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

кафедра музики і хореографії

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ 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 творами великої форми у класі фортепіано: Методична розробка. – Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2018. – 69 с.

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

Метою розробки є представлення методів ознайомлення студентів-початківців із зразками творів великої форми на прикладі сонат композиторів-класиків.

Матеріали методичних рекомендацій містять список рекомендованих джерел, нотний ілюстративний матеріал, що допоможе у роботі студентам, викладачам вищих навчальних закладів мистецького та музично-педагогічного профілю, буде корисним вчителям-практикам.

ЗМІСТ

Передмова 4

1. Форма сонатного allegro у ретроспективі стильового становлення 6

2. Виконавсько-педагогічні принципи роботи над сонатним allegro 15

2.1.Принцип контрастності у експозиції сонатного allegro віденських класиків 15

2.2.Методи роботи над розробковим матеріалом і репризою в сонатному allegro 20

3. Значення темпу як засобу музичної виразності на завершальному етапі роботи над сонатним allegro 24

Заключне слово 28

Рекомендована література 30

Нотний матеріал 34

Передмова

Інструментально-виконавська підготовка [3; 6; 9; 18; 34; 40; 41; 47 та ін.], зокрема, підготовка музиканта-педагога, що поєднує заняття у класі музичного інструменту, семінарські та практичні заняття з методичних фахових дисциплін, є невід'ємною і важливою складовою частиною навчального процесу підготовки студентів бакалаврського та магістерського освітнього рівнів.

Це особливий вид навчальної роботи, спрямований на формування важливих професійних якостей творчої особистості майбутнього музиканта-педагога, формування професійних та соціально-особистісних компетентностей, які дозволять реалізувати інтелектуальний та творчий потенціал [24; 35; 36; 38; 39 та ін.].

Таким чином, на заняттях з музичного інструменту повинні створюватися умови для виявлення індивідуальних творчих можливостей студента, активізації творчого потенціалу на основі вдосконалення комплексу технічних та художньо-виконавських навичок та вмінь, формування досвіду когнітивно-емоційного сприйняття музичних творів, удосконалення самостійної інтелектуальної діяльності при опрацюванні різножанрового репертуару, зокрема при вивченні фортепіанного доробку різних епох, стилів, національних шкіл [20; 28].

Так, когнітивно-емоційне сприйняття класичної музики вимагає від студентів активної інтелектуальної та емоційної музично-слухової діяльності, використання знань із суміжних дисциплін, зокрема, музичної психології, педагогіки, музикознавства, спеціальних фахових методик, для визначення раціональних підходів щодо технологічних основ усвідомлення музичних образів та формування емоційно-ціннісного відгуку як у власній навчально-виконавській практиці, так і в наступній музично-педагогічній діяльності.

Актуальність обраної тематики методичної розробки обумовлюється необхідністю формування у молодого покоління піаністів стійкого інтересу

до цілісного охоплення теоретичних, музично-історичних, жанрових, стилістичних засад щодо опанування зразків класичних творів, їх практичного застосування у навчальній і виконавській практиці майбутніх педагогів, зокрема, на прикладі зразків фортепіанних творів віденських класиків, їх інтонаційно-образного смислу, комплексу музично-виражальних засобів, музичної форми тощо [3; 6; 9; 12; 29; 31; 47 та ін.].

Навчальний курс повинен вирішувати завдання формування у студентів досвіду власної концертно-виконавської і педагогічної діяльності, творчо використовувати на заняттях у класі музичного інструменту теоретичні знання з історії світового музичного мистецтва і виконавства, розвивати уміння відбирати високохудожні зразки інструментальної літератури для ознайомлення і вивчення з учнями загальноосвітніх шкіл на прикладі роботи із зразками різних жанрів та стилів, зокрема, над творами великої форми [21; 48 – 50], сонатним *allegro* віденських класиків Й. Гайдна [2; 15; 30; 37 та ін.], В.-А. Моцарта [1; 2; 5; 7; 15; 30 та ін.], Л. ван Бетховена [2; 8; 15; 23; 42–43 та ін.].

Вивчення зразків ранньо-класичних та класичних сонат європейських композиторів є основою для ознайомлення із творами цього жанру у творчості Д. Бортнянського [14; 17], українських композиторів наступних поколінь [15; 16; 17 та ін.].

Таким чином, вивчення різножанрового фортепіанного репертуарі у курсі «Музичного інструменту» покликане забезпечити достатній рівень фахової компетентності майбутніх музикантів-педагогів у сфері інструментально-виконавської підготовки, що дозволятиме ефективно використовувати набутий репертуар у професійній діяльності викладача-інструменталіста в умовах загальноосвітньої школи, гурткової роботи та ін. [24; 36; 38 – 39].

1. Форма сонатного allegro у ретроспективі стильового становлення

Значний інтерес піаністів до творів віденських класиків змушує звернутися до ретроспективі стильового становлення жанру сонати, зупинитися на деяких аспектах історичного дискурсу, стильових особливостях, специфіці жанру [20; 21; 46; 48; 50 та ін.].

Як подають музично-енциклопедичні видання, **соната** (від *Sonare* – звучати) – один із основних жанрів інструментальної музики, твір циклічної форми для одного або кількох інструментів, як правило, з 3-х або 4-х частин. Цей термін, як визначення інструментального твору, на противагу вокальним кантатам, відомий ще з XVI ст. [49].

На початок XVII ст. утвердилися 2 типи сонат:

- ✓ церковні сонати (*sonata da chiesa*);
- ✓ камерні сонати (*sonata da camera*).

Як правило, це був 4-частинний цикл для 2 або 3 виконавців із супроводом генерал-баса із певною послідовністю темпів частин. Прикладом є сонати для однієї скрипки й генерал баса композиторів т.зв. італійської скрипкової школи (А. Вівальді, А. Кореллі), згодом – сонати для скрипки з виписаною і розробленою партією клавіру Й.-С. Баха [2; 10; 15 та ін.].

Наступний етап розвитку жанру сонати – ранньокласичний період (середина XVIII ст.), представлений у сонатах К.Ф.Е. Баха, Д. Скарлатті. Найвищий етап у формуванні жанру (кінець XVIII ст.) пов'язаний із в періодом діяльності віденських класиків Й. Гайдна [2; 15; 30; 37 та ін.], В.-А. Моцарта [1; 2; 5; 7; 15; 30 та ін.], далі – Л. Бетховена [2; 8; 15; 23; 42–43 та ін.]. Дослідники підкреслюють, що саме 32 для фортепіано, 10 для скрипки й фортепіано, 5 для віолончелі й фортепіано Л. Бетховена, яким притаманна

глибина образно-концептуального змісту, напружена конфліктність, близька до симфонічних масштабів, стали вершиною у розвитку жанру.

Згодом, у творчості композиторів-романтиків (Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, далі – Й. Брамса, Е. Гріга та ін.), відповідно до інших стильових засад, відбувалося переосмислення жанру класичної сонати, тенденція до широкого симфонічного трактування жанру. Так, прагнення до єдності циклу приводить до створення одночастинних соната (вперше у 2-й сонаті для фортепіано Ф. Ліста) [2; 18 та ін.]..

Новим етапом у розвитку жанру стали твори композиторів-імпресіоністів (М. Равеля, К. Дебюссі та ін.), представників різних національних фортепіанних шкіл (О. Скрябіна, М. Метнера та ін.).

Жанр сонати знайшов нове трактування у творчості композиторів XX ст., зокрема, С. Прокоф'єва (10 сонат для фортепіано, 2 скрипкові), Д. Шостаковича (2 для фортепіано, 2 скрипкові, віолончельна), П. Хіндеміта (близько 30 сонат майже для всіх інструментів), Б. Бартока (6 сонат для різних складів), К. Пендерецького та ін.

До перших зразків жанру сонати у творчості українських композиторів належать соната для скрипки М. Березовського [14; 17 та ін.]., клавірні (фортепіанні) сонати Д. Бортнянського [14; 17 та ін.]. Свого часу до цього жанру звертались М. Лисенко, В. Косенко, Б. Лятошинський, композитори наступних поколінь (М. Тіц, Р. Сімович, Ю. Щуровський, В. Сєчкін, В. Сильвестров, Ю. Іщенко та ін.) [16; 27; 29 та ін.]..

Сонатина – жанр, похідний від сонати, започаткований наприкінці XVIII ст. як навчальний репертуар (М. Клементі, Ф. Кулау, Д. Чімароза та ін.). Сонатина має менші масштаби, прозорішу фактуру тощо. Зразки жанру знаходимо також у творчості В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, М. Равеля та ін. До цього жанру звертаються і сучасні автори фортепіанної літератури [44 та ін.].

Загальними для опанування жанру є завдання, які стоять перед виконавцем в процесі розучування класичної форми сонатного *allegro*, спрямовані на пізнання структурної, процесуально-динамічної сторін музичної форми, на втіленні наскрізної лінії розвитку, що вимагає темпо-ритмічної стійкості, чіткості артикуляції, ясного динамічного нюансування. Тому, при ознайомленні з сонатним *allegro* слід осмислити його тричастинну структуру (експозиція, розробка, реприза), окреслити контури і образні характеристики основних партій (головної, побічної, зв'язуючої, заключної), прагнути цілісного виконання на основі вибудування драматургії твору, внутрішньо слухового темпо-ритмічного налаштування [21; 48; 50 та ін.].

Зупинимося детальніше на аналізі сонат віденських класиків, які є важливим репертуаром у процесі фортепіанної підготовки студентів, майбутніх музикантів-педагогів.

Твори Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, які жили і творили у Відні, започаткувавши стиль «віденського класицизму», вплинули на всю музичну культуру II половини XVIII – початку XIX ст., стали вершиною музичного мистецтва цього періоду [20; 32; 46 та ін.]..

Композитори віденської школи успадкували і розвинули досягнення т. зв. «ранньої віденської школи», представниками якої були Г.-Х. Вагензейль (1715–1777), Г.-М. Монн (1717–1750), Г. Муффат (1690–1770), Й. Старцер (1726–1787) та ін. Однак, як зауважують дослідники, музичні витоки віденської класичної школи не зводяться до здобутків австрійського мистецтва – вони набагато ширші. У числі передумов – італійська опера та інструментальна музика, котрі здавна культивувалася у Відні, впливи мангеймської школи, що склалася в Баварії. Представниками останньої були чеські музиканти Я. Стаміц (1717–1757), Ф.-К. Ріхтер (1709–1789), К. Каннабіх (1731-1798) та ін. Безсумнівний вплив на формування стилю «віденського класицизму» мала творчість Й.-С. Баха (1685–1750), його синів

Карла Філіпа Емануеля (1714–1788) і Йоганна Крістофа (1732–1795), творчість Г.-Ф. Генделя (1685–1759) [2; 10; 15 та ін.].

Творчість австрійських композиторів 1780–1790 рр. стала тим потужним фундаментом, в надрах якого відкристалізувалися нові принципи музичного мислення, що отримали своє яскраве втілення в шедеврах творчості Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена.

Наведене вище висвітлення витоків жанру сонати повинно спрямувати студентів на усвідомлення стильових засад музичної спадщини віденських класиків, сприяти глибокому проникненню до змістових основ епохи класицизму у єдності із характерними засобами виразності (усвідомленим опануванням класичної фактури, будовою фігурацій, використання педалі тощо). Це, у свою чергу, створює об'єктивну основу для аналітичного сприймання зразків мистецтва, їх оцінювання, допомагає уникати довільного, упередженого тлумачення художніх образів [22].

Як зазначають дослідники: «Твори Гайдна, Моцарта, Бетховена вирізняються рідкісним для історії європейської музики «співзвуччям» активності та позитивності: в більшості своїй вони радісно-мажорні, проникнуті енергійною киплячою ритмікою, у них переважають швидкі та середні темпи, врівноважені пропорції музичної форми, стверджувальним характером володіють репризні види композиційної архітектоніки» [46, с. 16].

Головними інструментальними жанрами, що панували у тогочасному Відні, були симфонія, струнний квартет, тріо, ансамблева духова музика, прикладні та побутові жанри (дивертисменти, серенади, пісні і танці та ін.). Великою популярністю користувалися фортепіанні концерти – для клавесина або раннього фортепіано, але найбільшого розвитку зазнала фортепіанна соната [2; 10; 15 та ін.].

Поява нової форми сонати багато в чому визначалася переходом від поліфонічно-«фугованого» викладу до гомофонно-гармонічного.

Становлення і розквіт клавірної сонати в класичну епоху дослідники пов’язують з розширенням сфери камерного і сольного домашнього музикування, з формуванням кола музично освічених дилетантів з середовища австрійської аристократії і бюргерства.

Зазначимо, що згадані вище композитори складали сонати як на замовлення, так і з навчально-педагогічною метою. Таким чином, жанр клавірної сонати, як один з головних інструментальних жанрів класичної музики, завжди носив більш експериментальний, вільний характер у порівнянні з іншими головними об’єктами творчості композиторів-класиків, зокрема, з симфонією, квартетом, оскільки призначення для одного виконавця давало можливість більш гнучкого, сміливого пошуку концепцій жанру[2; 10; 15 та ін.].

Сонати віденських класиків – особливий етап фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-піаністів і, одночасно, це критерій рівня інструментально-виконавської підготовки будь-якого музиканта [15]. Виконання цих творів вимагає розуміння стильових засад класицизму як визначального етапу у розвитку музичного мистецтва загалом, притаманного йому методу відтворення змісту в музиці через розкриття його в розвитку, в зіткненні суперечностей.

Музикознавці вказують: «Для класицизму характерна діалектика контрасту і єдності у співвідношенні образів та тем… метод відтворення дійсності в боротьбі суперечностей типізовано втілився в формі сонатного *Allegro*, яка набула у класиків завершеності й стала для них основною» [15, с. 276]. Таким чином, було створено засади використання основних жанрів, що склалися на цей час у музиці для фортепіано. Композитори-класики сформували якісно відмінне інструментальне письмо, розвиваючи фактурні можливості ускладненого інструмента (Н. Кашкадамова).

Коротко узагальнимо особливості клавірного письма віденських класиків.

Дослідники зазначають, що стилістичні особливості клавірних творів Й. Гайдна [2; 15; 30; 37 та ін.] репрезентують різноманітність індивідуальних рішень. Оскільки він не був піаністом-віртуозом, це відчувалось в стилі його сонат, для яких не є притаманна концертність та імпровізаційність. Для Й. Гайдна важливішим стало досягннення ясності викладу, природності звучання. Такий індивідуальний стиль викладу поєднується з ясністю, цілісністю класично-відточених концепцій жанру сонати.

Уже ранні сонати Й. Гайдна не залишають враження незрілості, є завершеними логічно вмотивованими структурами, для яких характерна яскравість образів, винахідливість тематичного розвитку, логічно-ясна спрямованість драматургії, що потребує від піаніста тонкої виконавської культури. Усім сонатам Й. Гайдна притаманні логічна структура і побудова, внутрішня завершеність, багатство мелодизму, гармонічного плану [2; 15; 30; 37 та ін.].

Аналогічно можна констатувати і щодо для ранніх сонат В.-А. Моцарта [1; 2; 5; 7; 15; 30 та ін.]. Їм притаманний більш віртуозний стиль, характерна різноманітність мелодизму і ритмічних фігур, їх постійне чергування та розвиток, синкопи, пунктирні ритми, чергування і поєднання дводольного і тридольного руху восьмими – все це вже входить до арсеналу юного композитора.

Така композиторська «винахідливість» властива і зрілому стилю митця. Дослідники (І. Гівенталь та ін.) зазначають, що у грі піаніста В.А. Моцарт особливо цінував ясність, чіткість як думки, так і форми її вираження. Цього ж вимагає і природа моцартівської кантилени, де кожна деталь (окремі мотиви, «дрібий» штрих та ін.) є самостійним елементом загального малюнку.

Закономірно, що музичний виклад і художньо-образний зміст фортепіанної музики В.-А. Моцарта зазнавав трансформацій, поглиблювався, що ставило вимогу нових технічних прийомів, їх різноманітності. Однак,

ідеальна рівновага між метою (художнім змістом) і засобом (технічними прийомами) ніде не порушувалася.

У цілому, перші сонати В.-А. Моцарта нескладні за своєю музичною мовою та змістом. Більш пізня творчість націлена на індивідуалізацію в кожній сонаті, усталення традиційної тричастинної форми. Не змінюючи структуру класичної сонатної форми, в шести останніх сонатах В.-А. Моцарт досягнув особливої винахідливості музичних прийомів, багатшим став зміст кантилени у повільних частинах, фінали сонат – різноманітними за змістом і драматизмом.

Завершує етап розвитку класичної сонати Л. ван Бетховен [2; 8; 15; 23; 42–43 та ін.]. Його фортепіанні сонати представляють вищі досягнення віденських класиків, де жанр класичної сонати максимально еволюціонує і завершує свій розвиток. Новизна бетховенського трактування фортепіанної сонати проявляється як в багатстві ідей, так і в різноманітності, свіжості композиційних рішень. Тут і строгі класичні цикли, що вражають своєю цілісністю і силою контрастів; тут і яскраві форми ліричних і драматичних імпровізацій.

Як зазначають дослідники, вперше в фортепіанній музиці з’являються характерні для Л. Бетховена драматичні патетичні теми, що обумовили нову манеру їх викладу і розвитку, драматизоване трактування сонатної форми, нові темброві ефекти. Так, у бетховенських сонатах зустрічаються і драматичні теми-діалоги, і речитативна декламація, і теми-вигуки, і поєднання гармонічних функцій в момент найвищої драматичної напруги, і послідовне мотивно-ритмічне «стиснення» як засіб посилення внутрішньої напруги, і вільна різноманітна ритміка, принципово відмінна від розміреної танцювальної періодичності музики XVIII століття. Л. Бетховен не боїться різких та сильних акцентів, прямолінійності мелодичого малюнку як «зерна» розвитку.

Музикознавці вказують, що новизна бетховенського трактування фортепіанної сонати, яка проявилася як в багатстві ідей, так і в різноманітності, свіжості композиційних рішень, масштабність форм, вільне трактування сонатного циклу, рідкісне темброво-колористичне багатство, високий рівень піаністичної техніки – все це створило неповторну своєрідність сонат Л. Бетховена як вищого етапу у розвитку жанру класичної сонати [2; 8; 15; 23; 42–43 та ін.].

На думку сучасного музикознавця С. Шипа, втілення у сонатній композиції принципу тематичного протиставлення «персоніфікує» сонатну форму, уподібнюючи до літературного сюжету: «… до сонатної форми, як ні до жодної з інших, підходить сюжетно-драматургічний аспект аналізу, за яким теми трактуються як «дійові особи», а розділи форми – як «сцени», «дії». Музикознавець продовжує, що «… з цього погляду кожний твір, написаний у сонатній формі, може сприйматися як повідана музичною мовою «історія про конфлікт» між якими-небудь темами-образами» [48, с. 292].

Відповідно до цієї логіки, експозиція аналогізується із сюжетною зав'язкою, в якій джерелом розвитку є тональне протиставлення розділів із закладеним у ньому інтонаційним контрастом головної та побічної тем.

У розробці сонатної форми тип зіставлення образів продовжується, зокрема, поглиблюється тональний та інтонаційний конфлікт між сферами головної та побічної тем, використовуються драматургічні ефекти зіткнення, протиборства як аналог активної взаємодії персонажів сюжету літературного твору.

Реприза, аналогічна розв'язці сюжету літературного твору, презентує оновлений тип зіставлення образів: «розпал боротьби» у сюжеті «знімається» вирішенням тонального конфлікту, знижується емоційна напруга, але контраст образів на сюжетному рівні не зникає.

Фрагментом форми, в якому драматургічний розвиток вичерпує образний конфлікт, є кода. Вона аналогізується із епілогом сюжету літературного твору, де повністю вичерпується провідний образний конфлікт [45, с. 292–293].

Вважаємо, що наведений екскурс в історію жанру, ознайомлення із музикознавчими підходами щодо його трактування та інтерпретації стануть теоретичною базою при ознайомленні студентів із зразками класичної сонати у класі музичного інструменту.

2. Виконавсько-педагогічні принципи роботи над сонатним allegro.

2.1.Принцип контрастності у експозиції сонатного allegro віденських класиків

В музично-виконавському формуванні піаніста на всіх його етапах значне місце належить вивченню зразків великої форми.

Так, вже на початковому етапі оволодіння інструментом на матеріалі сонатної літератури композиторів передкласичної доби (М. Клементі, Я. Дюссек, А. Діабеллі, Ф. Кулау та ін.) відбувається підготовка до наступного вивчення більш складних зразків сонат віденських класиків як вищого етапу розвитку сонатного циклу. Так, сонатна форма другої половини XVIII ст. з різними темами в експозиції, з розробкою і репризою ще «тісно пов'язана з низкою попередніх форм» [21, с. 428].

Підсумки найрізноманітніших пошуків в жанрі сонати у передкласичну добу, як зазначалося вище, були переосмислені і розвинуті у творчості Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, у ранній творчості Л. Бетховена.

Музикознавці констатують, що жанр клавірної сонати, як один з головних інструментальних жанрів класичної музики, що сформувався в класичну епоху, демонструє більш експериментальний, вільний характер у порівнянні з іншими головними об'єктами творчості класиків – симфонією, квартетом.

Отже, робота над сонатним *allegro* Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена є основою для формування масштабності і логіки музичного мислення, необхідного для подальшого виконання всіх частин циклічної сонатної форми.

Таким чином, завдання, які ставляться перед студентом-піаністом, спрямовані на пізнання структурної і процесуально-динамічної сторін

сонатної форми, в яких проявляються моменти підпорядкованості формо-створюючих засобів цілісній лінії розвитку музичної думки.

Проблеми у виконанні зразків сонатного *allegro* здебільшого пов'язані з тим, що втрачається відчуття горизонтальної лінії наскрізного розвитку, призводячи до темпо-ритмічної нестійкості, артикуляційних помилок, перебільшеного синтаксичного ділення, нелогічного динамічного і агогічного нюансування.

Перейдемо до поетапної конкретизації роботи.

Вже на початковому етапі ознайомлення з формою сонатного *allegro* слід використати наступний алгоритм:

- ✓ визначити межі тричастинної структури (експозиція, розробка, реприза);
- ✓ поступово окреслити контури образної характеристики основних партій (головної, побічної, зв'язуючої і заключної);
- ✓ проаналізувати тональний план, ладотональний контраст на інші формоутворюючі чинники.

У роботі над темами слід варіювати різні способи. Так, головну партію в експозиції та репризі можна вивчати паралельно, тому що різниця між ними в тексті, як правило, є незначною. При вивченні побічної партії в експозиції та репризі потрібно усвідомити тональні зміни і вчити як і головну партію – паралельно. Так само можна працювати над зв'язуючою та заключною партіями, якщо вони є.

Загалом, слід домагатись якнайбільш чіткого виявлення індивідуальних особливостей кожної теми. Важливим у цьому контексті є правильне відчуття й втілення виражального змісту штрихів.

При вивченні розробки слід активно застосовувати аналітичний підхід: знаходити фрагменти основних тем та їх модифікації, поліфонічні уривки, епізоди кантиленного характеру, технічно складні елементи фактури тощо та опрацьовувати їх, виходячи з конкретних для кожного з них завдань.

Варто наголосити, що в роботі над сонатним *allegro* Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена необхідно заглибитись в складні тематичні зв'язки всіх партій, які обумовлені різним поєднанням явищ контрастності; єдності і інтенсивності розвитку в образно-художній сфері музичного твору.

Принцип контрасту, на якому базується форма сонатного *allegro*, впливає на сприйняття і засвоєння учнем усієї форми. Контрастність може виявлятися в жанровій, інтонаційній, ритмічній, ладо-тональній, фактурній контрастності.

При ознайомленні з текстом увага піаніста, перш за все, спрямована на з'ясування образної контрастності між масштабними епізодами твору, але найбільші труднощі виникають у виконавському виявленні контрастності у невеликих фрагментах твору, що вимагає активності, «швидкості» слухової реакції на часті зміни образних сфер, зміни відповідної фактури, окремих виразових засобів музики, пошуку відповідних піаністичних прийомів.

Для прикладу, зупинимось на початкових 4-ох тактах головної партії сонати G-dur (№20) Л. Бетховена, в яких виникає необхідність опукло в динамічному плані відокремити 1-й такт від наступних 3-ох тактів.

Отже, ще до початку виконання у внутрішньому слуховому налаштуванні виконавця повинно виникнути відчуття глибокого занурення руки в повнозвучний акорд, продовженням звучання якого є мелодія з чітких тріолей. Після завершального *соль* цієї мелодії з'являється зовсім інша музично-психологічна атмосфера – прозора «звукова тканина» дуету струнних інструментів, що виконується співучим *legato.*

Яскрава контрастність звукових і виконавських засобів простежується в головній партії сонати c-moll (№5) Л. Бетховена. В початкових 8-и тактах двічі зміщуються різко протилежні образні сфери. Енергійно-вольове начало домінує. Це проявляється в насиченому звучанні акордів *tutti*, на зміну яким приходять «злетні», гостро пунктирні мелодичні фігурації (1-3, 5-7 тт.). Контрастна «відповідь»-однотакт (на *p*) імітує звучання квартету дерев'яних духових (4 і 8 тт.).

Ліричний елемент головної партії в своєму розвитку призводить до драматичного 4-такту (13-16 тт.) на *rinf*. У виконанні цього епізоду необхідно відтінити напружені звучання синкопованих затактних октав в мелодії, їх дослуховування у вигляді затримань на сильних долях і подальшого розв'язання.

Після глибокого заспокоєння на паузах стан схвильованості передається через тріольний малюнок мотивів (17-20 тт.), що призводить до атмосфери ритмо-інтонаційної напруженості, підсиленою щільністю фактури і динамічим насиченям звучання (21-30 тт.).

Інший прояв контрастності прослідковується в побічній партії сонати g-moll (№ 19) Л. Бетховена. Характер музики ПП відрізняється від головної партії в жанровій новизні, але подекуди проявляються риси характеру музики ГП. Це можна помітити в ритмічній однорідності початкових тактів обох партій (1т. і 16 т.).

Досить рельєфно образна контрастність простежується в обох основних партіях в поєднанні з їх спорідненістю (мелодико-ритмічною) в сонаті F-dur (№1) Л. Бетховена. Ритмічно-чіткій стрімко-висхідній мелодії по звуках акорду головної партії (1-2 тт.) контрастно протиставлено плавний нисхідний рух побічної партії (20-22 тт.), в якій малюнок мелодії нагадує вільне обернення головної партії.

Постійну перебудову виразових і піаністичних засобів можна спостерігати в роботі над першою частиною сонатини C-dur (№ 6) В.-А. Моцарта. Зміна фактурного викладу обумовлена новими прийомами звуковидобуття, музично-образною сферою. В трактуванніі головної партії увага зосереджується на контрастності динаміки коротких побудов, на відмінності в їх ритмо-інтонаційному і артикуляційному забарвленні, яке повинно слідувати наскрізній лінії драматургічного розвитку.

В головній партії експозиції сонати F-dur (№ 12) В.-А. Моцарта спостерігаємо два елементи контрастності. В першій побудові (1-12 тт.) переважає наспівність, тяжіння до масштабності (незважаючи на

редакторські короткі ліги). В другому елементі (13-22 тт.), навпаки, необхідно показати гостру ритміку в жвавих, танцювальних за характером мелодичних фігураціях.

У розвинутих побічних партіях спостерігаються більш різкі зміни, які створюють відчуття найбільшого емоційного напруження для всієї експозиції. Прикладом може послужити 8-тактна побудова закінчення побічної партії сонати (№ 5) c-moll Л. Бетховена. В цьому епізоді необхідно відчути спорідненість з ритмо-інтонаційною основою головної партії, динамізованої різкими *sf* на сильних долях в мелодії, які чергуються з активними синкопованими «репліками» акордів супроводу (20-24 тт. від кінця експозиції).

В коротких заключних партіях найчастіше відчувається спорідненість з ритмо-інтонаціями головної або побічної партії, або з'являється новий музичний матеріал.

Отже, головна робота над фактурою експозиції зосереджена на осмисленні її структурної логіки, контрастності і, водночас, драматургічної єдності, на пошуку відповідних виконавських засобів і прийомів.

2.2. Методи роботи над розробковим матеріалом і репризою в сонатному allegro

В розробках сонатних *allegro* розвиток тематичного матеріалу експозиції відбувається в різних формах композиційного оновлення. Увага виконавця зосереджується на виявленні того, ***що*** і ***як*** розвивається, ***що нового*** з'явилось в музичному викладі.

Традиційно, у невеликих за розміром розробках можна помітити схожість з тематичним матеріалом головної партії (соната № 7 Й. Гайдна), побічної чи заключної (соната № 19 Л. Бетховена). У таких розробках з'являються нові образні явища, пов'язані з розвитком коротких побудов експозиції шляхом ладо-тональних і фактурних перетворень. Так, у згадуваній вище сонаті № 19 Л. Бетховена (13-21 тт.) внутрішньо-емоційна напруга досягає кульмінації в октавному епізоді завдяки ладо-тональним змінам мелодичного малюнка заключної партії експозиції (Es-dur – c-moll – g-moll).

У сонаті № 7 Й. Гайдна в розробці (1-5 тт.) відзначаємо пульсуючі, яскраво звучні фігурації, які нагадують початок головної партії. З наступного музичного матеріалу розробки найбільш складним для виконавця є новий музичний епізод (6-10 тт.), в якому (в партії правої руки) необхідно уважно прослуховувати секундові затримання на перших і третіх долях тактів і їх наступні розв'язання в терції, а у мелодичних пасажах лівої руки намагатися досягати метричної точності звучання, ясної слухової відмінності ладо-тональних змін.

Більш складною є інтерпретація розробки сонати №1 Л. Бетховена, де інтенсивний розвиток отримує побічна партія. Проведення мелодії вступного двотакта побічної партії у вигляді секвенційно-нисхідних побудов у партії лівої руки (20-25 тт. від початку розробки) вимагає «насиченого» звукового втілення, артикуляційного уміння яскраво окреслювати висхідні секундові інтонації у верхньому голосі (21, 23 тт). У 6-тактовому епізоді (починаючи з

25 т. розробки) необхідним є прослуховування трьох схожих за характером 2-тактних побудов.

Позначені автором *sf* на половинних нотах у нижньому і верхньому голосах бажано акцентувати, не порушуючи виразність і логіку синтаксичного членування музики. У мелодії верхнього голосу кожного двотакта, не зважаючи на її членування половинними паузами, рекомендуємо внутрішньо відчути тяжіння неакцентованих половинних нот – *g*, *f*, *es* до звуків *as*, *g*, *f* (на *sf*).

Вступні затактові звуки партії лівої руки виконуються глибоким повнозвучним *sf* з наступним динамічним спадом до кінця побудови. Важливо зосередитись на виконанні останнього 6-такта розробки, в якому поступово зростає акцентування сильних долей супроводу, що обумовлює дотримання стійкої ритмічної пульсації і динамічної спрямованості у виконанні коротких мелодичних фігур в партії правої руки.

Значний об’єм виконавських завдань ставить робота над розробковим матеріалом сонати № 6 Л. Бетховена. Образ заключного двотакта експозиції знаходить свій інтенсивний і багатогранний розвиток на протязі всієї розробки. Різка зміна емоційного настрою відчувається вже в початковому двотакті розробки. Замість чіткої ходи на *ff* восьмими тривалостями (кінець експозиції) з’являється в паралельному мінорі той самий мелодичний малюнок, але з метричними змінами його закінчень.

Непомітна заміна четвертної тривалості на восьму (на *p*) вносить суттєвий музично-психологічний «нюанс» у звучання, з’являється відчуття недовершеності. Багаторазово повторюючись в різному ладо-тональному, регістровому, фактурному висвітленні, згадуваний мотив звучить віддалено-тихо, трансформуючись до різко динамічного контрасту відносно попередніх побудов.

У кінці розробки (44-47 тт.) хроматично-нисхідне подовження основного мотиву в низьких басах (*c*, *h*, *b*, *as*) звучить на *ff* більш схвильовано. Цьому сприяє супровід з фігурацій шістнадцятими

тривалостями протягом усієї розробки. Тому, радимо звернути увагу на метричну точність вступів тріолей після шістнадцятих пауз, перехід тріолей на дуолі.

Художньою знахідкою композитора можна вважати епізодичну тему розробки (11-28 тт.), яка складається з 3-х нерівних мелодичних хвиль: 6-такт + 8-такт + 4-такт, в яких необхідно окреслити характерні для письма Л. Бетховена лінії поступових злетів і різких зміщень динаміки (*cresc. – fp* або *cresc. – p*).

Репризні частини як правило є статичними («дзеркальними») чи динамічними. У сонатних *allegro* представлених вище творів репризи у переважній більшості відтворюють матеріал експозицій з урахуванням тональних змін побічної і заключної партій. Наявність основної тональності в цих партіях закріплює в слуховому відчутті цілісність охоплення форми.

У виконанні деяких побічних партій репризи перед виконавцем ставиться низка задач. Для прикладу, в сонаті № 19 Л. Бетховена останній 8-такт перед кодою представлений у вигляді динамізованого матеріалу побічної партії. У мелодії протиставлено 2 різні образні сфери – яскраве кульмінаційне напруження до акцентованих звуків об'ємного інтонаційного кроку (*b – cis* на *sf*) і емоційний спад до закінчення побудови на *p*. Динамізація репризи може проходити і без фактурних змін, для прикладу, епізод побічної партії репризи сонати №1 Л. Бетховена (21-24 тт.).

Таким чином, виконавська ініціатива має бути спрямована на виявлення різних рівнів динамічної контрастності порівняно з аналогічним епізодом експозиції (33-36 тт.). Найвище емоційне напруження виражається через контраст протиставлень 3-такта на *ff* з однотактом на *pp*. В експозиції подібний епізод виписаний в більш рівномірному чергуванні двотакта на *f* з двотактом на *p*.

У більшості сонатних*allegro* педагогічного репертуару кода відсутня. Деколи її замінює невелике доповнення (соната №1 Л. Бетховена).

Підведемо підсумки. Отже, робота над експозицією та репризою, як над усією першою частиною сонатного циклу (сонатним *allegro*) вимагає ясного усвідомлення її структури, логіки, драматургії. Важливим є гармонічний, мелодичний, метро-ритмічний аналіз фактури, який визначить шляхи пошуку відповідних виконавських засобів і прийомів.

3. Значення темпу як засобу музичної виразності на завершальному етапі роботи над сонатним allegro

Розглянуті приклади контрастності і єдності тематичного матеріалу, їх виконавського втілення в процесі вивчення сонатної форми пов'язані з вихованням у виконавця відчуття цілісності наскрізної драматургічної лінії в інтерпретації твору, в якому головне значення має відчуття ритмічно-пульсуючої одиниці в різних за характером і фактурою розділах форми [44; 45 та ін.].

Як зазначав Г.Г. Нейгауз: піаніст повинен бути також і теоретиком, і диригентом. Отже, крім елементів аналітичного розбору, важливим є використання елементів «спрощеного диригування», тактування як окремих складних у метро-ритмічному відношенні тактів, так і більших побудов [34].

Важливою стороною цілісного виконання сонатного *allegro* є «миттєве» внутрішньо-слухове налаштування виконавця на темп, характерний для даного епізоду чи твору загалом. Відчуття стрижневого єдиного темпу протягом всієї частини є запорукою добре вивченого твору, розуміння його змістовності і володіння засобами музичної виразності.

В сонатних *allegro* віденських класиків основна пульсація закладається вже з початку твору. На прикладі першої частини сонати № 7 Й. Гайдна можемо переконатись в тому, що чітка пульсація восьмих на початку головної партії є основою «організуючої волі» (К. Мартінсен) [25], яка дисциплінує темпо-ритмічну стійкість і піаністичну точність звучання.

У процесі вивчення сонатної форми відчуття дрібної ритмічної пульсації необхідне для прослуховування більших за обсягом ритмічних угрупувань, яке ми можемо спостерігати в сонаті №1 Л. Бетховена, де авторське 2/2 нагадує про те, що виконавець повинен постійно метрично точно виконувати четвертні тривалості при діленні прослуховування напівтактами.

Для прикладу, наведемо взірці кантиленного початку головних партій в сонаті № 9 Л. Бетховена, № 15 В. Моцарта, де звучання половинних або четвертних нот у мелодій і восьмих нот у супроводі викликають помилкове сприйняття ритму як статичного стану, який налаштовано на більш рухливий темп.

Таку проблему можна пояснити недостатнім внутрішнім прослуховуванням основного темпу, що має передувати початку виконання. Отже, слухове налаштування виконавця повинно бути спрямованим на той фрагмент твору, в якому більша плинність руху музичної думки дозволить чіткіше визначити ритмічну пульсуючу одиницю.

У сонаті № 15 В.-А. Моцарта таким уривком є 4-такт з побічної партії (18-21 тт.) або в розробці (3-4 тт.). У сонаті №9 Л. Бетховена – фактура декількох фраз розробки (з 5-го такту). Дані фрагменти рекомендуємо подумки проспівати (програти на інструменті) і співставити з початком сонати. Таким чином виконавець відчує основний ритмічний стрижень, який сприятиме встановленню основного темпу виконуваного твору.

Для прикладу, часто проблемним щодо темпової стійкості виконання є перехід від кінця розробки до початку репризи. Для прикладу, в сонаті № 15 В.-А. Моцарта в епізоді переходу до репризи інерція руху шістнадцятими тривалостями на протязі останніх 7 тактів розробки впливає на аналогічну рухливість восьмих нот супроводу початку репризи. Увагу учня рекомендуємо спрямувати на необхідну слухову установку напівтактової пульсації (дві рахункові одиниці) і надалі – на її точну і чітку пульсацію при виконанні фактури восьмих тривалостей в партії лівої руки в репризі.

Для класичних сонат типовим є супровід мелодії у вигляді «альбертієвих басів». Його потрібно виконувати з ледь помітною опорою на бас, нижні звуки не слід затримувати пальцями. Важливо вміти утримувати темпову єдність, відчувати ритмічний пульс, який об’єднує в єдине ціле окремі розділи твору. При виконанні класичних сонат потрібно ясно

відчувати сильні долі такту (особливо в затактових побудовах і при синкопах).

Підведемо підсумки. У процесі вивчення сонатного *allegro* різного рівня складності у початкуючого піаніста часто проявляється проблема нестійкості, «хиткості» темпу, особливо в епізодах зі зміною фактури, ритмічного малюнку, динамічних і артикуляційних зіставлень.

У роботі над цією проблемою слід використати усю сукупність способів роботи над окремими виразовими засобами фактури (для прикладу, «оркестрування» фактури) як в окремих епізодах, так і в більших побудовах.

Важливим є прийом «темпового еталону» – співставлення кількох тактів початку сонати з початками різних епізодів та структур. Цей спосіб дозволяє студентові «прочути» стійкість темпу. Цікавим методом може бути варіант виконання студентом за підтримки тактування вчителя чи навпаки. Вирівнювання темпу виконання відбувається за епізодом, який найкраще передає специфіку авторському темпу і образу загалом.

У роботі над сонатним *allegro* пропонуються методичні поради щодо варіювання темпів проходження твору, роботи на кінцевому етапі вивчення та ін. Серед них:

- ✓ гра твору від початку й до кінця, незважаючи на помилки та зупинки;
- ✓ гра твору 2-3 рази поспіль для досягнення витривалості виконання;
- ✓ чергування гри з педаллю та без неї;
- ✓ чергування гри напам’ять і з нот;
- ✓ «інструментування» (уявлення фортепіанної фактури як квартетної, камерно-оркестрової, симфонічної партитури);
- ✓ «спрощене диригування», тактування.

Отже, виконання сонатної форми є важливим засобом формування у піаніста метро-ритмічного чуття, досвіду виконання різнопланової «оркестрової» фактури, музично-виконавської культури загалом.

Робота над зразками цього жанру збагачує музично-стильовий досвід (М. Михайлов) [28], загально-естетичну художню культуру майбутнього музиканта-педагога [36; 39; 47 та ін.].

Заключне слово

Виконання зразків сонатної форми композиторів різних стилів і напрямків, насамперед – «віденських класиків», є важливим засобом формування музично-виконавської культури піаніста.

У процесі вивчення творів великої форми майбутні вчителі музики повинні розв'язати комплекс виконавських завдань. Серед них:

- ✓ аналітичний підхід до розбору нотного тексту в усіх його дрібних деталях: усвідомлення художнього значення авторських (редакторських) ліг, пауз, штрихів, динамічних і темпових вказівок;
- ✓ осмислення специфіки, логіки та структури побудови сонатної форми;
- ✓ розуміння значення «динамізму» сонатного *allegro* (внутрішніх контрастів, відображення в контрастних темах різних емоційних станів та ін.);
- ✓ вироблення вміння гнучкого і швидкого переключення з одного емоційного тонусу в інший;
- ✓ уміння вибирати потрібний темп;
- ✓ робота над «образно-емоційною індивідуалізацією» тем сонати при мінімальному варіюванні темпів;
- ✓ оволодіння різними артикуляційними прийомами (для прикладу, виконання швидких пасажів на *legato*, *non legato*;
- ✓ осмислення виразно-смислових функцій пауз;
- ✓ робота над культурою педалізації, оскільки в класичних сонатах використання педалі є достатньо обмеженим, «ритмізуючи-оркестровим».

Для більш глибокої інтерпретації сонатного *allegro* доцільно також познайомитися з наступними частинами сонатного циклу, зрозуміти його логіку і драматургію в цілому.

Таким чином, стає зрозумілим, що ефективність роботи над творами великої форми у студентів музично-педагогічного профілю значною мірою

залежить від умов організації роботи в класі фортепіано, змісту і характеру завдань, які ставить педагог, якості результатів в процесі аудиторної і самостійної роботи.

Отже, робота над зразками великої форми сприяє підвищенню рівня музично-теоретичної компетентності студента, його виконавської культури, формує здатність творчо мислити та забезпечує досягнення високих результатів у навчальній діяльності.

Розглянуті форми і методи роботи над зразками великої форм розвивають аналітичне і творче художньо-образне мислення студентів, утверджують їх особистісно-ціннісну фахову позицію.

Рекомендована література

1. Аберт Г. В.-А. Моцарт. – В. 2 частях, 4 книгах. – М.: Музыка, 1978.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Уч. в 3-х ч. – 2-е изд., – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
3. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [3-е изд., доп] / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1978. – 276 с.
4. Аронов А. Динамика и артикуляція в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музики / Под ред. Л. Баренбойма. – М.-Л.: Музыка, 1965. – С. 32–95.
5. Бадура-Скода Е., П. Интерпретация Моцарта / Приложение: Л. Баренбойм. Как исполнять Моцарта? – М.: Музыка, 1972.
6. Голубовская Н. О мкзыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985.
7. Гольденвейзер А. О Моцарте и исполнении его фортепианных призведений // Пианисты рассказывают. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1978. – С. 155–158.
8. Гольденвейзер А. 32 сонаты Ьетховена: Исполнительские комментарии / Сост., ред.., автор статьи Д. Благой. – М.: Музыка, 1966.
9. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано / Т.П.Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
10. Друскин М. Клавирная музыка / М. Друскин. – Л.: ГМИ, 1960. – 284 с.
11. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Сов. композитор, 1973. – 271 с.
12. Йовенко З.Н. Общее фортепиано: вопросы методики / З.Н.Йовенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 95 с.
13. Как исполнять Бетховена. – М. : Классика - XXI, 2002.

14. Кашкадамова Н. Клавірні твори Дмитра Бортнянського: текст й інтерпретація // Записки НТШ. – Том CCXIVII. – Львів, 2004. – С. 172–179 с.

15. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посіб. – К. : Освіта України. – 2009. – 415 с.

16. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика / В. Л. Клин. –К. : Наук. думка, 1980. – 314 с.

17. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. – К.: Муз. Україна, 2014. – 592 с.

18. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

19. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины / Н. Корыхалова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2000. – 272 с.

20. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. комп., 1990. – 224 с.

21. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Сов. комп., 1991. – 376 с.

22. Малинковская А. Специфика исполнительского анализа музыкального произведения // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: Сб. тр. МГПИ им. Гнесиных. – Вып. 68. – М., 1983. – С. 88–104.

23. Маргулис В. Об иньерпретации фортепианных произведений Бетховена. – М.: Музыка, 1991.

24. Масол Л. Загальна мистецька освіта : теорія і практика : монографія / Л. Масол. – К. : Промінь, 2006. – 432 с.

25. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966.

26. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ / Б.Е.Милич. - К.: Музична Україна, 1982. – 85 с.

27. Митці України. Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К.: УЕ, 1992. – 848 с.

28. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : Статьи и фрагменты / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.

29. Міліч Б. Є. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів / Б. Є. Миліч. – К. : Музична Україна, 1971. – 62 с.

30. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. статей – М.: Музыка, 1991. – С. 155–188.

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.

34. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.

35. Олексюк О. М., Ткач М. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К. : Знання України, 2009. – 123 с.

36. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. Падалка. – К. : Освіта України, 2010. – 274 с.

37. Ройзман Л. Фортепианное творчество И. Гайдна // И. Гайдн. Избранные сонаты. – М.: Музыка, 1971.

38. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання / О. Ростовський. – К.: ІЗМН, 1997. – 248 с.

39. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька : навч. пос. / О. Рудницька. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.

40. Савшинский С. Пианист и его работа / С. Савшинский. – М. : Классика - XXI, 2002. – 244 с.

41. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969.

42. Фишман Н. Этюды и очерки по Бетховениане. – М.: Музыка, 1982.

43. Фишман Н. Из педагогических советов Бетховена // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М.: Музыка, 1966. – С. 260–276.

44. Харлап М. Ритмика Бетховена // Бетховен: Сб. статей. М.: Музыка, 1971. – С. 370–421.

45. Холопова В. Н. Музыкальный ритм / В. Н. Холопова. – М., 1980.

46. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Часть первая. Музыкальное произведение как феномен / В. Н. Холопова. – М., 1990.

47. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

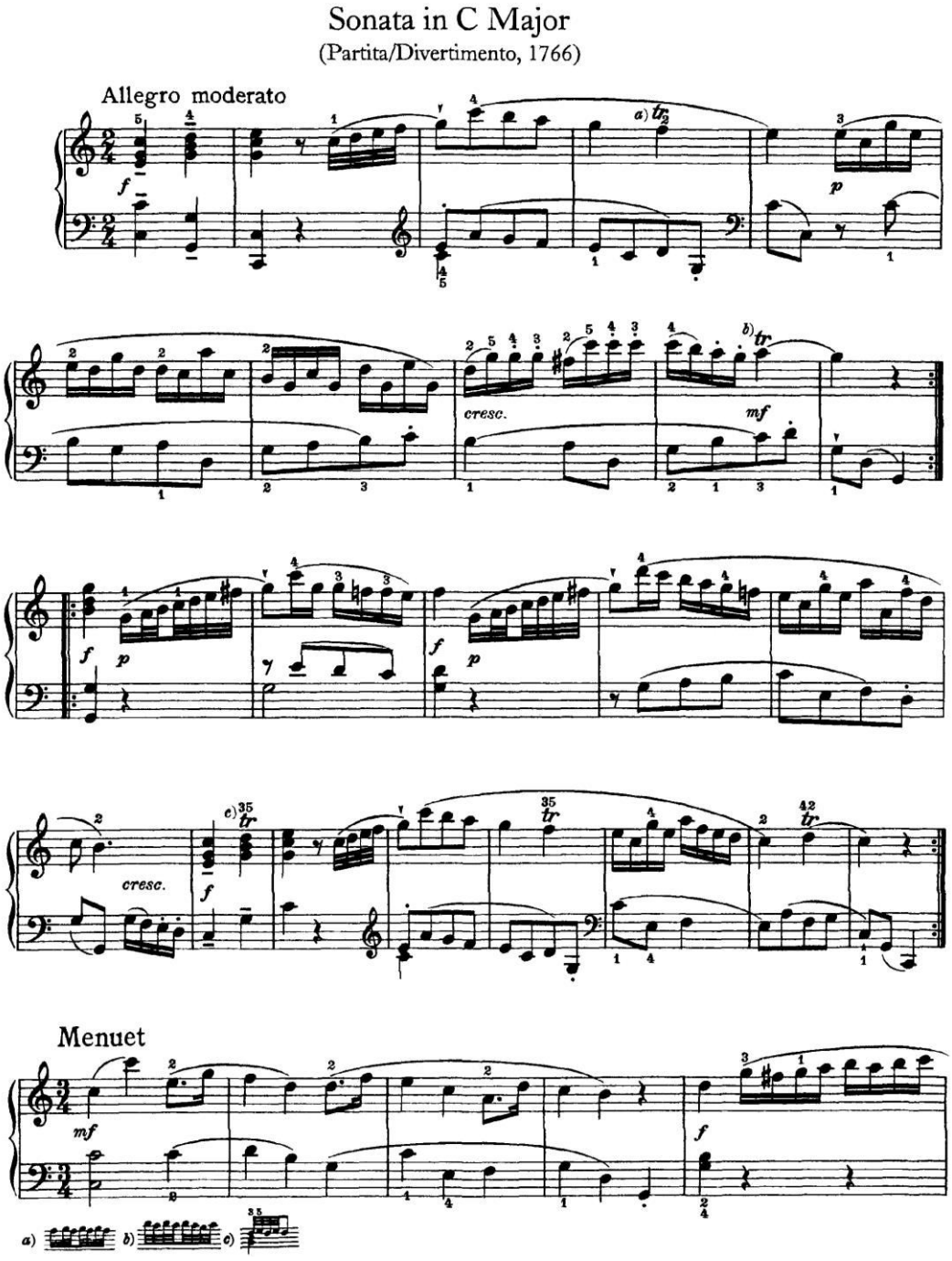
48. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник / Сергій Шип. – К. : «Заповіт», 1998. – 367 с.

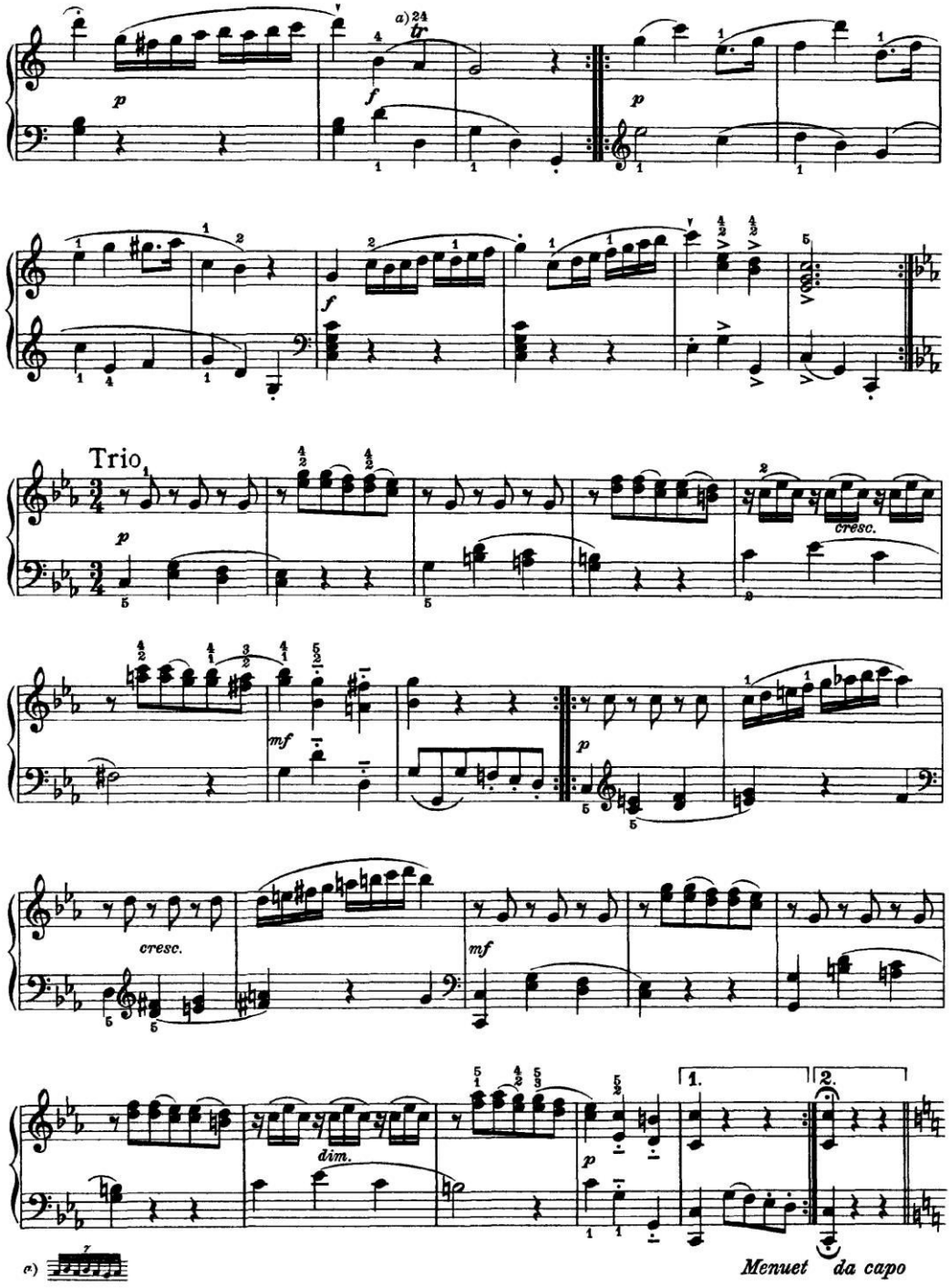
49. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

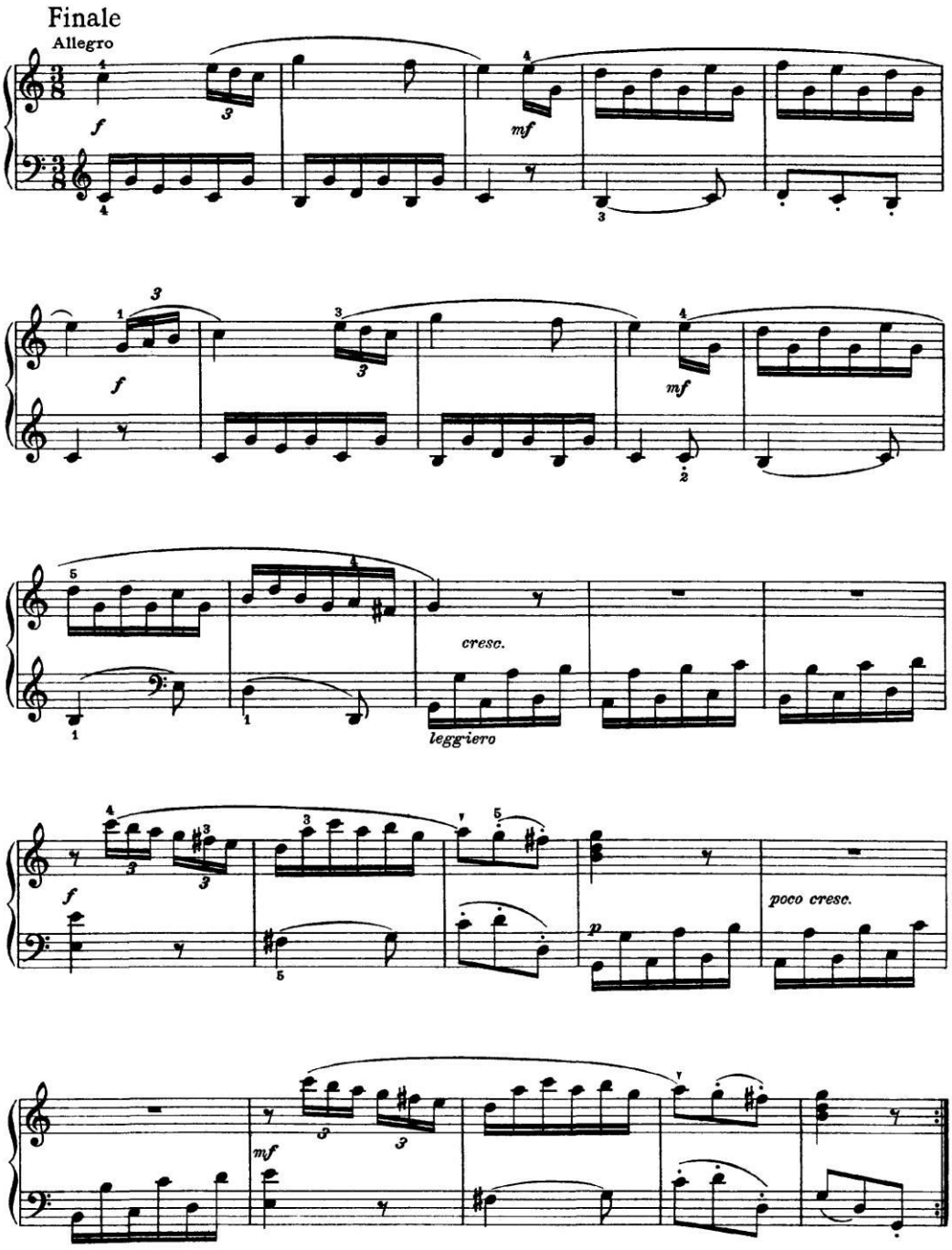
50. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): підручник. Ч. І. – Тернопіль: Астон, 1999. – 208 с.

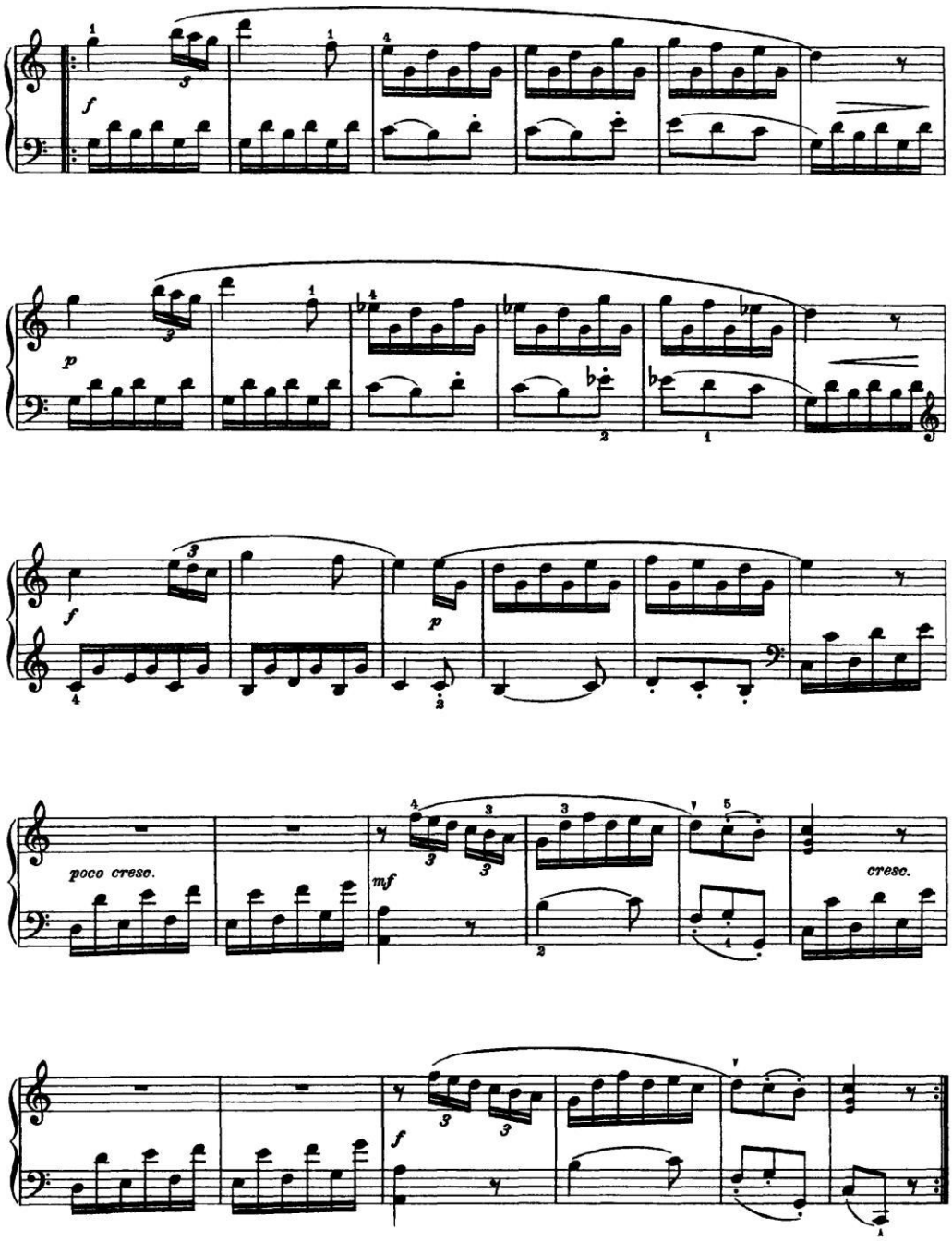
Нотний матеріал

Й. Гайдн




Trio
cresc.
cresc.
dim.
Menuet da capo

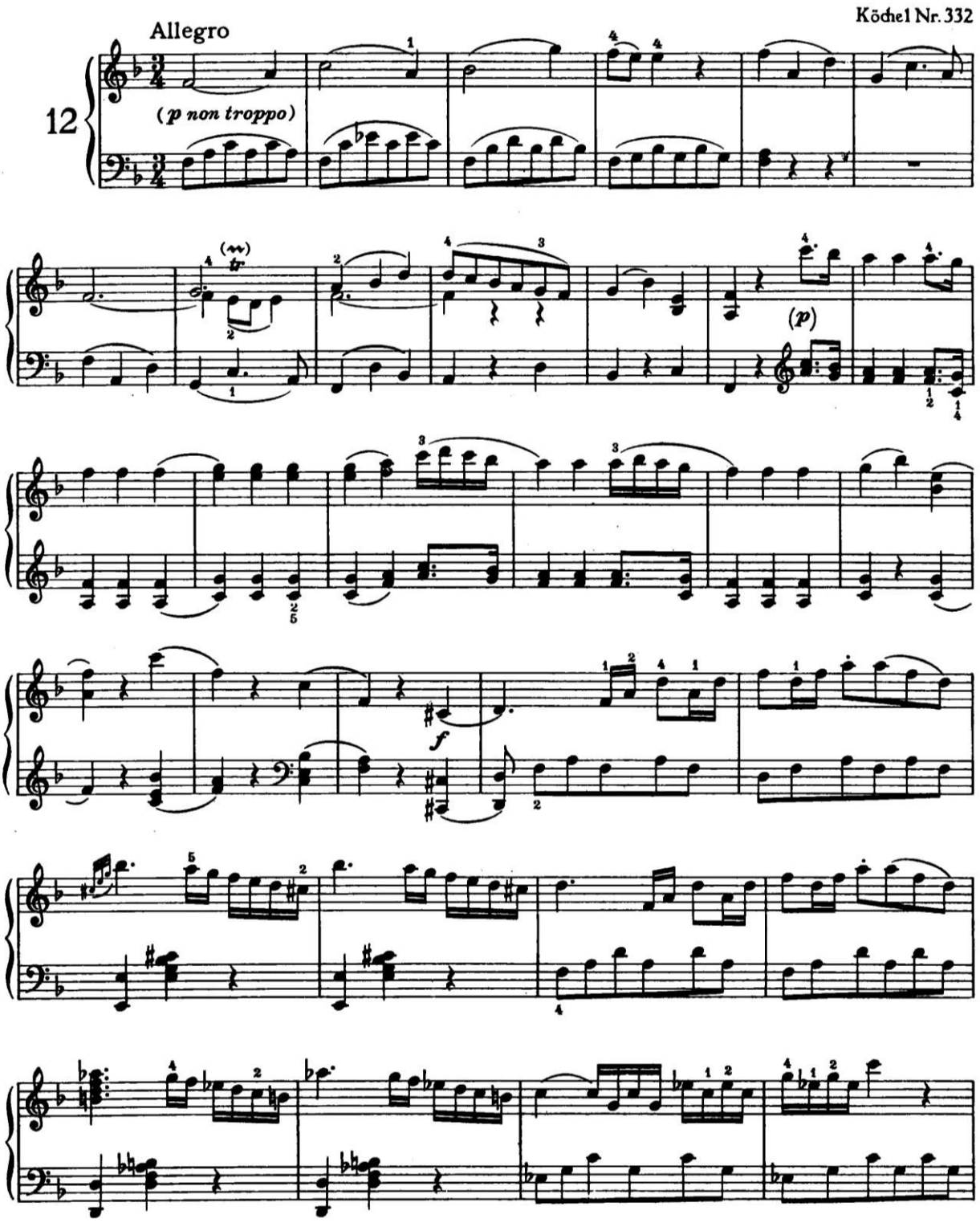

Finale
Allegro
f
mf
cresc.
leggiero
f
poco cresc.
p
mf

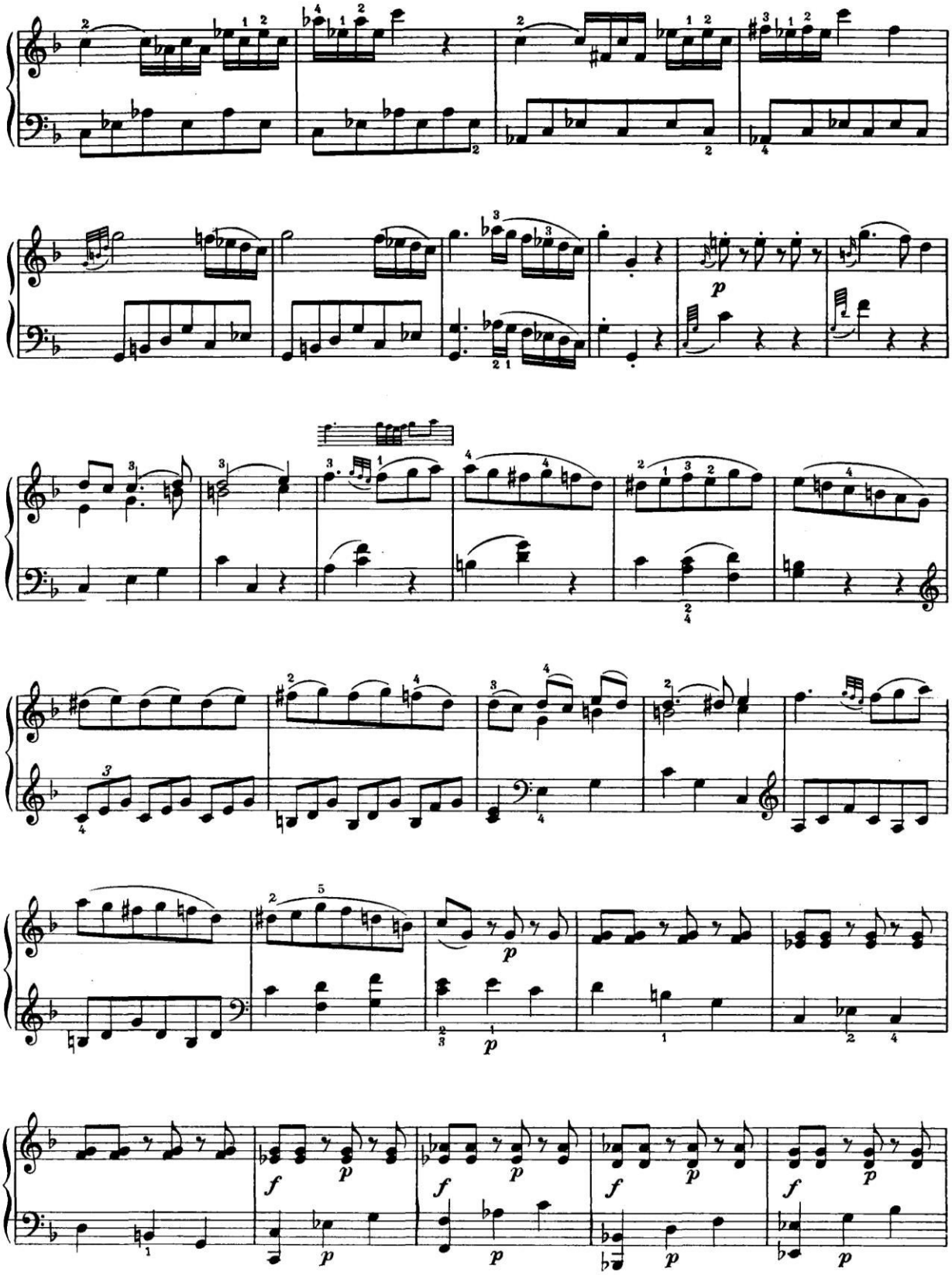

f
p
f
p
poco cresc.
mf
cresc.
f

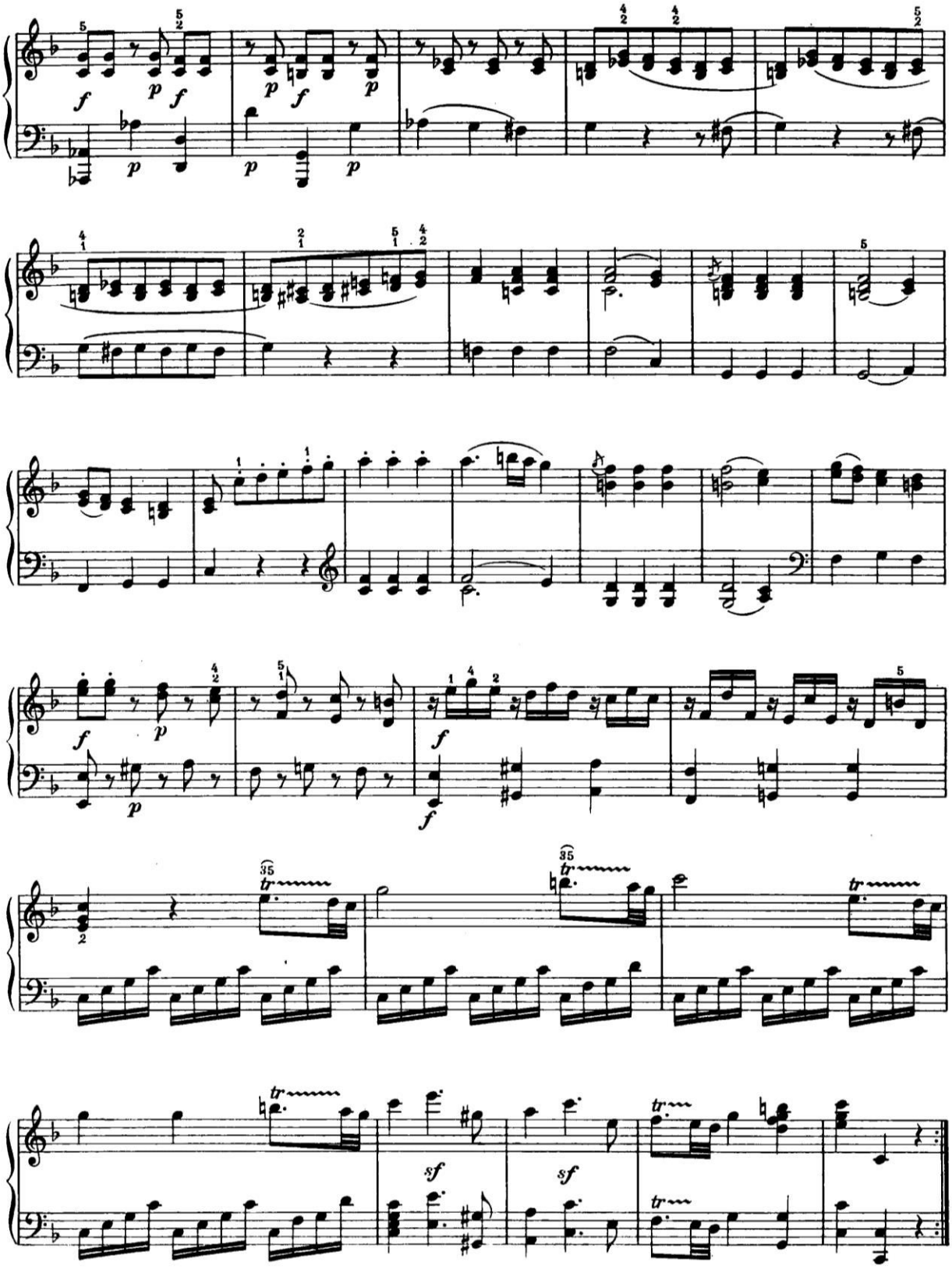
В.-А. Моцарт

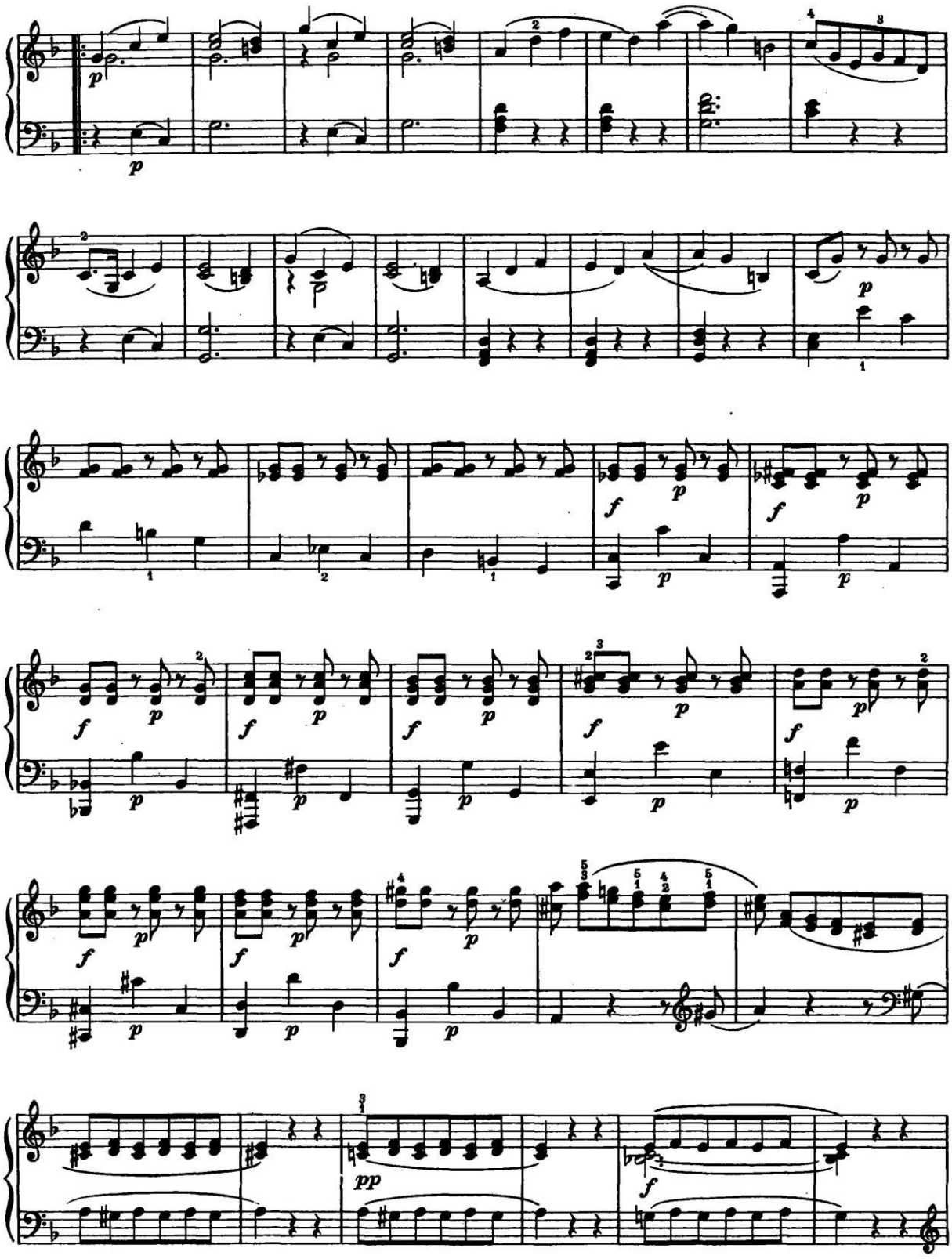
SONATE

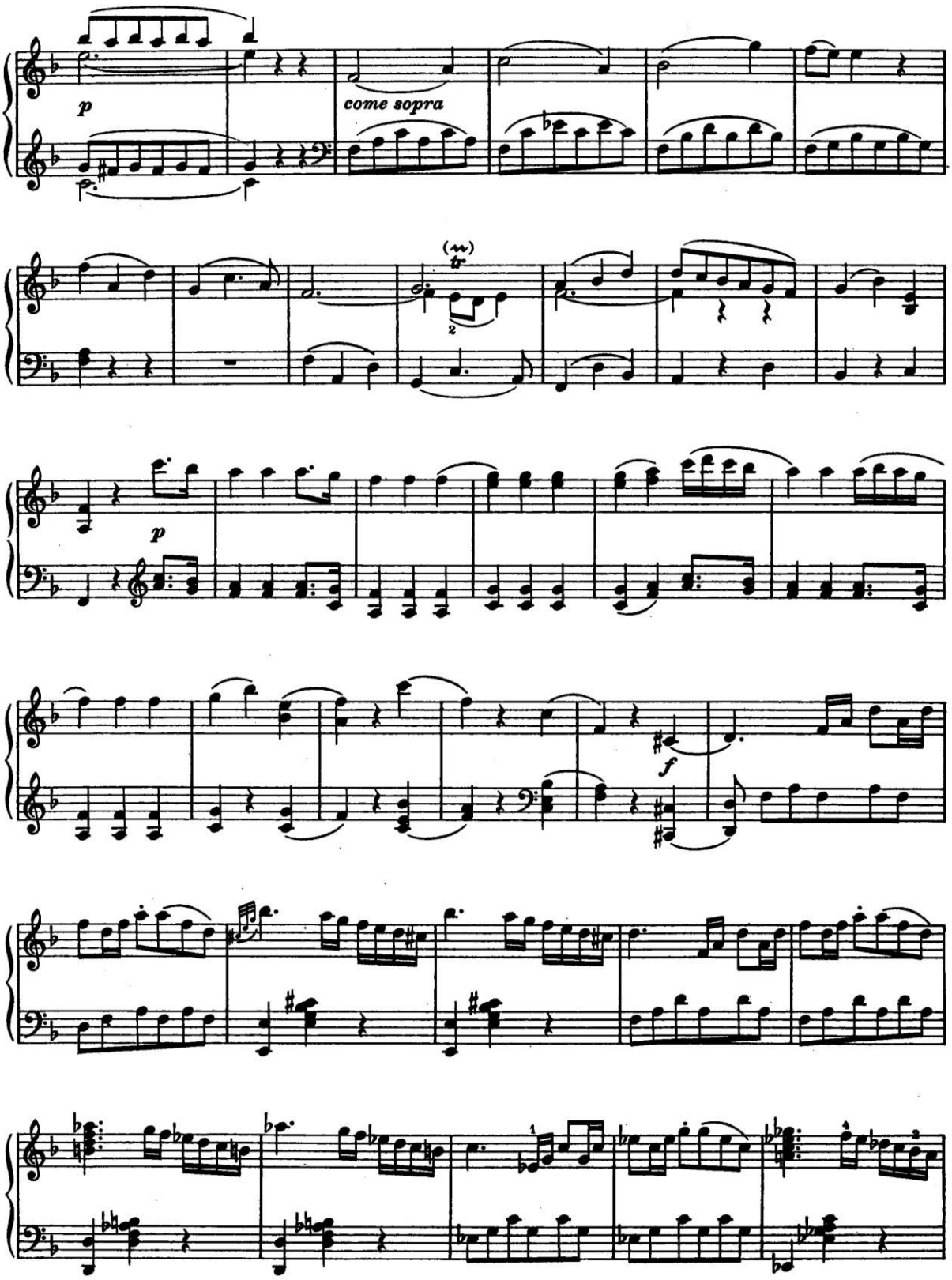
Köchel Nr. 332

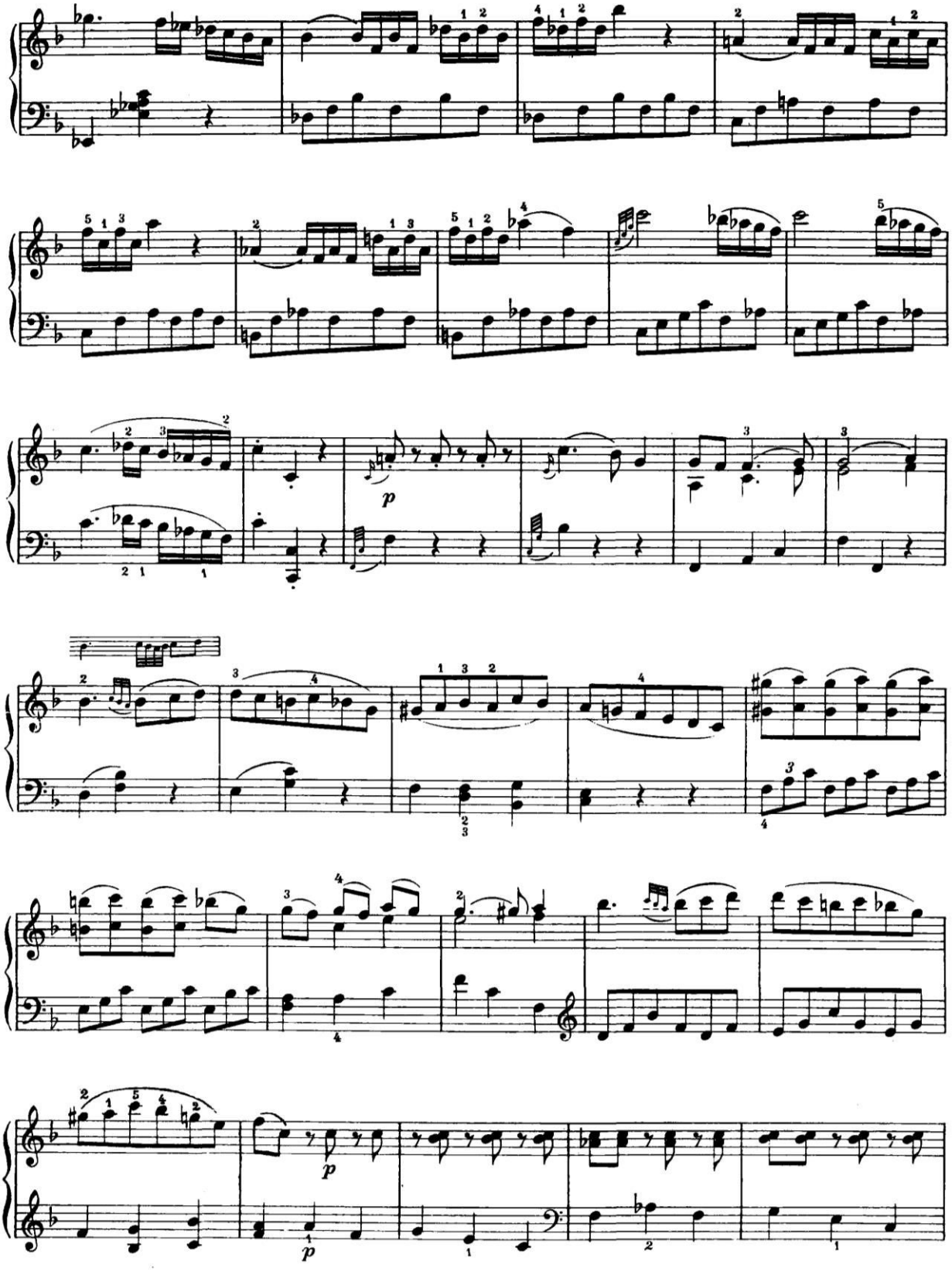


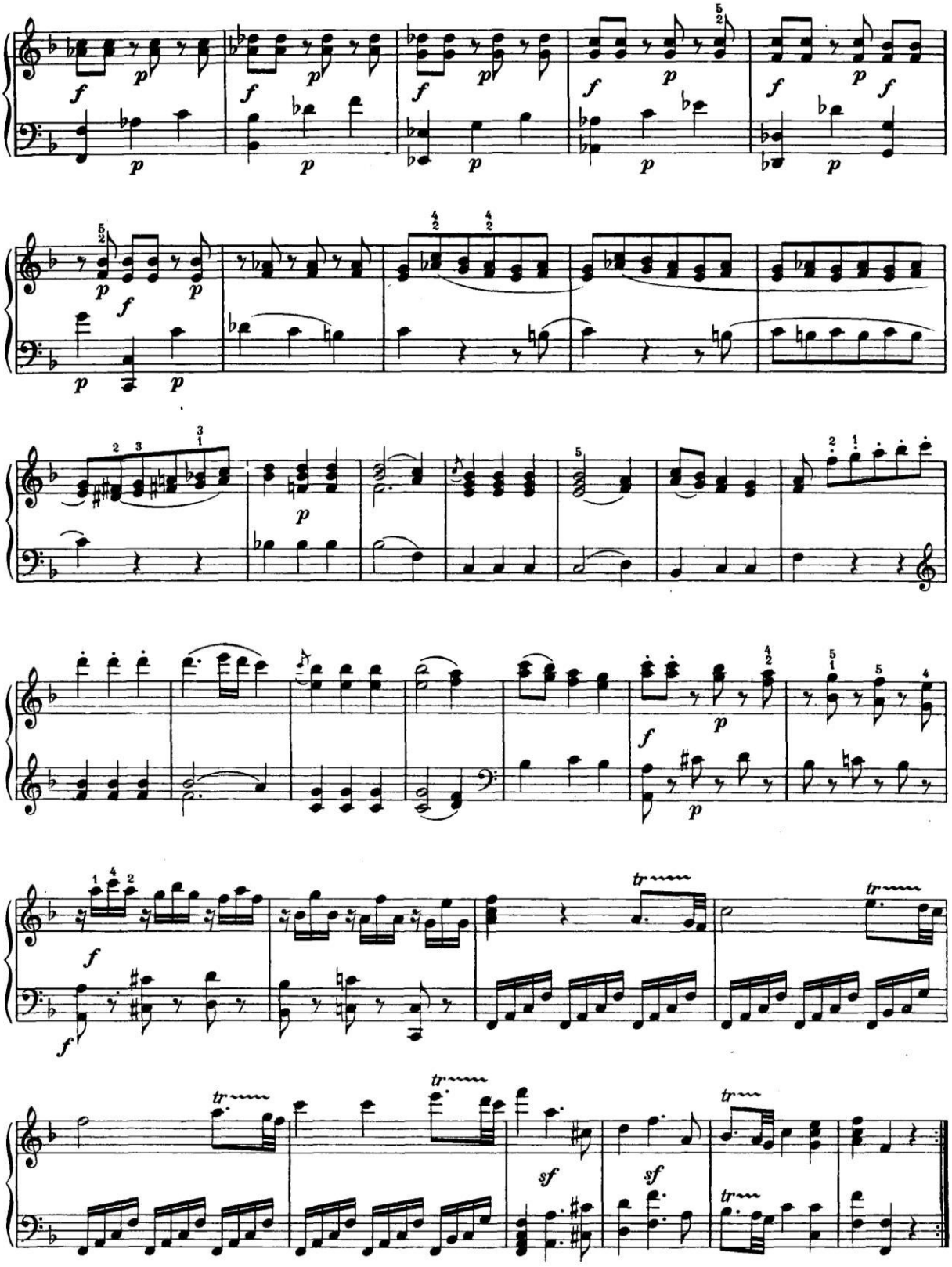







p
come sopra
(w)
tr
p
f

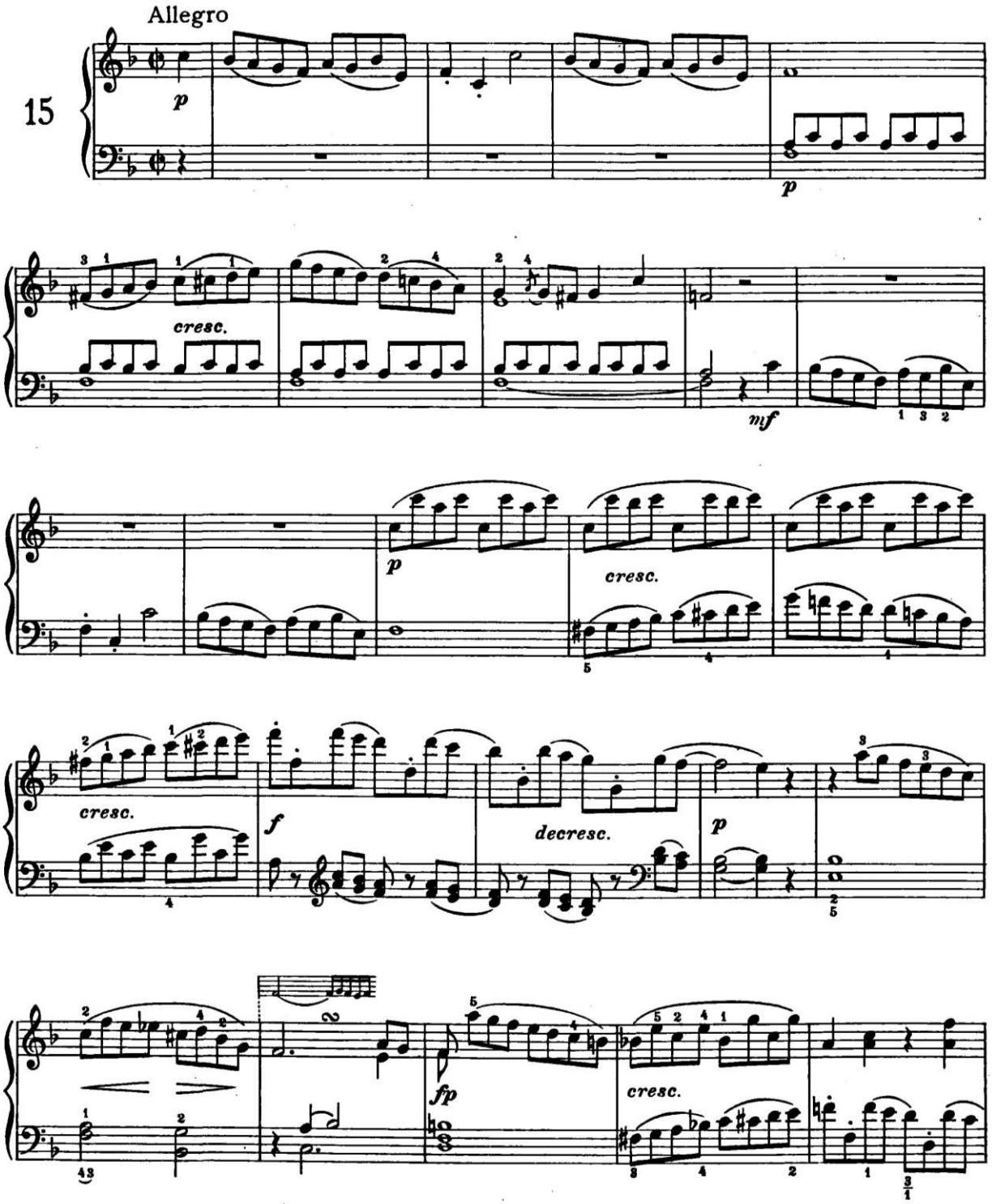


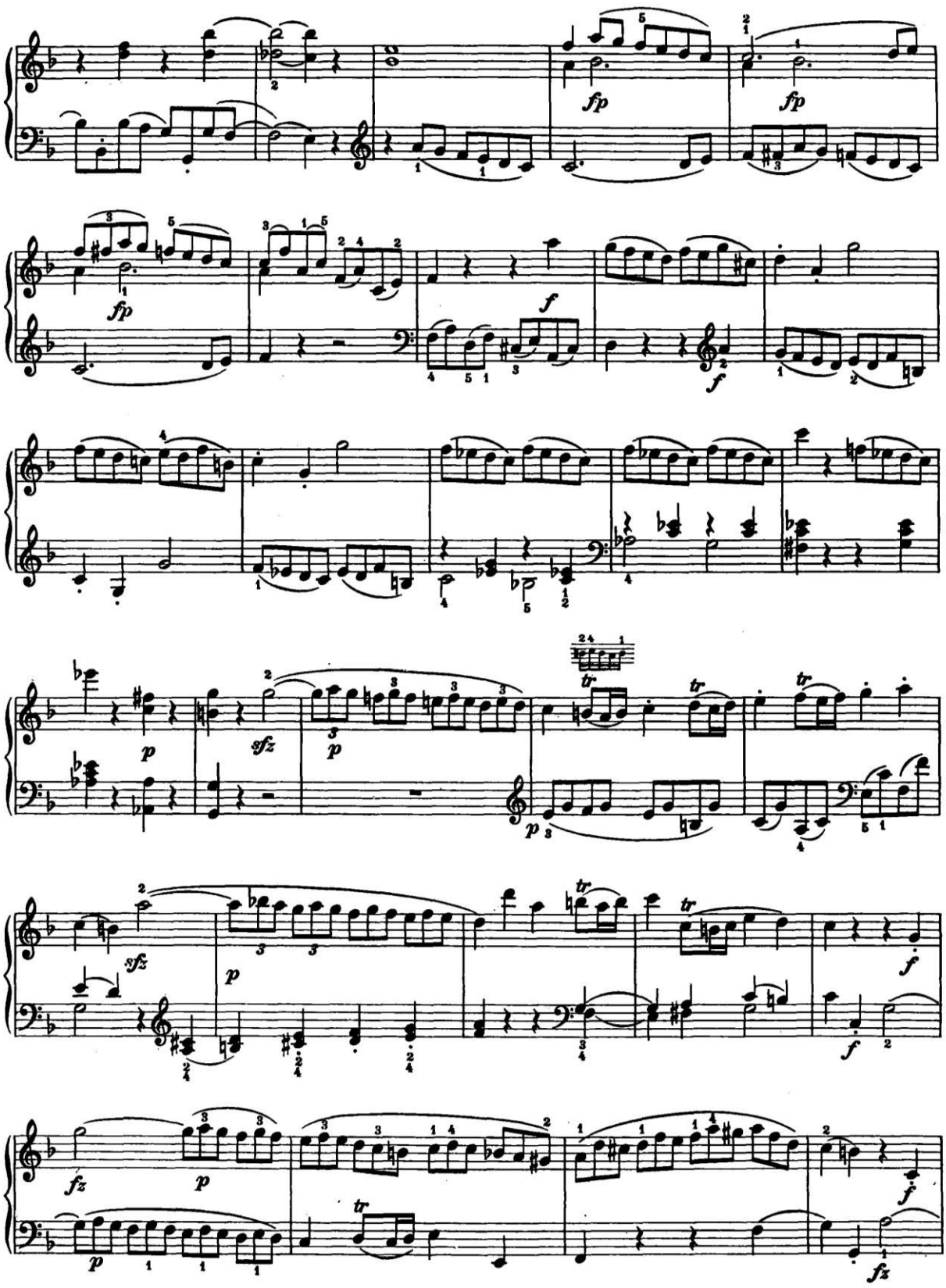


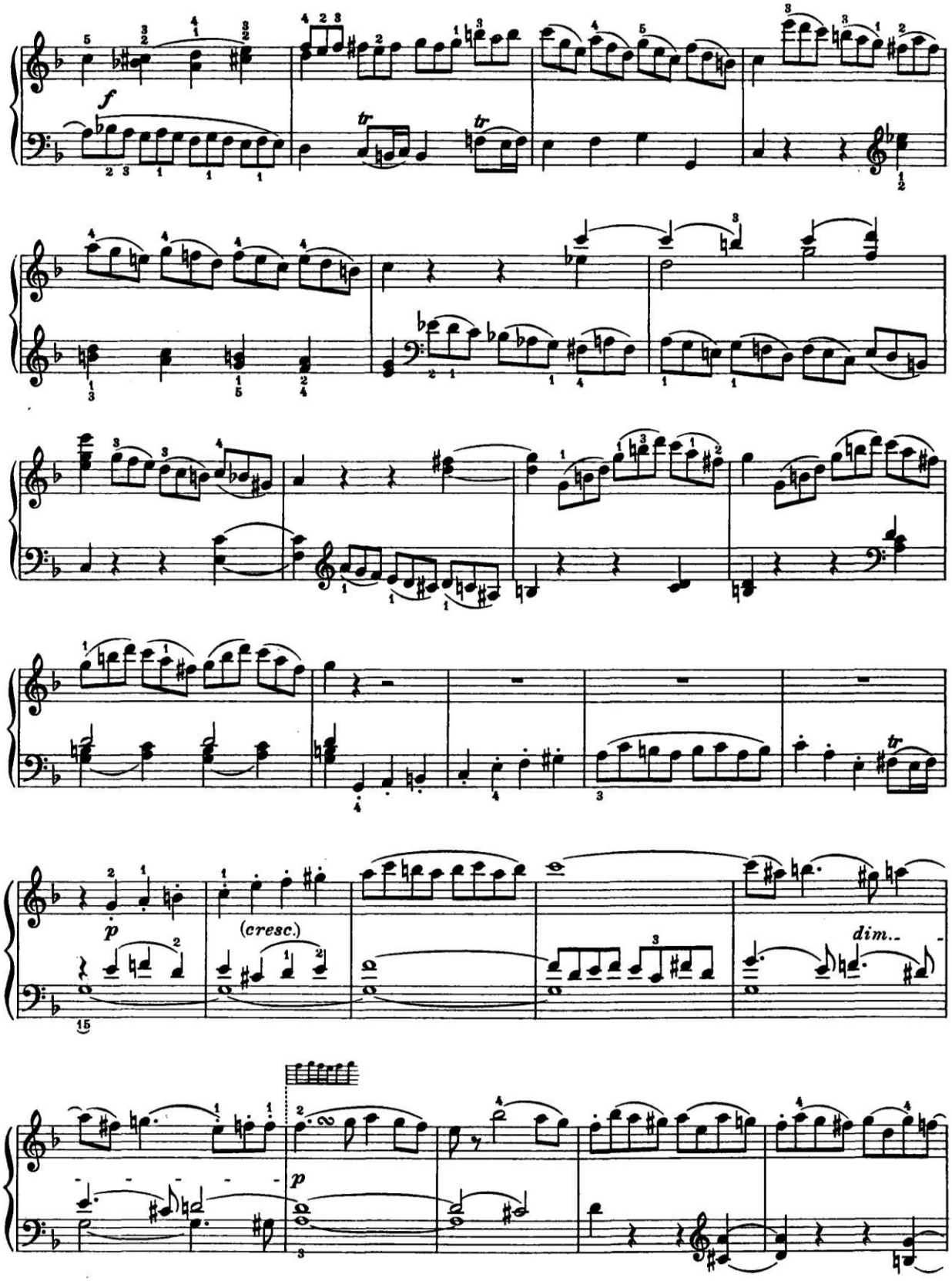
В.-А. Моцарт

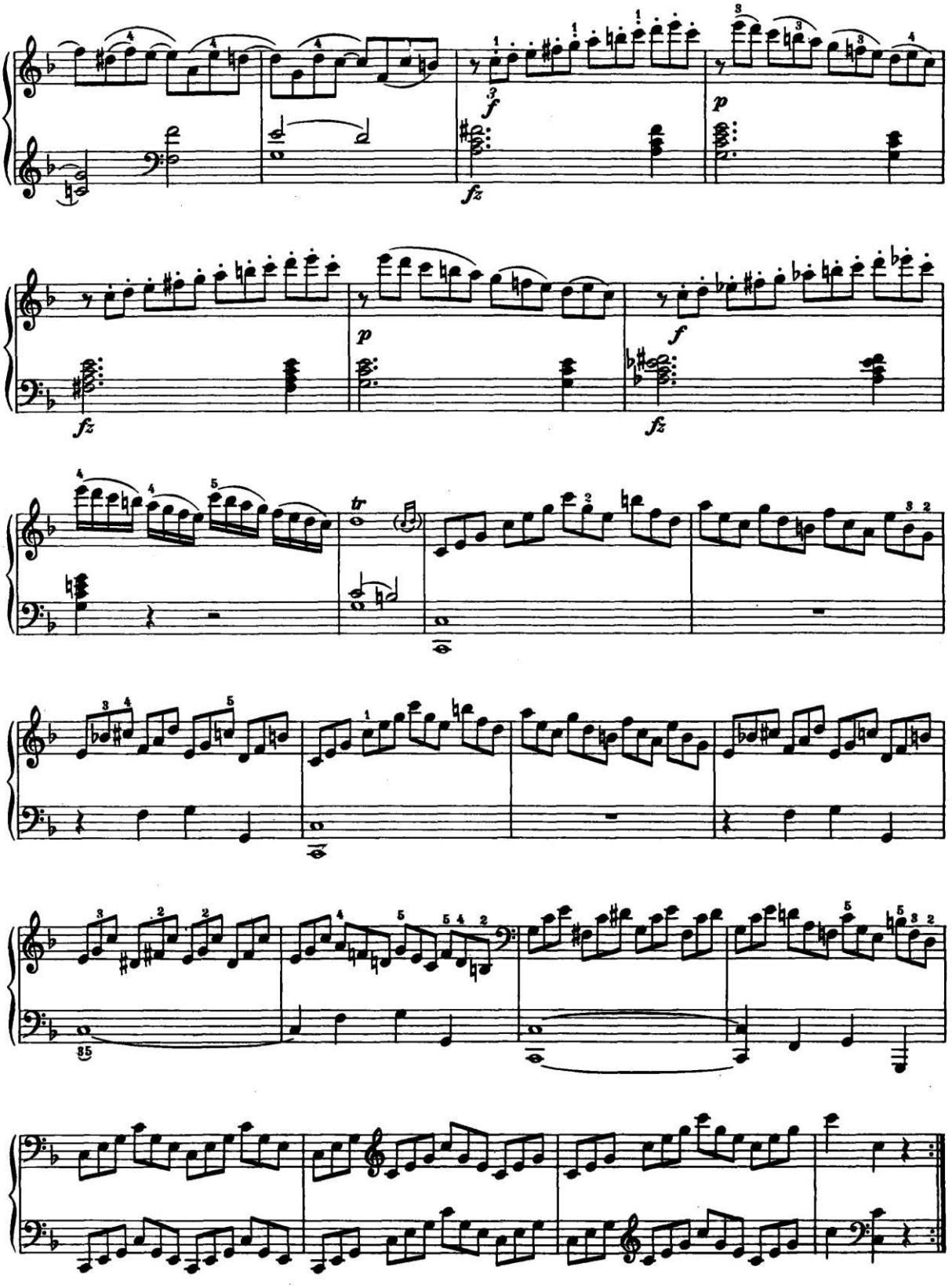
SONATE

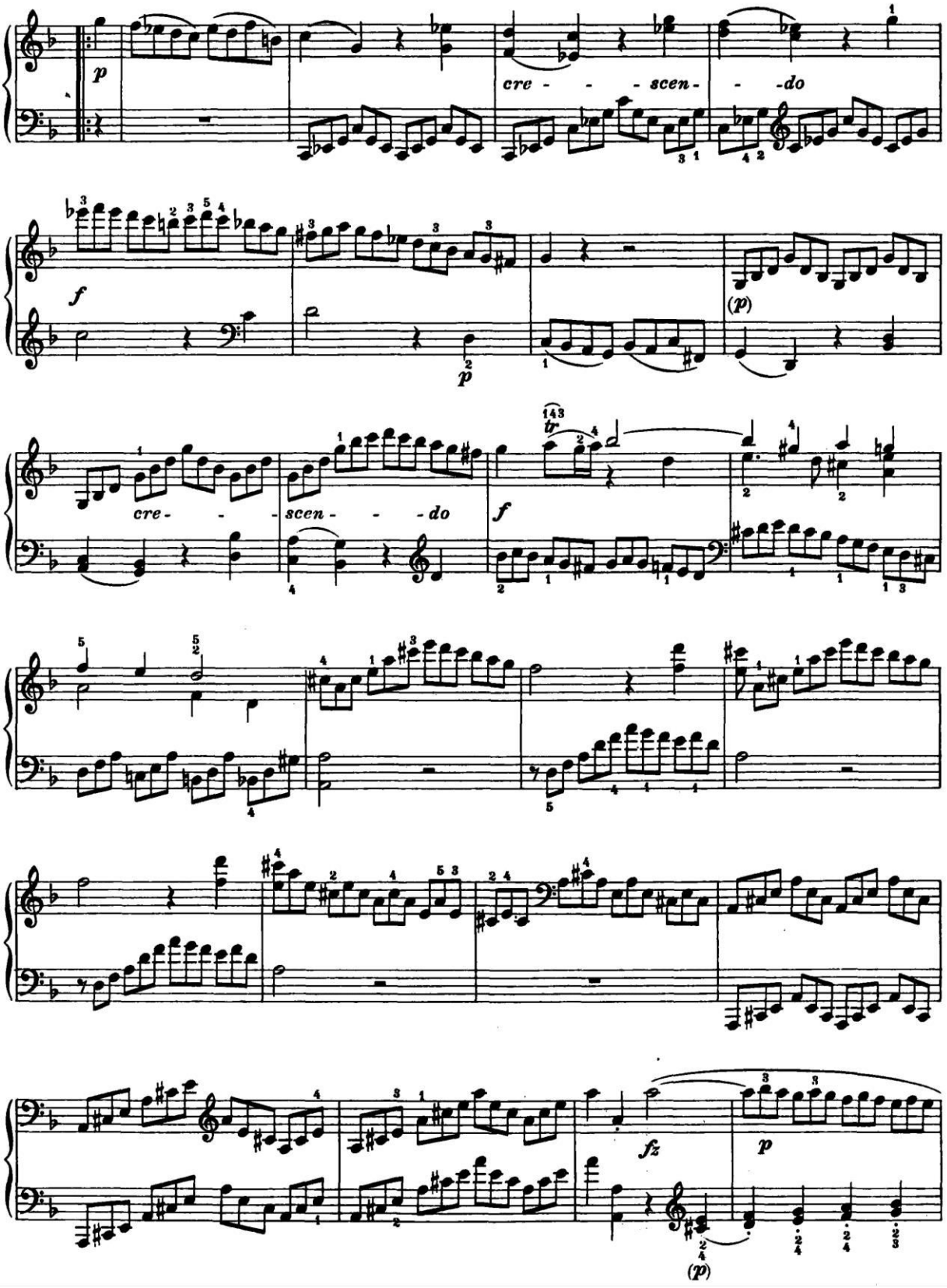
Köchel Nr. 533

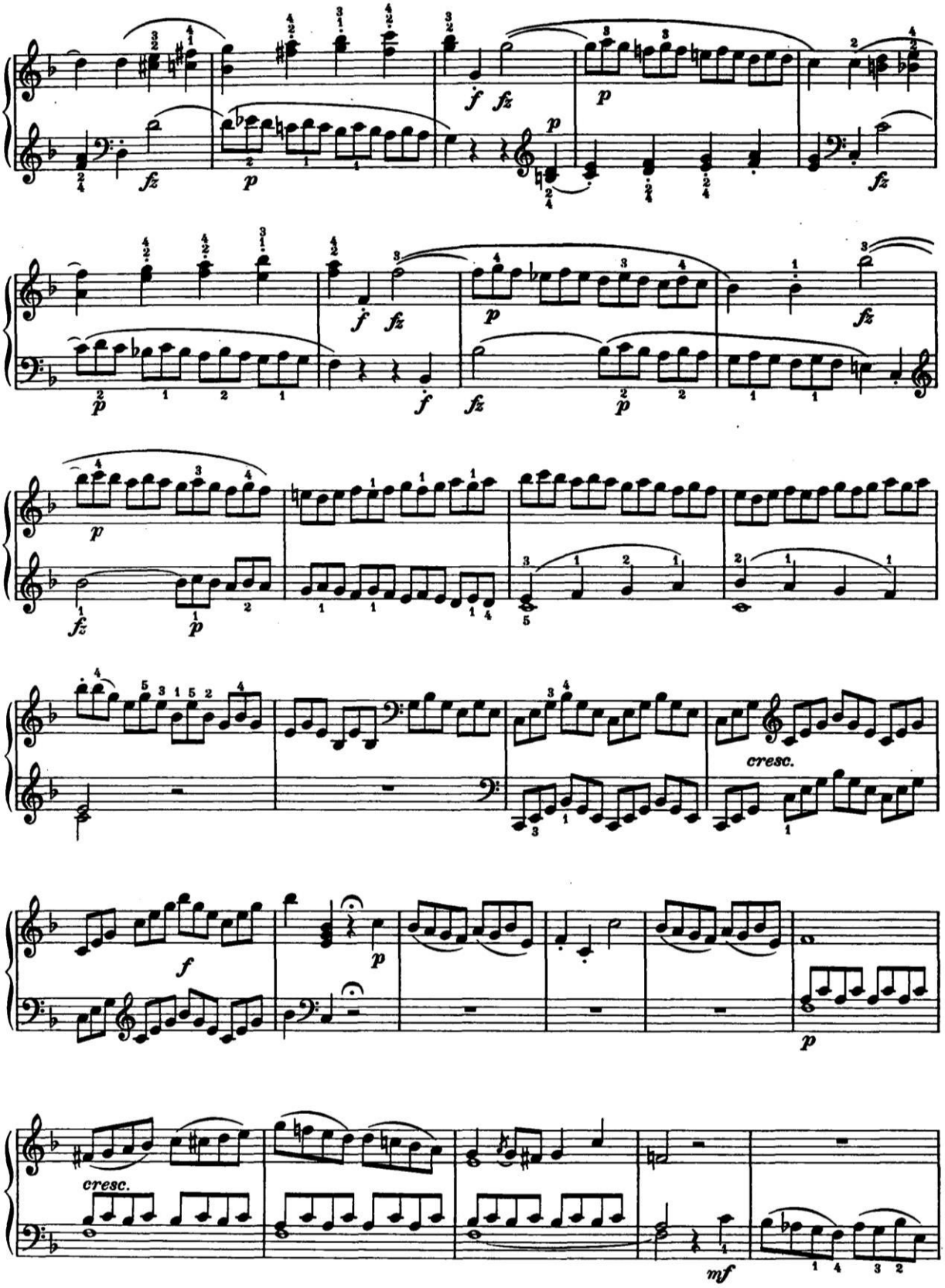


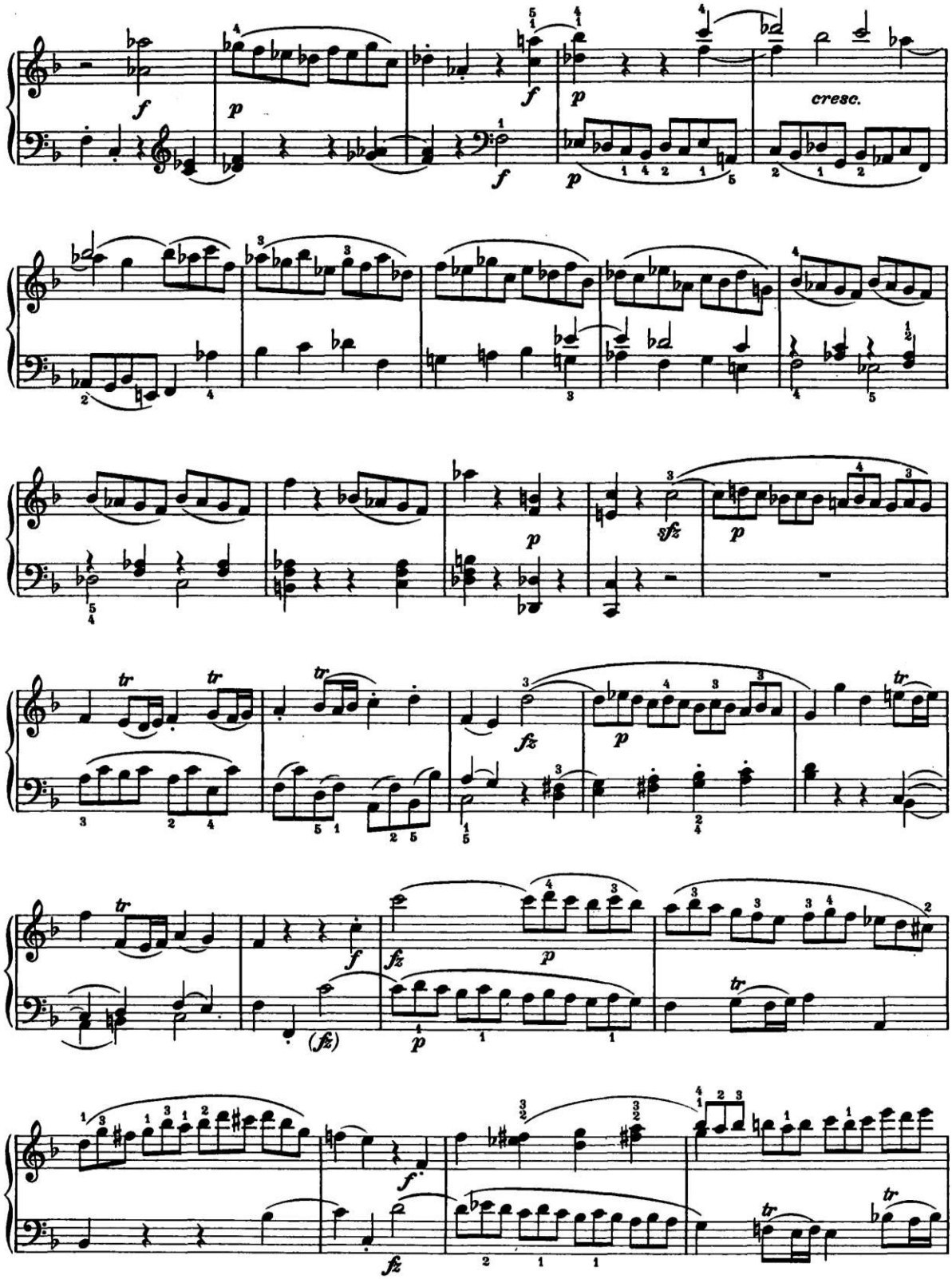

fp
fp
fp
f
f
p
sfz
p
p
tr
sfz
p
f
f
fz
p
p
tr
f
fz

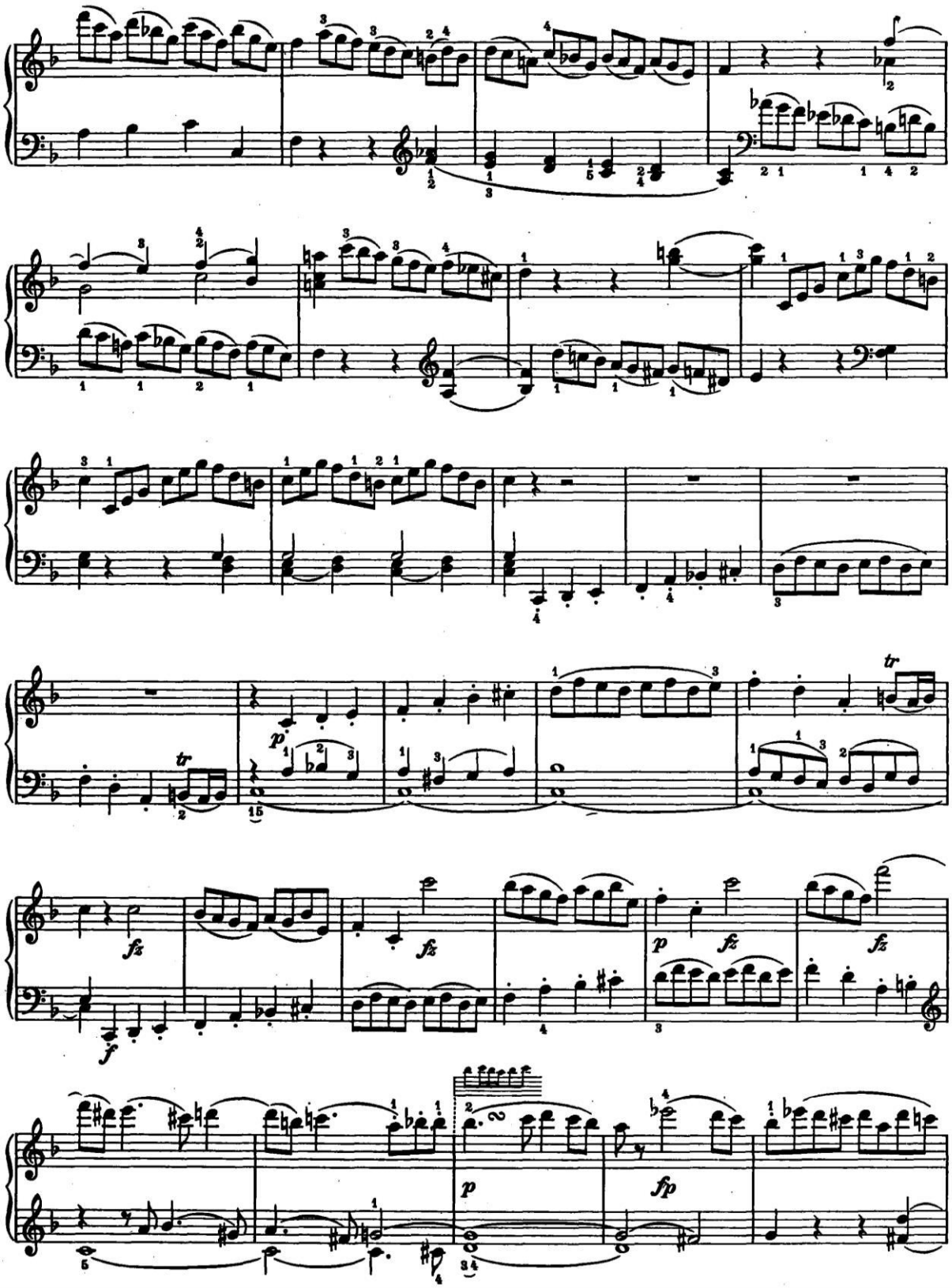

f
tr
tr
p
(cresc.)
dim..
p

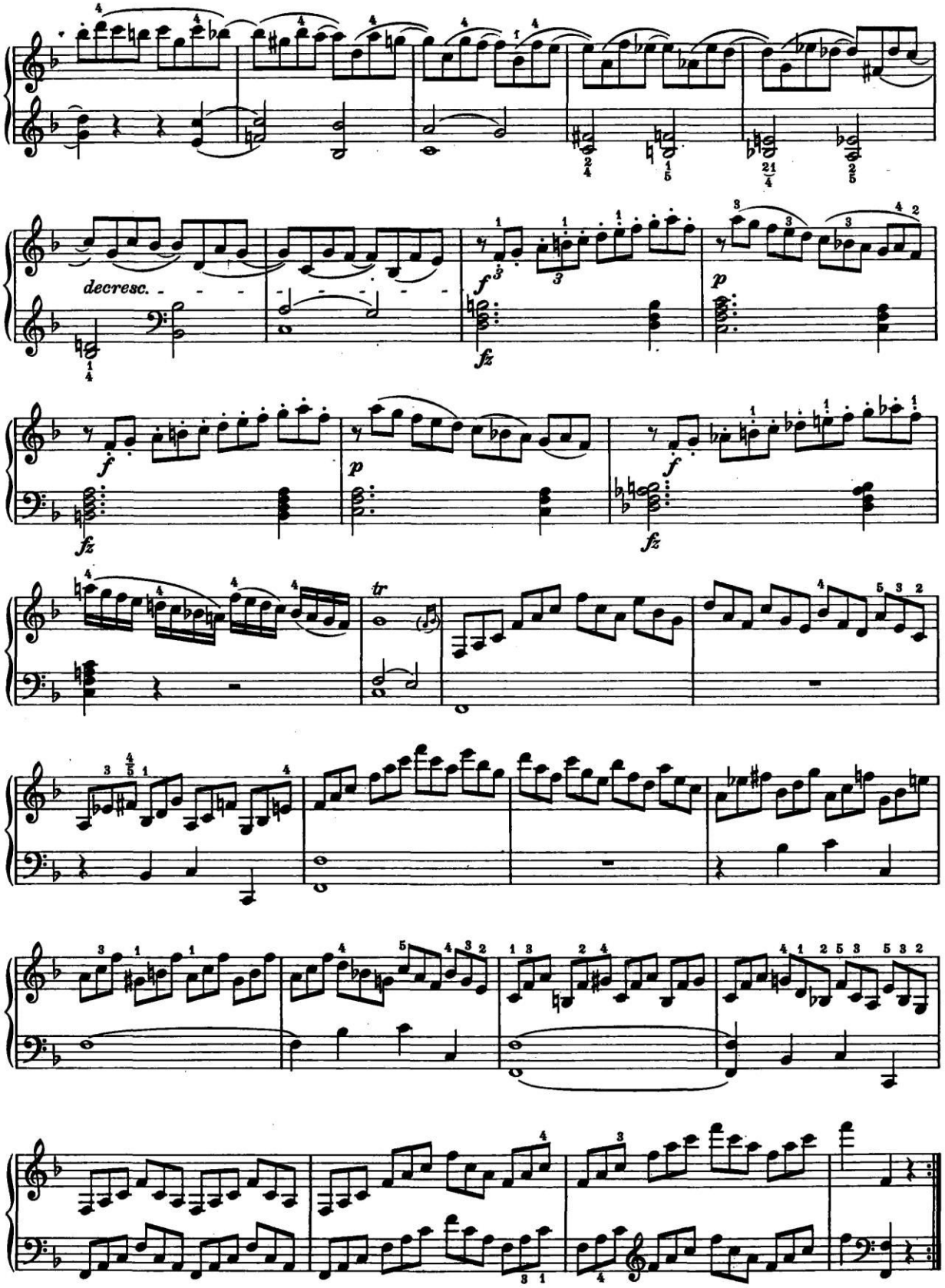

f
fz
p
fz
p
f
fz
tr


p
cre - - - scen - - - do
f
p
(p)
cre - - - scen - - - do
f
tr
fz
p
(p)


cresc.
cresc.
mf


cresc.


tr
p
fz
f
fz
p
fz
fz
p
fp

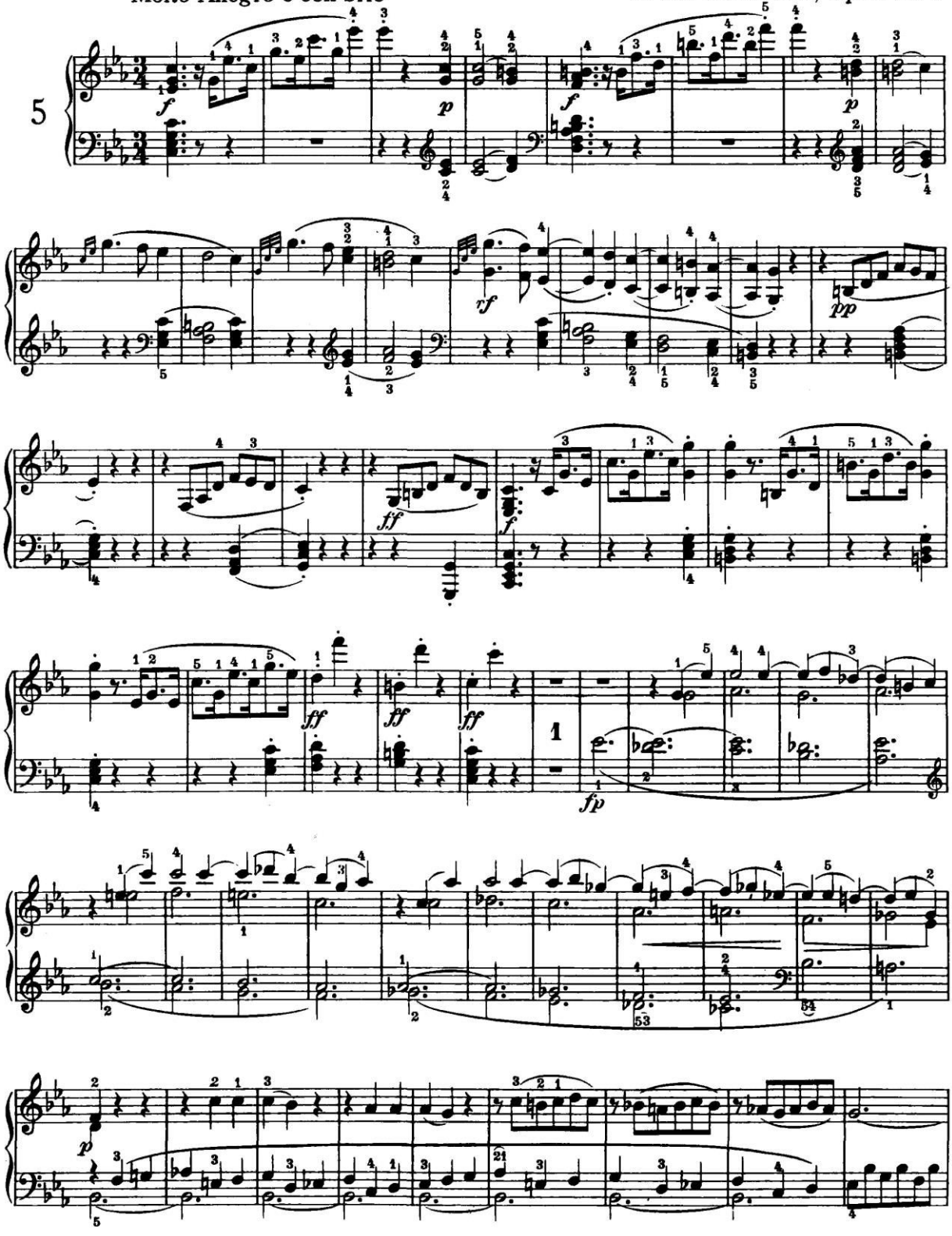

decresc.
f
fz
p
tr

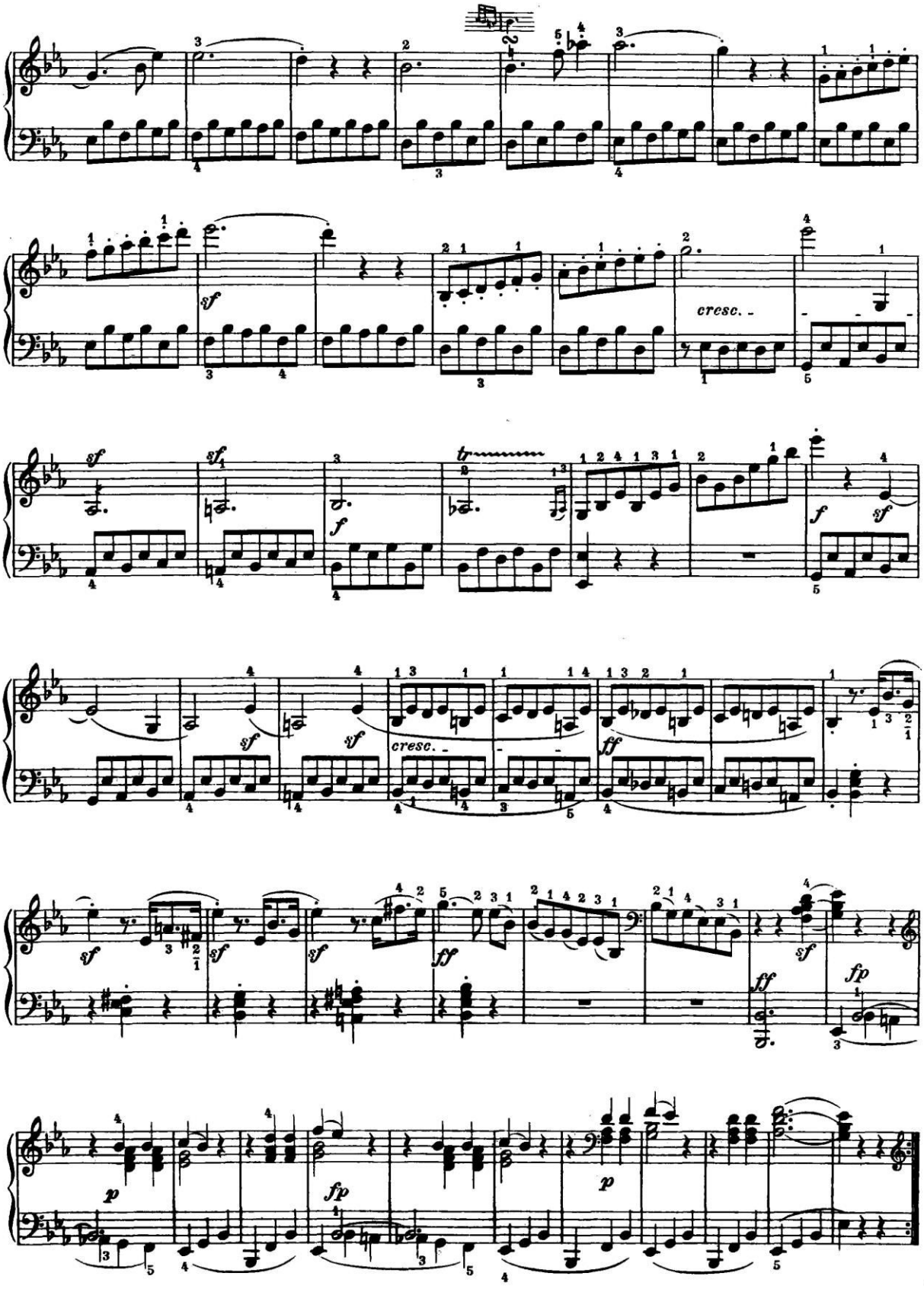
SONATE

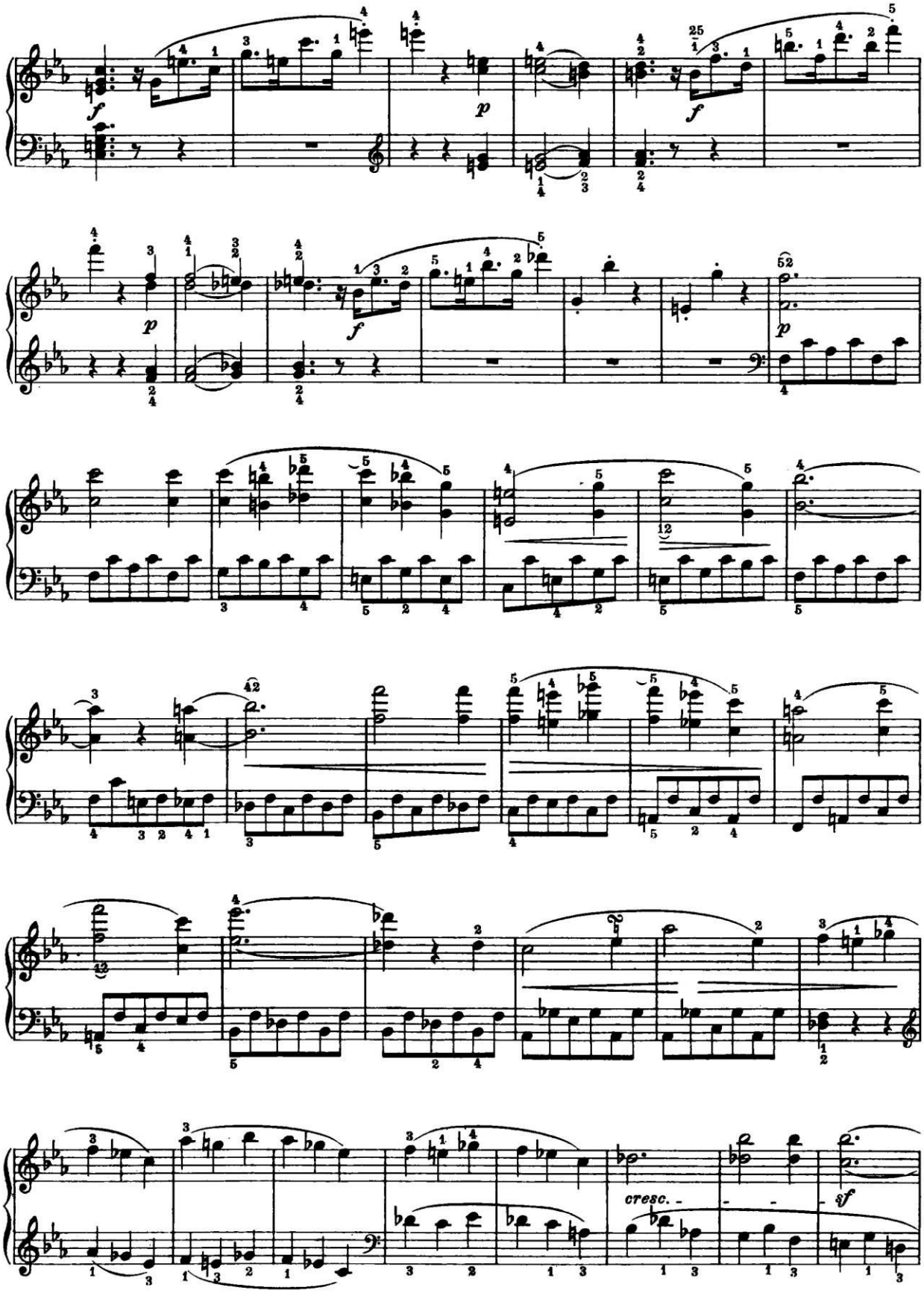
Der Gräfin von Browne gewidmet

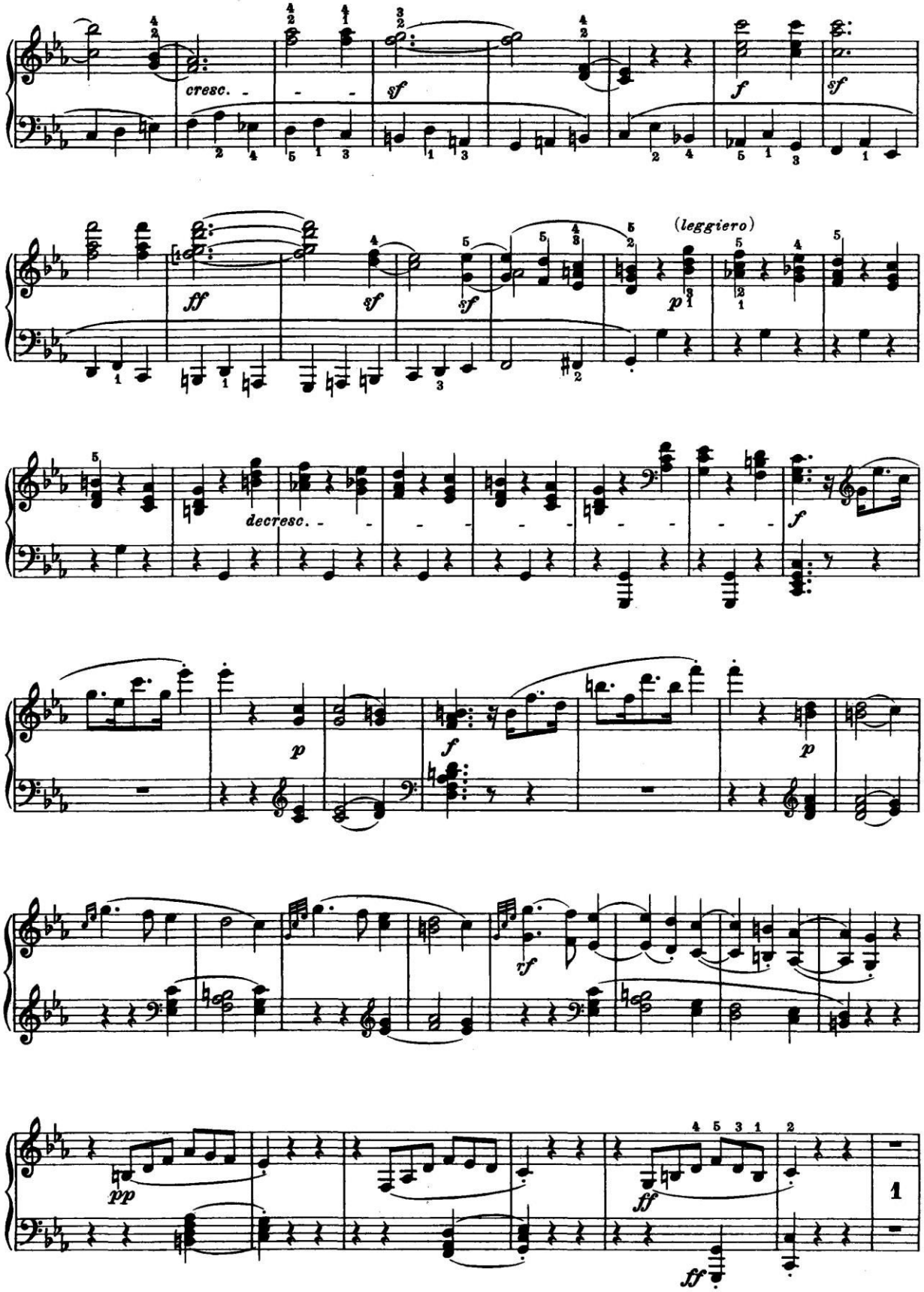
Molto Allegro e con brio

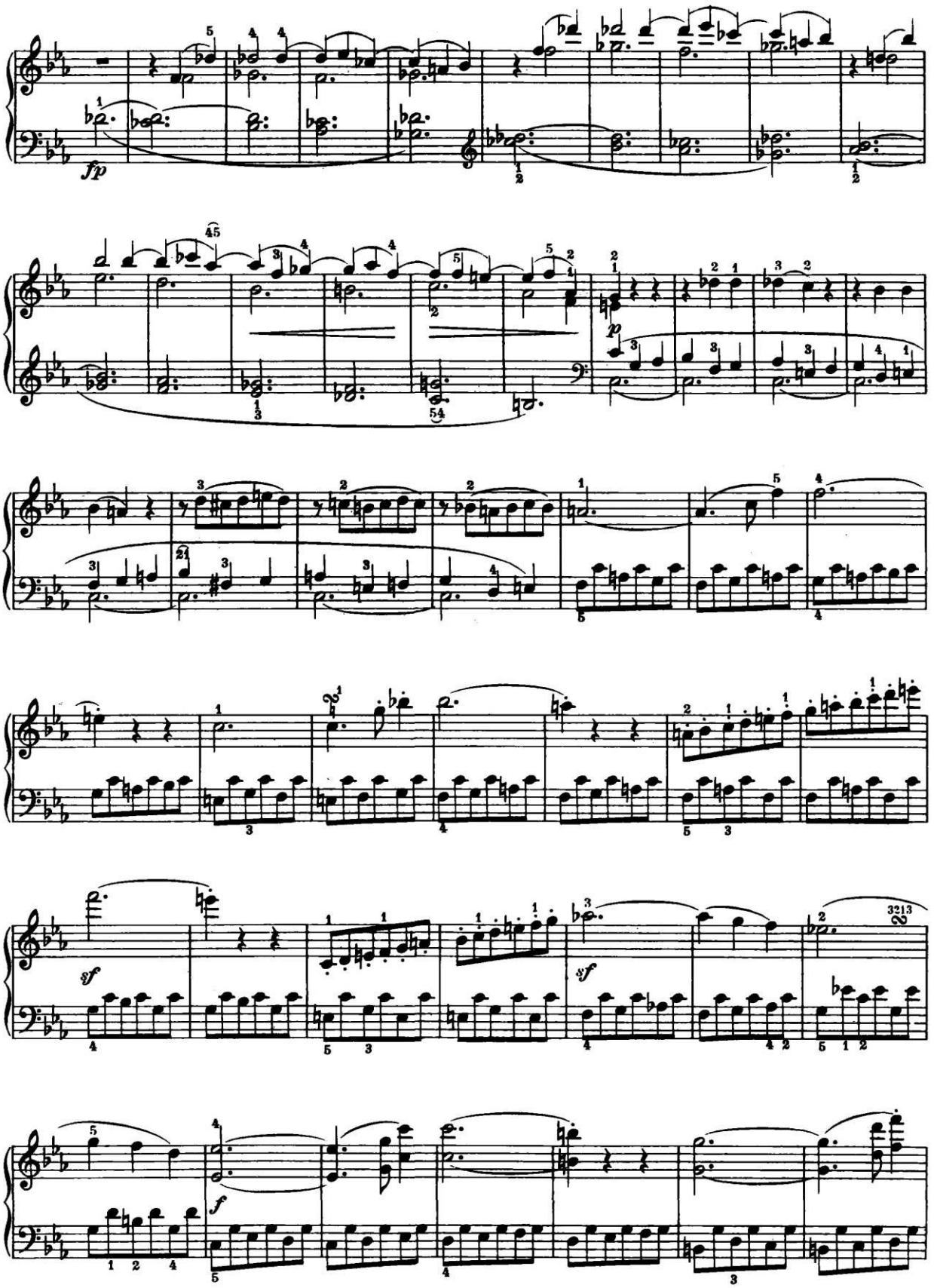
L. van Beethoven, Op. 10 № 1

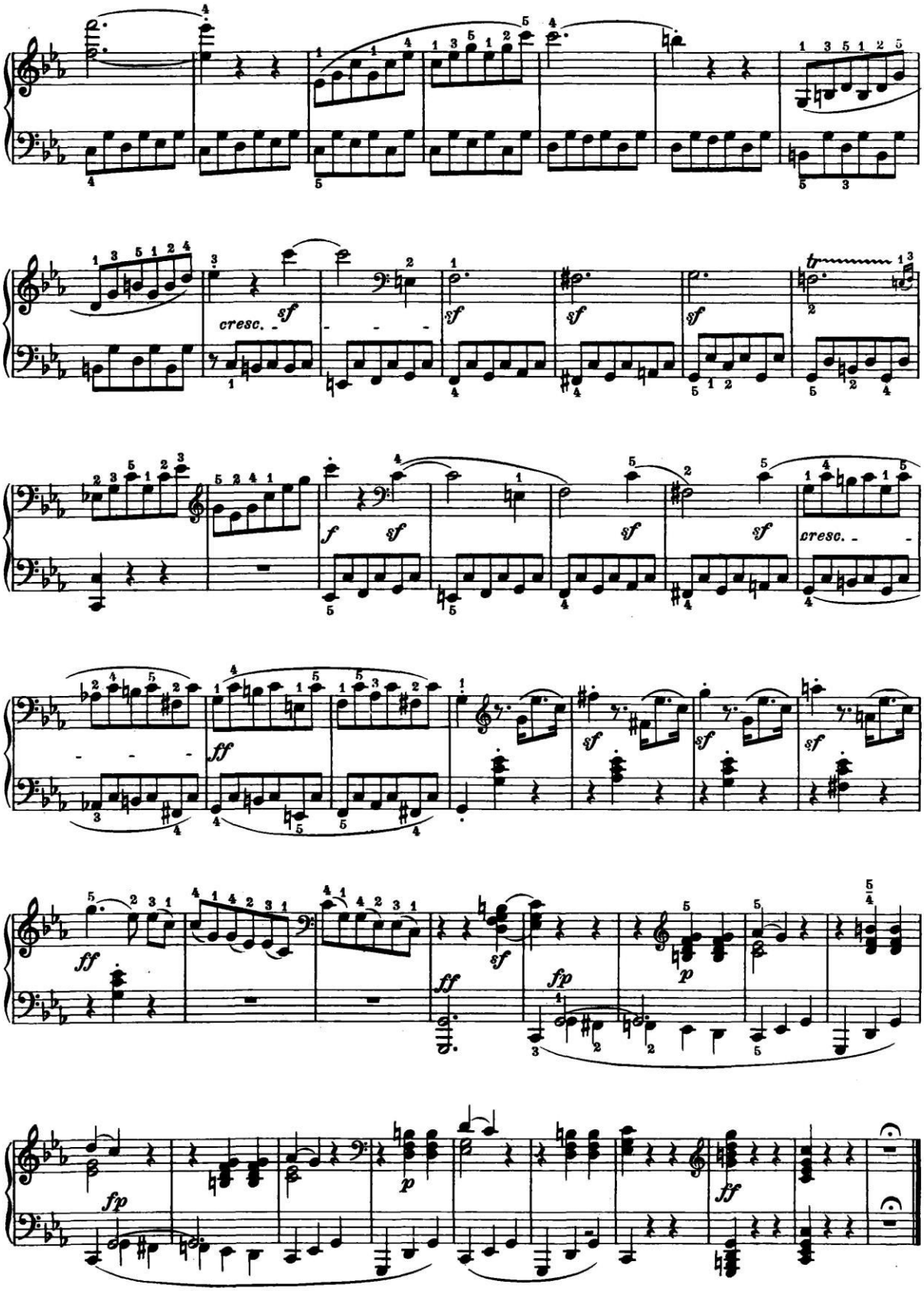



sf
cresc.
f
tr
ff
fp
p


cresc.
sf

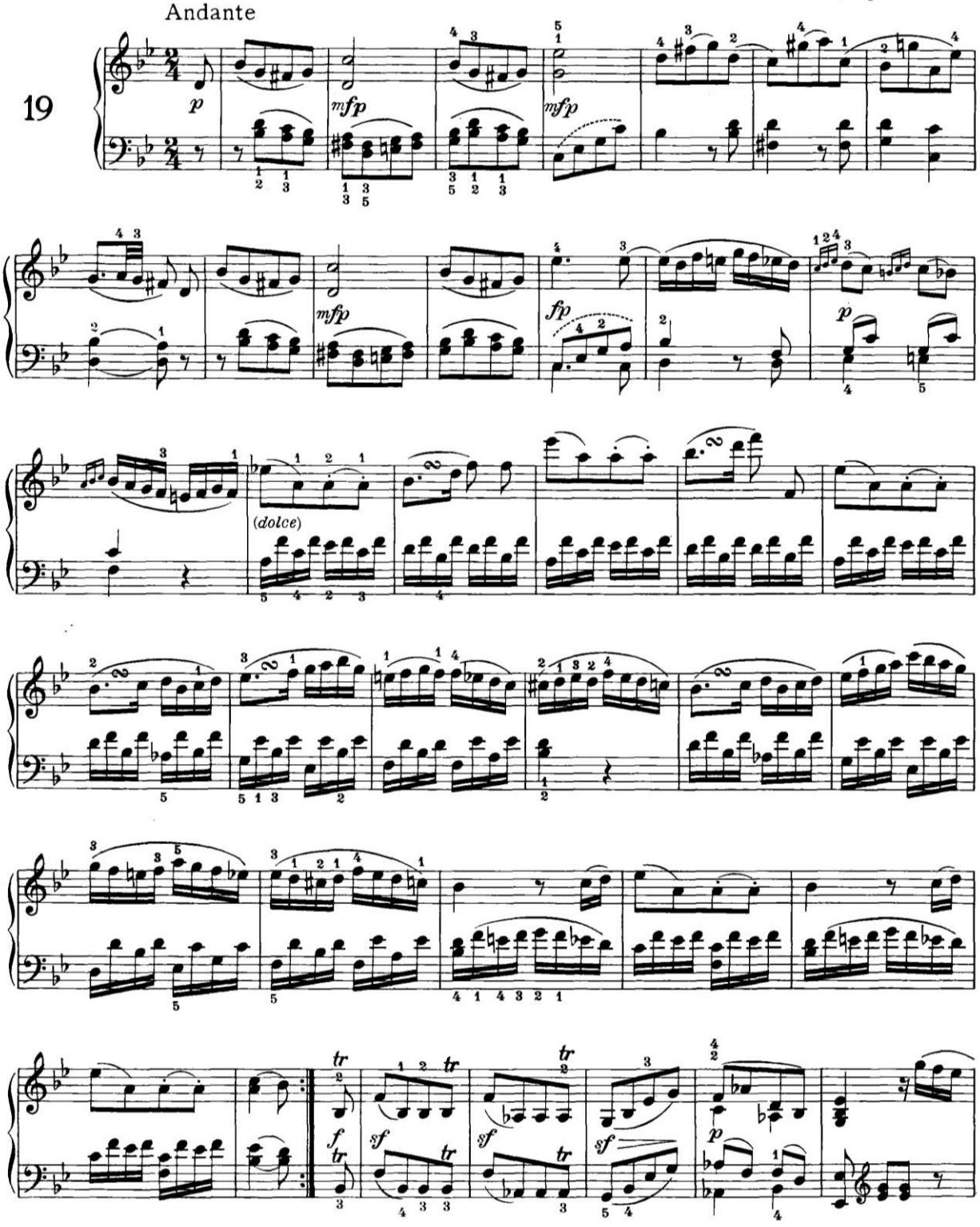

cresc.
sf
f
sf
ff
sf
sf
(leggiero)
p
decresc.
f
p
f
p
rf
pp
ff
ff
1

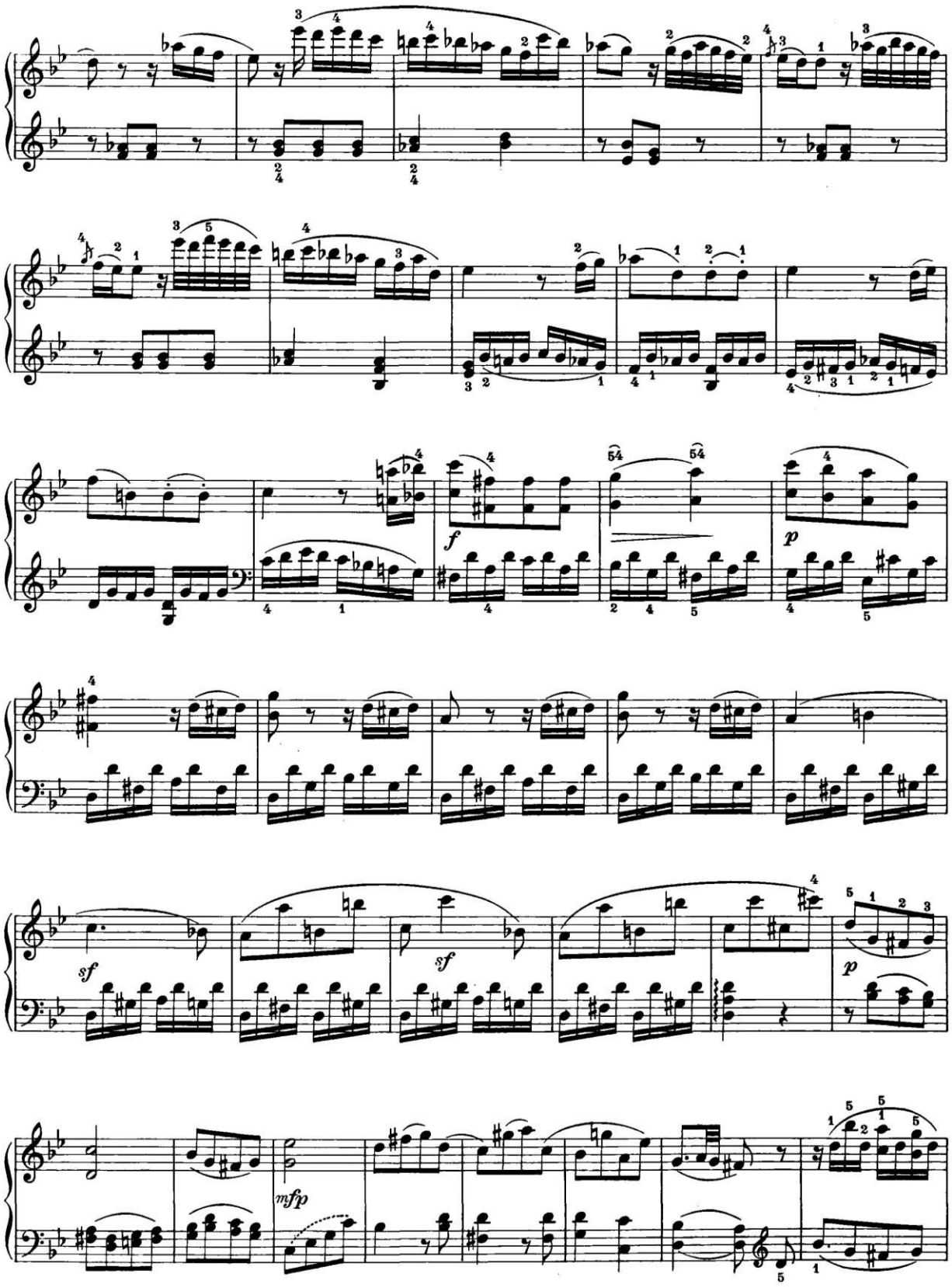

fp
p
sf
sf
f

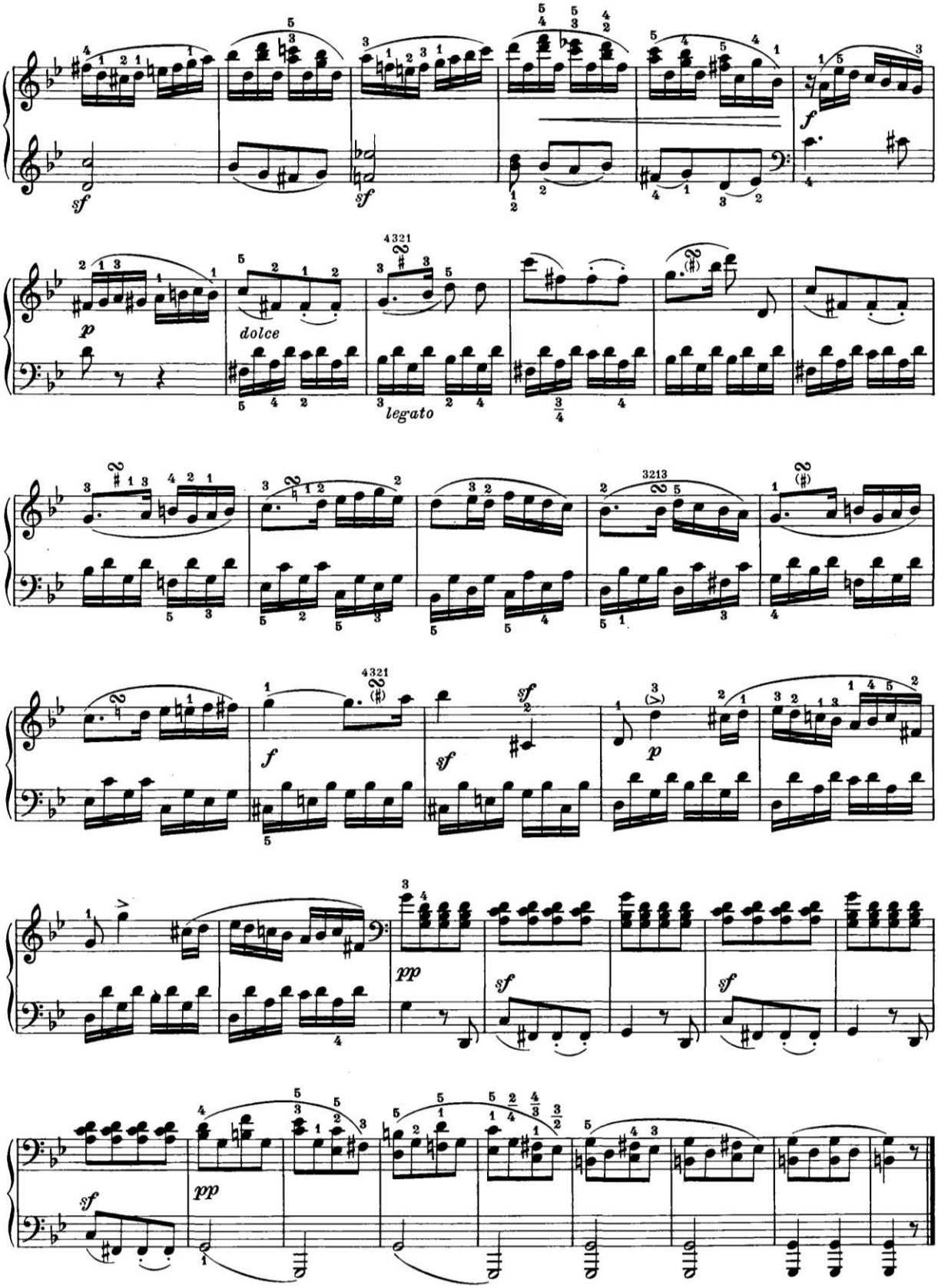

cresc.
sf
f
ff
fp
p
tr

SONATE

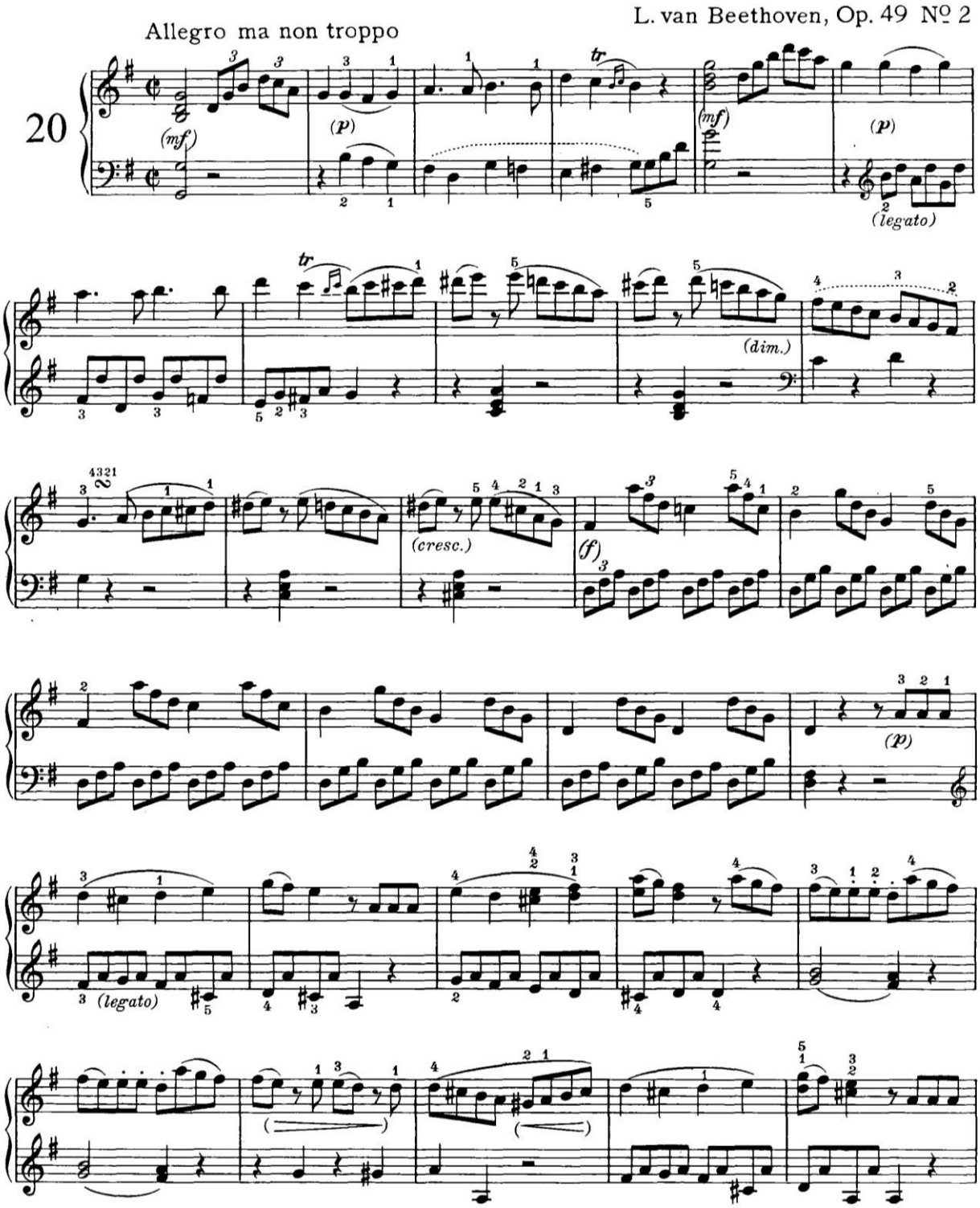
L.van Beethoven, Op. 49 Nr. 1

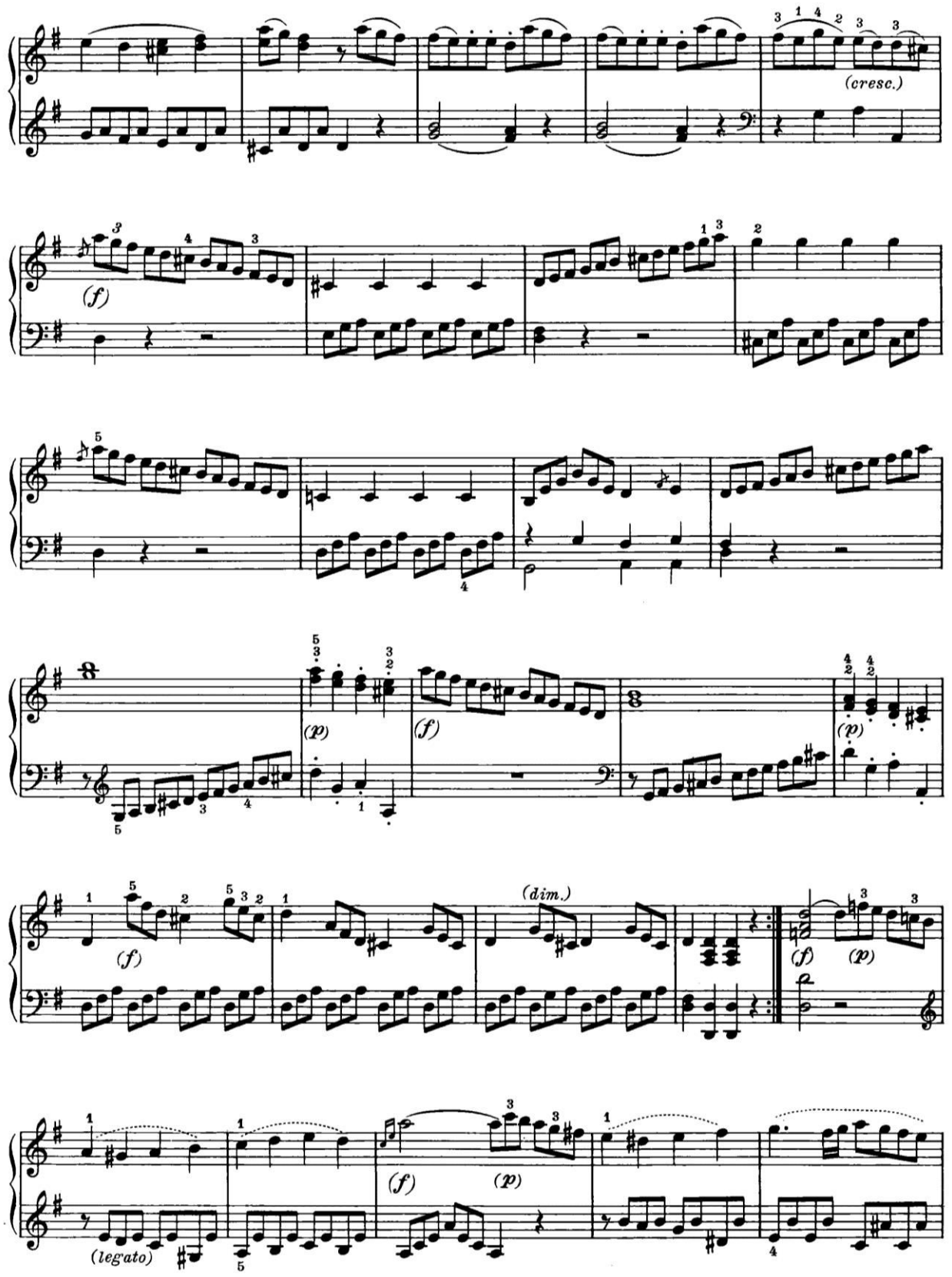


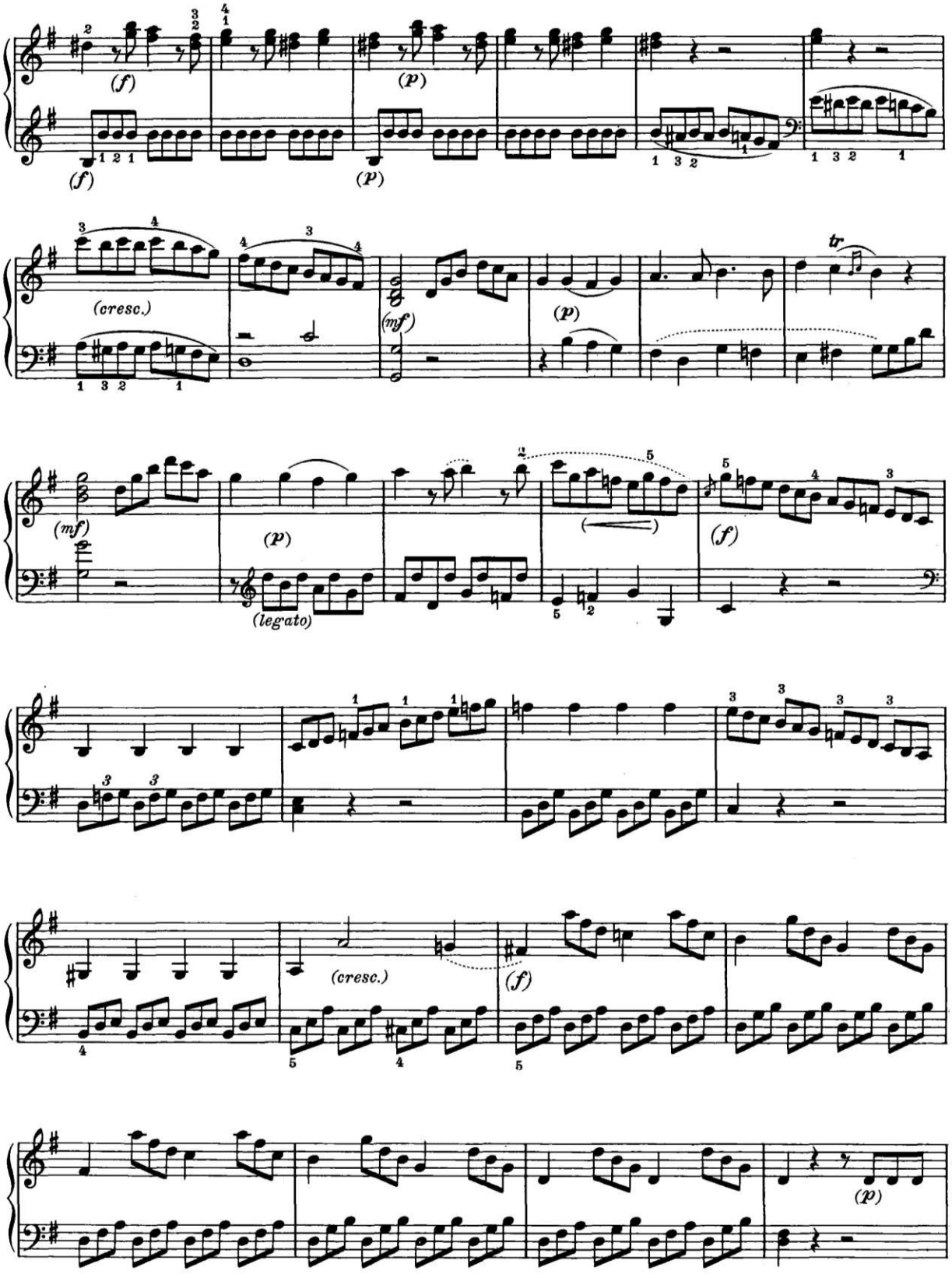

f
p
sf
sf
p
mfp

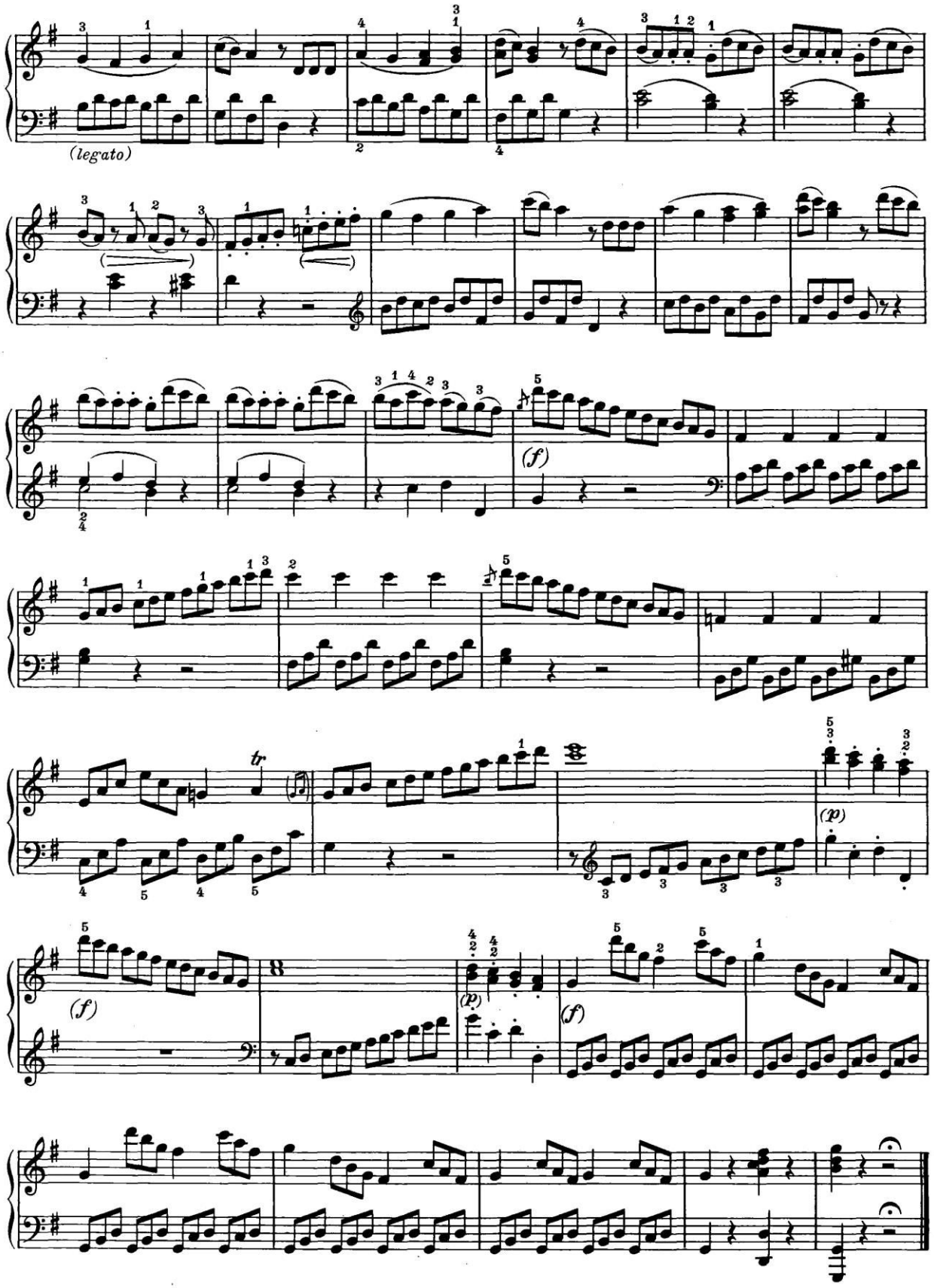

sf
sf
f
p
dolce
legato
f
sf
p
sf
sf
pp
sf
sf
pp

SONATE


L. van Beethoven, Op. 49 № 2
Allegro ma non troppo
20
(mf)
(p)
(mf)
(p)
(legato)
(dim.)
(cresc.)
(f)
(p)
(legato)


(cresc.)
(f)
(p)
(f)
(p)
(dim.)
(f)
(p)
(f)
(p)
(legato)


(f)
(p)
(cresc.)
(mf)
tr
(legato)


(legato)
(f)
tr
(p)
(f)
(p)
(f)

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток

Підписано до друку 11.10.2018 р.

Формат 60х84 1/16. Ум. др. арк. 4,5.

Наклад 100 прим. Зам. № 1270.

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.