

**Міністерство освіти і науки України
Державний вищий навчальний заклад
«Донбаський державний педагогічний університет»**

кафедра музики і хореографії

**МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ
НАД ЗРАЗКАМИ ЖАНРУ МІНІАТЮРИ
У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО**

**Методичні рекомендації
для студентів рівня вищої освіти бакалавр
спеціальності 013 – Початкова освіта
спеціалізації «Музика»**

Слов'янськ –2018

УДК [378.016:780.616.432] (072)

М 54

Рекомендовано до друку Вченою радою
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»
(протокол № 3 від 11 жовтня 2018 року)

Укладач: Грищенко Т.А. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики і хореографії Донбаського державного педагогічного університету

Рецензенти:

Гринчук І.П. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка;

Горбач О.А. – викладач кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка

Методичні аспекти роботи над зразками жанру мініатюри у класі фортепіано: Методична розробка. – Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2018, 2018. – 53 с.

Методична розробка укладена відповідно до програми навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)».

Метою розробки є представлення методів ознайомлення студентів-початківців із зразками різнопланових інструментальних мініатюр у класі фортепіано.

Список рекомендованих джерел, нотний ілюстративний матеріал допоможуть у роботі студентам, викладачам вищих навчальних закладів мистецького та музично-педагогічного профілю, вчителям-практикам ДМШ та ДШМ.

ЗМІСТ

Передмова	4
1. Початкові етапи становлення жанру фортепіанної мініатюри... 5	
2. Фортепіанна мініатюра XIX–XX ст..... 10	
3. Методичні підходи до вивчення п’єс кантиленного плану 15	
4. Робота над творами танцювального жанру..... 19	
5. Вивчення мініатюр віртуозного плану 23	
Заключне слово..... 28	
Рекомендована література 30	
Нотний матеріал..... 34	

Передмова

Одним із засадничих принципів сучасної мистецької педагогіки [26; 38–40] виступає виховання музикантів-початківців на основі різножанрового художньо-цінного репертуару, який виконує дидактичні, виховні і розвивальні функції [10; 20]. Отже, актуалізується завдання широкого використання у навчально-виконавському репертуарі зразків різнопланової фортепіанної мініатюри представників різних композиторських шкіл, композиторів ХХ – ХХІ ст. [37; 41]

Аналіз новітньої фортепіанної літератури дозволяє констатувати, що актуальними для роботи з піаністами різних рівнів фортепіанної підготовки, зокрема із початківців, є постійна спрямованість на оволодіння новим різножанровим навчально-виконавським репертуаром, готовність до ознайомлення з новими зразками творчості сучасних композиторів, з творами маловідомих митців різних періодів та регіонів України, які внесли значний вклад у становлення національного фортепіанного репертуару [45–48].

З цією метою у представленій методичній розробці розглянуто питання методико-виконавського аналізу різнопланових фортепіанних мініатюр українських композиторів, репрезентовано окремі мініатюри із маловідомих широкому педагогічному загалу програмних фортепіанних циклів мініатюр «Маріонетки» С. Борткевича [23], «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського [2; 30] та «Волинські акварелі» М. Вериківського [4; 6; 9], які є цінним навчально-виховним та розвивальним репертуаром у класі фортепіано. Ці яскраво характерні п'єси доцільно використати як навчальний репертуар на практичних заняттях з методики музичного виховання, у процесі підготовки та проведення педагогічної практики.

Символічно, що до творчості репрезентованих композиторів українська музична спільнота активно зверталася впродовж останніх років, вшановуючи їх ювілеї: 140-річчя з дня народження С. Борткевича у 2017 р., 120-річчя М. Вериківського у 2016 р., 125-річчя Н. Нижанківського у 2018 р.

1. Початкові етапи становлення жанру фортепіанної мініатюри

У сучасній теорії музичних жанрів п'єси малої форми об'єднані одним жанровим терміном – «мініатюра» [24; 49; 50]. Цей жанр має свої специфічні закони організації художнього цілого, що розкривають мініатюру як своєрідний спосіб відображення «картини світу» крізь призму авторського «Я». Зразки жанру концентрують у собі особливості епохи, світобачення автора, для якого притаманні характерні риси стильового відтворення образів, саме тому вони несуть особливе навчально-виховне навантаження у процесі інструментальної фахової підготовки майбутніх музикантів-педагогів.

Для кращого розуміння жанрової специфіки мініатюри, її педагогічного потенціалу, майбутнім учителям необхідно чітко орієнтуватись не лише в особливостях формотворення жанру, але й мати уявлення про її розвиток в історичному контексті.

Еволюція жанру фортепіанної мініатюри проходила у кілька етапів, пов'язаних з важливими аспектами його побутування і функціонування. Зародження цього жанру відбувалось у середовищі західноєвропейської культури у тісному зв'язку з розвитком світського напрямку в мистецтві, а саме – з розвитком камерно-інструментальної музики XVI–XVII ст. [1; 11; 17].

За цей період жанр мініатюри пройшов значний шлях, що підготував виникнення романтичної моделі жанру, нового за змістом та способом організації музичного матеріалу [9, с. 60].

Перші приклади інструментальних мініатюр з'являються у XVI–XVII ст. у творчості англійських вірджиналістів В. Берда, Дж. Булля, Д. Блоуа, Г. Перселла. Це п'єси, здебільшого з пісенно-танцювальною основою, серед яких переважають інструментальні обробки побутових наспівів та танців з

опорою на англійський фольклор, та призначаються для камерного музикування.

У XVII–XVIII ст. поширюються рондо і п'єси у творчості французьких клавесиністів Ж. Рамо, Ф. Куперена, Ф. Дандріє, Л. Дакена, Ж. Шамбон'єра, у яких у втіленні музичного образу велика роль належала зоровим уявленням, їхньому опису, звукозображальності. Для фактури цих творів характерні риси національної французької музики, що суттєво відрізняє їх від п'єс англійських вірджиналістів: фігурації, широко вживані у англійців, зустрічаються тут досить рідко, поліфонія теж спрощена, порівняно з англійською музикою, а головна увага звернена на мелодію [1; 11; 17].

У творчості французьких клавесиністів поступово починає втрачати своє ужиткове призначення танець і, зберігаючи жанрові ознаки метра, темпу та характеру, стає виразником більш індивідуалізованого, ліричного змісту. Так, алеманда XVII ст. позбавляється колишньої танцювальності і стає подібною до споглядальної прелюдії.

У цей період відбувається зародження мініатюри як естетичного принципу у музичному мистецтві, який тісно переплітався з існуючою на той час естетикою «рококо» (від фр. «gossaille» – мушля) як розважального, «оздобленого» стилю, який відповідав потребам світського життя. Його основними принципами були галантність і вишуканість поведінки, що, у свою чергу, відбилося в постійній стилізації жестів, великій ролі балету. У мистецтві з'являється витонченість та філігранність художніх засобів, тяжіння до мініатюрності, вишуканості форм тощо.

У музиці цей стиль знайшов вияв, у першу чергу, в надмірному застосуванні різноманітної мелізматики й орнаментики, що прикрашали музичний текст, а також у витонченості та філігранності фактури, у заокругленні мелодичних фраз.

Отже, тогочасний жанр мініатюри тісно переплетений з розвитком «первинних музичних жанрів», це пісенні й танцювальні жанри зі спадщини народної музики, що мала великий вплив як на мініатюру, так і на всі види та

жанри музичного мистецтва. Серед таких жанрів особливої популярності набули павани, алеманди, куранти, жиги, гальярди та інші, на основі яких створювалися невеликі інструментальні п'єси, призначені для домашнього музикування або в невеликому колі любителів і аматорів музики. Деякі композитори об'єднували такі мініатюри в сюїтні цикли (наприклад, старовинні сюїти Ж. Шамбоньєра, Ф. Куперена) [1; 11; 17].

У творчості Ф. Куперена серед п'єс різного типу більшість мають програмні назви, у яких подається характеристика психологічних портретів («Проворна», «Старі сеньйори», «Молоді сеньйори»), психічних станів душі («Відчай», «Стомленість»), а також пейзажні картини («Тростинки», «Метелики») та інші. Музика рококо вирізняється своїм зовнішньо-описовим та звуко-зображальним характером («звукова імітація»), що стає властивістю художнього образу.

Особливу увагу композитори XVIII ст. приділяють танцювальним жанрам, і це не випадково, бо певні танцювальні рухи асоціюються у свідомості композиторів з виразними відчуттями, рухами, жестами. М. Друскін з цього приводу висловлює думку, що на перший план у змісті старовинних танцювальних п'єс виходять не технічні завдання, а поняття «характеру руху», або відчуття «душевного руху» [4, с. 75].

У музиці епохи Бароко, особливо у творчості Г.-Ф. Генделя і Й.-С. Баха, жанр мініатюри набуває другорядного значення. Це зумовлено тим, що світська музика упродовж тривалого часу обмежувалася церковною догматикою, а це не могло не позначитися на становленні світських жанрів, зокрема й жанру фортепіанної мініатюри. Тому в клавірній музиці помічається вплив органної музичної культури з опорою на поліфонічні прийоми письма, що не є властивим для художнього простору мініатюри. Це, у свою чергу, суперечить принципу мініатюри, оскільки поліфонічні засоби зумовлюють масштабно-тематичні структури в музичному творі.

Для музики названих композиторів є вираження емоційного стану крізь призму суспільного, загально-людського, а не індивідуального

відображення суб'єктивного, тому мініатюризм як спосіб самовираження через сферу ліричних переживань стає невластивим для музики бароко.

Творчість Й.-С. Баха, на противагу світській традиції французького напряму Бароко, належить до сфери духовного мистецтва, до релігійної тематики, як відбиток церковно-культурних традицій. Йому є близьким стани самозаглибленого роздуму, музичне відтворення яких дозволило досягти нечуваного доти в музиці психологізму.

Згодом, саме цей психологізм привабив романтиків ХІХ ст., які побачили у музиці композитора споріднені пошуки індивідуальності. Однак між Й.-С. Бахом і музикантами епохи Романтизму є істотна різниця: його лірика – не «сповідально вихлюпнуті емоції», а скоріше розповідь, або навіть проповідь, що звернена до людей, в якій яскравий емоційний вияв є завжди свідомо впорядкованим, розумним, підпорядкованим внутрішній самодисципліні.

У його творчій спадщині зустрічається багато яскравих прикладів клавірної мініатюри, створених композитором з педагогічною метою, що творять першу систематичну школу педагогічного репертуару для навчання на клавирі. Так, наприклад, його 20 маленьких прелюдій, 15 двоголосних та 15 триголосних інвенцій – це поліфонічні п'єси, які, з одного боку, можна віднести до мініатюри, але поліфонічний музичний розвиток, що ґрунтується на принципі наскрізного розвитку однієї теми, прагне до монументальних рис органного мислення композитора [1; 11; 17].

У ХVІІІ ст. в епоху класицизму жанр мініатюри поступається таким синтетичним жанрам, як опера, симфонія, концерт, залишаючись поза основним колом творчих вподобань композиторів. Незважаючи на те, що в музичний побут починало входити фортепіано, яке поступово витіснило клавесин та клавикорд і давало нові можливості для експериментування, зацікавленість мініатюрою у творчості віденських класиків Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена втрачається і набуває другорядного значення. Клавирна мініатюра у них існує як побутовий жанр, призначений для

домашнього музикування, представлений цілковито прикладною, головним чином, танцювальною музикою.

Але, незважаючи на це, саме епоху «віденського класицизму» прийнято вважати основоположною в історичному розвитку мініатюри, а її засновником, який перший з композиторів повною мірою розкрив можливості мініатюри для своїх послідовників став Л. Бетховен [1; 11; 17]. Про віднесеність до жанру мініатюри вказує назва його п'єс – «Багателі» (в перекладі з французької «дрібничка»), вони є завершеними мініатюрами, відзначеними своєю безпосередньою красою та виразністю.

2. Фортепіанна мініатюра XIX – XX ст.

Загалом, періодом становлення жанру мініатюри можна вважати XIX ст., оскільки саме композитори-романтики створили нову естетику мініатюризму, засновану за принципом «одномиттєвості» відображення всієї повноти буття. У композиторів-романтиків мініатюра виступає як системний принцип моделювання світу, як особливий художній напрям творчості. Прикладом є фортепіанна творчість Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона та ін. [1; 16].

Найбільш характерним зразком жанрового варіанта мініатюри в контексті культури XIX ст. є прелюдія та близькі їй «жанри-супутники» (наприклад, експромт, музичний момент та ін.). Музична мініатюра в XIX ст. досягла свого розквіту. Саме композитори-романтики надали мініатюрі значення специфічного жанру, що пов'язаний з внутрішнім світом людини.

Принцип мініатюри як засобу творчості яскраво відображає сутність романтизму. Саме в мистецтві Романтизму, зміст якого зосереджений на розкритті внутрішніх переживань людини з відповідним переважанням емоційно-суб'єктивних аспектів, особливої душевності, мініатюра знайшла адекватне вираження. Яскраво ілюструє цю сутність художній принцип романтичної мініатюри, що ґрунтується на одномиттєвості раптово виниклого почуття («музичний момент», «експромт», «ескіз»).

Одночасно, в епоху Романтизму відбулося переосмислення художньої суті вже доволі поширених жанрів малої форми. Наприклад, жанр прелюдії, який був тісно пов'язаний із побутовою музикою і виконувався як невеликий музичний вступ до великого твору, в романтичному мистецтві зазнав суттєвих змін і перетворився в особливу форму лірико-філософського висловлювання [43].

Саме Ф. Шопен був одним із перших композиторів-романтиків, який зумів суттєво поглибити естетичний ракурс жанру, тобто «психологізувати»,

розвинути художньо-образний світ мініатюри, співзвучний зі світовідчуттям романтизму [14].

Причиною бурхливого розвитку жанру мініатюри стало нове «романтичне світовідчуття», засноване на бажанні показати складний внутрішній світ ліричного героя, становлення та боротьбу його протилежних почуттів, утілення нюансів людських переживань, унаслідок чого зміст твору суб'єктивізується, тобто розкривається через призму «авторської свідомості» [43].

Ця стилістика стосується як інструментальної мініатюри, так і вокальної, а також жанру мініатюри в інших видах мистецтва, наприклад у поезії чи живопису. Романтизм синтезує і зближує всі види мистецтва, художній твір стає синтетичним явищем за художнім задумом, але різноманітним за формами та засобами вираження [43, с. 5].

Фортепіанна мініатюра у творчості композиторів-романтиків долучається до сфери професійного, «високого» мистецтва, втрачаючи побутово-прикладний характер функціонування. Не останню роль у цьому відіграє й розквіт фортепіанного мистецтва.

Композитори наблизилися до розкриття потенційних виконавсько-технічних можливостей фортепіано, які поєднують в собі властивості як камерного інструмента, так і концертного, здатного до втілення оркестрового звучання. Отже, «подвійна природа» фортепіано відкрила нові можливості жанру, пов'язані з двома напрямками: п'єси лірико-суб'єктивного, інтимного змісту та концертні п'єси віртуозного характеру.

Зародження першого напрямку романтичної мініатюри пов'язане з такими іменами, як Д. Фільд, котрий створив перші ноктюрни для фортепіано, і Я. Воржишек, який написав перші експромти. Продовжувачами першого типу мініатюри в романтичному мистецтві були Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт.

Інший напрям, заснований К. Вебером, спрямований на розширення і перетворення мініатюри в концертний жанр. Однак, його фортепіанні твори,

такі як «Запрошення до танцю», «Блискуче рондо», «Momento cariccioso» і два полонези, не можна віднести до жанру мініатюри. Це перші приклади концертних п'єс, які набули подальшого розвитку у творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста та ін. [1].

Музикознавці зазначають, що усі різновиди романтичної мініатюри яскраво індивідуалізовані, поєднують риси епохально-історичного і національного стилів (М. Михайлов) [29], таким чином, значно розширилася сфера побутування традиційних національних жанрів, які стають надбанням професійного мистецтва. Особливих змін набула сфера танцювальної музики. Такі жанри, як екосез, полонез, мазурка, перетворились з побутових танців на справжні витвори мистецтва завдяки внесенню багатой образної палітри, витонченого ліризму, поетичності, насиченню літературною програмністю [24; 50].

Отже, романтики «опоетизували» і таким чином розширили танцювальну сферу. Так, Ф. Шуберт особливо часто звертався до жанру вальсу, в якому нарівні з екосезами, лендлерами передавав тонкі почуття, тяжіючи до психологізації змісту (наприклад, «Сентиментальні вальси» ор. 30). Це, у свою чергу, стало основою для естетизації та поетизації фортепіанної мініатюри.

Окрім танцювальної стихії, композиторів-романтиків приваблювали і пісенні жанри, які несуть глибоке образно-асоціативне нарівнення. Так, Ф. Мендельсон є основоположником нового жанру мініатюри – «пісні без слів». Він написав 8 зошитів п'єс у цьому жанрі, кожна з яких вирізняється за змістом, програмним напрямом, що втілює всю художньо-образну сферу творчості композитора, і одночасно, несе риси німецького народнопісенного фольклору. Дослідники зазначають, що застосування романтиками національних жанрів продиктоване бажанням відобразити в музиці народний характер і місцевий колорит.

Притаманним для р композиторів-романтиків було об'єднання мініатюр у цикли. При цьому автори керувались не принципом контрастного

зіставлення, як це спостерігалось в стародавніх сюїтах, а намагалися відобразити весь художній світ в його калейдоскопічності, зміні ситуацій та мінливості настроїв і відчуттів, що постають у свідомості автора не роздрібно, а навпаки, в різноманітних зв'язках і переплетіннях [29].

Прикладом може стати фортепіанна творчість Р. Шумана, який дав перші приклади саме програмних фортепіанних циклів мініатюр, об'єднаних однією ідеєю або темою: варіаційні цикли («Симфонічні етюди», «Танці Давидсбюндлерів» ор. 6), сюїти наскрізної побудови («Метелики» ор. 2, «Карнавал» ор. 9), «Дитячі сцени» ор.15, «Лісові сцени» ор. 82 [1].

У творчості Ф. Шопена фортепіанна мініатюра, спектр якої дуже різноманітний (полонези, мазурки, вальси, ноктюрни, експромти, прелюдії, етюди), утворює систему, що відображає характерні аспекти жанру в художній культурі як специфічне явище зі своїми особливостями організації художнього світу [14].

Таким чином, у творчості композиторів-романтиків завершився етап становлення мініатюри як жанру, специфічного феномену в музичній культурі. Узагальнюючи усі попередні шляхи опанування цих видів творчості, мініатюра набула свого нового значення – концептуальне відображення в камерному часо-просторі різних аспектів буття людини.

У мистецтві ХХ ст. жанр мініатюри набуває нового значення. Так, у першій половині століття ці зміни пов'язані з новими техніками письма (А. Шенберг, А. Веберн та ін.) та загальними тенденціями до сконцентрованості і стислості музичного висловлювання. У другій половині ХХ ст. відбувається загальний процес «камернізації» музичних жанрів і форм, зростання ролі особистості митця і спрямованості на раціоналізацію та вияв інтелектуального світу людини в музичній творчості [5; 12].

Все це впливало на розвиток мініатюри як жанру і як принципу художнього мислення. Таким чином, ХХ століття у процесі пошуку нових шляхів художнього вираження надає мініатюрі більш розвинений спектр

тематики з домінуванням таких рис, як експресивність, інтелектуалізм, метафоричність, філософська насиченість.

Це зумовило появу нових принципів мислення (структуралізм і техніцизм), що мали великий вплив і на жанр мініатюри. Намітилася тенденція до мініатюризації, камернізації письма і, як результат – мініатюризм стає методом сучасного композиторського мислення.

Підводячи підсумки, зазначимо, що фортепіанна мініатюра пройшла складний історичний шлях від зародження у XVI ст., де носила прикладний, побутовий характер, – до бурхливого розквіту у XIX– XX ст., увібравши в себе досвід попередніх століть та естетично збагачуючись, виявилась своєрідною «енциклопедією» жанрово-стильових моделей музичної культури різних епох і напрямів та набула самостійного, високохудожнього значення.

Тенденція нового стилістичного і семантичного наповнення жанру фортепіанної мініатюри продовжилася і у творчості сучасних композиторів початку XXI ст.

Окремої уваги у цьому контексті вимагає розгляд становлення жанру клавірної, далі – фортепіанної, мініатюри у творчості композиторів України долисенківської доби, самого М. Лисенка та його послідовників [3; 19; 20], композиторів різних періодів XX ст. [7; 8; 10; 20; 21] та сучасних митців [13; 41 та ін.].

3. Основні методичні підходи до вивчення п'єс кантиленного плану

Лірична фортепіанна мініатюра, як зазначалося вище, – один із найбільш поширених і виконуваних жанрів інструментальної музики. Саме робота над ліричним фортепіанним матеріалом сприяє розвитку музикальності, художньо-виконавській ініціативі піаніста-початківця, особливо такого, котрий не володіє яскраво вираженою емоційною сприйнятливістю.

Працюючи над її зразками, стикаємося з проблемою інтонування, фразування, артикуляції кантилени. Одним із визначень «кантилени» (від лат. *cantus* – пісня) є «мелодійність музики та її виконання, здатність музиканта до зв'язно-наспівного звукоутворення» [49].

У роботі із початківцями ми повинні концентруватися, насамперед, над гнучким проведенням мелодії як провідного голосу (фактурної лінії), що концентрує в собі художню думку та естетичну образність твору, підпорядковує собі інші компоненти фактури.

У відтворенні кантиленної мелодії на фортепіано основну увагу важливо зосередити на її «виспівуванні-проговоренні», тобто, виразному інтонуванні мелодії, прослухавши її будову, драматургію, виразову специфіку, обравши відповідне туше.

Піаністи-виконавці і педагоги підкреслюють, що багатство тембральної звучності мелодії (і фактури загалом) пов'язане з комплексним володінням туше і рухом всієї руки. Так, відомі висловлювання видатних піаністів (для прикладу – Г.Г. Нейгауза) щодо злиття піаністичних рухів руки з малюнком і лінією розвитку мелодії [34]. У педагогічно-виконавському лексиконі терміни «дихання в русі», «дихаючі руки» вказують на природний зв'язок піаністичної моторики з «вокальним» відтворенням мелодії.

Після опанування базових прийомів при розучуванні кантиленної фактури, коло виконавських засобів стає чим далі різноманітнішим. Так,

динамічне, агогічне, артикуляційне нюансування тісно пов'язане з педальним звучанням, тому при виконанні кантиленної фактури важливо осмислити і набути відповідних навичок педалізації у відповідності різних варіантів інтонування мелодії, темпо-динамічних і гармонічних аспектів і змін. Накопичення відповідних навичок виконання мініатюр кантиленного плану відбувається шляхом поступового опанування фактури все більш складного наповнення.

Загалом, у мініатюрах цього плану переважає гомофонно-гармонічний виклад, однак, у більш складних зразках прослідковуємо варіанти «поліфонізації», «тембрового оркестрування» фортепіанної фактури та ін.

Висвітливо характерні ознаки сприйняття художньо-образного змісту і виражальних елементів музичної мови, їх втілення у процесі виконання на прикладах п'єс кантиленного плану різного рівня складності.

Для прикладу пропонуємо розглянути відповідні п'єси із циклу «Волинські акварелі» М. Вериківського [4; 6; 9], які увійшли до навчально-методичного посібника «Фортепіанні твори Михайла Вериківського», упорядкованого І. Гринчук, та О. Горбач [46].

При виконанні циклу слід уявити його драматургію як історичну панораму із пейзажними, побутовими, обрядовими замальовками, наскрізно поєднану архаїчними поспівками.

Рекомендується виконувати як увесь цикл, так і окремі п'єси, доступні в піаністичному плані, які поповнять репертуарний список виконавців-початківців.

«Поганське місто Велинь» (додаток А) – п'єса, написана у формі періоду, у темпі *larghetto*, нескладна за фактурою, побудована на контрасті штрихів *staccato* та *legato*. Уваги вимагає вміла педалізація як засіб створення сонористичних ефектів як в окремих частинах, так і в циклі загалом.

Завдання виконавця полягає в тому, щоб у повільному темпі не «згубити» лінію мелодії, не загальмувати її розвиток, виконати її рельєфно і гнучко.

Образно-емоційний зміст цієї п'єси можемо трактувати як картину заходу сонця над древнім містом, «озвучену» далекими дзвонами («пусті» кварта, квінти, сексти), архаїчним мотивом колискової.

«Вечір в Авратинських горах» (Додаток Б) – твір, який продовжує «пейзажну» тематику, передає стан споглядання, спокою, ритм розміреного життя. Об'ємність діапазону фактури, колористична педаль, остинатний акомпанемент на основі «пустих» інтервалів створюють відчуття просторової перспективи, на фоні яких у середньому регістрі звучить архаїчна мелодія.

«На Свितязькому озері» (Додаток В) – твір, який продовжує «пейзажну» тематику. Ця замальовка написана в простій тричастинній формі, інтонаційно пов'язана з першими п'єсами циклу.

Архаїчна мелодія, яку слід виконувати просто і дуже виразно, звучить на фоні остинатного, «заколісного» супроводу, що створює картину спокійного водяного плеса. Фактура проста і доступна, без значних емоційних сплесків, педаль запізнююча, зміна якої відбувається по завершенні мелодичної фрази.

Як зазначалося вище, у мініатюрах кантиленного плану із використанням гомофонно-гармонічного складу нерідко зустрічаються прийоми підголоскової та контрастної поліфонії.

Пропонуємо розглянути приклад підголоскової поліфонії на матеріалі твору «Староукраїнська пісня» з фортепіанного циклу «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського, що увійшов до навчально-методичного посібника «Фортепіанні твори українських композиторів» [47].

«Староукраїнська пісня»(Додаток Г).

Емоції та почуття ностальгії та смутку втілені у цій мініатюрі-елегії засобами виразної мелодії декламаційно-скорботного характеру, яку необхідно виконувати глибоким туше, оспівуючи кожен зміну руху, відчуваючи напруженість інтонаційних стрибків.

Твір написаний в куплетній формі (із повтором приспіву). Авторські ремарки спрямовують виконавця на неспішне розгортання твору як діалогу

ліричних героїв, можливо, на човні чи поблизу водного плеса, на що вказує «баркарольний» супровід (9/8).

Загальний характер твору елегійний, мелодія розвивається хвилеподібно секвенційними побудовами, у терцових та секстових консонансах. Кульмінація твору підкреслена «перерваним кадансом» і ферматою. Рекомендуємо інтонувати фрази на *legato* по два такти, виходячи з правил вокального дихання.

Фактура вказаного твору ставить перед виконавцем завдання прослуховування горизонтальної лінії ведення голосів, культури артикуляції, щільної запізнюючої педалізації.

4. Робота над творами танцювального жанру

На відміну від кантиленних п'єс, з характерною плавністю, пластичністю звуковедення, в п'єсах танцювального характеру спостерігаємо чітку синтаксичну розчленованість викладу, гостру ритмічну пульсацію, часті зміни артикуляції, яскраві динамічні зіставлення. Однією з типових ознак такої фактури є зв'язок технічних засобів з метро-ритмом, що впливає на засвоєння піаністом як ритму, так і рухових «моторних» навичок.

Таким чином, зазначимо, що художньо-дидактичне значення таких п'єс, як танці, марші, токати, різнопланові звукозображальні мініатюри, що пов'язані із пластичним рухом, полягає в органічному синтезі технічних і художньо-образних виконавських завдань [22].

У процесі розучування танцювальних зразків слід звернутися спершу до ознайомлення із історією танцю, його походження, подальшими видозмінами, специфікою виконання.

Найбільш популярними і затребуваними в педагогічній практиці є зразки народних та класичних танців, зокрема, вальсів.

Вальси, як правило, пишуться у тричастинній формі, де середні епізоди відтіняються зміною фактури, темпу, динаміки, тональності, відповідними контрастними виконавськими засобами (зміною артикуляції, педалізації та ін.). Пластичне виконання вальсової мелодії відбувається на фоні двох контрастних елементів супроводу: глибокому звучанні баса і легкості акордів на другій і третій долях. На відміну від рухливих вальсів, з характерною ритмічною стійкістю виконання супроводу, в повільних вальсах присутня динаміко-агогічна гнучкість інтонування мелодії.

Для прикладу розглянемо мініатюру М. Вериківського із згаданого циклу «Волинські акварелі», яка має елементи жанру вальсу.

«Комедіанти на контрактному ярмарку в Дубні. 1774 рік» (Додаток Д). Твір нагадує примхливий вальс, цьому відповідають тридольний розмір, характерний «акомпануючий» супровід.

Ця п'єса – контраст до попередніх «пейзажних» замальовокциклу («Поганське місто Велинь», «Вечір в Авратинських горах» і «На Свितязькому озері»), більш характерного плану, створює контрастні портрети мандрівних циркачів.

Твір написаний у простій двочастинній формі. В першому реченні на фоні вальсового супроводу звучить облеслива мелодія широкого дихання, змальовуючи образ Пантоміма. Друге речення – повна протилежність першому (акценти, ритмічні дроблення, динаміка *forte*, штрих *staccato*) – це портрет Жонглера.

Завдання виконавця – передати яскраве, контрастне зображення двох різних характерів-образів відповідними засобами музичної виразності.

Наведемо ще декілька прикладів п'єс танцювального характеру: «Іспанська леді» (Додаток Е), «Маркіз» (Додаток Ж) з циклу «Маріонетки» С. Борткевича.

«Іспанська леді» – це двочастинна композиція, пристрасний, ніжний, відкритий характер якої передається завдяки мелізматичному оздобленню мелодії, «повзучим» хроматизмам у середньому голосі, постійній ритмо-формулі хабанери з пунктирним ритмом на 1-й долі у супроводі впродовж усієї п'єси.

Отже, виконавці повинні дізнатися, що хабанера – граціозний іспанський народний танець-пісня. Він виник на Кубі, згодом поширився в Іспанії, по всій Європі. Тепер цей танець більш відомий як «бакурда».

Розуміння історії та специфіки танцю, складу інструментальних груп, які супроводжували танець, дозволить виконавцеві створити яскраво образну інтерпретацію твору.

«Маркіз» – п'єса граціозно-галантного танцювального характеру, який передано завдяки помірному темпу, штриху *staccato*, тридольному розміру, притаманному старовинному французькому народному танцю менуету (фр. *Menuet* – «маленький крок»). Походить від повільного народного хороводного танцю провінції Пуату, за часів короля Людовика

XIV менует став придворним танцем, згодом – входив як третя частина до сонатного циклу.

У творі використана як імітаційна, так і контрастна поліфонія, тому увагу виконавців слід зосередити на інтонуванні та нюансуванні теми на початку твору, на прослуховуванні горизонталі поліфонічної фактури.

Важливо дотриматися стильових ознак танцю.

Цікавим матеріалом для ознайомлення із фортепіанними мініатюрами танцювального типу є «Гавот ляльки» (Додаток З), «Коломийка» (Додаток К) з циклу «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського.

«Гавот ляльки». Це стилізація під старовинний французький танець, який створився як народний, а з часом набув визнання як бальний, увійшов до класичного балету, замінивши менует. Цей жанр представлений і в інструментальній музиці (в сюїтах, циклах, як самостійний твір).

Традиційно характер гавоту світлий, витончений, темп помірний, розмір 2/2 або 4/4, форма тричастинна з контрастною середньою частиною більш пасторального плану (*musette*).

Ці традиційні ознаки гавоту митець вдало поєднує із особливостями національного мелосу. Фольклорні елементи проявляються тут у використанні ритмів танцю «козачок», у варіаційному розвитку мелодії, у насиченні її форшлагами, підголосками. Водночас, фортепіанний виклад «оживляється» несподіваними модуляційними зворотами, альтерацією.

«Коломийка»– традиційний жанр української фольклорної музики та хореографії, це «дворядкова співанка» характерної побудови та цезурування. Коломийками називають і короткі пісні, що можуть виступати як приспівки до танцю.

В народній музиці коломийки часто об'єднують у «в'язанки», які не обмежуються сталим змістом, залежать від уподобань співака та обставин виконання.

На прикладі цієї п'єси Н. Нижанківський знайомить піаністів-початківців з гуцульським народним танцем і мелосом, подаючи твір як інструментальну мініатюру.

Мініатюра має просту тричастинну будову, в якій крайні частини уособлюють грайливе «дівоче начало», середня частина наслідує стрімкий парубочий, чоловічий танець аркан. З народного мелосу автор запозичує характерні синкоповані танцювальні акценти, гармонічний мінор з підвищеними IV і VI ступенями мінорного ладу (т. зв. «гуцульський» лад в середній частині), у фортепіанній фактурі – імітування звучання ансамблю «троїстих музик». Цікавим є і завершальний восьмитакт з ефектом «завмирання», віддалення награвань, гірського відлуння.

Отже, підсумуємо, що при ознайомленні із цим типом мініатюр важливою є обізнаність щодо специфіки танцю, його історії та ін., оволодіння відповідним комплексом технічних виконавських навичок.

5. Вивчення мініатюр віртуозного плану

Виконання творів віртуозного плану вимагає більш зрілого піанізму, комплексу виконавських навичок, розуміння «механізмів» технології, де розкриття художньо-образного змісту мініатюри значною залежить від «піаністичних зручностей» – доцільно вибраних виконавських прийомів.

Розглянемо методичні аспекти вивчення мініатюр віртуозного плану відповідно до різних видів фортепіанної техніки [27].

Сфера дрібної техніки охоплює різні формули одноголосої пальцевої гри, до якої них належать фігурації з гамоподібних послідовностей, репетиційних фігур, мелізматичних групувань, довгих арпеджіо, коротких арпеджіо в оберненні, «ламаних» інтервалів (секунд, терцій, кварт і т. д. – до октав), техніка виконання яких одночасно передбачає володіння вібруючим, ротаційним рухом кисті і ліктя в поєднанні з активним пальцевим туше.

Увага викладача щодо розвитку моторики початкуючого піаніста повинна бути спрямована в наступних аспектах:

- швидкість і незалежність пальців, їх безпосередній зв'язок з вільними, пластичними, об'єднуючими рухами всієї руки;
- метрична точність і динамічна гнучкість звучання в фактурі віртуозних пасажів;
- чергування напруження і розслаблення м'язів як необхідна умова свободи рухливості і тембральності виконання;
- узгодження пружності кисті з ротаційними рухами всієї руки, що сприяє подоланню незручностей пальцевої гри і впливає на тембральну сторону звучання;
- злиття ритму піаністичних рухів з ритмічною пульсацією виконуваної музики;

- засвоєння піаністичних прийомів гри в тісному зв'язку з «синтаксичним» членуванням довгих пасажів;
- пластичний рух руки у відповідності до звуко-висотного напрямку мелодичного малюнку пасажів;
- координація піаністичних рухів в партіях обох рук у складних епізодах фактури.

Особливістю піаністичних рухів в процесі формування технічних умінь і навичок є їхнє постійне удосконалення, тобто проходить послідовне переростання великих рухів руки, пальців в більш зібрані, «економні», зовні не помітні, що сприяє зосередженості на художньо-звукових задачах.

В роботі над «піаністично незручними» фрагментами ефективним є використання різних варіантів зміни засобів гри: темпових, динамічних, ритмічних, артикуляційних.

Розглянемо застосування темпових варіантів в роботі над технікою.

Програвання тільки в повільному темпі технічно складних епізодів є малоефективним, оскільки втомлюється увага виконавця, не дозволяючи активно виявити слухом і руховим відчуттям кінцевий результат своєї роботи. Намагаючись чітко відтворити кожний звук, він не відчуває лінії цілісного руху.

Отже, у процесі роботи над віртуозним матеріалом необхідно поступово пришвидшувати темп, чергуючи з виконанням технічно складного матеріалу в середньому темпі (для слухового контролю моторики).

Інший аспект – використання можливості різноманітної динаміку як варіанту у роботі над технічними навичками. Так, гучна гра обмежує розвиток як звукових якостей техніки гри, так і слухового контролю в роботі над технічними деталями. В окремих випадках деяка «форсованість» динаміки в поєднанні з підкреслено чіткою артикуляцією в повільному темпі

може бути рекомендована як метод досягнення чіткості і легкості при грі у швидких темпах.

Ще один аспект – включення артикуляційних варіантів у процес удосконалення технічних навичок. Найчастіше опрацювання технічно складних епізодів здійснюється на *non legato*, прийомом пальцевого *staccato*. Від заповільненого темпу і форсованої гучності слід поступово переходити до більш рухливого темпу, відчуваючи самостійність пальцевих рухів при близькому торканні до клавіатури (туше).

Значний вплив на оволодіння віртуозними пасажами дає переосмислення, перегрупування нотного малюнку, що дозволяє швидше засвоїти складний нотний малюнок при метрично безперервному русі. Найбільш ефективним є злиття технічного членування з синтаксичним (ямбічно-хореїчна будова мотиву). Якщо будова мотиву ямбічна (затактна), перегрупування дозволить швидше переосмислити і вивчити пасаж.

У складній для піаністів-початківців техніці октавного викладу використання зручного піаністичного прийому найчастіше пов'язане з відчуттям членування октавних пасажів на більш короткі епізоди.

Велика техніка в репертуарі піаністів-початківців зустрічається не так часто. Її окремі елементи у вигляді акордів, октав, ламаних октав з'являються в процесі удосконалення піаністичного досвіду.

Відомо, що існує два способи вивчення акордів. Перший – «від клавіші», коли пальці спочатку розташовуються над потрібними клавішами, а потім коротким, енергійним поштовхом «витягується» акорд. Другий – «на клавіші», удар здійснюється зверху, без попередньої підготовки (постановки) пальців.

Отже, при роботі над віртуозними мініатюрами слід значну увагу приділити визначенню і опануванню окремих видів прийомів фортепіанної техніки чи їх поєднання у кожному конкретному творі.

Розглянемо як приклад мініатюру *«Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батисем Кременецької фортеці. 1240 рік»* з фортепіанного циклу «Волинські акварелі» М. Вериківського (Додаток Л).

Це завершальна і найяскравіша п'єса циклу, побудована на ефекті контрасту динаміки, фактури, темпу, ритму як у самому творі, так і щодо попередніх частин циклу. «Язичницького» колориту надає творові вступна одноголосна поспівка, побудована на трьох звуках у системі ангемітонового звукоряду.

Твір токатного плану, в якому пропонуємо керуватися чітко встановленим групуванням позиційної пасажної структури. Досконале володіння технікою стрибків, *martellato*, октавних репетицій у швидкому темпі допоможе виконавцеві передати звуконаслідувальний ефект ударів барабанів, створити картину динамічного дійства. Педаль, виписана автором, часто незмінна упродовж цілих речень, допомагає стрімким динамічним наростанням.

Виходячи з вище викладеного щодо технічного розвитку учня і його роботи над п'єсами віртуозного плану можемо зробити наступні висновки:

- обираючи засоби подолання труднощів фортепіанного викладу необхідно керуватися двома взаємопов'язаними чинниками: уявлення звучання, формування піаністичного прийому;
- робота над звуковими якостями техніки повинна проходити при залученні (чи видозміні) комплексу динамічних, ритмічних, темпових, артикуляційних засобів;
- принцип синтаксичного переосмислення і «перечленування» є важливою умовою прискорення подолання піаністичних труднощів;
- узгодження аплікатурних принципів з мелодико-інтонаційною і синтаксичною будовою пасажів – одна з передумов успіху в подоланні піаністичних труднощів;

– важливою умовою подолання технічних труднощів, особливо в фактурі рухливих фігур шістнадцятими нотами, є узгодженість піаністичних прийомів з ритмічною пульсацією, мелодичним диханням, артикуляційними штрихами.

Отже, робота над мініатюрами віртуозного плану – важлива складова виховання виконавської культури піаніста, яка цілісно поєднує її технічні та художньо-образні аспекти.

Заключне слово

На відміну від багатьох музичних дисциплін, які читаються в навчальному закладі мистецького профілю різного рівня, фортепіано виступає як предмет обов'язковий для усіх музичних спеціальностей, оскільки різнобічна спрямованість предмету передбачає тісний зв'язок з різними музичними дисциплінами. Відповідно, специфіка напрямку підготовки знаходить своє відображення у змісті, формах та методах роботи в класі фортепіано.

Підсумовуючи думки та рекомендації, викладені у методичній розробці, підкреслимо, що одним із найважливіших завдань сучасної фортепіанної школи було і залишається формування всебічно розвиненої особистості музиканта-піаніста. Важливим у цьому контексті виступає виконання творів малих форм, що вимагає різносторонніх слухово-психологічних та виконавсько-технологічних навичок та умінь.

Вивчення фортепіанних мініатюр різноманітних жанрово-стильових різновидів та практичне їх використання у навчальній діяльності має неабиякий педагогічний потенціал, відкриває широкий простір для подальшого вдосконалення у сфері музичної педагогіки.

Отже, викладач фортепіано і вчитель-практик у процесі формування у своїх вихованців музичного досвіду, основ музично-стильових уявлень, які сприяють цілісному осягненню та відтворенню явищ музичного мистецтва, повинні вирішувати важливе завдання представлення етапів становлення різножанрового і різностильового фортепіанного репертуару, зокрема і національної спадщини у контексті розвитку європейської та світової музичної культури.

Увага у роботі над різноплановими мініатюрами центрується навколо поступового накопичення у вихованців комплексу музично-стильових і жанрових уявлень, відповідного арсеналу технічних і організаційних навичок

фортепіанної гри, втілення образного змісту творів, їх музичної мови через відповідні виконавські прийоми.

Цей вид роботи вимагає системного підходу, особливої уваги з боку педагога на всіх етапах навчання. При формуванні комплексу навичок, необхідних для виконання різнопланових мініатюр, найважливішою і першочерговою умовою досягнення позитивного результату є професіоналізм педагога, дотримання ним дидактичних принципів навчання, аналіз власного педагогічного досвіду, вивчення новітнього цікавого досвіду педагогічної мистецької практики.

Рекомендована література

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Уч. в 3-х ч. – 2-е изд., – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. – К.: Музична Україна, 1972. – 86 с.
3. Вахраньов Ю. Клавір і клавірна музика на Україні середини XVII – першої чверті XIX століть в історичних та літературних матеріалах // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 159–174.
4. Вериківська О. Особливості фортепіанних творів М. Вериківського / О. Вериківська // Матеріали I-ї конференції Асоціації піаністів-педагогів України. – Харків, 13–16.12.1992. – К., 1993. – С. 141–145.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
6. Горбач О. Творчість М. Вериківського у контексті ознайомлення з фортепіанною спадщиною українських композиторів у класі основного музичного інструменту / О. Горбач // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–25 листопада 2011 р.) / За заг. ред. проф. Ломаковича А. М. – Кременець: ВЦ КОГПШ ім. Тараса Шевченка, 2011. – С. 44–48.
7. Гнатишин О. Інструментальна музика А. Кос-Анатольського. До історії створення / О. Гнатишин. // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка : Серія Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2003. – Вип. 2 (11). – С. 19–24.
8. Гнатів Т. Передмова до нотного видання // М. Колесса. Вибрані фортепіанні твори. – К.: Музична Україна, 1984. – С. 5–7.
9. Гринчук І., Грищенко Т. Стилїстика фортепіанних творів Михайла Вериківського (20 – 60-і роки XX століття) / І. Гринчук, Т. Грищенко // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – № 1 (вип. 34). – С. 118 – 123.

10. Дремлюга М.В. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). – К.: Держ. Видавництво образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. – 167 с.
11. Друскін М. Клавирная музика / М. Друскін. – Л.: ГМИ, 1960. – 284 с.
12. Друскін М. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Сов. композитор, 1973. – 271 с.
13. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – К.–Тернопіль: АСТОН, 2003. – 144 с.
14. Зенкін К. Фортепіанная мініатюра Шопена: монографія / К. Зенкін. – М.: Изд-во. Москов. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1995. – 152 с.
15. Зінкевич О. Камерно-інструментальна творчість // Історія української радянської музики. – К.: «Музична Україна», 1990. – 296 с.
16. Кандинський-Рибніков А. Епоха романтичного піанізма та сучасне виконавське мистецтво // Музичне виконавство та педагогіка. Збірник статей. – 1991. – С. 189–213.
17. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво викладання на клавійно-струнних інструментах / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: Астон, 1998. – 300 с.
18. Кияновська Л. Мирослав Скорик. – Львів, 1998. – 181 с.
19. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 115 с.
20. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика / В. Л. Клин. – К.: Наук. думка, 1980. – 314 с.
21. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. – К.: Муз. Україна, 2014. – 592 с.
22. Корыхалова Н. Інтерпретація музики. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
23. Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини XX сторіччя / Катерина Лебедева // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 43. – С. 42–52.

24. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Сов. комп., 1991. – 376 с.
25. Малинковская А. Специфика исполнительского анализа музыкального произведения // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: Сб. тр. МГПИ им. Гнесиных. – Вып. 68. – М., 1983. – С.88–104.
26. Масол Л. Загальна мистецька освіта : теорія і практика : монографія / Л. Масол. – К. : Промінь, 2006. – 432 с.
27. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966.
28. Митці України. Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К.: УЕ, 1992. – 848 с.
29. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : Статьи и фрагменты / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
30. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського. – Дрогобич: КОЛО, 2001. – 68 с.
31. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. – К., 1994. – 156 с.
32. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. текстов и общ. вступ. статья В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966.
33. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 49–50.
34. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
35. Німилевич О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. – Дрогобич: КОЛО, 2001. – 78 с.
36. Олексюк О. М., Ткач М. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К. : Знання України, 2009. – 123 с.
37. Олійник О.С. Українська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наук. думка, 1979. – 107 с.

38. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. Падалка. – К. : Освіта України, 2010. – 274 с.
39. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання / О. Ростовський. – К.: ІЗМН, 1997. – 248 с.
40. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька : навч. пос. / О. Рудницька. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.
41. Рябуха Н.О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації: навчальний посібник / Н.О. Рябуха. Харк. держ. акад. культури. – Х. : Вид-во Бровін О.В., 2010. – 258 с.
42. Савшинский С. Пианист и его работа / С. Савшинский. М. : Классика XXI, 2002. – 244 с.
43. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский. – М. : ГМИ, 1962. – 48 с.
44. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969.
45. Фортепіанні твори українських композиторів: Навчально-методичний посібник / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль: Астон, 2016. – Вип. 4. – 96 с.
46. Фортепіанні твори Михайла Вериківського: Навчально-методичний посібник / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль: Астон, 2016. — 129 с.
47. Фортепіанні твори українських композиторів: Навчально-методичний посібник / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль: Астон, 2017. – Вип. 5. – 127 с.
48. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. – Випуск 6 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : ФОП Осадца Ю. В., 2017. – 132 с.
49. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. – Вид. 2-ге, переробл. і доп. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 352 с.
50. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): підручник. Ч. I. – Тернопіль: Астон, 1999. – 208 с.

Волинські акварелі
Поганське місто Велинь

М. Вериківський

Larghetto

p

con Ped.

5

sf

p

9

mf

p

f

13

17

p

Ped.

*

Вечір в Авратинських горах

Tranquillo

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the tempo marking 'Tranquillo', the dynamic marking 'p' (piano), and the instruction 'con Ped.' (con pedal). The score features a complex texture with arpeggiated chords in the right hand and sustained bass notes in the left hand. A 'pizz.' (pizzicato) marking is present in the right hand of the first system. The second system begins with a measure number '5'. The third system begins with a measure number '10'. The fourth system begins with a measure number '14'. The fifth system begins with a measure number '18'. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

На Свितязькому озері

М. Вериківський

Andante espressivo *mf*

p

con Sca.

6

mp *p* *cresc.*

11

mf

16

21

rall.

Староукраїнська пісня

Н. Нижанківський

Andantino

p
ma cantabile

mp

4

piu f cresc.

7

dim. *f*

10

mp

2

Комедіанти
на контрактовому ярмарку
в Дубні. 1774 рік

М. Вериківський

Allegro assai e lusingando

mf

con Ped.

4 5

5

9

f

sf *sf* *sf* *sf*

13

sf *sf* *sf* *sf*

17 *poco rall.*

p sub. *mf* *f*

21

25

29

p *f* *p* *f*

33

p *sf*

Іспанська леді

С. Борткевич
ТВ. 54 № 3

Andantino

mf *mf* *espressivo*

cresc.

dim.

mf *p*

tr *tr*

5 1 3 2 3 2 3 3 2

6 3 2 3 1 2 3 4 5 3 2

12 3 2 2 2 1 2

18 2 3 2 2

5 1 Ped. *

5 1 2 3 4 5 3 2

3 2 3 2 3 2 3 2 1 2

2 3 2 2 2 2 2 2

2 3 2 2 2 2 2 2

24 *p* *p*

30 *cresc.*

37 *dim.* *p*

43 *dim.*

49 *pp* *rit.* *ppp* *lunga*

Маркіз

С Борткевич

тв. 54 № 6

Tempo di Menuetto

p con grazia

3 5 3 5 5 1 2 1

1 3 5 3 2 1 4 4 5 5

cresc. *mf*

2 5 2 3 1 4

dim.

4 5 1 2

25

p

4

5

3

5

4

5

This system contains measures 25 through 31. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure numbers 4, 5, 3, 5, 4, and 5 are written above the right-hand staff. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

32

3

5

5

4

5

4

This system contains measures 32 through 37. The right hand continues the melodic development with slurs and fingerings. The left hand maintains a steady accompaniment. Measure numbers 3, 5, 5, 4, and 5 are written above the right-hand staff.

38

pp

1

2

4

This system contains measures 38 through 43. The music becomes more delicate, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The right hand has a more active melodic line, while the left hand features a prominent bass line with slurs. Measure numbers 1, 2, and 4 are written below the left-hand staff.

44

rit.

3

3

This system contains measures 44 through 49. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a final melodic flourish, and the left hand features a triplet of eighth notes. Measure numbers 3 and 3 are written below the left-hand staff.

Гавот ляльки

Н. Нижанківський

Allegretto con grazia

p *poco cresc.*

6

p

11 *poco a poco cresc.*

16 *p*

21 *mp*

26

dim.

31

poco a poco cresc.

36

A tempo

mf

dim. e rit.

41

sempre cresc.

mf

cresc.

49

mf *cresc.*

53

dim. e rall.

57

cresc. *mf* *mp*

61

cresc. molto e poco rit. *mf*

Коломийка

Н. Нижанківський

Allegretto

mp *poco cresc.*

6 *mp*

11 *poco cresc.* *poco sost.*

16 *a tempo* *mf ben ritmico* *L'istesso tempo*

21 *f*

26

Musical score for measures 26-30. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

31

mp *come primo*

Musical score for measures 31-35. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *mp* *come primo* is written above the right hand.

36

piu f

Musical score for measures 36-40. Treble clef, key signature of one flat (Bb). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *piu f* is written above the right hand.

41

poco sostenuto *a tempo*

p

Musical score for measures 41-45. Treble clef, key signature of one flat (Bb). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *poco sostenuto* is written above the right hand, *a tempo* is written above the right hand at measure 44, and *p* is written below the right hand at measure 44.

46

calando ma non rallentando

Musical score for measures 46-50. Treble clef, key signature of one flat (Bb). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *calando ma non rallentando* is written above the right hand.

*Весняні ігрища біля Дівчого озера перед
облогою Батисм Кременецької фортеці.*

1240 рік

М. Вериківський

Sostenuto

mf

Detailed description: This system contains measures 1 through 7 of the piece. The music is in 3/4 time and marked 'Sostenuto'. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand has whole rests. The dynamic is marked 'mf'.

Presto

ff

8ub-
Ped.

Detailed description: This system contains measures 8 through 13. The tempo is marked 'Presto' and the dynamic is 'ff'. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are two '8ub-' markings with a 'Ped.' symbol below them, indicating pedal use.

mf

*

Detailed description: This system contains measures 14 through 20. The dynamic is 'mf'. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A '*' symbol is placed below the staff at the end of measure 19.

f

Ped.

Detailed description: This system contains measures 21 through 26. The dynamic is 'f'. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. A 'Ped.' symbol is located at the bottom right of the system.

28

35

42

49

55

Lea

sf

sf

p sub.

sf

sf

sf

ff

Sub-Lea

Sub-Lea

feroce

Lea

Lea

simile

62

Ped. *Ped.

69

*sf Ped. *Ped. *sf Ped.

75

marcatissimo

sf

*Ped. * secco

79

sf sf sf p sub. cresc. molto ff

Ped. *

Для нотаток

Для нотаток

Підписано до друку 11.10.2018 р.
Формат 60x84 1/16. Ум. др. арк. 3,5.
Наклад 100 прим. Зам. № 1269.

Видавництво Б. І. Маторіна
84116, м. Слов'янськ, вул. Г. Батюка, 19.
Тел.: +38 06262 3-20-99; +38 050 518 88 99. E-mail: matorinb@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3141, видане Державним комітетом телебачення та радіомовлення України від 24.03.2008 р.
