. Характерні риси, притаманні джазу.
3. Три джерела походження джазу.
4. Значення імпровізації в джазовій музиці.
5. Роль фортепіано в джазовому ансамблі.
6. Джазова музика в творчості українського метра М. Скорика.
7. Назвіть твори М. Скорика в стилі джазу.
8. Хто з відомих композиторів звертався до цього жанру в своїй творчості.
9. Джазові твори в педагогічному репертуарі ДМШ

Домінік Олдіс : джазовий піаніст, композитор та викладач.
Біографія і творчість. Jazz Times, 2023, стор. 45-48.

Тема 17. Специфіка виконавських професій піаніста-соліста, концертмейстера та артиста камерного ансамблю

Піаніст унікальний музикант! Якщо кожен з музикантів, який володіє будь-яким інструментом, є виконавцем-солістом, то ми, піаністи, є ще й концертмейстерами, без підтримки нашої партії неможливий виступ співака (якщо тільки не а capella), скрипаля (винятки, коли також грає сольо), а домристи, виконавці на оркестрових інструментах: духових, струнних, ударних – усі потребують підтримки фортепіано, яке збагачує фактуру, грає свої виразні програти, вступи, і взагалі перетворює виконання мелодії на будь-якому інструменті на завершений твір, з фактурою, ритмічною фігурою в акомпанементі, проведенням тем в своєрідному змаганні з іншим інструментом. Можливості фортепіано, з його педаллю, глибоким басом, багатою фактурою, динамікою, прикрашають мелодію і тонко підкреслюють виразність і інструмента, якому акомпанує, і свою унікальність, бо тональний діапазон його охоплює, як відомо, весь спектр звучання всіх інструментів оркестру. Фортепіано дає змогу одночасно виконувати і мелодію, і акомпанемент.

Концертмейстер, або майстер – термін, який вживається у трьох значеннях:

1. Керівник групи інструментів в симфонічному оркестрі чи групі.
2. Перший скрипаль оркестру.
3. Піаніст, що акомпанує вокалістам або інструменталістам, хору, ансамблю на концертах та під час підготовки до виступів (піаніста, який працює з хореографами, частіше називають акомпаніатором).

Концертмейстер повинен володіти такими компетентностями: вміння ансамблевого музикування, що включає бездоганне володіння інструментом, вміння читати ноти з аркуша, зокрема з великою кількістю нотних рядків, навички транспортування, відчуття соліста. Концертмейстер повинен мати високу професійну кваліфікацію, технічну й виконавську підготовку, яскраву творчу індивідуальність, володіти широким репертуаром, мати сценічні якості, зокрема витримку, вміння триматися на сцені, долати хвилювання, бо він є опорою іншим виконавцям.

Артист камерного ансамблю – не просто концертмейстер, а повноправний учасник ансамблю, тож повинен володіти високою виконавською майстерністю та культурою, бути творчою індивідуальністю. Камерні твори виконуються в ансамблі з двома (дует), трьома (тріо), п'ятьма (квінтет) і більше вокалістами та інструменталістами. Найпоширеніші інструменти в камерній музиці: скрипка, альт, віолончель, флейта. Особливості камерного ансамблю:

1. Процес спільного рівноправного виконавства.
2. Усі учасники як цілісний творчий континуум.
3. Камерний ансамбль – це єдина жанрова система, в якій один виконавець – це одна партія, і за відсутності диригента – злагожденість, цілісність виконання.
4. Камерний ансамбль – феномен творчого особистого спілкування та взаємодії певної кількості учасників через спільне емоційне переживання та інтелектуальне осмислення творів камерно-музичного мистецтва.

Залежно від кількості ансамблевих партій є виконавські склади: дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет і нонет, і навіть, децимет. Параметри функціонування – атрибуція – інструментальний, або вокальний тип, за ступенем тембрально-акустичної однорідності – з фортепіано, або без — тільки струнні.

Піаніст-виконавець: специфіка професії – це важка праця, кожного дня багатогодинні репетиції, вміння тримати широкий концертний репертуар, постійно його вдосконалювати, вміти не тільки якісно й артистично його виконувати, але й мати свою унікальну інтерпретацію творів, водночас шанувати загальноприйняті норми виконання конкретного твору. Більшість піаністів спеціалізуються на музиці певних композиторів чи певних років, і репертуар багатьох з них не обмежується класичною музикою, а включає твори таких стилів, як джаз, блюз, популярна музика. Піаніст повинен мати великий матеріал (репертуар), вільно орієнтуватися в ньому, відчувати й розуміти різні музичні стилі. Гра на фортепіано вимагає таких особистісних якостей, як музична обдарованість, твердість характеру, воля, цілеспрямованість, здатність довго та зосереджено працювати, цікаво мислити. Це титанічна праця, постійне удосконалення майстерності й само-

розвиток. Особою народжуються, а особистістю стають. Зазвичай піаністи починають здобувати свою майстерність в дуже ранньому віці й шліфують її все життя.

Питання:

1. Назвіть професії піаніста.
2. Три значення терміну «концертмейстер».
3. Компетентності, якими повинен володіти концертмейстер.
4. Специфіка піаніста учасника камерного ансамблю.
5. Кількісний виконавський склад, атрибуція та інші ознаки камерного ансамблю.
6. Специфіка професії піаніста-виконавця, виконавська майстерність.

Грінченко Т.Д. Історія виникнення та становлення професії піаніст – концертмейстер. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017, вип. 49. С. 280–284.

РОЗДІЛ II. РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ

Тема 18. Вплив органної та лютневої музики на клавірне мистецтво

Розквіт клавірного мистецтва припадає на першу половину XVIII століття. Клавірна музика XVI–XVII ст., можливо, цікава для нас лише з історичного погляду: більшість творів втратили свою актуальність для сучасного слухача, але нам цікаві основні закономірності формування клавірної культури. У XVI–XVII ст. клавірне мистецтво поступово набуває індивідуальних стилєвих характеристик, на нього мав неабиякий вплив орган і лютия – інструменти більш давньої культури.

Орган, який спочатку широко використовувався в побуті, в епоху Відродження для домашнього музикування, поступово втрачає свій світський характер і стає культовим інструментом. Клавесин став швидко витісняти орган з царини світської музики, хоча професії органіста і клавесиніста спочатку не розділялися.

У XVII столітті серед усіх інструментів орган вважався найдостойнішим для передачі образів високого мистецтва. Жоден з інструментів не міг сперечатися з органом у потужності та різнобарвності звучання, жоден не міг передати так яскраво образи урочистості, піднесення, величі. І саме в органному мистецтві зародився той монументальний стиль, який досяг найвищого розвитку в творах Й. Баха. Цей стиль – паралель бароко в живопису й архітектурі зароджувався ще в XVI столітті в творах для органу, які мали зазвичай назви токати (від італ. *Toccata* – доторкатися, йдеться про дотик до клавіші).

Токати в основному писалися для виконання в церкві, однак не завжди мали культовий характер. На органі токати звучали особливо, але їх виконували і на клавірі в домашній обстановці. Відомий клавесиніст Луї Клод Дакен (автор відомої п'єси «Зозуля») був другим органістом при дворі французького короля, грав у капелі Версаля. Органістами та клавіристами були Й. Бах, Г. Гендель, Ж. Рамо та багато інших відомих музикантів того часу.

Розглянемо вплив лютневої культури на клавірне мистецтво. Лютня була дуже популярним інструментом в XVI–XVII століттях для домашнього музикування. Для лютні писали здебільшого невеликі пісенно-танцювальні п'єси. Мелодія їх будувалася на побутових інтонаціях. Віртуозний елемент також проявлявся у використанні і мелодії мелізмів.

Лютністи нерідко об'єднували танці парами – повільний дводольний та більш рухливий тридольний: до прикладу, павана і гальярда. Це послугувало етапом для розвитку великої інструментальної форми – сюїти. Також в цю епоху в лютневій музиці поширюються варіаційні форми, які посіли чільне місце в клавірній літературі. Численні пісенно-танцювальні мініатюри, які створювалися лютністами Італії, Франції, Польщі та інших країн, слугували зразками і для створення клавірних п'єс. Нерідко одні й ті самі твори виконувалися і на лютні, і на клавірі.

Від лютневої музики клавіристи взяли тип мініатюри й сюїтний принцип зіставлення п'єс. Від лютні та інших струнних інструментів в клавірне мистецтво перейшов і своєрідний спосіб аплікатури, який зберігався довгий час, використовувалися лише 2-й, 3-й, 4-й і 5-й пальці, а 1-й палець майже не використовувався, хіба що при виконанні октав і акордів. У пасажах користувалися не підкладанням 1-го пальця, а перекладанням більш довгих пальців через короткі. Гама До мажор вгору: (права рука) 3-й, 4-й, 3-й, 4-й... і так далі, вниз 3-й, 2-й, 3-й, 2-й..., спробуйте, чи зручно? Нумерація пальців була такою: 2-й палець був 1-м, 3-й 2-м, 4-й 3-м, 5-й 4-м, а перший палець позначався 0.

Протягом XVII століття клавір поступово витісняв лютню і вже у XVIII столітті фактично посів її місце.

Велике значення для популяризації клавіра мало поширення в європейській музиці генерал-баса, і це впливало на інтенсивний розвиток гомофонії. Що таке генерал-бас? Часто композитор виписував лише мелодію і бас, який мав важливу функцію основи гармонії, він мав назву *basso continuo*, або неперервний бас. У випадках, коли композитор хотів більш точно вказати гармонію, – бас мав цифровку (тоді генерал-бас мав назву цифровий бас). На відміну від голосів, які доповнювалися виконавцями, виписані голоси мали назву облігатних, тобто обов'язкових. Практика гри по генерал-басу набула поширення в ансамблевому виконанні.

Акомпанементи різних видів у XVII–XVIII століттях базувалися на мистецтві імпровізаційного супроводу ведучого голосу (або голосів) по генерал-басу. Роль акомпануючого баса зазвичай доручалася клавесину, який гармонійно зливався зі звучністю струнної групи ансамблю. Клавірист, який виконував свою партію *continuo*, був не тільки акомпаніатором, а й керівником ансамблю. Це був капельмейстер, або диригент. Таким чином, клавесин ще задовго до того, як став солістом серед інструментів в ансамблі (до появи клавесинних концертів), займав у ньому дуже важливе місце.

Клавір почали широко використовувати в педагогічній практиці. Вивчення мистецтва гармонізації по цифрованому басу було невід’ємною частиною виховання музикантів. В умовах стрімкого розвитку світської музики клавір поступово стає провідним інструментом, витіснивши не тільки лютню, а й короля інструментів – орган.

Питання:

1. Яким чином відбувся вплив на клавірне мистецтво органу?
2. Назвіть відомих органістів і водночас клавіристів.
3. Як твори для лютні вплинули на розвиток клавірної літератури (сюїтний принцип зіставляння п’єс)?
4. Аплікатурні формули в клавірній музиці.
5. Що таке генерал-бас?
6. Важливе місце клавесина в ансамблевій грі.
7. Клавір в педагогічній практиці того часу.

Чухліб О. Торбан як різновид барокової лютні в Україні. *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників : матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 року.* Київ : НЦНК «Музей Івана Гончара». С. 29–40.

Тема 19. Роль національних шкіл в історії клавірної музики XVI–XVII століть

Деякі з цих шкіл не можуть бути названі клавірними школами, бо мистецтво гри на клавірних інструментах ще не поділялося на органне і клавірне мистецтво. Іспанська органно-клавірна школа досягла свого розквіту в XVI столітті у творчості видатного композитора й виконавця Антоніо Кабезона (1510–1566).

Відомою є низка перекладів вокальних творів, створена ним, а також п'єс інструментального складу.

Італійська школа також залишалася органно-клавірною. Її найвідоміший представник Джироламо Фрескобальді (1583–1643). Слава про музиканта гриміла по всій Європі, з різних країн до нього з'їжджалися учні, які потім переносили його традиції в свої національні школи. Слухати гру Дж. Фрескобальді збиралися в соборі Св. Петра в Римі, де він працював органістом, тридцятитисячні натовпи людей! Його віртуозність вражала, казали, що він міг грати твори руками, перевернутими долонями догори. Серед відомих творів митця – токати, він рекомендував їх грати вільно відносно ритму й шукати насамперед почуття.

Цікаві й клавірні мініатюри – «Арії для співу на чембало», як сам Дж. Фрескобальді їх характеризував. У самій назві була передбачена одна з найвагоміших тенденцій майбутнього розвитку клавірного й фортепіанного мистецтва – спів на інструменті. Ця тенденція, яка проявилася ще в епоху Відродження, значно посилилася в XVII столітті, особливо в Італії, про що свідчить розвиток італійської опери.

Слід відзначити й розквіт «співучих» інструментів в другій половині XVII століття – скрипки, пов'язаною з творчістю композитора А. Кореллі, а також розквіт діяльності скрипкових майстрів А. Страдіварі, Д. Гварнері.

Органне мистецтво відступає на другий план. Серед пам'яток італійського органно-клавірного й педагогічного мистецтва епохи Відродження велике значення має Трактат францисканського ченця Дірути «Трансильванець». Він був опублікований у 1593 році, до нас дійшло тільки друге видання 1597 року. Трактат складений у формі діалогу між Дірутою та якимось трансильванцем – жителем області на південному сході Західної

Європи. Він відображав різнобічну діяльність музикантів тієї епохи, у ньому зустрічаються і висловлювання щодо прийомів виконання: посадки, як потрібно тримати руку над клавіатурою, щоб вона була м'якою і вільною, такою, «як ми гладимо дитину». Деякі вправи автор трактату рекомендував вчити повільно й кожною рукою окремо.

У XVII столітті багаті міста Нідерландів були центрами музичної культури. Зазначимо, що країна вирізнялася високим рівнем виробництва клавішних інструментів. Клавесини роботи майстрів Рюккерсів були найкращими в Європі не тільки в XVII ст., а й у XVIII ст. Нерідко ці клавесини так і називали

«рюккерсами», як і пізніше замість слова «рояль» казали «бехштейн».

Значним внеском в інструментальне мистецтво XVII століття стала творча діяльність амстердамського органіста Яна Тітера Свелінка (1562–1621), який вважається одним з творців органно-клавірної фуґи.

Органне мистецтво набуло великої популярності на теренах Німеччини. Роль органа посилилася після нищівної Тридцятилітньої війни, коли у багатьох церквах функції дорогого вартісного хору почали виконувати органісти. Назвемо німецьких органістів XVII століття: Й. Я. Флобергер (1616–1667), Йоган Пахельбель (1653–1706), Дітріх Букстехуде (1637–1707). Йоганн Якоб Флобергер з великим успіхом виступав у різних країнах й поширював в Німеччині традиції інших національних шкіл. Він зіграв значну роль у розвитку сюїти.

Клавірне мистецтво розвивалося і в таких країнах Західної Європи, як Чехія, Польща. Так, у Польщі великими музичними осередками були не тільки придворні капели, а й капели при університетах, замках магнатів, церквах. Значно поширилося й органне мистецтво. Ян Люблинський створив органну табулятуру (бл. 1540 року). У цій збірці є народні пісенно-танцювальні мелодії, оброблені для клавішних інструментів.

Лютневе мистецтво в Польщі досягло свого розквіту в XVI–XVII століттях у творчості видатного лютніста Дługорая, а також інших композиторів і виконавців. У польській лютневій музиці культивувалися танці, звичайні для західно-європейської сюїти, водночас зустрічалися також національні польські танці.

У 1647 році в Кракові з'явилася «Музична табулатура», або музичний посібник, за яким «... кожний, хто тільки буде знати а, b, c зможе дуже швидко навчитися співати й грати по нотах на різних інструментах – на скрипці, клавикорді та інших. Складено з різних авторів для користі молоді». Вплив польської народної музики на європейську клавірну культуру був очевидним. Польські танці поширилися за межами країни: уже в XVIII столітті був добре відомий полонез. Він зустрічається в клавірних творах Й.С. Баха, В.Ф. Баха та інших композиторів.

Чехія. Її столиця Прага з часів Середньовіччя була великим культурним центром Європи. У розвитку чеської музичної культури значущу роль зіграли органісти: у XVII–XVIII ст. вони вчителювали в містах і селах, поширюючи серед народу музичну освіту. Серед чеських органістів треба назвати Богуслава Черногорського (1684–1742), який стояв у витоків чеської органно-поліфонічної школи. У творчості він спирався на інтонації народної національної музики й виховав багато органістів та клавіристів. У нього навчалися К. Глюк і Д. Тартіні.

Світське інструментальне мистецтво інтенсивно розвивалося у Франції й Англії, а саме форми, пов'язані з традиціями лютневої музики: у Франції – це танцювальна сюїта, в Англії – варіації. Танець у Франції був пов'язаний з життям придворного дворянства. У творчості Ж. Люлі виняткова роль присвячена хореографічному мистецтву (не тільки в його операх, а й у балетах). Засновником французької клавесинної школи є Жак Шампьон, який виступав під псевдонімом Шамбоньєр (1602–1672) як клавесиніст і танцівник при дворі. Наприкінці свого життя він опублікував клавесинні п'єси. У Шамбоньєра було багато учнів. Серед них Луї Куперен (1626–1661) – перший з Куперенів, оскільки відомо багато поколінь цих видатних французьких музикантів. Школа Шамбоньєра зіграла значну роль в формуванні клавесинної сюїти, яка досягла вершин у творчості Й.С. Баха.

Питання:

1. Антоніо Кобезон – представник іспанської органно-клавірної школи.
2. Джироламо Фрескобальді, його Арії для співу на чембало (італійська школа).

3. Трактат Дірути «Трансильванець» – пам'ятник італійського органно-клавірного й педагогічного мистецтва.
4. Рюккерси – майстри виробництва клавішних інструментів у Нідерландах.
5. Німецькі органісти XVII століття: Флобергер, Пахельбель, Букстехуде, їхня роль.
6. Клавірне мистецтво Чехії та Польщі.
7. Світське інструментальне мистецтво Франції та Англії.

Ольховський А. Нарис історії української музики.
Київ. : Музична Україна, 2003. 120 с.

**Тема 20. Французька клавірна школа. Класична сюїта
кінця XVII – початку XVIII ст.
Англійська клавірна школа. Варіації**

Класична сюїта XVII–XVIII ст. являє собою цикл, основні частини якого складають чотири танці:

1. Алеманда
2. Куранта
3. Сарабанда
4. Жига

Алеманда – німецький танець, чотиридольний за розміром, з невеличким затактом. Танець для виходу, алеманда мала плавний, неспішний характер.

Куранта – італійсько-французького походження, на відміну від алеманди, тридольна за розміром і більш жвава за рухом, але танець все ще є плавним (з італійської *corente* – тече, плине). Куранта також починається з невеличкого затакту.

Сарабанда – найповільніший танець сюїти іспанського походження, частіше за все тужливого, величного, іноді патетичного характеру. Сарабанда мала тридольний розмір і зазвичай акордову структуру. Затакту в ній не було.

Жига – останній номер циклу, найрухливіший танець сюїти англійського походження, з пунктирним ритмом, стрибками в мелодії, писалися жиги в тридольному або шестидольному розмірі.

Окрім цих основних танців, які, до речі, не обов'язково були наявними в усіх сюїтах, іноді був своєрідний вступ не танцювального характеру – *прелюдія*. До сюїти включалися й інші танці, здебільшого між сарабандою і жигною. Серед таких вставних танців частіше зустрічалися менует, гавот, бурре.

Менует – у порівнянні з основними частинами циклу більш пізнього походження. Танець поширився у Франції у другій половині XVII століття і став найпопулярнішим, своєрідним показником духу «галантної епохи». Його пластика, яка складалася з церемонних поклонів і реверансів, немов

галантне освідчення в коханні. Менует – це класичне відображення стилю рококо. Танцювали менует маленькими кроками (з фр. *menu pas* – звідси назва). Розмір менуету – тридольний.

Гавот і бурре також танці французького походження. Вони чотиридольні й мають затакти. Гавот дві четверті, бурре одну. Незважаючи на композиційні прийоми, які об'єднували частини сюїти, а це і одна тональність, певна послідовність танців, навіть тематична схожість – зв'язки між окремими номерами в сюїті були ще відносно слабкими. Окремі частини в ній ще значною мірою більш самостійні, ніж в сонаті.

У XVII столітті розпочався процес відокремлення органного й клавірного мистецтва. З'являються трактати, присвячені спеціально клавесину. Перший з відомих нам трактатів – «Трактат про настроювання спінета і порівняння його звучання з вокальною музикою» Жана Дені (1650 рік). У ньому, окрім налаштування інструмента, йдеться про посадку виконавця, наводяться повчальні розповіді про значущість музичного мистецтва: про зцілення хворих, вплив гармонії на тварин. Велике значення мають вказівки Дені про необхідність використання під час гри першого пальця, вони дають розуміння про пошуки більш раціональної аплікатури в порівнянні з плікатурою, яка в своїй основі мала перекладання середніх пальців.

Інтерес викликає й праця французького лютніста й співака Мішеля Сен-Ламбера «Клавесинні принципи», у якій викладені цікаві думки про методику навчання, індивідуальний підхід до учня, про необхідність виховання любові до музики, а також деякі зауваження щодо виконавської практики того часу.

Англійська клавірна школа зародилася раніше французької, ще на початку XVI століття в Англії було поширене вірджинальне мистецтво. А в кінці століття, у часи В. Шекспіра, виникла ціла творча школа вірджиналістів. Її представники: Вільям Бьорд (1543–1622), Джон Булл (1562–1628) і Орlando Гіббонс (1583–1625). З їхніх творів був складений перший в Англії збірник клавесинних п'єс у 1611 році. Він мав назву «Парфенія, або дівочі роки першої музики», що була хоч-колись надрукована для вірджинела. На обкладинці збірника була зображена клавесиністка, яка застосовує аплікатуру, засновану на принципі перекладання довгих пальців через короткі.

Вірджинальне мистецтво було настільки популярним в Англії того часу, що клавесини стояли навіть у перукарнях, щоб на них грали в очікуванні черги. Характерно, що теми для варіацій англійські композитори часто брали з народної музики. Найвищого розвитку англійська клавірна школа досягла в творчості Генрі Перселла (1659–1695). Видатний композитор і виконавець-органіст, окрім опер та сюїт, писав твори для вірджинела й зробив багато для розвитку клавесинного стилю. Мелодії Перселла, пов'язані з народними темами, сповнені мелізмами. Його композиторський стиль є зразком прозорого, суто клавесинного письма.

Тип варіацій в англійській музиці того часу граунди. У Чаконах і Пасакаліях протягом всієї п'єси повторювалася одна незмінна фігура – остінатний бас. Граунд з англ. – тема, основа, підґрунтя. Новий граунд Г. Перселла – це вже не побутовий танець, а поетична картинка настрою, лірична п'єса. Мініатюри Перселла можуть бути успішно використані в педагогічному репертуарі сучасної школи, де будуть дуже корисні.

Питання:

1. Назвіть частини класичної сюїти XVII–XVIII ст.
2. Надайте характеристику алеманді, куранті, сарабанді і жизі.
3. Які вставні танці могли бути в сюїті? Охарактеризуйте їх.
4. Розкажіть про «Трактат...» Жана Дені.
5. Назвіть представників англійської клавірної школи.
6. Генрі Перселл, його композиторський стиль.
7. Що таке граунд?

Лисіна Н. О. Щолокова Розвиток європейської клавірної музики Середньовіччя, Ренесансу, Бароко (навчальний посібник).

Київ : УДУ, 2024. 166с. електронне видання.

Тема 21. Мистецтво рококо.**Французький клавесинізм XVIII століття**

Розвиток клавесинізму у Франції тісно пов'язане з умовами придворного й дворянського побуту. Мистецтво, література, скульптура, живопис, театр – усе використовувалось для звеличення королівської влади, особливо при дворі Людовика XIV та Людовика XV, де панували розкіш, світські задоволення. Галантний стиль того часу, або стиль рококо яскраво передає естетичні погляди тієї епохи: потяг до зовнішнього шику, ефектності більше, ніж до глибини змісту. Свята, бали, маскаради, пасторалі – ось такі сюжети використовувалися у стилі рококо.

Для мистецтва рококо характерна мініатюрність форм: художники писали невеликі картини, у побуті було безліч дрібничок, іграшок, прикрас, навіть книжки друкувалися надзвичайно маленького розміру.

Рококо походить від фр. *Rocaille* – мушля. У руслі цього галантного мистецтва розвивався й французький клавесинізм. Від виконавця не чекали якоїсь глибини, ідейності, почуттів, а лише легкої світської розмови, переданої мовою музичних звуків. Серед імен французьких клавесиністів кінця XVII–поч. XVIII ст. треба назвати Франсуа Куперена, Жана-Філіппа Рамо, Луї Дакена, Франсуа Дандрію. В їхній творчості яскраво відобразилися всі важливі особливості стилю рококо. Разом з тим ці музиканти вже виходили за рамки розважального світського мистецтва.

Сучасники прозвали Ф. Куперена (1668–1733) великим. За тих часів посада органіста передавалася у спадщину від батька до сина, і так скрізь покоління. Тож він успадкував місце органіста в одній з церков у Парижі, пізніше, до самої смерті він був придворним клавесиністом. Його перу належать чотири збірки клавесинних п'єс (1713, 1716, 1722, 1730 pp.), а також ансамблевих творів для клавіра зі струнними і духовими інструментами. У п'єсах Ф. Куперена, як і в інших французьких композиторів-клавесиністів, мелодія домінує над усіма іншими голосами. Вона сповнена мелізмів, які надають примхливості та вишуканості. Серед мелізмів найпоширенішими були групето, трелі, форшлаги, морденти. Якщо прибрати з мелодії орнаментальне оздоблення, то можна почути в її основі нескладну народну пісню на кшталт сільського хороводу. Ф. Куперен є майстром мініатюри, він відходить від сюїти, але додає до структури своїх мініатюр контрастність, яка виражається в формі рондо.

У творчості Жана-Філіппа Рамо (1683–1764) позначилися нові тенденції: відчувається прагнення до меншої орнаментальності мелодичного малюнку, але до більш розвиненої віртуозної фактури. З'являються популярні пізніше в супроводі звороти, які нагадують альбертієві басы, які в XVIII столітті винайде й широко застосовуватиме композитор Альберті, у Ж. Рамо це довгі ламані арпеджіо, які ще не були характерними для стилю рококо. У п'єсах Ф. Дандрійо привертають увагу тенденції сентименталізму.

Отже, мелодика клавесинного рококо – головний засіб музичної виразності, яскраво прикрашений мелізмами, але несе в собі елементи класичної музики XVIII століття. Типові риси мистецтва рококо: вишуканість, тяжіння до мініатюри в формі рондо, яка була передвісницею контрастності, динамічності й монументальності класичної сонати.

Трактат Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» (1716 р.) систематизував характерні виконавські принципи французьких клавесиністів і надав чимало дієвих педагогічних порад, які не втратили значення і до наших днів.

Жан-Філіпп Рамо також свого часу написав педагогічний твір «Методи пальцевої механіки» (1724 р.) який присвятив технічному розвитку учня. Для нас буде цікавим ставлення до зовнішнього вигляду виконавця. Куперен радив сидіти за клавесином так, щоб не здавалося, що це важка праця, а вдавати, що ти нічим не зайнятий; не робити зайвих рухів головою, корпусом або ногою, до прикладу, відбивати такти ногою вважалося неприпустимим, непристойним, а щоб не робити зайвих гримас, треба дивитися... у дзеркало, яке стояло на пюпітрі клавесина! Галантність поведінки за клавесином можна порівняти з незмінною усмішкою балерини в класичному балеті.

Дуже важливим було виконання мелізмів зі смаком, чітко і також дозволялося їх застосовувати в місцях, де в нотному тексті їх не виставляв композитор, повна свобода виконавця! Але з часом таке ставлення до імпровізаційності виконання змінилося, імпровізація поступово протиставлялася виконавському мистецтву, яке ґрунтувалося на детальному відтворенні нотного тексту, на цьому наголошував Куперен у передмові до Третього зошиту своїх клавесинних п'єс. Цікавим для нас, сучасних виконавців, є вказівки Куперена щодо виконання трелі з верхньої допоміжної ноти, а форшлага за рахунок тривалості нот.

Французькі клавесиністи були обмежені в динамічному плані особливостями інструмента свого часу, вони компенсували це засто-

суванням тембрів різних регістрів (лютневого, фагового та інших), а також виконанням на октаву вище.

Сучасні виконавці, які звертаються до творів французьких клавесиністів, повинні використовувати багаті динамічні можливості сучасного фортепіано, майстерно використовувати і динаміку, і педалізацію, а точніше, терасоподібну динаміку й чергування фраз безпедальних і педальованих для досягнення більш прозорого ефекту, у поліфонічних п'єсах застосовувати мінімальне натискання педалі.

Терасоподібна динаміка є переважно контрастною, але в середині умовного відрізка *forte* або *piano* допустимо робити *crescendo* і *diminuendo*, але не плавний перехід від *piano* до *forte*. Для досягнення *legato* в кантиленних п'єсах Ф. Куперен радив навіть підміну пальців на одній ноті для більшої зв'язності виконання. Сучасники виконавці мають користуватися педаллю для досягнення цієї мети.

У трактатах французьких клавесиністів увагу приділено й метроритму, активному й чіткому. Паризькі віртуози славилися настільки розвиненою самостійністю пальців, що могли трелі виконувати будь-якими пальцями. Ж. Рамо підкреслював, що розвиток людиною своїх природних задатків залежить від наполегливої, цілеспрямованої праці, і це судження протиставлялося іншій думці про те, що вроджені задатки і здібності не можна розвинути.

І Ж. Рамо, і Ф. Куперен вели невтомну боротьбу зі шкідливим м'язовим напруженням, наголошували на необхідності свободи апарату при грі. Ж. Рамо зауважував щодо гнучкості зап'ястка при грі – пальці тоді будуть мати необхідну легкість.

Жан-Філіпп Рамо вводить нові аплікатурні принципи – підкладання першого пальця. Багато хто дотримується думки, що це нововведення належить Й.С. Баху, але важливо не це, а те, що підкладання першого пальця – дуже вагоме нововведення – воно значно просунуло вперед розвиток клавірної техніки, зробило можливим ускладнення фактури. Проте це сталося нешвидко. Ще багато років застосовувалася старовинна аплікатура, перекладання середніх пальців. Лише в XIX столітті підкладання першого пальця затвердилося у фортепіанній педагогіці, хоча застосування перекладання пальців використовувалось при грі подвійних нот, у поліфонії, у деяких пасажах.

Такий принцип Ж. Рамо, що рука повинна бути нерухливою та ніби мертвою і слугувати лише для підтримання прикріплених до неї пальців, не

витримує критики сучасних виконавців, але для свого часу він відповідав практиці клавесинного виконання, яка базувалася на використанні дрібної пальцевої техніки в умовах відносно незначного діапазону інструмента.

Стиль рококо в музиці виділяється завдяки своїй яскравості, граційності та витонченості. Джерелами натхнення музикантів і художників цієї епохи стали давні міфи, еротика. Найбільш чітко розглядається властивий для рококо стиль музики серед творінь французьких музикантів саме у Франсуа Куперена і Жана-Філіппа Рамо: вони змогли точно відтворити дух епохи, передати її грацію і витонченість, тому що були дуже вправними й проникливими. Їхні твори звучать і досі в репертуарі сучасних виконавців, які намагаються досягнути таких самих висот.

Клавесин – найпопулярніший інструмент того часу, оскільки був визнаний галантним, елегантним, мініатюрним, не вимагав великих умінь від музиканта, мав просту конструкцію, хоча зовні був прикрашений деталями, притаманним тому часу.

Стиль рококо в музиці передбачає акцентування уваги на галантність персонажів, на незвичайні пейзажі, найчастіше в центрі пасторалі – вільні, нічим не обтяжені пастушки насолоджуються життям. Спокійний темп життя пастухів у селах вважався ідеальним. Хоча ми розуміємо, що герої не мають схожості з реальним станом справ... Дуже популярними були твори Куперена, такі як «Маленькі вітряки» або «Курка» Рамо, «Зозуля» Дакена, особливо серед буржуа, які насолоджувалися під час обіду такою музикою – легкою фантазією, з умінням автора викликати усмішку, сміх. Гасло цього стилю – «Мистецтво як насолода, а мета розважати і викликати приємні емоції».

Для стилю рококо в музиці характерна велика кількість дрібних звукових прикрас: мелізми, переважання камерних мініатюрних форм, відсутність яскравих зіставлень і драматичних ефектів, панування грайливих, кокетливих і галантних образів.

Музика Рамо вирізняється яскравою характеристичністю, у ній відчувається почерк театрального композитора, наприклад, у назвах його п'єс: «Курка», «Дикуни», «Циклоп». Рамо написав багато «ліричних трагедій», як-от «Ніжні жалоби». Кращі його п'єси високо натхненні: «Перекликання птахів», «Бесіда муз», «Принцеса». Рамо написав одинадцять концертів для клавесина у супроводі камерних ансамблів.

Музика Рамо не сходить з концертної естради протягом майже 300 років. Фортепіанну редакцію його творів робив свого часу Каміль Сен-Санс, саме йому належать слова про Рамо: «Найвеличніший музичний геній, якого коли-небудь народжувала Франція!».

Франсуа Куперен написав більше 250 п'єс для клавесина, які увійшли до чотирьох збірок. Якщо для творів Рамо характерна опора на вишукану, прикрашену мелізмами мелодію, то для Куперена вже характерна ювелірна, мереживна розробка фактури. Назви п'єс говорять про зображальний характер, пов'язаний з поезією природи: «Тростини», «Щебетання», «Мощка», «Маленькі вітряні млини». Композитор вважав, що хоча клавесину і не властиве таке звучання, як у скрипки, – звук згасає, але йому притаманні певні переваги, такі як точність, чіткість, блиск, діапазон.

Питання:

1. Охарактеризуйте стиль рококо, його естетику, характерні риси та представників.
2. Мелодика клавесинного рококо.
3. Виконавське й педагогічне мистецтво Ф. Куперена і Ж.Ф. Рамо.
4. Тракта́т Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині».
5. Педагогічний твір Ж. Рамо «Метода пальцевої механіки».
6. Сучасна інтерпретація творів французьких клавесиністів.
7. Нові аплікатурні принципи Ж. Рамо.
8. Порівняльна характеристика творчості Ж.Ф. Рамо і Ф. Куперена.

Жукова О. А. Клавірні традиції у французькій музичній культурі першої половини ХХ століття : комунікативний аспект.

Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І.Чайковського. 2019. Вип. 125.

Тема 22. Італійська музика кінця XVII – першої половини XVIII століття. Сонати Скарлатті, їхні стильові особливості та інтерпретація

Розвиток італійської клавесинної школи XVIII ст. пов'язаний з іменами Доменіко Скарлатті й Франческо Дуранте та інших клавесиністів. Твори цих композиторів мають спільні стильові риси, але масштаби їхніх талантів різні. Сучасники Д. Скарлатті сприймаються лише як історична оправа до його творчості. А особистість композитора варта того, щоб на ній зупинитися. Доменіко Скарлатті (1685–1757), син відомого оперного композитора Алессандро Скарлатті, народився в Неаполі. До речі, у цьому ж році народилися ще два музичні генії: Й.С. Бах (1685–1750) і Г.Ф. Гендель (1685–1759).

Доменіко Скарлатті навчався у батька, а також у Б. Пасквіні та Ф. Гаспаріні. Він був свого часу відомим клавесиністом, його гра, як зазначав один англійський органіст, справляла приголомшливе враження! Він казав, що неначе за інструментом сиділа тисяча чортів! Молодий італійський віртуоз успішно змагався з Генделем, казали, що він перевершив останнього в мистецтві гри на клавесині, хоча на органі поступився в майстерності.

Друга половина життя Д. Скарлатті пройшла в Португалії та Іспанії. Найважливіша частина творів Д. Скарлатті – це клавірні сонати, в основному, одночасні. До збірника своїх сонат композитор додав таку передмову: «Хто б ти не був: дилетант або професіонал, не чекай від цих композицій глибокого змісту – це лише вигадливий жарт, мета якого – виховати в тобі впевненість у гри на клавичембало. Можливо, вони тобі сподобаються. Підійди до цих творів як людина, а не критик, і твоє задоволення збільшиться. Будь щасливий!». У цих словах відчувається епоха галантного стилю – звести кропітку працю до вигадливого жарту, і справді, сам автор це розумів. Зміст і форма сонат Д. Скарлатті являють собою значну новизну, якщо їх порівнювати з мистецтвом рококо.

Музика багатьох творів Д. Скарлатті пов'язана з італійськими та іспанськими народними витоками та сповнена життя, юнацького запалу. У ній багато гумору, немає скорботи, іронії, вона сповнена душевною теплотою. Є в творах великого клавесиніста й поліфонічні моменти, до прикладу, такий твір, як «Котяча fuga»: звуки її теми нагадують, ніби кішка пройшлася по клавіатурі... Віртуозні риси сонат Д. Скарлатті пов'язані з їхнім педаго-

гічним спрямуванням. Сам автор їх називав «Вправи» (*exercizi*) і вбачав за-сіб для набуття впевненості при грі на клавичембало. У цих творах Д. Скарлатті органічно поєднані технічні завдання з високохудожнім змістом (це стосується ранніх сонат), тому їх можна віднести до ранніх зразків художнього етюд. А більш зрілі сонати Д. Скарлатті стають контрастнішими, у них з'являється декілька тем, різних за характером, фактурою і тональним забарвленням (частіше співвідношення T-D). Його Соната C dur вже має три розділи: експозицію, розробку й репризу.

Сонати Д. Скарлатті сповнені мелізмами, прикрасами на сильних долях, опорних точках, що надають конструктивної ясності. Здебільшого це форшлагі і трелі. Їх треба виконувати *con brio*. Що стосується розшифровки прикрас — Скарлатті не залишив ніяких вказівок, як грати трелі. Трелі в Д. Скарлатті граються з основної ноти, але зустрічаються і з верхньої допоміжної...це дуже спірне питання.

Фактура творів Д. Скарлатті нараховує віртуозні стрибки, октави, подвійні ноти, репетиції, вона служить зразком для наступних композиторів М. Клементі, Ф. Мендельсона, навіть Ф. Ліста. Фактурні прийоми Д. Скарлатті органічно пов'язані зі змістом його музики. У сонатах гумористичного характеру він використовує скерцозний тип викладення. Гострота й енергія у нього підкреслюється енергійними злетами гамоподібних пасажів. Особливо типові для Д. Скарлатті перехресні стрибки. Композиторську й виконавську діяльність Скарлатті поєднував з педагогічною. Його найбільш відомий учень — іспанський композитор Антоніо Солер.

Усього у Скарлатті 555 сонат! Їх необхідно вивчати систематично. Деякі педагоги звертаються до сонат Скарлатті з метою виховати в учня недостатні віртуозні якості й підходять до його творчості з суто інструктивної точки зору. Але його твори — дуже корисна школа піанізму, це один з видатних класиків, твори якого сповнені багатством художніх образів.

Видатною інтерпретаторкою сонат італійського композитора була Ванда Ландовська, яка виконувала ці твори, виходячи з певної програми: яскравий ранок, здалеку чути стук підков, шпор, наближається процесія, вона проходить повз і щезає... Ця програма придумана самою клавесиністкою і не спирається на будь-які вказівки композитора. Але вона допустима і дозволяє розкрити глибше задум п'єси. Інтерпретація Ландовської доволі цікава з погляду вникнення в логіку музичного розвитку.

Володіючи такими багатими можливостями, як сучасний рояль, піаніст має відповідні переваги: репетиції легше вдаються, ніж на клавірині в технічному плані. Але на роялі обов'язково потрібно видобути не просто яскравий звук, а досягти звучання срібних дзвоників, тембру духових інструментів тощо.

Питання:

1. Доменіко Скарлатті – найяскравіший представник італійської клавіринної школи.
2. Хто такий Алессандро Скарлатті?
3. Клавіринні сонати Д. Скарлатті, їх кількість, особливості
4. Як називав сам Д. Скарлатті свої сонати?
5. З якою народною музикою пов'язана творчість Д. Скарлатті?
6. Наведіть приклад поліфонічного твору Д. Скарлатті.
7. Чому ранні твори Д. Скарлатті можна вважати першими зразками художнього етюд?
8. Як можна охарактеризувати більш пізні сонати Д. Скарлатті?
9. Які з мелізмів найчастіше трапляються в сонатах Д. Скарлатті?
10. Які фактурні прийоми є в сонатах Д. Скарлатті?
11. Чим відрізняється інтерпретація творів Д. Скарлатті у Ванди Ландовської?
12. Переваги сучасного роялю при виконанні творів Д. Скарлатті.

Зимогляд Н. Ю. Соната В-Dur (К 266) Доменіко Скарлатті : особливості виконавських інтерпретацій. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. 2019. Вип. 63. С. 53–64.

Тема 23. Йоганн Себастьян Бах. Клавірна творчість. Педагогічні методи. Специфіка та складність виконання творів Баха

Йоганн Себастьян Бах – геніальний німецький композитор (1685–1750), найвидатніший представник старовинного роду музикантів. У десять років він залишився сиротою, його вихованням займався старший брат Йоганн Кристофор. З п'ятнадцяти років Й. Бах розпочав трудове життя: був півчим, потім церковним органістом, придворним капельмейстером і кантором церкви.

З першої половини XVIII століття розпочинається розквіт німецької музики. Мистецтво Й. Баха увібрало в себе багато з тих особливостей, що й твори німецьких живописців епохи Відродження. Образи бахівської творчості охоплюють вражаюче широку ідейно-емоційну сферу: деякі близькі до образів його сучасників, інші своєю художньою значущістю здіймаються над всією сучасною та попередньою добахівською музикою. У Й. Баха вони пов'язані з передаванням глибоких людських почуттів – радості, тріумфу, торжества, а особливо драматизму – від скорботних дум-монологів до найвищого традиційного пафосу.

У Й. Баха чимало сторінок ніжної лірики, але йому не притаманне милування своїми почуттями. Його музика проста й щира, її порівнюють з переживаннями сильної мужньої душі. У деяких навіть світських творах проглядається релігійний зміст. Але у Й. Баха людська ідея торжествує над божественною. Прикметно, що деякі твори Й. Баха культового призначення навіть були заборонені для виконання в церкві. Духовне начальство неодноразово засуджувало музиканта за світські риси його гри.

Й. Бах довів до вищого рівня можливості поліфонії того часу та такі важливі форми, як fuga і сюїта, які здобули розвиток у наступних композиторів. Він створив перші зразки клавірного концерту. Й. Бах чудово розумів особливості різних видів клавіра, його творчий потенціал переростав можливості інструмента. Він сміливо вводить у клавірну музику елементи органного, скрипкового, вокального мистецтва, а також оркестрового письма. Іноді ми зустрічаємо твори Й. Баха, написані в органному або в клавесинному стилі, або в клавикордовому тощо, іноді все це зустрічається в одному творі, і тоді кажуть про синтетичний клавірний стиль. І якщо послідовники мали змогу писати для вже створеного інструмента фортепіано, то Й. Бах писав для інструмента, в якому зливалися кращі сторони сучасних йому клавірних інструментів. Клавірні твори Й. Баха, справді, краще звучать на

роялі. Завдяки універсальності твори митця вважають одними з перших зразків фортепіанного мистецтва.

Й Бах – майстер поліфонії. Його твори чудові тим, що кожний голос індивідуалізований, і якщо зіграти твір від початку й до кінця, то вийде завершена мелодія. Й. Бах – видатний мелодист, але індивідуалізація кожного з голосів чудово поєднується з відчуттям вертикалі, бо він також видатний майстер гармонії.

Твори Й. Баха являють собою величезну цінність, здебільшого написані з педагогічною метою і можуть розглядатися як своєрідна школа поліфонії від початкових етапів навчання до найвищих ступенів складності. Найлегші п'єси складають Нотні зошити Анни-Магдалени Бах (1722–1725 рр.), написані Й. Бахом для його дружини. Більш значні й складні поліфонічні твори Баха складають збірку

«Маленькі прелюдії й фуги». Ці твори створені Й. Бахом у різний час і згодом поєднані в збірку. До неї увійшли 18 маленьких прелюдій (12 і 6). Це чудові мініатюри.

Ще вища сходинка школи поліфонії Й. Баха – це 15 двоголосних і 15 триголосних інвенцій, які створені з педагогічною метою. Багато з них спочатку були розміщені в «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана», його дев'ятирічного сина.

Слово інвенція означає відкриття, винахід. Вочевидь, Й. Бах шукав і вибрав назву, щоб підкреслити новизну, свій творчий експеримент. У Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана інтенції мали назву преамбули і фантазії.

Добре темперований клавір Й. Баха вважається свого роду енциклопедією його художніх образів. Це вже твори для виконавців, які мають високий професійний рівень. З'явився I том циклу в 1722 році (300 років тому!). У ньому Прелюдії та Фуги розташовані у всіх тонах і півтонах. У 1744 році з'явився II том ДТК. Приваблюють у цих творах насамперед мелодійне багатство й співучість. Серед них є твори гомофонні і поліфонічні, написані в імітаційному стилі. Більшість фуг три- і чотириголосні. Є й двоголосна (e moll I том) та п'ятиголосна (cis moll, II том). Одне з нововведень Баха – це об'єднання прелюдії і фуги в одне ціле. До Й. Баха частіше писали лише фугу і передбачалося, що прелюдія буде імпровізуватися виконавцем. Й. Бах же вивів прелюдію з імпровізаційної стихії, коли виконавці доходили до свого роду свавілля. Й. Бах прагне обмежити також вільне ви-

конання мелізматика, він надавав перевагу виписуванню мелізмів нотами як складову частину мелодії.

Прелюдії та фуги поєднуються за різними принципами: Й. Бах об'єднує іноді схожі, іноді доволі контрастні твори. Завдяки ДТК Й. Бахом були введені в практику нові тональності. На жаль, за життя Й. Баха ДТК не був виданий, бо композитор мав звичку виправляти свої твори, і багато з них збереглися в декількох варіантах. Більшість позначок в сучасних виданнях: динамічних, аплікатурних, артикуляційних, педаль – усе це було внесено не самим автором, а редакторами, іноді не зовсім вдало.

Уперше ДТК був виданий у 1800 році, тобто через 50 років після смерті Баха(!). У редакції К. Черні є багато недоліків: неточностей у тексті, стилістичні інтерпретації. У редакції Ф. Бузоні в співучих творах зустрічається підміна *legato* на *non legato*, деякі з прелюдій Ф. Бузоні намагається перетворити на етюди на різні види техніки. Більш поширена в наш час редакція Б. Муджелліні.

Серед творів Й. Баха є віртуозна, глибока за своїм змістом Хроматична фантазія і fuga – натхненний твір, один з найкращих в його творчості. Й. Бах також написав 23 клавірні сюїти, з них найбільш відомі 6 Французьких та 6 Англійських, а також 6 Партит. Серед них найлегші Французькі. Алеманда, Куранта, Сарабанда і Жига – невеличкі танцювальні мініатюри, основа циклу. Англійські сюїти і Партити вже починаються з прелюдій, фантазій, токату, увертюри або симфоній, і вже нетанцювального характеру, контрастних за образами.

Бахівські Концерти для клавіра мають велике історичне й художнє значення. Вони написані для клавіра як для концертно-віртуозного інструмента. Збереглися 15 клавірних концертів Баха: 7 для одного клавіра, 3 для двох клавірів,

2 для трьох, 1 для чотирьох, 2 потрійні: для клавіра, флейти і скрипки. Ще Й. Бахом написаний оригінальний Концерт для клавіра – Італійський концерт. Тексти клавірних творів Й. Баха майже завжди поліфонічна, сильно активізовані окремі голоси, зустрічається так звана прихована поліфонія. Й. Бах багато уваги приділяв співучій манері виконання, вмінню навчитися гри *cantabile*.

Й. Бах був одним зі славетних органістів і клавіристів свого часу, а також геніальним імпровізатором – він міг протягом двох годин майстерно розробляти одну й ту саму задану тему, створюючи з неї різні форми. Життя

Й. Баха було щент заповнене виконавською діяльністю: він супроводжував релігійні служби, виступав перед коронованими особами, організовував багато домашніх концертів, у яких брали участь його діти й учні. Свої концерти він любив починати з читання з листка. Він був неперевершеним виконавцем, його корпус під час виконання був нерухомим за звичайної спритності ніг і рук. Й. Бах вдосконалив аплікатуру, він користувався вже підкладанням першого пальця. Але найбільшою індивідуальною прикметою гри Баха була чітка артикуляція, а також швидкий і стабільний темп під час бездоганного відтворення музичного тексту. Манера його гри була дуже співучою. Й. Бах був видатним педагогом і в нього навчалося багато музикантів, які пізніше продовжили його справи в Європі. Методика Й. Баха не записана як така в посібниках, але вона чітко представлена в його музичній спадщині, що уміщує надбання в певній послідовності: від легких до складних творів, від книжечки Вільгельма Фрідемана Баха до «Мистецтва фуги». Перед своїми учнями Бах-педагог ставив три завдання: навчання гри на інструменті, оволодіння навичками поліфонічної гри, відпрацювання кантиленної манери звуковидобування. Піаніст, який прагне досконали виконувати твори Й. Баха, має бути наполегливим, щоб передати водночас їхню велич і простоту; зайва емоційність, як і суха академічність у виконанні бахівських творів неприпустимі. Інтерпретатор не знайде в нотному тексті його творів авторських вказівок щодо темпу, характеру, динаміки, фразування й аплікатури. Для інтерпретації піаністу треба брати до уваги особливості поліфонічних засобів виразності: сама тема грається яскравіше, хоча поряд з темою може бути не менш виразний контрапункт. Динаміка у Й. Баха визначена пластичністю музичної тканини, мелодіям притаманне вокальне фразування, яке базується на широкому диханні й поєднанні окремих мотивів в єдину фразу. Мелізматика та її тлумачення надані композитором в нотному зошиті Вільгельма Фрідемана: трелі виконуються з верхньої допоміжної ноти, у творах енергійного характеру вони дзвінкі й блискучі, а в ліричних п'єсах трель звучить як ледь помітна пульсація основного звуку. Прикраси виписані у Й. Баха частіше дрібними нотами за рахунок наступного звуку. До речі, в старовинних творах через наявність великої кількості мелізмів темп повинен бути повільнішим. З педаллю потрібно бути стриманим та обережним, її можна використовувати, коли руки не можуть досягти злитності мелодії. У каденціях педаль необхідно використовувати. Найкращим інтерпретатором творів Й. Баха вважають канадського піаніста

Глена Гульда. Він вражає майстерністю артикуляції, під його пальцями можна почути звучання старовинних інструментів.

Твори Й. Баха актуальні й для виконавців сучасності. Вони є обов'язковими в програмах дитячих музичних шкіл і невід'ємною частиною концертних виступів зрілих виконавців. Нас, піаністів, і досі приваблюють в творах Баха глибина думки, філософський зміст і яскрава палітра образів.

Питання:

1. Дати життя і смерті Й.С. Баха.
Хто ще з видатних композиторів народився в один рік з Бахом?
2. З чим пов'язані образи Баха, їхня характеристика.
3. Релігійність і світськість музики Баха.
4. Для якого інструмента писав Бах?
5. Чому Баха називають видатним методистом?
6. Горизонталь і вертикаль поліфонії Баха.
7. Твори Баха для початківців.
8. 15 дво- і триголосних інвенцій Баха.
9. Добре темперований клавір Баха.
10. Принцип, за яким поєднуються прелюдії і фуги в ДТК.
11. Назвіть редакторів, які видавали твори Баха.
12. Інтерпретація творів Й.С. Баха.
13. Бах як композитор, виконавець, педагог.

Холоденко В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й.С.Баха у фаховій підготовці студентів музично – педагогічних факультетів. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2014. Вип.16 (2).*

Тема 24. Клавірне мистецтво Г. Ф. Генделя.

Значення його спадщини в контексті сучасного фортепіанного виконавства

Георг Фрідріх Гендель – німецький та англійський композитор епохи бароко. У Німеччині він народився і вчився, а працював у Великій Британії. Г. Гендель поряд з Й. Бахом та А. Вівальді вважається найпліднішим та найвпливовішим композитором свого часу. Він відомий своїми операми та ораторіями, органними концертами, оркестровими п'єсами.

Георг Фрідріх Гендель уже в 11 років був відомим в Німеччині як композитор. Згодом він здобув юридичну освіту і міг би мати успішну кар'єру, але обрав музику, був класним віртуозом, грав не лише на клавірних: органі, клавесині, клавикорді, а й на скрипці. До речі, Г. Гендель і досі приваблює сучасних композиторів та дослідників. І саме музика Генделя є, зокрема, офіційним гімном футбольної Ліги Чемпіонів, під музику Генделя проходять весілля сучасних королівських родин.

Отже, свого часу Г. Гендель був видатним виконавцем на клавірних інструментах, особливо він запам'ятався своїм сучасникам імпровізаціями, які виконував експромтом в найскладніших поліфонічних формах. Концерти, які організовував Г. Гендель, були новим явищем в музичному житті того часу. Вони призначалися не для придворної аудиторії, а для більш широких кіл слухачів. Коли Г. Гендель починав грати, пригадують його сучасники, всі сиділи, затамувавши подих. Він починав з довгої прелюдії, урочистої, з насиченою гармонічною тканиною, далі йшов Концерт, який виконував з такою впевненістю, яскраво – ніхто не міг з ним порівнятися: він вражав володінням інструментом, величчю, благородством стилю, гармонією оркестру, виразністю соло органа, каденціями. Усе вражало слухачів: музика не просто виконувалася, а творилася в процесі виконання.

Органно-клавірні твори Г. Генделя, в основному концерти, були творами нового стилю. Він вивів орган з культових рамок, широко використовував його в світському плані, зберігаючи при цьому його якості масового впливу. Концерти Г. Генделя відрізняються мужньою простотою. Один з найкращих Перший соль мінорний частіше виконується на естраді та в педагогічній практиці. У деяких місцях використовується цифрований бас, розраховується на імпровізацію виконавця-соліста і в сучасних умовах потребує значного текстового доопрацювання. Всього у Г. Генделя

20 органно-клавірних концертів, 12 з них були надруковані ще за життя композитора, інші вже після його смерті.

Значну частину клавірної спадщини Г. Генделя складають сюїти. Історичний інтерес являють собою деякі уривки з опер композитора (він написав близько 50 опер), зроблені його учнем Бабелем. Це одні з перших зразків оперних транскрипцій для клавіра. У сюїтах Г. Генделя зустрічаються не тільки традиційні для цього жанру танці, але й п'єси, які нагадують своїм характером сонати Д. Скарлатті, а також фуги. У деяких сюїтах танцювальні номери повністю відсутні – це цикли, в яких чергуються *Adagio* й *Allegro*. Зустрічаються в сюїтах і варіаційні форми: арії, сарабанди, гавоти, чакони з елементами варіацій, це було даниною верджинальному мистецтву.

Відома його Чаконна з 62-ма варіаціями, в якій він використовував тему Г. Перселла. Г. Гендель тяжіє до ясного гомофонно-гармонічного стилю в своїх клавірних п'єсах, і це дійсно, новизна для його часу. У цілому, за своїм художнім змістом музикант Г. Гендель значно поступається творам Баха. Однак, у Г. Генделя є чимало чудових творів: це Пассакалія соль міно́р, Сарабанда з варіаціями ре міно́р, Фуга з фа міно́рної сюїти, Арія Сі-бемоль мажор, на тему якої Й. Брамс написав Варіації, і багато інших. Відома його Арія з варіаціями з сюїти Мі мажор, яку іноді називають «гармонійний коваль», бо кажуть, що цю мелодію композитор почув саме від коваля.

Манера письма Г. Генделя принципово відмінна від бахівської: він писав з легкістю, ніби імпровізував, не накидав ескізів, а писав цілий твір. Ми вже зазначали, що музикант був неперевершеним майстром імпровізації, але й володів відчуттям форми, а також створював чудові мелодійні лінії. Музика Г. Генделя мальовнича. На відміну від Й. Баха, Г. Гендель ніколи не був церковним музикантом й майже ніколи не писав для церкви. Він створював виключно інструментальну музику для концертів і свят, опери для театру і ораторії (не для церковних богослужінь). Є в нього і легка розважальна музика: це подвійні концерти «Музика на воді», «Музика феєрверку». Часто такі твори виконуються в супроводі піротехнічних засобів та гарматних пострілів.

Цікаві факти про Г. Генделя.

Батькові Г. Генделя на момент його народження було 63 роки. Він не підтримував захоплення сина музикою, бо вважав це несерйозним заняттям і хотів, щоб Георг Фрідріх став юристом.

Г. Гендель був дуже популярним у Лондоні, отримував щедрі зарплатні 200 фунтів від королеви Анни.

Г. Гендель за вдачею був веселим, з почуттям гумору, за статурою – товстим і кремезним. На відміну від багатьох музикантів того часу він накопичив величезні багатства, які залишив своїй племінниці, бо не був одружений ніколи, а ще був потайним, приховував особисте життя.

Г. Гендель помер багатою людиною у віці 74 років (пригадаємо, в якій бідності жив і помер Й. Бах...). На похороні Г. Генделя були присутні 3 тисячі осіб. Похований у Вестмінстерському абатстві (Й. Бах біля церкви св. Хоми, в якій він прослужив 27 років...).

Питання:

1. Яка музика Г. Генделя популярна в сучасному світі?
1. У чому була новизна концертів, які організовував Г. Гендель?
1. Особливості виконавського стилю Г. Генделя.
1. Чому в деяких творах композитора використовується цифрований бас?
1. Назвіть твори Г. Генделя для клавіра.
1. Чим відрізняється манера письма Г. Генделя від бахівської?
1. Розважальна музика Г. Генделя.
1. Розкажіть, якою людиною був Г. Гендель.

Белявіна Н. Д. Концертна діяльність у Великобританії першої половини XVIII століття: (на прикладі творчого життя Г. Ф.Генделя у 1710-1759 роках). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2004. Вип. 13. С. 164–171.

**Тема 25. Фортепіанна культура Західної Європи
кінця XVIII — початку XIX століть.
«Блискучий» стиль віртуозів Лондонської школи**

В епоху капіталізму до мистецтва долучаються більш широкі демократичні кола людей з різним рівнем художнього смаку. Були й такі, які очікували від мистецтва нових творів, але не глибоких й змістовних, а розважальних, так би мовити, «для душі». І тому поряд з основним великим демократичним мистецтвом розвивалося мистецтво салонне, зовні блискуче, але неглибоке. Відбувалося і розмежування діячів художньої культури: одні були за розвиток насправді високого мистецтва, яких хвилювала доля рідної національної культури, вони боролися за високі ідеали в мистецтві. Внесок таких музикантів був високо оцінений людством, вони відомі і нам: Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берліоз, Ф. Ліст. Їхніми антиподами були композитори і музиканти, які переслідували зовсім інші цілі. Вони пристосовувалися до смаків моди і наповнювали нотний ринок салонними п'єсами; були свого часу відомими, але ненадовго...

Кінець XVIII – початок XIX ст. – час бурхливого розвитку фортепіанного мистецтва. Фортепіано набуває неабиякої популярності, стає улюбленим концертним інструментом, на ньому залюбки грають вдома. Усі якості фортепіано: багата звукова палітра, динамічність, співучість, складність гармонії, поліфонія – дуже підходили для відображення образів європейської музики того часу. Виконавець на фортепіано не залежав від акомпаніатора, як скрипаль або диригент від оркестру. Воно притягувало відносною легкістю оволодіння першими навичками гри аматорів.

Суспільній зацікавленості фортепіано сприяв й інтенсивний розвиток виробництва інструментів, віденська й англійська механіка конкурували між собою як найкращі у світі. Австрійські «Штейни» і «Штрейхери» вирізнялися вишуканістю й блиском звучання, їхня клавіатура була легкою для виконання ажурних пасажів, вони підходили до художніх смаків, які панували в салонах віденських аристократів.

Англійські фортепіано відрізнялися співучим, насиченим звуком, їхня клавіатура була відносно «тугою», з гармонічним звучанням.

Французький майстер Себастьян Ерар винайшов подвійну репетицію (у 1821 році). Відтепер можна було видобувати звуки повторно, не відпускаючи клавішу до самого верху, це спрощувало й полегшувало виконання.

Важливим вдосконаленням фортепіано був винахід демпферної (правої) педалі. Він належить Йозефу Баєру (1781 р.). У 1782 році

Джон Бродвуд взяв патент на ліву педаль, а наступного року на спільне їх використання. Демпферна педаль змінила фактуру творів, тембр інструмента, техніку гри на ньому, створила можливість одночасного звучання всіх регістрів, насичення фону фігураціями, акордами й іншими видами фактури. Віддалення баса від мелодії збагатили її обертонами, надало більшої співучості й колористичних ефектів.

На початку XIX століття в концертній практиці закріпилося крилоподібне фортепіано, у домашніх умовах частіше використовувалися прямокутні фортепіано з вертикальним крилоподібним корпусом (жирфа), які потім були замінені на більш звучні піаніно.

Мистецтво імпровізації ще не зникає з концертної практики, хоча і втрачає своє колишнє значення. Характерною фігурою для того часу є вже не композитор- імпровізатор, а композитор-віртуоз, навіть, скоріше, віртуоз-композитор. Серед віртуозів того часу були й серйозні музиканти, які ставили в своїй творчості дійсно художні завдання, і немало зустрічалося віртуозів салонного спрямування, які виконували незначні за своїм змістом твори, але насичені всілякими піаністичними ефектами.

Майстерність фортепіанних віртуозів знаходилося тоді на високому рівні й ґрунтувалася на принципах музичного класицизму, це проявлялося у відточеності дрібних деталей. Усе більше входив у моду «блискучий» стиль гри; твори, написані в такому стилі, містили в собі велику кількість бісерних пасажів, які потребували від виконавця особливих прийомів.

Віртуози початку XIX століття більш сміливо вводили в свої твори октавні й терцові пасажі, акордові послідовності, скачки, трелі, розподілення звуків між двома руками, використовували педаль, яка сприяла звучанню співучої мелодії на фоні гармонічних фігурацій. На рубежі XVIII–XIX століть інтенсивно розвивалося концертне життя, особливо в Лондоні та Відні. Сформувалися віденська і лондонська школи фортепіанного мистецтва.

Муціо Клементі (1752–1832) – представник лондонської школи, італійський композитор і віртуоз, народився в Римі. Хлопчику не було й дев'яти років, як він витримав іспит на звання органіста! З 15-річного віку він жив в Англії. Його техніка, як писав французький піаніст XIX ст. Антуан Мармонтель, відрізнялася вражаючою точністю, рука була нерухомою, лише пальці гнучкі, рухливі, незалежні. Ніхто не виконував з ідеальною, як він, досконалістю твори Й. Баха, Г. Генделя, Бенедетто Марчелло, Д. Скарлатті. Сучасники особливо відзначали його віртуозність у виконанні терцових пасажів.

М. Клементі створив понад 100 сонат, більшість з них для фортепіано. Сонатна творчість М. Клементі ще не мала того багатства музичного змісту, як твори Й. Гайдна, В. Моцарта і Л. Бетховена, вона менш лірична, але його внесок у розвиток сонати є значним, особливо в розвиток віртуозної фортепіанної фактури. У різних творах лондонського віртуоза відчувуються програмно-романтичні тенденції. Кращі сонати М. Клементі не втратили свого художнього значення і до нашого часу. У педагогічному репертуарі значне місце займають сонатини композитора. Віртуозний стиль у сонатах М. Клементі був новаторським для свого часу.

М. Клементі був відомим і як педагог, серед його учнів відомі піаністи: Й. Крамер, Дж. Фільд. Велику увагу М. Клементі та його учні приділяли проблемі віртуозної майстерності. Основу для формування техніки учня складали вправи й етюди. На них прагнули розвинути силу, рівність і швидкість пальців. Рух кисті руки, використання ваги руки вважали за необхідне уникати, рекомендували тримати пальці так, щоб вони були схожими й подібними до молоточків. Починали з п'ятипальцевих вправ: руки в октаву, грати повільно й голосно, високо піднімати пальці, вистукуючи звуки. Потім вивчали трелі, подвійні ноти, октави й інші технічні формули. Ці вправи потрібно було грати довго й систематично.

До ранніх зразків інструктивних етюдів належить збірник М. Клементі «Ступінь до Парнасу», надрукований у 1817 році. До нього входили фуги, канони, скерцо, капричіо, «драматична сценка» і багато етюдів. Етюди М. Клементі корисні для опрацювання чеканної техніки позиційного типу, які потребують від виконавця неабиякої витримки.

Один з учнів Клементі – Йоганн Баптист Крамер (1771–1858). Л. Бетховен цінував його більше за інших віртуозів. Й. Крамер майже все життя прожив в Англії. Його гра мала риси класицизму, вона відрізнялася ясністю, шляхетною простотою, а також ліричною теплотою. Й. Крамер був чудовим імпровізатором, це йому вдавалося так, ніби він грав підготовлені заздалегідь твори. Зараз відомі 60 вибраних етюдів Й. Крамера. Вони за своїм стилем близькі до Етюдів М. Клементі, хоча вже більш змістовні в музичному плані і більш мелодійні. Й. Крамер відомий і як нотний видавець. Досі є фірма, яка носить його ім'я.

Ліричні тенденції, які окреслилися в творчості Й. Крамера, знайшли своє продовження в творчості ірландця Джона Фільда (1782–1837). Одним з перших він започаткував супровід з глибокими басами, які давали змогу довше витримувати педаль, прикрашати звуки мелодії обертонами. Він

змішував такі ефекти, як звучання на одній педалі різних гармоній. Найбільше співучість піанізму Фільда розкрилася в його ноктюрнах. Він першим увів цей жанр до фортепіанної літератури. Ноктюрни Дж. Фільда були дуже популярними, як і його концерти.

Джон Фільд – один з найкращих піаністів свого часу. Його виконання було поетичним, проникнутим неперевершеним ліризмом, але сучасників вражала й філігранність техніки.

Школа фортепіанної майстерності М. Клементі зробила значний внесок в історію світового фортепіанного виконавства, але є й тіньовий бік захоплення віртуозністю з ущербністю художньому змісту. Менш талановиті послідовники М. Клементі довели його принципи до абсурду. Учнів муштрували, вимагали нескінченних занять над вправами і перетворювали їхнє навчання в суто механічний процес. Віддавали перевагу не якості, а кількості роботи за інструментом, віртуози грали по декілька годин на день, використовували німу клавіатуру, вигадували деякі механічні засоби, апарати – усе це вносило в процес навчання механічне тренування, відірване від художнього виховання піаніста.

Яскравий представник Віденської школи фортепіанної майстерності Йоганн Непомук Гуммель (1778–1837) у дитинстві займався з В. Моцартом, якого намагався завжди наслідувати. З десяти років він їздив з концертами. Кращі твори Й. Гуммеля і зараз викликають художній інтерес. Виконання Й. Гуммеля вирізнялося ясністю, тонкою пропорційністю цілого й деталей. Він був майстром-віртуозом, а ще славився скупкою педалізацією, був відомим своїми імпровізаціями. Й. Гуммель стверджував, що не потрібно грати по шість-сім годин, бо якщо працювати систематично, то трьох годин буде достатньо. Все, що перевершує цей час, гальмує й призводить скоріше до механічної, а не до одухотвореної гри. Митець вважав, що треба оволодіти своїми пальцями, відчувати їх зсередини до самих кінчиків, – так можна оволодіти всіма видами туше.

Й. Гуммель написав свою «Школу» в 1828 році. Її назва: «Грунтовний теоретичний і практичний посібник з фортепіанної гри від перших практичних уроків до повної завершеності». Найбільше Й. Гуммеля можна критикувати за обмежене використання педалі.

Серед віденських віртуозів варто запам'ятати такі імена: А. Еберль, Г. Вольф, І. Гелінек. У манері гри А. Еберля відчувався вплив В. Моцарта, він мав і композиторський, і виконавський дар. Г. Вольф дивував своєю віртуозністю, але в художньому плані не був цікавим. І. Гелінек був мод-

ним вчителем музики в будинках віденських аристократів і писав у великій кількості твори салонного характеру. Ці імена зараз забуті.

Питання:

1. Порівняти ідеали дійсно високого мистецтва і салонного. Назвати імена представників високого мистецтва.
2. Чому відбувся бурхливий розвиток фортепіанного мистецтва на межі XVIII–XIX століть.
3. Чим відрізнялися інструменти фортепіано австрійських і англійських майстрів? Назвіть їхні імена.
4. Як змінив і вдосконалив фортепіано винахід демпферної педалі?
5. Що означає блискучий стиль виконання?
6. Представники лондонської і віденської шкіл фортепіанної майстерності.
7. Муцію Клементі, його виконавські особливості.
8. Сонатна творчість М. Клементі.
9. М. Клементі- педагог, його учні.
10. «Ступінь до Парнасу», розповіді про збірку.
11. Значення етюдів Й. Крамера.
12. Д. Фільд, його ноктюрни та інші твори.
13. Й. Гуммель – представник віденської школи.
14. Назва фортепіанної школи Й. Гуммеля.
15. Назвіть відомі вам імена віденських віртуозів.

Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку XIX століття : становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муцію Клементі. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2018. № 3 (40).

Тема 26. Інтерпретація творів Л. Бетховена.

Стилістичні особливості та виконавська специфіка

Людвіг ван Бетховен був представником віденської школи XIX століття, геніальним послідовником В. Моцарта. Ще змалку він виявив піаністичні здібності. Батько його нещадно муштрував. У віці восьми років відбувся перший публічний виступ. До речі, досить тривалий час Л. Бетховен брав уроки в В. Моцарта, а вдосконалювався в майстерності композиції у Й. Гайдна. Спочатку Л. Бетховен брав участь в концертах, які були організовані різними музикантами, потім почав давати й свої концерти-академії, вони відбувалися не тільки у Відні, а й в інших містах Західної Європи.

Л. Бетховен був видатним віртуозом, але на відміну від модних віденських піаністів, які володіли мистецтвом блискучого стилю гри, він відкидав галантне виконання і до цих музикантів ставився скептично. Гра Л. Бетховена була мужньою, енергійною, під його пальцями фортепіано перетворювалося на оркестр, а його пасажі були схожими на бурхливі лавини. Учень Л. Бетховена К. Черні писав, що така гра захоплювала глибиною свого художнього змісту. Л. Бетховен надавав великого значення цілісним рухам руки, використанню її ваги й сили. Щодо темпу, то він в своїй ранній творчості не відступав від класично витриманого темпу, що вже не було йому притаманне в більш пізній період, коли були створені його Апасіоната, Героїчна симфонія – це вже було *tempo rubato*. Сучасники були в захваті від його співучої гри на фортепіано.

Л. Бетховену доводилося не раз змагатися з іншими віртуозами, і це були не просто конкурси, а зіткнення двох ворожих художніх спрямувань: вишуканої салонної культури, модних її тенденцій і нового бунтарського мистецтва, представником якого був Л. Бетховен. Одним з його суперників був Данііл Штейбельт, а переможцем став Л. Бетховен!

Саме від Л. Бетховена бере початок новий напрямок в історії виконання фортепіанної музики – «буря і натиск». Музика Л. Бетховена являє собою ствердження незламної волі людини, її стійкості й дуже є особистою через його хворобу... Якщо В. Моцарт і Й. Гайдн намагалися передати в звучанні рояля інструменти оркестру, то у Л. Бетховена саме рояль з багатством його можливостей був у пріоритеті. Знову ж таки, рояль Л. Бетховена і сучасний – вражає різні. Поціновувачі мистецтва Л. Бетховена мають змогу побачити його рояль в Музеї історії мистецтв у Відні. Л. Бетховен, як і всі

геніальні творці, випереджав свій час, дивився у майбутнє і творив більше для сучасних інструментів, бо рояль Л. Бетховена не мав ще того звуку, динаміки, тембрової забарвленості, які мають величезне значення в інтерпретації його творів. Він прагнув до потужного fortissimo й досягнення послідовного посилення або послаблення звуку, але й багато уваги приділяв співучій манері виконання мелодій. Навіть у вправах з його зошитів є такі, що сприяють розвитку й удосконаленню навичок гри на legato співучих мелодій. Л. Бетховен захоплював слухачів своєю величною, сповненою почуттів і багатою на емоції грою, яка вражала глибиною художнього змісту.

Твори Л. Бетховена ставлять перед інтерпретаторами таке завдання, як поєднання сильного напору й лірики почуттів. Виконання його творів потребує чіткого відчуття метроритму й переконливого динамізму. Необхідно також дотримуватись усіх приміток, написаних самим композитором. Це стосується аплікатури, штрихів та педалізації, можливості якої були по праву оцінені композитором і втілені в його творах, особливо для створення світлих ліричних образів. Як і Й. Гайдну, Л. Бетховену притаманні оркестрові прийоми композиторського письма.

Існує декілька трактувань і підходів до виконання бетховенського творчого доробку. Одні виконавці вбачали лише емоційне, інші раціональне ставлення до виконання його творів, але, коли перемагає щось одне з них — тоді ми кажемо про інтерпретацію бетховенських творів у більшій чи меншій схильності до романтизму або класицизму. За свідченнями сучасників Л. Бетховена, його стиль виконання тяжів скоріше до емоційного, і це необхідно пам'ятати сучасним виконавцям, а ще велику увагу приділяти педалізації, без якої неможливо досягти у творах Л. Бетховена особливо специфічних ефектів звучання.

В Україні серед відомих інтерпретаторів творів Л. Бетховена був Микола Лисенко. Він не тільки майстерно виконував третій і четвертий його фортепіанні концерти, а й написав свою каденцію до одного з них (№ 4). Залишаться неперевершеними виконавцями бетховенського спадку М. Колесса і Ф. Блуменфельд.

Згадуючи постать геніального Л. Бетховена, не можна не відзначити його цікавості до української народної музики, елементи якої дуже вдало втілилися у творах. Він зробив обробку народної пісні «Їхав козак за Дунай» для голосу з фортепіано, створив також варіації на цю тему. Інтонації українських народних мелодій відчутні в Героїчній симфонії, четвертому

фортепіанному концерті, квартетах, які були замовлені його другом, дипломатом Андрієм Розумовським, сином останнього Гетьмана України Кирила Розумовського. Граф Андрій Розумовський підтримував Л. Бетховена як меценат і товариш, був одним з перших виконавців квартетів Л. Бетховена у складі створеного ним струнного квартету, в якому виконував партію другої скрипки.

У місті Батурині в Національному історико-культурному заповіднику «Гетьманська столиця» була свого часу оприлюднена картина невідомого автора, на якій зображено подію з періоду дружби Л. Бетховена з українським аристократом, графом Андрієм Розумовським. До речі, А. Розумовський підтримував фінансово не тільки Л. Бетховена, але й Й. Гайдна і В. Моцарта. Його бібліотекою мав можливість користуватися Л. Бетховен, а у ній містилося багато фахової літератури, зокрема української музики. Отже, на згаданій картині центральною фігурою є сам Л. Бетховен, зображений серед прихильників і друзів: тут і квартет А. Розумовського, і Й. Гайдн, який захоплювався творчістю молодого Л. Бетховена. Відомо, що твори молодого композитора неоднозначно сприймали його сучасники, вважаючи їх занадто складними, часом незрозумілими. Музиканти з квартету А. Розумовського як перші виконавці творів Л. Бетховена робили велику справу – підтримували молодого митця з такою складною долею, коли його творчість належно не сприймали. А. Розумовському були присвячені найбільш значущі твори Л. Бетховена: п'ята і шоста симфонії, три струнних квартети. Він був дуже вдячним і цінував їхню дружбу. Меценатська підтримка Л. Бетховена А. Розумовським припинилася після страшної пожежі у віденському палаці, коли було знищено бібліотеку. Граф уже не зміг відновити своїх статків...

Продовжуючи тему стосунків А. Розумовського й віденських класиків, не можемо оминати зв'язок графа з В. Моцартом, який був частим гостем на музичних вечірках. Вони приятелювали. І коли Г. Потьомкін наказав зібрати у своєму маєтку (на сучасному півдні України) найкращих артистів і музикантів, Андрій Розумовський, будучи послом в Австрії, запропонував В. Моцарту, блискучому музиканту з європейським ім'ям, відвідати володіння Г. Потьомкіна, але князь несподівано помер, і В. Моцарт залишився у Відні. Згодом до Львова приїхав син В. Моцарта, Франс Кавер, який прожив там три десятиліття і створив першу в місті музичну школу. Він багато гастролював Україною, бував у Києві та Житомирі. З успіхом виконував і твори

свого батька, і свої власні, а українську жартівливу пісеньку «У сусіда хата біла» Моцарт-молодший, «львівський Моцарт», використовував у фортепіанних варіаціях ре мінор. У соборі Святого Юра тоді відбувся концерт, під час якого композитор виконав знаменитий батьківський «Реквієм».

За нагоди побувайте в палаці Розумовських в м.Батурині, це Чернігово-Сіверський край. У палаці зберігається рояль XIX століття, на якому грають учасники конкурсів імені Андрія Розумовського, для яких обов'язковими для виконання є твори віденських класиків, з якими А. Розумовського пов'язувала щира дружба.

Питання:

1. Л. Бетховен – представник віденської школи.
Що пов'язує його з В. Моцартом і Й. Гайдном?
2. Якою була гра Л. Бетховена-віртуоза,
чим вона відрізнялася від манери модних віденських віртуозів?
3. Як називається новий напрямок в історії виконання
фортепіанної музики, започаткований Л. Бетховеном?
4. Специфіка фортепіанної творчості Л. Бетховена, її особливості.
5. Видатні інтерпретатори творів Л. Бетховена.
6. Українські мотиви в творах Л. Бетховена.
7. Андрій Розумовський та віденські класики
8. Назвіть твори Л. Бетховена, присвячені А. Розумовському.

Десінь С. Особливості виконавських принципів і прийомів Артура Шнабеля у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА*. 2023. №19 (2), С.132 – 137.

**Тема 27. Розвиток музичної фортепіанної мініатюри.
Франц Шуберт. Мистецтво співу на фортепіано**

Поряд з мужніми, вольовими образами, які відображали силу духу, героїчну боротьбу, в XIX столітті посилився інтерес до ліричної сфери почуттів. У кожній зі сфер інструментальної музики: фортепіанної, скрипкової та інших завжди поряд знаходилися дві тенденції:

1. Це збагачення інструмента засобами виразності, новими образами з суміжних царин музичної творчості й виконавства.
2. Це розкриття специфіки художніх можливостей інструмента фортепіано.

Обидві тенденції є важливими для розвитку музичного мистецтва.

Творчість композитора Л. Бетховена була пов'язана з симфонічним і вокальним мистецтвом. Наступне покоління композиторів зв'язок з вокальною музикою розвивають ще повніше. Прагнення до передачі інтимних почуттів сприяє розвитку ліричної фортепіанної мініатюри, п'єс, які здебільшого мали співучий характер і передавали сокровенні переживання автора. Це були пісні без слів, романси, ноктюрни, колискові, баркароли. Нерідко окремі твори композитори об'єднували в цикли.

Особлива роль у збагаченні інструментального мистецтва пісенністю належить Францу Шуберту (1797–1828). Він навчився гри на фортепіано майже самостійно під час домашнього музикування. Сучасники казали, що однак він був гарним піаністом і особливо чудовим акомпаніатором. Ф. Шуберт зіграв помітну роль у розвитку фортепіанної мініатюри. Його твори глибокі за своїм художнім змістом і досі не втратили своєї актуальності. Ф. Шуберт написав безліч вальсів, німецьких танців, лендлерів, екосезів, галопів. Танці його нагадують мініатюрні жанрово-побутові сценки з виписаними портретами окремих танцюристів. Його прагнення передати людські почуття навіть відобразилося в назві ор. 50

«Сентиментальні вальси». Але вже 8 його Експромтів та 6 Музичних моментів не мають прикладного характеру, це не просто танцювальна музика, бо в них з'являються риси романтичної поеми. Більшість п'єс Ф. Шуберта дуже пісенні, в їхній основі – лірично насичена пісенна мелодія, для якої характерна не розробка, як в класичній сонаті, а принцип роз-

співування. Композитор використовує здебільшого мелодико-гармонічне й фактурне варіювання: це і широкі інтервали в затакті, плавний супровід альбертієвих басів. Типовим для нього в гармонії є коливання однойменного мажору і мінору. У сфері фортепіанної фактури

Ф. Шуберт проявив свою творчу винахідливість – це були програмно-зображальні характеристичні прийоми письма.

Музика Ф. Шуберта висуває перед піаністом немало складних художніх завдань. По-перше, це передача ліричного змісту образів глибоко емоційно, з майстерністю співу на фортепіано. Для цього необхідно досконале пальцеве legato, уміння диференційно підходити до звучності мелодії та супроводу. Необхідно також слухати багату гармонію композитора.

Головне в інтерпретації творів Ф. Шуберта – це лірична теплота виконання. Найкращим інтерпретатором музики Ф. Шуберта вважають А. Шнабеля. Ф. Шуберт глибше, ніж будь-хто з його сучасників проникнув у мистецтво народної пісенності й розвинув його багаті можливості для розвитку інструментальної музики.

Питання:

1. Що сприяло розвитку фортепіанної мініатюри?
2. Назвіть відомі вам твори Ф. Шуберта.
3. У чому виражається пісенність творів Ф. Шуберта?
4. Особливості фортепіанного письма Ф. Шуберта.
5. Майстерність співу на фортепіано – головне завдання інтерпретації творів Шуберта.
6. Назвіть інтерпретаторів фортепіанної музики Шуберта.

Беренбейн І. Музичний часопростір Ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі сонати c-moll Д 958). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2022 №3-4 (56-57), С. 127-138.

Тема 28. Ф. Мендельсон-Бартольдї – видатний композитор і виконавець, майстер кантилени

Одним з найвидатніших митців німецької музичної культури другої чверті XIX століття був Фелікс Мендельсон-Бартольдї (1809–1847). Він свого часу керував концертною організацією Геванд-Хаузом, а в 1843 році заснував у Лейпцигу першу німецьку консерваторію.

Ф. Мендельсон був видатним виконавцем. З дев'ятирічного віку він почав виступати публічно. З іронією ставився до мистецтва салонних віртуозів. Виступаючи як піаніст, він грав, окрім власних творів, твори Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера й інших композиторів. Особливо вражало його виконання 4 Концерту Л. Бетховена. Його гра, за спогадами сучасників, відрізнялася «неймовірною завершеністю й витримкою, точністю і силою, але понад усе вона вражала своєю емоційністю – це було музичне одкровення, звертання духа до духу», одухотвореність. Творчий спадок Ф. Мендельсона уміщує концерти, сонати, варіації, фантазії, капричіо, прелюдії і фуги, етюди, ліричні п'єси та інші твори. Його творчості притаманна і камерна, і концертна трактовка інструмента фортепіано.

Серед його камерних п'єс вирізняються «Пісні без слів» (8 зошитів по 6 номерів у кожному). Пісні швидко завоювали популярність й здобули поширення, бо є відносно нескладними за фактурою й різноманітними за втіленням художніх образів та почуттів людини. У «Піснях без слів» здебільшого спокійна й споглядальна лірика. Зустрічаються й п'єси жвавого характеру, скерцозні, деякі схожі на жанрові сценки. Ті, що мають елемент програмності, отримали назви, які за ними закріпилися: «Мисливська пісня», «Траурний марш», «Весільна пісня», «Пряля», хоча сам автор дав назви лише п'ятьом своїм п'єсам; «Дует», «Народна пісня» й три «Венеційські гондольєри». Усім цим творам не притаманна героїка, дух бунтарства, зіткнення конфліктів, хіба... деяке невдоволення, характерне для романтичного спрямування мистецтва.

Образи його «Пісень без слів» – це і порив, і стривоженість, сум, сентиментальність. Твори на зразок «пісень без слів», до речі, писали ще до Ф. Мендельсона, але саме в його творчості сформувався цей жанр романтичної мініатюри.

Більшість пісень без слів одноголосні, але зустрічаються такі, що нагадують вокальні дуети, квартети, інші ансамблі. П'єси нескладні за формою, деякі мають вступ, закінчення, програмні. Це їх ріднить з вокальними піснями-романсами.

Концерти Ф. Мендельсона, написані в «блискучому стилі», все ж таки виходять за рамки рівня салонної віртуозної музики того часу: 1-й Концерт *g moll* (1831), 2-й Концерт *d moll* (1837), Рондо-капричіозо, деякі етюди. Свої концертні твори композитор писав нерідко в двох частинах: перша співуча, друга віртуозна. У концертних творах Ф. Мендельсон використовує види дрібної і крупної техніки, чергування подвійних нот і акордів з одноголосним викладенням.

Цікаві його 6 прелюдій і фуг (1837), які з одного боку, продовжують відродження мистецтва великих німецьких поліфоністів, з іншого, є концертними творами цього жанру в романтичній літературі. Твори Ф. Мендельсона актуальні й досі в концертному й педагогічному репертуарі. «Пісні без слів» називають основною школою співу на фортепіано. На жаль, багато є творів, які забуті й майже не виконуються піаністами-виконавцями.

Основною проблемою, яка постає перед інтерпретатором музики Ф. Мендельсона, – виконання кантиленної мелодії, яка багата на затримання, що веде до занадто приторного виконання. Щоб цього уникнути, потрібно намагатися грати більш цілісно, охоплюючи внутрішнім слухом широкі фрази. Необхідно зрозуміти виразне значення пауз, які водночас роз'єднують і об'єднують музичні думки.

Захоплення музикою Ф. Мендельсона в середині XIX століття привело до появи великої кількості творів другорядних композиторів, у яких на всякий лад переспівувалися інтонації ф. Мендельсона з його «Пісень без слів». Але композитор увійшов в історію фортепіанної культури як творець чудових поетичних образів лірики й життєрадісної скерцозності, концертно-віртуозних п'єс, варіацій поліфонічного типу, поліфонічних циклів.

Питання:

1. Охарактеризуйте Ф. Мендельсона-виконавця.
2. Які твори включає композиторський спадок Ф. Мендельсона?

3. «Пісні без слів» Ф. Мендельсона як жанр романтичної мініатюри.
4. Програмність творів Ф. Мендельсона.
5. Концертні твори Ф. Мендельсона.
6. Актуальність творів Ф. Мендельсона в наш час.
7. Особливості інтерпретація музики Ф. Мендельсона.

Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України : Зб.наук. пр.* Вип. 10 Мистецтвознавство. Філософія. Харків : ХДАК, 2002. С. 163–170.

Тема 29. Роберт Шуман. Його погляди на фортепіанне мистецтво й виховання музиканта. Інтерпретація творів Шумана

У 30-ті роки XIX століття розгортається діяльність визначного представника німецького музичного романтизму Роберта Шумана, творця одного з важливіших спрямувань у музиці. В юнацькі роки Р. Шуман мріяв про кар'єру фортепіанного віртуоза. Його вчитель Вік у листі до його матері писав, що зробить її двадцятирічного сина за три роки одним з найвеличніших піаністів.

Виконання молодого Р. Шумана, за словами сучасників, справляло глибоке враження, особливо імпровізації. Р. Шуману були притаманні енергія, сила й задумлива мрійливість водночас. Коли Р. Шуман поставив перед собою завдання стати віртуозом, він намагався у найкоротший термін покращити техніку: грав по шість: сім годин на день та ще й почав користуватися механічними застосунками і отримав хворобу рук! Р. Шуману не вдалося стати піаністом, але він не втратив інтересу до фортепіано.

У своїх літературних працях, які публікувалися на сторінках «Нового музичного журналу», Р. Шуман прагнув відродити музику великих майстрів минулого й підтримати водночас кращих музикантів-сучасників, зокрема й з інших країн. Серед тем, які він порушував в літературних працях, була одна з найцікавіших – виховання музиканта художника нового типу, принципово відмінного від модних віртуозів. У цьому він вбачав дієвий засіб для покращення музичної культури свого часу. Питання педагогіки постають у його книзі

«Домашні й життєві правила для музикантів», які викладені як афоризми. Уперше вона була опублікована в «Новому музичному журналі» в 1850 році, а потім як доповнення до «Альбому для юнацтва». Правила написані здебільшого для піаністів – у цьому розуміння Р. Шуманом ролі фортепіано в музичній культурі. Важливі також і методичні висловлювання композитора в передмові до його Етюдів за каприсами Н. Паганіні opus 3.

Педагогічні погляди Р. Шумана торкаються етичного й естетичного виховання музикантів, а саме питання відчуття зв'язку мистецтва з навколишньою дійсністю. Один з висловів наголошує: «Насолоджуйтеся частіше природою!». В основі навчання: набуття глибоких і різносторонніх

знань, знайомство з усіма значущими творами видатних композиторів. Не пропускати можливості послухати гарну оперу, співати в хорі (особливо в середніх голосах), грати в ансамблях, акомпанувати, диригувати, грати на органі, уважно слухати народні пісні, бо це є скарбниця чудових мелодій.

Р. Шуман критикує салонну спрямованість мистецтва й надмірне захоплення технікою заради техніки, бо вважав, що вона має цінність лише там, де служить найвищим цілям. Дуже цінними і прогресивними є висловлення Р. Шумана щодо роботи за фортепіано. Він писав: «...не бренчи на інструменті», був проти механічного тренування, німої клавіатури, бо вважав її непридатною. Він протиставляв їй роль слуху – саме це вважав головним.

«Домашні й життєві правила» Р. Шумана високо оцінили прогресивні музиканти. Р. Шуман своєю творчістю заперечував рутину, банальність та пусте віртуозне бахвальство. Його творчість є відлунням суспільного життя Німеччини, хоча передові тенденції у нього не були виражені так сильно, як у Г. Гейне і других представників прогресивної німецької літератури. У 1839 році Р. Шуман увів до Віденського карнавалу «Марсельєзу», яка на той час була суворо заборонена в Австрії. Він відгукнувся на революцію 1848 року патріотичними хорами й маршами (opus 76).

У творчості Р. Шумана поєднуються риси романтизму й реалізму. Багатьом його творам притаманний колорит фантастики, але разом з тим вони глибоко наповнені життєвим змістом. Для Р. Шумана важливим є зображення внутрішнього світу людини. Він став одним з представників психологічного спрямування в музиці XIX століття.

Твори Р. Шумана поліфонічні за прийомами розвитку. Частіше це контрастна поліфонія. Р. Шумана цікавив не тільки внутрішній світ дорослих, але й дитячий. Він казав: «У кожній дитині чудова глибина». Творам Р. Шумана не властива блискуча перлинна техніка, яка була в композиторів салонно-віртуозного спрямування. Його фактура насичена, він використовує здебільшого акордове викладення, у нього зустрічаються дуже складні стрибки («Карнавал»). Деякі твори потребують кистьової техніки, доволі розвиненої (як у «Токаті»). Дуже часто зустрічається поліритмія.

Р. Шуман майже не використовував в акомпанементі розкладених гармонічних фігурацій. Він вніс багато нового в царину музичної форми: це його цикли фортепіанних мініатюр, які давали більше можливостей для

створення невеликих образів-характеристик, які сплітаються в художні концепції, що виходять за рамки однієї мініатюри. В основі циклів – програмний задум.

«Метелики» opus 2 – цикл, створений 1831 року, – це перший наворотський цикл Р. Шумана. Він вводить в карнавальну сцену образи людських індивідуальностей на фоні святкового натовпу. Ці новаторські риси Р. Шуман продовжує в «Карнавалі» opus 9 (1835), в якому психологічні характеристики поглибилися, і новим тут став принцип варіаційного розвитку.

У «Дитячих сценах» opus 15 (1838) Р. Шумана цікавить світ дитини, її душевні переживання: «Прохання дитини», «Щасливе задоволення», «Мрії», «Не занадто серйозно?»; у них образи межують з невеликими жанровими сценками. У кінці циклу вперше розміщена післямова автора: «Поет говорить». Також у кінці циклу «П'єси-фантазії» opus 12 (1837) є останній номер, який має назву «Кінець пісням», своєрідна післямова автора. У «П'єсах-фантазіях» замальовується зібрання, на якому розповідали різні фантастичні історії, читали вірші, новели, музикували, вели дружню бесіду. Це було поширене явище в побуті німецької молоді того часу.

Інтенсивна творча робота Р. Шумана у сфері фортепіанних циклів привела до створення і нових типів творів, і до оновлення старих форм: варіацій, сонат, концертів. У варіаційній формі написаний твір композитора «Симфонічні етюди» opus 13 (1834). Це 12 варіацій, написаних на тему одного любителя-флейтиста. Для «Симфонічних етюдів» і «Карнавалу» було створено велику кількість номерів, які не увійшли до кінцевої редакції цих циклів.

Р. Шуман об'єднав два жанри: варіацій і концертного етюд. Окремі варіації – це одночасні послідовні ланцюжки перевтілення однієї теми з певними фактурними труднощами. В основі більшості етюдів – близьке композиторів акордове викладення. Деякі етюди настільки насичені поліфонією, що їх можна назвати поліфонічними. В інших імітуються прийоми викладення, властиві іншим інструментам (у 3-й варіації імітується скрипкова фактура).

Сонатам Р. Шумана властивий наскрізний розвиток. У вільно трактованій сонатній формі написані «Фантазія» і «Віденський карнавал».

«Фантазія» увібрала в себе елементи сонати, варіацій, рондо, є в ній і елементи пісенних та поліфонічних принципів розвитку.

Концерт а moll Р. Шумана є одним з найкращих зразків ліричного концерту в музичній літературі XIX століття. Сам автор казав, що цей його твір не є концертом для віртуозів, а об'єднує в собі симфонію, концерт і велику сонату – такий собі синтез форм. В історії концертного жанру цей твір Р. Шумана вирізняється не тільки своїм високохудожнім рівнем, але й сміливим використанням прийому наскізного розвитку і монотематизмом.

Виконання творів Р. Шумана вимагає від піаніста проникнення в глибини творчості композитора. На це здатні лише музиканти з багатим духовним світом, тонкою душевною організацією і поетичним уявленням. Піаністам раціонального складу його музика не підвладна. При виконанні багатьох творів Р. Шумана великої форми нелегко досягти внутрішньої цілісності. Виконуючи шуманівські мелодії, необхідно володіти багатою палітрою звучання й мистецтвом співу на фортепіано. Але й цього недостатньо. Головне відчувати й передати інтонаційний зміст музики, як вираз глибоких і справжніх людських почуттів, бо його мелодії насичені психологічними відтінками.

Фактура творів Р. Шумана поліфонічна, багато прихованих голосів, самостійних у ритмічному плані. Взагалі не всім вдається точно передати ритміку в творах Р. Шумана. Наприклад, деякі елементи пунктирного ритму, як в «Пориві», складні і його синкопи на слабких долях. Видатну роль в пропаганді мистецтва Р. Шумана свого часу, коли він ще не був таким відомим, зіграла Клара Вік – Клара Шуман. Вона була неперевершеною інтерпретаторкою творів Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, і особливо свого чоловіка Роберта Шумана.

Прихильником таланту Р. Шумана був Ф. Ліст, який включав його твори до своєї програми. Існує багато цікавих записів виконання творів Р. Шумана.

Р. Шуман різнобічно вплинув на розвиток фортепіанної літератури. Його творчість для багатьох композиторів другої половини XIX століття стала прикладом, високим зразком зображення духовного світу людини. Творчість Р. Шумана особливо вплинула на розвиток фортепіанної

мініатюри. Вабив його самобутній, з цікавими знахідками стиль. Прийоми поліфонізації й акордове викладення, які він розробив, вплинули на формування інструментального стилю Й. Брамса, а також Е. Гріга. Як підтвердження широкого визнання творчої діяльності великого романтика в наш час і як данина його таланту з'явилися в середині минулого століття міжнародні конкурси, які носять його ім'я. Спочатку вони проводилися в Берліні, а потім їх перенесли до рідного міста композитора Цвікау.

Питання:

1. Чому Р. Шуману не вдалося стати видатним віртуозом?
2. Назвіть літературну працю Р. Шумана, написану для піаністів.
3. Розкажіть про педагогічні погляди Р. Шумана.
4. Як поєднуються в творчості Р. Шумана риси романтизму і реалізму?
5. Нові музичні форми, створені Р. Шуманом.
6. Особливості композиторського письма Р. Шумана.
7. Назвіть цикли Р. Шумана.
8. Інтерпретація фортепіанних творів Р. Шумана.

Актуальність творчості та педагогічних поглядів Р. Шумана в наш час. Буколик В. Роберт Шуман. Життєві правила для музикантів. (Переклав Василь Білоцерківський).

Тема 30. Карл Черні – видатний майстер фортепіанного етюду. Школа фортепіанної гри К. Черні

Ми вже казали раніше про захоплення деяких музикантів віртуозністю. Вони усілякими способами намагалися привернути увагу публіки: ефектними трюками або рекламами про те, що концерт буде проведений при тисячі свічок... Багато віртуозів дозволяли собі вільно трактувати тексти музичних творів, додавали свої мелізми, створювали свої каденції, захоплювалися романтичним поривом під час виконання музики *tempo rubato* – про його зловживання навіть велися дискусії на сторінках музичних журналів, чи потрібно дотримуватися строгого темпу. Критикували також надмірне використання правої та лівої педалі. Мистецтво віртуозів того часу знайшло своє відображення в фортепіанній педагогіці. Була створена велика кількість збірок етюдів і вправ, деякі виконавці захоплювалися пальцевою муштрою, багатоваріантним тренуванням, усілякими механічними засобами. Водночас у педагогіці, як і у виконавському мистецтві, посилювався інтерес до інтерпретації виконавства динаміки, ритму, темпу, педалізації. І одним з основних завдань поставав спів на фортепіано, навіть створювалися книги на цю тему.

Карл Черні був видатним композитором і педагогом, майстром фортепіанного етюду (1791–1857). Він народився у родині чеського музиканта, навчався спочатку у свого батька, а потім у Л. Бетховена. Він мав феноменальну пам'ять, яка давала змогу йому грати велику кількість творів напам'ять з репертуару тих часів. К. Черні став видатним артистом, запам'ятався він також пропагандою творчості Л. Бетховена. За словами Ф. Ліста, коли твори Л. Бетховена були незрозумілими публіці й вважалися складними, їх грав К. Черні і грав дуже добре. Сучасники змальовують К. Черні як просту, скромну людину, він нагадував зовні шкільного вчителя, а був освіченою людиною і знав сім мов! Усе його життя пройшло у Відні. У 15 років Черні вважався відомим педагогом. У нього за багато років педагогічної діяльності вчилися відомі учні, серед них Ф. Ліст, Т. Куллак, Т. Лешетицький.

К. Черні був плідним композитором. У його творчості поєднувалися риси класицизму й салонного романтизму. Він писав твори різноманітних жанрів: від мес, симфоній, концертів до етюдів, які відомі й зараз, але багато його творів забуті... З найбільш відомих його етюдів твори різного рівня складності, вони широко використовуються і в наш час. З найбільш легких етюдів К. Черні, які вивчаються в ДМШ, збірка «Вибрані етюди» під редакцією Генріха Гермера (так і кажуть: Черні-Гермер). Продовженням цього збірника є «Школа

вправності» opus 299 і найкращий його opus 740 «Мистецтво вправності пальців (а кщо точніше, то «Мистецтво закінченої пальцевої техніки»)), що і є основною метою його опусів, тобто це теоретична і практична фортепіанна школа, доведена від початкового виховання піаніста до найвищої довершеності. К. Черні рекомендував вивчати гами legato, staccato, використовувати різні метричні наголоси, робити crescendo, diminuendo. У його «Щоденних вправах» педантично виписано, скільки разів повторювати ту чи ту вправу (20–30 разів!). Ця механістичність його мислення торкнулася і порад щодо вивчення творів: спочатку розбір, потім технічне відпрацювання і вже наостанок саме виконання. Він пропагував грати, застосовуючи вагу руки і внутрішній тиск (невидимий), також багато уваги приділяв інтерпретації: динаміці, артикуляції, темпу, наголошував на багатстві можливостей фортепіано. Він писав, що є 100 різних відтінків звуку, і тому дисонуючі акорди він пропонував грати голосніше, а консонуючі тихіше, висхідні пасажі виконувати crescendo, а нисхідні diminuendo.

Прогресивними були його погляди щодо стилевих особливостей виконання творів різних композиторів та прояву особистої індивідуальності виконавця. Чимала заслуга К. Черні і у створенні ним редакцій багатьох творів класиків. Це було цінним для вдосконалення педагогічного репертуару. К. Черні редагував поліфонічні твори Й. Баха, які свого часу зіграли позитивну роль, хоча зараз не є актуальними.

Питання:

1. Якою людиною, за словами сучасників, був К. Черні.
2. Назвіть учнів К. Черні та педагогів, у кого він свого часу навчався.
3. Як у творчості К. Черні поєднувалися риси класицизму і салонного романтизму?
4. Які твори, крім етюдів, писав К. Черні?
5. Назвіть збірники етюдів К. Черні від початкового етапу навчання до найвищої майстерності.
6. Негативні та прогресивні погляди К. Черні на вивчення вправ та музичних творів.

Заслуга К. Черні як редактора творів Й. Баха. Генкін А. Основні принципи піанізму Карла Черні. *WORLD SCIENCE* №6 (46), vol.2, June 2019.

Тема 31. Фортепіанне мистецтво Польщі XIX століття.

Ф. Шопен, його виконавська і педагогічна діяльність.

Риси стилю та жанри творчості

Фридерик Шопен – великий польський класик (1810–1849). Його музика не перестає вражати й тепер, коли ведуться суперечки щодо того, ким був Ф. Шопен: художником-романтиком чи реалістом. Дехто його називає класиком між романтиками. Ф. Шопена можна назвати художником, у мистецтві якого злилися елементи всіх важливих стильових течій першої половини XIX століття. Ф. Шопен рано виявив неабиякі музичні здібності. Він навчався у Войцеха Живного, Юзефа Ельснера. Він був дуже завзятим і працьовитим, захопленим фортепіанною грою, тож його концерти проходили з великим успіхом.

Виконання Ф. Шопена-піаніста створювало атмосферу романтизму, його гра вирізнялася надзвичайно легким, оксамитовим звуком, він видобував з фортепіано багату гаму почуттів: ніжних, задумливих, світлих. Різкої звучності Шопен не виносив, його виконання не було міцним, ff він не використовував. Шопенівське *rubato* – це вільна організованість, як казав Ф. Ліст. Сам Ф. Шопен зазначав, що ліва рука – диригент, вона не повинна колихатися, піддаватися, а з правою робить усе, що зможете. Цікавим є те, що цей вислів збігається з думкою Моцарта. Гра Ф. Шопена вирізняється виключною завершеністю і дрібною відточеністю деталей, досконалістю пальцевої техніки. Рівність його пасажів була філігранною, він мав особливу гнучкість рук, їхню здатність до великого розтягування.

Ф. Шопен був видатним педагогом, який сміливо прокладав у методиці викладання нові шляхи. Він приділяв багато часу художньому опрацюванню творів, ретельно працював над звуком, фразуванням. Він на уроках не вдавався до програмного опису музики, але інколи натякав на її зміст порівнянням.

Працюючи з учнями, Ф. Шопен приділяв увагу розвитку їхньої техніки: ретельно проходив гами і етюди, працював над досягненням рівності й самостійності пальців. Він прагнув до розвитку свободи руки та гнучкості зап'ястя. Для досягнення цієї мети він використовував вправи для п'яти пальців, але не на білих клавішах, а на п'яти звуках Мі мажорної гами («шопенівська постановка»). Спочатку гралися вправи дуже легким

staccato, рука, ніби підвішена в повітрі, поступово переходили на важке staccato і до legato, причому варіювалася сила звуку й швидкість гри.

У нотатках Ф. Шопен писав, що необхідно використовувати під час гри не тільки пальці, але й зап'ясток, передпліччя і плече. Він вважав, що непотрібно всі пальці робити однаковими, а відпрацьовувати силу удара, властиву кожному з них, бо вони мають індивідуальну будову:

- великий палець найсильніший,
- п'ятий, опора зовнішньої сторони руки,
- середній палець найбільш вільний, головна опора руки,
- четвертий найслабший.

Ф. Шопен був за індивідуалізацію кожного пальця в процесі занять вправами. Він формулював важливий аплікатурний принцип: використання індивідуальних особливостей пальців для досягнення звуку певної якості (Л. Бетховен, до речі, використовував 3-й палець для видобування міцних басів). Ф. Шопен застосовував перекладання пальців – на цьому прийомі ґрунтувалися терцові, секстові та октавні пасажі.

Педагогічна робота була у Ф. Шопена основним джерелом заробітку. Він був строгим та запальним педагогом, який іноді займався бурхливо й доводив своїх учнів до сліз. Уроки були довгими, по декілька годин, до повного виснаження і учня, і педагога. Найбільш талановитим був його учень Фільча.

Виступ Фільча у Відні викликав фурор, але, на жаль, юний музикант помер у 15-літньому віці.

Музика Ф. Шопена увібрала в себе широке коло образів: трагізм, ліризм, вони героїчні, драматичні, сердечні, мрійливі, блискучі, величні, прості. Його лірика надзвичайно багата. Він також зіграв видатну роль у розвитку фортепіанної фактури. У його творах розкрилася співуча душа рояля, суто фортепіанні обертонові фарби завдяки використанню педалі. Співучість шопенівського стилю обумовлена мелодизацією музичної тканини. У ній все співає: і мелодія, яка пронизана народною пісенністю, бо співають навіть додаткові голоси – це реальна поліфонія імітаційного або контрастного типу, часто зустрічаються і приховані голоси, які ховаються в акордових і гармонічних фігураціях. Особливо насичена поліфонічна

фактура властива для пізніх творів Ф. Шопена. Також є тенденція до мелодизації пасажів, його пасажі нагадують «прискорену мелодію».

Ф. Шопен писав у багатьох жанрах фортепіанної музики, деякі з них він суттєво розвинув. Це новий тип творів великої форми: балади, скерцо, фантазії. Багато жанрів фортепіанної музики Ф. Шопен суттєво вдосконалив, вніс своє, нове. Баладам Ф. Шопена притаманні риси оповідання, розповіді. Перша балада являє собою сонатне Allegro зі дзеркальною репризою, є також риси рондо і вільна варіаційна форма.

Один з найкращих творів Ф. Шопена – Фантазія f moll. Героїчні образи минулого й прекрасна романтична мрія про майбутнє батьківщини – так можна охарактеризувати зміст його балад. Чотири скерцо Ф. Шопена – це сміливий досвід перенесення цього жанру з оркестрової музики в фортепіанну. Це справжні романтичні поеми з глибоким змістом. Риси поемності характерні також сонатам Ф. Шопена. Геніальна його Друга соната b moll opus 35 виникла з похоронного маршу – центрального епізоду, до якого потім композитор дописав ще три частини. Новаторська трактовка сонати спочатку не була зрозумілою сучасникам, навіть такому новатору, як Р. Шуман, але з часом був оцінений цілісний творчий задум цього твору. Два концерти Ф. Шопена (t moll і f moll) взагалі є кращими зразками лірико-драматичних творів для фортепіано з оркестром.

З ім'ям Ф. Шопена пов'язані видатні досягнення і в розвитку п'єс малої форми. Композитор написав 24 прелюдії opus 28 – зразок нечуваної лаконічності музичного вираження творчої думки. Приміром, прелюдія c moll складається усього з 13 тактів, а має такий могутній траурно-героїчний образ! Прелюдія b moll, яка триває всього декілька десятків секунд, а в ній втілена ціла буря почуттів. Заслуга Ф. Шопена в тому, що він першим створив класичний зразок прелюдій, хоча до нього вже були написані твори такого жанру.

Ф. Шопен аналогічно поглибив і розширив образну сферу жанру ноктюрн. У своїй творчості Ф. Шопен використовував найрізноманітніші танці: полонез, мазурку, вальс. Особливий інтерес він виявив до національних танців Польщі. Мазурки Ф. Шопен сприяв психологічному збагаченню танцювальних жанрів. У його вальсах салонна музика досягла висот справжнього мистецтва. Зовні блискучі, витончені, вони відображають найтонші ліричні почуття. А в полонезах можна почути героїчне

минуле Польщі та мрії про відродження її колишньої величі, вони дуже патріотичні за змістом.

Ф. Шопен зображував у жанрах танцювальної музики сцени з народного життя. Його сільські мазурки колоритні, як замальовки з натури. Композитор називав їх образами, картинками із сільських шинків, це веселі танці з простодушною мелодією, яку виконував скрипаль. Характерні акценти, лідійський лад – типові для народної музики.

Етюди Ф. Шопена opus 10 (12 етюдів) та opus 25 (в якому також 12 етюдів) посідають особливе місце в фортепіанній літературі. Є ще три етюди, які написані Ф. Шопеном для «Методу методів» Ф.-Дж. Фетіса й І. Мошелеса. Це перші художні етюди, які міцно увійшли до концертного репертуару і досі є актуальними в програмах піаністів-виконавців. Вони мають велику музичну цінність і є школою найвищої піаністичної майстерності. У них сконцентровані основні елементи шопенівської віртуозності. На що потрібно звертати увагу при інтерпретації творів Ф. Шопена:

Насамперед треба пам'ятати, що музична тканина його творів мелодійна, і в головному голосі, і в додаткових голосах, і в пасажах. Автор не виписував приховані голоси, і в цьому його натяк на те, що їх не потрібно виділяти більше за основну тему, але чути всі голоси дуже важливо. Також важлива й свобода виконання його творів, але не через знецінення деталей. Ф. Шопен цінував імпровізаційність, але й вимагав від своїх учнів точного відтворення нотного тексту. Мелізми Ф. Шопен виконував у традиціях Й. Баха з тієї долі такту, на яку припадає головний звук, перший звук мелізму береться одночасно з басом.

Метроритм шопенівських творів особливий. Потрібно не вдаватися до манери салонних виконавців, які примхливо й раптово змінювали темп, робили відтяжки, зайві паузи, виконували «не разом» звуки мелодії і баса. Ця манера виконання не має нічого спільного з ритмікою Шопена, яка бере початок в традиціях класичного виконавського мистецтва.

Багатьох виконавців музика Ф. Шопена приваблює своєю віртуозною стороною, а багато хто і трактує її в салонній манері, хтось грає манерно... Славу видатних інтерпретаторів творчості Ф. Шопена мали Йосип Говман, Ігнатій Падеревський, Артур Рубінштейн. Важливе місце в інтерпретації творів Ф. Шопена займають редакції І. Падеревського, Ю. Турчинського, Л. Бронарського, С. Нейгауза, Л. Оборіна в співавторстві з Я. Мальштейном.

Ф. Шопен обмежив себе виключно виразними можливостями одного інструмента – фортепіано, але вплинув на долю всієї музичної літератури. Велике значення у його творчості має національна тематика, розвиток самотніх жанрів, поява нових мелодійних ладо-гармонічних, ритмічних та інших засобів виразності музичної мови, а також створення нових форм романтичної музики.

Шопенівський піанізм базується на розкритті виразних можливостей демпферної педалі, збагаченні специфічною фортепіанною поліфонією, мелодизації пасажів, різновидах фортепіанної техніки. І досі актуальними є новаторські ідеї Шопена щодо виховання майстерності піаніста.

Питання:

1. Чому Шопена називають класиком серед романтиків?
2. Яким був Шопен-виконавець?
3. Новаторські ідеї Шопена-педагога.
4. Особливості шопенівської постановки.
5. Використання індивідуальної будови кожного пальця в методиці Шопена.
6. Образна сфера творів Шопена.
7. Які жанри фортепіанної музики вдосконалив Шопен?
8. Назвіть твори Шопена, охарактеризуйте їхні особливості й новизну.
9. Жанри танцювальної музики в творчості Шопена.
10. Інтерпретація творів Шопена
11. Відомі інтерпретатори музики Шопена і редактори його творів.

Троць Л., Фурсік Л. Основні представники польського піанізму та особливості інтерпретації ними творів Ф. Шопена.
Педагогічний часопис Волині. № 4 (11). 2018.

Тема 32. Ференц Ліст – виконавець, педагог, композитор. Особливості виконання й інтерпретації творів Ліста

У творчій діяльності Ф. Ліста (1811–1886) відчувається вплив декількох художніх культур, зокрема угорської, французької, німецької й італійської. Він недовго жив в Угорщині, але палко любив рідну країну і багато зробив для розвитку її культури, проявляв також велику зацікавленість до угорської національної тематики. Ліст вірив у могутність мистецтва, у те, що воно повинно служити високим ідеалам духовного вдосконалення людини. Він мріяв, щоб музичне виховання пішло в маси. Боротьбі за високі ідеали й була присвячена діяльність Ліста: виконавця, композитора і педагога, який підтримував все, що вважав передовим, новітнім, справжнім. Він допоміг багатьом музикантам на початку їхньої музичної кар'єри, великі суми витрачав на благодійність і потреби мистецтва.

У дитинстві Ф. Ліст навчався у К. Черні (пригадуємо, що К. Черні був учнем Л. Бетховена). У ранній юності Ф. Ліст вабив своєю віртуозністю, талантом та особливим артистизмом. У період становлення свого виконавства Ф. Ліст виступав як пропагандист видатних творів світового музичного мистецтва. Він виконував не лише фортепіанні твори, але й твори симфонічної, оперної, пісенно-романсової, скрипкової й органної нотної літератури, робив переклади і виконував твори, які через свою новизну або недорозвиненість смаку широкої публіки були їй незрозумілими й неоціненими по праву. Саме для пропагування шедеврів світового музичного мистецтва Ф. Ліст і створив багато транскрипцій творів різних авторів.

Особливо сміливим кроком було переклад симфоній Л. Бетховена, у ті часи маловідомих, і багатьом незрозумілих і складних. Це були своєрідні партитури для фортепіано, а під пальцями Ф. Ліста вони оживали й звучали як справжні симфонічні твори.

Він майстерно створив транскрипції пісень Ф. Шуберта й розробив цілу систему принципів перекладу для фортепіано вокальних опусів. А лістовські переклади творів Й. Баха (6 прелюдій і фуг, Фантазія і фуга *g moll*) — це справжні шедеври світової музичної культури. Ф. Ліст створив і багато оперних транскрипцій В. Моцарта, К. М. Вебера, Дж. Россіні та інших композиторів.

У репертуарі Ф. Ліста-піаніста були також твори багатьох авторів. Він грав сонати, 3-й і 5-й концерти Л. Бетховена, сонати і Фантазію *C dur*,

Концертштюк, Запрошення до танцю К. М. Вебера, Карнавал та інші твори Р. Шумана, Ф. Мендельсона, а також майже всі Прелюдії та фуги Й. Баха з ДТК. Поряд з кращими зразками світової класики, віддаючи неабияку да-нину моді того часу, він грав і ефектні, блискучі п'єси, які втім не мали художньої цінності.

Ф. Ліст першим почав відмовлятися від традиції організації концер-тів з декількома виконавцями і почав давати сольні концерти – один грав всю програму. Ф. Ліст називав такі концерти «музичним монологом». Іноді музикант імпровізував на естраді, фантазував на теми народних пісень та творів національних композиторів тієї країни, де концертував. Це свідчить про багатогранність його таланту: бути на одному концерті і піаністом-віртуозом, і композитором-імпровізатором.

Ференц Ліст – яскравий представник романтичного стилю виконання. Гра великого артиста відрізнялася винятковою образно-емоційною силою впливу. Його очі горіли, волосся трепетало, обличчя було надзвичайно ви-разним. Ніхто не міг зрівнятися з ним у видобуванні оркестрових фарб на роялі. Іноді здавалося, що звучить завивання вітру або шум хвиль – це від-бувалося завдяки педалізації, якою він володів майстерно.

Виконання Ф. Ліста відрізнялося незвичною ритмічною свободою, відхиленнями від темпу. Ф. Ліст казав, що не потрібно надавати музиці рівномірного погойдуючого ритму, а треба прискорювати й уповільнювати в залежності від змісту музики. Вочевидь, на погляди Ф. Ліста щодо ритму вплинули національні особливості виконання «вербункош» – вельми віль-на, з несподіваними акцентами і ферматами, манера гри угорських циган, яку він дуже любив і, мабуть, наслідував.

Ференц Ліст був феноменальним віртуозом, особливо в таких прийо-мах гри, як октави, терції, акорди він стояв на недосяжній висоті. У подвій-них нотах, пасажах він неперевершено володів технікою *legato*, і особливо *non legato* від важкого портаменто до гострого *staccato*, і все це в надшвид-кому темпі.

Аплікатурні принципи Ф. Ліста, які він розробив, стосувалися розпо-ділу звукових послідовностей між двома руками. Хоча вони раніше й зу-стрічалися в Л. Бетховена і Й. Баха, але у творах Ф. Ліста цей прийом набув універсального значення. У пасажах у нього зустрічається перекладення 1-го пальця після 5-го, він взагалі любив використовувати 1-й палець як ведучий у кантилені в середньому голосі (підряд: 1-й, 1-й, 1-й...)

Концертні виступи Ф. Ліста мали надзвичайний успіх! Тому несподіваною була відмова музиканта від концертів у віці 36 років. Він більше уваги почав приділяти композиції, але іноді все ж таки виступав.

Ф. Ліст-педагог зробив значний внесок у фортепіанну педагогіку. У чому його можна критикувати: він рекомендував користатися механічними засобами, але в цілому його педагогічна діяльність була на той час новою і значущою. Ф. Ліст, як і Р. Шуман, вважав основною виховну функцію у навчанні, спрямовану на те, щоб учні могли цінувати прекрасне, ставити перед собою високі завдання, навчилися мислити, щоб було співвідношення струн ліри музиканта зі звучанням часу.

Є книга Л. Раман «Педагогіка Ліста». У ній багато цінного матеріалу про трактування творів Ф. Ліста в роботі з його учнями. Мелодію Ф. Ліст намагався наблизити до італійського *bel canto*. Він пропонував відчувати розвиток у довгих звуках, уявляючи в них динамічне зростання і спад. Ф. Ліст говорив про діяльність внутрішнього слуху під час виконання і вважав, що техніка йде від духу, а не від механіки. Процес відпрацювання технічних вправ у нього базувався на вивченні складних елементів, їхньому аналізі. Ф. Ліст розподіляв техніку на 4 класи:

1. Октави і акорди
2. Тремоло
3. Подвійні ноти
4. Гами та арпеджіо

Як ми бачимо, на першому місці у Ф. Ліста крупна техніка, якій він приділяв велику увагу і в роботі над своєю творчою майстерністю. Особливо багато Ф. Ліст займався педагогічною діяльністю в пізній період свого життя. З різних країн до нього з'їжджалися молоді піаністи. Це були своєрідні класи художнього вдосконалення майстерності.

У фортепіанній музиці Ференца Ліста вперше в цій царині були багатогранно показані й художня культура Західної Європи, і образи багатьох народів: угорського, італійського, швейцарського та інших, а також картини природи різних країн. Усе це відбулося завдяки використанню ним «програмного методу», який поєднує музику з поезією. Поетичну ідею автор зазвичай розкривав у назві твору та епіграфах. Програмний метод привів

до розроблення ним прийомів монотематичного розвитку, а це єдність тематичного матеріалу протягом всього твору, а не створення твору на основі однієї теми.

Ф. Ліста вабили героїчні образи. Тема героїки втілена в 1-му Концерті *Es dur*, який створювався з 1830 по 1849 рік та в 2-му Концерті (1839), а також в Сонаті *h moll* (1853).

Ф. Ліст створив і багато чудових образів любовної лірики. Це 3 «Сонети Петрарки», 3 Ноктюрни та інші твори. Є в творчості композитора і сатанинські, диявольські сили, Мефістофель. Вони в «Мефісто-вальсі», у Сонаті «Після читання Данте». У них зображене царство сил пекла, яке то наводить жах, то гіпнотизує мрією про щастя, то іронізує скепсисом.

Музику про природу Ф. Ліст, як і Л. Бетховен та Р. Шуман, прагне створити відчуттями, які виникають під час споглядання її красот. Ф. Ліст підготував підґрунтя імпресіоністського сприйняття природи. Як і Ф. Шопен, Ф. Ліст відіграв значну роль в розвитку фортепіанної фактури: прийом розподілу звуків між двома руками – це суто індивідуальний стиль Ф. Ліста. Він використовував не лише насичену акордову фактуру, але й різні послідовності звуків у швидкому темпі. Це і гами, і різноманітні пасажі, які проносяться крізь всю клавіатуру на одній педалі. Новим було застосування стрибків позиційних комплексів по клавіатурі: октав, акордів, знову ж таки, у швидкому темпі стрімко і водночас монументально.

Ф. Ліст поряд з такою фресковою манерою письма володіє і дзвінкою палітрою фарб, неначе створеною із дзвоників та перлинних фортепіанних пасажів, використовує регістрові контрасти (як у «Кампанелі»). Ф. Ліст збагатив фортепіанну фактуру оркестровими засобами виразності. Він, як і Бетховен, нерідко переміщує окремі фрази в різні октави, майстерно відтворюючи звучання різних груп оркестрових інструментів (як в 5-му Етюді за каприсами Паганіні). Композитор імітує тембри дзвоників, органа, цимбалів).

Ференц Ліст розробив одночасно-циклічні форми концерту і сонати. «Танець смерті» композитор створював протягом 30 років, він є першим зразком варіацій для фортепіано з оркестром симфонічного типу. Серед сольних концертних п'єс Ф. Ліста вирізняються «Роки мандрів»: три роки цього циклу – швейцарський та два – італійські. Він їх створював майже протягом всього творчого життя. Перші п'єси написані в 30-х роках,

а останні в 70-х. Новизна їх в охопленні великих явищ європейського життя і культури – від образів давнини до картин природи й сучасного народного побуту.

Перший рік – це втілення багатих поетичних образів Швейцарії: «Гроза», «Біля джерела», «На Валленштадському озері» та інші. Другий рік: Ф. Ліст створює образи мистецтва Рафаеля Санті, Мікеланджело Буонарроті, Франческа Петрарки: «Заручини» за картиною Рафаеля Санті, 3 Сонети Франческа Петрарки, Фантазія-соната «Після прочитання Данте». Три п'єси, «Гондольєра», «Канцона» і «Тарантела» – це образи сучасної Італії, які колоритно змальовують її пісенно-танцювальне мистецтво. Третій рік – римські враження, здебільшого образи релігійного спрямування. Відчуваються нові творчі пошуки в сфері угорського стилю, розроблення нових імпресіоністських засобів виразності. На угорську тематику в Ф. Ліста багато творів, більшість з них написані на справжні народні пісні й танці. Відомі його «Угорські рапсодії», перші з них створені в 1-й половині 50-х років, а з 6-ї по 19-ту включно у 80-х роках.

Угорські рапсодії – це своєрідні національно-романтичні поеми: і супровід до запозичених мелодій, і вступи, і інтермедії, і каденції – усе витримане в дусі імпровізаційного мистецтва народних виконавців. Сама форма рапсодій бере початок від народного музикування носіїв традицій «вербункошу», угорських циганських інструментальних ансамблів. Деяким рапсодіям властива програмність за їхніми назвами: 5-та Рапсодія «Героїчна», 9-та Рапсодія «Пештський карнавал».

Ф. Лісту належить велика заслуга в розвитку етюдів для фортепіано. Він написав «Етюди трансцендентного виконання», 6 «Великих етюдів Паганіні», серед них Кампанелла та варіації *a moll*, 3 Концертних етюди: «Скарга», «Легкість», «Подих», 2 Концертні етюди «Шум лісу» та «Хоровод гномів» та інші.

Вивчаючи твори Ф. Ліста, важливо пам'ятати, що їх автор – музикант-мислитель. Нерідко кажуть, що виконання Ф. Ліста повинно бути дещо театральним, але не нести в собі фальшивий темперамент. Сам Ф. Ліст колись відмовився від багатьох надмірностей заради високих цілей у мистецтві. Необхідно вміти передавати самотутній стиль Ф. Ліста, чути регістрові контрасти, гармонічний розвиток, не захоплюватися надмірно швидким темпом, виходити з цілісного сприйняття образу. Найголовніше це впора-

тися з віртуозними завданнями. Інтерпретатор творів Ф. Ліста повинен володіти майстерно октавами, терціями, акордами, гаммами, стрибками, а особливо треба виконувати це ще й у швидкому темпі і з великою силою, чітко. На сьогодні Ф. Ліст – один з найпопулярніших композиторів. А колись не всі його твори після першого виконання отримували визнання. Багато його учнів приклали зусилля для того, щоб пропагувати його мистецтво. У виконанні творів Ф. Ліста довгий час зберігалась манера імпровізаційних змін тексту. Так, в юності Ф. Ліст собі дозволяв і своїм учням імпровізувати. Ф. Бузоні, коли виконував твори Ф. Ліста, створював фактично нові варіанти транскрипції.

З усіх сучасних нам виконавців найбільше наблизився до манери виконання самого Ф. Ліста Святослав Ріхтер. Слухаючи С. Ріхтера, здавалося, що це не піаніст грає на роялі, а диригент викликає до життя звучання якогось невідомого оркестру. Своєю багатогранною і надзвичайно продуктивною діяльністю Ф. Ліст змістовно вплинув на долю фортепіанного мистецтва.

Питання:

1. Вплив яких національних культур відобразився у творчості Ф. Ліста?
2. Чим Ф. Ліст свого часу допомагав музикантам на початку їхньої музичної кар'єри?
3. Транскрипції Ф. Ліста, їхня роль у пропагуванні шедеврів світового музичного мистецтва.
4. Охарактеризуйте стиль Ф. Ліста-виконавця, чим вражала його гра.
5. Аплікатурні принципи Ф. Ліста.
6. Значущість педагогічної діяльності Ф. Ліста.
7. Ліст про розвиток віртуозності.
8. Робота над мелодією з погляду Ф. Ліста.
9. «Музичні монологи» Ф. Ліста, концертний репертуар його сольних концертів.

10. Що поєднує в собі програмний метод, що таке монотематизм?
11. Назвіть ліричні твори Ф. Ліста та ті, які змальовують інші образи.
12. Манера композиторського письма Ф. Ліста.
13. У чому новизна твору Ф. Ліста «Роки мандрів»?
14. Назвіть твори з Першого року «Мандрів».
15. Які образи створюють Другий рік «Мандрів»?
16. Римські враження з Третього року «Мандрів».
17. Внесок Ліста в розвиток фортепіанного етюд.
Назвіть відомі вам назви етюдів.
18. Інтерпретація творів Ф. Ліста.
19. Актуальність творчості композитора в наш час.

Бейник Є. Культурологічні особливості духовної творчості Ференца Ліста. *Питання культурології*. 2023. (42), 34-43.

Тема 33. Йоганнес Брамс і його основні завдання розвитку піаністичної майстерності

Провідним творчим методом музикантів другої половини XIX століття становить реалізм. Вони тяжіють до більш конкретного, глибокого відтворення образів картин рідної природи, людини. Немало цінного в ті роки створили і представники романтизму. Романтичним колоритом сповнені твори композиторів нових музичних шкіл. Це образи пробудження життєвих сил, світлих мрій про майбутнє, цікавість до рідної землі, її легенд і казок. Підвищився рівень музичної культури. Звучать в концертах твори Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста й інших майстрів. П'єси композиторів салонно-віртуозного спрямування відходять на другий план. Зростає музичний професіоналізм, розвивається академічне спрямування музичного мистецтва, пропагується глибоке вивчення великих майстрів минулого. З'являються кращі видання Й. Баха, Г. Генделя, інших класиків, поряд з тим багато й дешевих видань, розрахованих на широкі кола непрофесіоналів-аматорів.

Усе більше визнання отримує мистецтво Й. Брамса, в якому чітко намітилися реалістичні риси. Творча діяльність Й. Брамса (1833–1897) розпочалася в Німеччині й довго тривала в Австрії, вона зіграла видатну роль у розвитку музичної культури обох країн. Й. Брамс був визнаним майстром інструментального мистецтва другої половини XIX століття. Він багато працював у різних жанрах фортепіанної музики, створив значну кількість камерних творів з розвиненою фортепіанною партією.

Й. Брамс був чудовим піаністом. Він навчався в гамбурзьких педагогів Ф. Косселя і Е. Марксена, мав значну фортепіанну техніку, чудово читав ноти й акомпанував. Часто виступав як диригент і піаніст. Й. Брамс був художником-гуманістом, обстоював високі ідеали, цінність духовного й інтелектуального. У творчості він спирався на старі композиційні прийоми, насамперед, Л. Бетховена та поліфоністів минулого: прийоми мотивної розробки та поліфонічного розвитку тем, багаточастинний сонатний цикл і варіації класичного типу, остинатні баси тощо.

Велику зацікавленість у Й. Брамса викликав фольклор: німецький, угорський, слов'янський. Пісенністю пронизані більшість творів композитора. Як і Ф. Шуберт, він розвивав пісенний інструментальний стиль. Подібно Р. Шуману, Й. Брамс використовував акордове письмо, поліфонію

й поліритмію. Особливість його фактури у використанні терцій, секст надає його музиці народний колорит і особливо відчувається в пісенних темах ліричного характеру.

Й. Брамс нерідко використовує щільну фактуру: акорди, насичуючи її поліфонією, вводить імітації, контрапунктні переміщення тем, контрастне протиставлення *legato* – *staccato*, рельєфно підкреслює самостійність голосів. Фактура Й. Брамса оркестральна. Крім контрасту голосів, він використовує витримані звуки – імітацію фанфар, тремоло, литавр, арпеджіо струнних, все для посилення рельєфності й індивідуалізації голосів. Зустрічаються в нього і контрасти безпедального звучання і густі педальні моменти.

Й. Брамс рішуче обстоював у фортепіанних сонатах багаточастинність і принцип мотивної розробки на пісенній основі. У нього три фортепіанні сонати *C dur* (opus 1), *fis moll* (opus 2), *f moll* (opus 5). Дві сонати чотиричастинні, 3-я п'ятичастинна. Й. Брамс не тільки відроджує, але й відновлює класичну сонату, збагачує її новим змістом, розвиває в ній зв'язок з пісенним мистецтвом, а й видозмінює саму будову циклу. Прийоми, які він винайшов в своїх сонатах, слугували основою для наступних творів: симфоній, концертів, камерних ансамблів.

У Й. Брамса є два фортепіанні концерти: Концерт *d moll* (opus 15) і Концерт *B dur* (opus 83) – одні з найкращих інструментальних творів цього жанру. Їх іноді називають симфоніями з облігатним (обов'язковим) фортепіано. Це скоріше симфонії-концерти для фортепіано з оркестром, такий собі синтетичний жанр. Створюючи концерти, Й. Брамс наче відроджує старовинний бахівський концерт.

До речі, коли він писав свій 1-й Концерт, він хотів спочатку зробити сонату для двох фортепіано, а потім симфонію, але цей матеріал став концертом.

Брамс написав п'ять варіаційних циклів для фортепіано:

1. Варіації на тему угорської пісні.
2. Варіації на тему Р. Шумана.
3. Варіації на свою тему.
4. Варіації на тему Г. Генделя.
5. Етюд для фортепіано (Варіації на тему Паганіні).

Варіації на тему Г. Генделя – це 25 різнохарактерних варіацій, які закінчуються майстерною фугою. Ці варіації продовжують традиції класиків XVIII–XIX століть (Г. Генделя, В. Моцарта і Л. Бетховена). Назвавши варіації на тему Н. Паганіні етюдами, композитор підкреслив їхній віртуозний характер. Це найскладніший фортепіанний твір! У ньому всі особливі риси, типові для письма Й. Брамса: терції, сексти, октави, скачки, поліритмія, разом з тим вони яскраві за своїм художнім змістом і виразністю.

Й. Брамс писав також фортепіанні скерцо, рапсодії, балади, інтермецо, капричіо, романси. 1-ша Балада його навіяна образами народного шотландського фольклору «Едвард». Трьом Рапсодіям Й. Брамса: *h moll* та *g moll* притаманні риси стилю вербункош, а Рапсодія *Es dur* (opus 119) героїчна за духом. Інтермецо і капричіо Й. Брамса містять в собі різні переживання автора: від світлих мрій до почуття глибокої скорботи. Ці твори продовжують лінію експромтів та музичних моментів Ф. Шуберта, іноді п'єс Р. Шумана.

Й. Брамс продовжує і традицію розвитку німецько-австрійської камерної музики, пише твори в чотири руки. Це Варіації на тему Р. Шумана *Es dur*, серія вальсів і дуже відомі «Угорські танці».

Збірка Й. Брамса «51 вправа» створена в 1893 році. Основну увагу в ній приділено крупній техніці: акордам, октавам, терціям, секстам, різноманітним ритмічним та поліфонічним труднощам, їх подоланню, розтягці руки. Вправи Й. Брамса дуже корисні. Вони актуальні й популярні серед сучасних піаністів.

Значення творчої діяльності Й. Брамса велике: він створив велику кількість високохудожніх творів різних жанрів, спрямованих на відродження принципів старовинних поліфоністів та представників класицизму, для оновлення мистецтва епохи романтизму. Й. Брамс вплинув своєю творчістю на багатьох композиторів Німеччини та Австрії. Однак, у творчій діяльності він не уникнув захоплення інтелектуалізмом, що призводило до сухості й абстрактності музики, переобтяженням її поліфонізмом. До речі, у Ф. Ліста була інша крайність – надзвичайна імпровізаційність. Хоча обидва композитори настільки різні, проте вони доповнювали один одного і сприяли прогресу мистецтва.

Питання:

1. Охарактеризуйте й порівняйте такі творчі методи, як реалізм і романтизм.
2. Чому Брамса називають художником-гуманістом?
3. Особливості композиторського письма Брамса.
4. Які прийоми віднайшов Брамс у своїх сонатах?
5. Чому концерти Брамса називають концертами-симфоніями?
6. Які варіаційні цикли створені Брамсом?
7. Фортепіанні твори Брамса, які продовжують традиції камерної музики.
8. Збірка Й. Брамса «51 вправа».
9. Значення творчості Брамса.

Червінська Н. Роль Йоганеса Брамса в історії поліфонії.

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.

Постать митця у художньому просторі міста :

Збірник наукових праць. Вип. 39. Харків, 2014. С. 112-126.

Тема 34. Французьке фортепіанне виконавство й педагогічне мистецтво. Каміль Сен-Санс

До 1870 року у французькій музиці панувала опера. Інструментальне мистецтво було відсторонено на другий план. Мали успіх модні віртуози, які грали салонного спрямування малозначущі твори, тому їх виконавська діяльність мала, скоріше, негативний вплив на розвиток смаку слухачів. До речі, у симфонічних концертах звучала майже виключно німецька музика.

Відродження інструментального мистецтва Франції почалося в 70-ті роки XIX століття. Передові діячі вітчизняної культури створили «Національну спілку музики» в 1871 році й розпочали активно пропагувати творчість саме французьких композиторів. Членами спілки були К. Сен-Санс, С. Франк, Е. Гіро, Г. Форє та інші видатні музиканти. Вони викликали у слухачів інтерес до сучасної національної школи, а це спонукало до написання багатьох нових творів. Розвиток французької фортепіанної літератури в ті часи пов'язують з іменами К. Сен-Санса і С. Франка.

Каміль К. Сен-Санс (1835–1921) був одним з видатних музикантів XIX століття, не тільки талановитим композитором, а також виконавцем і критиком. У музично-літературних працях К. Сен-Санс висуває серйозні погляди на мистецтво, пропаганду творчості класиків та видатних композиторів сучасності. У його редакції вийшло багатотомне видання творів Ж. Ф. Рамо. Як і Ф. Ліст, К. Сен-Санс зробив немало перекладів для фортепіано творів видатних композиторів, таких як Й. Бах, віденські класики, К. Глюк, Г. Берліоз, Ш. Гуно, Ж. Массне.

Каміль Сен-Санс був видатним виконавцем. У десять років він дав свій перший концерт. Гра К. Сен-Санса приваблювала віртуозністю, блиском, майстерністю. Однак, кажуть, вона була дещо сухою. Репертуар був великим і різноманітним, до нього входили твори композиторів XVIII століття: Г. Генделя, Й. Баха, Д. Скарлатті, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо. Поряд з класиками і романтиками, він систематично виконував і твори сучасних йому французьких композиторів.

К. Сен-Санс вважав своїм патріотичним обов'язком дати серію концертів із творів саме вітчизняної музичної літератури. Він здійснив поїздки не тільки Європою, але й Північною та Південною Америкою, де його вітали словами:

«Хай живе Франція!». Щопонеділка він проводив музичні зібрання, де збирався бомонд, там часто звучали нові, невідомі до того часу твори.

У музиці композитора французька жвавність поєднується з вишуканою лірикою і блиском. К. Сен-Сансу притаманна класична ясність, гармонійна пропорційність, і разом з тим він використовував і засоби виразності романтичного мистецтва. У фактурі його творів поєднані елементи технічного періоду класицизму: гами, арпеджіо з віртуозним стилем Ф. Ліста і Ф. Шопена.

К. Сен-Санс є творцем видатних зразків французького фортепіанного концерту. Особливо відомий його Другий концерт (1868), в якому збережено три частини класичного стилю, але внесені й суттєві зміни: спочатку йде повільна частина, яка поєднує в собі риси Andante і сонатного Allegro, потім дві швидкі частини Скерцо і Фінал у дусі тарантели. У К. Сен-Санса є твори національного характеру, в яких розробляються теми у французькому народному дусі.

До кращих творів композитора К. Сен-Санса належить сюїта «Карнавал тварин» (сам автор називав її «Зоологічною фантазією»). Вона написана в 1886 році для двох фортепіано, струнного квінтету, флейти, фагота та ксилофона. Сюди входить його відома п'єса «Лебідь». К. Сен-Санс зумів піднятися над рівнем салонно-віртуозного спрямування, але й зберегти доступність музики для широкого кола слухачів. Важливе значення мало збереження ним національних традицій, збагачення їх досвідом іноземних майстрів, розширення тематики й жанрів інструментального мистецтва.

Розвиток французької виконавської школи відбувався в Паризькій консерваторії. Викладання там було на високому рівні, але дещо академічним. Потрібно назвати декілька імен педагогів. Антуан Мармонтель, серед його учнів Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Лонг. А. Мармонтель був автором численних творів, здебільшого етюдів. Він написав декілька робіт з питань фортепіанного виконавства: «Видатні піаністи», «Симфоністи і віртуози», «Історія фортепіано» та багато інших. Ці книги не втратили свого значення і до нашого часу, у них цікаво розповідається про життя та діяльність багатьох піаністів, з якими автор був знайомий особисто.

Одним з учнів А. Мармонтеля був Луї Дьємер (1843–1913), прибічник відродження стародавньої французької музики. Відомі його «Історичні концерти». Гра Л. Дьємера не була емоційною, але майстерною. Особливо добре він виконував п'єси старовинних композиторів. Він уклав й опублікував чотиритомну працю «Французькі клавесиністи». У Л. Дьємера вчилися Д. Корто і А. Казелла.

Представником французької піаністичної школи був тоді Франсіс Планте (1839–1934). Він вступив до класу А. Мармонтеля у віці 10 років і через сім місяців отримав в консерваторії першу премію на конкурсі. Завершив він своє навчання в 14 років і ще десять років відшліфовував майстерність, а вже потому з'явився на естраді. Його гра була емоційною, артистичною, захоплювала технікою, темпераментом; він володів міцним звуком, рельєфно виконував акценти й підкреслював басы, гра його була близькою до гри учнів Ф. Ліста. Сучасники також писали, як блискуче Ф. Планте виконував «Концертштюк» Вебера і чудово грав «Пісні без слів» Ф. Мендельсона.

Таким чином, піаністичне мистецтво Франції XIX століття було представлено і виконавцями академічного напрямку, і романтичної традиції виконання. Розвивалася також і наукова діяльність. Відомі книги Матіса Люссі, серед них «Трактат про музичну виразність» (1874), у якому йдеться про ритм, динаміку та інші засоби музичної виразності залежно від художніх завдань під час виконання творів. Цікаві висловлювання М. Люссі актуальні й досі.

Питання:

1. Як «Національна спілка музики» вплинула на розвиток інструментального мистецтва Франції XIX століття?
2. Назвіть відомі вам імена французьких композиторів того часу.
3. К. Сен-Санс – композитор, виконавець, критик.
4. Національні традиції французького мистецтва в музиці К. Сен-Санса.
5. Розвиток французької виконавської школи. Антуан Мармонтель.
6. Луї Дьємер і відродження старовинної французької музики.
7. Франсіс Планте – блискучий французький виконавець.
8. «Трактат про музичну виразність» Матіса Люссі.

Бурель О. В. Етапи композиторського шляху К.Сен-Санса.
Культура України. Випуск 43. 2013. (Розділ 3. Музичне мистецтво).

Тема 35. Норвезька національна школа. Едвард Гріг

Одним з найбільш самобутніх та поетичних творчих явищ в європейській музиці другої половини XIX століття був розквіт норвезької школи. На початку XIX століття Норвегія від'єдналася від Данії, позбувшись 400-літнього гноблення датських феодалів, але впала в залежність від шведської аристократії, бо ці дві держави були пов'язані між собою.

Попередником Е. Гріга був Хальфдан Хьєрульф (1815–1868). З його творчістю в Норвегії почався розвиток фортепіанної мініатюри. Едвард Гріг (1843–1907) – не тільки геніальний композитор, але й прогресивний діяч, який пропагував музичне мистецтво. У своїй творчості Е. Гріг прагнув до розвитку вітчизняного мистецтва саме на народній основі. Він збирав і записував народні мелодії, бачив красу в цих наспівах і вважав їх невичерпним джерелом норвезької народної душі.

Едвард Гріг навчався спочатку грати на фортепіано у своєї матері, а потім в Лейпцигській консерваторії, де йому довелося стикнутися зі схоластичним методом викладача Луї Плєді, який був проявом консервативного академізму, без жодного художнього змісту, сама лише муштра. «Повільно, сильно, вище пальці» – повторював його викладач... Е. Гріг перевівся до інших викладачів, знайшов гарних педагогів: Е. Венцеля та І. Мошелеса.

Гра Е. Гріга-піаніста не була віртуозною, але приваблювала своєю тонкою музикальністю, вишуканістю. Він вмів образно передавати зміст своїх творів. У його «Метеликах» створюється ілюзія граційного пурхання. Виконання норвезьких народних сцен вирізняється картинністю, колоритом ритміки народних селянських танців. Творчість Едварда Гріга – це яскравий прояв у музиці лірико-поетичного реалізму. Він писав для фортепіано виключно мініатюри. Більшість з них він вдало назвав ліричними п'єсами.

До 10 зошитів «Ліричних п'єс» Е. Гріга увійшли 66 номерів, вони писалися впродовж більше ніж 30 років, перша була видана в 1867 році, а остання в 1901 році. До цих п'єс близькі й інші фортепіанні мініатюри, зокрема «Поетичні картинки». У творах Е. Гріга втілені образи норвезької природи, рідної йому країни. Він перший почав розробляти прийоми імпресіоністичних засобів виразності. Його п'єси мають назви: «Туга за батьківщиною», «У моїй країні»,

«Рідна осінь». Серед найвідомих творів Гріга Ноктюрн C-dur (1891), в якому відчувається близькість до творчості раннього К. Дебюссі. У Ноктюрні Е. Гріг передав не тільки ефект мерехтіння світла, а й захоплення від кохання.

Дуже ліричною, сповненою національного колориту є п'єса «Вечір у горах», у якій передане звучання рожків пастухів і використаний характерний для норвезької народної музики зворот з підвищеним IV ступенем. Багато творів Е. Гріга написані в дусі норвезьких танців салінгу, спрінгдансу. Халінг – чоловічий енергійний танок в розмірі 2/4, з чітким ритмом, синкопами, а спрінгданс – це танець зі стрибками в розмірі 3/4, зі своєрідною ритмікою та акцентами, що змінюються. У дусі народних сценок написані також весільні марші Е. Гріга. Відомий його твір «Весільний день в Трольхаугені».

В ор. 72 зібрані 17 обробок норвезьких селянських танців під назвою «Слотти». Кожна з цих п'єс має назву «Весільний поїзд ельфів», «Халінг з пагорбу обителі фей». Іноді п'єса називалася ім'ям народного скрипаля, якому приписували її створення: «Перший салінг Кнута Люросена», «Весільний марш Мельника».

Фортепіанні п'єси Едварда Гріга нескладні за викладенням, але дуже яскраві за своєю звучністю. Е. Гріг продовжив у сфері мініатюри творчу роботу романтиків, перш за все, Ф. Ліста, а це відобразилося в збагаченні фортепіанних творів оркестровими засобами виразності. У п'єсі «Пташка» звучать трелі, тремоло, арпеджіо, контрасти регістрів, які створюють враження картинки, просякнутою світлом й повітрям.

Окрім численних мініатюр, Е. Гріг написав для фортепіано концерт, сонату, баладу, сюїту «З часів Хольберга». Найбільш відомим є Концерт a-moll, ор. 16 (1868). Він вражає багатством художнього змісту, музика його також має норвезький характер. Це роздуми митця, нерозривно пов'язані з етичним відтворенням природи й народного побуту своєї країни. Концерт увійшов до репертуару багатьох піаністів. Особливо Е. Гріг цінував виконання свого твору норвежцем Фрітьйофом Баккер-Грьондалем.

Фортепіанні твори Е. Гріга визнані в усьому світі. Вони виконуються не лише професіоналами, а й любителями музики, аматорами. Вони вважаються чудовою школою навчання гри на фортепіано. Серед відносно нескладних інструментальних його творів багато яскравих за своїми

поетичними образами, мелодичним і ритмічним багатством, колоритом й особливою гармонією. Це цінний матеріал для юних музикантів, для залучення їх до народного, глибоко художнього мистецтва.

Питання:

1. Чому Едварда Гріга можна назвати співцем норвезької народної душі?
2. Охарактеризуйте його як виконавця.
3. Фортепіанні мініатюри Е. Гріга, їхня образність і художня цінність.
4. Норвезькі танці в його творчості.
5. Чому твори Е. Гріга вважають чудовою піаністичною школою?

Сунь Чан. Фортепіанні твори Е. Гріга в аспекті виконавської проблематики : магіст. робота / Сунь Чан : наук.

Кер. М.С.Чернявська. Харків. 2023. 58 с.

Портрети великих майстрів-виконавців на фортепіано.

ВОЛОДИМИР ГОРОВИЦЬ



Володимир Горовиць – один з найвидатніших піаністів в історії музики. Він народився 1 жовтня 1903 року в Києві, помер 5 листопада 1989 року в США. Це український та американський піаніст єврейського походження. Батько майбутнього піаніста був відомим і заможним київським інженером, а дід, Йоахим Горовиць, був купцем і відомим меценатом. Перші уроки гри на фортепіано Володимиріу дала його мати, піаністка, яка свого часу навчалася в Київському музичному училищі в класі видатного викладача піаніста Володимира Пухальського, у нього потім почав вчитися і її син, якому на той час виповнилося 10 років.

У 1917 році родина втратила все майно, і Володимиру доводилося одночасно вчитися і грати в концертах, щоб прогодувати свою родину. У 1920 році він став студентом Київської консерваторії і учнем Фелікса Блуменфельда. До речі, цікавий факт: у 2022 році з'явилася петиція про перейменування Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, в якій зазначалося, що ім'я Чайковського у світі асоціюється саме з Росією, а сприяння цього геніального композитора становленню й розвитку Київської консерваторії не підтверджене документально, а відверто «притягнене за вуха», тому пропонувалося присвоїти Національній музичній академії ім'я всесвітньо відомого її випускника Володимира Горовиця, а, варто зауважити, що на тлі широкомасштабного вторгнення в Україну Росії ця петиція була доволі патріотичною, але вона не була підтримана потрібною кількістю голосів.

Коли В. Горовиць закінчив консерваторію, він з успіхом концертував до 1925 року, а потім поїхав на гастролі до Європи, де також мав великий успіх і здобув популярність. З 1928 року він живе в США, хоча громадянство отримав лише 1944 року. В. Горовиць був одружений з Вандою Тосканіні, донькою видатного диригента Артуро Тосканіні, вони мали доньку, яка, на жаль, померла в 1975 році.

Практично все життя В. Горовиць був концертуючим піаністом, але мав перерви у виконавській діяльності, і коли він повертався, квитки розкуплювалися за лічені години. Репертуар В. Горовиця був надзвичайно широким, багато місця займали серед інших і його авторські транскрипції популярних творів! Він був блискучим віртуозом з феноменальною технікою.

Трагічною сторінкою у біографії талановитого піаніста за часів радянської влади була загибель у концтаборах його рідного брата й батька. Брат викладав скрипку в музичній школі, а рідна сестра Регіна Горовиць була відомою піаністкою і педагогинею. Цікаво, що Горовиць приїздив до СРСР лише одного разу, після 61-річної перерви, але нікого з рідних не застав, вони всі померли. Тоді він дав лише два концерти.

Цікаво, що окрім концертної діяльності, яка продовжувалася до самої смерті піаніста, він мав учнів, серед них був Ніко Кауфман. Володимир Горовиць був представником романтичного стилю виконання. Він грав твори Ф. Ліста, зокрема у власних транскрипціях, В. Моцарта, Ф. Шопена. Його називали «королем королів піаністів», «останнім великим романтиком»,

«велетнем романтичного піанізму». Наприкінці життя Володимир Горовиць отримав найвищу американську нагороду Медаль Свободи, також він був володарем 25 премій Греммі.

З 1995 року в Києві один раз на два роки проводиться конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, який входить до Всесвітньої федерації Міжнародних музичних конкурсів. У 2023 році в Женеві відбувся спеціальний Конкурс ім. В. Горовиця.

З цікавого про митця: коли відбувалися записи в студії, В. Горовиць дуже часто грав один й той самий твір зовсім інакше, ніж до того. Він міг це зробити протягом нетривалого часу декілька разів, і колеги-музиканти, і просто слухачі намагалися відчутти, який з варіантів найкращий для запису, бо всі вони були майже досконалими. Кажуть, що деякі композитори дозволяли В. Горовицю доопрацьовувати й змінювати їх опуси, але після таких правок деякі партитури ставали дуже складними, майже недосяжними для виконання.

У Маестро було надзвичайне почуття гумору, кажуть, що В. Горовиць любив ще й прибрехати, тому неможливо іноді було зрозуміти, коли він жартує, а коли каже правду. Якось, будучи на вершині слави, В. Горовиць оголосив, що припиняє виконавську кар'єру, і справді, з 1953 по 1965 він не виступав – 12 років! Можливо, далася взнаки неймовірна фізична втома. Але його дружина завжди була впевнена в тому, що він повернеться на естраду, бо коли він не виступав, то не полишав занять, учив нові твори. І коли він повернувся, музичний світ був у захваті: техніка його була фантастичною!

Відомо, що В. Горовиць грав пласкими пальцями: за це сварять ще в молодших класах музичної школи. Але генію дозволено все, і хто зна, якби він грав «правильними» пальцями, чи грав би він краще? Колись у В. Горовиця спитали, як він себе оцінює? Він відповів, що уявляє себе деревом, але не знає, якої висоти.

Володимир Горовиць часто згадував Україну і все життя мріяв сюди повернутися. Але коли він в 1986 році був запрошений до СРСР, він не міг їздити куди хотів, бо його пересування було суворо лімітованим. Одного разу, коли він грав з англійським оркестром і дуже повільний темп виконання йому не сподобався, він сказав: «Я з України і доведу цим англійцям, що таке темп!».

До речі, всесвітньо відомий піаніст був дуже самокритичною людиною. Колись В. Горовиць грав у Білому домі й після виступу, коли президент Р. Рейган, запитав, де Маестро, то виявилося, що той сидів на самоті і дуже переживав, бо не все вдалося, на його думку, і його заспокоювали.

Володимир Горовиць любив гарно проводити час: повечеряти в улюбленому ресторані, де до нього ставилися з повагою, дуже любив шоколад і морозиво, любив прогулянки і завжди відчував, яка буде погода, пишався цим і називав себе барометром.

Останній концерт великого піаніста перед його від'їздом до Німеччини відбувся в Київській філармонії, і він тоді вже знав, що ніколи не повернеться... Похований Маестро в Мілані, у сімейному склепі.

ГЛЕН ГУЛЬД



Глен Гульд, канадський піаніст, відомий своїми інтерпретаціями музики Й. С. Баха, народився в 1932 році в Торонто (Канада), а помер у 1982 році. Нагороджений премією Греммі «за життєві досягнення». Глен Герберт Гульд – таке його повне ім'я, народився в сім'ї музикантів, з десяти років навчався в Торонтській консерваторії гри на фортепіано та органі.

У 1945 році Г. Гульд уперше виступив перед публікою саме як органіст, а в наступному році вже грав з оркестром як піаніст 4-й Концерт Л. Бетховена, і скоро став відомим завдяки своїм виступам на радіо і телебаченні. У 1955 році поїхав на гастролі до США, де йому запропонувала контракт компанія звукозапису «Columbia Records». Першим його записом було виконання Гольдберг-варіацій Й. С. Баха, яке принесло йому шалений успіх.

У 1957 році Г. Гульд їздив на гастролі до СРСР, він став першим північноамериканським музикантом, який прибув сюди після Другої світової війни. Там він виконував твори Й. С. Баха, Л. Бетховена, а також маловідому музику А. Шенберга і А. Берга. Але раптом у 1964 році Глен Гульд дає свій останній концерт у Лос-Анджелесі назавжди відмовляється від публічних виступів, а повністю зосереджується на студійних записах і виступах на радіо. Г. Гульд також знявся в декількох документальних фільмах про свою творчість для французького, німецького та канадського телебачення.

Репертуар Глена Гульда був досить широким, він любив включати до програми твори композиторів-авангардистів XX століття, до прикладу, піаніст зробив повний запис фортепіанних творів Шенберга, також записав

твори, які рідко звучали, таких композиторів, як Я. Сібеліус, Й. Штраус, П. Хіндеміт. Але, як це не дивно, не любив виконувати музику В. Моцарта і Ф. Шопена, хоча до його репертуару вони входили.

Найулюбленіший твір канадського піаніста – це Гольдберг-варіації Й. С. Баха, зокрема, збереглися записи, які він зробив у 1955 і 1981 роках. З композиторів добахівської ери найбільше він любив Орlando Гіббонса.

Глен Гульд мав видатну піаністичну техніку, яку пов'язують з його особливою посадкою за інструментом: він сидів дуже низько над інструментом і вважав, що це дає змогу краще контролювати клавіатуру. Туше Г. Гульда при дуже високих темпах вражає, особливо в поліфонічних творах. Г. Гульд був категорично налаштований проти підходу до музики як до розважального музикування і розумів її як духовний та інтелектуальний пошук, а не просто віртуозність.

Г. Гульд залишив і власні твори як композитор: це соната для фортепіано, соната для фагота і фортепіано, струнний квартет – ці твори продовжують традиції А. Шенберга і другої віденської школи, до якої входили, окрім Арнольда Шенберга, його учні та соратники А. Берг і А. Веберн, це композитори, які жили у Відні на початку ХХ століття між 1903–1925 роками. Другу віденську школу ще називають новою віденською школою.

Деякі факти з життя Глена Гульда здаються цікавими: у нього у віці трьох років виявили абсолютний слух, в чотири роки він почав навчатися у своєї матері, а вперше виступив на публіці в 5 років (у 1938 р.), де акомпанував своїм батькам, які співали дуєтом.

Г. Гульд виріс з деформацією хребта, хворобою, яка ще більше посилювалася через згорблене сидіння над клавіатурою. Улюбленим піаніно Глена Гульда було «Steinway CD318», яке зберігається у сховищах Національного центру мистецтв в Оттаві, як і оригінальне крісло Г. Гульда. Стілець з низьким сидінням не був примхою виконавця, а необхідністю у використанні, бо він мав в дитинстві травму спини і тому користувався цим низьким, розхитаним складним стільчиком, який колись зробив йому батько, а саме: він відпилив 4 дюйми від ніжок, і в результаті той, хто сидів на ньому, сидів нижче за звичайних стандартів стільців. Г. Гульд стверджував, що саме його стілець має ідеальну форму і скрип, який він видає, аніскільки йому не заважав! Цей скрип був неначе ще однією партією до того бурмотіння, яке супроводжувало постійно гру піаніста. Скоріше за все, Г. Гульд мав синдром Аспергера (різновид аутизму).

Коли Г. Нейгауз уперше почув гру Г. Гульда, то сказав: «Йому 300 років!». До нас дійшли свідчення про манеру гри самого Й. С. Баха, про те, що він грав такими дрібними й легкими пальцями, що вони були майже непомітними, кисть його руки приймала округлу форму, при якій пальці були близько розташовані над клавіатурою. Повною протилежністю була манера гри Г. Гульда: низько схилене, скручене положення тіла, рухи рук розгонисті, як і кистей, а туше *non legato*, яке можна порівняти з годинниковим механізмом, поліфонія вражаючої якості, педаль на *forte*, використання екстремально швидких темпів!

Глен Гульд вважав, що на його манері гри на фортепіано позначилося навчання на органі, переважно на якому він грав у віці 9–10 років твори Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Він казав, що для розкриття змісту музичної фрази не потрібно робити це, як у Ф. Шопена, використовуючи *crescendo* в середині фрази, а лише ритмічні цезури і паузи, і грати кінчиками пальців, передаючи чудове шипіння старого органа, а ще треба відмовитися від злитого звучання.

Цікаво, що Г. Гульд постійно намагався долати якісь обмеження, існуючі в звучанні інструментів. Так, для TV програми, яка мала назву «Бах Глена Гульда» (1962 рік), піаніст установив на молоточки Стенвея сталеві колки, щоб отримати, нарешті, бажаний клавесин *riano*, або невротичне *riano*, пристосоване для клавесина. Він експериментував і з органом, а свій інструмент удосконалював постійно, щоб наблизити при виконанні барокової музики можливості сучасного фортепіано з легким туше клавесина. Тобто для виконання творів Й. С. Баха він більше схилявся до звучання клавесина, був у пошуку інструмента неіснуючого ідеалу, шукав і знаходив звучання при використанні синтезатора, хоча й усвідомлював, що твори Й. С. Баха в його епоху писалися для клавесина, клавикорда і піано форте, яке застав наприкінці життя Бах.

Інструменти, які обирав Г. Гульд для інтерпретації творів Й. Баха, не мали вирішального значення, а сама манера виконання – так. Його процес інтерпретації – це постійний пошук, а деякі варіанти одних і тих самих творів дуже відрізняються своєю манерою, темпом, іншими деталями, новим змістом, образом. Це унікальний інтерпретатор творів Й. Баха!

СВЯТОСЛАВ РІХТЕР



Святослав Теофілович Ріхтер (7 (20) березня 1915–1 серпня 1997 року) — геніальний виконавець світового рівня. Народився в Житомирі, його батько, Теофіл Данилович Ріхтер, німець за походженням, був піаністом і композитором, закінчив свого часу Віденську консерваторію і давав у Відні концерти, У Житомирі він одружився зі своєю ученицею Ганною, донькою дворянина Павла Москальова і Єлизавети фон Рейнке. Дядько Святослава розповідав, що коли новонародженого Светіка, як називали Святослава в родині, принесли з полового будинку, то чомусь поклали на рояль, це наче передбачило його майбутнє. Коли дитині виповнився рік, родина переїхала до Одеси, де батько отримав посаду викладача Одеської консерваторії.

Ще змалку Святослав почав писати власні твори, коли навіть не знав нот і їх записувала мати, але він не став композитором в майбутньому, тому що вважав, що і так створено багато першокласної музики, а писати другорядну не варто. Вчитися гри на фортепіано С. Ріхтер почав самостійно і до того ж не грав дитячий репертуар, а почав із творів... Шопена! Ноктюрн *b moll*, етюд *e moll*. Він не вчився в музичній школі, але його прийняли на посаду акомпаніатора до Одеського оперного театру.

У 1937 році С. Ріхтер вступив у консерваторію до класу професора Г.Г. Нейгауза. У 1940 році відбувся дебют піаніста, у програмі була 6 соната С. Прокоф'єва А у 1945 році Ріхтер завоював першу премію на Всесоюзному конкурсі музикантів виконавців, але розділив її з Мержановим.

Святослав Ріхтер мав неймовірну віртуозність, дуже швидко вчив нові твори, у його репертуарі були етюди Ф. Ліста, Апасіоната Л. Бетховена, 2-й концерт Й. Брамса, Про нього писали після виступів у Європі, що будь-який інший піаніст грає 10 пальцями, а С. Ріхтер грає 10 руками, 10 головами і всією своєю сутністю. Попри всесвітню славу, він вважав себе виконавцем волі великих композиторів, тим самим відсуваючи себе на другий план, бо був дуже скромною людиною і майже не спілкувався з пресою, кажучи: «Мої інтерв'ю – мої концерти». Він вважав, що виконавець не може бути геніальним, бо геніями є саме творці шедеврів. У чому полягає високе завдання музиканта виконавця? Він грає твори митців різних історичних і культурних епох. Ріхтер був містком між епохами й поколіннями. Яку б музику він не виконував, то ставав немов би її співавтором, розкриваючи глибинний зміст творів і задуму творця-композитора.

Неможливо описати словами естетичну насолоду, яка охоплювала слухачів на його концертах. Авторці особисто пощастило слухати гру Святослава Ріхтера в Чернігівській філармонії, бути свідком того, як люди виходили із залу просвітленими й наспівували мелодію, яку щойно почули (а він зіграв на біс тоді маленький, здавалося, твір Й. С. Баха Сольфеджіо – і це було геніально!). Справді, Ріхтер був генієм серед виконавців і, за словами Г. Нейгауза, «був першим серед рівних».

У Ріхтера був величезний матеріал. Він грав твори 54 композиторів: Й. Баха, Г. Генделя, М. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Б. Бартока, А. Веберна. Іноді він наче по-новому відкривав слухачам давно відомі твори. Ним створено величезну кількість записів, і якщо перерахувати список виконуваних творів, то вийде ціла книга з 198 сторінок! В Україні Святослав Ріхтер дав 271 концерт, зокрема, 90 у Києві, дістати квитки на ці концерти було нелегко, і іноді він давав по 2 концерти на день.

С. Ріхтер – це музикант сторіччя. Ось деякі цікаві факти з його життя.

Літо 1940 року було останнім щасливим у Житомирі. Потім він дізнався, що його батька було репресовано, а мати поїхала до Німеччини. Генріх Нейгауз змінив йому батька, а сам він був дуже відданим його учнем.

До речі, С. Ріхтер був не тільки піаністом: він малював, багато читав, любив театр і кіно, знав німецьку мову, вирізнявся феноменальною ерудицією.

С. Ріхтер брав участь у конкурсі лише раз, тоді він спізнився на прослуховування на півтори години, але комісія чекала конкурсанта. Це був останній конкурс у житті піаніста. Лише одного разу С. Ріхтер був членом журі, коли виступав Ван Кліберн на конкурсі імені П.І. Чайковського. Він тоді поставив американському піаністу 25 балів, а всім іншим нуль... Більше його не запрошували!

Один з найвеличніших піаністів ХХ століття Святослав Ріхтер часто грав на роялях «Ямаха». Уперше він познайомився з фортепіано «Ямаха» в 1969 році в Падуї, де було винайдене перше фортепіано Бартоломео Крістофорі.

На відміну від канадського піаніста Глена Гульда, який вважав вихід на сцену поєдинком, боротьбою волі музиканта й глядача, піаніста і оркестру, Святослав Ріхтер бачив у публіці свою паству, яку ніби брав за руку і вів хвилями музики туди, де народжується її звучання.

З 1980-х років Ріхтер наказував занурювати зал в суцільну темряву, залишаючи освітленими лише ноти і рояль. Він вважав, що музику треба бачити й відчувати, а не дивитися на піаніста, багато грав по нотах. Відомо ще, що перед тим, ніж почати грати, він рахував до тридцяти.

МАРТА АРГЕРІХ



Марта Аргеріх (1941 р.н.), аргентинсько-швейцарська піаністка, народилася в Буенос-Айресі і почала грати вже в три роки, а публічно вперше виступила у 8 років. З 1955 року її родина переїхала до Європи. Навчалася вона у Штефана Ашкеназі, стала лауреаткою багатьох конкурсів: у 1957 році Марта стала переможницею Женевського міжнародного музичного конкурсу імені Ф. Бузоні, а у 1965 році Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві. 2005 рік приніс їй звання лауреата Премії Греммі за найкраще виконання камерної музики, а в 2006 році – за найкраще інструментальне виконавство з оркестром. Піаністка визнана також гідною Імператорської Премії Японії (2005 рік). Про неї знято документальний фільм «Марта Аргеріх. Нічна розмова» (2002 р.), ще вона знімалася в ролі другого плану в художньому фільмі «Санса» (2003 р.).

Репертуар піаністки охоплює широке коло композиторів: від Й. С. Баха до А. Шнітке, але переважають композитори-романтики Ф. Шопен і Р. Шуман. Вона записала декілька альбомів та грала з провідними оркестрами світу. Визнана однією з найвеличніших піаністок другої половини XX століття, а ще відома тим, що є артисткою Steinway 1967 року. Що це означає? Артист повинен мати інструмент Steinway, давати певну кількість концертів кожного року саме на цьому інструменті, а він вважається найкращим інструментом у світі. Ця піаністка гідно його

представляє. До речі, коштує Steinway, у залежності від моделі, два– три мільйони доларів (піаніно) і до 7,5 мільйонів доларів (рояль).

Цікавим фактом є те, що Марта Аргеріх панічно боїться сцени, у чому особисто зізнавалася, і має дуже маленькі руки, у неї феноменальна фотографічна пам'ять, але вона ненавиділа в дитинстві займатися... Вона природжена піаністка, володіє технічним блиском, емоційною глибиною й унікальними інтерпретаціями. За надзвичайний талант її називають найвеличнішою піаністкою свого покоління, а дехто вважає, що вона найкраща виконавиця всіх часів!

Як пригадує сама Марта Аргеріх, вона пішла до дитячого садочку у два роки і вісім місяців. Один з хлопців її завжди дразнив, і якось сказав їй: «А ти не вмієш грати на піаніно!», тоді вона підійшла до інструмента і почала грати мелодію, яку перед тим грала музичний керівник... і пішло-поїхало, зателефонували її батькам і почалися серйозні заняття музикою. Її першим викладачем став Вінченцо Скарамуцца. Свій перший концерт Марта дала вісім років. Вона пригадувала, що робила жакливі речі, аби тільки не займатися на фортепіано: наливала воду у взуття, ховалася під столом, звісно, це було в дитинстві. Коли родина переїхала до Європи, вона почала вчитися у відомого піаніста Фрідріха Гульди, який поводив себе ексцентрично: виступав голим, інсценував свою смерть... У ті часи Марта говорила: «Я дуже люблю грати на піаніно, але не люблю бути піаністкою, мені не подобається ця професія». У неї була і перерва протягом трьох років, коли народилася донька, але саме після цього Марта перемогла у конкурсі Шопена.

Марта вільно говорила шістьма мовами і думала іноді про професію... секретарки, але після конкурс обрала виконавство своєю професією. Незважаючи на успіх та визнання, вона однак відчуває себе на сцені самотньою, тому, мабуть, і відмовилася свого часу від сольної кар'єри та зробила акцент на виконанні камерної музики разом з іншими музикантами. До речі, Марта Аргеріх не підписує контрактів, бо часто скасовує свої виступи, знову ж таки через сценічний страх. У неї не дуже великий репертуар, а такий твір, як 4-й концерт Л. Бетховена вона жодного разу не виконувала на публіці, хоча дуже його любить. У Марти є свій талісман: колись молодша донька Стефані подарувала їй ведмедика, з яким вона ніколи не розлучається, до речі, з трьох доньок піаністки, тільки старша стала музиканткою.

Марта Аргеріх просувала молодих піаністів як через свій щорічний фестиваль, так і через свої виступи як члена журі на міжнародних конкурсах. Піаніст Іво Погореліч потрапив у центр уваги музичного світу частково через дії Марти Аргеріх, коли вилетів у 3-му турі Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена в 1980 році у Варшаві: вона оголосила його генієм та залишила журі на знак протесту. Піаністка підтримала багатьох молодих виконавців.

М. Аргеріх – президент Міжнародної фортепіанної академії на озері Комо і виступає щорічно на фестивалі в Лугано. Вона також створила та була директором музичного фестивалю Argerich Music Festival and Encounter in Benny в Японії з 1996 року.

Про гру піаністки свідчать такі факти: незважаючи на вік, її гра блискуча, як і завжди, її здатність плести тонкі нитки мелодій незрівнянні, як і завжди! Її фортепіанна техніка вважається однією з найбільш вражаючих, для когось вона остання легендарна піаністка, найкраща піаністка свого покоління завдяки не тільки своїй віртуозності, а чуттєвості у поєднанні віртуозності. Її порівнюють іноді з Володимиром Горовицем. Але краще її порівнювати з Фрідріхом Гульдого, ученицею якого вона була і зберегла техніку та стилістику його манери гри, без прикрашання, у більш рухливих темпах, ніж грають її колеги.

Дуже цінуються записи її виконань, її гра вражає своєю невимушеністю, недоступною розумінню, і це наша з вами сучасниця!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бейник Є. Культурологічні особливості духовної творчості Ференца Ліста. *Питання культурології*, (42), 2023. с. 34–43.
2. Беренбейн І. Музичний часопростір Ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі сонати c-moll D 958). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (3–4 (56–57)), 2022. с. 127–138.
3. Белявіна Н. Д. Концертна діяльність у Великобританії першої половини XVIII століття (на прикладі творчого життя Г. Ф. Генделя у 1710–1759 роках). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, вип. 13, 2004. с. 164–171.
4. Бурель О. В. Етапи композиторського шляху К. Сен-Санса. *Культура України*, 2013. вип. 43 (розд. 3. Музичне мистецтво).
5. Буколик, В. (ред.). (б. р.). *Роберт Шуман. Життєві правила для музикантів* / пер. В. Білоцерківського.
6. Генкін А. Основні принципи піанізму Карла Черні. 2019. *World Science*, № 6 (46), vol. 2, червень.
7. Горожанкіна О. Розвиток музичної пам'яті у процесі фортепіанного навчання учнів мистецьких шкіл. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022. Вип. 49, т. 1.
8. Грінченко Т. Д. Історія виникнення та становлення професії піаніст- концертмейстер. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 2017. Вип. 49, с. 280–284.
9. Десінь С. Особливості виконавських принципів і прийомів Артура Шнабеля у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 19(2), 2023. с. 132–137.
10. Домінік Олдіс: джазовий піаніст, композитор та викладач. *Біографія і творчість*. 2023. *Jazz Times*, с. 45–48.

11. Драч І. Емоційність і раціональність у музичній інтерпретації: досвід сучасної виконавської практики. 2017.
Київ: Музична Україна.
12. Жукова О. А. Клавірні традиції у французькій музичній культурі першої половини ХХ століття: комунікативний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2019. Вип. 125.
13. Зимогляд, Н. Ю. Соната В-Dur (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 2019. Вип. 63, с. 53–64.
14. Катрич, О. *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич – Київ, 2000. 100 с.
15. Кашкадамова, Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство. У: Смоляк, О. (ред.-упоряд.). *Василь Барвинський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали*. Тернопіль: Астон, 2003. с. 118–130.
16. Леміш, О. Л. Сонатна творчість Й. Гайдна та Л. ван Бетховена: порівняльний аспект. У: *Актуальні проблеми розвитку українського і зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 257–260). 2024. Львів – Торунь: Liha- Pres.
17. Лисіна, Н., Щолокова, О. *Розвиток європейської клавірної музики Середньовіччя, Ренесансу, Бароко: навчальний посібник*. Київ: УДУ, 2024. 166 с. (електронне видання).
18. Михайлова, Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку ХІХ століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муціо Клементі). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2018. № 3 (40).
19. Міц, О. Р. Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки в творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2019. Вип. 52, с. 119–130.

20. Обух, Л. Специфіка дитячого педагогічного репертуару в українському зарубіжжі (нотні збірники та посібники для інструментального виконання). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2015. Вип. 13, с. 130–134.
21. Олійник, Я. В. *Специфіка роботи над фортепіанною фактурою: навчальний посібник для здобувачів спеціальності 025 «Музичне мистецтво»*. Вінниця : Твори, 2025. 60 с.
22. Олійник, Я. В. *Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини ХХ століття (на матеріалі діяльності ансамблів Києва та Львова)*. Житомир: ПП «Рута», 2009. 88 с., 5 іл.
23. Ольховський, А. *Нарис історії української музики*. Київ: Музична Україна, 2003. 120 с.
24. Пясковський І. Дві стилеутворюючі тенденції в сучасній поліфонії та їх відбиття у творчості українських композиторів. У: *Поліфонія в українській музиці: навчальний посібник*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. с. 151–266.
25. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України: збірник наукових праць. Мистецтвознавство. Філософія*, вип. 10, 2002. с. 163–170. Харків: ХДАК.
26. Свириденко Н. С. Історичні аспекти осмислення музичної культури XVII– XVIII ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 2010. Вип. 14, с. 219–231.
27. Сунь Ч. *Фортепіанні твори Е. Гріга в аспекті виконавської проблематики: магістерська робота* / наук. кер. М. С. Чернявська. Харків, 2023. 58 с.
28. Троць Л., Фурсік Л. Основні представники польського піанізму та особливості інтерпретації ними творів Ф. Шопена. 2018. *Педагогічний часопис Волині*, № 4 (11).
29. Холоденко В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й. С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, вип. 16(2). Київ 2014.

30. Цепух, І. О. Музичний ландшафт Чернігівщини: фортепіанні концерти Олександра Іванька в сучасному українському мистецтві. *II Міжнародна науково-практична конференція з питань фортепіанного мистецтва «Українська фортепіанна музика в контексті світового музичного мистецтва»*, Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра спеціального фортепіано, 29–30 жовтня 2024 р.
31. Червінська, Н. Роль Йоганнеса Брамса в історії поліфонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста: зб. наук. праць*, вип. 39, с. 112–126. Харків 2014.
32. Чернявська М. *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва»*. Харків 2015, 198 с.
33. Чернявська, М. С. *Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства: навчально-методичний посібник*. Харків: ХНУМ. 2022., с. 9–10.
34. Чухліб О. Торбан як різновид барокової лютні в Україні. У: *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р., Київ)*. Київ 2017.: НЦНК «Музей Івана Гончара», с. 29–40.

Про автора

Є люди, для яких музика стає природною частиною життя, мовою думок, почуттів і щоденного спілкування. Саме до таких належить **Людмила Олександрівна Іванько**, викладач фортепіано, концертмейстер і дослідниця, для якої педагогічна праця є справжнім покликанням.

Її добре знають у мистецькому середовищі як уважного, вимогливого, але водночас дуже людяного педагога, що вміє побачити в кожному учневі потенціал і допомогти йому розкритися. У класі Людмили Олександрівни панує спокійна зосередженість, доброзичливість і любов до музики. Тут учні вчать не лише техніці, а й умінню мислити музично, слухати себе й світ навколо.

Вона бере участь у фахових конференціях, створює навчальні матеріали, посібники, збірки, працює над популяризацією творчості українських композиторів, зокрема пропагує доробки свого чоловіка, українського митця Олександра Іванька. Її педагогічні розробки й методичні поради стали корисними для багатьох викладачів музичних шкіл.

Людмила Іванько щиро вірить, що справжнє навчання починається там, де є довіра, увага і натхнення. Саме ці риси пронизують її роботу з учнями й колегами. Мисткиня активно поєднує викладацьку, методичну й творчу роботу, спрямовану на розвиток фортепіанного мистецтва України та вдосконалення педагогічної практики.

Вона є учасницею науково-практичних конференцій, зокрема у 2024 році долучилася до фахового заходу, присвяченого сучасним тенденціям мистецької освіти. Значне місце в її діяльності посідає методично-педагогічна робота. У співавторстві з Оленою Леус та Іриною Цепух вона підготувала кілька навчально-репертуарних видань, серед яких – збірка *«Твори та ансамблі для фортепіано Олександра Іванька»* (Київ, 2016), а також двотомне видання *«Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу»*



(Чернігів, 2019), що містить педагогічний репертуар із творів композитора на вірші українських поетів. Вона також є укладачкою збірки *«Твори та ансамблі для фортепіано. Педагогічний репертуар піаніста»* (Київ, 2016).

Окремим напрямом її праці є створення методичних рекомендацій до збірок творів Олександра Іванька, серед яких: *«Дивограй»* (Чернігів, 2008), *«Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу»* (т. 1–2), *«Лети, лети, журавлику!»* (Чернігів, 2018), *«Весняні голоси»* (Чернігів, 2021), *«Дивограй для Марка і Сашеньки»* (Київ, 2024). Ці видання вже посіли гідне місце у репертуарі українських мистецьких шкіл і стали надійною опорою для педагогів-практиків.

Як лекторка курсів підвищення кваліфікації, Людмила Іванько у 2024 році проводила заняття для викладачів мистецьких шкіл Дніпропетровської області, ділячись власним педагогічним досвідом і сучасними підходами до роботи з учнями. Її вихованці неодноразово ставали лауреатами Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів, що засвідчує результативність її педагогічної діяльності. Постійно прагнучи до професійного вдосконалення, вона проходить курси підвищення кваліфікації, зокрема *«Цифрові інструменти Google для освітньої діяльності: організація, співпраця та взаємодія»* (2025) та *«Впровадження Google Workspace for Education в освітній процес КЗВО КОР “Академія мистецтв імені Павла Чубинського”»* (2025).

У творчому доробку Людмили Іванько – звання лауреата Всеукраїнського конкурсу. Вона є членкинею Національної всеукраїнської музичної спілки, Асоціації піаністів-педагогів, активно підтримує професійні контакти й бере участь у культурному житті України.

Її діяльність об'єднує досвід, натхнення й глибоке розуміння музики, а головним орієнтиром залишається любов до мистецтва та прагнення передати її молодому поколінню.

З цієї внутрішньої потреби ділитися досвідом і любов'ю до фортепіанного мистецтва народився підручник **«Історія фортепіанного виконавства»** – видання, у якому поєднано професіоналізм, простоту викладу і щире повагу до мистецтва, що формує душу.

Редактори: Садовенко С. М., Цепух І. О.

*навчально-методичне
музичне видання*

Іванько Людмила

ІСТОРІЯ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

Підручник

Підписано до друку 10.02.2026 р.
Формат 60×84/8. Папір офсетний.
Умовн. друк. арк. 10,25
Тираж 50 прим. Зам. № 0010-02-2026

Видавець: ТОВ «НВП «Інтерсервіс»,
Київ, вул. Бориспільська, 9а,
Свідоцтво: серія ДК № 3534 від 24.07.2009 р.

Виготовлювач: ФОП Андрієвська Л.В.
Київ, вул. Бориспільська, 9а,
Свідоцтво: серія ВОЗ № 919546 від 19.09.2004 р.