З А Т В Е Р Д Ж Е Н О

Директор
Державного науково-методичного центру
змісту культурно-мистецької освіти

_____ М.М. Бриль

« 06 » _____ 2019 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Конспекти лекцій
з навчальної дисципліни
«Історія виконавства»

для студентів мистецьких закладів освіти

спеціалізація «Фортепіано»

Київ – 2019

Укладачі: викладачі-методисти Бахмутського коледжу мистецтв ім. І.Карабиця
О. В Косилова
Н. І. Путря
Т. І. Буравльова
Т. М. Лобаченко
Л. В. Зіноватна

Рецензенти:

М. С. Чернявська — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Ю.В. Яблонська — викладач-методист Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра

Рекомендовано
на засіданні предметно-циклової комісії «Фортепіано» Бахмутського коледжу мистецтв ім. І.Карабиця
(протокол № 09 від 26 квітня 2019 р.)

© Косилова О.В., Путря Н.І.,Буравльова Т.І., Лобаченко Т.М., Зіноватна Л.В., 2019 р.
© Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти, 2019 р.

ПЕРЕДМОВА

Дисципліна «Історія виконавства» є однією з найважливіших складових підготовки майбутнього спеціаліста – випускника мистецького навчального закладу I-II рівня акредитації. Основними завданнями її вивчення є напрацювання балансу між рівнем розвитку практичних навичок студента, придбаних на заняттях за фахом, і рівнем його теоретичної оснащеності в області фортепіанного мистецтва, що забезпечує вірне розуміння інтерпретації фортепіанних творів композиторів різних епох, стилів і жанрів. Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні мати цілісну картину кожного з періодів історії виконавства, вміти охарактеризувати індивідуальний творчий стиль автора, знати належність того чи іншого композитора, його творів до певної епохи, стилю, знати історію та традиції виконання фортепіанних творів, вміти аналізувати їх інтерпретації, використовуючи грамзаписи, аудіозаписи та можливості сучасної комп'ютерної техніки.

Даний посібник є одним з компонентів методичного забезпечення дисципліни «Історія виконавства», а саме теоретичною базою її викладання. Для вивчення дисципліни програмою визначена досить обмежена кількість навчальних годин, тому практичною метою створення посібника є забезпечення студентів-піаністів необхідними навчальними матеріалами, викладеними в ємній і доступній формі. В посібник включені всі рекомендовані програмою теми у відповідній послідовності.

«Конспекти лекцій» допоможуть студентам отримати знання з історії фортепіанного виконавства, ознайомитися з відомостями про творчість видатних композиторів та музикантів, з особливостями світових національних шкіл, з основними естетичними, педагогічними, виконавськими поглядами і тенденціями в їх історичній обумовленості та послідовному розвитку мистецтва гри на фортепіано. Посібник буде незамінним помічником при підготовці студентів до занять та заліку.

ЗМІСТ

1. Передмова…….. 3
2. Зміст…… 4
3. Введення в курс……. 6
4. Виникнення клавіру. Еволюція музичних інструментів до появи клавіру. Будова клавірів……. 8
5. Клавесинна школа XVII-XVIII ст. Англійська та французька школи клавірного виконавства…….. 14
6. Доменіко Скарлатті – представник італійської клавірної школи. Його сонати для клавесину. Редакції та інтерпретації…….. 20
7. Новаторство І. С. Баха в клавірному мистецтві. Жанри клавірної музики. Особливості редакцій та виконання його клавірних творів. ……... 24
8. Ранній класицизм. Розвиток сонатно-симфонічного мислення. Виникнення фортепіано…….. 35
9. Й.Гайдн та його роль в становленні жанру класичної фортепіанної сонати…… 41
10. Моцарт – видатний композитор та виконавець. Інтерпретація творів Моцарта. Редакції фортепіанних сонат……. 46
11. Л. Бетховен та його трактовка фортепіано. Вплив стилю фортепіанної музики Бетховена на розвиток фортепіанного виконавства. Редакції та виконання творів Бетховена…….. 53
12. Романтичне фортепіанне мистецтво. Виникнення сольних концертів. Салонно-віртуозний напрямок…….. 62
13. Ф.Шуберт – композитор та піаніст камерного плану. Майстер ліричної мініатюри. Сонати Шуберта – перші зразки романтичної фортепіанної сонати. Фортепіанна творчість Ф.Мендельсона та К.М. Вебера…….. 72
14. Р. Шуман. Його композиторська та просвітницька діяльність.

Поради молодим музикантам…… 80
15. Ф.Шопен – поет фортепіано. Складності виконання творів Шопена. Видатні виконавці його музики. Педагогічні погляди Шопена……. 87
16. Ф. Ліст і розвиток віртуозних можливостей фортепіано. Його концертна та педагогічна діяльність…… 97
17. Фортепіанне мистецтво другої половини XIX ст. Німецька фортепіанна школа. Й. Брамс. Учні Ф.Ліста. Чеські піаністи і композитори…….. 106
18. Французька фортепіанна школа. К. Сен-Санс. С.Франк. Норвезька фортепіанна школа. Е Гріг. Польські викладачі-піаністи…….. 113
19. Російська фортепіанна школа. М. Глінка. Фортепіанна музика композиторів «Могутньої купки»……. 122
20. П. Чайковський. Фортепіанна творчість та виконання його творів. Конкурс ім. П. Чайковського……. 130
21. Досягнення російської музичної педагогіки. С. Рахманінов – видатний фортепіанний композитор та інтерпретатор. Жанри творчості та риси стилю……. 140
22. Фортепіанна творчість О. Скрябіна. Його філософські та естетичні погляди…… 148
23. Фортепіанна музика XX ст. К. Дебюссі, М. Равель, А. Шенберг, І. Стравінський, С. Прокоф’єв та Д. Шостакович. Новаторські педагогічні методики: Б. Барток, К. Орф, З. Кодай …… 153
24. Видатні зарубіжні виконавці та педагоги XX ст……. 176
25. Українська композиторська, педагогічна та виконавська школа… 191
26. Література…….. 251
27. Перелік посилань на інтернет-ресурси…….. 252

Введення в курс

1. Предмет і основні цілі вивчення дисципліни.
2. Головне завдання курсу «Історія виконавства».
3. Межпредметні зв’язки дисципліни.

Фортепіанне мистецтво є однією з найбільш значних областей музичної культури, тому вивчення дисципліни «Історія виконавства» є важливим аспектом підготовки сучасного музиканта-інструменталіста і педагога.

Предметом вивчення навчальної дисципліни є:

- культуротворчий потенціал фортепіанного мистецтва, що розглядається в історичній перспективі;
- періодизація історії виконавства, зв'язок з історією культури;
- виникнення, становлення, вдосконалення інструменту та виявлення закономірностей розвитку виразних і технічних його можливостей;
- творчість видатних композиторів;
- педагогічні школи, творчі принципи видатних виконавців і педагогів;
- етапні зміни художніх завдань виконавства, технічних засобів функціонування мистецтва в суспільстві;
- аналіз виконавських концепцій провідних майстрів, порівняння виконань різними музикантами одного твору;
- питання психології виконавства, проблеми зв'язку: композитор – виконавець – слухач;
- сучасні майстри-інструменталісти.

Основні цілі дисципліни – вдосконалення і розширення професійного кругозору студентів, розвиток їх здатності орієнтуватися в історії музичних стилів і напрямків, формування навичок історико-естетичного аналізу музики для різновидів клавішних інструментів (від клавесина,клавікорда до сучасного фортепіано), формування взаємозв'язку теоретичного циклу з виконавською практикою, напрацювання балансу між рівнем розвитку практичних навичок студента, придбаних на заняттях за фахом, і рівнем його теоретичної

забезпеченості в області фортепіанного мистецтва, що забезпечує вірне розуміння інтерпретацій фортепіанних творів композиторів різних епох, стилів і жанрів. Курс також сприяє вихованню естетичних критеріїв, збагаченню художньо-образного мислення студентів.

Головне завдання курсу – формування у студента необхідного комплексу знань, умінь і навичок як основи професійної теоретичної та практичної підготовки, що передбачає:

- вивчення стильових особливостей різних напрямків клавірного (XVII - XVIII ст.) і фортепіанного виконавського мистецтва в зв'язку з композиторською творчістю XVII - XXI ст.;
- розгляд клавірно-фортепіанної стилістики національних шкіл;
- розгляд фортепіанного репертуару з точки зору характерних стилістичних ознак, а також традицій, що склалися у виконавський практиці;
- вивчення естетичних і теоретичних поглядів видатних виконавців XVII -XX ст.;
- вивчення індивідуальних виконавських стилів в художньому контексті епох;
- аналіз еволюції інструментально-виразних засобів і виконавських прийомів;
- дослідження проблем виконавської інтерпретації та її естетичної оцінки на основі прослуховування звукозаписів найбільш відомих клавірних і фортепіанних творів у різних редакціях;
- зростання у студентів інтересу до виконавського мистецтва;
- формування у студентів розуміння історичного процесу фортепіанної музики як частини історії світової музичної культури та розвиток ерудиції в області історії фортепіанного мистецтва і виконавства.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти по закінченні вивчення дисципліни «Історія виконавства» повинні знати історію та традиції виконання фортепіанних творів, використовуючи можливості сучасної

комп'ютерної техніки; бути стилістично грамотними у власній виконавській практиці, вміти розкривати художній задум творів, визначати в них риси стилю композиторів та мистецьких епох; виявляти взаємозв'язки художньо-образного змісту творів та музично-виражальних засобів його втілення.

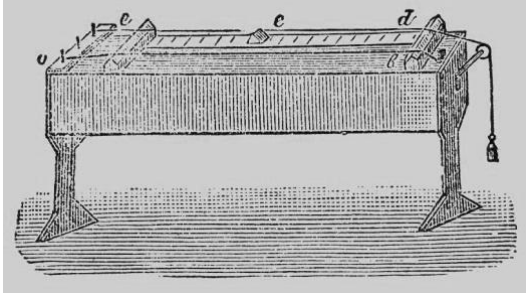
Дана навчальна дисципліна має тісні зв'язки зі спеціальним класом, методикою виконавства гри на фортепіано, методико-виконавським аналізом, музично-теоретичними дисциплінами – історією музики, гармонією та аналізом музичних форм.

Виникнення клавіру. Еволюція музичних інструментів до появи клавіру. Будова клавірів.

1. Монохорд.
2. Орган.
3. Лютня. Вплив лютневого мистецтва на клавірне виконавство.
4. Клавесин, клавікорд - історія виникнення, особливості механіки.

Фортепіано – один з найпоширеніших музичних інструментів. Його клавішно-струнний механізм складається з акустичного апарату, клавішної системи та опорних конструкцій. Сучасна форма фортепіано значно відрізняється від своїх прототипів-попередників. Які ж інструменти стали відправною точкою для створення фортепіано?

Найбільш ранньою і відомою предтечею вважається давньогрецький однострунний ***монохорд*** – музичний інструмент, який застосовувався для точного настроювання інтервалів шляхом фіксації різних довжин частини струни. Монохорд з часів Стародавньої Греції і до епохи бароко був



найважливішим посібником в елементарній музичній освіті – вивченні музичної теорії та сольфеджіо. Складався монохорд з резонаторного ящика, на якому між двома поріжками (підставками) була закріплена натягнута струна. Між поріжками знаходилась рухома підставка, яка

притискувала струну знизу. Її переміщенням змінювали висоту звучання струни. Для більш досконалого настроювання висоти, на основу (гриф) монохорда, можна було наносити маркери, які позначали шкалу поділу струн. Звуковидобування здійснювалось щипком. Детальну інструкцію з використання даного інструменту, орієнтуючись на погляди Піфагора, можна знайти в роботі Евкліда «Поділ канону».

За принципом монохорда ентузіасти створювали інструменти поліхорди, які мали більшу кількість струн. Методи звуковидобування були всілякі: щипки, удари, використання медіаторів.

Орган - безпосередній попередник фортепіано. Це духовий клавішний музичний інструмент класу аерофонів. У нього немає струн, а є безліч труб. Перший орган був зконструйований в III ст. до нашої ери. З VII ст. н.е. він активно використовувався в церковній музиці.

Під час виконання органіст сидів за кафедрою, на якій розташовувались від однієї до семи ручних клавіатур, одна ножна клавіатура та регістрові рукоятки. Клавіатури для рук називались мануалами (від лат. manus - рука), клавіатура для ніг - педаль. Педалі доручалося виконання найнижчих звуків твору. На початковій стадії розвитку органа педаль лише дублювала партію лівої руки. З часом, в епоху бароко, вона набула більш самостійного характеру. І. С. Бах довів вживання педалі до найвищого мистецтва. Музикознавець І. Форкель писав про свої враження після концертів Баха: «Він брав на педальній клавіатурі не тільки основні тони акордів, які пересічні органісти беруть

мізинцем лівої руки. Ні, він грав ногами - в басовому регістрі - справжню мелодію, часом таку, яку мало хто з органістів здатний як слід зіграти всіма п'ятьма пальцями руки». Механіка органа постійно розвивалась. Сучасні досягнення техніки дозволили обладнати інструмент такими комп’ютерними програмами, які дають можливість органістам закладати в процес виконання п’єс всі необхідні тембральні зміни.

Таким чином, відпадає необхідність в традиційній участі асистента, який раніше допомагав висувати регістри під час виконання, оскільки у самого органіста руки були постійно зайняті грою. Тепер сам виконавець в змозі нескладними діями впоратись з виконавськими задачами і на виступі, щоб викликати заплановану звучність, натискати всього одну клавішу - секвенцер. Причому кнопки секвенцера розташовані в багатьох місцях кафедри органу, тому органіст може їх натискати руками або ногами з будь-якого боку клавіатури.

Лютня – ще один попередник фортепіано. Це струнний щипковий інструмент арабо-іранського походження, поширений в XIV-XVII ст. в багатьох країнах Західної Європи.

Лютневі мелодії базувались на побутових інтонаціях і рясно прикрашались мелізмами. Форми п'єс найчастіше були звичайного двочастинного складу. З репертуару для лютні клавіристи запозичили п'єси пісенно-танцювального характеру, типа мініатюри та сюїтного принципу співставлення п'єс. Лютневі танці, як правило, з'єднувалися парами: повільна дводольна павана і рухлива тридольна гальярда. Таке контрасне темпове з'єднання стало підготовчим етапом до створення великої інструментальної форми – клавірної сюїти.

Від лютні в клавірне мистецтво перейшов своєрідний спосіб аплікатури, який зберігався протягом довгого часу і полягав в тому, що під час гри клавіристи використовували переважно 2,3,4,5 пальці. Перший палець використовували лише при виконанні октав та акордів. У гамоподібній та пасажній техніці використовували прийом перекладання довгих пальців через короткі. Наприклад: при грі гами правою рукою в висхідному напрямку застосовували апликатуру: 3,4,3,4 пальці; при грі гами правою рукою в низхідному напрямку застосовували апликатуру 3,2,3,2. Відповідно до цього принципу використання пальців, позначення аплікатури в клавірній літературі минулих часів було аналогічним лютневій та скрипковій: другий палець позначався як 1, третій – 2, четвертий – 3, п'ятий – 4, перший – 0.

Клавесин – старовинний клавішний струнно-щипковий музичний інструмент, в якому металеві струни защипувались плектром з пера або шкіри.

Поступаючись фортепіано за силою та динамікою, клавесин мав свої переваги: прозору ясність тону, ритмічну чіткість, прекрасне поєднання з іншими музичними інструментами та голосами. Це зробило клавесин чудовим ансамблевим інструментом.

Найперша згадка про клавесин фігурує в падуанській хроніці 1397 р. (м. Падуя, Італія); найдавніше зображення – у кафедральному соборі в німецькому місті Міндена, датується 1425 р.; перший практичний креслений опис клавесина дав голандець Арно в 1445 р. Виходячи з креслень Арно, клавесини були невеликі за розміром та мали досить потужний корпус. Більшість ранніх зразків клавесина були виготовлені в Італії, де головним центром їх виробництва була Венеція. Венеціанські клавесини виготовлялися найчастіше з кипарисової деревини.

Найважливішим центром виробництва клавесинів в Північній Європі був Антверпен (Фламандський регіон Бельгії), де з 1579 р. працювали представники династії Рюккерс. В порівнянні з італійськими інструментами, їх клавесини мали довші струни і більш важкий корпус. В XV ст. діапазон клавесина становив три октави, в XVI ст. розширився до чотирьох, а в XVIII ст. – до п'яти. В XVI-XVII ст. для надання клавесину більшої динамічності, виготовлялись вдосконалені інструменти з двома, трьома мануалами, які розташовувались «терасоподібно». Як і на органі, ці мануали-регістри («лютневий», «фаготовий» та ін.) додавали звуку різне темброве забарвлення. Регістри приводились до дії ручними перемикачами, що знаходились з боків клавіатури, або кнопками, розташованими під клавіатурою, які натискалися колінами.

У другій половині XVIII ст. клавесин став поступатись фортепіано – більш досконалому та динамічному клавішному інструменту. Але в оркестрах опери клавесин ще довгий час використовували у вигляді цифрованого баса для

супроводу вокальних речитативів. На початку XIX ст. (1809 р.) британські виробники випустили останній клавесин.

Нова хвиля відродження інтересу до клавесину припадає на початок XX ст.. З ініціативи В. Ландовської в 1912 р. фабрика «Плейель» (Франція) почала виробляти модель великого концертного клавесина з потужною металевою рамою. Інструмент був обладнаний рояльними клавіатурою і педалями. Але в другій половині XX ст. мода на «рояльні» клавесини пройшла і бостонські майстри Ф. Хаббард і В. Дауд (США) знову почали виготовляти копії старовинних клавесинів.

Існували клавесини двох типів:

- перші – великого розміру крилоподібної форми;
- другі – меншого розміру квадратної, прямокутної або п'ятикутної форми.

Інструменти першого типу були однакові за формою, їх називали:

- в Італії – клавічембало або просто чембало;
- в Англії – харпсихорд;
- у Франції – клавесин;
- в Німеччині – флюгель.

Інструменти другого типу з діапазоном до 4 октав були різні за формою, їх називали:

- в Італії – спінет (інструмент зі струнами по діагоналі зліва направо);
- в Англії – вьорджінел (інструмент прямокутної форми з мануалом ліворуч від центру);
- у Фламандії – мюзелар (інструмент прямокутної форми з мануалом праворуч від центру);
- у Франції, а також в Італії – клавіцітеріум або клавішна арфа (клавесин з вертикально розташованим корпусом).

Клавікорд – клавішно-струнний музичний інструмент, походив від давньогрецького монохорда, один з попередників хаммерклавіра (старовинного різновиду молоточкового фортепіано) і сучасного фортепіано.

Час винаходу клавікорда невідомий. Вперше назва «клавікорд» згадується в хроніках 1396 р., а найстаріший збережений інструмент був створений в 1543 р. Доменіко Пізанським і знаходиться в Лейпцігському музеї музичних інструментів.

Звук на клавікорді видобувався за допомогою металевих стрижнів – тангентів. Коли натискали на клавішу, стрижень бив по струні як молоточок, в наслідок чого на клавікорді можна було видобувати звук в динамічному відношенні більш різноманітний та більш співучий, ніж на клавесині. На кожну клавішу клавікорда припадала одна струна (на відміну від фортепіано, де на одну клавішу припадає дві - три струни). Характерним виконавським прийомом гри на клавікорді був «бебунг» – різновид вібрато, неможливий на інших клавішних інструментах. Цей прийом гри полягає в циклічній зміні сили тиску пальця виконавця на клавішу інструменту. Ефектом цього прийому є легке тремтіння, вібрація звуку, що виникає через зміну сили тиску тангента до струни.

Діапазон клавікорда спочатку становив дві з половиною октави, з середини XVI ст. збільшився до чотирьох, а в подальшому дорівнював вже п'яти октавам. Розміри клавікорда, в залежності від різновиду та діапазону, коливались від невеликих у формі книги до порівняно великих з корпусом завдовжки 1,5 метри. Особливу популярність клавікорд отримав в XVII-XVIII ст. як інструмент для домашнього музикування. Твори для клавікорда писали Й.Бах і його сини, В.Моцарт, Л.Бетховен.

З XVI ст. з діяльністю видатних представників музичної культури Західної Європи пов'язане становлення музично-педагогічних теорій, які знаходили вираження в авторських школах. На перший план висувалась фігура музиканта-універсала: виконавця, композитора, імпровізатора та педагога в одній особі. Поняття «музикант-універсал» мало на увазі: володіння декількома музичними інструментами, наявність композиторського дару, володіння

мистецтвом музичної імпровізації, гру по генерал-басу, вміння передавати свою майстерність учням. Універсальність музикантів була поступово втрачена і змінена на більш вузьку спеціалізацію, що стало відображенням загального руху мистецтва від недеталізованої стадії розвитку до диференційованого стану.

З розвитком інструментальної сольної музики, розвивається мистецтво імпровізації. Як виконання, так і імпровізація були невід'ємними від написання музики, становили з ним органічну єдність. Майстерність у вільній імпровізації довгий час служила критерієм високого рівня професіоналізму. Імпровізатор розглядався як композитор вищого типу і значно більше цінувався, ніж звичайний виконавець, який був у змозі грати тільки вивчені твори. Здатність імпровізувати розглядалася як мистецтво, якому, за наявності певних даних, можна було навчитися.

Клавесинна школа XVII-XVIII ст.

Англійська та французька школи клавірного виконавства.

1. Рівень розвитку англійського музичного життя XVII-XVIII ст.
2. Ранній період англійського вьорджінелізму.В.Бьорд, Д. Булл, Т. Морлі, О. Гіббонс.
3. Розквіт вьорджінелізму. Г. Перселл – огляд творчості, нотні видання.
4. Стиль рококо.
5. Огляд творчості, педагогічні трактати Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо.

З середини XVII до початку XVIII ст. в країнах Західної Європи відбувалося інтенсивне формування національної свідомості, яке призвело до створення національних інструментальних шкіл (англійської, італійської, іспанської, німецької, чеської, польської, французької та ін.). Однією з найсильніших і найвпливовіших в постренесансний період стає англійська школа гри на клавірі.

В Англії важливе місце в побуті городян займала інструментальна музика, в моду швидко входило домашнє музикування. У книжці правил «гарного тону» Г. Пічема «Справжній джентльмен» було побажання «... не тільки вміти з

упевненістю заспівати з листа свою партію, але й зіграти її на віолі, клавірі або лютні просто для себе». У салонах дворянства почали з'являтися клавішні інструменти – малий орган (портатив), вьорджінел, клавесин.

Високий рівень розвитку англійського музичного життя та музичної освіти привертав до Лондона учнів з європейського континенту. В Оксфордському і Кембриджському університетах закладалися основи теоретичного музикознавства.

Виконавську та композиторську школу англійських вьорджінелістів створили ***Вільям Бьорд*** (бл. 1543 -1623), ***Джон Булл*** (бл. 1562-1628), ***Томас Морлі*** (1557-1603), ***Орландо Гіббонс*** (1583-1625). З появою творів цих майстрів з'явились нові циклічні форми, новий клавірний стиль письма.

Популярність музики для вьорджінела обумовлювала потребу в широкому друкуванні творів для нього. У 1612 р. в Лондоні набула поширення збірка п'єс «славетних майстрів» Бьорда, Булла, Гиббонса під символічною назвою «Парфенія, або Дівочі роки першої музики, яка була коли-небудь надрукована для вьорджінела». У названому збірнику, та подібних до нього, друкувались варіації на народні танці, популярні пісенні мелодії, прелюдії, фантазії, в яких відчувалась реальна свіжість молодого мистецтва англійських вьорджінелістів.

Тематичний матеріал композитори брали звідусіль, що приваблювало їх увагу, користувалося популярністю та успіхом в побуті. Свіжі та прості мелодичні витоки, збагачені живими зв'язками з народною мелодикою, визначали інтонаційний лад музики англійських вьорджінелістів. Так виникли твори Бьорда: «Посвист візника», «Фортуна», «Ці красуні», «Волинка», «На полюванні»; твори Булла: «Королівське полювання», «Вальсингам», «Буффон», «Нова бергамаска», «Милий Робін», «Я сам», «Моє горе», «Мій вибір».

Танцювальні жанри були представлені як «старими» танцями – павана та гальярда, так і «новими» – алеманда, хорнпайп, жига, граунд, менует, гавот, ригодон, бурре. Нерідко танці мали програмні назви: куранта «Тривога», куранта «Кінгстон». Всі ці п'єси не утворювали цикли і існували як самостійні мініатюри.

Популярним жанром вьорджінелістів були варіації на теми народних пісень та танців. Це були яскраві та популярні мелодії з ясною формою, прозорим гомофонно-гармонічним складом. Теми пісень або танців в процесі варіаційного розвитку не перевантажувалась складними гармоніями. Гармонійні побудови, надані спочатку, зберігались до самого кінця. Згодом методи варіювання у вьорджінелістів ускладнювались. Цикл створювався по принципу поступового динамічного наростання, накопичення фактурного матеріалу. Ставала все більш різноманітною клавірна техніка: акордові та гамоподібні пасажі, ламані октави, репетиції тощо. Прикладом цього служать «Тридцять концертних варіацій» Булла.

Виникли нові варіаційні форми:

- остинатного типу на основі утриманого басу - «Дзвони» Бьорда;
- варіювання по черзі кожного розділу теми - «Нансі» Морлея.

Наступне покоління англійських вьорджінелістів представлено іменем ***Генрі Перселла*** (1658-1695) – найвидатнішого англійського митця, композитора, органіста та вьорджінеліста. Його спадщина нараховує величезну кількість жанрових творів, які відзначені неймовірним багатством мелодики, невичерпною фантазією, великою кількістю мелізматики, технічною свободою, зв'язком з народно-пісенними інтонаціями. Ним написані окремі п'єси та ряд сюїт для вьорджінела соло на теми популярних театральних мелодій.

Перселл був одним із перших англійських музикантів, які почали визначати в своїх творах темпи італійською мовою: «allegro», «largo» тощо. Він використовував «вертикальний» стиль композиції, в якому кожна нота мелодії підтримувалась акордом. Був новатором в доцільному підході до вибору тональностей в залежності від настрою твору: соль-мінор позначав трагедійність; фа-мінор – жах; Фа-мажор і Сі-бемоль мажор – безтурботні пасторальні сцени; до-мінор – меланхолію, обожнювання, поклоніння; мі-мінор – тональність люті та гніву; тріумфальні твори написані в До або Ре-мажорі.

Перселл – останній англієць XVII ст., що розвивав фундаментальну національну музичну традицію, яка в наступному столітті була майже повністю

відсунута модними європейськими течіями**.** Тільки через два століття після смерті Перселла настала пора відродження його творчості. Створене в 1876 р. Лондонське Товариство Перселла поставило собі за мету серйозне вивчення спадщини композитора та підготовку видання повного зібрання його творів. А коли на початку XX ст. англійські композитори звернулися до витоків національної традиції, їх насамперед привернула спадщина Перселла, першого генія вітчизняної музики. Особливо відзначилась дослідницька та творча діяльність Б.Бріттена – видатного англійського композитора, який зробив обробки пісень Перселла, нову редакцію опери «Дідона та Еней», створив чудовий оркестровий твір «Варіації та фугу на тему Перселла».

Повне зібрання творів Перселла в 32 томах вперше було надруковано в 1965 р.

З середини XVII ст. першість в розвитку клавірного мистецтва перейшла від англійських вьорджінелістів до французьких клавесиністів і була представлена творчістю ***Жака Шамбоньера*** (1601-1672) ***Жана Франсуа Дандріє*** (1668-1738), ***Франсуа Даженкура*** (1684-1758), ***Луї-Клода Дакена*** (1694-1772), ***Луї Куперена*** (1626-1661).

Французька клавірна школа розвивалась під впливом естетики рококо. Для стилю рококо в музиці характерні ті ж самі риси, що і для живопису та архітектури: велика кількість мелізмі – дрібних прикрас і завитків; переважно маленькі камерні форми; відсутність протиставлень і драматичних ефектів; грайливі, кокетливі та галантні сюжети.

Клавесин, який пережив в ті роки найвищу точку розквіту та популярності, найкраще відобразив усі риси стилю рококо. Камерний, невеликого розміру інструмент, із швидко згасаючим звуком, вимагав великої кількості дрібних нот для заповнення простору. Зовнішня обробка інструменту була неймовірно багатою, повною дрібних прикрас і найтонших нюансів.

Естетика рококо сприяла збільшенню уваги до зовнішніх сторін клавірного мистецтва. Правила світського етикету вимагали від клавесиніста елегантної

посадки за інструментом: обличчя повинно було виявляти люб'язність і не виказувати ознак зусиль, сидіти треба було впівоберта до слухачів. В музиці для клавесина цінувались витонченість, вишуканість, легкість. «Нічого довгого, стомлюючого, занадто серйозного» – таким був неписаний закон, яким керувались придворні французькі композитори. Панували галантна портретно-пейзажна, пасторальна, танцювальна, жанрова мініатюри: «Зозуля», «Ластівка» Дакена, «Пташиний крик», «Дудочки» Дандріє, «Щаслива долина», «Млин» Даженкура.

Відомим французьким композитором, клавесиністом, органістом був придворний музикант Людовіка XIV ***Жан-Анрі д'Англебер*** (1629-1691). Йому належали твори для клавесину та органу, які відрізнялись досконалою поліфонічною технікою. Відома його збірка «60 п'єс для клавесина» включала розгорнуту таблицю розшифрування орнаментики, яку пізніше використав І.Бах.

Найбільшої своєї вершини французька клавесинна школа досягла в творчості двох геніїв – ***Франсуа Куперена*** (1668-1733) та його молодшого сучасника ***Жана-Філіпа Рамо*** (1685-1764). Окрім великої кількості написаних ними п'єс для клавесина, їм належали клавірні трактати «Мистецтво гри на клавесині» (Куперен) та «Метод пальцевої механіки» (Рамо). В цих трактатах підведені підсумки багаторічного розвитку французького клавірного мистецтва. Сюди ввійшли безліч цінних методичних вказівок щодо виконання орнаментики, звуковидобування, динаміки, артикуляції, зовнішнього вигляду виконавця. Підіймались серйозні питання про виховання всебічно освіченого музиканта, формування в нього любові до музики та цілеспрямованої усвідомленої роботи з розвитку майстерності.

З методичних положень найбільш цінною вважалась вказівка Рамо «про зміну ігрової позиції шляхом підкладання першого пальця». В даний час не існує єдиної думки про те, кому належить першість в цьому винаході - крім Рамо, деякі джерела вказують ще й на Д.Скарлатті та І.Баха. Не виключено, що геніальні музиканти прийшли до цього синхронно, тому що клавірна фактура

того часу вже створила передумови для такого відкриття. Важливо, що підкладання першого пальця набагато розширило фактурні та технічні можливості клавесиністів, створило основу для бурхливого розвитку виконавської техніки з подальшим перетворенням її в фортепіанну.

Сучасники називали Куперена «Франсуа Великий» за видатну композиторську та виконавську майстерність. Він написав для клавесина понад 250 п'єс різного характеру, яким дав програмні назви: «Таємничі барикади», «Метелики», «Женці», «Вірність», «Вітряки» та ін. Улюбленою формою мініатюр Куперена була форма рондо. Стиль його творів відрізнявся легкістю, витонченістю, найрізноманітнішою рясною орнаментикою, яка невід'ємна від його мелодій та надає їм особливу примхливість.

Якщо творчість Куперена була кульмінацією французької клавесинної школи, то блискучим закінченням цієї епохи стала творчість Рамо. Його спадщина становить всього шістдесят дві п'єси для клавесина, які багато в чому нагадують твори попередників: та ж поетична образність – «Перегук птахів», «Курка», «Ніжні скарги»; ті ж музичні портрети – «Венеціанка», «Бесіди муз»; такі ж форми – двочастинні, варіації, рондо; таке ж мереживо мелізмів.

Але клавесинна творчість Рамо багато в чому відрізнялась від творчого спадку Куперена, у якого музичні образи були відтворені виключно клавесинними засобами виразності. Стихією Рамо став музичний театр. Його клавесинні п'єси несли на собі відблиск театральності – «Циклопи», «Дикуни», «Єгиптянка», «Тамбурін», «Солонські простаки». Оркестровані автором жиги та менуети з сюїти №2 увійшли до театральних партитур «Кастор і Поллукс», «Маргарита Наварська», тамбурин з тієї ж сюїти був повторений в музиці балету «Свято Геби», «Солонські простаки» фігурують в третьому акті опери «Дардан».

П'єси для клавесина Рамо – це місце проведення експериментів в області гармонії, ритму, фактури. Наприклад, п'єси «Дикуни» та «Циклопи» надзвичайно винахідливі з точки зору розгортання тонального плану, а п'єса

«Енгармонічна» - один з перших в історії музики прикладів енгармонічної модуляції.

Доменіко Скарлатті – представник італійської клавірної школи . Його сонати для клавесину. Редакції та інтерпретації.

1. Клавірні сонати - найважливіша частина творчості Скарлатті.
2. Новизна образної сфери, засобів виразності, стилістики.
3. Сучасні виконавці сонат Скарлатті.
4. Редакції та проблеми циклічності сонат.

Джузеппе Доменіко Скарлатті (1685 - 1757) – італійський композитор і клавесиніст епохи бароко. В літопис музичної культури увійшов насамперед як один з основоположників віртуозного клавесинного стилю. Працював органістом, капельмейстером в Неаполі, Венеції, Римі, Лісабоні. З 1729 р. влаштувався в Іспанії, де залишок життя провів на службі в іспанській королівській родині в якості придворного композитора. Більшість блискучих клавірних сонат Скарлатті написав для своєї талановитої учениці - іспанської королеви Марії Барбари. Іншим видатним його учнем був іспанський композитор падре Антоніо Солер.

Музика Скарлатті відрізняється яскравою образною індивідуальністю. У його творах знайшли своєрідне відображення народні танцювальні форми, інтонації фольклору, традиції гітарного мистецтва Італії та Іспанії. Це дозволило Скарлатті стати засновником інструментальної школи, яка підняла італійську та іспанську музику на якісно новий рівень.

З великої спадщини композитора найбільше художнє значення набули клавірні твори. Саме в них зі щирою повнотою проявився геній Скарлатті. Найповніше зібрання його одночастинних сонат містить 555 творів. Сам композитор називав їх вправами і писав у передмові до першого видання: «Не чекай – будь ти дилетант чи професіонал – від цих творів глибокого сенсу; бери їх як забаву, щоб привчити себе до техніки клавесина…».

Проте, всупереч цим словами, мова йшла не про забаву і не про одну тільки техніку клавесинної гри. Сонати Скарлатті в зовсім новому стилі розкрили багатий світ поетичних образів: блиск, бравурність, тонкий гумор, іронію, що викликають асоціації з образами опери-buffa. Національна самобутність своєрідно поєднувалась в них з лоском аристократизму; імпровізаційність – з прообразами сонатної форми; особливість народної музичної мови – з елегантністю фактури; мініатюрність масштабів – з надзвичайно інтенсивним тематичним розвитком; святковий концертний блиск - з камерністю жанру; імітування звучності щипкових інструментів, особливо лютні, мандоліни, іспанської гітари – з октавною або акордовою клавірною фактурою. Сонати Скарлатті почали переростати можливості клавесина і вимагали нового, ударного механізму.

Мелодії сонат розгорнуті зазвичай в дуже широкому діапазоні. Іноді вони гнучкі, примхливі, розсипаються в висхідних та низхідних фігураціях, але здебільшого це ритмічно гострі, зигзагоподібні короткі виразні фрази з перенесенням рук на широкі інтервали в віддалені регістри.

Фактура його сонат різноманітна: легка, прозора, іноді масивна внаслідок використання крайніх регістрів інструменту, але завжди відшліфована з досконалістю і витонченістю.

Скарлатті вміло досягає оркестрових ефектів на клавірі, використовує багато виконавських прийомів з народної танцювальної музики та з італійського скрипкового мистецтва: він відтворює сигнали мисливського рогу, звучання валторн, звуків гітари, скрипки. Подібна звукоімітація, безумовно, розширювали тембральні можливості клавесина.

Художній ритм Скарлатті дуже своєрідний – енергійний, пружний, експресивний. Його незвичайні свавільні синкопи дивно втручаються в розмір музики та зберігають опору на ритми народних танців і наспівів.

Скарлатті застосовував нові свіжі фарби та прийоми клавірного письма в області гармонії, зафіксував та узагальнив все самобутнє, що було почуте ним в народній музиці. Це вплинуло на використання фригійського ладу, тональних

модуляцій, дисонуючих кластерів, як імітації народних інструментів. Іноді Скарлатті цитував народні мелодії практично без змін, що було дуже незвично для його епохи.

Жанри сонат у Скарлатті різноманітні: сонати-танці – швидкі хоти, сальтарели, жиги, форлани; пісенні та меланхолійні сонати-елегії; витончені та пікантні сонати-бурлески, які нагадують комічні театральні сценки; сонати-капричіо – ідилічні пасторальні маленькі драми, сонати-фуги, насичені тематичним розвитком, сонати-токати. До числа поліфонічних п'єс концертного репертуару, які виконувались чи не всіма віртуозами світу, належить так звана «Котяча фуга».

М.Друскін зазначає: «Пошуки нової динаміки і колориту зумовили віртуозні прийоми Скарлатті. Акордові пасажі, які охоплюють весь діапазон клавіру, немов вириваються на простір із тісних звукових кордонів клавесина. Настільки ж улюблені прийоми перехрещення рук, стрибків. Застосування цих прийомів долає звичне уявлення про звуковий простір як про обмежену замкнуту сферу. Потреба в більш «наполегливій» динаміці і контрастності привносить в музику Скарлатті нові стилістичні риси. Вони готують той переворот в інструментальній техніці, який пізніше здійснять Н.Паганіні та Ф.Ліст в пошуках «оркестральності» звучання».

Новаторство Скарлатті найяскравіше виявилося у створенні старовинної сонатної форми, заснованої на двох різних і, особливо, на двох контрастних темах. Те, що Вівальді сміливо, але лише епізодично здійснив у деяких концертах, Скарлатті переніс у нециклічну одночастинну форму. Розширились виразні можливості сонати через появу різних образів, характерів, ситуацій. Це було прогресивним завоюванням музичного мистецтва на шляху до створення сонатної форми зрілого класицизму. Насправді, все це лише поверхнево з'являлося в жвавому русі без широкого розвитку, без драматизму, без претензій на філософську глибину. Але був прокладений початок шляху, який йшов від Скарлатті до Моцарта і Бетховена. Композитор передбачив у своїй

музиці безліч елементів форми і стилю тієї музики, яку пізніше назвуть класицизмом.

Лише частина творів Скарлатті була опублікована за його життя. Вважається, що Скарлатті в 1738 р. сам опублікував збірник тридцяти своих найвідоміших сонат – Essercizi. Збірник з успіхом був прийнятий по всій Європі. Інші сонати, які не були опубліковані за життя Скарлатті, друкувались рідко та нерегулярно впродовж наступних двох з половиною століть. Після смерті композитора його сонати не виконувались, рукописи творів потрапили до різних бібліотек та архівів, оперні партитури майже всі були втрачені. Тільки в XIX ст. інтерес до особистості Скарлатті та його творчості почав відроджуватись. Багато творів з його спадщини було знайдено, опубліковано та увійшло в золотий фонд світової музичної культури.

Сьогодні сонати Скарлатті приваблюють видатних музикантів і вважаються одними з найоригінальніших творів, які були коли-небудь написані для клавішних інструментів. На клавесині записи сонат Скарлатті здійснили В.Ландовська, Г.Леонгардт та Р.Кіркпатрік – відомий дослідник творчості композитора. На фортепіано сонати Скарлатті виконували В.Горовиць, М.Аргеріх, А.Б.Мікеланджелі, Д.Ліпатті, М.Плетньов, Е.Гілельс, К.Хаскіл, М.Перайя. Ряд сонат записав також відомий угорський композитор Б.Барток.

Публікація повного зібрання сонат Скарлатті почалась тільки в першому десятилітті XX ст. італійською видавничою компанією «Рікорді». В 1906р. «Рікорді» опублікувала 11 томів сонат Скарлатті під редакцією композитора та піаніста А.Лонго, який поєднав сонати в сюїти по кілька творів. Хронологічний принцип створення сонат не був витриманий. Текст рясніє численними динамічними відтінками та нюансами, які іноді є надмірними та «модернізують» стиль композитора.

З урахуванням видання «Рікорді» були здійснені наступні редакції сонат Скарлатті А.Гольденвейзером, А.Ніколаєвим та І.Окраінець. Ці редакції мають інструктивний характер, відображають загальну тенденцію до більшої простоти виконання класичної музики.

В останні десятиліття XX ст. у виконавській практиці зріс інтерес до уртекстів творів Скарлатті. Ознайомленню з уртекстами служать збірники під редакцією Кіркпатріка, в яких приведені в хронологічному порядку 555 сонат. Редактор виправив ряд помилок, зроблених раніше ним самим та Лонго. Він довів, що біля 400 сонат Скарлатті розташовані в першоджерелах так, що безсумнівним стає прагнення композитора групувати сонати в диптихи та триптихи. Серед уртекстів можна відзначити 200 сонат Скарлатті, які опубліковані в Угорщині (підготував до друку Г. Балла, Будапешт). В цьому виданні твори розташовані у хронологічній послідовності та дають можливість простежити принцип їх парного угрупування, здійсненний композитором.

Новаторство І. С. Баха в клавірному мистецтві. Жанри клавірної музики. Особливості редакцій та виконання його клавірних творів.

1. Ідейно-емоційна сфера та музично-художній зміст творчості І.С.Баха.
2. Барокова символіка клавірної творчості. Алегорія, символіка тональностей .
3. Короткий аналіз поліфонічних збірок.
4. Основні видання та редакції.
5. Про проблему автентичного виконання.
6. Видатні інтерпретатори.
7. Система нумерації творів І.С.Баха.

Іоганн Себастьян Бах (1685-1750) – німецький композитор, органіст, скрипаль, клавесиніст. Дитячі роки Бах провів у місті Ейзенах, пізніше навчався в Ордруфі та Лінебурзі. Грав на органі, клавірі, скрипці, альті, співав у хорі, був помічником кантора в Арнштадті, працював органістом у Мюльгаузені, камер-музикантом, придворним концертмейстером у Веймарі, Кьотені. Останні роки провів у місті Лейпціг на посаді кантора та міського музик-директора.

Творчість Баха, яка відрізняється великим охопленням жанрів, узагальнила досягнення музичного мистецтва епохи бароко. Великий національний митець, Бах поєднав традиції німецького протестантського хоралу з традиціями та надбаннями музичних шкіл Австрії, Італії, Франції.

Композиторська творчість Баха сприймається в нерозривному зв'язку з його практичною діяльністю в церкві. Переконаний протестант, Бах написав багато духовної музики, яка пройнята глибоким релігійним почуттям і філософською заглибленістю. Образи його творів досягли величезних ідейно-емоційних концепцій і передають широкий спектр людських почуттів: радість, захоплення, тріумф, драматизм, скорботу, трагедійний пафос. Його «Пасіони», Меса h-moll, кантати, інструментальні обробки протестантських хоралів – визнані шедеври світової музичної класики.

Вивчення спадщини Баха потребує глибокого розуміння музичного змісту та художнього задуму його творів. Щоб розібратися в суті музики композитора, треба зрозуміти символічне значення мотивів (фігур, інтонацій), які він застосовував у своїх творах. Витоки знаходяться в споріднених мотивах з вокальної музики, хоральних кантат, тих творів, що тісно стикаються з поезією, промовою. Порівнюючи схожі мотиви у вокальних та інструментальних творах, можна простежити зміст та драматургію будь-якої фуги, інвенції тощо. Цілий ряд інтонацій, динамічних і штрихових засобів виразності допомагають розкрити даний зміст. Наприклад:

- фігури, які імітували інтонації людської мови: висхідна секунда - питання, висхідна секста - вигук;
- фігури, які передавали афекти, виражали скорботу, страждання - хроматичні ходи (частіше низхідні);
- фігури, які характеризували певні почуття або ситуації: низхідні мелодії вживались для символіки печалі, згасання; висхідні звукоряди міцно пов'язані з символікою воскресіння;
- фігури, які використовувались для «зображення» смерті – паузи у всіх голосах;
- фігури, які передавали почуття жаху - паузи, що «розсікали» мелодію.

Таких прикладів безліч. Розкриваючи символіку різноманітних фігур,

можна отримати ключ до образного і смисловому змісту клавірних творів Баха. Більш детально з образно-символічною мовою Баха можна ознайомитися в книзі А.Швейцера «Іоганн Себастьян Бах».

Бах добре знав сакральне значення чисел: число «3» – священне число Християнства. У Біблії говориться про три дари волхвів Христу як Богу, Царю та Спокутній Жертві; три хрести на Голгофі, три дні смерті Христа, три богословські чесноти: Віру, Надію, Любов. У тональностях з трьома знаками Бах часто писав тріо-сонати, потрійні фуги, хорали неодноразово присвячував Святій Трійці; число «6» – шість «робочих» днів, протягом яких Бог створив світ. У творчості Баха зустрічаються цикли, що складаються з шести п'єс: шість англійських сюїт, шість французьких сюїт, шість партит, шість сюїт для віолончелі, шість Бранденбурзьких концертів.

В епоху бароко музикознавці розробили систему-теорію афектів, яка поясняла виразний характер тональностей, найбільш часто вживаних в композиторській практиці. Бах показував своє емоційне ставлення до музичного образу через вибір тональностей: C-dur – тональність тверда, непорушна, ясна; D-dur - бравурна, героїчна, яскраво колоритна, тріумфальна; G-dur – радісна; A-dur, E-dur, Fis-dur тональності світлі, ніжного пасторального характеру. Тональність h-moll, якій Бах віддавав перевагу, вважалася «пасіонною», напружено- пристрасною, пов'язаною з образами страждання, розп'яття. Найбільш сумними, часом драматичними були тональності c-moll, f-moll, g-moll, b-moll. Для вираження піднесеної скорботи, траурності використовувались es-moll, b-moll. З поняттям «триєдності» (Трійці) асоціювався Es-dur з його трьома бемолями. Тональність Cis-dur використовувалася для вираження радісного весняного настрою, As-dur - для емоції світлого почуття.

Всілякі ремарки в кантатах Баха, такі як «прокидатися», «здійматися», «воскресати», «поспішати», «відступати», «коливатися» тощо давали привід для відповідної теми, ритму або мотиву. Звідси випливала ритмізована та інтонаційна пластика символіки Баха:

1) чверті, восьмі та шістнадцяті ноти в рівномірному русі нижнього голосу уподібнювались кроку;

2) висхідні та низхідні гамоподібні або арпеджовані рухи виражали політ янголів;

3) короткі, швидкі, обривчасті фігури – тріумф;

4) пунктирний ритм – бадьорість, велич, урочистість;

5) тріолі (чверть та восьма нота) – втома, зневіра;

6) переноси вниз на септиму, нону – стареча неміч. Октава вважалась ознакою спокою та благополуччя;

7) рівномірний хроматизм з 5-7 звуків – гостра печаль, біль;

8) низхідні секунди – тиха печаль, горе, сльози;

9) трелі – веселість, сміх;

10) тритон – страждання розп'ятого Христа;

11) висхідний мотив з трьох нот поспіль: ре-мі-фа, мі-фа-соль – символ Воскресіння на третій день ;

12) подвоєння в терцію, сексту, дециму знаменували радість;

13) один з найважливіших символів Баха – символ хреста, що складається з чотирьох різноспрямованих нот. Якщо графічно зв'язати першу ноту з третьою, а другу з четвертою, утворюється малюнок хреста.

Більшість клавірних творів Баха, виданих за його життя, зобов'язані своєю появою його глибокому інтересу до музичної освіти. Написані вони в основному як вправи для навчання власних синів та інших обдарованих учнів. Під рукою Баха ці вправи перетворились в музичні перлини. Відомо, що автор прагнув продемонструвати учням поліфонічну техніку і прийоми співучого виконання мелодійних голосів.

У цьому сенсі справжній шедевр винахідливості є його 15 двоголосних інвенцій і стільки ж триголосних інвенцій-симфоній. Ці невеликі твори розташовані у своєрідному порядку – кожній двоголосній інвенції відповідає триголосна і таким чином п’єси утворюють цикл, що нагадує цикл прелюдії з фугою. Всі інвенції демонструють різні типи контрапунктичного письма, різні

типи мелодики, різні емоційні образи.

Монументальний двотомний цикл, відомий під назвою «Добре темперований клавір», містить 48 прелюдій і фуг, розташованих попарно «малими циклами» (прелюдія і фуга в одній тональності) в висхідній послідовності по хроматичній гамі для кожної мажорної та мінорної тональності. Цикл, написаний у 1722 та 1744 рр., справедливо вважається одним з вищих досягнень музичного мистецтва. Створюючи його, Бах ставив перед собою мету – ознайомити виконавців, що грають на клавірі, з усіма 24 мажорними та мінорними тональностями (багато тональностей з великою кількістю ключових знаків в ті часи не вживалися). Вираз «добре темперований» відноситься до нового принципу настроювання клавішних інструментів, при якому октава стала поділятись на 12 рівних частин - півтонів. Бах показав безсумнівні переваги нових рівномірно темперованих клавішних інструментів. «Добре темперований клавір» – тип поліфонічного циклу, в якому обидві частини взаємно відтіняють одна одну – вільному розгортанню прелюдії протистоїть добре упорядкований принцип розвитку фуги.

Протягом майже всієї своєї композиторської діяльності Бах невпинно працював над жанром сюїти, поглиблюючи її зміст та удосконалюючи її форму. Баху належать три збірки клавірних сюїт, по шість в кожній: 6 «Французьких сюїт», 6 «Англійських сюїт», 6 «Партит».

«Французькі сюїти» найясніші по композиційному задуму, нескладні за змістом. В них відчуваються зв'язки зі звичними формами побутової музики. Прозорість фактури, простота клавірного стилю вказують, що ці твори були, мабуть, призначені для виконання в домашній обстановці. У «Французьких сюїтах» Бах точно дотримувався встановленої схеми: всі шість сюїт починалися алемандою, за нею йшли куранта та сарабанда, завершувався цикл жигою. Керуючись змістовними особливостями циклу, композитор наблизив алеманду до прелюдії, жигу до фуги. Сарабанда стала осередком ліричних емоцій. Бах додав менуети, гавоти, полонези та інші п'єси, контрастні за образним та емоційним строєм до сарабанди та жиги.

В «Англійських сюїтах» та «Партитах» відбувся подальший процес розширення змістовності та образної сфери. Цей процес характеризувався прагненням до збільшення ролі контрастів. Стиль, прийоми і манера викладання стали більш віртуозними та концертними. Починаються «Англійські сюїти» та «Партити» великими нетанцювальними вступними п'єсами імпровізаційного складу, різноманітними за матеріалом і фактурою: прелюдією, увертюрою, фантазією, токатою, симфонією.

Жанр клавірного концерту, творцем якого справедливо вважається Бах, виник на основі перекладень для клавіру італійських скрипкових концертів. Всі 7 клавірних концертів Бах спочатку створив для скрипки, а вже потім переклав їх для клавіру. Головним підсумком пошуків композитора в цій області став «Італійський концерт», створений у 1735р., назва якого вказує на його походження і дана особисто Бахом. Твір написаний для клавіру з двома мануалами без оркестрового супроводу. Принцип концертності відчувається у великій розвинутості голосів клавірної фактури. Композиція спирається на традиції концертів Вівальді – це тричастинний цикл зі швидкими крайніми частинами та ліричною, повільною середньою частиною.

Кілька видатних творів Баха написані у формі варіацій. Це – «Гольдберг-варіації», Канонічні варіації, «Арія в італійському стилі», «Сарабанда з варіаціями», хоральні партити для органу. У Баха чимало творів, форма яких заснована на варіаційному принципі: Пасакалія та фуга, одна з частин «Капрічіо на від'їзд улюбленого брата».

«Гольдберг-варіації» – найвеличніша спадщина світової клавірної музики, «енциклопедія стилю Баха». Темою Гольдберг-варіацій стала раніше написана сарабанда з другого нотного зошита Анни Магдаліни Бах. Коло образів варіацій – справжній «космос» творчості композитора. Побудова варіаційного циклу складна - це дивовижна взаємодія різних форм. Basso ostinato, яке проходить крізь всю композицію, надає циклу риси старовинних варіацій типу пасакалії.

Деякі свої твори Бах скомпонував в чотири частини вправ Klavierübung (Клавірна школа):

- в першу частину, яка написана в 1726-1731 рр., увійшли шість «Партит»;
- до другої частини, що з'явилася в 1735 р., увійшли сьома партита («Французька увертюра») та «Італійський концерт»;
- третю частину, написану до 200-річчя відвідування Лейпцига Мартіном ютером та урочистої служби в церкві св. Фоми, склали органна Прелюдія та фуга Es-dur, хоральні обробки «До катехізису» і Дуети;
- в четверту, завершальну частину, увійшли Арія з тридцятьма варіаціями під назвою «Гольдберг-варіації», завершені в 1742 р.

Протягом життя Бах був відомий як першокласний органіст. Він написав багато прелюдій, фуг, фантазій, токат, пасакалій для органа. Створив незакінчену «Органну книжечку» – збірку з 46 коротких прелюдій, де продемонстрував різні техніки створення хоральної музики. Все життя Бах не лише складав музику для органу, але й консультував майстрів при створенні музичних інструментів, займався перевіркою та налаштуванням нових органів.

У другій половині XVIII ст. виконавство все більше виділяється в самостійну область музичної діяльності, відповідно в ньому поглиблюється інтерпретаторська спрямованість. Це істотно змінює і психологічну, і естетичну орієнтацію виконавця, стає головним приводом для появи та поширення редакцій нотного тексту. Також є і ще одна причина появи редакцій – педагогічна. В навчальному процесі починає користуватися попитом методична література, редаговані, роз'яснювальні нотні видання.

Редакції клавірних творів Баха залишили видатні музиканти: К.Черні, Б.Муджелліні, Ф.Бузоні, Б.Барток, Г.Бішоф, Г.Келлер, А.Кройц, Л.Ройзман, Е.Петрі, І.Браудо, М.Копчевський, М.Кувшинніков, Л.Ландсгоф, С.Діденко, В.Мержанов, Л.Хернаді та багато ін. Вони розглядають інтерпретаційні проблеми з самих різних аспектів музичної творчості Баха, допомагають учням розкрити зміст творів композитора.

Ступінь поглиблення в авторський текст у редакторів різна. Найбільш точне відображення початкового композиторського задуму в усіх його деталях (уртекст) знайдемо в редакціях «Добре темперованого клавіру» Келлера,

Кройца. Редактор Бішоф зазначає в дужках характер виконання, метроном, проставляє аплікатуру. Редактори Копчевський в «Капрічіо на від'їзд улюбленого брата», «Арії в італійському стилі», «Мистецтві фуги» та Кувшинніков в «Маленьких прелюдіїях і фугах» велику увагу приділяють мелізмам, вказуючи кілька можливих варіантів їх виконання. Докладно проставлена в цих редакціях аплікатура, є невелика кількість педальних вказівок, ліги, позначення характеру виконання, темп за метрономом, штрихи та динаміка. Редактор Ройзман в «Нотному зошиті Анни Магдаліни Бах», токатах, сюїтах велику увагу приділяє синтаксису творів, проставляючи в нотному тексті фермати, цезури, ліги, динамічні вказівки. Також ним проставлені аплікатура та штрихи.

Зразком інтерпретаційно-педагогічних редакцій є редакції «Добре темперованого клавіру» Черні, Бузоні, Муджелліні, Бартока. Схожі риси цих редакцій - велика кількість редакторських вказівок, що відображують інтерпретаційну сторону виконання і роз'яснюють багато технологічних прийомів.

Першим редактором «Добре темперованого клавіру» був Черні, але оскільки він трактував твори Баха з позиції салонно-віртуозного напрямку початку XIX ст., його редакція стала піддаватися серйозній критиці.

Видання «Добре темперованого клавіру» під редакцією Бузоні – незамінний посібник для молодих викладачів, справжня школа в оволодінні поліфонічним мистецтвом Баха. Редактор першим звернув увагу на значення контрастної артикуляції при виконанні творів Баха. Саме він відкрив широку дорогу грі non legato, staccato, їх порівнянню з legato. Як зазначає Ліберман: «Гра non legato для Бузоні була засобом поліфонічної ясності, контрастного окреслення поліфонічної тканини, а також характерної для його піанізму звукової барвистості».

Твори Баха під редакцією Муджелліні стали невід'ємною частиною навчального фортепіанного репертуару. Романтичне трактування клавірних творів Баха знаходить своє історичне пояснення – редакція відповідала духу

свого часу, художнім смакам епохи, завданням розвитку фортепіанного мистецтва.

Редакція Бартока має цілий ряд переваг. Вона відрізняється від інших редакцій дрібною динамікою, оригінальним розшифруванням мелізмів, а також порушенням авторського порядку п'єс за принципом «від простого до складного».

Поява на рубежі XX - XXI ст. нових редакцій «Добре темперованого клавіру» В.Мержанова, П.Єгорова та інтерес до них в сучасному виконавстві говорить про те, що нові редакції творів Баха несуть багато нового та самобутнього, а їх використання у вивченні творів композитора може служити ефективним інструментом навчання музиканта мистецтву інтерпретації музики.

Творчі взаємовідносини композиторів та виконавців знаходяться в процесі постійного розвитку відтоді, як з'явилось перше бажання виконати записаний музичний твір. Існують два творчих напрями - прагнення до автентичного виконання музики та тенденція виконавця до самовираження.Виконавці-автентисти категорично відмовляються застосовувати при виконанні музики бароко, зокрема Баха, будь-які прийоми і пристосування (наприклад, педаль), які були відсутні на інструментах тих часів. Вони стверджують, що їх використання тільки затемнює ясні концепції композитора. Інші виконавці дотримуються думки, що, будь Бах зараз живий, він скористався б новими досягненнями (добре відомо, що композитор виявляв інтерес до всіх сучасних йому нововведень).

Перша половина XX ст. – час, коли виконавці почали набагато глибше осягати суть творів та стиль Баха. С.Ріхтер створив інтерпретації, без яких історія виконання музики Баха була б неповною. У прелюдіях та фугах «Добре темперованого клавіру» Ріхтер прагнув до максимальної об'єктивності. Його інтерпретаціям характерне дбайливе ставлення до авторського тексту, що повністю домінує над зовнішнім проявом почуттів. Унікальна майстерність виконавця позначилась в лаконізмі його піаністичних прийомів. Йому не властиві дрібні динамічні відтінки, невиправдані відступи від основного темпу

або раптові прискорення, підвищена експресивність, імпульсивність. Його виконання органічне та цілісне.

Інтерпретації Г.Гульда підкорили світ своїми дивовижними музичними емоціями. Бах у виконанні Гульда - це найбільша вершина виконавського мистецтва другої половини XX ст. Клавесинна палітра його піанізму, мелізматика, артикуляція свідчать про високий інтелект і глибоке проникненні в культуру бароко. Інтерпретації інвенцій, партит, «Гольдберг-варіацій» та інших творів Баха стали художнім надбанням, справжніми шедеврами сучасного виконавського мистецтва. Гра Гульда вражає оригінальною та надзвичайно виразною мелізматикою, яка індивідуальна за своїм місцем розташування. Дуже деталізована, різноманітна, вишукана штрихова палітра збагачує виразне інтонування всіх голосів. Голосоведіння вражає досконалістю та виразністю. Канадський піаніст створив найбільш переконливого Баха нашого часу. Це інший Бах: не той, який був при житті, не той, який, з'являвся різним поколінням музикантів. Але він здається сучасникам Гульда самим справжнім Бахом.

Слід зазначити, що XX - XXI ст. висунуло багато видатних виконавців творів Баха: Р.Тюрек, В.Ландовську, Р.Кіркпатріка, Е.Фішера, М.Юдіну, Т.ван Ши, М.Перайю, В.Фельцмана, В.Холоденко та ін.

Нині твори Баха прийнято позначати номером BWV (скорочено від Bach Werke Verzeichnis - каталог творів Баха). Ця класифікація була запропонована німецьким музикознавцем В. Шмідером в 1950 р. В її основі лежить тематичний принцип: номери BWV 1-224 асоціюються з кантатами, BWV 225-249 – з ораторіальними творами, BWV 250-524 – це хорали та духовні співи, BWV 525-748 – органні твори, BWV 772-994 – клавірні твори, BWV 995-1000 – твори для лютні, BWV 1001-1040 – камерна музика, BWV 1041-1071 – оркестрові твори, BWV 1072-1126 – канони і фуги.

Основні твори для клавіра

Маленькі прелюдії та фуги

15 двоголосних інвенцій

15 триголосних інвенцій

«Добре темперований клавір»:

I частина - 24 прелюдії та фуги

II частина - 24 прелюдії та фуги

6 Французьких сюїт

6 Англійських сюїт

Мистецтво фуги

Фуги та фугети

Хроматична фантазія та фуга d-moll

Прелюдії, токати, фантазії

Капричіо на від'їзд улюбленого брата

Aria Variata alla maniera italiana (Арія в італійському стилі)

Сонати

Klavierübung (Клавірна школа):

I частина: Партити

II частина: Італійський концерт і Партита (Французька увертюра)

III частина: 21 хоральна прелюдія, Прелюдія та потрійна фуга,4 дуети

IV частина: Арія з 30 варіаціями («Гольдберг - варіації»)

Клавесинні обробки власних творів

Обробки для клавіру творів інших авторів

Концерти:

7 концертів для клавесина в супроводі оркестру

3 концерти для двох клавесинів в супроводі оркестру

2 концерти для трьох клавесинів в супроводі оркестру

Потрійний концерт для клавесина, флейти та скрипки в супроводі оркестру.

Ранній класицизм. Розвиток сонатно-симфонічного мислення. Виникнення фортепіано.

1. Принципи, ідеї та символіка класицизму.
2. Національні школи.
3. Музична культура Відня.
4. Посилення тенденції «співу на клавірі», застосування «tempo rubato».
5. Встановлення класичної форми сонати.
6. Винахід фортепіано. Б.Крістофорі та його «чембало с піано і форте».
7. Історія розвитку фортепіано.
8. Найвідоміші виробники роялів. Різновиди роялів.

Класицизм (від лат. Classicus - зразковий) – художній стиль і естетичний напрям в європейській культурі XVII-XIX ст. Найважливіші правила філософії класицизму – рівновага краси, достовірність життєвої правди, логічність, ясність задуму, завершеність композиції. Свій ідеал представники класицизму знаходили в зразках античного мистецтва, які вважали найвищим ступенем естетичної досконалості.

Принципи та ідеї класицизму в музиці проявилась в увазі до збалансованості частин твору, ретельній обробці деталей, створенні основних канонів музичної форми. Саме в цей період остаточно сформувалася сонатна форма, заснована на розробці і протиставленні двох контрастних тем, визначився класичний склад частин сонати і симфонії.

Естетика класицизму справила дуже великий вплив на музику Франції, Італії, Німеччини, Австрії. Представником раннього французького класицизму був композитор Е.Мегюль. Він написав кілька фортепіанних сонат, які є чудовими зразками раннього фортепіанного стилю, деякі з них нагадують сонати В.Моцарта.

Італійські композитори Б.Галуппі, П.Д.Парадізі, Д.Чімароза внесли багато нового в клавірне мистецтво. Їх творчість стилістично відрізняється від італійської клавесинної музики XVII-XVIII ст. і розробляє лінію інструментального стилю – класицизму. Ці музиканти створювали в основному опери. Працюючи в області клавірної музики, вони привносили оркестрові

фарби та засоби виразності з оперної творчості в свої клавірні твори і сприяли розквіту класичного інструментального стилю.

Еволюцію німецької клавірної школи в області класицизму можна простежити на творчості синів Й. С. Баха: Вільгельма Фрідемана, Йоганна Хрістіана, Карла Філіпа Емануїла. З усіх синів Й.С.Баха найбільшу роль у розвитку клавірного мистецтва зіграв К. Ф. Е. Бах. Значну частину його клавірної творчості становлять сонати, фантазії, варіації, рондо та понад півсотні клавірних концертів. Він користувався величезною популярністю у сучасників як композитор, виконавець, педагог і автор найвідомішої методичної праці «Досвід про справжнє мистецтво гри на клавірі». Це дослідження було справжньою школою для музикантів XVIII - XIX ст. Й.Гайдн, В.Моцарт та Л.Бетховен ретельно вивчали твори Карла Філіпа Емануїла. Бетховен навчав по «Досвіду» своїх учнів, зокрема К. Черні.

Найвища точка розвитку класицизму в музиці пов'язана з творчістю композиторів віденської класичної школи – Й. Гайдном, В. Моцартом, Л.Бетховеном. Ці великі майстри узагальнили досягнення різних національних музичних шкіл, синтезували передові творчі тенденції своїх попередників, які готували народження нового стилю протягом багатьох десятиліть.

У числі найважливіших витоків віденської класичної школи – музично-поетична народна творчість. Австрія була багатонаціональною імперією. У ній поряд з австрійцями та німцями жили угорці, чехи, серби, хорвати. Їх народно-побутова музика звучала всюди. Народні мелодії і музичні жанри вливалися в музику віденських композиторів цілком природно. Композитори віденської класичної школи вбирали елементи багатогранного народного мистецтва та утворювали в своїй творчості характерний австрійський «сплав». Найбільш безпосередньо народні мелодії втілили у своїх творах Й. Гайдн та В. Моцарт. Про це свідчать створені ними дивертисменти, серенади, касації, танці.

Віденські класики прагнули до оновлення мелодики, що пов'язане з посиленням виконавської тенденції «співу на клавірі». Людський голос оголошується найбільш досконалим інструментом, а вокальне виконання -

зразком для інструменталістів. Виникла необхідність застосування більш гнучкої ритміки і динаміки. У зв'язку з цим в клавірних посібниках починають з'являтися вказівки на tempo rubato (іт. rubare - красти). Стає більш складною динамічна палітра творів. Поряд з динамічними контрастами велика увага приділяється поступовому посиленню та ослабленню звуку. Особливою повагою користувалась мангеймська школа симфоністів, яка була відома своїми динамічними нововведеннями та сприяла поширенню нових динамічних ефектів в клавірному мистецтві.

Композитори віденської школи зіграли велику роль в сфері збагачення гармонії. Якщо у попередників гармонія базувалася на дволадовій тонально-функціональній системі в спрощеному вигляді, то віденські класики широко використовували дисонанси, альтерацію, хроматичні, енгармонічні модуляції, несподівані гармонічні побудови. Коло тональностей розширилось, але переважали мажорні, що сприймались як «світлі» та «радісні».

Найважливішим завоюванням XVIII ст. було формування нового типу музичного мислення – сонатно-симфонічного, яке оперує як контрастними зіставленнями декількох образів, так і їх внутрішньою єдністю.

Найхарактернішою музичною формою віденських класиків стає сонатне allegro. Становлення цієї форми почалося значно раніше, але саме композитори віденської класичної школи зробили вирішальний внесок в формування сонатного allegro і створили насправді класичний тип цієї форми. Сонатна форма найбільш розвинута з усіх гомофонних форм. Складається вона із трьох основних розділів, де в першому розділі (експозиції) має місце конфліктне протиставлення двох тем (головної та побічної партій), у другому розділі (розробці) відбувається розвиток конфлікту, у третьому розділі (репризі) - результат цього конфлікту.

Динамічне розуміння життєвих процесів обумовило симфонізм багатьох творів віденських класиків. Із симфонізмом пов'язані розквіт провідних інструментальних жанрів епохи – симфонії, сонати, концерту. Склався класичний тип чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу з сонатним

allegro в першій частині, повільною та ліричною другою частиною, менуетом або скерцо в третій та жвавим фіналом, частіше в формі рондо. Частини сонатно-симфонічного циклу є свого роду етапами розкриття концепції твору в цілому.

Поява нових класицистських стильових тенденцій увійшла в протиріччя з існуючим клавішним інструментарієм. Ні клавесин, ні клавікорд не могли більш задовольняти потребам часу. Вони були витиснуті до кінця XVIII ст. новим інструментом – фортепіано.

Винахід фортепіано на початку XVIII ст. став поворотним моментом в історії європейської музичної культури. На рубежі XVII-XVIII ст. композитори і виконавці стали гостро відчувати потребу в новому клавішному інструменті, який не поступався б по виразності скрипці. Більше того, був необхідний інструмент з великим динамічним діапазоном, здатним на яскраве fortissimo, ніжне pianissimo і найтонкіші динамічні переходи. Ці мрії стали реальністю, коли в 1709 р. італієць Бартоломео Крістофорі, що займався музичними інструментами сімейства Медічі, винайшов перше фортепіано. Він назвав свій винахід «gravicembalo col piano e forte», що означає "клавішний інструмент, який грає ніжно і голосно". Ця назва потім була скорочена і з'явилося слово «фортепіано». Будова фортепіано Крістофорі була проста. Інструмент складався з клавіш, молоточків та спеціальних «повертачів». У такого фортепіано не було ні демпферів, ні педалей. Удар по клавіші примушував молоток ударяти по струні, викликаючи її вібрацію, зовсім не схожу на вібрацію струн клавесина або клавікорда. Повертач дозволяв молоточку йти назад і не залишатися притиснутим до струни, щоб не заглушати вібрацію струни. Винахід Крістофорі поклав початок розвитку механіки англійської системи. Інші види механіки були розроблені Маріусом у Франції (1716) і Шретером у Німеччині (1717–1721).

Фортепіано Крістофорі в порівнянні з клавесином звучало грубо і примітивно, тому про нього забули на багато років. У наступні роки поліпшення конструкції фортепіано було пов'язане з еволюцією клавішного

механізму, введенням чавунної рами, педалей, збільшенням діапазону, зміною розташування струн. Над клавішним механізмом у різні часи працювали К. Г. Шретер, І. А. Зільберманн, І. А. Штейн, И. А. Штрейхер, І. К. Цумпе, А.Беккерс, С. Ерар, Ю. Блютнер, Дж. Брінсмід. Зокрема, Себастьян Ерар винайшов подвійну репетицію, яка дозволила молоточку опускатися наполовину, що дуже допомагало у виконанні трелей і швидко повторюваних нот.

З 1780 р. фортепіано повністю витіснило попередників. Важлива його відмінність – це здатність звучати не тільки тихо й голосно, але і робити крещендо і димінуендо, змінювати динаміку раптово або поступово. Найціннішим в фортепіано є здатність резонувати, широта динамічного діапазону і великий спектр тембрових фарб (фортепіано включає в себе діапазони всіх існуючих музичних інструментів). Винайдені в XIX ст. дерев'яний корпус і сталева рама (рама фортепіано Крістофорі була дерев'яною) дозволили інструменту досягати майже дзвонового звучання на forte. Єдиний недолік фортепіано – неможливість впливати на звучання після натискання клавіші.

Паралельно з розвитком професійного фортепіанного виконавства і фортепіанної педагогіки розвивалися і удосконалювалися інструменти. Як піаніно, так і роялі в своїх сучасних конструкціях складаються з п'яти основних частин: струнного одягу, резонансної деки, опорних конструкцій, клавішного і педального механізмів, корпусу.

Наразі існує величезний вибір різних марок фортепіано.

Найбільш відомі виробники роялів:

Бехштейн (C.Bechstein), Стейнвей і сини (Steinway & Sons), Безендорфер (Bosendorfer), Зайлер (Seiler), Блютнер (Bluthner), Ямаха (Yamaha), Аугуст Ферстер (August Forster), Саміка (Samick), Каваї (Kawai), Петроф (Petrof), Естонія (Estonia) тощо.

Найбільш відомі російські виробники роялів до 1917 року: К.М.Шредер (CMSchroder), Я.Беккер (J.Becker), Ф.Мюльбах (F.Muhlbach), Брати Дідеріхс (Diederichs Freres),

По довжині корпусу і якості звучання роялі підрозділяються на:

- *великі концертні* довжиною понад 270 см – максимальний діапазон тембру, тривалості та виразності звучання. Призначення: концертне виконання музики у великих і середніх залах, ансамблі з великим симфонічним оркестром, студійний звукозапис;
- *малі концертні* довжиною 225-250 см – великий діапазон тембру, тривалості та виразності звучання. Призначення: концертне виконання музики в середніх залах, ансамблі малих складів, студійний звукозапис;
- *салонні* довжиною 200-220 см – великий діапазон тембру, тривалості та виразності звучання. Призначення: концертне, аматорське виконання в музичних салонах, малих залах, навчання фортепіанному мистецтву;
- *кабінетні* довжиною 180-195 см – середній діапазон тембру, тривалості та виразності звучання. Призначення: аматорське музикування, навчання фортепіанному мистецтву;
- *малі кабінетні* довжиною 160-175 см – малий діапазон тембру, тривалості та виразності звучання. Призначення: аматорське музикування, навчання фортепіанному мистецтву;
- *мініатюрні міньйони* довжиною 140-155 см – мінімальний діапазон тембру, тривалості та виразності звучання. Призначення: задоволення ринкового попиту на інструменти малих розмірів.

Й.Гайдн та його роль в становленні жанру класичної фортепіанної сонати.

1. Органічне поєднання європейських елементів музичного фольклору в творчості Й.Гайдна.
2. Періодизація сонатної творчості. Еволюція форми, стилістики, музичної мови.
3. Нова віденська механіка фортепіано.
4. Видання та редакції сонат.
5. Класифікація творів Й.Гайдна як «Хобокен номер».

Йозеф Гайдн (1732-1809) – великий австрійський композитор, представник віденської класичної школи, один з засновників таких музичних жанрів, як симфонія та струнний квартет.

Творчий шлях великого австрійського композитора, старшого сучасника Моцарта та Бетховена почався з середини 50-х рр. XVIII ст. та перейшов рубіж XVIII - XIX ст. Інтенсивність творчого процесу збереглась у Гайдна до останніх років життя. Гайдн органічно поєднував в своїй творчості австрійський музичний фольклор з національними елементами південнонімецьких, хорватських, угорських народних наспівів.

Про виняткову важливість творчої спадщини Гайдна в еволюції інструментальної музики писав П. Чайковський: «Гайдн увічнив себе якщо не відкриттям, то удосконаленням тієї чудової, ідеально врівноваженої форми сонати і симфонії, яку згодом Моцарт і Бетховен довели до останнього ступеню досконалості та краси».

Клавірна музика Гайдна – сонати, рондо, варіації, капричіо, танцювальні п'єси - важлива частина його величезної творчої спадщини. Сонати є найважливішою частиною його клавірної музики, які досі входять до концертного та педагогічного репертуару піаністів.

Розглядаючи сонати Гайдна в різні періоди його творчості, ми бачимо еволюцію його стилістики та музичної мови. Сонатну творчість композитора прийнято ділити на *чотири періоди*:

- *ранній - до 1766 р*., включає найбільшу кількість сонатних циклів;

- *період 1766-1773рр*., включає 13 сонат;

- *період 1776-1781 (82) рр*., включає 12 сонат;
- *період 1784-1794рр*., включає 9 сонат.

Перші цикли сонат Гайдна, відомі під жанровим позначенням «Партита» або «Дивертисмент для клавіру», виникли з області домашнього музикування. Вони мініатюрні за масштабами, обмежені першою - другою октавами, прозорі за фактурою. Разом з тим, вже ці юнацькі роботи містять стійкі типові стильові риси композитора: інтенсивність мотивного розвитку, перевагу мажорних ладів, насиченість енергійними ритмами. Відчувається чудова яскравість образів, логічна та ясна драматургія.

Його сонати, як правило, складають тричастинний цикл: сонатне алегро, повільна середня частина та швидкий фінал. Але протягом першого періоду композитор займається пошуками в області форми і використовує інші типи циклічних композицій:

- тричастинні з фіналом менуетом;
- варіаційні або імпровізаційні перші частини;
- двочастинні сонати з повільною першою та швидкою другою частинами;
- з двома швидкими частинами.

Гайдн демонструє можливості нових форм і окреслює шляхи розвитку сонатного циклу.

Другий період сонатної творчості відрізняється яскравою образною насиченістю кожного циклу, відчуваються пошуки нового, більш виразного тематизму. Розширюється загальний масштаб циклу, збільшується діапазон звучання, вводяться невеликі пасажні каденції. В межах сонатного Allegro застосовуються різноманітні фактурні прийоми: ламані пасажі, репетиції, альбертієві баси тощо.

Сонати третього періоду відрізняються яскравою драматургічною насиченістю, пов'язаною з законами театральної драми (зіткнення та внутрішній конфлікт героїв). Винахідливість ритмічних побудов, фактурних засобів, фантазійна імпровізаційність, яскравість тематизму – все це

використовується в динамічних перших частинах. Посилюється драматургічна насиченість повільних частин. Використовуються нові види сонатних форм:
- двочастинні з двома сонатними allegro в циклі;
- варіації в якості фіналу.

В останній період творчості Гайдн створює ряд виключно важливих циклів. Спільними рисами сонат є панування лірики, домінування мажорних тональностей, прозора гомофонна фактура, підкреслена увага до варіаційного принципу розвитку тематизму. Перевага віддається двочастинним циклам.

Важливим відкриттям композитора в цей період вважається форма рондо-сонати, в якій принципи сонатної форми зливаються з принципами рондо. Фінали останніх творів написані саме в цій формі.

Австрія була одним з найбільших центрів виробництва музичних інструментів. Майстри постійно покращували якість своїх фортепіано і основним їх завданням було зберегти характер звучання старого віденського інструменту з м'яким та густим звуком та, удосконаливши його, отримати яскравий, динамічний інструмент. Пошуки привели до створення міцної та стабільної конструкції з потужним натягом струн. У підсумку вийшло співуче, з тривалим звучанням навіть в басовому регістрі фірмове віденське фортепіано. Звідси характерна «оркестральність» фортепіанних творів Гайдна зрілого періоду творчості, яка зближує їх зі стилем Бетховена.

До початку 70-х рр. XVIII ст. фортепіанні сонати Гайдна існували лише в рукописах. У 1774 р. віденський видавець Й.Курцбьок вперше опублікував шість сонат композитора. У 1778 р. видавець І.Гуммель випустив ще шість сонат, відомих у рукопису з 1776 р. Учень Гайдна І.Плейель у 1779 р. опублікував в Парижі перший зошит клавірних творів композитора. Також в період з 1780 по 1790 рр. окремі сонати композитора видавалися в Англії та Франції. Повне видання сонат було здійснено фірмою Брейткопф і Гертель в Лейпцігу (1800-1806). З пізніших видань фортепіанних творів Гайдна можна

назвати французьке за редакцією А.Дьорфеля (1840) та видання А.Лемуана (1863).

У період з другої половини XIX ст. до першої третини XX ст. під впливом романтичного музичного мистецтва з'явилась безліч редакцій сонат Гайдна, які не додержувались законів класичного стилю. В них зміни оригінального тексту більшою мірою торкнулися авторських ліг та артикуляції: дрібні ліги замінювалися довшими, що окреслювали контури фрази і були продиктовані прагненням редакторів до широкого дихання та співучості. Прикладом використання таких ліг служить редакція Г.Рімана (1895). Крім цього, для створення мелодій широкого дихання застосовували насичену педалізацію, яка, зокрема, зустрічається в редакції М.Пресмана (1919).

Редакція Б.Бартока (1912) - ще один приклад «романтизованого» підходу до інтерпретації сонат Гайдна. Угорський музикант значно збагачує динаміку сонат, використовуючи позначення fortissimo, pianissimo, супроводжуючи їх вказівками molto espressivo, pesante, tranquillo, agitato. Крім того, Барток деталізує і сам процес динамічних змін. В його редакції можна знайти позначення crescendo, diminuendo, crescendo molto, diminuendo molto. Іноді підсиленню звучності відповідає accelerando, а ослабленню звука - allargando. Для редакції Бартока характерна велика агогічна свобода, що відображена у багатьох виконавських ремарках. Барток робить більш рельєфним приховане голосоведіння за допомогою дописування окремих голосів і штилів.

Процес очищення авторського тексту від накопичених редакторських нагромаджень проходив складно і зайняв не одне десятиліття. В 1920 р. у видавництві Брейткопф і Гертель вийшли три тома клавірних сонат Гайдна під редакцією К.Песлера. Це видання, засноване на автографах композитора, в подальшому використовували у своїй роботі інші редактори сонат Гайдна.

З кінця 1920-х рр. з'явилися редакції, які можна назвати «напівуртекстами». В них позначення автора та редактора надруковані різним шрифтом. Це редакція Г.Цілхера (Edition Breitkopf, 1932 р., в 4-х томах, 42

сонати) і дуже поширене видання сонат Гайдна під редакцією К.Мартінсена (Edition Peters, 1937р., в 4-х томах, 43 сонати).

У 1960-1966 рр. видавництво «Музика» опублікувало три тома вибраних сонат під редакцією Л.Ройзмана. Приблизно в цей же час публікації клавірних уртекстів Гайдна були здійснені в США (1959), Угорщині (1961), ФРН (1963-1965), Австрії (1964-1966). Всі ці видання неодноразово перевидавались.

Серед численних редакторських робіт, безумовно, виділяється «Віденський уртекст» К.Лендон. В цю публікацію включено 62 сонати, в той час, як в інших поширених виданнях їх набагато менше. Одним з важливих переваг цього видання є хронологічний порядок в розміщенні сонат. Найважливіша особливість цієї версії полягає в самому ставленні до нотного тексту, який грунтується на автографах композитора і рукописних копіях, а не на друкованих виданнях, хоч і прижиттєвих. В результаті такого принципово нового підходу до існуючої редакторської практики, нотний запис сонат у «Віденському уртексті» значно прояснився. Зникли «романтичні» довгі ліги, зменшилась кількість динамічних вказівок, в поодиноких випадках дрібним шрифтом дана орієнтовна розшифровка мелізмів, відсутні педальні позначки. Рельєфнішими стали численні дрібні штрихи, що важливі при інтерпретації музики епохи класицизму.

Повний каталог творів Гайдна був складений лише у середині XX ст. нідерландським музикознавцем Антоні ван Хобокеном. Згідно з цим каталогом, твори Гайдна класифікують як «Хобокен номер» (зазвичай скорочено «Hob» або просто «H»). В цьому каталозі твори Гайдна згруповані у 31 категорію відповідно до жанру. Категорії позначаються римськими цифрами. Кожному твору також надано свій номер всередині категорії, який позначається арабськими цифрами. Наприклад:

- в категорію VI потрапляють різні дуети;
- в категорію XIV всі дивертисменти для клавіру з акомпанементом;
- в категорію XV - тріо для клавіру, скрипки (флейти) та віолончелі;
- в категорію XVa - всі клавірні тріо;

- в категорію XVI - всі клавірні сонати;
- в категорію XVII всі клавірні п'єси;
- в категорію XVIIa - твори для клавіру в чотири руки;
- в категорію XVIII - клавірні концерти;

Твори для фортепіано

52 сонати

91 танець (менуети, контрданси, німецькі танці та ін.)

Фантазії,

Варіації

20 концертів для фортепіано з оркестром

Для фортепіано в 4 руки:

Вариації «Вчитель та учень»

32 п’єси для музичної шкатулки

Камерні твори:

12 сонат для скрипки та фортепіано

35 тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі

В. Моцарт – видатний композитор та виконавець.

Інтерпретація творів Моцарта. Редакції фортепіанних сонат.

1. Фортепіанні сонати В.Моцарта як зразок класичного сонатного циклу.
2. Сюжетне та тематичне взаємопроникнення клавірних та оперних творів.
3. Періодизація сонатної творчості. Еволюція музичної мови.
4. Соната та фантазія до-мінор.
5. Моцарт – творець фортепіанного концерту класичного типу. Каденції.
6. Найкращі інтерпретатори музики В. Моцарта.
7. Видання та редакції сонат.
8. Каталог Кехеля.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756 -1791) – австрійський композитор і музикант-віртуоз. Разом з Й.Гайдном та Л.Бетховеном належить до найвидатніших представників віденської класичної школи.

Моцарт володів винятковим музичним слухом, феноменальною пам'яттю, неперевершеною імпровізаційною майстерністю. Його виконавське мистецтво гармонічно поєднувало блискучу техніку з виразним cantabile, прекрасне почуття форми з витонченістю фактури, благородну орнаментику з віртуозними мелодійними пасажами.

Моцарт - один з найяскравіших мелодистів. Його мелодика поєднує риси австрійської, німецької народної пісенності та співучої італійської кантилени. Незважаючи на те, що його твори відрізняються поетичністю та витонченістю, в них часто зустрічаються мелодії мужнього характеру, з великим драматичним пафосом і контрастними елементами.

Композитор працював у всіх музичних жанрах свого часу. Майже всі його твори визнані шедеврами оперної, симфонічної, камерної, хорової музики. Камерно - інструментальна творчість Моцарта представлена різноманітними ансамблями (дуетами, тріо, квартетами, квінтетами) і творами для фортепіано (сонатами, варіаціями, фантазіями).

Важливу частину його творчої спадщини складають фортепіанні сонати, в яких відобразилась еволюція всього творчого шляху композитора. В багатогранній образній сфері сонат відчувається вплив оперної естетики композитора: сюжетні лінії, характери, психологічні стани. В якості персонажів сонат нерідко виступають герої з народних театральних комедій та з власних опер («Мнима садівниця», «Викрадення з сералю», «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта» та ін.).

Сюжетне та тематичне взаємопроникнення клавірних та оперних творів Моцарта обумовлено перш за все тим, що хронологічно робота над сонатами та операми відбувалась практично в один і той же час. Це призвело до утворення діалогових взаємодій, в яких тематичні та ситуативні варіанти сформувались одночасно як в операх, так і в сонатах у вигляді цитат, окремих мотивів.

На характерні зв'язки клавірної та театральної музики звертали увагу біографи та дослідники оперної творчості композитора. Помітна певна тематична спорідненість арії Сюзанни з четвертого акту «Весілля Фігаро» та Adagio з сонати №2 F-dur (KV 280), партії Церліни з «Дон Жуана» та фіналу сонати F-dur № 2 (KV 280), каватина Розіни з «Весілля Фігаро» та фортепіанної сонати № 4 (KV 282), середнього розділу фіналу сонати №18 (KV 570) і увертюри з «Чарівної флейти» тощо.

Моцарт написав 19 клавірних сонат. Цикли сонат прийнято називати «мюнхенськими», «мангеймськими», «паризькими», «віденськими» - за місцем їх створення або видання.

Сонатну творчість можна розділити на три періоди:

- *ранній зальцбурзький період (1774 - 1775 рр.);*
- *паризький період (1777 - 1778 рр.);*
- *віденський період (1784 - 1789).*

В ранній зальцбурзький період були написані клавірні сонати №№ 1- 6 (KV 279 - 284). Як правило, ці цикли складаються з трьох частин, з повільною середньою частиною. Сонати за фактурою мало пов'язані з клавесином, майже всі написані в блискучому клавірному стилі та можуть бути зразками ранньофортепіанної літератури. Прикладом є Соната D-dur №6 (KV 284), що була створена в 1775 р. в Мюнхені. Цикл масштабний та віртуозний. Моцарт зіграв її на новому піанофорте А.Штейна в місті Аугсбурзі і знайшов, що на цьому інструменті соната звучить незрівнянно, на ньому можна досягати максимальної співучості. Всі частини сонати немов розраховані на можливості нового інструменту: Allegro досить розгорнуте, оригінальна повільна частина – Rondeau en Polonaise, фінал – тема з дванадцятьма дуже різноманітними варіаціями.

Паризький період став переламним в області клавірної творчості Моцарта. Сонати №№ 7-13 (KV 309 - 333), створені в Мангеймі, Парижі приносять багато нового в тематизм, стилістику, психологізм, формоутворення. Сонатні allegro, розширюючись в масштабах і збагачуючись фактурно, стають більш багатотематичними, що характерно для зрілих творів Моцарта. На рідкість змістовні та одна краща за другу повільні частини паризьких сонат. Фінали циклів цього періоду яскраві, динамічні, з елементами імпровізації.

До останнього віденського періоду (1784-1789 рр.) відносяться клавірні сонати №№14а-19 (KV 475 - 576). Великі цикли свідчать про нові творчі пошуки композитора, який в ці роки захоплювався музикою Баха та Генделя. Результатом впливу імпровізаційно-патетичного стилю Баха стали сонати

соната c-moll №14a (KV 457), фантазія c-moll №14b (KV 475), D-dur №19 (KV 576).

Соната c-moll №14a (KV 457) стоїть поруч з написаними в цей період геніальними квартетом, квінтетом, клавірним концертом, симфонією. Моцарт і сам виділяв цю сонату серед інших творів для клавіру. Вона була створена в жовтні 1784 р. як цілком закінчений великий сонатний цикл. Але в травні наступного року Моцарт створив фантазію c-moll №14b (KV 475) - твір глибокий, блискучий, змістовний, завершений за формою. Здавалося, що фантазія не потребує з'єднання з іншою музикою, однак композитор за власним бажанням об'єднав фантазію з сонатою і цей цикл став найвищим досягненням в його клавірній творчості. Образи сонати не типові для камерної музики XVIII ст. і, в деякій мірі, пророкують нову творчість Бетховена. Серед усіх клавірних творів Моцарта, за винятком концертів, фантазію з сонатою можна вважати найбільш симфонічним твором як за образним наповненням, так і за масштабами композиції.

З 1773 по 1791 рр. Моцарт створив 27 концертів для різних складів: для одного, двох та трьох клавірів з оркестром. Концерт у старих майстрів, зокрема у Баха, розглядався як твір для камерного ансамблю з розвиненою партією соліста-клавіриста. У концертах Моцарта передбачається своєрідний «музичний турнір» між солістом та артистами оркестру. У самій назві жанру – «концерт для інструменту соло з оркестром» – конкретизовані два головних персонажа: соліст та оркестр і, по законам театральних жанрів, кожен з персонажів має бути представлений публіці. У зв'язку з цим неодмінна подвійна експозиція в сонатному allegro: спочатку публіка знайомиться з майстерністю музикантів оркестру (змістовна функція першої експозиції), а потім отримує можливість оцінити виконавську манеру соліста (зміст другої експозиції).

Обов'язковий компонент клавирного концерту – каденція, яка, як правило, вміщена в коді та демонструє тріумф соліста-віртуоза. Цикл концерту включав, як мінімум, дві каденції – в першій та третій частинах. Каденції представляли

собою «фантазії» – імпровізації соліста та були двох видів: перший – виписаний композиторський текст і другий – власна імпровізація соліста, яка в тексті партитури не була виписана. Каденції, які свого часу імпровізував сам Моцарт, не збереглися.

Більшість концертів Моцарта відноситься до зрілого періоду його творчості. Нарівні з симфоніями та камерними ансамблями вони представляють найвище досягнення в великих інструментальних жанрах. Концерти дуже різноманітні:

- славнозвісний концерт d-moll №20 (KV 466), створений в 1785 р., сповнений тривоги і драматичних почуттів;
- світлий, співучий, ліричний, повний віртуозного блиску концерту A-dur №23 (KV 488);
- драматичний концерт c-moll №24 (KV 491) – своєрідна паралель з сонатою c-moll, справжній симфонічний твір, розрахований на великий оркестр;
- ефектний, святковий і монументальний концерт D-dur №26 (KV 537) був написаний в 1788 р. для клавіру з великим оркестром, виконаний Моцартом 15 жовтня 1790 р. у Франкфурті під час коронаційних святкувань (звідси і назва «коронаційний»).

Від концертів Моцарта для фортепіано соло з оркестром пролягає шлях до концертів Бетховена і романтичних зразків цього жанру.

П.Чайковський із захопленням ставився до творчої спадщини Моцарта. Він передав любов до творів великого класика своєму учневі С.Танєєву, який в свою чергу передав традиції інтерпретації фортепіанних творів Моцарта наступним піаністам К.Ігумнову та А.Гольденвейзеру. Вони стали одними з найбільш значних виконавців Моцарта в першій половині XX ст. Серед видатних виконавців творів великого класика слід зазначити також Г.Гінзбурга та Л.Оборіна.

Можна виділити кілька основних напрямків у сучасних інтерпретаціях Моцарта, які завдяки сайту YouTube виявилися дуже різноманітними:

- перший напрямок поєднує в собі романтичні уявлення про творчість Моцарта, для яких характерні довгі фрази, legato, використання тих чи інших форм tempo rubato та насичена педалізація (В. Ландовська, Е. Фішер);
- другий напрямок - стиль більш сухого «нового класицизму» (А.Шиффа, В.Гізекінг, В.Кліберн);
- третій напрямок - авангардний з рисами бароко (Г.Гульд);
- четвертий напрямок – автентичний.

В. Гізекінг – один з найкращих інтерпретаторів Моцарта. До числа найбільш значних досягнень піаніста слід віднести запис Концерту d-moll. Гізекінг грає його з великим розмахом, Моцарт постає мужнім і вольовим митцем-симфоністом. Запис Концерту C-dur - чудовий зразок «перлинної гри». Гізекінг надає своєму звуку особливе «сріблясте» забарвлення, прагнучи передати характер тембру старовинного фортепіано.

Інтерпретація сонати C-dur №10 (KV 330) Кліберном – приклад натхненного виконання творів Моцарта. Американський піаніст зумів передати слухачеві свою любов до цієї музики та захоплення її красою, зміг втілити у своєму виконанні глибокий ліризм і високу поезію мистецтва великого класика, виявити всі відтінки переданих почуттів – від веселих, гумористичних, жартівливих до сумних, драматичних, скорботних.

В особі Г.Гульда виконання творів Моцарта набуло інтерпретатора зовсім іншого напрямку, так би мовити, авангардного плану з рисами бароко. Це виявилось насамперед в артикуляції non legato, в потужній енергетиці, в пануванні tempo giusto. Серед послідовників Гульда можна назвати двох відомих угорських піаністів З. Кочіша і Д. Ранкі.

І саме помітне місце займають інтерпретатори творів Моцарта автентичного напрямку виконання. Вони використовують копії старовинних клавірів часів Моцарта, детально виконують вказівки автора, видаляють з текстів численні редакторські нагромаждення.

На сьогодення найбільшої уваги заслуговує німецьке видання сонат Моцарта під редакцією К.Мартінсена та В.Вайсмана, що ставить собі за мету,

як повідомляється в передмові, «створення автентичного нотного тексту, яке відновлює з усією ясністю стиль Моцарта». По суті, це Urtext з мінімальними та обумовленими редакторськими доповненнями інтерпретаційного характеру.

А.Гольденвейзер зафіксував в своїх редакціях сонат та концертів досвід вивчення творчості великого віденського класика.

Каталог Кехеля – це повний на цей час список творів Моцарта в хронологічному порядку, який зазвичай позначається абревіатурою K або KV. До теперішнього часу було випущено вісім редакцій каталогу. Перша редакція списку всіх творів Моцарта, складеного Людвігом фон Кехелем, вийшла в 1862 р. під заголовком «Хронологічний та тематичний каталог повних музичних творів Вольфганга Амадея Моцарта». У каталозі були перераховані всі відомі Кехелю твори Моцарта з номера 1 (фрагмент для клавесина, написаний Моцартом в дитинстві) до номера 626 (Реквієм). Друга редакція була надрукована в 1905 р. і містила незначні виправлення і додавання. Істотні зміни були внесені в третю редакцію каталогу, складену Альфредом Ейнштейном в 1936 р. Він вніс виправлення в хронологічний порядок, прибрав деякі твори, які були підробками, а також додав нові твори, невідомі Кехелю. Крім того, він додав в хронологічну схему неповні і загублені твори. У шостій редакції було запропоновано приписувати до номерів творів малі літери для маркування раніше невідомих творів. Сьома і восьма редакція стали передрукуванням шостої без будь-яких змін.

Твори для фортепіано

19 сонат

15 циклів варіацій

27 концертів для фортепіано з оркестром

3 рондо

4 фантазії

Прелюдія і фуга, allegro, менуети, Жига, adagio

Для двох фортепіано та в 4 руки:

5 сонат

Варіації

Фуга c-moll

Камерні твори:

7 тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі

Тріо для фортепіано, альта та кларнета

35 сонат для скрипки та фортепіано

Л. Бетховен та нова трактовка фортепіано. Вплив стилю фортепіанної музики Бетховена на розвиток фортепіанного виконавства. Редакції та виконання творів Бетховена.

1. Світогляд композитора. Фрескова манера письма.
2. Л.Бетховен-віртуоз. Концертна діяльність та прогресуюча глухота.
3. Участь Л.Бетховена в удосконаленні фортепіанної механіки.
4. Періодизація сонатної творчості. Еволюція форми, образної сфери, стилістики, музичної мови.
5. Практика редагування сонат.
6. Виконавці творів Л.Бетховена.

Людвіг ван Бетховен (1770-1827) – німецький композитор, піаніст, останній представник віденської класичної школи.

Бетховен – найвеличніше явище світової культури. Його творчість стоїть поряд з діяльністю таких титанів, як Леонардо да Вінчі, Рембрандт, Шекспір. За філософською глибиною, демократичною спрямованістю, сміливістю думки Бетховен не має собі рівних в музичному мистецтві Європи минулих століть.

Музиці Бетховена незмінно характерні ясність та раціональність мислення, монументальність та гармонійність форми, рівновага між частинами цілої побудови, що є характерними ознаками класицизму. В цьому сенсі Бетховена можна назвати прямим спадкоємцем Гайдна та Моцарта.

Світогляд Бетховена формувався під впливом революційного руху, що поширився в європейському суспільстві на рубежі XVIII - XIX ст. В ньому відобразилися героїка та драматизм революційної епохи, велике пробудження народів. Герой Бетховена – особистість, яка володіє своїм власним багатим внутрішнім світом, усвідомлює себе людиною нового,

післяреволюційного суспільства. Це герой-демократ, який не протиставляє свої інтереси народним.

Найвидатніші твори Бетховена належать до мистецтва героїко-драматичного плану: «Героїчна», П'ята, Дев'ята симфонії, увертюри «Коріолан», «Егмонт», «Леонора», «Патетична соната», «Апасіоната» - саме це коло творів майже відразу здобуло Бетховену абсолютне світове визнання.

Бетховен був видатним віртуозом. Його виконання було пронизане мужньою енергією та стихійною силою, він створив піанізм нового героїчного стилю, який зблизив музику його фортепіанних сонат з музикою його великих симфоній. Фортепіано під пальцями Бетховена перетворювалось на оркестр, деякі пасажі справляли враження могутніх потоків, лавин звучностей. Він перший з композиторів показав оркестрову міць нового клавішного інструмента, відкривши дорогу Ф.Лісту, Ф.Шопену, А.Рубінштейну.

Майстерність геніального музиканта можна порівняти з мистецтвом фрески. Бетховен дав зразки фортепіанної гри величезного динамічного напору, різких контрастів, виразно-речових драматичних ефектів. У його виконанні вражаюча сила та монументальність поєднувалися з філігранною технікою та м'яким туше. Його порив та емоційність ніяк не відображалися на технічній досконалості. К.Черні – учень Бетховена – говорив про виконання свого наставника, що його «гра відрізнялась надзвичайною силою, характерністю, нечуваною віртуозністю. Ніхто не міг зрівнятися з ним у швидкості виконання гам, подвійних трелей, стрибків. Його посадка під час гри була зразково спокійною, благородною та красивою, без найменшої гримаси, а пальці його були сильними. Він вимагав від інших такого ж незрівнянного legato, яким володів сам».

З величезною повагою Бетховен ставився до творчості великих віртуозів Гуммеля, Черні, Риса, Крамера, виконання яких відрізнялось «бісерною» технікою, філігранною відточеністю кожної деталі. Найбільш високо оцінював Крамера як виконавця та композитора, часто використовував його етюди в

педагогічній практиці. Бетховен запозичив віртуозні прийоми етюдів Крамера для деяких своїх фортепіанних творів.

Через прогресуючу глухоту концертна діяльність Бетховена була нетривала, всього 13 років. Він рідко грав свої власні твори, за свідченнями сучасників на концертних виступах Бетховен переважно імпровізував. У 1795 р. відбувся перший публічний виступ композитора, де він виконав кілька німецьких танців та концерт №2 для фортепіано з оркестром. За всю концертну діяльність з усіх своїх творів він виконав концерти для фортепіано з оркестром №1,2,3,4, сонату для віолончелі з фортепіано ор.5, сонату для скрипки з фортепіано ор.47 (Крейцерову), квінтет ор.16, септет ор. 20. Приблизно з 30-річного віку Бетховен намагався уникати виступів навіть у тісному колі меценатів, в якому проходили перші виконання його творів, знайомство з нотними видавцями, змагання в імпровізації з іншими виконавцями.

Протягом всієї творчої діяльності Бетховена займали питання удосконалення фортепіано. Відомо, що він високо цінував інструменти з «віденською» механікою, але визнавав їх непридатними особисто для себе. За порадою та бажанням Бетховена, Штрейхер (віденський фортепіанний майстер), став надавати своїм фортепіано більше спротиву та еластичності, щоб віртуоз, який грає з енергією та глибиною, мав можливість відтворювати більш протяжні звуки.

Бетховен за своєю вибуховою натурою тяжів до потужних звучностей, які відповідали масштабам та енергійному стилю виконання, асоціювались з оркестровими ефектами. У 1818 р. англієць Бродвуд розробив інструмент з більш розширеним діапазоном та з глибокою, в'язкою клавіатурою. Це фортепіано значно більше підходило до виконавського стилю Бетховена. Саме для цього інструменту були написані п’ять останніх сонат та Варіації ор.120. Інструмент Бродвуда мав здатність до інтенсивної передачі почуттів та компенсував зростаючу глухоту великого музиканта.

Жанр фортепіанної сонати – це сфера творчих пошуків Бетховена. Тридцять дві сонати охоплюють майже весь творчий шлях майстра. Над трьома

першими сонатами (ор. 2), присвяченими Гайдну, він почав працювати з 1793 р., невдовзі після переїзду з Бонна до Відня, а дві останні завершив в 1822 р.

Сонатну творчість композитора прийнято ділити на три періоди:

- *перший період охоплює сонати* №№ 1-11;
- *другий період* - №№ 12-27;
- *третій період* - №№ 28-32.

Перша група сонат №№ 1 - 11 (ор. 2 - 22) належить до раннього періоду творчості. «Великі сонати», як позначав їх сам композитор, №№ 1-3 (ор. 2), № 4 (ор. 7), № 7 (ор.10 №3), №11 (ор.22) – це чотиричастинні цикли, що за розмірами не поступаються симфоніям, а за складністю переважають майже все, що написане в ті часи для фортепіано. Для цих сонат характерний життєстверджуючий дух, мужня віртуозність.

Ранні сонати дивують також патетичністю та драматичною насиченістю. «Вже на 28-му році життя я був змушений стати філософом», - писав пізніше Бетховен, згадуючи, як починалася його глухота, спочатку непомітна для оточуючих, але трагічна для світосприйняття композитора. Авторська назва єдиної програмної сонати тих років («Патетичної», № 8), говорить сама за себе.

Друга група сонат №№ 12 - 27 (ор. 26 - 90) належать до середнього періоду сонатної творчості. Бетховен заявив: «Я незадоволений своїми колишніми роботами, хочу піти по новому шляху». Ідею сонати-симфонії першого періоду змінила ідея сонати-фантазії другого періоду. Сонати №№ 13 та 14 (ор. 27) позначені «quasi una fantasia». Таке позначення підходить і до інших сонат даного періоду. Бетховен немов доводить, що соната - це динамічна побудова, яка може постійно розвиватися:

- соната № 12 (ор.26) – відкривається варіаціями і містить замість традиційної повільної частини суворий «Жалобний марш на смерть героя»;
- соната № 13 (ор.27 №1) – це дивертисмент майже калейдоскопічних образів, що постійно змінюються (зовсім позбавлена драматизму);
- соната №14 (ор.27 №1) – на початку якої звучить пронизливо-сповідальне Adagio. Неавторська назва сонати «Місячна»;

- соната № 17 (ор.31 №2) – з трагічними монологами, діалогами, речитативами близька до опери чи драми. Бетховен пов'язував зміст цієї сонати з «Бурею» Шекспіра.

Традиційні сонати цього періоду також незвичайні:

- соната № 15 (ор. 28) – чотиричастинна, витримана в ніжних акварельних тонах (за нею закріпилася назва «Пасторальна»);
- соната, № 18 (ор.31 № 3) – чотиричастинна. В циклі немає повільної частини, але є скерцо і менует.

Кульмінацією середнього періоду сонатної творчості Бетховена вважається період 1802-1812 рр.:

- соната № 21 (ор. 53), яку іноді називають «Авророю». Між першою частиною і фіналом містилося повільне Andante, яке Бетховен згодом видав окремою п'єсою – Andante favori («Улюблене Andante» (ор.57). В сонаті композитор замінив Andante на лаконічне інтермецо, що з'єднує яскраві «ранкові» образи першої частини з блискучими сонячними фарбами фіналу;
- соната № 23 (ор. 57) отримала від видавців назву «Апасіоната». Це твір величезної трагічної сили, в якому важливу роль відіграє використаний згодом в П'ятій симфонії пульсуючий «мотив долі»;
- соната № 26 (ор. 81а) – єдина з тридцяти двох сонат, яка має детальну авторську програму. Три її частини називаються «Прощання», «Розлука» та «Повернення» і виглядають як автобіографічний роман;
- соната № 27 (ор. 90) – двочастинна, присвячена графу Ліхновському. Бетховен визначав характер першої частини як «боротьбу між серцем та розумом», а ніжну музику другої частини порівнював з «бесідою закоханих».

Третя група сонат №№ 28-32 (ор.101-111) відносяться до пізнього періоду сонатної творчості. Відзначені загадковістю змісту, незвичністю форми та найвищою складністю музичної мови. Ці дуже різні цикли об'єднує те, що майже всі вони, крім № 28 (ор. 101), складалися з розрахунку на віртуозні та виразні можливості фортепіано нового типу – шестиоктавного концертного рояля англійської фірми «Бродвуд», отриманого Бетховеном в подарунок від

компанії в 1818 р. Багатий звуковий потенціал цього інструменту найповніше розкрився в грандіозній сонаті № 29 (ор.106), яка порівнюється з Героїчною симфонією. Чомусь саме за цією сонатою закріпилась назва Hammerklavier («Соната для молоточкового фортепіано»), хоча такі ж позначення стоять на титульних аркушах всіх пізніх сонат.

Твори цього періоду споріднені з творчістю романтиків. Вони більш значні за змістом, з бездоганно побудованими формами, більш симфонічні за масштабами задуму. Стиль композитора все більше збагачується поліфонією. Регістри фортепіано використовуються дуже своєрідно: характерний частий виклад матеріалу у двох крайніх регістрах фортепіано – верхньому та нижньому одночасно без заповнення середини. Фігурації у більшості випадків містять у собі тематичні елементи.

«Герой» пізніх сонат – творець та філософ. Недарма сонати №№ 29 та 31 (ор.106, 109) завершуються фугами, які демонструють міць творчого інтелекту, а сонати №№ 30 та 32 (ор.109, 111) – варіаціями, що представляють собою модель Всесвіту в мініатюрі.

Практика редагування сонат Бетховена має більш ніж двохсотрічну історію. В цьому напрямку працювали видатні музиканти: К.Черні, Й.Крамер, Ф.Ліст, Г.Бюлов, А.Казелла, Ф.Ламонд, А.Шнабель, Л.Вейнер, О.Гольденвейзер. Численні редакції з’явились невдовзі після смерті Бетховена.

Першими з коментарями виступили ті музиканти, які вважали себе учнями великого композитора або мали змогу посилатись на його думку К.Черні, І.Мошелес, А.Шиндлер. Подальші редакції можна розподілити на три типи:

1) наближені до оригіналу, які свідомо обмежуються мінімальними додатками – Е.д’Альбер;
2) інструктивно-педагогічного характеру, що мають на меті роз’яснення викладачам та студентам специфіки виконання твору – К.Черні, Г.Гермер, Г.Бюлов;
3) артистичні, що були створені видатними інтерпретаторами, які в творчих пошуках виявили потребу зафіксувати та показати результати власної

творчої практики. У цих редакціях багато суперечливого, але саме вони підштовхують виконавця зробити оцінку та висновки, породжують допитливість розуму, генерують виникнення власних думок, які мають безпосереднє відношення до інтерпретації твору. Це редакції Ф.Ліста, Г.Бюлова, О.Гольденвейзера, А.Шнабеля.

Шнабель декларує своє розуміння 32 сонат Бетховена з повагою до вказівок автора. Серед його позначок зустрічаємо нові словесні ремарки, агогічні вказівки, розподіл авторського тексту між двома руками, максимальну деталізацію в аплікатурі. Застосовувались аплікатурні принципи, які максимально відповідали вимогам музичної виразності: перекладання та підкладання 2,3,4,5 пальців, рух першого пальця з чорної клавіші на білу, переміщення першого пальця іноді навіть на відстані великий секунди або терції. Ці принципи відповідають виконавській позиції самого Шнабеля і походять від виконавських традицій епохи бароко. К.Вольф відзначав: «Запропонована Шнабелем аплікатура призначалася не тільки для музичних цілей, але й забезпечувала технічну надійність. Він часто грав ноти, розташовані поруч, пальцями «через один», особливо третім і п'ятим, пропускаючи четвертий».

У 1928–1929 рр. вийшли в світ фортепіанні сонати Бетховена під першою редакцією Гольденвейзера. У першій редакції докорінно перероблено багато вказівок композитора. Згодом сам редактор відзначав, що він дещо «вільно» поводиться з лігами Бетховена.

У другій редакції, що вийшла у 1955–1959 рр., Гольденвейзер більш обережно ставився до авторського тексту. Так, на відміну від першої редакції, всі бетховенські ліги відновлено, проставлені тільки аплікатура, педаль, конкретизовані детальні редакторські пояснення. Дуже важливі коментарі Гольденвейзера до другої редакції, в якій відображений педагогічний та виконавський досвід. У коментарях до кожної сонати міститься тематичний аналіз основних партій експозицій, аналіз розробок, реприз, розглянуті форми кожної частини, надано виконавські рекомендації. Редакція відтворює

академічне авторське видання (Urtext) та одночасно стає цінним методичним посібником для роботи над сонатами.

Твори Бетховена висувають перед інтерпретатором надзвичайно різноманітні завдання. Чи не найскладніші з них - втілення емоційного багатства музики композитора у властивих їй логічних формах вираження, поєднання напруги, ліричної безпосередності почуття. Завдяки новітнім технологіям музикантам стали доступні будь-які звукозаписи, відео-концерти, концерти в прямому ефірі з численних концертних майданчиків. З'явилася можливість порівнювати інтерпретації найвидатніших піаністів XIX-XXI ст.

Першим великим пропагандистом творів Бетховена був Ф.Ліст. Прагнучи показати всі переваги художньої спадщини Бетховена, він наважився на сміливий крок – почав грати на фортепіано його симфонії, які рідко виконувались у концертах. Також Ліст проклав шлях до розуміння пізніх сонат, які здавалися загадковими. Шедевром його виконавського мистецтва була Соната №14.

Велике значення для поширення творчості Бетховена та розкриття великої цінності його спадщини мала виконавська діяльність А.Рубінштейна. До своєї програми піаніст включив вісім сонат, у курс лекцій – всі тридцять дві. Спогади сучасників свідчать про натхненне, надзвичайно яскраве виконання Рубінштейном всіх сонат Бетховена.

Популяризації фортепіанних творів Бетховена сприяв Бюлов, чудовий інтерпретатор глибоких, філософських творів композитора.

З другої половини XIX ст. твори Бетховена входять у репертуар практично всіх піаністів. Видатними інтерпретаторами творів композитора були д'Альбер, Ламонд.

Значний інтерес серед трактувань творів Бетховена піаністами XX ст. представляє виконання австрійського музиканта Шнабеля. Ним зроблено запис тридцяти двох сонат та п'ять фортепіанних концертів. Шнабелю був близький внутрішній світ музики Бетховена. Він володів справжнім ліричним даром, грав повільні частини у незвично протяжних темпах, не втрачаючи сили впливу на

аудиторію. І якщо у повільних частинах він любив стримувати темп, то у швидких, навпаки, грав нерідко скоріше, ніж треба.

Зовсім по-іншому виконував Бетховена С.Ріхтер. Йому також близький широкий діапазон образів композитора. Але особливо вражає у грі цього артиста втілення величезної енергії та яскравого темпераменту.

У грі видатного піаніста Е.Гілельса справляє враження вміння передавати масштабність бетховенського мистецтва, його внутрішню силу та динаміку.

Велика піаністка М.Юдіна називала 32 сонати Бетховена «Новим завітом» фортепіанної музики. Дійсно, сонати дивляться далеко у майбутнє, зовсім не заперечуючи XVIII ст., яке сприяло їх появі. І тому кожне нове виконання цього гігантського циклу стає значною подією сучасної культури.

Деякі піаністи – виконавці всіх 32 сонат Бетховена: М.Пауер, С.Майкапар, А.Шнабель, В.Бакхауз, І.Нат, С.Фейнберг, В.Кемпф, В.Лотар-Шевченко, К.Аррау, М.Грінберг, А.Фішер, Т.Ніколаева, І.Зетель, К.Франк, А.Брендель, Ф.Гульда, В.Ашкеназі, А.Тараканов, Д.Баренбойм, М.Полліні, А.Шифф, Л.Лорті, Ф.-Ф. Гі, В.Мкртумов, П.Лаул, С.Гудйе, Д.Бісс, В.Холоденко.

Твори для фортепіано

32 сонати
6 легких сонат
22 варіаційних цикли
Близько 60 п'єс, в тому числі: багателі op.33, op.119, op.126, рондо
«Втрачений гріш» G-dur
5 концертів
Потрійний концерт для фортепіано, скрипки та віолончелі з оркестром
Фантазія для фортепіано, хору та оркестру
Рондо для фортепіано з оркестром
Для фортепіано в 4 руки:
Соната, Варіації, 3 марши
Камерні твори:
10 сонат для скрипки та фортепіано
5 сонат для віолончелі та фортепіано
Фуга

Романтичне фортепіанне мистецтво. Виникнення сольних концертів. Салонно-віртуозний напрямок.

1. Виникнення музичного романтизму та його вплив на розвиток фортепіанного мистецтва.
2. Розвиток жанрів фортепіанної музики.
3. Вдосконалення фортепіано.
4. Віртуози та особливості їх виконавської діяльності. Сольний концерт.
5. Виникнення жанру концертного етюду.
6. Досягнення фортепіанної педагогіки.
7. М. Клементі – засновник лондонської школи фортепіанного мистецтва.
8. Діяльність піаніста, композитора і педагога Дж. Фільда.
9. Й.Н. Гуммель – визначний представник віденської школи фортепіанного мистецтва.
10. К. Черні і його внесок в мистецтво фортепіанної гри.

Французька революція 1789-1794 років відкрила нову сторінку історії – епоху капіталізму. Вона справила величезний вплив на загальні тенденції в європейському мистецтві. Подальший розвиток музичної культури в європейських країнах був зумовлений тим новим розумінням громадянської ролі мистецтва, яке принесла з собою революція. До мистецтва долучилися широкі демократичні кола людей, передове суспільне середовище сприяло музично-просвітницькому руху та зростанню демократичних тенденцій в мистецтві.

У цей період розвивалися два напрямки в мистецтві в залежності від його «споживачів». Аристократія чекала розважальних, так званих салонних, зовні блискучих творів, представники демократичних кіл – глибокого і більш змістовного музичного мистецтва. Відповідно відбувалося все більш різке розмежування діячів художньої культури.

У своєму розвитку музичне мистецтво в цей період зазнало сильного впливу ідей романтизму. Для багатьох музикантів, поетів, художників того часу цей художній напрямок став прапором боротьби за справжню правду в мистецтві проти всіляких штампів і канонів. Романтизм в музиці виявляв глибокі спадкоємні зв'язки з музичною класикою, творчість видатних композиторів попереднього часу стало зразком для музикантів нового

покоління. До найважливіших сфер творчості музикантів-романтиків відносяться лірика і фантастика, цінується все національно-самобутнє.

Відбулися зміни в жанрах фортепіанної музики. Прагнення до передачі інтимних почуттів сприяло швидкому розвитку ліричної фортепіанної мініатюри. Коротка п'єса стає формою для швидкої замальовки настрою, пейзажу, характерного образу. В ній цінуються і відносна простота, близькість до пісні, танцю, можливість відобразити свіжий, оригінальний колорит. Популярні різновиди романтичної невеликої п'єси: «пісня без слів», ноктюрн, прелюд, вальс, мазурка, баркарола, колискова, а також твори з програмними назвами. В інструментальній мініатюрі досягається висока змістовність, рельєфна образність, при стислій форми вона відрізняється яскравою експресією. Інтенсивно розвивалися і жанри великої форми - фантазії, балади та ін.

Широко використовується і остаточно кристалізується принцип монотематизму. Поряд з виявленням індивідуальних властивостей фортепіано відбувається процес плідного впливу на фортепіанну музику симфонічного, пісенно-романсового і оперного жанрів. Зв'язки з вокальною музикою народжують необхідність «співу на фортепіано», що стає в центрі уваги авторів та інтерпретаторів.

У будь-якій області інструментальної музики співіснують дві тенденції, одна з них – збагачення сфери мистецтва образами і виразними засобами суміжних областей музичної творчості та виконавства, інша - розкриття специфіки художніх можливостей інструменту. Це стосується і фортепіанного мистецтва, яке в цей період зазнало істотних змін.

Фортепіано набуває широкого поширення і стає улюбленим концертним інструментом. В цей час були досягнуті вирішальні успіхи в конструктивному вдосконаленні фортепіано. Завдяки цьому динамічний діапазон дозволяв фортепіано відтворювати практично будь-яку градацію звучності – від «невагомого» ppp до найпотужнішого fff. Новітня фортепіанна механіка сприяла стрімкому збагаченню технічного арсеналу і тембрової палітри

виконавців. Особлива роль належала педальному механізму, який надавав піаністу можливість продовжити звучання інструменту після зняття руки з клавіатури. Використання педалізації сприяло ускладненню фортепіанної фактури, освоєнню нових гармонійних, поліфонічних, реєстрових прийомів і ефектів. Звідси виникала фактична самодостатність інструменту, його справжній універсалізм – здатність яскраво і переконливо відтворювати найважливіші темброві особливості хорових і оркестрових творів, камерно-ансамблевого і сольного репертуару для інших інструментів. При цьому фортепіано зберігало свою «демократичну» орієнтацію завдяки простоті освоєння початкових навичок гри.

Розвитку фортепіанного мистецтва сприяло стрімке зростання фабричного виробництва і здешевлення вартості інструментів, що були необхідні як для концертних виступів, так і для домашнього музикування. В ті часи конкурували кращі в світі фортепіано віденської і лондонської механіки. Великою популярністю користувалися фортепіано, виготовлені у Відні на фабриці відомого композитора і піаніста Й. А. Штрейхера. Також високо цінувалися фортепіано відомого майстра Й. А. Штайна, який значно вдосконалив механізм інструменту і зробив ряд винаходів в області фортепіанного будівництва.

У Великобританії фортепіано виготовляла найстаріша в світі фірма «Бродвуд». Власник фірми подарував в 1818 р. фортепіано Людвігу ван Бетховену, а в 1848 фірма надала Ф. Шопену три інструменти для його турне по Англії.

Детальну характеристику віденського та англійського типів фортепіано надає І.Гуммель в «Грунтовному теоретичному та практичному посібнику з фортепіанної гри»: «Не можна заперечувати, що кожна з цих механік має свої переваги. На віденській можуть грати найніжніші руки. Вона дозволяє виконавцю відтворювати різноманітні нюанси, звучить чітко та без затримок, має округлий флейтоподібний звук, який добре виділяється на фоні оркестру, особливо у великих приміщеннях. Вона не вимагає занадто сильної напруги при виконанні в швидкому темпі. Ці інструменти також міцні та коштують ледь

не вдвічі дешевше англійських. Англійській механіці також треба віддати належне за її міцність та повноту звуку. На цих інструментах неприпустима така віртуозність, як на віденських через те, що їх клавіші значно пружні на дотик, опускаються набагато глибше, молоточки при репетиції не можуть так швидко і легко функціонувати. Навіть потужні та швидкі місця потрібно грати за допомогою сили пальців. У легкій віденській механіці ми, особливо у пасажах на forte, натискаємо клавіші до самого дна, в англійській це слід робити більш поверхово, тому що в іншому випадку граєш з найбільшим зусиллям і вдвічі уповільнюєш техніку. Але співуча музика завдяки повноті звуку набуває на цих інструментах своєрідну красу та гармонійну благозвучність».

Згодом почали висуватися і паризькі майстри. Один з них, С. Ерар, винайшов в 1821 році подвійну репетицію. Це удосконалення зробило можливим повторне звуковидобування, не відпускаючи клавіші до самого верху, що значно полегшувало виконання.

Особливо важливим удосконаленням інструменту був винахід демпферної педалі (правої). Це досягнення приписується А. Бейеру. Демпферна педаль кардинально перетворила фактуру творів, тембр інструменту, техніку гри на ньому. Можливість витримування звуків після того, як палець знімається з клавіші, створила передумови для одночасного звучання всіх регістрів, насичення фону фігураціями, акордами і іншими видами фактури, сприяла поліфонізації музичної тканини. За допомогою правої та лівої педалі стало можливим краще імітувати тембри деяких інструментів і відтворювати багато колористичних ефектів.

30-40-ті роки - час надзвичайного захоплення мистецтвом віртуозів. Характерною постаттю цього часу є не композитор-імпровізатор, а віртуоз-композитор. Майстерність фортепіанних віртуозів початку століття знаходилася на дуже високому рівні. В цілому вона грунтувалася ще на принципах музичного класицизму, що проявлялося в ясності, логічності виконання, відточеності найдрібніших деталей, чіткій ритміці. Деякі віртуози,

які тяжіли до романтизму, почали приділяти увагу педалі. Її використання сприяло співучому звучанню мелодії на фоні гармонійного супроводу і відтворенню різних темброві ефектів.

Серед віртуозів того часу були серйозні музиканти, що ставили в своїй композиторській та виконавській діяльності справжні художні завдання. Чимало траплялося й віртуозів салонного напрямку, що займалися написанням і виконанням блискучих, незначних за змістом п'єсок з усякого роду ефектними піаністичними труднощами. Все більше входив в моду «блискучий стиль» гри. Твори, написані в цьому стилі, як правило, містили велику кількість «перлинних» або «бісерних» пасажів, акордових послідовностей, стрибків, трелей, пасажів октавами і терціями. У побудовах, які вимагали сили і блиску звучання, іноді використовувався прийом розподілу звуків між двома руками.

В цей період проводилось багато платних публічних концертів та їх новий різновид – сольний концерт. Особливу прихильність слухачів завоювали італійські співаки. Їх колоратури й майстерне виконання кантилени були зразком для інструменталістів. Модними стали фортепіанні фантазії на оперні теми, парафрази, транскрипції. Іноді твори цих жанрів використовувалися в просвітницьких цілях для знайомства слухачів із кращими уривками з опер. Але більшість віртуозів бачили в творах на оперні теми лише засіб для досягнення успіху. Такі п'єси створювалися швидко, без особливої витрати творчих зусиль: вибиралися найкращі мотиви популярної опери та їм надавалася ефектна піаністична «оправа», причому кожен автор-віртуоз прагнув зробити твір якомога більш виграшним для себе.

Все більше виникало концертних та салонних п'єс. Значного поширення набули концертні етюди. На відміну від інструктивних їх називали «характерними», «романтичними», «мелодійними».

Поряд із віртуозами-композиторами, які грали переважно свої твори, все частіше стали зустрічатися віртуози-інтерпретатори. Мистецтво імпровізації ще не зникає з концертної практики, хоча і втрачає своє колишнє значення. Поєднання в одній особі композитора і виконавця продовжує залишатися

типовим для музиканта того часу, проте інтерес до чисто виконавської майстерності помітно підвищується. Заняття композицією поступово відходить на другий план. Таким чином, відбувається подальше розділення на композиторів, виконавців і педагогів. Епоха романтизму стала епохою «народження» особистості окремої людини в музиці: композитора, виконавця, слухача.

У виконавському мистецтві того часу знайшла відображення боротьба класиків і романтиків. Артист-романтик був проти всього, що обмежувало його творчу індивідуальність, що перешкоджало вільному прояву стихії почуттів. Це, зокрема, знайшло своє вираження в захопленні tempo rubato, з приводу чого довго велася полеміка. Багато суперечок викликали і проблеми педалізації, погляди на використання якої дуже відрізнялися у прихильників романтизму і класицизму.

Підвищення рівня фортепіанної виконавської культури неможливе без розвитку педагогіки. Безумовним досягненням цього періоду був розвиток технічних можливостей піаніста. Однак серйозним недоліком залишався пріоритет техніки над змістом і відсутність м'язової свободи рук. Ці риси були притаманні механістичній концепції формування піаністичних навичок. З'явилося безліч піаністів, які розробляли нові методи розвитку техніки гри, «механіки» пальцевих рухів і способів туше. Вони переслідували єдину мету – домогтися досконалого піаністичного апарату. Так звані салонні піаністи дивилися на твір лише як на можливість для демонстрації всіх атрибутів віртуозної техніки, не переймаючись відтворенням змісту музики. Згідно їх поглядам, для досягнення технічної досконалості руки піаніста повинні бути великі, з довгими пальцями і доброю міжпальцевою розтяжкою. Для цього конструювалися спеціальні механічні пристосування - хіропласт (І.Б.Ложьє), хірогімнаст (К. Мартін), дактіліон (А. Герц), які повинні були при тривалих багатогодинних тренуваннях зміцнити силу окремих пальців і збільшити міжпальцеву розтяжку. Один з таких пристосувань – рукостав Ф.Калькбреннера - ставив за мету ізолювати кисть від іншої частини руки, що призводило до

м'язових затисків. Спроби використання цих апаратів чітко виявили негативні риси фортепіанної педагогіки того часу - відрив технічного навчання від художнього виховання і зведення процесу занять до чисто механічного тренування.

Пожвавлення економічних і культурних зв'язків усередині країн і між ними створило необхідні умови для концертної діяльності. Багато співаків і інструменталістів стали вести життя «артистів-мандрівників». У найбільших європейських містах, де інтенсивно розвивалося концертне життя і частіше осідали відомі артисти, поступово виникали центри музично-виконавської культури. Найважливішими з них були Лондон і Відень. Тут сформувалися лондонська і віденська школи фортепіанного мистецтва.

Перша з них заснована італійським композитором, піаністом і педагогом ***Муціо Клементі*** (1752-1832). Сучасники називали музиканта «батьком фортепіанної музики». Він був блискучим віртуозом, вражав свободою і витонченістю гри, чіткістю і точністю пальцевої техніки. Його численні учні, в першу чергу І. Б. Крамер, І. Мошелес, Дж. Фільд, Л. Бергер і Ф. Калькбреннер, в значній мірі визначили розвиток фортепіанного виконавства XIX ст. Клементі належать серйозні методичні праці, перш за все «Методика гри на фортепіано», що перекладалася на різні мови і неодноразово перевидавалася в багатьох країнах, а також збірник педагогічних етюдів «Gradus ad Parnassum». Клементі зіграв чималу роль у розвитку жанру сонати і в розробці її віртуозної фортепіанної фактури. Він створив понад сто сонат.

Музикант займався і комерційною діяльністю: був засновником і співвласником фабрик музичних інструментів і музично-видавничих підприємств, в яких видавав твори сучасних йому композиторів. Клементі також брав участь у створенні великої музичної енциклопедії.

Представником Лондонської фортепіанної школи був учень М. Клементі ***Йоганн Батист Крамер*** (1771-1858). Він був прекрасним імпровізатором-віртуозом і тонким ліриком, славився чудовим різноманітним туше. З його композиторській спадщини особливо відомі «60 обраних етюдів». Головна

увага в них приділяється формуванню пальцевої техніки. Етюди Крамера виділяються більшою змістовністю, ніж інструктивні етюди багатьох його сучасників. Писав він також сонати, концерти для фортепіано з оркестром, дуети для арфи і фортепіано, безліч інших творів. У 1846 р. була видана його школа навчання гри на фортепіано. Крамер був одним із засновників фірми, що протягом 140 років випускала музичну літературу і виготовляла фортепіано.

Широкої популярності набув ірландський піаніст, композитор і педагог, учень М. Клементі ***Джон Фільд*** (1782-1837). Більшу частину життя він мешкав в Росії. Фільд славився виключно розвиненою пальцевою технікою, майстерністю «перлинної гри». Композиторська та виконавська манера Фільда відрізнялася співучістю і виразністю, ліризмом і романтичною чуттєвістю, імпровізаційністю і вишуканістю.

Педагогічні вимоги Фільда до учнів базувались на класичних піаністичних принципах. Він домагався виразного «співу на роялі», не допускаючи надмірного форсування звучання. Величезну увагу Фільд приділяв тонкому нюансуванню. Відомі учні: М. Глінка, Л. Гурільов, О. Дюбюк, О. Верстовський.

Фільд став засновником нового музичного жанру – ноктюрну, який згодом був блискуче розвинений у творчості Ф. Шопена. Ноктюрн став справжньою візитною карткою романтизму. В його основі лежить широко розвинена співуча мелодія, завдяки чому цей твір є своєрідною інструментальною піснею, що призначена для вираження особистих переживань. Виконання ноктюрна вимагає вміння «співати» на інструменті і знайти відповідне темброве забарвлення звучання. Важливі також стрункість фактури, виразне інтонування і володіння педаллю. У ноктюрні Фільд одним з перших в історії фортепіанного мистецтва почав застосовувати супровід з «оксамитовими» басами. Створивши жанр ноктюрну, Фільд відкрив шлях всім тим творам, що згодом з'явилися під назвою «Пісень без слів», «Експромтів», «Балад». Фільд є автором багатьох фортепіанних творів, серед яких сім концертів для фортепіано з оркестром, 18 ноктюрнів, «Камаринська», декілька сонат, варіації, фантазії, рондо, фуги та ін.

Серед віртуозів віденської школи найбільшої популярності набув піаніст, композитор, педагог ***Йоганн Непомук Гуммель***(1778-1837). Працюючи у Веймарі, він зробив це місто одним із центрів музичної культури країни. Гуммель виступав в благодійних концертах і був одним із перших борців за авторські права музикантів. Він обожнював Моцарта, у якого навчався два роки, і прагнув слідувати традиціям його мистецтва. Гуммель був майстром «перлинної гри» і славився своїми імпровізаціями. Блискучий піаніст-віртуоз, Гуммель побував з концертами в багатьох країнах світу.

Музика композитора розглядається як перехідна від класицизму до романтизму і відрізняється віртуозністю, сентиментально-романтичним характером, витонченістю мелодики. Гуммелю належить одна з кращих шкіл педагогіки часів класицизму – «Грунтовне теоретичне і практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до цілковитої закінченості». Ця робота протягом декількох днів після виходу в світ розійшлася тисячними тиражами.

Майже всі його твори написані для фортепіано – інструменту, на якому він був одним з великих віртуозів свого часу. Гуммель є автором семи концертів для фортепіано з оркестром, 11 сонат, рондо, фантазій, етюдів, камерних творів за участю фортепіано.

Серед віденських віртуозів користувалися популярністю також ***А. Ербель, І. Вельфлі, І. Гелінек.***

Подальший розвиток методологічних принципів віденської школи пов'язаний з діяльністю найбільшого її педагога і визначного майстра фортепіанного етюду ***Карла Черні*** (1791-1857). Йому пощастило навчатися у таких визначних музикантів, як Л. Бетховен, И. Гуммель і М. Клементі.

В особі великого представника прогресивної фортепіанної педагогіки Черні поєднувалися композитор, піаніст, дослідник, педагог. Його діяльність була, перш за все, спрямована на пропаганду творчості Бетховена, якого він дуже шанував.

Черні зробив великий внесок у мистецтво фортепіанної гри не тільки як педагог, але і як автор великої кількості методичних робіт. Черні створив фундаментальну енциклопедію «Огляд всієї музичної історії», де в хронологічному порядку викладені відомості про великих музикантів усіх часів і народів. Інша його значна праця - «Повна теоретико-практична фортепіанна школа від початкових кроків до вищого вдосконалення» (1842) – це узагальнення досягнень фортепіанної педагогіки до 40-х рр. XIX ст. Школа Черні свідчить про подальший розвиток ним принципів ігрових рухів у порівнянні з авторами попередніх посібників. Черні рекомендує відмовитися від виключно пальцевої гри і досягти необхідного туше "шляхом використання повної ваги руки і внутрішнього зовні непомітного тиску на клавіатуру". У своєму посібнику Черні з небаченою в ті часи повнотою розглядає також численні проблеми інтерпретації.

В педагогіці Черні можна виділити кілька аспектів. По-перше, прагнення до розкриття індивідуальності, по-друге орієнтація на різнобічний розвиток особистості, що володіє самостійною творчою волею і бездоганною піаністичною майстерністю, по-третє, розвиток вміння серйозно і планомірно працювати.

Новітнім було прагнення Черні застосовувати у фортепіанному виконанні ті чи інші динамічні фарби, педаль, прийоми звуковидобування в залежності від стилю і змісту твору. Віртуозність не була для нього самоціллю.

Розширюючи кругозір своїх учнів та сучасників - концертуючих піаністів і фортепіанних педагогів, Черні посилено пропагував школи і методи інших авторів, таких як, наприклад, А. Рейх, С. Тальберг.

Творча спадщина Черні-композитора багатогранна. Це реквієми, симфонії, концерти, камерні твори, романси. В його творчому доробку більше 1000 опусів. Однак популярністю користується саме величезна кількість фортепіанно-інструктивної літератури, особливо збірники його етюдів, що представляють велику цінність для піаністів. Музиканти виконують його етюди через очевидну користь, яку вони приносять для развитку багатьох видів

техніки, а також завдяки мелодійності і художнім якостям більшості творів. Його збірники, побудовані на фундаментальному педагогічному принципі «від простого - до складного», застосовуються в репертуарі багатьох сучасних піаністів, від перших років навчання на інструменті до рівня зрілих виконавців. Чимала заслуга Черні і в створенні редакцій багатьох клавірних творів, що сприяло підвищенню рівня педагогічного репертуару. Так, Черні створив редакції сонат Д. Скарлатті, «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, а також зробив перекладення для фортепіано симфоній Л. Бетховена.

Його учнями були видатні піаністи: Ф. Ліст, С. Тальберг, Т. Деллер, Т.Лешетицький, Т. Куллак.

Ф.Шуберт – композитор та піаніст камерного плану. Майстер ліричної мініатюри. Сонати Ф.Шуберта – перші зразки романтичної фортепіанної сонати. Фортепіанна творчість Ф.Мендельсона і К.М.Вебера.

1. Витоки фортепіанного стилю Ф. Шуберта.
2. Твори для фортепіанного дуету.
3. Жанр фортепіанної мініатюри. Сонати Шуберта.
4. Фортепіанна творча спадщина Ф.Мендельсона.
5. «Пісні без слів» - зразки ліричної мініатюри.
6. Лінія концертної музики Ф.Мендельсона.
7. Характерні риси мистецтва К.-М. Вебера. Коротка характеристика фортепіанної творчості.

Франц Шуберт (1797-1828) – австрійський композитор, один із основоположників романтизму в музиці, автор понад тисячі музичних творів, серед яких понад 600 вокальних композицій, дев'ять симфоній, велика кількість творів камерної та літургійної музики.

Витоки фортепіанного стилю Шуберта різноманітні. На нього вплинули творчість Л.Бетховена, спадщина композиторів чеської школи (В.Томашек, Я.Воржішек), побутова танцювальна музика Відня.

Головну роль у формуванні фортепіанного стилю Шуберта зіграла пісня. Завдяки композитору пісня вперше стала рівною за значенням іншим жанрам. Її поетичні образи відображали мало не всю історію австрійської та німецької поезії. Улюблена тема пісень композитора – це типова для романтиків «лірична сповідь» з усім розмаїттям її емоційних відтінків. Шуберта особливо приваблювали образи природи, побуту, народні сказання, любовна лірика, в якій можна з найбільшою повнотою розкрити внутрішній світ героя. Тут і перша любовна туга («Маргарита за прядкою» Й.Гете), і мрії про кохання («Серенада» Л.Рельштаба), і легкий гумор («Швейцарська пісенька» Й.Гете), і драматизм (пісні на тексти Г.Гейне).

З XIX ст. дослідники починають поступово осмислювати досягнення Шуберта і в інших областях творчості. Новаторство в фортепіанній музиці виявляється в його танцях – переважно вальсах, лендлерах, маршах.

Вальси Шуберта (їх близько 250) – справжні камерні мініатюри. Вони в повній мірі зберігають життєрадісність і безпосередність побутового танцю, але незрівняно вищі за розважальну музику. Шуберт перетворює вальси в поетичні картини настрою і тим самим передбачає вальси Ф.Шопена.

Жоден попередній композитор не приділяв так багато уваги літературі для фортепіанного дуету, як Шуберт. Чудові зразки клавірних дуетів містились в спадщині Моцарта, саме Шуберт продовжив ці традиції та створив багато цікавих творів, призначених для аматорського ансамблевого музикування. Чотириручна література, створена Шубертом, охоплює найширший художній жанровий діапазон: марші, полонези, рондо, дивертисменти, варіації, сонати, фантазії, увертюри.

Найбільш типова риса чотириручних мініатюр Шуберта – «насиченість» інтонаціями та ритмами маршів. Марш в епоху Шуберта став одним з найбільш поширених жанрів музики з причини військової атмосфери в Європі на початку XIX ст. Близько 50 маршів Шуберт розробив переважно для фортепіанних дуетів: «Військові марші», «Характерні марші», «Дитячий марш», «Дивертисмент в формі маршу», «Героїчний марш», «Похоронний марш» та ін.

Ці твори вражають сміливістю гармонійних рішень, гостротою ритму, стрімкістю темпу.

Соната До-мажор «Великий дует» – найбільш оригінальний твір для фортепіано в 4 руки. Задуманий як велика форма, оркестровий за фактурою, він подібний до симфонічного циклу. За інтонаційним строєм музика цього дуету наближається до симфонічних або камерно-інструментальних тем пізнього періоду творчості Шуберта.

Фантазія фа-мінор в 4 руки, створена в останній рік життя, безперечно найкраща з фортепіанних фантазій композитора. Це великий одночасний твір, що включає чотири розділи і нагадує сонатно-симфонічний цикл.

Серед фортепіанних дуетів Шуберта особливий інтерес представляє «Угорський дивертисмент», написаний Шубертом під враженням перебування в Угорщині. Твір побудований вільно, рапсодійно, багато в чому передує «Угорським рапсодіям» Ліста.

Наприкінці творчого шляху Шуберт створив жанр романтичної фортепіанної мініатюри: вісім «Експромтів» (ор. 142, ор. 90), шість «Музичних моментів» (ор. 94). Своєрідні та нові для того часу назви покликані виразити певну авторську ідею. Кожен «Музичний момент» і «Експромт» відображають одну мить з емоційно насиченого внутрішнього життя митця. Настрої цих «моментів» простягаються від безтурботної лірики до бурхливих драматичних вибухів. У більшості п'єс панує певний ритмічний малюнок, часто пов'язаний з побутовим танцем: полькою, вальсом, маршем, екосезом.

Багато фортепіанних п'єс Шуберта тричастинні з яскравою контрастною серединою (наприклад, «Музичний момент» cis-moll, «Експромти» Es-dur, As-dur). Ця форма згодом набула великого поширення в фортепіанній музиці композиторів романтиків наступних поколінь.

Фортепіанні сонати Шуберта (з них 15 закінчених) відрізняються дивовижним образним багатством. На жаль, з двадцяти трьох фортепіанних сонат за життя Шуберта було надруковано тільки три. Принцип створення сонат Шуберта був відтворений по збереженим чернеткам. Сонати писалися в

два етапи – початковий варіант і підсумкова версія. Подібно бетховенським сонатам або пісням самого Шуберта, кожен фортепіанний цикл яскраво індивідуальний. Всі вони рясніють натхненними ліричними епізодами. Несподівані спалахи драматизму змінюються з моментами зосередженого споглядання, жанрові епізоди - з захопленим настроєм. Гостро виразний тематизм, який відрізняється безпосередньою красою, притаманний майже всім шубертівським сонатам. В них багато чудових пісенних тем, гармонійних і тембрових знахідок. В останніх кращих сонатах (A-dur, B-dur, 1828) композитор почав використовувати великі масштабні форми та наситив їх блискучою віртуозністю.

Музика Шуберта висуває перед піаністом чимало складних художніх завдань. Найважливіша з них – передача ліричного змісту образів. Виконання творів потребує високого розвитку мистецтва співу на фортепіано. Для вираження нової за змістом романтичної емоції потрібно досконале пальцеве legato, володіння різними ступенями «навантаження» руки, вміння тонко диференціювати звучність мелодики та супроводу.

Композитори XX ст. Б.Бріттен, Р.Штраус, Дж.Крам були пропагандистами творчості Шуберта, робили алюзії (цитування, стилізацію) його творів в своїй музиці. Бріттен, який був прекрасним піаністом, акомпанував виконанню багатьох пісень Шуберта, часто грав його сольні твори та фортепіанні дуети. Одні з найкращих інтерпретаторів творів Шуберта були А. Шнабель, С.Ріхтер.

Твори для фортепіано

Для фортепіано соло:

23 сонати
Фантазія «Der Wanderer»
11 експромтів
6 музичних моментів
Понад 600 пісень
Понад 400 танців
Рондо
Варіації

Для фортепіано в 4 руки:

Увертюри
Фантазія f-moll
Угорський дивертисмент
Варіації на французьку тему

Фелікс Мендельсон-Бартольді (1809-1847) – німецький композитор, диригент, педагог, піаніст, музичний просвітник. Його різноманітна діяльність була підпорядкована найшляхетнішим і серйозним цілям. Вона сприяла підйому музичного життя Німеччини, зміцненню її національних традицій, вихованню освіченої публіки і освічених професіоналів. Він був главою Лейпцігської німецької музичної школи, засновником Лейпцігської консерваторії.

Фортепіанна творча спадщина композитора включає концерти, сонати, варіації, фантазії, капричіо, прелюдії та фуги, етюди, ліричні п'єси та інші твори. Якщо Ф.Шуберту було властиве переважно камерне трактування інструменту, К.М.Веберу - концертне, то в творчості Мендельсона отримали розвиток ці обидві лінії інструментального мистецтва.

Основу фортепіанної творчості Мендельсона склали «Пісні без слів» (48 п'єс) – чудові зразки ліричної мініатюри, новий жанр романтичної фортепіанної музики. На противагу популярному в той час ефектному бравурному піанізму, Мендельсон створює п'єси в камерному плані, виявляючи перш за все кантиленні, співучі можливості інструменту. До цього жанру композитор звертався впродовж всього життя. На створення ліричних мініатюр Мендельсона наштовхнули фортепіанні п’єси сучасних композиторів - Д.Фільда, С.Тальберга. Але жодному з композиторів не вдалося створити камерні фортепіанні твори, подібні «Пісням без слів» по досконалості форми, неповторності образів, широті впливу. В більшості випадків «Пісні без слів» мають характер камерного романсу з фортепіанним супроводом. П’єси увійшли до історії світової музики як видатні зразки ліричного мистецтва.

Лінія концертної музики представлена концертами №№1,2 для фортепіано з оркестром, Блискучим капричіо, Блискучим рондо, «Серйозними варіаціями» та ін. Свої концертні твори Мендельсон нерідко писав в модному «блискучому стилі». Кращі з них настільки перевищили рівень салонно-віртуозної музики того часу, що збереглися в репертуарі піаністів до наших

днів. У концертних творах Мендельсон використовує різноманітні види дрібної та крупної техніки. Серед найбільш характерних для нього елементів композиції відзначаються різні типи скерцозного руху. Своїм походженням вони зобов'язані оркестровим творам самого композитора. Фортепіанні скерцо Мендельсона, як і оркестрові, відрізняються витонченістю, «легкістю» колориту, тонкою барвистістю.

Інша лінія концертної музики Мендельсона представлена «Серйозними варіаціями». Продовжуючи традиції Л. Бетховена і використовуючи досвід Р.Шумана, автор створює ряд змістовних варіацій, різнопланово розкриває виражальні можливості теми. Особливість твору – його поліфонічна насиченість, яка звертає на себе увагу вже в темі і перших варіаціях.

Цікавим творчим досвідом Мендельсона, пов'язаним з його діяльністю стосовно вивчення та відродження мистецтва великих німецьких поліфоністів, були шість прелюдій і фуг ор.35. Це перші значні зразки концертних творів цього жанру в романтичній літературі.

Твори для фортепіано

Пісні без слів (48 п'єс, 8 зошитів)	Етюди
Рондо-капричіозо	Блискуче алегро для двох фортепіано
3 сонати	2 концерти для фортепіано з оркестром
3 фантазії	Capriccio brillant для фортепіано з оркестром
Шотландська соната	Rondo brillant для фортепіано з оркестром
Серйозні варіації	Серенада і Allegro giocoso для фортепіано з оркестром
6 прелюдій і фуг	

Карл Марія Вебер (1786 - 1826) – німецький композитор, диригент, піаніст, музичний письменник, публіцист, критик, активний громадський діяч, пропагандист національної культури, засновник німецької романтичної опери. У його музично-драматичних творах помітні чеські, французькі, іспанські, східні сюжети, в інструментальних творах – стилістичні ознаки циганського, китайського, норвезького, слов'янського, угорського фольклору.

Блискуча кар'єра фортепіанного віртуоза мала значний вплив на його творчість. Для великої і різноманітної інструментальної спадщини Вебера характерна концертна емоційна піднесеність, тематична контрастність, різноманітність звукових фарб.

В ранній період творчості композитор написав яскраві інструментальні твори – концерти для фортепіано з оркестром, три фортепіанні сонати, шість сонат для скрипки та фортепіано. Твори відрізняються від музики віденських класиків насиченістю тембральних барв, цікавим зіставленням тем, модуляційною різноманітністю, використанням сучасних народно-побутових мелодій.

Зрілий період творчості Вебера ознаменований новими досягненнями в області фортепіанної музики. Одним із перших Вебер почав розробляти новий музичний жанр, який отримав згодом поширення в літературі XIXст., – концертні п'єси віртуозного характеру: «Запрошення до танцю», «Momento capriccioso», «Блискуче рондо» і два полонези.

Віртуозний стиль Вебера – перехідний етап від фортепіанного письма періоду класицизму до романтичної фактури Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Ліста. Поряд з гамоподібними і арпеджованими пасажами в творах композитора застосовуються акорди, октави, подвійні ноти, скачки, блискучі «перлинні» пасажі поєднуються з токатністю, фортепіанні ефекти з оркестровим звучанням.

Найбільш відома фортепіанна п'єса композитора «Запрошення до танцю» (1819) – перший зразок концертного твору з рисами танцю-поеми. Автор створює поетичний образ вальсу, ритм якого пронизує всю п’єсу, об'єднуючи різноманітні епізоди. Для музичної мови твору характерна яскрава виразність. В контрастних танцювальних епізодах, що безперервно змінюють один одного, чується продовження лінії ліричної оповіді, розпочатої у вступі. «Запрошення до танцю» - музична картинка немовби вихоплена з самої дійсності. Якщо згадати, яке значення мав вальс в побуті того часу, стає зрозумілим винятковий

успіх п'єси, що викликала інтерес у шанувальників музики. Г.Берліоз, М.Глінка та інші музиканти зробили її перекладення для оркестру.

Новою для свого часу була блискуча концертна п'єса «Momento capriccioso» (1808), яка витримана переважно в октавно-акордовій фактурі. Вона стала однією з перших п'єс токатного типу, що заснована на безперервному моторному русі.

Лінія концертної музики представлена трьома концертами для фортепіано з оркестром. Найкращий з них – «Концертштюк» (1821). В основі його лежить програмний задум. Віддаючи шану романтизму, Вебер обрав для свого твору середньовічний сюжет. Теми розлуки і подружньої вірності, викликані військовими подіями, стали в роки багаторічних наполеонівських війн особливо життєвими. «Концертштюк» став новаторським в області форми – Вебер відмовився від двох експозицій і замість першої – оркестрової – ввів великий фортепіанний вступ (Larghetto). Головна тема Allegro appassionato – образ трагічної патетики. З головною темою контрастує побічна тема – світла, лірична, заквітчана мереживом фортепіанних пасажів. Розробка замінена невеликий зв'язкою. У репризі відсутня побічна партія. В цілому перша частина може розглядатися як вільно трактоване концертне allegro. Традиційна повільна середня частина замінена оркестровим епізодом-маршем (соліст лише один раз вривається блискучим октавним glissando). Це оркестрове інтермецо безпосередньо переходить у фінал, який своїм світлим, радісним характером і витонченою скерцозністю передує фіналам концертів Ф.Мендельсона.

«Концертштюк» вплинув на розвиток інструментальної літератури. Він підготував появу концертів Ф.Ліста. Не випадково великий угорський музикант високо цінував цей твір і пропагував його в своїй виконавській діяльності. Також відомий чудовий запис «Концертштюка» Д.Баренбоймом. Піаніст майстерно втілює образи твору і типові риси стилю композитора.

Вебер працював в жанрі великої форми. Створив чотири сонати та вісім варіаційних циклів для фортепіано. В одному з кращих творів цього жанру -

Варіаціях на українську тему «Їхав козак за Дунай» виявляються риси вільних романтичних варіацій.

Підсумки творчої роботи Вебера в області фортепіанної музики були плідні. Означений в його творах зв'язок з романтичною оперою, тяжіння до програмності, до поетизації народно-побутового мистецтва збагатили фортепіанну літературу та сприяли її подальшому розквіту.

Твори для фортепіано

4 сонати

5 п'єс, в тому числі: Rondo brillante, «Запрошення до танцю», Polacca brillante

8 циклів варіацій

Близько 40 танців і дуетів

2 концерти для фортепіано з оркестром

Концертштюк для фортепіано з оркестром

Камерні твори:

6 сонат для скрипки і фортепіано

Р.Шуман. Його композиторська та просвітницька діяльність.

Поради молодим музикантам.

1. Фортепіанна музика - новаторська область мистецької спадщини Р.Шумана.
2. Фортепіанні цикли – зразки нової романтичної форми.
3. Прогресивні педагогічні погляди Р.Шумана та розробка питань виховання музиканта в «Домашніх та життєвих правилах для музикантів».
4. Конкурс ім. Р.Шумана.

Роберт Шуман (1810-1856) – видатний німецький композитор епохи романтизму, педагог, музичний критик, громадський діяч, мислитель з передовими політичними поглядами.У своїй фортепіанній музиці Шуман постає як тонкий музикант-психолог, який з дивовижною поезією втілив складний, суперечливий внутрішній світ людини. Його мистецтво частково подібно фортепіанним п'єсами Ф.Шуберта та Ф.Мендельсона. Їх зближує поетичний настрій, несхожість з «салонним» стилем, схильність до мініатюри. Але жоден із сучасників Шумана не досягав такого різноманітного охоплення

емоційних настроїв. Схвильованість, яка переходить в збудженість, порив і елегійна мрійливість, які постають в максимально контрастному протиставленні, фантастична таємничість, гумор, часом на межі гротеску, баладно-оповідальні моменти – все це надає фортепіанним творам Шумана неповторні риси. В них ясно виявився нерозривний зв'язок музичних і літературних образів.

Багато циклів і окремих п'єс композитора народжувались під безпосереднім впливом літератури. Але при цьому Шуман не звертався до зображувальної програмності, так як, на його думку, вона сковувала уяву слухача. Свої твори Шуман озаглавлював в більшості випадків вже після того, як вони були закінчені. Їх назви покликані ввести в коло образів твору і оберегти від помилкового сприйняття авторського задуму.

Для фортепіано Шуманом написана велика кількість творів в різних жанрах. Основна частина з них – це цикли невеликих п'єс лірико-драматичного характеру, пов'язаних між собою внутрішньою сюжетно-психологічною лінією.

Один з найтиповіших циклів Шумана – «Карнавал» (1834). Це – сюїта, складена з двадцяти сценок, картина свята, в якому під звуки танцювальної музики проноситься низка маскарадних масок: Пьерро і Арлекін, Панталоне і Коломбіна, Флорестан і Евзебій, Шопен і Паганіні, Кіаріна і Естрелла та інші. Всі п'єси об’єднані спільною групою інтонацій, що складається з чотирьох звуків – ASCH, взятих в різній послідовності та комбінаціях. Звуки утворюють подобу теми, що лежить в основі кожної п'єси. Всі «сценки» мають індивідуальну мелодійну, жанрову, ритмічну, фактурну, гармонійну характеристику. Близькі до «Карнавалу» цикли «Метелики» (1831) за мотивами твору Жан Поля та «Давідсбюндлери» (1837).

Цикл п'єс «Крейслеріана» (1838), названий ім’ям музиканта-фантазера Йоганнеса Крейслера - літературного героя Е.Т.А.Гофмана, написаний в період розпалу «боротьби за Клару». Це справжня сповідь люблячого серця. Саме такий психологічний підтекст і виявляється внутрішнім стрижнем циклу. У

«Крейслеріані», одному зі своїх пристрасних, витончених творів, Шуман передає всю палітру пристрастних почуттів художника.

Романтичні образи, туга, героїчний порив відображені в «Симфонічних етюдах» («Етюди у формі варіацій», 1834), сонатах (1835-1838), Фантазії (1836-1838), концерті для фортепіано з оркестром (1841-1845).

«Симфонічні етюди» – це енциклопедія образів, жанрів і виконавських прийомів фортепіанної романтичної музики XIX ст. Кожний образ характеризується різними віртуозно - піаністичними прийомами, звідси і назва – «етюди». Героїчний яскраво емоційний твір Шумана виник під впливом мистецтва Паганіні.

У своїх трьох великих сонатах - op. 11 fis-moll, op. 22 g-moll, op. 14 f-moll Шуман розвиває традиції багаточастинного сонатного циклу. Всі ці твори чотиричастинні, а перший – фактично п’ятичастинний (сонатному allegro в ньому передує велика інтродукція). Сонатам Шумана властивий наскрізний розвиток, який здійснюється шляхом лірико-психологічного переосмислення тем, їх мотивною і поліфонічною розробкою.

Фантазія C-dur op. 17 – найбільш натхненне, віртуозне та монументальне творіння Шумана (1836). Від першого до останнього звуку вона пройнята романтичною пристрастю і повна такого пафосу, що гідна порівняння з творами Л.Бетховена, якому спочатку присвячувалася. Могутнє «бетховенськє» дихання «Фантазії» було навіяно найсильнішим почуттям у житті композитора - його любов'ю до Клари Вік. В цілому «Фантазія» є тричастинним циклом, але характерні шуманівські прийоми формоутворення проникли в цей, самий вільний, музичний жанр і мають свої внутрішні закони побудови. Рапсодійні образи поєднують елементи сонати, варіацій, рондо, пісенних і поліфонічних принципів розвитку. Незвичайне закінчення циклу повільною частиною підкреслює його ліричний характер. Введення в розробку першої частини сонатного allegro епізоду «In tono di leggenda» посилює романтичний колорит твору. Нова віртуозна техніка відіграє величезну роль у вираженні поетичного задуму. Тривожний колоритний фон, піднесені вигуки мелодії, широкі звукові

потоки, імпровізаційно-мінливі зміни темпу - все створює атмосферу нічим не стримуваного емоційного пориву. Фантазія близька сонатам не тільки своїми образами, а й тематизмом.

Концерт a-moll op. 54. – видатний внесок у інструментальну літературу. Це один із кращих зразків ліричного концерту в музичній літературі XIX ст. На першому плані – розкриття найтонших, глибоко поетичних переживань людської душі. Сам автор говорив, що «не може писати концерт для віртуозів» і що його твір - «щось середнє між симфонією, концертом і великою сонатою». В історії концертного жанру твір Шумана виділяється не тільки своїми художніми цінностями, але й сміливим використанням прийому наскрізного монотематичного розвитку. Вся перша частина написана на матеріалі теми головної партії. Вона ж є основою головної теми фіналу.

Поряд з творами великої форми знаходяться фортепіанні цикли, побудовані за принципом сюїти або альбому п'єс: «Фантастичні п'єси» (1837), «Дитячі сцени» (1838), «Альбом для юнацтва» (1848) та ін.

У «Дитячих сценах» Шумана цікавить перш за все внутрішній світ дитини, його душевні переживання («Курйозна історія», «Прохання дитини», «Повне задоволення», «Важлива подія», «Мрії», «Майже серйозно»). Композиційному об'єднанню циклу, крім його дитячої тематики, сприяє останній номер «Поет говорить», який символізує своєрідну «післямову автора». П'єси цього циклу – справжні маленькі шедеври. Під враженням музики Шумана П.Чайковський написав свій «Дитячий альбом».

У сонатній формі, яка вільно трактована, написаний «Віденський карнавал» («Фантазії-картини»). Цикл був створений під враженням карнавального святкування у Відні. Складається з п'яти яскравих фортепіанних п'єс.

«Новелістичний» характер фортепіанних п'єс Шумана визначив своєрідність їх групування в музичну форму. Великі цикли утворюються не шляхом сонатного розвитку, а послідовною зміною закінчених п'єс-образів. На основі методу об'єднання мініатюр в цикли Шуман створює типову для нього

велику форму. Стиль композитора відрізняється і використанням контрастів: Флорестан незмінно стикається з Евсебієм, протиставляються крайні емоційні стани - від пристрасної схвильованості до печалі, від мрійливості до гострого жарту. Типова в цьому сенсі композиція «Фантастичних п'єс». Прийом контрастного протиставлення образів витриманий в циклі від початку і до кінця.

Шуман вніс великий вклад в музичну критику. Пропагуючи на сторінках свого «Нового музичного журналу» творчість музикантів-класиків, він, разом з тим, підтримував і нову європейську романтичну школу.

Композитор розглядує також і питання педагогіки. Робота «Домашні та життєві правила для музикантів» викладена у вигляді афоризмів і вперше опублікована в його журналі (1850). Згодом робота стала доповненням до «Альбому для юнацтва» (для цього збірника вона спочатку і призначалася). «Правила» написані в першу чергу для піаністів. У цьому позначився глибокий інтерес автора до фортепіанного мистецтва і розуміння його ролі в музичній культурі.

Педагогічні погляди Шумана відрізняються широтою постановки проблем етичного та естетичного виховання. Автор прагне того, щоб учні усвідомили зв'язок мистецтва з навколишньою дійсністю та не відокремлювалися від неї. Він закликає до вивчення інших мистецтв та наук. Один з його афоризмів стверджує: «Насолоджуйтесь спочатку природою».

Основу навчання Шуман бачить в набутті глибоких і різнобічних знань. Він рекомендує поступово знайомитися «з усіма значними добутками усіх видатних композиторів», спілкуватися «більше з партитурами, ніж з віртуозами», не забувати, що «головніше в музиці знаходить своє вираження в оркестрі та хорі», «не пропускати нагоди послухати гарну оперу». Надаються поради: співати в хорі, грати в ансамблях, на органі, акомпанувати, пробувати диригувати. Шуман закликає уважно слухати народні пісні. Привернення уваги до «скарбниці прекрасних мелодій» він вважає важливим не тільки з естетичної

точки зору, але і з пізнавальної - «вони відкриють тобі очі на характер різних народів».

Виконання творів Шумана висуває перед піаністом найвищу художню вимогу - необхідність володіти багатою палітрою виконаських засобів виразності та мистецтвом «співу на фортепіано». Головне – відчути і передати інтонаційний зміст музики як відображення глибоких і щирих людських почуттів. Це завдання виникає при виконанні кожного твору. Різноманітність фактури композитора, її поліфонічна насиченість вимагає пильної уваги до всіх елементів музичної тканини.

Визначну роль у пропаганді творчості композитора в ті часи, коли вона ще не набула широкого визнання, зіграла Клара Шуман. Глибокий, різнобічний музикант, чудова піаністка та автор досить великої кількості творів, вона виділялася як інтерпретатор творів Л.Бетховена, Ф.Шопена, Ф.Мендельсона, Й.Брамса і особливо Р.Шумана. Шопен казав, що «неможливо грати краще, ніж вона».

Шанувальником таланту Шумана був Ф.Ліст, який включав його твори в свої програми. Поширенню музики Шумана сприяли виконавська діяльність братів Рубінштейнів, Г.Есипової, П.Пабста та інших піаністів. Під редакцією О.Гольденвейзера вийшло повне зібрання фортепіанних творів композитора. Чудовими інтерпретаторами Шумана стали А.Корто, В.Ашкеназі, В.Горовиць, А.Рубінштей, А.Б.Мікеланджелі, М.Полліні. Видатним «шуманістом» був С.Ріхтер, який натхненно виконував багато творів композитора.

З 1956 р. проводиться Міжнародний конкурс імені Роберта Шумана, який присвячений виконанню академічної музики і, перш за все, творів Шумана. Перший конкурс пройшов в рамках урочистих заходів до 100-річчя від дня смерті та 150-річчя від дня народження композитора. Конкурс проходить в Цвіккау один раз в три-чотири роки і проводиться за трьома номінаціями: фортепіано, чоловічий вокал і жіночий вокал.

Переможцями конкурсу серед піаністів в різні роки були Аннерозе Шмидт (1956), Неллі Акопян (1963), Элісо Вірсаладзе (1966), Дежьо Ранкі (1969),

Павло Єгоров (1974), Эмма Тахмізян (1977), Ів Анрі (1981), Тамара Сіпрашвілі (1985), Эрік Лесаж (1989), Теміржан Єржанов (1993), Михайло Мордвінов (1996), Кіаі Нара (2000), Акіко Ямамото (2004), Міцука Кано (2008), Альоша Юринич (2012), Чен Занг и Томойо Умемура (2016).

З 1964 р. вручається Премія Роберта Шумана. Це премія в області академічної музики, що присуджується адміністрацією міста Цвіккау. Вручається музикантам або музикознавцям за видатний внесок в пропаганду або дослідження музики Шумана.

Твори для фортепіано

Близько 50 збірок і окремих п'єс:
Варіації «Abegg»
«Метелики»
Токата
«Карнавал»
«Симфонічні етюди»
«Танці давідсбюндлерів»
«Фантастичні п'єси»
«Дитячі сцени»
«Крейслеріана»
8 новелет
«Віденський карнавал»
«Арабески»
«Нічні п'єси»
Гумореска
«Альбом для юнацтва»
«Лісові сцени»
«Листки з альбому»
«Строкаті листки»
3 сонати
Фантазія
Концертні етюди за каприсами Паганіні
понад 200 пісень для голосу з фортепіано
Для двох фортепіано або в чотири руки:
Andante і варіації
«Картини зі Сходу» (6 експромтів)

12 фортепіанних п'єс для маленьких і великих дітей.

«Бальні сцени»

Дитячий бал

8 полонезів

Концерт для фортепіано з оркестром a-moll

Інтродукція та Allegro appassionato (Концертштюк для фортепіано з оркестром)

Ф. Шопен – поет фортепіано. Складності виконання творів Шопена. Видатні виконавці його музики. Педагогічні погляди Шопена.

1. Ф.Шопен – народний поет Польщі.
2. Періодизація фортепіанної творчості.
3. Ф.Шопен – виконавець.
4. Риси стилю, коло образів. Огляд фортепіанної творчості. Нові форми, жанри.
5. Педагогічні принципи Ф. Шопена.
6. Інтерпретатори творів.
7. Конкурси ім. Ф.Шопена. Вшанування пам’яті композитора.

Фридерик Франсуа Шопен (1810-1849) – польський композитор і піаніст, один з провідних представників західноєвропейського музичного романтизму, засновник польської національної композиторської школи. Незважаючи на те, що більшу частину свого творчого життя Шопен прожив за межами Польщі, саме йому судилося бути головним, загальновизнаним представником культури своєї країни, народним поетом Польщі.

Шопен – унікальний композитор. Він писав майже виключно фортепіанну музику. Шлях між його першим опусом «Рондо» (1825) і майже останнім – «Баркаролою» (1846) знаменує цілу епоху розвитку фортепіанного романтизму – від наївних творів початку XIX ст. до вишуканих звучань, що передбачають піанізм Дебюссі.

Основні періоди фортепіанної творчості Шопена:

1. *ранній, варшавський період;*
2. *рубіж 1829-1831 рр.;*

3. *паризький період;*
4. *1840-ві рр.;*
5. *останні роки життя.*

Ранній, варшавський період. Визначається самобутня композиторська техніка, пов'язана з новим, розробленим ним самим піаністичним стилем. Крім бравурних салонних концертних п'єс («Варіації на тему з опери «Дон-Жуан» для фортепіано з оркестром) він намагається створювати численні фортепіанні мініатюри: мазурки, полонези, ноктюрни;

Рубіж 1829-1831 рр. збігається за часом з великим переломом в житті композитора, що пов’язаний із вимушеним від'їздом з Польщі до кінця життя. Саме з цього моменту починається творча зрілість. Знаменитий «революційний» етюд c-moll, створений композитором в хвилину пристрасного відчаю, під враженням катастрофічних звісток про розгром польського повстання, відкрив недоторкану доти сторінку душі Шопена в музиці - пристрасний драматизм, пройнятий патріотизмом. Він оплакує долю своєї батьківщини як найбільше, непоправне горе. Він охоплений ненавистю до російського царизму, до ворогів пригніченого польського народу. Глибина його душевного потрясіння настільки велика, що характер його творчості відразу змінився. Відтепер в його музиці все більш наполегливо виходить драматична лінія похмурого і трагічного характеру. В цей час написані Rondo a la Krakowiak, «Велика фантазія на польські теми», концерти для фортепіано з оркестром, балада №1, скерцо №1.

Паризький період. У цей період Шопен включився в активне концертне життя. Публічні виступи проходили з дуже великим успіхом. В артистичному світі Франції, незважаючи на велику кількість в ній блискучих віртуозів, польський піаніст зайняв зовсім особливе місце. Його концерти стали справжніми святами, що привертали увагу інтелігенції Парижа. Глибока поетичність натури Шопена надавала його грі надзвичайну натхненність. Але прогресуюча хвороба неухильно знижувала його фізичні сили. У грі Шопена поступово зникала сила звуку. Не стало величезних наростань до кульмінацій

на fortissimo, динаміка досягалась в межах діапазону між найніжнішим pianissimo і mezzo forte. Його виконавські задуми могли дійти до слухача тільки в камерній обстановці. За спогадами сучасників, гра Шопена почала виділялася надзвичайно м'яким, оксамитовим туше, ефектами «звукової димки». Головним джерелом існування Шопена в Парижі стали приватні уроки. Його життя розподілилося на «творчий» та «педагогічний» періоди. Як композитор він працював виключно в жанрі мініатюри, писав мазурки, полонези, вальси, ноктюрни, експромт №1 тощо.

1840-ві рр. відрізняються спрямованістю до драматичних великомасштабних жанрів. В цей період були написані балади №№ 2,3,4, дві сонати, Фантазія f-moll, Полонез-фантазія, скерцо №№ 2,3,4. Їм властиві широта і багатогранність образів, найтонші коливання настрою та глибокі почуття, вишуканість гармоній і неповторна краса мелодій. Новаторство, самобутність роблять ці твори Шопена найбільшим досягненням в фортепіанному романтичному мистецтві.

Останні роки життя. В цей період, що пов'язаний з матеріальними труднощами та хворобою, яка катастрофічно розвивалась, відбувається різке падіння творчої активності Шопена. Відзначається тяжіння до нової образної сфери, пов'язаної з настроєм світлої гармонії і спокійного споглядання, до більш вишуканої та ускладненої музичної мови, до поліфонізованої фактури. Витонченість та філігранність деяких його пізніх творів майже виходять за рамки романтичного стилю, вказуючи шлях до вишуканих мініатюр імпресіоністів: «Баркарола» (1846), «Полонез-фантазія» (1846), мазурка f-moll (1849), «Колискова» (1843).

Музичний стиль Шопена на протязі всього творчого життя відрізняється рідкісною цілістністю. В ньому поєднуються класицистська завершеність форми, обдуманість кожної деталі, логіка з блискучою емоційністю романтиків, яскравістю, пристрасністю, чуттєвістю і свіжістю народного матеріалу. Шопен поставав перед слухачами як натхненний лірик, незрівнянний поет фортепіано, який видобував із інструмента багату гаму почуттів - ніжних, замислених,

меланхолійних, світлих. Саме в ліричній сфері образів розкривалася вся чарівність звуку, поетичність «педального колориту».

Музика Шопена втілила широке коло образів: трагічні, героїчні, драматичні, фантастичні, романтичні, ліричні, блискучі, величні. Шопен був неперевершеним творцем мелодій та одним із перших впровадив у західну музику невідомі їй доти слов'янські ладові та інтонаційні елементи. Те ж саме стосується ритму – використовуючи формули польських танців, Шопен збагатив західну музику новими ритмічними малюнками. Він розробив суто індивідуальні, лаконічні, самобутні музичні форми.

Його п’єси можна умовно розподілити на *дві групи:*

- переважно ***«європейські»*** за мелодикою, гармонією, ритмом;
- виразно ***«польські»*** за колоритом.

До першої групи відносяться етюди, прелюдії, скерцо, ноктюрни, балади, експромти, рондо, вальси.

27 етюдів. Шопен створив новий жанр – концертний етюд, який згодом отримав продовження у творчості Ф. Ліста, К. Дебюссі, С. Рахманінова та ін. Етюди Шопена – високохудожні твори, що були створені під впливом скрипкових каприсів Н.Паганіні. Композитор розумів, що створювана ним фортепіанна музика вимагає радикального оновлення піаністичної техніки і що без відповідного педагогічного репертуару подібного перевороту бути не може. Етюди видатних педагогів і віртуозів тієї епохи М.Клементі, Й.Крамера, Й.Н.Гуммеля та ін. в цілому були інструктивними. Шопен не обмежується педагогічними цілямиі і зводить етюди на новий рівень, написавши справді художні твори. В етюдах представлений весь комплекс створених ним технічних прийомів, що відповідають вимогам піанізму того часу. Разом з цим, кожен з них має свій глибокий зміст. Примітно, що композитор не дав жодного заголовка своїм етюдам, не бажаючи асоціювати їх з будь-якої програмою, проте з плином часу за деякими з них закріпилися назви. Найвідоміша з них була дана Ф. Лістом – етюд №12 ор.10 він позначив як «Революційний».

Перший зошит з *дванадцяти етюдів* (ор. 10) був закінчений в 1832 р., над другим зошитом – *дванадцять етюдів* (ор. 25) – він працював до 1836 р. Три роки потому з'явилися ще *три етюди*, створені на замовлення видатного піаніста та педагога І.Мошелеса для його методичного посібника. У цих двадцяти семи творах сконцентрований весь піаністичний світогляд Шопена, всі основи того нового піаністичного стилю, який пройшов через фортепіанне виконавське мистецтво XIX ст.

24прелюдії (ор. 28) написані в усіх мажорних і мінорних тональностях. Шопен розміщує прелюдії в контрастному порядку, щоб кожна з них максимально відтіняла виразні особливості наступної: технічні прелюдії вриваються між кантиленими, швидкі темпи змінюються повільними, світлі, спокійні картини оточуються драматичними епізодами.

Чотири скерцо - масштабні п'єси, сповнені мужності та енергії, займають почесне місце серед шедеврів світової фортепіанної літератури. Скерцо Шопена – повна протилежність традиційним уявленням про цей жанр. Жанр (частково підготовлений вже в творчості Гайдна) склався у Бетховена як вираз гумору, жарту, грайливості. У Шопена – це збуджена, драматична, часто трагічна або похмура музика. За винятком останнього скерцо, що тяжіє до світлих гармонійних образів, для всіх інших характерні бунтівна поривчастість, дух виклику, протесту, сум'яття. Різкі, жорсткі, неспокійні звучання переважають в музиці. Протиставлювані їм епізоди світлої гармонійної краси тільки підкреслюють настрій «бурі і натиску».

Двадцять один ноктюрн – прекрасні, мрійливі, поетичні, глибоко ліричні твори. В ноктюрнах найбільш очевидні вокальні витоки шопенівської мелодики. Тут проявляється особлива схильність композитора до орнаментальності мелодійного малюнка. Тонко виписана, філігранно оброблена мелізматика невпинно варіює, оновлює звучання мелодії.

Незважаючи на множинність відтінків ліричної образності, Шопен ставить перед кожною п'єсою свою творчу задачу, і її рішення завжди індивідуально. Ноктюрни можна згрупувати за загальним композиційним прийомам. Є

ноктюрни фільдовского типу – як би різновид «пісень без слів». В їх основі лежить один музичний образ (посмертний e-moll, op. 72, Es-dur, op. 9). Але для більшості шопеновських ноктюрнів характерна наявність двох різко контрастних образів. В цьому проявляється велика ускладненість змісту, що в свою чергу веде до збагачення форми, а гострота контрастів – до драматизації самого жанру. Приклади такого типу композиції – ноктюрни op. 15 F-dur і Fis-dur.

Чотири балади. У польській літературі XIX ст. балада була пов'язана з патріотичними, революційними настроями. Сюжети балад Шопена співпадали з певними баладами Міцкевича, Гейне. Основний зміст - тема Батьківщини, думки про Польщу, туга за нею, думи про її долю. Всі балади Шопена написані в новаторській для свого часу формі, яка отримали назву «вільна». Це одночастинні твори, в яких вільно поєднуються ознаки різних класичних форм: сонатної, варіаційної, рондо. Кожна з чотирьох балад Шопена відрізняється своєю індивідуальністю, разом з тим, в їх драматургії є загальні поетичні баладні риси:

- збереження схвильованої баладної розповіді;
- переплетіння ліричних, епічних і драматичних елементів;
- яскрава контрастність образів;
- зростання напруги до кінця твору;
- синтез різних музичних форм.

Чотири експромти. Форма п'єс тричастинна з віртуозно насиченими крайніми епізодами, що зближує їх з етюдами. Загальний ліричний характер середніх контрастних частин, з їх фігураційною фактурою, вільною від гармонійних перевантаженостей, зближують експромти з ноктюрнами.

Чотири рондо. Шопен підкреслює глибокий та органічний зв'язок з фольклором. Мелодія, ритм і гармонія рондо яскраво національні з характерними змінами танцювальних форм.

Дев'ятнадцять вальсів знаменують вищий рівень у розвитку цього танцювального жанру романтичної епохи. Його вальси не пов'язані з реальним

танцем. Характерний «діамантовий блиск», що властивий більшості з них, робить їх концертними п'єсами.

До другої групи фортепіанних п'єс відносяться мазурки та полонези - специфічно польські жанри, в яких знайшли відображення слов'янські танцювальні ритми і гармонічна мова, типова для польського фольклору.

Мазурки (58) - це лірико-жанрові мініатюри, в яких найбільш яскраво проявилися національні риси музики Шопена. За образним змістом їх можна поділити на кілька типів: жанрові сценки, імітація народного оркестру, імітація рухів танцю, картинність. Стильові риси мазурок: остинатність танцювальних фігур, варіаційність, пунктирна ритміка, акценти, синкопи, поліметрія. Шопен іноді використовує народні лади: лідійський, фрігійський. Характерні фактурні обороти, що імітують народний оркестр - скрипку, контрабас, волинку.

Шістнадцять полонезів. Шопен відійшов від впливів «домашніх» елегійних полонезів Огінського, віртуозних блискучих зразків Вебера. Його полонез – втілення героїчного минулого Батьківщини. В цих творах можна простежити три напрями: почуття гордості за колишню велич Польщі, скорботу з приводу її втрати, віру в її відродження. Характерні риси полонезів: урочистість, картинність, віртуозність, складна фактура і гармонія, оркестрове звучання фортепіано.

Шопен звертався і до великих музичних форм. Одними з найвищих його досягнень в цій області вважають фантазію фа-мінор (1841) та баркаролу – єдиний твір даного жанру (1846).

Шопен створив три фортепіанні сонати. Перша, до-мінор (1827) – юнацький твір. Друга, сі-бемоль мінор (1839). Її третя частина - відомий у всьому світі похоронний марш. Ця соната, що вважалася невдалою по формі, у виконанні великих піаністів постає як вражаючий цілісний твір. Остання соната Шопена сі-мінор (1844) має наскрізну структуру, що об'єднує її чотири частини, і є одним з вищих досягнень Шопена.

Композитору належить також ряд творів для фортепіано з оркестром і нечисленні камерні п'єси. Для фортепіано з оркестром створені Andante spianato

і Полонез Мі-бемоль мажор, два концерти мі-мінор і фа-мінор, Фантазія на польську тему, Рондо-краков'як, а також Варіації на тему Моцарта La ci darem la mano (арія з опери «Дон Жуан»).

Шопен – найвидатніший польський композитор, при цьому для багатьох поколінь польських діячів культури його культурна роль виходить за рамки самої музики і вважається вершиною патріотизму. Це визнавали не тільки поляки. Наприклад, Р.Шуман 1836 р. писав: «Якщо б потужний деспотичний монарх з півночі знав, який небезпечний ворог загрожує йому в творах Шопена, в простих мелодіях з його мазурок, він заборонив би його музику. Твори Шопена – це гармати, заховані в квітах».

Шопен – видатний фортепіанний педагог з творчим мисленням та новаторськими методами викладання.

Деякі педагогічні принципи композитора:

- мистецтво співу на фортепіано;
- гнучкість та свобода руки;
- зв'язок піаністичних прийомів з вокальним мистецтвом, піаністичне дихання;
- rubato та його особливості;
- новаторські принципи аплікатури;
- новаторство у використанні педалі;
- особливості технічної системи.

На відміну від більшості вчителів того часу, він приділяв багато уваги художньому трактуванню творів, працював над звуком, фразуванням. Як і в своїх творах, він на заняттях не вдавався до програмного опису музики, але часом натякав на її зміст влучними порівняннями.

Надзвичайне багатство змісту творів Шопена висуває перед інтерпретатором складні завдання. Виконавець повинен вміти передавати образи поетичної лірики, трагедійного пафосу, блискучу витонченість пасажів тощо.

У ХХ ст. проблему відтворення «великого Шопена» ставили перед собою багато піаністів. Цікаво її вирішували СРахманінов, А.Корто, Б.Давидович, М.Черни-Стефаньська, В.Горовиць, К.Аррау, Д.Циффра, К.Циммерман. Ці

артисти були близькі у своєму ставленні до творчості композитора. В їх інтерпретації Шопен набував вигляд трагедійного художника-романтика. Видатним виконавцем творів Шопена був Л.Годовский. Піаніст виразно розкривав багату гаму почуттів, робив це природно з властивим йому артистизмом.

Виконання творів Шопена В.Софроницьким має ярко виражений індивідуальний колорит. Артист чудово передає найрізноманітніші образи, розкриває мелодійну і гармонійну красу, багатство національно-самобутньої ритміки. Софроницький надзвичайно переконливо і рельєфно втілює мужні, вольові риси творчості Шопена, його трагедійний пафос.

Цінний внесок у світову Шопеніану внесли польські піаністи. Славу видатних інтерпретаторів творчості композитора придбали І.Гофман, І.Падеревський, Артур Рубінштейн.

Серед великих шопеністів користувався популярністю З.Джевецький – професор Варшавської вищої музичної школи і багаторічний президент Товариства ім. Шопена.

Багато виконавців XX ст. успішно втілювали дух мистецтва Великого поляка. В 1927 р. за ініціативою професора Варшавської вищої музичної школи Є.Журавльова, був започаткований Міжнародний конкурс ім. Шопена. Це один з найпрестижніших конкурсів піаністів, який проходить один раз в п'ять років і присвячений виключно музиці Шопена. Крім премій, на конкурсі присуджуються спеціальні призи за краще виконання мазурки, полонезу, концерту для фортепіано з оркестром.

В різні роки переможцями конкурсу стали Л.Оборін (1927), О.Юнінський (1932), Я.Зак (1937), Б.Давидович (1949), Г.Черни-Стефаньска (1949), М.Аргеріх (1965), К.Цимерман (1975), Данг Тхай Шон (1980), С.Бунин (1985), Юнди Ли (2000), Р.Блехач (2005), Ю.Авдеева (2010), Чо Сон Чжин (2015).

У вересні 2018 р. в Варшаві пройшов Перший Міжнародний конкурс ім. Шопена на історичних інструментах. Відмінність цього змагання від всіх інших фортепіанних конкурсів в тому, що там не використовувалися сучасні

інструменти. Були представлені ті типи фортепіано, на яких Шопен грав в юнацькі роки (віденський тип) та в паризький період життя (англійські типи).
У 1995 році в Польщі запроваджено премію «Фридерик», яку щорічно вручають польським музикантам у понад 20 номінаціях, розподілених за трьома секціями - музика академічна, музика популярна, джаз. Зокрема, тричі на цю премію номінували К.Пендерецького.

Пам’ять великого польського композитора була вшанована багатьма важливими акціями. В 1894 р. в Желязовій Волі, рідному місті Шопена, з ініціативи композитора М.Балакирева встановлено пам'ятник композитору. Після того як просторами Польщі пройшли дві світові війни, вони зруйнували вщент рідну садибу польського композитора. Тому 13 липня 1969 р. до 120-річчя від дня смерті композитора відбулося відкриття нового бронзового монументу великому польському композитору і піаністу-віртуозу. Виготовлення скульптури було профінансовано міським музеєм Дюссельдорфа. У 1899 р. у Варшавському музичному товаристві організували секцію ім. Шопена, яку з 1934 р. виділили в самостійну організацію - Інститут Ф.Шопена (з 1950 р. - Товариство Ф.Шопена). З 1931 р. ця організація заснувала Музей Шопена в Желязовій Волі, а в 1954 р. – Музей Ф.Шопена у Варшаві. Разом з Польським музичним видавництвом у 1949 - 1961 рр. вони видали повне зібрання творів Шопена. У 2001 р. на базі Музею Шопена засновано Національний інститут Ф.Шопена, з 2010р. це Шопенівський центр. Ім’ям Шопена названі Музичний університет в Варшаві, Польська Балтійська філармонія в Гданську, аеропорт в Варшаві.

Твори для фортепіано

58 мазурок
18 полонезів
21 ноктюрн
27 етюдів
4 Експромти
20 вальсів
27 прелюдій

4 скерцо

4 балади

4 рондо

3 Сонати

Фантазія

Баркарола

Колискова

Тарантела

Болеро

Варіації

Концертне Allegro

Пісні

2 концерти для фортепіано з оркестром

Rondo a la Krakowiak для фортепіано з оркестром

«Велика фантазія на польські теми» для фортепіано з оркестром

«Великий блискучий полонез", що передує «Andante spianato» для фортепіано з оркестром

«Варіації на тему з опери «Дон-Жуан» для фортепіано з оркестром

Соната для віолончелі з фортепіано

Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі

Ф. Ліст і розвиток віртуозних можливостей фортепіано. Його концертна та педагогічна діяльність.

1. Ф. Ліст – яскравий представник романтизму, музикант-просвітник.
2. Риси фортепіанного стилю.
3. Концертна діяльність Ф. Ліста.
4. Фортепіанна творчість композитора.
5. Педагогічні досягнення Ф. Ліста.

Славетний угорський композитор ***Ференц Ліст*** (1811-1886) є найбільш визначним представником романтизму, одним з найвидатніших піаністів XIXст., педагогом, диригентом, публіцистом, засновником Веймарської школи в музиці. Його діяльність відбувалася в Будапешті, Веймарі і Римі. Ліст багато зробив для розвитку музичної культури своєї батьківщини. В своїй творчості

він виявляв великий інтерес до угорської національної тематики. Ліст палко вірив в могутність мистецтва і був переконаний, що воно повинно служити ідеалам духовного вдосконалення людини. Боротьбі за ці високі ідеали була присвячена діяльність Ліста - виконавця, критика і педагога. Музикант завжди з виключною чутливістю підтримував нове і самобутнє в мистецтві, сприяючи розвитку музики національних європейських шкіл (чеської, норвезької, іспанської та ін.). Творчість Ліста зазнала впливу декількох художніх культур, особливо угорської, французької, німецької та італійської.

Ліст був музикантом-просвітником. Саме ця риса особливо помітно позначається в його мистецтві концертуючого піаніста і диригента. Музикант виступив як пропагандист творів видатних композиторів світового музичного мистецтва, зокрема Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена, Шумана, Мендельсона. Він виконував майже всі прелюдії і фуги з «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха. Масштаб його просвітницької діяльності був титанічним. Він грав не тільки оригінальну фортепіанну музику, а й твори симфонічної, оперної, скрипкової, органної та пісенно-романсової літератури в перекладенні для фортепіано. В читанні нот з аркуша йому не було рівних.

Серед літературних робіт Ліста - книги про Шопена, про музику угорських циган, а також безліч статей, присвячених актуальним і глобальним питанням розвитку музичного мистецтва.

Епоха Ліста була розквітом концертного піанізму. Ліст відмовився від існуючої в той час практики концертів за участю декількох музикантів і почав виконувати всю концертну програму один. Піаніст протягом декількох годин займав увагу публіки грою тільки на одному інструменті (небачене на ті часи явище). Перший з таких виступів, які сам Ліст називав «музичним монологом», відбувся в Римі в 1839 р. Це сміливе нововведення було спрямоване на підвищення художнього рівня концерту, де виконавець мав можливість здійснювати свої музично-просвітницькі цілі. Іноді на концертах Ліст імпровізував. Він мав звичку фантазувати на теми народних пісень і творів композиторів тієї країни, де концертував. У виборі тем для імпровізації було не

тільки бажання завоювати прихильність публіки, Ліст щиро цікавився незнайомою йому національною культурою.

Безумовно, манера гри Ліста, як і Шопена, мала свої національні особливості. Найсильніше позначилися вони в області ритму. На це дуже вплинув жанр угорської танцювальної музики *вербункош*, який став стилем угорської інструментальної музики кінця XVIII - початку XIX ст. В основі жанру - чоловічий танець «вербунк», з якого згодом виник «чардаш». У цьому стилі писали угорські композитори, від нього йдуть і всі так звані угорські елементи в творчості Моцарта, Бетховена, Шуберта, Вебера, Берліоза, Брамса. Найбільш характерні риси вербункошу – «циганський» або «угорський» звукоряд із збільшеною секундою, характерні фігурації, «гірлянди» тріолей, чергування темпів «швидко» і «повільно», широка сумна мелодика, запальний вільний ритм, несподівані акценти і фермати. Ліст любив і знав виконавську манеру угорських циган, котрі грали вербункош і широко її застосовував у власному виконанні. Його відхилення від темпу музикантам-класикам здавалися жахливим. Втім Ліст закликав виконавців до того, щоб вони не надавали музиці рівномірного погойдування руху. «Її треба прискорювати і уповільнювати з толком, - казав він, - в залежності від змісту». Типовий зразок вербункошу в творчості Ліста – «Ракоці-марш».

Гра великого артиста відрізнялася величезною образно-емоційною силою впливу і була яскравим прикладом романтичного стилю виконання. Гра піаніста вражала своєю барвистістю, тонким відтворенням оркестрових фарб - масивних tutti і тембрів окремих інструментів.

Ліст вражав умінням відтворити різні явища природи на кшталт шуму хвиль або завивання вітру. Саме в цих випадках особливо звертало на себе увагу сміливе використання нових прийомів педалізації.

Фортепіанний стиль Ліста – це концертна манера виконання крупним планом, розрахована на виступи в великих аудиторіях. Він ніби синтезував «фрескову манеру» виконання Бетховена з мистецтвом гри «блискучого стилю». На концертах маестро виникало враження, що фуги Баха грає органіст,

а симфонії Бетховена - цілий оркестр. Чудово володіючи технікою legato, він засліплював майстерністю гри non legato в дуже швидкому темпі. Піаніст застосовував масивні звучання і педальні «напливи», досягав сили і блиску в подвійних нотах, акордах і ажурних пасажах, кожна деталь піддавалася ювелірній обробці. Приголомшуючий вплив на слухачів пояснюється новизною піаністичних прийомів геніального музиканта. До цього часу його віртуозність залишається орієнтиром для сучасних піаністів, а твори – вершинами фортепіанної віртуозності.

Фортепіанний стиль Ліста відкрив нову еру в історії піаністичного мистецтва. Використання інструменту в усій його регістровій повноті, багатобарвності та динамічному різноманітті надавало універсальні можливості для відтворення оркестрових звучань, демократизації фортепіанного виконавства - виведенню його із сфери камерності і салонності до великої концертної зали.

У зв'язку з цими особливостями гри сформувалися аплікатурні принципи Ліста. Особливо важливим був принцип розподілу звукових послідовностей між двома руками, що дозволяло виконавцю досягти тієї сили, швидкості і блиску, які так вражали сучасників в його грі. Подібно Шопену, Ліст сприяв відродженню прийому перекладання пальців і розвинув його. Так, в його творах зустрічається рух першого пальця за п'ятим, використання першого пальця поспіль при виконанні кантилени в середньому регістрі.

Пориваючи зі старою традицією, Ліст ставив рояль так, щоб відвідувачі концертів могли краще бачити вражаючий профіль музиканта і його руки. Іноді Ліст ставив на сцену кілька інструментів і «подорожував» між ними, граючи на кожному з однаковим блиском.

З часом у виконавстві Ліста відбувалися перетворення – в характері гри на зміну стихійній силі прийшла гармонія між почуттям та інтелектом, все більше його вабила до себе лірика і співуча манера виконання.

Артистична діяльність Ліста відбувалася в багатьох європейських містах. Піаніст кілька разів об'їхав всю Європу, в тому числі Іспанію, Португалію,

Росію, був у Туреччині. Важливим етапом стали віденські концерти, на яких він мав надзвичайний успіх і захоплені відгуки, що спонукало піаніста ціле десятиліття присвятити переважно концертній діяльності. Був Ліст і в багатьох українських містах - Києві, Чернівцях, Житомирі, Немирові, Бердичеві, Львові, Одесі, Миколаєві. Два його концерти відбулися у Кременецькому замку на Тернопільщині. Перебуваючи у Воронинцях на Поділлі, композитор створив п'єси для фортепіано «Українська балада» і «Думка» на теми українських народних пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють буйні». Ці твори увійшли до циклу «Колосся Воронинець». Цікаво, що протягом життя Ф. Ліст написав шість однойменних творів, присвячених гетьману Мазепі, а саме 3 етюди для фортепіано, симфонічну поему, твори для двох фортепіано і в чотири руки. Концертна діяльність піаніста закінчилася в 1847 р. в Єлисаветграді (нині Кропивницький). Відмова від систематичних концертних виступів у розквіті сил мала серйозні причини. Найважливішими були дві – бажання займатися композицією і розчарування в концертній діяльності, що викликане нерозумінням його серйозних артистичних прагнень.

Ліст був видатним композитором. Він стверджував, що на його творчість вплинула музика видатного польського піаніста Ф. Шопена та знаменитого італійського скрипаля Н. Паганіні. Піаністичний геній Ліста зумовив пріоритет фортепіанної музики, де вперше сформувалася його художня ідея про необхідність активного духовного впливу на людей. Прагнення до усвідомлення виховної місії мистецтва, до з'єднання для цього всіх його видів, до синтезу в ньому глибини філософсько-поетичного змісту з мальовничістю втілилося в особливостях трактування Лістом програмності в музиці. Він визначав її як «оновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією, як звільнення художнього змісту від схематизму». Це привело до створення в його творчості нових жанрів і форм.

Ліст увійшов в історію музики як сміливий новатор в області музичної форми, гармонії, збагатив новими фарбами звучання фортепіано та симфонічний оркестр, дав цікаві зразки рішення ораторіальних жанрів. Ліст

створив нові інструментальні жанри (рапсодія, симфонічна поема), сформував структуру одночастинно-циклічної форми. Композитор активно пропагував ідею синтезу мистецтв. Його творчість пов'язана з живописом, архітектурою і літературою. Він говорив, що час «чистих мистецтв» закінчився. Поетичну ідею, що визначала зміст твору, автор розкривав в заголовку та епіграфах. Надалі ідеї синтезу мистецтв знайшли широке застосування у світовому музичному мистецтві.

Більша частина фортепіанної спадщини композитора – транскрипції і парафрази на теми інших авторів. Ліст створив безліч транскрипцій творів або фрагментів з них на теми творів Баха, Белліні, Берліоза, Вагнера, Верді, Глінки, Гуно, Меєрбера, Мендельсона, Моцарта, Паганіні, Россіні, Сен-Санса, Шопена, Шуберта, Шумана. Особливо сміливим і новаторським кроком було перекладення симфоній Бетховена. Приводом для їх створення стало бажання Ліста популяризувати у своїх концертах великі оркестрові твори майстрів минулого або нову музику невідомих композиторів-сучасників. У теперішні часи більшість із цих аранжувань втратила популярність, хоча піаністи, як і раніше, долучають до концертного репертуару подібні п'єси, що дають можливість продемонструвати запаморочливу техніку.

Сміливий новатор, Ліст збагатив та розширив засоби виразності музичного мистецтва. В інструментальну мелодику Ліст вніс елементи мовних інтонацій, підкреслену декламаційність, застосовував принцип монотематизму. Назву «монотематизм» в цих випадках треба розуміти як єдність тематичного матеріалу протягом всього твору, а не створення твору на одній темі. Часто Ліст використовував групу тем і піддавав їх сміливим перетворенням. Композитор імітував тембри багатьох інструментів, зокрема звучання дзвіночків, органу і національних циганських інструментів, особливо цимбал.

Героїка, любовна лірика, релігійний захват – один полюс творчості композитора, втілення сатанинських образів, пекельних сил – другий. Як композитор-романтик Ліст прагнув втілити в музиці почуття, що виникають при спогляданні природи. Він приділяв увагу мальовничим якостям своїх

музичних пейзажів, таким чином готуючи майбутнє імпресіоністське сприйняття природи.

Як композитор і автор транскрипцій Ліст створив понад 1300 творів. В творчості Ліста з найбільшою яскравістю втілилася ідея, що виявилася у багатьох композиторів другої половини XIX ст., – створення характерних програмних етюдів. 12 «Етюдів трансцендентного виконання» (етюди вищої майстерності виконання) - одні з перших зразків цього жанру, що ввійшли в репертуар багатьох піаністів світу. Серед найпопулярніших творінь Ліста - 19 угорських рапсодій, соната сі-мінор, два фортепіанні концерти, «Мрії кохання», три цикли п'єс під назвою «Роки мандрівок».

Вперше жанр рапсодії з’явився у творчості чеського композитора В.Я.Томашека. Ліст надав йому інше тлумачення: під рапсодією він розумів віртуозний твір в дусі парафрази, де замість оперних мелодій використовуються народнопісенні і танцювальні мотиви. Своєрідністю відзначена форма творів, що заснована на контрастному зіставленні двох розділів - повільного і швидкого: перший більш імпровізаційного складу, другий - варіаційний. Музика повільних частин - гордовита, лицарська, романтично-піднесена, швидких – вогневі танці чардаші. Ліст часто використовував характерні фігурації, що передають звучання цимбал, скрипкову мелізматику, характерні ритмічні і ладові обороти стилю вербункош - «циганську гаму», повторювані квартові поспівки, характерний пунктирний ритм в кадансах, синкопи. З народної практикою пов'язані прийоми орнаментального варіювання тем, несподівані зміни характеру і темпу.

Один з найбільш значущих фортепіанних творів композитора – соната сі - мінор. Твір присвячено Роберту Шуману, перший виконавець – Ганс фон Бюлов. Сонату часто називають «фаустівською». Вона написана в одночастинній формі, яка має окремі розділи, що «зливаються» в одну частину. Складність форми обумовлена філософською насиченістю змісту. В основі твору - група тем, які, трансформуючись, набувають нерідко протилежного

образного змісту; розвиток заснований на різкому зіткненні різнохарактерних тем.

У циклі «Роки мандрівок» яскраво проявилася схильність композитора до програмності - кожна п’єса має свою назву. Цикл складається з 3-х частин: «Рік перший» – Швейцарія, «Рік другий» – Італія, «Рік третій» – Рим. Робота над циклом тривала дуже довгий час: перші п'єси виникли на початку 30-х рр., останні – в кінці 70-х. В творах Ліст створив музичні картини природи, висловив свої враження від місць, які відвідав, поділився емоціями від творінь великих майстрів. Деякі п'єси з «Років мандрівок» втілюють образи, що пов’язані з творами літератури, живопису, скульптури, народними легендами (соната-фантазія «Після прочитання Данте», Сонети Петрарки, «Заручини» за картиною Рафаеля, «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело, «Каплиця Вільгельма Телля»), інші - образи природи («На Валленштадтському озері», «У джерела»), треті являють собою релігійно-філософські роздуми («Ангелюс»). Композитор прагнув зробити свій музичний задум зрозумілим для найширших кіл слухачів, тому кожна п’єса супроводжувалась епіграфом і малюнком.

Ліст – автор двох концертів для фортепіано з оркестром. Створений ним тип концерту закріпився в творчій практиці наступних композиторів, хоча у другій половині XIX ст. існували й інші типи концертів, наприклад, Чайковського або Брамса. Концерти Ліста непрограмні, але їх тісний зв'язок з симфонічними поемами очевидний. Твори одночастинні, проте мають певні розділи, які відповідають чотирьом частинам звичайного симфонічного циклу. В основі концертів - принцип монотематизму.

Ліст зробив видатний внесок в фортепіанну педагогіку. Подібно Шуману, Ліст в навчанні переслідував виховні цілі. Головним своїм завданням він вважав введення учнів у світ мистецтва, пробудження в них мислячих художників, що здатні цінувати прекрасне і усвідомлювати високі завдання артиста. Лист вимагав від своїх учнів правди, природності вираження почуттів.

Важливою умовою якісного виконання Ліст вважав діяльність внутрішнього слуху. Він говорив, що техніка народжується «з духу», а не з

«механіки». Процес роботи на формуванням техніки він пропонував починати з аналізу фактурних труднощів, які звів до чотирьох фундаментальних формул - октави і акорди, тремоло, подвійні ноти, гами та арпеджіо.

Особливо багато Ліст займався педагогікою в пізній період життя. З різних країн до нього з'їжджалися молоді піаністи, які прагнули завершити свою музичну освіту у великого маестро. Він допомагав багатьом початківцям-виконавцям, витрачав величезні гроші, що отримував за концерти, на благодійність і потреби мистецтва. Його уроки були безкоштовними. Ліст пожертвував значні кошти на відкриття консерваторії в Будапешті. Серед учнів Ліста знамениті піаністи Г. Бюлов, К. Таузіг, А. Зилоті, І.Альбеніс і багато ін.

Твори для фортепіано

12 етюдів вищої виконавської майстерності (Трансцендентні
етюди: «Прелюдія», Fusées, «Пейзаж», «Мазепа», «Блукаючі вогні»,
«Видіння», «Героїка», «Дике полювання», «Спогад», Appassionata,
«Вечірні гармонії», «Заметіль»)
6 етюдів за каприсами Паганіні (Tremolo, Octaves, La campanella,
Arpeggio, La Chasse, Theme et variations)
5 концертних етюдів (Шум леса, Хоровод гномов, iI lamento (Жалоба),
La Leggierezza (Лёгкость), Un Sospiro (Вздох)
«Альбом мандрівника»
«Роки мандрів» (3 цикли)
«Поетичні та релігійні гармонії»
«Розради»
«Угорські історичні портрети»
Дві легенди
Дві балади
Три ноктюрни
19 угорських рапсодій
«Румунська рапсодія»
«Іспанська рапсодія»,
Соната сі-мінор
Мефісто-вальс
Фантазії на теми з опер, Транскрипції
Вальси, галопи, полонези, чардаші, марші та ін.

Численні транскрипції та обробки творів Шуберта, Бетховена, Вебера,
Шумана, Вагнера, Берліоза, Мендельсона, Верді, Баха, Шопена,
Мейербера, Доницетті, Белліні, Гуно
Близько 90 пісень та романсів на слова Г.Гейне, Й.В.Гете, В.Гюго та ін.
Два концерти для фортепіано з оркестром
«Танець смерті» для фортепіано з оркестром
«Фантазія на угорські народні теми» для фортепіано з оркестром

Фортепіанне мистецтво другої половини XIX ст. Німецька фортепіанна школа. Й. Брамс. Учні Ф. Ліста. Чеські піаністи і композитори.

1. Фортепіанно-виконавська культура Німеччини другій половині XIX ст.
2. К. Рейнеке - представник академічного напрямку виконавства і педагогіки.
3. Й. Брамс - яскравий представник романтичного мистецтва.
4. Твори для фортепіано Й.Брамса.
5. Виникнення нових галузей музикознавства. Створення «Фортепіанних шкіл».
6. Г. Бюлов, К. Таузіг та Е. д'Альбер – визначні представники німецької фортепіанної школи.
7. Б. Сметана, А. Дворжак та їх внесок у розвиток чеського музичного мистецтва.

Фортепіанно-виконавська культура Німеччини досягла високого рівня у другій половині XIX ст. Велику роль в її розвитку зіграли піаністи академічного напрямку. Вони стали популярними перш за все як педагоги і автори методичних робіт. Деякі з них займалися концертною діяльністю. Серед представників академічного напрямку було чимало прихильників так званої «об'єктивної» манери виконання. Вони прагнули до вірної передачі задуму автора, що стало реакцією на досить вільне тлумачення творів і суб'єктивізм віртуозів. Сувора «об'єктивність» вважалася особливо важливою при виконанні музики Баха, Моцарта, Бетховена. Однак, відстоюючи цей принцип, піаністи академічного напрямку нерідко підміняли творче ставлення до проблеми інтерпретації відтворенням «букви» тексту композитора.

Найбільш видатним представником академічного напрямку в Німеччині був композитор, диригент, піаніст і педагог ***Карл Рейнеке*** (1824-1910). Він викладав в Лейпцігській консерваторії, де вів класи фортепіано і композиції. Рейнеке часто виступав як піаніст. Його гра відрізнялася добрим смаком, простотою і солідною технікою. За відгуками сучасників його грі бракувало «поетичного польоту», трактування класичних творів називали «строго об'єктивним». Рейнеке - автор великої кількості фортепіанних творів.

У німецькій музиці продовжував розвиватися і романтичний напрямок. Значним явищем цього періоду було мистецтво ***Йоганнеса Брамса*** (1883-1897). Творча діяльність музиканта в Німеччині та Австрії відіграла визначну роль в підйомі музичної культури цих країн. Брамс був прекрасним піаністом. У його грі позначалося серйозне ставлення до мистецтва, благородство художнього смаку. Сучасники відзначали силу і міць виконання, глибину і простоту інтерпретації, сердечність співучого тону і мужню енергію ритму. Шуман називав його гру «високогеніальною».

У композиторській творчості Брамс йшов шляхом втілення традицій різних епох німецько-австрійської музики та німецької культури в цілому. Великий інтерес Брамс виявляв до музичного фольклору, в тому числі німецького, угорського, слов'янського. В період розвитку нових жанрів програмної і театральної музики Брамс звертався в основному до класичних інструментальних форм і жанрів, довівши їх життєздатність і перспективність.

Так само значні і його вокальні твори, в яких особливо відчувається діапазон охоплення традиції – від досвіду майстрів епохи Відродження до сучасної побутової музики і романтичної лірики. Брамс в своїй творчості втілив багатий емоційний світ: пристрасні прагнення, ліричні мрії і сумніви. Але йому були чужі стихійна захопленість і безпосередність почуттів, він спиняв емоції голосом розуму. Для музики Брамса характерні романтична схвильованість і сувора дисципліна мислення, монументальність композиції і тонке нюансування деталей.

Брамс доводив своєю творчістю, що і в сучасних умовах можна використовувати старі композиційні принципи - прийоми мотивної розробки і поліфонічного розвитку тем, багаточастинний сонатний цикл і варіації класичного типу. Творам Брамса притаманні поєднання широкоохопленості і щільності фактури, насиченість поліфонічними елементами і оркестровими прийомами письма. Однак, застосовуючи багатоелементну фактуру, Брамс прагнув рельєфно виявити самостійність голосів.

Склад піанізму Брамса наклав відбиток на його фортепіанну музику. Технічні труднощі, часом досить значні, виникають не для створення ефектного концертно-віртуозного «вбрання», а для вираження своєрідності змісту. До числа улюблених прийомів Брамса відносяться: рух паралельними інтервалами в терцію, сексту або октаву, що підсилює народний колорит його творів, розміщення мелодії в середньому голосі, мерехтливий колорит «струмуючих» фігурацій. У камерних творах значна роль складних ритмів, які так властиві музиці Брамса - синкопованих, таких, що поєднують парні метри з непарними, поліритмія. Відводячи техніці «службову» роль, Брамс все ж по-своєму її розвинув і протягом всього свого життя приділяв роботі над нею багато уваги.

Індивідуальність Брамса проявилася вже в його перших друкованих опусах – трьох фортепіанних сонатах. Брамс суттєво оновив жанр класичної сонати. Він збагатив її новим змістом, розвинув зв'язки з пісенним мистецтвом, змінив побудову циклу. Композиційні прийоми, що Брамс знаходить в сонатах, стали основою для багатьох наступних творів: симфоній, концертів, камерних ансамблів.

До кращих творів Брамса належать два фортепіанних концерти. Музика творів відрізняється глибиною змісту, епічним розмахом і проникливим ліризмом, тематизм пов'язаний з народною основою. Концерти можна розглядати як синтетичний жанр і швидше назвати симфоніями-концертами для фортепіано з оркестром. Таким чином, можна говорити про створення нового типу інструментального концерту.

Композитор написав п'ять варіаційних циклів. Найбільшу популярність здобули «Варіації на тему Генделя» і «Варіації на тему Паганіні». У першому з них Брамс продовжує традиції видатних композиторів кінця XVIII- початку XIXст., в першу чергу Генделя, Моцарта і Бетховена. Метою другого є розвиток віртуозних можливостей виконавця. Це один з найскладніших фортепіанних творів. У ньому представлено багато видів фортепіанного викладу, що використовував Брамс, – терції, сексти, октави, поліритмія.

Брамс звертався до таких форм, як скерцо, рапсодія, балада, інтермецо, капричіо, романси. Він також продовжив розвиток жанру камерної музики для фортепіано в чотири руки. Композитор створив для цього інструментального складу серію вальсів, знамениті «Угорські танці», Souvenir de la Russie` - 6 фантазій для фортепіано в 4 руки на російські та богемські теми і варіації на тему Роберта Шумана Es-dur.

Цікавим є його збірка «51 вправа», в якій визначені основні завдання в галузі розвитку піаністичної майстерності. Вправи Брамса дуже корисні, з успіхом використовуються і наразі.

Перед тим, як приступити до вивчення творів Брамса необхідно усвідомити, що в його музиці палке вираження почуттів поєднується з логікою думок, що він цінував духовне начало вище «відкритої» емоційності.

У багатьох творах композитора нелегко виявити численні фактурні деталі – поліфонічні, ритмічні, оркестрові. Для вирішення цього завдання необхідно мати чітке уявлення про художню ідею твору і наскрізний тематичний розвиток, відчути емоційний «тон» цілого і окремих побудов, розпізнати виразне значення тих чи інших прийомів індивідуалізації голосів.

Одними з найкращих інтерпретаторів фортепіанної музики Брамса були А.Рубінштейн, Е.Гілельс і Е.Фішер. Виконання Рубінштейном Другого концерту для фортепіано з оркестром відрізнялося монументальністю, широким фразуванням, насиченою і соковитою, позбавленої різкості, звучністю. Гілельс грав цей концерт цілісно, мужньо і значно, підкреслюючи епічну міць стилю

композитора. Виконання Фішера цікаво перш за все розкриттям лірико-поетичних образів і барвистих елементів фортепіанної партії.

Твори для фортепіано

3 сонати Op. 1, 2, 5

Скерцо мі-бемоль мінор Op. 4

Варіації на тему Р. Шумана Op. 9

4 балади Op. 10

Варіації на тему угорської пісні Op. 21

Варіиації та фуга на тему Г. Ф. Генделя Op. 24

Варіації на тему Паганіні, етюди для фортепіано Op. 35 (2 зошити по 14 етюдів)

П'єси Op. 76 (4 капрічіо, 4 інтермецо)

2 рапсодії Op. 79

Фантазії Op. 116 (3 капрічіо, 4 інтермецо)

3 інтермецо Op. 117

6 п'єс Op. 118 (4 інтермецо, романс, балада)

4 п'єси Op. 119 (3 інтермецо, рапсодія)

51 вправа для фортепіано

Етюди за п'єсами Баха, Вебера, Шуберта, Шопена

Біля 200 пісень та романсів для голоса з фортепіано

Для фортепіано в чотири руки:

Варіації на тему Шумана

Соната Op. 34b

16 вальсів Op. 39

21 угорський танець (4 зошити)

Пісні кохання. Обробка вальсів Op. 52a

Варіації на тему Гайдна

2 концерти (d-moll, op. 15, B-dur, op. 83)

Камерні твори:

2 сонати для віолончелі і фортепіано (№1 e-moll, op. 38, № 2 F-dur op.99)

3 сонати для скрипки і фортепіано (№1 G-dur, op. 78, №2 A-dur, op. 100, №3 d-moll, op. 108)

2 сонати для кларнета (альта) та фортепіано (№ 1f-moll, op.120, № 2 Es-dur, op. 120)

У другій половині XIX ст. почалося інтенсивне і всебічне вивчення фортепіанного мистецтва. В цей час виникли нові галузі музикознавства – історія фортепіанної музики, виконавства, педагогіки і теорія піанізму. Якщо в попереднє десятиліття фортепіанна проблематика розглядалася в так званих великих теоретико-практичних школах, то тепер з'являються дослідження з окремих проблем фортепіанного мистецтва. Серед таких робіт значно виділялась «Історія фортепіанної музики» К.Ф. Вейтцмана. Ця книга була найбільш ґрунтовною працею з історії клавірного мистецтва. З'явились монографії про композиторів, дослідження, присвячені інтерпретації фортепіанної музики. У багатьох працях розглядалися проблеми фортепіанної техніки. У цій області особливо довго зберігалися старі забобони, передові ідеї просувалися з великими труднощами, але згодом призвели до істотних змін в поглядах на методику навчання гри на фортепіано. Рішучий крок у ставленні до використання всього апарату, в тому числі і плечового пояса, зробив піаніст, композитор і педагог Л. Деппе. Його погляди належав вже до нового педагогічного напрямку, який отримав поширення в XX ст.

У цей період вийшло багато фортепіанних шкіл німецьких педагогів: Г.Гермера, Г. Рімана, Е. Бреслауера. Найбільш відома зі шкіл того періоду – школа З. Леберта і Л. Штарка. Дуже важливо, що автори відзначали благотворний вплив музики на людину, розуміючи величезну роль репертуару в художньому вихованні учня, закликали до використання в навчанні творів класиків і зразків народної музики, вважали основою навчання поліфонію, зокрема, твори Баха.

Однак при всіх позитивних моментах діяльність німецьких педагогів і теоретиків нерідко була скута консервативно-академічною рутиною. Це заважало їм в належній мірі оцінити виконавські та педагогічні принципи великих піаністів-новаторів – Бетховена, Шопена, Ліста.

Багато талановитих німецьких піаністів-віртуозів того часу навчались у Ліста і, як і їх вчитель, були противниками консервативного академізму. Вони цінували в мистецтві прояв художньої ініціативи. Кожен з них був яскравою,

чітко вираженою індивідуальністю. Деяким були притаманні риси інтелектуалізму, іншим - відкритість емоційного висловлювання.

Прогресивні тенденції, властиві німецькому мистецтву того часу, знайшли відображення в довгій та інтенсивній виконавські діяльності піаніста, диригента, педагога та композитора ***Ганса Бюлова*** (1830-1894). Він належав до музикантів, які підпорядковують художні емоції керівній ролі розуму. Бюлов надавав величезного значення аналізу, з'ясуванню дрібних конструктивних елементів і виразних деталей. Він вказував на «величезну різницю між осмисленим і неосмисленим почуттям». Грі піаніста були притаманні енергія, воля, владна ритміка.

Бюлов завоював авторитет видатного музиканта і великого майстра фортепіанної гри не тільки виконавською, але і педагогічною та редакторською діяльністю. Особливо цікаві його редакції творів Баха, Бетховена, Вебера. Значну популярність завоював відредагований ним збірник «60 обраних етюдів І. Крамера». Бюлов також виступав з лекціями, присвяченими проблемам виконавства.

Обдарованим піаністом був ***Карл Таузіг*** (1841-1871). У Берліні він заснував «Школу вищої фортепіанної гри» і кілька років керував нею. Таузіг вражав своєю майстерністю, феноменальною віртуозністю. Надзвичайна легкість, рівність, швидкість виконання гам і терцій поєднувалися у нього з силою і блиском акордово-октавної техніки. Таузіг володів і значним композиторським даруванням. Крім оригінальних творів, він створив ряд чудових концертних обробок на теми творів різних авторів.

У 80-х роках XIX ст. увагу всього музичного світу привернув піаніст ***Еуген д'Альбер*** (1864-1932). Сучасники відзначають в його виконанні імпровізаційність, поетичність, поєднання приголомшливої сили звуку з легкістю і тонкою розробкою деталей. Д`Альбер особливо славився виконанням творів Бетховена. Розквіт його виконавської діяльності був порівняно нетривалим, тому що він захопився композицією. В його доробку два концерти для фортепіано з оркестром, 19 симфоній, більшість з яких мають

програмні назви, симфонічні твори, фортепіанні п’єси.

Розвиток чеського мистецтва XIX ст. тісно пов'язаний з ідеями передових діячів мистецтва, які увійшли в історію під ім'ям «будителів». Найбільшим виразником їхніх ідей в музиці став ***Берджих Сметана*** (1824-1884). Все своє життя він віддав справі розвитку національної культури. Сметана був великим композитором, фундатором чеської музичної класики, громадським діячем, виконавцем-піаністом, диригентом, критиком, педагогом. Найважливіше місце в його музиці займають оперний і симфонічний жанр. Відомі і його фортепіанні твори, в яких позначився вплив романтиків, переважно Шумана і Шопена.

Чимало творів для фортепіано написав інший класик чеської музики - ***Антонін Дворжак*** (1841-1904). Продовжуючи розвиток жанрів народної музики, він створив кілька циклів п'єс, в тому числі знамениті «Слов'янські танці».

Серед музикантів, які зробили помітний внесок у розвиток музичної культури Чехії, - піаніст, органіст, композитор і педагог Вацлав Томашек, композитор, теоретик і педагог Антонін Рейха, піаніст, композитор, перший педагог Ф. Шопена Войцех Живний.

Французька фортепіанна школа. К. Сен-Санс. С.Франк. Норвезька фортепіанна школа. Е Гріг. Польські викладачі-піаністи.

1. К. Сен-Санс – яскравий представник французького музичного мистецтва 50-60 роки XIX ст.
2. Творчість С. Франка – новий етап у розвитку французької фортепіанної музики.
3. Визначні французькі фортепіанні педагоги А. Мармонтель і Л. Адам.
4. Норвезька фортепіанна школа. К. Сіндінг, Е. Гріг.
5. Польська фортепіанна музика другої половини XIX ст.

У 50-60 рр. XIX ст. у французькій музиці панувала опера, інструментальне мистецтво не було таким затребуваним, як в попередні часи. Відродження інструментального мистецтва почалося в 70-і рр.

Група передових діячів створила «Національне товариство музики», завданням якого була пропаганда творчості французьких композиторів. Членами товариства були К. Сен-Санс, С. Франк, Г. Форе та ін. Концерти, що проводили члени товариства, не тільки пробуджували інтерес у слухачів до сучасної національної школи, а й стимулювали створення нових творів.

Одним з керівників товариства був ***Каміл Сен-Санс*** (1835-1921). Він увійшов в історію перш за все як композитор, піаніст, педагог, диригент. Сен-Санс був обраний членом Французького астрономічного товариства, бо його пізнання у фізиці, астрономії, археології та історії не поступалися ерудиції деяких вчених. Композитор був також автором книг з філософії, літератури, живопису, театру, складав вірші і п'єси, писав критичні есе і малював карикатури.

У своїх полемічних статтях композитор виступав проти обмеженості творчих інтересів, догматизму, ратував за всебічне вивчення художніх смаків широкої публіки. Сен-Санс прагнув до встановлення в суспільстві серйозних поглядів на мистецтво, до пропаганди творчості класиків і видатних композиторів сучасності, до відродження традицій старих французьких майстрів.

Сен-Санс 75 років займався виконавською діяльністю. Він виступав як на концертах, так і на музичних зборах, які систематично проводив у себе вдома, знайомлячи гостей з новими творами.

Протягом усього творчого шляху композитор особливо плідно працював в області інструментальних жанрів, відводячи перше місце віртуозним концертним творам. Сен-Санс був творцем перших видатних зразків французького фортепіанного концерту. Він написав багато сольних фортепіанних п'єс, серед яких збірки етюдів і поліфонічних творів. До кращих творів Сен-Санса належить сюїта «Карнавал тварин», Другий фортепіанний концерт, Симфонія з органом, опера «Самсон і Даліла», два твори для скрипки з оркестром - Інтродукція і рондо-капричіозо та Третій концерт.

Мистецтву Сен-Санса властиві образи світлої лірики і благородної

патетики. Інтелектуальне, логічне нерідко в його музиці переважає над емоційним. Композитор широко використовує в своїх творах інтонації фольклорних і побутових жанрів. Пісенно-декламаційний мелос, рухлива ритміка, витонченість і різноманітність фактури, ясність оркестрового колориту, синтез класичних і поемно-романтичних принципів формоутворення – всі ці риси знайшли відображення в кращих творах Сен-Санса.

Розвиток французької виконавської школи в значній мірі визначала Паризька консерваторія - перший в Європі спеціальний навчальний заклад, що готував професійних музикантів. Провідним фортепіанним педагогом консерваторії протягом тривалого часу був професор ***Антуан Мармонтель*** (1816-1898). Серед його учнів - Ж. Бізе, М. Лонг, К. Дебюссі. Мармонтель написав велику кількість фортепіанних творів, серед яких ноктюрни, романси, а також етюди, що були створені спеціально для його учнів.

Новим етапом на шляху розвитку французької фортепіанної музики була творчість ***Сезара Франка*** (1822-1890). Композитор навчався в Паризькій консерваторії, був прекрасним піаністом і одним з найкращих органістів свого часу. Значне місце в його творчості займають органні твори циклічної форми. Франк започаткував так званий органний симфонізм. Чудове володіння вищою композиторською майстерністю проявилося в органних імпровізаціях Франка на англійські, шведські, угорські і російські теми. Музиканта часто запрошували на урочисті церемонії відкриття нових органів. Такої честі удостоювалися лише найкращі органісти.

Франк відродив до нового життя французьку симфонічну і камерну музику, відновив інтерес до ораторії. Композитор розширив можливості музично-виразних засобів, особливо в області гармонії і поліфонії.

Центральною темою мистецтва Франка є розкриття внутрішнього світу людини, що страждає в пошуках щастя і світлого ідеалу. Франк не прагне героїзувати цей образ, а намагається його розкрити ліричним втіленням теми.

Серед фортепіанних творів Франка найбільш значними є «Прелюдія, хорал і фуга» та «Прелюдія, арія і фінал». Музика композитора значна і благородна,

досконала за конструкцією та сповнена звукової чарівності, барвистості, виразності, високої духовності.

Справжньою любов'ю до музики і до своїх учнів відрізнялась педагогічна діяльність Франка в Паризькій консерваторії, де його клас органу став центром вивчення композиції. Пошуки нових гармонійних фарб і форм, інтерес до сучасної музики, дивовижне знання величезної кількості творів різних композиторів привертало до Франка молодих музикантів.

Французький піаніст, композитор і музичний педагог, професор Паризької консерваторії ***Луї Адам*** (1758-1848) був вихователем цілої плеяди видатних французьких піаністів. Його «Школа гри на фортепіано», видана в 1805 році, була визнана обов'язковим посібником для учнів консерваторії. У цій праці поряд з рекомендованим репертуаром і вправами автор сформулював свої методичні принципи, що виявляють його прогресивні погляди на питання виконавського мистецтва. Він підкреслював, що тим, хто бажає навчитися добре грати на фортепіано, необхідно перш за все прагнути загального музичного розвитку. Для цього треба слухати хороших музикантів, багато працювати «над виразністю мелодії і будь-якого пасажу, розвивати свій смак». Перебуваючи під впливом естетичних поглядів Ф. Е. Баха, Адам вважав, що головна мета музики – зачаровувати слухача. Домогтися цього можна тільки розумінням стилю, характеру і виразними особливостями музичних творів. Роботу над технікою він підпорядковував звуковим завданням і заперечував механічне тренування пальців у відриві від музичних цілей. Гами і арпеджіо він, наприклад, радив грати з різною нюансировкою, застосовуючи crescendo і diminuendo. Домагаючись від учнів виразності і співучості звучання, Адам особливу увагу приділяв аплікатурі, фразуванню і грі legato.

Одним з найбільш самобутніх і поетичних творчих явищ в європейській музиці другої половини XIX століття був розквіт норвезької школи, яку очолив видатний композитор Едвард Гріг. Серед музикантів, завдяки яким пожвавилося культурне життя Норвегії, були знаменитий скрипаль Уле Буль, композитор Хальфдан Кьєрульф, з ім'ям якого пов'язаний розвиток в Норвегії

романтичної фортепіанної мініатюри, видатні драматурги Генрік Ібсен і Б'єрнстьєрне Б'єрнсон.

Одним з яскравих представників норвезького музичного мистецтва був ***Крістіан Сіндінг*** (1856-1941). Його музика з величезним успіхом виконувалася в концертних залах Норвегії, Швеції, Німеччини, Росії. Його твори виходили в найбільших видавництвах Скандинавії, Європи та Америки. К. Сіндінг отримав державну пенсію як «найбільш знаменитий національний композитор після Гріга». Серед його творів величезна кількість фортепіанних п'єс, симфонії, хори, опера.

Безумовно, серед своїх норвезьких попередників і сучасників ***Едвард Гріг*** (1843-1907) був найбільш значним і геніально обдарованим композитором світового значення. Він вплинув на творчість не тільки скандинавських авторів, а й на європейську музику в цілому.

Гріг навчався в Лейпцігській консерваторії, де на початку йому прийшлося зіткнутися з проявленням консервативного академізму. Однак згодом він знайшов викладачів з прогресивними педагогічними поглядами, під керівництвом яких зміг закінчити своє навчання. Гра Гріга не була віртуозною, але привертала увагу тонкою образністю і витонченістю.

Гріг писав для фортепіано переважно мініатюри. «Ліричні п'єси» складають більшу частину фортепіанної творчості Гріга (в десяти зошитах циклу об'єднуються шістдесят шість фортепіанних п'єс). Для них характерні безпосередність висловлювання, ліризм, вираження в кожній п'єсі переважно одного настрою, невеликі масштаби, простота і доступність художнього задуму і технічних засобів. Ці риси притаманні і деяким п’єсам з циклу «Поетичні картинки». Він з надзвичайною виразністю втілив в музиці образи народної поетики і рідної природи, спираючись на норвезький музичний фольклор. Художню цілісність циклу «Ліричних п'єс» надає принцип програмності. Кожна п'єса відкривається заголовком, що визначає її поетичний образ. Цикл відрізняється великим жанровим різноманіттям. Є в ньому елегія і ноктюрн, колискова і вальс, пісня і арієта. Багато п’єс написані в дусі

норвезьких танців – халінга, спрингданса, гангара.

В своїх фортепіанних творах Гріг використовував прийоми звукопису, відтворював ефекти повітряної середи, просторової перспективи, освітлення. Композитор одним з перших почав розробляти імпресіоністські засоби виразності. Створенням фортепіанних п'єс Гріг сприяв розробці камерного фортепіанного письма особливого типу, нескладного за викладенням, але такого, що у барвистості звучання не поступається віртуозній фактурі.

Крім численних мініатюр Гріг написав для фортепіано Концерт, Сонату, Баладу і Сюїту «З часів Хольберга».

Найбільш відомий і улюблений твір багатьох виконавців – Концерт a-moll, один з визначних творів цього жанру в європейській музиці другої половини XIX століття. Національний норвезький колорит і характерний для композитора образний лад твору зумовили яскраву своєрідність концерту. Твір відрізняється віртуозною партією фортепіано, що за потужністю та гамою настроїв наближається до оркестрового звучання. Концерт дуже сподобався Ференцу Лісту, який високо цінував самобутність. Цей твір Гріга увійшов до репертуару багатьох відомих піаністів.

Концерт являє собою класичний цикл з традиційним співвідношенням трьох частин: I частина – динамічне сонатне allegro лірико-патетичного характеру, повне романтичних поривів і яскравих контрастів (a-moll); II частина - споглядальне Adagio, музика якого втілює прекрасний світ північної природи (Des-dur); III частина – життєстверджуючий народно-жанровий фінал (a-moll → A-dur). Всі частини зв'язані єдиною лінією симфонічного розвитку – від вступної каденції до коди фіналу, в якій представлений головний образ твору – образ Норвегії.

Фортепіанні твори Гріга завоювали визнання у всьому світі. Їх виконують як професіонали, так і аматори. П'єси норвезького композитора справедливо вважаються чудовою школою навчання.

Фортепіанні твори

23 маленькі п'єси, без опусу, 1859

9 дитячих п'єс, присвячених Л. Рейс, без опусу, 1859

3 п'єси, присвячені Т.Берг, без опусу, 1860

4 п'єси ор. 1

6 поетичних музичних картинок ор. 3

4 гуморески ор. 6

Соната e-moll, ор. 7

Траурний марш пам'яті Р.Нурдрока, 1 861

25 норвезьких пісень і танців ор. 17

З народного життя ор. 19

Балада в формі варіацій на норвезькі народні мелодії ор. 24

6 норвезьких гірських мелодій

4 листка з альбому

Імпровізація на норвезькі народні пісні ор. 29

З часів Хольберга ор. 40

Транскрипції власних пісень

Настрої (7 п'єс) ор. 73

Ліричні п'єси (66 п'єс, 10 зошитів)

Для фортепіано в 4 руки:

Симфонічні п'єси ор.14

Норвезькі танці ор. 35

Вальси каприси (2 п'єси) ор. 37

Давньонорвезький романс з варіаціями ор. 51

Друга фортепіанна партія до чотирьох сонат Моцарта

Концерт для фортепіано з оркестром a-moll, ор. 16

Близько 150 пісень, романсів, пісенних циклів для голосу з фортепіано на слова норвезьких, датських і німецьких поетів

Камерні твори:

3 сонати для скрипки і фортепіано (F-dur, ор.8, G-dur, ор.13, c-moll, ор.45)

гавот

Соната для віолончелі та фортепіано a-moll, ор. 36

У польській фортепіанній музиці другої половини XIX століття панувало тривале затишшя. Найбільший після Ф.Шопена національний композитор того часу ***Станіслав Монюшко*** (1819-1872) присвятив себе переважно оперній та пісенній творчості. З дитинства Монюшко мав можливість познайомитися з

фольклором слов'янських народів, тому його творчість ввібрала в себе характерні риси народної музики поляків, українців і білорусів. Найбільш значне з того, що створено Монюшко, пов'язано перш за все з тими жанрами, які не використовувались Ф. Шопеном або не отримали у нього значного розвитку. Комозитор створив опери, балети, кантати, хори, вокальні ансамблі, більше 400 пісень, близько 50 фортепіанних мініатюр. Монюшко також є автором «Школи гри на фортепіано» і підручника гармонії.

Фортепіанне виконавство і педагогіка цього періоду були на досить значному рівні. Представники польського піанізму часто жили за межами Польщі у найбільших культурних центрах Європи. Серед піаністів, що займалися в ті часи концертною діяльністю, найбільш відомими були Анрі Луї Станісласа Мортье де Фонтена і Антон Контський.

Одним з найвідоміших фортепіанних педагогів свого часу був учень К.Черні ***Теодор Лешетицький*** (1830-1915). Він прославився в Західній Європі і Росії як неперевершений фортепіанний педагог, що створив свій особливий метод навчання. Його асистентка Мальвіна Брей створила книгу «Основи методу Лешетицького» і видала її за згодою маестро. Видання було доповнено 47 зображеннями руки Лешетицького як ілюстрації правильного положення руки на клавіатурі при виконанні різних вправ.

Т.Лешетицький протягом 25 років викладав у Петербурзькій консерваторії. За ці роки він випустив безліч учнів, серед яких А. Єсипова, К.К. Фан-Арка, В.Пухальський, А. Бенуа, Д. Климова та багатьох інших. Згодом Т. Лешетицький переїхав до Відня, де продовжив свою педагогічну діяльність. У цей період до нього приїжджали вчитися молоді піаністи з усього світу, серед них – А. Шнабель, О. Габрилович, Г. Гальстон та ін.

Серед учнів Лешетицького віденського періоду виділяється ***Ігнаций Ян Падеревський*** (1860-1914). Він мав величезний успіх в Відні і Парижі, а виступ 30-річного піаніста в Карнегі-Холі у Нью-Йорку пройшов з таким тріумфом, що йому запропонували турне по США. Він гастролював також у Південній Америці і Австралії. Падеревський належав до піаністів-романтиків. В його

виконанні сучасників приваблювали натхнення, душевність, оксамитовий тембр звуку, дивовижна техніка, «перлинні» пасажі і трелі. Він професійно передавав стиль найбільших композиторів XIX ст.

Лешетицький був вдумливим, творчим педагогом. Він зіграв значну роль в розробці передових принципів навчання і боротьбі з відсталими методологічними поглядами. Педагог невпинно дбав про підвищення свідомості в процесі роботи і рекомендував учням ретельно аналізувати твори і проблеми їх інтерпретації. Під час уроків Лешетицький виявляв винахідливість, показуючи, як можна долати безліч технічних труднощів. Він ще більш рішуче, ніж його викладач К. Черні, використовував різноманітні рухи руки. Особливе значення для нього мала гнучкість зап'ястя. Одним з найважливіших прийомів Лешетицького була «ресора кисті». За її допомогою досягалася не тільки технічна свобода, але і співучість звуку, чим славилася його школа. Педагог багато працював над ритмом, агогікою, привчав учнів шукати свободу вираження почуттів.

Лешетицький також займався композиторською діяльністю. Він створив багато фортепіанних творів салонно-віртуозного характеру.

Автором великої кількості салонно-віртуозних творів був ***Мориць Мошковський*** (1854-1925). До цього часу використовуються як педагогічний репертуар його «15 Віртуозних етюдів» тв. 72 та деякі п'єси («Восени», «Іскри»). Етюди Мошковського чудово готують учнів до виконання віртуозної романтичної літератури, насамперед до творів Ф. Шопена. Деякі п'єси композитора можна почути в блискучому виконанні видатних піаністів І.Гофмана і В. Горовиця.

Серед польських піаністів-композиторів того часу були музиканти, які проявили інтерес до розвитку народної, героїко-патріотичної і трагедійної лінії шопенівського мистецтва. Таким був ***Юліуш Зарембський*** (1854-1885). Він народився в Житомирі, навчався в Віденській і Петербурзькій консерваторіях, рік – в Римі під керівництвом Ф. Ліста. Зарембський був професором

Брюсельської консерваторії, багато концертував (в Римі, Неаполі, Константинополі, Варшаві, Лондоні, Києві, Одесі та ін.).

Композитор створив понад тридцять фортепіанних п'єс, з яких найбільш відомий цикл «Троянди й терни». Фортепіанний квінтет g-moll, присвячений Ференцу Лісту, вважається найвидатнішим твором польської романтичної камерної музики.

Російська фортепіанна школа. М. Глінка. Фортепіанна музика композиторів «Могутньої купки».

1. Загальна характеристика російської музичної культури XVIII - початку XIX ст.
2. Перші іноземні та російські композитори і піаністи.
3. М. Глінка та його фортепіанна творчість.
4. Перші консерваторії в Росії. Брати Рубінштейни. Просвітницька спрямованість їх професійної діяльності.
5. Фортепіанна творчість композиторів « Могутньої купки». Твори для фортепіано М.Балакірєва , М.Римського-Корсакова, М.Мусоргського.

Друга половина XIX ст. – період інтенсивного розвитку російського фортепіанного мистецтва. Його представники – композитори, виконавці, педагоги – зробили великий внесок не тільки в національну, але і в світову музичну культуру, що розвивалась у взаємодії двох основних напрямків: світському та духовному (церковному). Формування світського музичного мистецтва в російській національній школі відноситься до останніх десятиліть XVIII ст. Розпочинається інтенсивний період збирання російського музичного фольклору - з’являються збірки пісень у легкій обробці, що призначені для побутового музикування. На теми народних пісень створюється багато варіаційних циклів: .М.Караулова, Л.Гурільова,Д.Кашина, О.Жиліна та ін. Саме варіаційні цикли стали першими самобутніми російськими музичними творами.

Одним з перших російських фортепіанних композиторів був ***Дмитро Бортнянський*** (1751 – 1825) – композитор європейського масштабу (навчався в Петербурзі, Венеції, Римі) автор клавірних сонат, які є зразками російського

музичного класицизму. Збереглася лише невелика кількість інструментальних творів Бортнянського – три сонати для клавесину, концерт для чембало з оркестром. На інструментальних творах Бортнянського позначився вплив клавірних сонат Й. К. Баха, італійської інструментальної сонати, мангеймської та віденської шкіл.

В період формування російської національної школи в Москві та Петербурзі працювали іноземні музиканти: ***Йоганн (Іван) Прач*** – піаніст, педагог, диригент, фольклорист чеського походження, який опублікував першу фортепіанну школу російською мовою; ***Иоганн Геслер*** - німецький композитор, піаніст та органіст; ***Джон Фільд*** – ірландський піаніст-віртуоз (учень М.Клементі), композитор та педагог, засновник жанру «ноктюрну» та нових прийомів художньої педалізації.

Михайло Глінка (1804 – 1857) – засновник російської класичної музики, новатор в розвитку вітчизняної музичної культури. Він поєднав кращі досягнення європейської музики з національними російськими традиціями. Його творчість вплинула на появу інших талановитих імен в музичному світі Росії: О.Даргомижського, М.Мусоргського, М.Римського-Корсакова, О.Бородіна, П.Чайковського та ін. Для мелодизму Глінки характерні вокальність, свобода, плавність голосоведіння. Основними стильовими рисами його творчості є використання підголоскової поліфонії, поєднання класичних форм та романтичних засобів виразності.

Композитор працював в усіх відомих жанрах того часу, писав опери,симфонічну, камерно-інструментальну, вокальну музику.

Камерно-інструментальна творчість представлена творами для різних складів камерного ансамблю за участю фортепіано («Великий секстет», «Патетичне тріо» та ін.). Для фортепіано соло написані варіації на російські теми, на власні теми, на теми з опер Моцарта, Керубіні, Белліні. Глінка - автор ліричних та танцювальних п’єс (вальси, мазурки, ноктюрн «Розлука» та ін.).
Його фуга a-moll – перший зразок російської фортепіанної фуги.

У своїй вокальній творчості Глінка залишається ліриком, вважаючи

головним вираз емоцій, почуттів і настроїв. Звідси - панування мелодії (лише в пізніх романсах з'являються риси декламації).

Глінка відомий піаніст свого часу. Для його виконання характерні поетичність, натхненність, темпераментність.

З 60- х рр. XIX ст. в Росії розвивається просвітницька діяльність в усіх сферах мистецтва, метою якої було художнє виховання, популяризація музики та розвиток музичного професіоналізму. Організація «Російське музичне товариство» (1859) та перші російські консерваторії в значній мірі вирішували це завдання. Завдяки видатним педагогам російська фортепіанна школа досягла світової слави.

Антон Рубінштейн (1829-1894) – композитор, геніальний піаніст, фундатор і член дирекції організації «Російське музичне товариство». Працював в різних жанрах і створив ряд значних творів, що зберегли своє значення і цінність до наших днів. Постійно брав участь в усіх концертах товариства як диригент та піаніст. Засновник російської піаністичної школи. Він був першим російським музикантом, який багато концертував у всіх країнах Європи і в США. Слава якого була всесвітньою. В свої концерти він включав фортепіанні твори світової класики і , майже завжди, власні твори.

Рубінштейн – один з засновників професійної музичної освіти в Росії. В 1862 р. в Петербурзі він очолив перші музичні класи, які з 1873 р. отримали статус консерваторії. З 1862 по 1867 і з 1887 по 1891 рр. Рубінштейн був її директором та професором. Перед тим, як очолити консерваторію, він першим здав іспити з кількох предметів і отримав офіційний диплом «вільного художника». В консерваторії Рубінштейн викладав фортепіано, ансамбль, інструментування, проводив заняття в оркестровому та хоровому класах.

Рубінштейн – засновник грандіозного циклу «Історичні концерти». Сім концертів циклу охоплювали історію світової фортепіанної музики від її витоків до творчості російських композиторів другої половини XIX ст. Відомий цикл Історичних концертів (1885-1886) в Петербурзі, який був повторений в Москві, Відні, Берліні, Лондоні, Парижі і Лейпцигу.

В 1888-89 рр. А. Рубінштейн провів в Петербурзі розширений цикл Історичних концертів у вигляді публічних лекцій з коментарями (він зіграв 877 творів 57 авторів).

Рубінштейн був педагогом-новатором. Серйозну увагу він приділяв вихованню особистості учнів, розширенню їх кругозору та життєвих інтересів, роз'ясненню сенсу і завдань мистецтва. Рубінштейн надавав принципове значення репертуару, на якому належить виховувати піаністів. Він наполягав на тому, щоб учні вивчали твори високої образної змістовності, що можуть «відкрити їм піднесений горизонт музичного мистецтва».

В педагогічній роботі він дотримувався наступних правил:

-по-перше, учневі слід з найвищою точністю і ретельністю вивчити авторський текст;

-по-друге, засвоєння тексту має носити творчий характер - учень

-по-третє, завдання виконавця зводиться до того, щоб вірно передати «ідеї твору», які можуть бути відтворені в індивідуальних варіантах.

Рубінштейн незмінно звертав увагу учнів на необхідність осмисленого сприйняття окремих елементів нотного запису, досягаючи того, щоб точність виконання поєднувалася з розумінням його характеру. Серед відомих музикантів, яких виховав Рубінштейн – П.Чайковський, музичний критик Г.Ларош, видатний піаніст Й.Гофман.

Як композитор Рубінштейн написав величезну кількість музичних творів, які зайняли почесне місце серед класичних зразків російського музичного мистецтва. Йому належать фортепіанні п'єси, декілька опер, ораторій, симфоній, концертів (виділяється 4-й концерт для фортепіано з оркестром), камерно-інструментальні та вокальні твори;

З ініціативи Рубінштейна в 1890 р. був заснований Міжнародний конкурс піаністів і композиторів. До 1910 р. конкурс проводився кожні 5 років в Берліні, Відні, Парижі, Петербурзі.

Микола Рубінштейн (1835-1881) – видатний піаніст, педагог, диригент, музично-громадський діяч (брат А. Рубінштейна). В 1866 р. заснував і

очолював до 1881р. Московську консерваторію нового типу, яка завдяки його активній діяльності та таланту стала одним з центрів європейської музичної освіти та виконавства. Рубінштейн заснував московське відділення «Російського музичного товариства» (1860) і організував при ньому безкоштовні музичні класи.

Рубінштейн володів феноменальним піаністичним даруванням і був видатним піаністом. Пропагував високохудожні твори класичної та сучасної світової фортепіанної літератури, але, на відміну від свого брата А.Рубінштейна, він концертував тільки в Москві. Рубінштейн - перший виконавець багатьох творів Чайковського (деякі були присвячені та написані особисто для нього).

Рубінштейн, разом з керівництвом консерваторією та участю в концертному житті столиці, займався викладацькою роботою у класах фортепіано та диригування. Він виховував своїх учнів на різноманітному репертуарі, систематично знайомив їх із сучасною музикою, надавав велике значення розумінню форми, гармонії, розподілу часу самостійних занять, змістовності та осмисленню виконання. Проникнення в задум твору, передача його слухачеві, на думку Рубінштейна, були, поряд з технічною майстерністю, найважливішими елементами виконавства. Він знаходив індивідуальний підхід до кожного учня та розпізнавав його психологічний стан. Видатні учні: С.Танєєв, О.Зілоті, Е.Зауер та ін. Педагогічні принципи Рубінштейна вплинули на розвиток московської піаністичної школи та всього російського фортепіанного мистецтва.

У 60-70 рр. XIX ст. в центрі уваги діячів російського мистецтва були інтенсивні пошуки національної самобутності. Соціальні події того часу зумовили звернення діячів мистецтва до народної теми. Група «Могутня купка» виникла на тлі революційного руху для реалізації національно-естетичних принципів, що охопили на той час уми російської інтелігенції.

«Могутня купка» (відома під назвою «Балакірєвський гурток», «Нова російська музична школа», «Група п’яти») – творча співдружність російських

композиторів, що була заснована М. Балакірєвим у Санкт–Петербурзі на рубежі 1850- 1860-х рр. До неї увійшли: М. Балакірєв (голова групи), О.Бородін, М.Римський-Корсаков, М.Мусоргський, Ц.Кюї.

Основні напрямки діяльності групи:

- пошук нових форм під загальною ідеєю народності як головного напрямку розвитку музики;
- наслідування основної ідеї Глінки - опору на народну пісню як основу класики;
- дослідження фольклору, вивчення російського церковного співу, організація музичних експедицій;
- відкриття під керівництвом М. Балакірєва Безкоштовної музичної школи для талановитих людей з демократичного середовища, в якій виконували твори російських композиторів.

Діяльність «Могутньої купки» стала епохою в розвитку російського та світового музичного мистецтва.

Мілій Балакірєв (1837-1910) – композитор, піаніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч, голова «Могутньої купки», засновник Безкоштовної музичної школи. Протягом багатьох років займався концертною діяльністю і активно пропагував фортепіанні твори російських композиторів. Поряд із братами Рубінштейнами, був одним із перших представників нового, монументального типу фортепіанного виконавського мистецтва, яке відрізнялось рішучістю та могутньою енергією.

Фортепіанна композиторська спадщина Балакірєва невелика. Серед творів найбільш популярною є східна фантазія «Ісламей». Як і композитори «Могутньої купки», які дуже любили використовувати в своїй творчості східні теми, Балакірєв, звертався не тільки до російського фольклору, а й до культури народів Кавказу. З'явилося навіть ціле поняття «російського сходу». Східна фантазія «Ісламей» – один із видатних творів світової інструментальної літератури, в якому вперше в фортепіанній музиці введені дві справжні східні теми-кабардинська та татарська. Перша тема - дикий чоловічий танок. Друга

тема - співуча, «жіночна». Балакірєв вибудував твір як сонату з двома варіаційними циклами. Майстерність варіювання матеріалу і невичерпна віртуозність дивує навіть найвибагливішого і прискіпливого слухача. «Ісламей» – один з найбільш віртуозних творів для піаністів і свого часу твір став яскравою подією в концертному житті Росії.

Твори для фортепіано

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром (партитура)
Концерт № 2 для фортепіано з оркестром (завершений С. Ляпуновим)
Фантазія на теми з опери «Іван Сусанін» Глінки
2 сонати
3 ноктюрни
Іспанська серенада
3 скерцо
Полька fis -moll
Експромт f - moll
7 мазурок
«Думка»
Ескізи
«Ісламей» («Східна фантазія»)
Сюїта для фортепіано в 4 руки

Модест Мусоргський (1839 -1881) – композитор, член «Могутньої купки». Творчість його представлена різноманітними жанрами: опери, оркестрові п’єси, романси, пісні, хори, вокальні та фортепіанні твори, в яких оригінально та яскраво виражені російські національні риси.

У творчості Мусоргського знайшли оригінальне і яскраве вираження російські національні риси. Ця визначальна особливість його стилю проявила себе різноманітно: в умінні використовувати народну пісню та церковну музику, в мелодиці, гармонії (лінеарність, нестандартна акордіка, в тому числі, квартаккорди), ритміці (складні, «неквадратні» метри, оригінальні ритмоформули), в засобах розвитку (майже повністю відсутня імітаційно-поліфонічна розробка музичного матеріалу), в формі, в розробці сюжетів, головним чином, з російського життя (життєва правда, виявлення гострих

соціальних конфліктів). Найбільш масштабні творчі досягнення Мусоргського зосереджені в області створення опери нового типу. Він створив власний різновид жанру, якої він назвав «музичною драмою». Музика Мусоргського справила величезний вплив на всі наступні покоління композиторів і передбачила розвиток європейського мистецтва XX ст.

Для фортепіано Мусоргський написав небагато творів, в більшості це п’єси жанрового характеру з елементами звукопису («Швачка», «Сльоза» та ін.). Найвидатніший твір Мусоргського для фортепіано - цикл п'єс «Картинки з виставки», написаний в 1874 р. як музичні ілюстрації-епізоди до картин В. Гартмана. Між контрастними п'єсами-враженнями періодично звучить тема-рефрен «Прогулянка», яка відображає зміну настроїв при переході від однієї картини до іншої.

Мусоргський був талановитим піаністом, багато імпровізував, читав з листа акомпанував. Мистецтво акомпанементу він розвинув до рівня художньої досконалості.

Твори для фортепіано

«Картинки з виставки» (цикл п’єс)
Полька «Підпрапорщик»
Інтермецо, посвячене О.Бородіну
Експромт "Спогад про Бельтова і Любу»
Няня і я. Зі спогадів дитинства
Скерцо «Швачка»
«Сльоза»
В селі. Quasi fantasia. Присвячене І. Горбунову.
Капрічіо «Біля південного берегу Крима». З дорожніх нотаток
Дума. П'єса на тему В. А. Логінова
«Дитячі ігри»
Пустунка. П'єса на тему Л. Гейден
Роздум. Листок з альбому
Скерцо cis - moll. Присвячене Л.М. Бубі

Микола Римський – Корсаков (1844 – 1908) – композитор, педагог, диригент, громадський діяч, музичний критик, професор Петербурзької

консерваторії, засновник композиторської школи. Серед його учнів біля двохсот композиторів, диригентів, музикознавців, у тому числі Ф.Блуменфельд, О.Глазунов, М.Лисенко, О.Лядов, С.Прокоф'єв, І.Стравинський та багато ін.

Твори для фортепіано

Концерт для фортепіано з оркестром cis-moll

6 варіацій на тему BACH (Вальс, Інтермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдія та фуга)

4 п'єси (Експромт, Новелета, Скерціно, Етюд)

3 п'єси (Вальс, Романс, Фуга)

2 п'єси (Прелюдія-експромт, Мазурка)

Фуги та фугети

П. Чайковський. Фортепіанна творчість та виконання його творів. Конкурс ім. П.Чайковського

1. П.Чайковський - яскравий представник російського музичного романтизму другої половини XIX ст.
2. Вплив українського національного колориту на стилістику творів П.Чайковського.
3. Фортепіанна творчість. Риси стилю, образна сфера, засоби виразності.
4. Жанри творчості. Фортепіанні мініатюри, цикли. Твори великої форми.
5. Видатні інтерпретатори фортепіанних творів.
6. Міжнародний конкурс імені П. Чайковського.

Петро Чайковський (1840-1893) – видатний російський композитор, диригент та музичний критик, перший професор по класу композиції Московської консерваторії. Чайковський брав активну участь в організації навчального процесу, в розробці програм та інструкцій, був членом Ради професорів. Відсутність вітчизняної навчально-методичної літератури підштовхнула Чайковського до роботи над перекладами з французької та німецької робіт зарубіжних музикознавців і теоретиків (в тому числі «Життєві правила молодих музикантів» Р.Шумана), а також до написання власних підручників. Серед його видатних учнів – С.Танєєв, О.Зілоті, В.Пахульський, М.Звєрєв та багато ін.

Чайковський – яскравий представник російського музичного романтизму другої половини XIX ст., продовжувач традицій М.Глінки та О.Даргомижського. Головними сферами його творчості були опера, балет та симфонія. Він є засновником нового типу симфонії – симфонії-драми, симфонії-трагедії. Композитор розвинув жанр фортепіанного та скрипкового концерту, збагатив сферу ліричного романсу та фортепіанної мініатюри. Поряд із О.Бородіним заклав основи подальшого розвитку квартетного жанру.

Протягом усього життя Чайковський приділяв увагу створенню фортепіанної музики. У формуванні його фортепіанного стилю велику роль зіграли видатні досягнення російського і західноєвропейського піанізму XIX ст. (Ф.Шопен, Ф.Ліст, Р.Шуман). Стиль Чайковського поєднує риси характеристичності та гостроту малюнка Шумана з простотою та задушевністю російського пісенно-романсного мелосу.

Чайковський написав понад 100 п'єс для фортепіано, які користуються широкою популярністю, входять до репертуару відомих виконавців, застосовуються в педагогічній практиці.

Основні теми творчості Чайковського - втілення людських почуттів, багатство душевної краси, прагнення до щастя, відображення драматичних, іноді трагедійних ситуацій. Фортепіанна творчість визначається як лірико-поетична та жанрова, трагедійна тематика, що характерна для інших жанрів, відсутня. Для лірики композитора характерна безпосередність, щирість, емоційна відкритість.

Музичний тематизм Чайковського базується на російському та українському мелосі. Композитор, починаючи з 24 років, щорічно бував в Україні, де проводив активну концертну діяльність. З великим успіхом проходили концерти в Києві, Харкові, Одесі. Під час поїздок він спілкувався з місцевими музикантами і знайомився з українською музичною культурою. Композитор мав дружні відносини з М. Лисенком та брав активну участь в постановці його опери «Тарас Бульба». Таким чином відбувалася активна взаємодія Чайковського з українським середовищем і реалізовувалася його

генетична схильність до сприйняття української музичної культури. Український національний колорит вплинув на стилістику Чайковського. В своїй творчості композитор відображав красу і велич української душі, героїчну історію українського народу.

Образна сфера.

Образи мрій. Тема ліричних мрій характерна для російського мистецтва XIX ст. Чайковський перший почав розробляти її саме в фортепіанній музиці. Образи мрій втілені в п'єсах «Мрії», «Вечірні мрії», «Роздум», «Солодка мрія» та ін. Для відтворення образу використовуються короткі мелодійні фрази, «згасаючі» мотиви.

Образи російської природи. Тема природи здавна привертала увагу музикантів. Серед яскравих музичних картин, пов'язаних із зображенням природи, - цикл «Пори року», де природа не тільки зазвучала, але і заграла фарбами, кольорами, відблисками - стала видимою.

Образи народного життя представлені в творчості Чайковського картинами народного весілля: «Російський танець», «В селі», «Масляна», образами селянської праці: «Пісня косаря», «Жнива». Розгорнуті лірико-епічні сцени показані в п'єсі «Думка», жанр якої походить від епічних народних творів, що були розповсюджені в Україні та Польщі. Зміст української думи пов'язаний з історичними подіями-війнами, подвигами козаків, стражданнями в турецькому полоні.

Відображаючи тематику народного життя, Чайковський втілював риси народного характеру, такі, як сила, оптимізм, гумор та лірична повнота почуттів.

Розвиток мелодики Чайковського заснований на двох фактурних принципах: виспівуванні мелодії та поліфонічному збагаченні музичної тканини (згодом цим прийомом користувались С.Рахманінов, М.Метнер, О.Скрябін).

Виспівування – улюблений прийом композитора - це передача мелодії різними тембрами та більш насиченим її викладом в одну - три октави. Такий

принцип викладення фортепіанної фактури характерний для оркестрового мислення композитора, коли групи інструментів оркестру одночасно виконують мелодію в різних регістрах. Цей прийом часто зустрічається в кульмінаціях ліричних тем.

Фактура творів Чайковського насичена поліфонією. Зустрічаються всі види поліфонії: імітаційна, контрастна та підголоскова. Останній вид застосовується найчастіше. Підголоски сприяють більш інтенсивній мелодизації музичної тканини, надають їй полімелодичну побудову. За допомогою поліфонії досягається поступове виспівування мелодії, посилюється її емоційна напруга (наприклад, «Осіння пісня»).

Фортепіанні твори Чайковського написані у концертному стилі. Такий стиль поєднує різні високорозвинені види техніки: акорди для передачі образу могутності, розмаху, підтримки мелодичної лінії (наприклад, Концерт №1); токатний виклад фактури, характерний для Ф.Ліста; швидкі гами, арпеджіо, різноманітні тривалі пасажі, властиві класичному стилю. Таке використання класичних та романтичних віртуозних прийомів зустрічалось в музиці другої половини XIX ст.: в Росії це було притаманно А.Рубінштейну, в Європі - К.Сен-Сансу.

В російській фортепіанній музиці 70-х-80-х рр. XIX ст. твори Чайковського посідають значне місце. Композитор працював в багатьох жанрах і кожний з них збагатив творами високої художньої цінності. Для фортепіано написані танці, скерцо, каприччіо, ліричні п’єси (пісні, романси, ноктюрни), твори великої форми – сонати, концерти.

Танцювальні жанри. Чайковський працює в опоетизованих композиторами-романтиками і звільнених від свого початкового прикладного призначення жанрах: полька, полонез, мазурка, вальс.

Композитору належить ціла серія творів його улюбленішого жанру– різноманітних за характером фортепіанних вальсів: Вальс-каприс, Вальс-скерцо, салонний Вальс, Вальс-дрібничка, жартівливо-іграшковий п’ятидольний Вальс і просто вальси без додаткових визначень. Перші вальси,

що створив Чайковський, написані в стилі концертно-салонної музики: «Вальс-капріс» № 4, «Вальс-скерцо» № 7. В 70-і рр. XIX ст. виникає новий тип вальсу - інтимно-ліричний, в якому відсутня ефектна віртуозність: «Сентиментальний вальс» ор.51, Вальс fis-moll ор. 40. Розвиток лірико-психологічного напрямку в творчості композитора сприяє появі музичних портретів: «Ната-вальс» – музичний портрет Н. Плесської. Чайковський розширив жанрові межі вальсу шляхом внесення рис різних характерних танців, порушенням традиційного метру, появою акцентів, синкоп, що сприяють більшій активності та емоційності.

Скерцо. В скерцо, більше ніж в інших творах, простежується зв'язок між фортепіанною та оркестровою музикою. Композитор вводив свої фортепіанні скерцо в симфонії (скерцо Першої симфонії виникло з третьої частини Сонати cis-moll), а оркестрові скерцо перетворював на фортепіанні (третя частина симфонії Es-dur перевтілена в «Скерцо-фантазію» ор. 72). Чайковський не прагнув, як Ф. Шопен, до драматизації жанру. Твори були витримані в стилі класиків кінця XVIII - початку XIX ст. як жартівливі та веселі («Гумористичне скерцо» ор.19 №2), які часто викликали живі конкретні жанрові асоціації (дотепна Гумореска ор. 10) з гострими танцювальними ритмами і імітацією переборів на гармошці. «Російське скерцо» ор.1 - розвинута віртуозна п'єса концертного типу, зразок оновлення жанру шляхом використання народної теми (в основі українська пісня) та новаторських засобів розвитку.

Фортепіанні пісні та пісеньки – прості зразки ліричних п'єс: «Пісня без слів» ор.2, «Сумна пісенька», «Пісенька без слів» ор.40. Характерні типові для міської пісенної лірики мелодика та нескладний супровід.

Романси та ноктюрни – більш глибокі за змістом та відображають різноманітні почуття.

Твори малої форми Чайковський групував у серії та цикли. Перші серії по дві - три п'єси (наприклад, «Дві п'єси» ор.1), остання – 18 творів ор.72. Чайковський здебільшого не прагнув до їх внутрішньої єдності та групував в одну серію дуже різні за характером і жанром п'єси. Винятком є два цикли,

об'єднані загальним задумом, - «Пори року» та «Дитячий альбом».

Цикл «Пори року» (12 характерних п'єс, ор.37) Відомий фортепіанний цикл, був написаний на замовлення Н.Бернарда для його музичного журналу «Нувеліст». Це видання знайомило читачів з усіма новинками світу музики, роботами вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Цикл складається з дванадцяти п’єс, що відповідають дванадцяти місяцям року. Всі заголовки п'єс були вигадані Бернардом, Чайковський надав свої доповнення до двох з них: «Святки» отримала підзаголовок Вальс, а «Жнива» - Скерцо. Для більш повного розкриття задуму Бернард додав до кожної п’єси епіграфи з віршів російських поетів.

"Пори року" – це своєрідний музичний щоденник композитора, який відобразив дорогі його серцю епізоди життя, зустрічі та картин природи. Цикл дуже швидко набув популярності у музикантів-аматорів, професіоналів, а згодом став найзнаменитішим у російській фортепіанній класиці.

П'єси цього циклу відобразили багатий світ емоційних станів людської душі. Тут і мрії зимовими вечорами, і прекрасні почуття, викликані виглядом зимової природи, і радість від споглядання дружньої роботи селян на залитих сонцем просторах жовтіючих нив.

У "Порах року" Чайковський відтворив тембри багатьох інструментів – скрипки, віолончелі, гармошки, балалайки. Використання різних тембрально-тональних рішень допомогло композитору передати "кольорову гаму" окремих місяців, наприклад, березня, квітня, травня.

В різні роки цикл виконували відомі піаністи: К.Ігумнов, Л.Оборін, М.Плетньов, В.Ашкеназі, Д.Мацуєв, А.Писарєв та багато ін.

«Дитячий альбом» ор.39 " – перший в Росії класичний збірник музики для дітей. Цикл присвячений племіннику композитора В. Давидову. Авторська назва циклу – «24 легкі п’єси для фортепіано».

Працюючи над задумом «Дитячого альбому», створеного в літні місяці 1878 року, Чайковський писав: «Я хочу зробити цілий ряд маленьких уривків безумовної легкості з цікавими для дітей заголовками, як у Шумана».

Посилаючись на аналогічний твір німецького композитора, він мав на увазі тільки аналогічне завдання – створити цикл невеликих і технічно нескладних п'єсок з дитячого життя, які були б доступні для виконання самими дітьми. Люблячи дітей, знаючи їх психологію, смаки, він не обмежується традиційними образами ляльок та інших іграшок. Музика демонструє яскраву низку живих вражень та емоцій дитини. Як і в творах для дорослих, Чайковський прагне в "Альбомі" розкрити життя у всьому його різноманітті.

Зміст збірки програмний. Кожна п’єса має індивідуальну назву: жанрові сцени в народному дусі («Російська пісня», «Мужик на гармоніці грає», «Камаринська»), фортепіанні романси («Солодка мрія», «Шарманщик співає»), побутові танці («Вальс», «Мазурка», «Полька»), ліричні пейзажі («Зимовий ранок», «Пісня жайворонка»). У російському народному дусі написані п'єси «Нянина казка», «Баба Яга». Особливе місце в циклі займає маленька трилогія, присвячена дитячим іграм: «Хвороба ляльки», «Похорон ляльки», «Нова лялька». Розуміючи роль народного фольклору в вихованні дитини, композитор створює чимало п'єс, в основу яких покладені народні пісні та танці, як російські, так і європейські – «Італійська пісенька», «Старовинна французька пісенька», «Неаполітанська пісенька», «Німецька пісенька».

У «Дитячому альбомі» Чайковський показав чудове знання фактурних прийомів, доступних дитячому виконанню. Пропонуючи зразки різноманітних кантиленних п'єс, композитор створив чудову школу «співу на фортепіано», надав дітям можливість вивчення різних прийомів педалізації, сприяв виховуванню у них почуття метроритму, створив передумови для успішного розвитку поліфонічного мислення дитини. «Альбом» представляє виняткову цінність з точки зору ознайомлення з різними музичними жанрами.

Твори великої форми. Чайковський створив три концерти для фортепіано з оркестром, «Велику сонату» G-dur, Сонату cis-moll.

«Велика соната» G-dur – найбільший і найзначніший за широтою і змістовністю задуму сольний фортепіанний твір Чайковского. Соната була присвячена видатному німецькому піаністу Карлу Клиндворту, колезі

Чайковського по московській консерваторії, а першим її виконавцем став М.Рубінштейн. Автор продовжує традиції великої романтичної сонати. За формою та інтимно-ліричною образною сферою вона наближається до сонат Р.Шумана, але відрізняється яскравою самобутньою манерою фортепіанного письма. Монументальні думки автора та характерні риси симфонізму розкриті в інтерпретації С.Ріхтера.

Концерт № 1 b-moll для фортепіано з оркестром – перший геніальний зразок російського фортепіанного твору цього жанру. Концерт займає видатне місце в фортепіанній творчості як самого композитора, так і в історії всесвітньої інструментальної літератури. Твір виявився настільки важливим і мав такий вплив на подальший розвиток фортепіанного мистецтва, що навіть сучасники відзначали: «Перший концерт Чайковського – ціла епоха в російській фортепіанній музиці. За своїм значенням він перевищує все, написане до нього. Він став наріжним каменем у розвитку подальшого російського фортепіанного мистецтва». Вражаючи розмаїттям всіляких прийомів «великої» піаністичної техніки – стрімкими «розкотистими» пасажами, лавинами каскадних октав, масивними акордовими нашаруваннями тощо, партія фортепіано містить разом з тим ряд співучих ліричних епізодів, що вражають простотою, щирістю і безпосередністю.

Продовжуючи тенденцію симфонізації концертного жанру, яка йде від Бетховена, Ліста і до Брамса, Чайковський наповнює музику концерту яскраво вираженим національним інтонаційно-образним колоритом. Працюючи над концертом композитор використовував різні теми, які надихнули його на створення однієї загальної структури. Твір складається з трьох частин. В першій частини перевагу надано українським народним наспівам. В основі головної партії – мотив лірників, який почув Чайковський, перебуваючи на Україні. Композитор пізніше писав про це так: «Слухав лірний спів сліпих. Воно називається лірним за назвою інструменту, що акомпанує – ліри ... Я частково скористався цим наспівом в першій частині мого фортепіанного концерту». У другій частині використаний мотив французької пісенька, яка, за

спогадами самого Чайковського, колись була в моді і яку часто наспівували його молодші брати. У фіналі концерту Чайковський використав українську пісню-веснянку «Вийди, вийди, Іванку».

Віртуозно-технічні елементи фортепіанної партії цілком підпорядковані художньому змісту твору. Оркестр і соліст виступають як два рівноправних партнера, які то змагаються між собою, то підтримують один одного.

Працюючи над Першим концертом, Чайковський орієнтувався на чудовий піанізм М.Рубінштейна, виконавське мистецтво якого поєднувало величезну віртуозність, силу та могутність з проникливим м'яким туше, з витонченим нюансуванням. М.Рубінштейн, всупереч надіям Чайковського, не став першим виконавцем концерту, який призначався саме для нього. Спочатку він критично поставився до твору свого друга-композитора і зважився зіграти його тільки після того, як концерт отримав загальне визнання в Росії та за кордоном.

Не погодившись з вимогою М.Рубінштейна про корінну переробку концерту, Чайковський скористався порадами першого виконавця концерту Ганса фон Бюлова, вніс в фортепіанну партію деякі фактурні виправлення та змінив посвяту на титульній сторінці твору. Дебют Концерту відбувся 25 жовтня 1875р. в Бостоні, виконавцем був Ганс фон Бюлов, диригентом Бенджамін Ланг. Бюлов ретельно готувався до першого виконання: "Я відчув задоволення, вивчаючи концерт Чайковського, присвячений мені. Він вимагає дуже великих зусиль, але вони того варті". З 1958 р. концерт входить в обов'язкову програму фінального туру Міжнародного конкурсу імені Чайковського. Піаніст А.Гаврилов охарактеризував концерт як самий популярний твір цього жанру: «Початок першого концерту - найвідоміша музика на планеті. За все своє життя я не зустрів жодної людини, яка б не знала цього мотиву - від селянина до короля».

Перед інтерпретаторами творів Чайковського постають складні художні та технічні завдання. Безумовно, необхідно детально ознайомитися з авторськими та виконавськими вказівками, які є вельми розгорнутими, оригінальними та

утворюють цілісну систему. Виконання фортепіанних творів Чайковського перш за все його ліричних п’єс, ставить піаніста перед необхідністю вокального трактування інструменту, вимагає вміння «співати на фортепіано». Потрібні також витонченість фразування, деталізована нюансировка, колористична педалізація, технічна досконалість.

Видатні інтерпретатори фортепіанних творів Чайковського: М.Рубінштейн, Г.Бюлов, С.Танєєв, С.Рахманінов, О.Гольденвейзер, Л.Оборін, Г.Гінзбург, Е.Гілельс, С.Ріхтер, В. Клайберн, М. Луганський, Є. Гороховський, Д. Мацуєв та інші. Сучасні виконавці фортепіанних творів П.І. Чайковського, додаючи в трактування музики своє особисте розуміння, свій темперамент і почуття, індивідуальний «набір» виконавських засобів, прагнуть продовжити традиції, що йдуть від кращих інтерпретаторів минулого.

Великий внесок в сучасну інтерпретацію музики композитора зробив міжнародний конкурс ім. Чайковського. Це конкурс академічних музикантів, який проводиться з 1958 р. раз на чотири роки. У першому конкурсі брали участь піаністи та скрипалі. З другого конкурсу (1962 р) введена спеціальність віолончель, з третього (1966) - сольний спів. З 2019 р. мідні та дерев'яні духові інструменти.

В пам’ять про великого композитора в Україні проводяться музичні конкурси. Серед них – Всеукраїнський дитячий музичний конкурс пам’яті П.Чайковського в м. Кам’янка (започаткований в 2003 р.). Учасники – учні музичних шкіл і шкіл мистецтв селищ та малих міст України та інших держав. Під час проведення заходу проводяться майстер-класи, концерти, літературно-музичні вечори в історичному музеї, екскурсії в музей О. Пушкіна і П.Чайковського. Кам’янку відвідали: М.Скорик, В.Сільвестров, Ю.Кот, І.Алексійчук, Л.Марцевіч та багато інших музикантів.

В м.Тростянець в рамках міжнародного фестивалю класичної музики «Чайковський-Fest» проходить Всеукраїнський конкурс класичної музики ім. П.Чайковського. Ім’я композитора носить Національна музична академія та багато дитячих мистецьких закладів України.

Твори для фортепіано

Анастасія-вальс без опусу

«Російське скерцо» ор.1 №1

Експромт ор.1 № 2

«Спогад про Гапсал» 3п’єси ор.2

Вальс – каприс № 4

Вальс – скерцо ор.7

Капрічіо ор.8

3 п'єси ор.9

2 п'єси ор.10

6 п’єс ор.19

6 п'єс на одну тему ор.21

«Велика соната» соль-мажор ор.37а

Цикл «Пори року» ор.37 в

Цикл «Дитячий альбом» ор.39

12 п’єс середньої складності ор.40

Наталія-вальс, без опусу

6 п’єс ор.51

18 п’єс ор.72

«Думка» ор.59

Соната до-дієз мінор ор.80

Концерти для фортепіано з оркестром: №1 ор.23, № 2 ор.44, № 3 ор.75

Концертна фантазія для фортепіано з оркестром G-dur

Досягнення російської музичної педагогіки.

С. Рахманінов – видатний фортепіанний композитор та інтерпретатор.

Жанри творчості та риси стилю.

1. Фортепіанне мистецтво та педагогічна діяльність С.Танєєва, А.Аренського, М.Звєрєва. Твори для фортепіано А. Аренського.
2. Творчість С. Рахманінова - новий етап у розвитку фортепіанного мистецтва.
3. Періодизація творчості. Риси стилю, тематика, образна сфера, засоби виразності.
4. Жанри фортепіанної творчості. Концерти для фортепіано з оркестром.
5. Рахманінов-піаніст.

Рубіж XIX - XX ст. – час розквіту російського фортепіанного мистецтва. Цей період був представлений творчістю С. Рахманінова, О. Скрябіна,

С.Танєєва, А.Аренського, О.Гречанінова, Г.Пахульського, В.Калиннікова та інших.

Сергій Танєєв (1856-1915) – композитор, піаніст, педагог, вчений, музично-громадський діяч. Закінчив Московську консерваторію по класу фортепіано у М. Рубінштейна, по композиції – у П. Чайковського. Виступав в концертах як соліст і ансамбліст. Виконував власні твори та був першим виконавцем багатьох фортепіанних творів Чайковського (в тому числі Другого та Третього фортепіанних концертів, останній доопрацював після смерті композитора). З 1878 по 1905 рр. викладав гармонію, інструментування, фортепіано, композицію, поліфонію, музичні форми в Московській консерваторії, в якій з 1881 р. був професором, а у 1885-1889 рр. обіймав посаду директора.

Танєєв наполягав на поліпшенні професійної музичної освіти і перший запропонував удосконалити навчальний процес шляхом розділення його на два рівня, що існують і наразі – музичні коледжі та консерваторії. Він ретельно опікувався високим рівнем музично-теоретичної підготовки студентів та учнів усіх рівнів.

Танєєв був унікальним вченим-музикознавцем європейського масштабу. Йому належить ряд наукових досліджень в області фольклору, джерелознавства, поліфонії. Роботи в цих напрямках не втратили актуальності і до цього часу.

Танєєв створив композиторську школу, виховав багатьох музикознавців, диригентів, піаністів. Видатні учні: С.Рахманінов, О.Скрябін, М.Метнер, Р.Глієр, К.Ігумнов, Г.Конюс, С.Потоцький, В.Задерацький, С.Євсєєв (присвятив кілька літературних праць творчості Танєєва), Т.Бубеке.

Антон Аренський (1861 – 1906) - композитор, піаніст, диригент, педагог. Закінчив Петербурзьку консерваторію по класу композиції у М. Римського-Корсакова. З 1889 по 1894 рр. – професор Московської консерваторії по класу поліфонії та композиції, з 1895 по 1901рр. – керівник петербурзької Придворної співацької капели. Автор теоретичних робіт та підручників (у тому

числі «Посібник до практичного вивчення гармонії», «Посібник до вивчення форми інструментальної та вокальної музики»).

Творчість Аренського сформувалася під впливом багатьох російських композиторів, в першу чергу П.Чайковського. Значне місце в творчості композитора займають фортепіанні твори, які відрізняються багатством звукової палітри, виразністю, щирістю, ліризмом; винахідливістю в області ритміки, форми, витонченістю та ретельною розробкою фактури. П'єси об'єднані в серії-цикли: «Строкатість», 3 п'єси, ор. 20; 4 п'єси, ор. 25; «Характеристичні п'єси», ор. 36 та ін. В області ансамблевої музики композитор одним із перших звернувся до створення жанру концертної сюїти для двох фортепіано.

Серед фортепіанних творів великої форми найбільш відомі Концерт фа-мінор (1882) та фантазія на теми І.Т.Рябініна (1899), де в віртуозно-концертному стилі розробляються поетичні теми старовинних народних билин.

Аренський багато виступав за кордоном як піаніст і диригент. В останні роки життя він побував з гастролями в Україні (Харків, Київ, Катеринослав, Одеса).

Видатні учні - С. Рахманінов, О. Скрябін, Р. Гліер.

Твори для фортепіано:

Концерт для фортепіано з оркестром;
Фантазія на теми І.Т. Рябініна
П'єси малої форми
57 романсів для голосу і фортепіано
4 сюїти для двох фортепіано

Микола Звєрєв (1832 -1893) – російський піаніст, педагог, професор Московської консерваторії. Заснував музичний пансіон (1870), в якому в різні роки жили та навчались О.Зілоті, С.Рахманінов, О.Скрябін, К.Ігумнов, Л.Максимов та багато ін. Багатьох своїх учнів підтримував матеріально.

Звєрєв прославився як видатний педагог в області початкового етапу навчання гри на фортепіано. Крім піаністичних вмінь та навичок він розвивав у

своїх учнів художній смак і широкий культурний світогляд. У пансіоні панувала сувора дисципліна: учні повинні були займатися по шість годин на день, ансамблеве музикування було обов'язковою навчальною дисципліною. Для розвитку загальномузичного кругозору неодмінною умовою вважалося відвідування оперних вистав. На запрошення Звєрєва гостями пансіону були С. Танєєв, П. Чайковський, А. Аренський, А. Рубінштейн, В. Сафонов та інші відомі музиканти.

Сергій Рахманінов (1873 - 1943) – видатний російський композитор, піаніст, диригент. Творчість Рахманінова хронологічно відноситься до періоду російського мистецтва, який прийнято називати «срібним століттям». Основним творчим методом цього періоду був символізм.

Рахманінов - продовжувач традицій московської (Чайковського) та петербурзької (Римського-Корсакова, Мусоргського) композиторських шкіл, досягнень східно-європейської музики, засновник особистого оригінального стилю, який протягом життя зазнав значної еволюції.

Його творчість прийнято ділити на *три періоди:*

- *ранній період* (1889-1897) починався під знаком пізнього романтизму, засвоєного головним чином через стиль Чайковського (Перший Концерт, ранні п'єси). Однак в подальшому Рахманінов сміливо синтезує традиційні композиторські прийоми з елементами полістилістики, використовуючи мотиви давньоруської церковної музики, сучасного побутового та циганського фольклору;
- *зрілий період* (1900-1917) відзначений формуванням індивідуального стилю, заснованого на інтонаціях знаменного співу, російської пісенності й стилю пізнього європейського романтизму. В подальшому стиль ускладнюється, що було викликано, з одного боку, звертанням до символізму та модерну, а з другого боку - використанням досягнень імпресіонізму, неокласицизму, нових оркестрових, фактурних, гармонічних прийомів;

- *пізній «закордонний» період* творчості (1918-1941) відзначений винятковою своєрідністю. Стиль складається із цілісного сплаву різних, часом протилежних стилістичних елементів: традицій російської музики, давньоруського знаменного співу, віртуозного стилю XIX століття, твердого токатного авангарду. Для творів цього періоду характерні загадкова символіка, поліфонія, глибокий філософський підтекст.

Основу образної сфери творів композитора складають ліричні (поетичне відчуття природи, могутні стихійні сили природи, пейзажна лірика, образи весни), епічні та драматично-трагедійні образи.

Тема Вітчизни та її доля - одна з центральних в творчості. Безпосередньо до історичної тематики композитор не звертався, але багато його творів демонструють тісний зв'язок із російською культурою.

Національну природу Росії відображено в музиці дзвонами, які в творчості композитора отримали повне та різноманітне втілення. В творах Рахманінова представлені всі основні види російського дзвону – суворий, урочистий, святковий, радісний. В деяких опусах виникають звучності, що нагадують передзвони малих дзвонів та дзвіночків.

Трагедійна тематика більш характерна для творів пізнього періоду.

Рахманінов – видатний майстер в області фортепіанної фактури. Для ранніх творів характерні масивність, повнозвучність (прелюдія cis-moll, Другий концерт, деякі етюди-картини). Ефект грандіозності досягається за рахунок використання потужних акордів та багатоелементної чотирьох-п'ятіголосної фактури.

Рахманінов - засновник мелодій нового типу. Це – «мелодії -далі», для яких характерні широта мелодійного дихання. Найчастіше мелодії-теми починаються в епічному врівноваженому характері, а потім піднімаються до значних динамічних рівнів (Другий концерт, прелюдії ор. 23). Для досягнення найбільш насиченого звучання використовується повнозвучний «віолончельний» регістр («Мелодія» ор.3).

Зрілий стиль – це поєднання традицій пізнього європейського та російського романтизму з відродженням деяких стильових прийомів класиків: оркестральність та martellato Ф. Ліста, мелодійна віртуозність Ф. Шопена, співучість та епічний розмах творів російських композиторів. Для фактури цього періоду характерні: створення нового типу ритмічних фігурацій з ефектом «вируючого» потоку (музичний момент № 4); розвинена багатоголоса структура (етюд - картина № 3 ор.33 - 5 горизонтальних пластів); тенденція до розвитку токатного викладу. Фактура творів пізнього періоду більш лаконічна та прозора.

Твори зрілого та пізнього періоду творчості композитора виходять далеко за межі постромантичної традиції і не належать жодному стилістичному напряму музичного авангарду XX ст.

Жанри фортепіанної творчості.

«Музичні моменти». Композитор відмовився від найменувань, які конкретизують їх образний зміст. П'єси спочатку створювались як окремі твори, пізніше були поєднані в цикл за принципом розвитку образної сфери від смутку до світла: сум, відчай - музичний момент № 1; біль, страждання - музичний момент № 2; морок і трагедія - музичний момент № 3. Музичний момент № 4 – переломний в образній сфері. Завершує весь цикл образ пробудження стихійних сил природи та величі героїчної особистості в музичному моменті № 6.

«Музичні моменти» наближаються до зрілих зразків фортепіанної творчості. Для них характерні концертно-віртуозна фактура, напружений драматизм, прагнення до монументальності, інтенсивність ліричного переживання.

Прелюдії. Жанр прелюдії, що отримав широкий розвиток в російській фортепіанній музиці на рубежі XIX-XX ст., своєрідно трактується Рахманіновим. Його прелюдії відрізняються від лаконічних прелюдій О.Лядова і О.Скрябіна більшими масштабами, наявністю внутрішнього розвитку, «концертною» фактурою, віртуозністю, блиском, розгорнутими формами,

монументальністю. Незважаючи на відсутність програмних назв, музика їх надзвичайно образна і часто породжує певні картинні асоціації. У деяких прелюдіях Рахманінов вдається до використання певних жанрових форм. Іноді на це є прямі вказівки автора в позначеннях темпу і характеру. Але й при їх відсутності, жанрова природа окремих п'єс відчувається цілком ясно.

Рахманінов створив 10 прелюдій ор.23, 13 прелюдій ор. 32 і окрему прелюдію cis-moll ор. 3 № 2. Це - самостійні п'єси без програмних назв, написані в усіх 24 тональностях. Охоплюють всю образну сферу музики композитора: ліричну (прелюдії ор.32 №№ 4,5,12 та ін.); епічну (ор.23 № 2, ор.32 № 10 та ін.); драматичну (ор. 3 № 2 , ор.23 №№ 2, 5,ор.32 №10 та ін.).

Прелюдії ор.32 відрізняються психологічною заглибленістю, складністю музичної мови та фактури.

Етюди-картини – новий етап в розвитку фортепіанного стилю Рахманінова, для якого характерні ще більш концертний стиль та монументальність. Композитором створені два цикли етюдів-картин – вісім творів ор.33 та дев'ять творів ор.39. Вони продовжують серію монументальних концертних етюдів програмного характеру, що були поширені в кінці XIX - початку XX ст.

Назва «Етюди-картини» вказує на програмність та певний поетичний зміст, а також на поєднання віртуозно-піаністичних завдань і конкретну характеристичність образів. Ці тенденції, які проявилися вже раніше в прелюдіях, виступають в цих творах із ще більшою рельєфністю. Головні образи циклів - лірико-психологічні, також відображені картини природи («Заметіль» ор.33 № 6, «Море та чайки» ор.39 № 2, ранкова баркарола ор.39 № 8), сцени з народного життя («Східний марш» ор.39 № 9, «Ярмарок» ор.33 № 7), фантастичні та похмурі образи (ор.39 № 7 – картина нічної поховальної процесії з трагічним передзвоном), твори зі складним символічним змістом (ор.39 № 6 «Червона шапочка» – стан людського сум'яття, розгубленості).

Багато етюдів-картин – це віртуозно-концертні програмні поеми, що можуть стояти поруч з «етюдами трансцендентального виконання» Ліста.

Концерти для фортепіано з оркестром Рахманінова – новий етап розвитку жанру концерта в європейському музичному мистецтві. У формуванні концертного стилю найбільшу роль зіграли концерти Бетховена (симфонізація жанру, масштаб і глибина ідей), Ліста (блискуча віртуозність, піднесений тонус), Чайковського (трактування як лірико-драматичного та яскраво національного жанру).

Кожний період творчості композитора ознаменований створенням концерту, що надає можливість простежити еволюцію стильових особливостей музики Рахманінова на протязі всього творчого шляху. Перший концерт (1891 г) був написаний ще під час навчання в консерваторії, Другий (1901) і Третій (1909) – вершини концертної творчості композитора, Четвертий став перехідним від російського до закордонного етапу.

«Рапсодія на теми Паганіні» – заключний етап в розвитку концертно-симфонічної музики композитора.

Рахманінов – один із найвидатніших піаністів-віртуозів протягом усієї історії розвитку фортепіанного мистецтва, продовжувач виконавських традицій Ліста, Рубінштейна. Відмінні риси його виконання: глибока змістовність, увага до інтонаційного багатства музики – «спів на роялі», віртуозність і масштабність. Рахманінов був видатним інтерпретатором класичної та романтичної спадщини, залишив записи багатьох творів світової класики та романтики, на яких вчиться багато поколінь музикантів: твори Чайковського, Бетховена, Моцарта, Шумана, Шопена, Ліста. Він прославився і як виконавець власних творів.

Твори для фортепіано

П’єси - фантазії ор.3

Салонні п’єси ор.10

Полька

6 музичних моментів ор.16

Варіації на тему Шопена ор. 22

10 прелюдій ор.23

13 прелюдій ор.32

Прелюдія cis – moll ор.3 № 2

9 етюдів-картин ор.33

Соната №2 ор.36

9 етюдів -картин ор.39

Варіації на тему Кореллі ор 42

Транскрипції власних романсів («Бузок», «Маргаритки»),

вокальних та інструментальних творів різних авторів від І.Баха до

Ф.Крейслера

Концерти для фортепіано з оркестром: № 1 – fis-moll, № 2 – c-moll,

№ 3 – d-moll, № 4 – g-moll

«Рапсодія на тему Паганіні»

Для двох фортепіано та в 4 руки:

Сюїта №1 ор.5

6 п'єс ор.11

Сюїта №2 ор.17

Італійська полька es-moll ор.17

Камерні твори:

2 п'єси для віолончелі та фортепіано («Прелюд», Східний танець) ор.2

2 салонні п'єси для скрипки та фортепіано (Романс, Угорський танець)

ор.6

Елегійне тріо «Пам'яті Великого художника». Присвячено П.

Чайковському, ор.9

Соната g-moll для віолончелі та фортепіано ор.19

Понад 50 романсів для голосу з фортепіано

Фортепіанна творчість О. Скрябіна.
Його філософські та естетичні погляди.

1. Філософсько-естетичні погляди композитора.
2. Виконавська майстерність О.Скрябіна.
3. Періодизація фортепіанної творчості. Особливості образної сфери, риси стилю.
4. Жанри фортепіанної музики.

Олександр Скрябін (1849-1915) – видатний російський композитор, піаніст, педагог, один з яскравих представників культури кінця XIX - початку XX ст., представник символізму в музиці. Відрізнявся різнобічністю інтелектуально-художніх інтересів, «синтетичним» типом самовираження:

композитор-новатор, музикант-поет, музикант-філософ, що сповідував ідеали добра, світла та братства людей.

З точки зору композиторської техніки музика Скрябіна близька творчості композиторів Нової віденської школи (А.Шенберга, А.Берга, А.Веберна), однак вирішена в іншому ракурсі – через ускладнення гармонійних засобів в межах тональності. У той же час форма в його музиці практично завжди ясна і завершена.

Скрябін - яскравий новатор в області засобів музичної виразності й жанрів. У пізніх його творах основою гармонійної організації стає домінантова гармонія (найхарактерніший тип акорду – так званий прометеївський акорд). Композитор мав вроджену здатність кольорового сприйняття звуків і вперше в музичній практиці ввів у симфонічну партитуру спеціальну партію світла – у верхньому рядку партитури поеми «Прометей» Скрябін зафіксував кольорово-світлову партію. За задумом композитора, простір концертного залу повинен висвітлюватись різними кольорами, відповідно до змін звуків і гармонійних послідовностей.

Скрябін - єдиний з композиторів, хто представляв напрямок, заснований на впливі філософських ідей на зміст музичного втілення:

- романтична ідея синтезу мистецтв;
- ідея надлюдини, що проецирується на себе;
- ідея унікальності людини-творця, генія.

Особливості творчості Скрябіна тісно пов'язані з його виконавською майстерністю. Він був видатним піаністом свого часу, виконавцем нового символістсько-екстатичного типу. Його виконавському стилю притаманні натхненність, витонченість фразування, багатство відтінків звуку, м’якість туше та несприйняття різкої манери виконання. Імпульсивність його гри часто супроводжувалась використанням агогіки, яка при всій своїй імпровізаційності підпорядковувалась закономірності прискорень та уповільнень. Характерна особлива «техніка нерва» дозволяла піаністу яскраво відтворювати образи стрімкості, вогняної стихії.

Композиторське мистецтво Скрябіна зазнало швидкої та дуже значної стильової еволюції.

Ранній період (1880 - 1890) засновується на принципах музичного романтизму. Скрябін був шанувальником Ф.Шопена і писав твори в «його» жанрах - етюди, вальси, мазурки, сонати, ноктюрни, експромти, полонези. Композитор також продовжував традиції Ліста, Вагнера, Чайковського.

Період розквіту (1900-1910) – звертається до масштабних художньо-філософських концепцій, захоплюється трудами філософів-ідеалістів, вносить філософський програмний елемент в музику. Романтизм Скрябіна набуває більш явної символіки, яка відображена в ремарках і програмах його творів. В цей час композитор усамітнюється в особистому художньому світі.

Пізній період (з 1910) – остаточна кристалізація символістського художнього мислення. В творах цього часу проявляються риси імпресіонізму, але порівняно з Дебюссі та іншими представниками цього напряму, Скрябін звертає менше уваги на вирішення образотворчих завдань. Головна ідея – своєрідна програмність, не стільки звукотворча, скільки психологічна. Для пізнього періоду характерний знак містерії – присутність невідомих загрозливих сил, які погрожують людині та сковують прагнення до світла, ідеалу.

Головна ідея спрямованості творчості композитора – це віра у Вселенську силу перетворення мистецтвом та віра в можливості Людини створити Світ через його перебудову. Музика Скрябіна не гостро конфліктна, але достатньо драматична. Боротьба, яка завершується загибеллю героя (як, наприклад, у Бетховена, Шопена, Рахманінова, Чайковського) не характерна для задумів композитора.

Основні образи:

- «найвища витонченість»– вишуканий, світлий та витончений ліризм;
- «найвища грандіозність» – монументальні образи тріумфу та величі.

Особливості образної сфери:

- розвиток від темряви до світла (пізні сонати, поема «До полум’я»);

- мрії, політ, екстаз (соната № 4, «Поема екстазу»);

Творчість Скрябіна представлена фортепіанними та симфонічними жанрами. Найбільш об'ємну частину творчого доробку складають фортепіанні твори.

Жанри фортепіанної музики

Прелюдії. Композитором створені 89 прелюдій, що згруповані в декілька серій. Написані вони переважно в ранній період. Найбільша серія ор.11 – це 24 п'єси в усіх мажорних і мінорних тональностях. В прелюдіях представлені різноманітні образи:

- експресивна лірика (в подальшому образи томління, прелюдія e-moll, ор.11);
- драматизм, відчуття душевного болю (cis-moll, ор.11);
- героїчний образ (es-moll, ор.11);
- образи природи, відтінки «пахощів» (H-dur ор.16, Des-dur ор.17);
- лірико-експресивні образи (B-dur ор.17).

Прелюдії раннього періоду відрізняються співучістю та красою мелодичної мови. В подальшому мелодизм стає більш інструментальним, ніж вокальним, з характерними особливостями ритміки та тембральними співставленнями.

Етюди. Етюди ор.8 займають значне місце в творчій спадщині композитора і вважаються одним з найбільших досягнень Скрябіна в області піанізму. В дванадцятьох етюдах цього опусу Скрябін продовжує традиції Шопена. В невеликих за розміром п'єсах він ставить певні піаністичні завдання, вирішення яких сприяє опануванню типових фортепіанних формул: фігурацій, подвійних нот, октав, акордів тощо.В наступних серіях – ор.42 та ор.65 – прослідкується тенденція до більш масштабних побудов.

Мазурки. Скрябін - єдиний з російських композиторів, що написав понад два десятки мазурок для фортепіано. В цьому жанрі він відійшов від танцювальності і створив надзвичайно проникливі лірико-психологічні п'єси.

Поеми. Жанр поеми займає етапне місце між мініатюрою та великими творами. Скрябін як новатор вперше вводить у фортепіанну музику цей жанр, в

якому втілює свої філософсько-поетичні ідеї. Для поем характерно відтворення єдиного образу та відображення процесу становлення почуттів та думок. В творах цього жанру реалізується прийом трансформації тематизму, задіяний Лістом. Деякі поеми мають програмні назви: «Трагічна», «До полум'я», «Маска», «Окрилена» та ін. Поема частково або повністю поглинає інші жанри і в пізніх творах принципової різниці між багатьма прелюдіями, танцями та поемами немає.

Твори великої форми. Фортепіанні сонати – основний напрямок мистецтва Скрябіна. Були написані протягом всього життя. Саме в цьому жанрі виявилися особливості різних періодів творчості та стильова еволюція. Перші три сонати – традиційні сонатні цикли. В решті затверджується принцип одночастинності. Останні п'ять сонат – перші зразки в світовій інструментальній літературі сонат нового типу символістської сонати-поеми, де велике значення має програмний задум. В пізніх сонатах проявляються риси експресіонізму: різке потемніння емоційного колориту, посилення нервової імпульсивності в музичній мові, виділення образів темряви.

*Концерт для фортепіано з оркестром fis-moll. Op.20***.** В концерті прослідкуються риси новаторства в області мелодики, гармонії. Нове трактування жанру проявилось в прагненні автора об'єднати всі три частини в єдиний цикл та створити велику Концертну поему.

Творчість Скрябіна унікальна в музичній культурі. Вплив його музики відчули композитори Н.М'ясковський, В.Косенко, Л.Ревуцький, А.Шенберг, Ж.Роже-Дюкас. Деякі з них продовжували традиції видатного композитора, створюючи сонати-поеми, етюди та ліричні мініатюри.

Твори для фортепіано

89 прелюдій: ор. 11, 13,15, 16,17, 22, 27, 31, 33, 35, 37, 39, 48, 67, 74

26 етюдів: ор.8 (12 етюдів),ор.42 (8 етюдів), ор.65 (3 етюди)

Експромти, мазурки, вальси, скерцо, ноктюрни

Цикли п'єс з програмними назвами ор.45, 57, 5

Поеми

10 сонат

Соната – фантазія gis-moll

Концерт для фортепіано з оркестром fis – moll op.20

Фортепіанна музика ХХ ст.
К.Дебюссі, М.Равель, А.Шенберг, І.Стравинський,
С. Прокоф'єв та Д. Шостакович.
Новаторські педагогічні методики: Б. Барток, К. Орф, З. Кодай.

1. Основні риси стилю музичного імпресіонізму.
2. Фортепіанна творчість К.Дебюссі, М.Равеля. Твори для фортепіано.
3. Нова віденська школа. Основні тенденції. А.Шенберг.
4. І.Стравинський. Періодизація творчості, риси стилю.
5. Періодизація фортепіанної творчості, образна сфера, новаторські риси фортепіанного стилю С.Прокоф'єва. Інтерпретація творів.
6. Конкурси ім. С.Прокоф'єва. Вшанування пам'яті на батьківщині композитора.
7. Жанровий діапазон та періодизація творчості Д.Шостаковича.
8. Видатні інтерпретатори творів Д. Шостаковича.
9. Самобутність мистецтва Б.Бартока.
10. Етнографічні експедиції З.Кодая. «Метод Кодая».
11. Музично-педагогічна система К. Орфа.
12. Творчість композиторів французької «Шістки».

Розвиток фортепіанного мистецтва в ХХ ст. вніс багато нового в творчість композиторів, в репертуар та манеру виконання піаністів, в характер викладання гри на інструменті. В кінці ХІХ ст. в творчості багатьох композиторів помітно визначилась криза романтичного стилю. У деяких країнах почалося переростання романтизму в імпресіонізм, символізм, експресіонізм. Одночасно ширився рух за відродження в оновленому вигляді традицій епохи класицизму і бароко, а також відбувався процес інтенсивного освоєння спадщини корифеїв музики ХІХст.

Характерний для епохи романтизму синтез виконавського стилю «віртуоз-композитор» в ХХ ст. поступово витісняється новим творчим спрямуванням – «віртуоз-інтерпретатор». В ХХ ст. фактура фортепіанної музики ставала все більш синтетичною. Вона поєднувала різні типи фортепіанної техніки. На концертних естрадах світу панувала плеяда майстрів піаністів: Е.д'Альбер,

М.Ментер, С.Рахманінов, В.Тіманова, М.Розенталь, Ф.Ламонд, А.Шнабель, І.Падеревський, А.Єсипова, О.Габрилович та ін.

Імпрессіонізм – це напрямок в мистецтві, що зародився у Франції в 70-х рр. XIX ст. як протест проти консервативних ідей академізму. Його сутність полягає в прагненні до передачі миттєвих вражень та настроїв, викликаних спогляданням навколишнього світу, в основному картин природи. Музичний імпресіонізм виник в кінці 80-х - на початку 90-х рр. XIX ст. На перший план висувається звукова барвистість, колорит, пошуки надзвичайних оркестрових звукових ефектів та гармоній.

Музичний імпресіонізм підготовлений сучасною французькою поезією та живописом. Відмовляючись від класичної завершеності форм, композитори-імпресіоністи охоче звертаюлись до жанрів програмної музики, до народних, танцювальних і пісенних образів. В них вони шукали шляхи відновлення музичної мови.

Основні риси імпресіонізму:

- яскрава музика, що уникає гострих соціальних проблем;
- перевага ілюстративності, пейзажного колориту в музичних формах;
- нове трактування музичних жанрів в області симфонічної та фортепіанної музики, створення головним чином програмних мініатюр, сюїтних циклів (повернення до рококо);
- звернення до французького фольклору, елементів казковості і фантастичності;
- прагнення передати настрій і емоції композитора певними звуковими фарбами-символами.

Клод Дебюссі (1862-1918) – відомий французький композитор, виконавець, диригент, музичний критик, засновник імпресіонізму в музиці. Композитор завжди шукав нові шляхи вдосконалення своєї майстерності, вивчав творчість музикантів-сучасників: Ліста, Гріга, Бородіна, Мусоргського, Римського-Корсакова, спирався на досвід французьких класиків - Рамо і Куперена. У світовому музичному мистецтві Дебюссі був одним з найяскравіших співаків природи і завжди знаходив нові виразні засоби для її втілення.

Прагнення до пошуків нового в мистецтві привернуло його в товариство поета Малларме, в якому об’єднувались представники імпресіонізму і символізму. Символізм сформувався в кінці XIX ст. у творчості французьких письменників і поетів Ш.Бодлера, П.Верлена, М.Метерлінка, С.Малларме. Ця мистецька течія протиставляла реальності світ видінь і мрій, виявляла особливий інтерес до міфології, середньовічних легенд, містичності, казковості. Поезія символістів надихала Дебюссі своєю високохудожньою майстерністю, психологічним підтекстом, інтересом до світу вишуканих вигадок. Тому й програмність творів композитора відрізнялась своєрідною сюжетністю, головним завданням якої було збудити фантазію слухача, активізувати його уяву, спрямувати в русло певних вражень та настроїв. Поява музичного символізму багато в чому зобов'язана новим досягненням музичної мови в операх Вагнера, написаних наприкінці його творчого шляху, що також яскраво проявилося в творчості Дебюссі, Скрябіна, Рахманінова.

Композитор був майстром імпресіоністичної мініатюри. Він об'єднував свої фортепіанні п’єси в цикли: «Арабески», «Маленька сюїта», «Бергамаська сюїта». У циклі «Естампи» (1903) п'єси об'єднувались за принципом контрасту різнохарактерних жанрових малюнків, сценок з життя різних народів: Сходу («Пагоди»), Іспанії («Вечір в Гранаді»), Франції («Сади під дощем»). Кожна пейзажна замальовка має певне емоційне забарвлення. Дебюссі уникає розпливчастості форми шляхом чіткого розподілу її на внутрішні розділи за допомогою цезур, фермат, зупинок в русі.

Талант Дебюссі яскраво виявився в його циклі «24 прелюдії». Перший зошит був опублікований в 1910 р., другий в 1913 р. «Прелюдії» - це енциклопедія мистецтва Дебюссі, ідеальний фортепіанний жанр, який містить в собі лаконічність і свободу від традиційних схем. В них показаний різноманітний сплав імпресіоністичних та класичних елементів музики. У кожній з 24 прелюдій Дебюссі міститься окремий художній образ: пейзажі («Вітрила», «Що бачив західний вітер», «Вітер на рівнині», «Вереск», «Кроки на снігу», «Пагорби Анакапрі»); портрети («Дівчина з волоссям кольору

льону», «У знак поваги С.Піквіку»); легенди («Ундіна», «Танець Пьока», «Феї, чарівні танцівниці», «Затонулий собор»); твори мистецтва («Дельфійські танцівниці», «Канопа»); сцени («Перервана серенада», «Менестрелі», «Фейерверк»). Композитор підвів підсумок еволюції цього жанру в усій західноєвропейській музиці.

У 1915 році Дебюссі завершує ще одну серію фортепіанних творів – Дванадцять етюдів. Твори були об'єднані в два зошити і присвячені Ф.Шопену. Перший зошит – це втілення принципу послідовного розвитку техніки піаніста відповідно до французької фортепіанної традиції. До другого зошиту увійшли більш мальовничі етюди, які відточують техніку звучання, особливо сонорні ефекти. Це узагальнення творчих пошуків композитора в сфері фортепіанної віртуозності, школа «трансцендентних» труднощів, що вводить виконавця в світ імпресіоністичного піанізму. Дебюссі створює непрограмні етюди на різні види техніки. Проте, на відміну від етюдів Шопена, він не витримує фактурної єдності протягом твору. Спорідненість зі стилем Ліста виявляється у схожому втіленні звукового простору, барвистості фактури. Збірник Дебюссі включає етюди: «Для п'яти пальців відповідно до пана Черні», «Терції», «Кварти», «Сексти», «Октави», «Складні арпеджіо» і «Акорди» та інші. Створені на початку XX ст. етюди К. Дебюссі вважаються унікальною збіркою піаністичних прийомів, вивчення яких стає необхідним ступенем у вихованні сучасного виконавця.

Твори для фортепіано

«Циганський танець» (1880)

2 арабески (1890)

Мазурка (1890)

«Мрії» (1890)

«Бергамаська сюїта» (1890)

«Романтичний вальс» (1890)

Ноктюрн (1892)

Сюїта «Для фортепіано» (1894-1901)

«Образи», 1-а серія п'єс: Відображення у воді, Посвята Рамо, Рух (1901-1905)

Сюїта «Естампи» (1903)

«Острів радості» (1903-1904)

«Маски» (1903-1904)

Сюїта «Дитячий куточок»: Doctor «Gradus ad Parnassum», Колискова слона, Серенада ляльок, Сніг танцює, Маленький пастух, Ляльковий кек-уок (1906-1908)

«Образи», 2-я серія п'єс: Дзвін крізь листя, Руїни храму при світлі місяця, Золоті рибки (1907)

Данина Гайдну (1909)

Прелюдії. Два зошити (1910, 1913)

«Більш, ніж повільний (вальс)» (1910)

Героїчна колискова (1914)

Елегія (1915)

Етюди. 2 зошити (1915)

Для двох фортепіано і в 4 руки:

Дивертисмент (1884)

Маленька сюїта (1886-1889)

Шість античних епіграфів (1914).

Чорне і біле, три п'єси (1915)

Камерні твори:

Соната для віолончелі та фортепіано (1915)

Соната для скрипки і фортепіано (1916-1917)

Моріс Равель (1875-1937) – французький композитор-імпресіоніст, диригент. Щедрий внесок Равеля у французьку фортепіанну музику початку ХХст. можна порівняти з внеском його старшого сучасника Дебюссі. Обидва композитори збагачували її, спираючись на романтичний піанізм і творчість клавесиністів. Відповідно до естетики імпресіонізму, художник передає суб'єктивне бачення сприйняття світу. Самі сюжети його п'єс конкретні і визначені. На відміну від Дебюссі-символіста, Равель схильний відмовитися від символічних невизначеностей заради ясності. Він тяжіє до рельєфного тематизму, у якому відчуваються фольклорні витоки.

Естетика Равеля містить в собі переплетення різніх стильових тенденцій.

На різних етапах творчості композитора виявляються класичні, романтико-імпресіоністичні і мелодико-конструктивістські риси та елементи експресіонізму.

У 1890-1900 рр. Равель створює імпресіоністичні приклади образно-звукової картинності, виявляє зацікавленість до естетики неокласицизму. Неоклассицизм (необароко) – загальна назва художніх течій другої половини XIX - XX ст., що грунтувалися на класичних традиціях мистецтва античності, Відродження, бароко і класицизму. Неокласицизм в музиці був реакцією на ускладнення мови і форми в творах ряду композиторів. Фортепіанний стиль Равеля відзначений впливами неокласичних тенденцій в музичному мистецтві XX ст. Образний зміст його творів різноплановий: поглиблено-психологічні образи, природа, казково-фантастичні (цикли «Нічний Гаспар», «Казки Матінки Гуски»), античні мотиви, танці («Болеро», «Іспанська рапсодія»), поезія різних епох. Імпресіоністські риси – барвистість, вишуканість ладогармонічної мови, незвичайне використання різних оригінальних тембрів. Класичні традиції – гармонійність, ясність мислення, тяжіння до старовинних жанрів. Оркестрові і ладогармонічні принципи Равеля і Дебюссі зазнали величезного впливу представників «Могутньої купки».

Надалі у композитора з'явився інтерес до нових художніх течій – конструктивізму і експресіонізму. У пізніх творах Равеля неокласична манера зближується з манерою джазового піанізму.

Равель був блискучим піаністом, найтоншим знавцем колористичної фортепіанної звучності та віртуозної техніки. Про це яскраво свідчать його два концерти, створені в 1931р.: D-dur і G - dur. Перший концерт написаний для лівої руки на замовлення піаніста Пауля Вітгенштейна, що втратив праву руку на війні. Про другий концерт, присвячений М. Лонг, Равель писав: «Це концерт в самому точному значенні слова, написаний в дусі концертів Моцарта і Сен-Санса» .

До справжніх шедеврів імпресіоністичного піанізму належить рання п'єса Равеля «Гра води», де він показав рідкісне розуміння природи інструменту і,

продовжуючи лістовську традицію, створив нові форми фортепіанної віртуозності, а разом з тим і образності.

Інші зрілі роботи композитора в сфері фортепіано – Сонатина і «Відображення» (1905) яскраво втілюють дві стилістичні тенденції – класичну(непрограмний сонатний цикл) і імпресіоністичну(велика кількість нонаккордів, дисонансів). У сонатині можна виявити зв'язок із романтичними традиціями (головним чином це стосується фактури і лаконізму французької клавесинної музики XVIII ст.).

Цикл «Відображення» – програмно-імпресіоністичні «п'єси настрою», навіяні спогляданням природи або сценками побуту Іспанії. Цикл складається з п'яти п'єс: «Нічні метелики», «Сумні птахи», «Човен в океані», «Alborada del gracioso» і «Долина дзвонів».

Фортепіанний цикл «Нічний Гаспар» (1908) за програмою спирається на розгорнуті епіграфи-цитати з однойменного поетичного збірника А.Бертрана. У трансцендентально віртуозних п'єсах переважає атмосфера похмурих видінь, трагічної екзальтації. В їх віртуозності і поемності знайшла продовження «мефістофельська» романтика Ліста.

Творчий шлях Равеля тривав близько чотирьох десятиліть - від кінця XIXст. до середини 30-х років XX ст. Бурхлива епоха з її драматичними конфліктами, грандіозними катастрофами і стрімкою життєвою динамікою знайшла в музиці Равеля яскраве відображення. Його спадщина залишається одним з найзначніших явищ французької та світової музичної культури.

Твори для фортепіано

Варіації на тему Гріга (1888)

Варіації на тему Шумана (1888)

Гротескова серенада (1892)

Античний менует (1895)

Парад (1896)

Серед дзвонів (1897)

Павана на смерть інфанти (1899)

Фуги: ре-мажор, фа-мажор, мі-мінор, до-мажор (1900 - 1905)

Прелюдія та фуга (1900)

Гра води (1901)

Сонатина (1903-1905)

Менует для фортепіано до-діез мінор (1904)

Відображення: Нічні метелики, Сумні птиці, Човен в океані, Альборада або Ранкова серенада блазня, Долина дзвонів (1904-1905)

Нічний Гаспар за віршами в прозі А. Бертрана: Ундіна, Шибениця, Скарбо (1908)

Менует на ім'я Гайдна (1909)

Благородні та сентиментальні вальси, сюїта для фортепіано (1911)

У манері Бородіна, В манері Шабрие (1912-1913)

Гробниця Куперена, сюїта для фортепіано (1914-1917)

Концерт для фортепіано (лівої руки) з оркестром ре-мажор (1929-1930)

Концерт для фортепіано з оркестром соль-мажор (1929-1931)

Для двох фортепіано і в 4 руки:

Хабанера (1895)

Павана красуні, що спить в лісі або Моя матінка-гуска (1908)

Граціозний танець Дафніса, сюїта для фортепіано (1913)

Фронтиспіс для двох фортепіано в 5 рук (1918)

Вальс для фортепіано в 4 руки

Камерні твори:

Соната №1 для скрипки та фортепіано (1897)

Колискова на им'я Форе для скрипки и фортепіано (1922)

Рапсодія для скрипки з фортепіано «Циганка» (1924)

Соната № 2 для скрипки та фортепіано (1923-1927)

Нововіденська школа – найбільша музична школа першої третини ХХст., яка склалася у Відні. Вона з'явилась завдяки активній творчій, педагогічній та організаційній діяльності композитора Арнольда Шенберга та його учнів. Ключовим принципом музично-композиторської реформи Шенберга стала повна ліквідація тональної основи музики та її заміна спеціально розробленими атональними техніками. В ній були відтворені концепції серійності, серіальності, додекафонії та пуантелізму. Школа об'єднувала таких видатних музикантів як А.фон Веберн, А.Берг, Е.Кшенек, Е.Веллес і Г.Ейслер. Нововіденська школа зайняла особливе місце в західній музиці. Мотиви

занепокоєння за долю світу, неприйняття зла і нелюдяності парадоксально поєднувалися з елітарною замкнутістю, свідомою ізоляцією від широкої аудиторії. Реформа А. Шенберга стала на той час найбільш радикальною. Стиль, що складався в руслі нововіденської школи, – жорстко-експресивний, аскетичний. Композитори по-новому переживають виклики правди життя, розвіюють ілюзії.

Основні тенденції школи:

- конфлікт зі світом, бунт і безсилля;
- співчуття до людини, до людства;
- крайній егоцентризм;
- нестримна емоційність;
- абстракціонізм.

Арнольд Шенберг (1874-1951) – австрійський композитор, головний представник і засновник одного з напрямків сучасної «серійної» музики (застосовуються також терміни «атональна», «дванадцятитонова», «додекафонія). Частину життя працював в США.

Серійна техніка як метод композиції послідовними тонами, які не повторюються, був розроблений декількома композиторами одночасно в 10-х роках XX ст.. Музика Шенберга вважається класикою додекафонії з характерними дисонансами та нестійкими гармоніями. Будь-який натяк на тональність був відсутній.

Творчість Шенберга поділяється на *три періоди:*

- *твори першого періоду* (ор. 1-10, 12-14) демонструють поступове ускладнення мови, зростання дисонасності, але в них ще присутні традиційна тональність і гармонія;
- в творах *другого періоду* (ор. 11, ор. 14) композитор уникає діатонічних послідовностей і застосовує як рівні всі дванадцять тонів хроматичного звукоряду;

- *третій період* починається з ор. 23. Композитор використовує серійну техніку: організація дванадцяти тонів, що становлять октаву, в мелодійну послідовність, де кожен тон вживається не більше одного разу. Для кожної композиції зазвичай обирається одна «серія», вона може розроблятися за допомогою різного роду переміщень і варіацій, але весь твір обов'язково вибудовується на основі заданої «серії».

Діяльність нововіденської школи стала підґрунтям для подальших творчих експериментів в авангардній музиці 50-60-х років XX ст. Ідеї нововіденської школи набули поширення в творчості композиторів багатьох країн, з них почався принципово інший етап розвитку музики, наповнений духом експерименту, революційності, нонконформізму**.**

Твори для фортепіано

Три п'єси, ор. 11 (1909)	Сюїта, ор. 25 (1921 - 1923)
Шість маленьких п'єс, ор. 19 (1911)	Концерт для фортепіано з оркестром, ор. 42 (1942)
П'ять п'єс, ор. 23 (1920-1923)	Дві п'єси, ор. 33 a, b (1928, 1931)

Ігор Стравинський (1882-1971) – російський композитор, піаніст, диригент, найбільш суперечлива і авангардна фігура в музичній культурі XX ст. Його творчість поєднує різні стилістичні напрямки, за що композитора сучасники назвали «людиною 1001 стилю».

Для кожного періоду творчості Стравинського характерні особливі тенденції:

- *радянський період* (1908 - початок 20-х рр.). Композитор виявляв особливий інтерес до російських ярмарочно-фольклорних характерів, до ритуальних і обрядових образів. У ці роки формуються принципи музичної естетики, пов'язані з «театром зображення», закладаються основні елементи музичної мови - «поспівковий» тематизм, вільний метроритм, остинатність, варіантний розвиток і т. д.

- *неокласичний період* (до початку 1950-х рр.). Російська тематика змінюється на античну міфологію, біблейські сюжети. Композитор працював в різних стильових напрямках, застосовуючи прийоми і засоби європейської музики бароко, техніку старовинного поліфонічного мистецтва та ін.

- *пізній період* творчості (з середини 1950-х рр.) характеризується переважанням релігійної тематики, вокалізації, вільним використанням додекафонної техніки.

Для Стравинського, як і для Шенберга, серійна техніка є методом створення певної атмосфери в музиці. За силою впливу, масштабом і значенням для сучасників і нащадків його творчість порівнюють з творчістю Пікассо в живопису. Великий експериментатор, він чуйно вловлював зміни, які відбувалися в житті, і прагнув жити разом з часом.

Творча спадщина Стравинського складна і об'ємна в своїх прагненнях, протиріччях, відкриттях. Композитор – новатор у всіх творчих проявах. Він збагатив музику новими самобутніми емоційно-образними сферами, новими можливостями оркестрової, вокальної виразності.

Фортепіанний стиль Стравинського – це складні акордові комплекси, гармонійні поєднання, велика кількість дисонуючих комбінацій, навмисно «фальшивого» акомпанементу.

Для фортепіано створена невелика кількість творів, які представлені в різноманітних жанрах: етюди, мініатюри, соната, концерт, транскрипції і ансамблі для двох фортепіано, безліч фортепіанних перекладень майже всіх власних оркестрових і театрально-сценічних творів. Серед них - дворучні і чотириручні перекладення оркестрових партитур балетів «Петрушка», «Жар-Птиця», «Весна священна», клавір опери «Мавра».

Існує багато фактів, що свідчать про тісні зв'язки Стравинського з Україною. В роду композитора переплелися гілки польських шляхтичів і українських гетьманів. Навіть на гербі сім'ї були елементи гетьмана Івана Сулими. Дружина Стравінського також із старовинного козацького роду Холодовських. В м.Устилуг Волинської області в будинку, де жив композитор,

створений музей. Стравинський говорив, що Устилуг – райський куточок для створення музики. Тут він слухав лірників, кобзарів, співаків і створив балет «Весна священна». В цьому місті проводиться Міжнародний музичний фестиваль його імені – «Стравинський і Україна». Головна мета фестивалю – популяризація творчості композитра та вивчення його зв'язків з Україною, а також популяризація кращих зразків світової та української музичної класики. Пріоритетом фестивалю є виконання прем'єрних творів Стравинського, яких немає в аудіо або відеозапису, чи тих, що не виконувалися в Україні.

Твори для фортепіано

Чотири етюди	Серенада in A
Три фрагменти з Петрушки	Концерт для фортепіано і духових
Каприччіо	Соната для двох фортепіано
Концерт для двох фортепіано	Рег-Тайм
Легкі п'єси	Piano-Rag-Music
Соната	«Рухи»

Сергій Прокоф'єв (1891-1953) – російський композитор, диригент, піаніст, один з видатних представників піаністичного мистецтва XX ст. Музикант вніс в піаністичну культуру конкретність і дієвість, світло і радість, юнацький запал і енергію, свіжість і життєствердження. Мистецтво Прокоф’єва привертає до себе увагу глибокою людяністю, багатством та чарівністю лірики, що тісно пов’язана з національною основою, життєстверджуючим характером, енергією, душевною бадьорістю, оптимізмом.

У значній частині своїх творів Прокоф'єв спирався на народнопісенні основи і на традиції композиторів «Могутньої купки». В певній мірі він сприйняв ряд рис європейської музичної класики XVIII і початку XIX ст. (Скарлатті, Гайдна, Бетховена). Але завжди Прокоф'єв залишався вірним своєму творчому принципу - спиратися на традиції лише для подальшого руху

вперед, новаторськи переосмислювати їх і залишатися до кінця художником свого часу.

Прокоф'єв увійшов в історію музичної культури як композитор-новатор, який створив глибоко самобутній стиль, свою систему виразних засобів. Він вважається представником антиромантичної традиції першої половини ХХст. поряд зі Стравинським, Бартоком і Хіндемітом.

Подолання романтичного трактування фортепіано відбувається через декілька факторів:

- відмова від чуттєвого трактування звучання (сухе, жорстке, скляне);
- використання великої кількості акцентів та штриха non legato;
- неперевантаженість звучання: мінімум фактурних пластів;
- лінеарність,часте використання крайніх регістрів;
- ударне трактування фортепіано.

Композитор був виключно своєрідним піаністом-віртуозом, який чудово відчував інструментальну специфіку фортепіано. З великою майстерністю втілював оригінальні художні задуми в новаторському фортепіанному письмі та самобутньому піанізмі.

Прокоф'єв-композитор і Прокоф'єв-піаніст – єдине ціле. Його фортепіанні твори відкрили нову главу не тільки в російській, а й у світовій фортепіанній творчості. Композитор багато експерементував шляхом взаємовпливу жанрів, що значно поширювало можливості фортепіано. Так, вплив симфонічної, а особливо театральної музики на фортепіанну проявився у Прокоф'єва значно яскравіше, ніж у його сучасників; в той же час фортепіанний жанр цілком зберіг свою інструментальну специфіку.

У фортепіанному письмі викристалізовувались особливості його індивідуального стилю. Прокоф'єв сміливо зіштовхує образи реальні і казкові, трагічні і комедійні, наївні і саркастичні (або навіть демонічні): з однієї сторони, «Мана» або «Сарказми», перша частина Сьомої та перша частина Шостої фортепіанних сонат, з іншої сторони, «Казки старої бабусі», повільні

середні частини тих же сонат. Сміливо і гостро, особливо в сонатній творчості, композитор показує взаємозалежність всіх цих протиставлень.

Фортепіанний стиль Прокоф’єва лаконічний. Композитор відмовляється від будь-якої пасажної гри, орнаментики. Він цілеспрямований, змістовний. Ефект переконливої послідовності розвитку руху досягався шляхом наполегливого та безперервного накопичення «ударів-імпульсів», ясного виявлення артікуляції при неймовірній швидкості пальців. Його грі притаманні переконлива ритмічна організація музичного матеріалу, рельєфна передача всіх голосів, скупа педалізація і дзвінкий, сухий, блискучий звук.

Новизна фортепіанної музики Прокоф'єва невіддільна від втілення в ній різноманітних стилів - класицизму, романтизму і конструктивізму. В умінні взяти елементи з творчого доробку попередніх епох, переплавити їх і створити нове є своєрідністю музики Прокоф'єва. В стилі композитора поєдналися риси класицистського конструктивізму, палкість, ліризм, непередбачуваність романтиків і дикі «варваризми» нового століття. Так, Прокоф’єв використовує деякі традиційні для класичної і стародавньої епохи жанри - менует, гавот, токату. Поряд з цим в його фортепіанній тіворчості проявляються риси конструктивістського стилю: підкреслене токатне і ударне звучання, сухість, часте використання акцентів, сувора економія виразних засобів, максимальне розширення динамічних меж (наприклад, в Шостий сонаті композитор використав прийом гри кулаком для передачі граничної напруги). У той же час в прокоф'євському Adagio чимало спільного з романтичною фортепіанною музикою, що вимагає виразного кантиленного «співу» на роялі. В скерцозних епізодах Прокоф'єв широко використовує техніку стрибків, продовжуючи традиції романтиків.

Прокоф’єв створював музику для фортепіано все своє творче життя. Зазвичай фортепіанну творчість Прокоф'єва поділяють на *три періоди*:

- *ранній* до від'їзду за кордон (1908 - 1918 рр.). У цей період написано чотири сонати, два концерти, етюди, п'єси, Токката, Сарказми, Швидкоплинності;

- *зарубіжний* (1918 - 1933 рр.). У творчості відбувається поглиблення ліричної сфери. Написано 3-й, 4-й, 5-й концерти, 5-я соната, «Казки», чотири п'єси;
- *радянський* (з середини 1930-х рр.). За словами самого Прокоф'єва в цей період творчості відбувається «перехід до нової простоти». Написані «Дитяча музика», транскрипції, сонати №№ 6-9.

В ранніх творах композитора визначилася образна сфера маршів і танців, що стала типовою для творчості композитора (Марш, Гавот, Ригодон з Десяти п’єс ор. 12, Гавот з Чотирьох п’єс ор.32, «Швидкоплинність» №10). Паралельно розвивались токатні образи. Одним з перших успіхів на цьому шляху була «Мана».

В «Сарказмах» відбувається загострення «злої» образності, відчувається сміливий випад молодого композитора проти рутинного, зовні благопристойного, але фальшивого в мистецтві. Зміст циклу багатоплановий, використовуються нові засоби виразності, що свого часу епатували слухачів.
До кращих зразків ранньої творчості композитора належить Токата. В ній найбільш концентровано втілились специфічні риси жанру – безперервність рівномірного руху, акцентована метроритміка, ударна трактовка інструменту, відповідна їй колористика.

Для музики композитора характерна безмежна творча фантазія, яка визначає оригінальність задуму в кожному окремому творі. Неповторні структури концертів і сонат, різноманітні побудови мініатюр, оригінальна фактура, невичерпна мелодійна, гармонійна, ритмічна винахідливість є творчими досягненнями композитора.

Жанровий спектр фортепіанної музики Прокоф'єва дуже різноманітний: від невеликих п’єс, циклів мініатюр до масштабних сонат і концертів, що наближаються до симфоній.

Одна з головних сфер образів композитора - лірична. Найбільш значно вона проявилася в «Швидкоплинностях», багато з яких цілком є ліричними або містять ліричні розділи. В п’єсах присутні два типи ліричної образності. Перший пов’язаний з російською пісенністю, що продовжує традиції Лядова і

композиторів Могутньої купки. В другому - втілився інтерес Прокоф'єва до незвичайного, фантастичного, що вимагало інших засобів виразності, більш складних і витончених.

Ще одна образна сфера прокоф'євських фортепіанних творів – скерцозна. Прокоф'єв, на відміну від Бетховена і Шопена, трактує жанр в класичному її сенсі – як жарт, забаву. Прикладами скерцо-жартів є «Гумористичне скерцо для чотирьох фаготів» та Скерцо з циклу «Десять п'єс». Перша з п'єс – марш-хода комічного характеру, що імітує на фортепіано звучання квартету фаготів, друга - витончений етюд на пальцеву техніку класичного типу.

В творчості Прокоф'єва значне місце посідають фортепіанні транскрипції, переважно обробки своїх творів оркестрових та театральних жанрів. Серед цих творів більш відомими є Десять транскрипцій з балету «Ромео і Джульєтта». Музика композитора яскраво розкриває основний конфлікт трагедії – зіткнення світлої любові юних героїв з родовою ворожнечею старшого покоління. Прокоф'єв зумів втілити в музиці шекспірівські контрасти трагічного і комічного. Розташування п'єс відтворює фабулу балету: спочатку йдуть вуличні сцени, потім дія переноситься в будинок Капулетті («Менует», «Джульєтта-дівчинка», «Маски»), в центрі збірника – дві п'єси («Монтеккі і Капулетті» і «Патер Лоренцо»), пов'язані з вузловими моментами трагедії, і, нарешті, на закінчення дана картина останнього побачення юних закоханих. В «Ромео і Джульєтті» з особливою силою розкрилися якості, що характерні для музики Прокоф'єва: дивовижна образна влучність, «наочність», а також лаконізм характеристик. Це була перша збірка фортепіанних обробок Прокоф'єва, що виникла з симфонічних сюїт, написаних композитором у 1936 р. на основі балету.

Сюїти і фортепіанні п'єси Прокоф'єв створив після того, як театри відмовились від постановки балету. Багато театральних діячів вважали музику Прокоф'єва занадто складною і що вона суперечить вимогам танцювальності.Прокоф'єв звів воєдино основні номери сюїт і показав в фортепіанній транскрипції майже всю сутність балету: його головні образи, що

визначають ситуації, побутовий фон і навіть, до певної міри, його сюжетну канву. Всі п'єси фортепіанного циклу відредаговані з урахуванням специфіки інструменту і особливостей концертного виконання.

Композитор зробив значний внесок у світову музичну літературу, створивши перші зразки фортепіанних сонат і концертів нового типу, заснованих на естетичних принципах кластичного напрямку музики XX ст.

Протягом багатьох десятиліть музика Прокоф'єва мала заслужене визнання на оперній і балетній сцені, в програмах симфонічних концертів, а також в репертуарі видатних виконавців-інструменталістів. Серед найбільш яскравих радянських інтерпретаторів фортепіанної музики Прокоф'єва можна назвати Г.Нейгауза, В.Софроницького, Л.Оборіна, Е. Гілельса, С.Ріхтера, Я.Зака, А. Ведернікова, М.Юдину, Д.Башкірова, Р.Керера; Е.Кісіна. Із зарубіжних піаністів заслуговують уваги В.Горовиць, В.Кліберн, М.Аргерих. Збереглися також записи Прокоф'єва-виконавця, в репертуарі якого були як власні твори, так і твори інших композиторів.

Твори Прокоф’єва завжди користуються великою шаною українських виконавців, займають почесне місце в їх репертуарному списку, часто виконуються в концертах.

У 1991 р. на батьківщині композитора в селі Сонцовка, Бахмутського повіту, Катеринославської губернії (нині село Красне Покровського району Донецької області) встановлений пам'ятник Прокоф’єву. В селі також була розташована сімейна садиба та церква, в якій хрестили майбутнього композитора. В будівлі колишньої сільської школи, де викладала мати Прокоф'єва, відкритий Музей, в якому крім унікальних експонатів, рукописів, фотографій є ще й прекрасна концертна зала. В цій залі в день народження композитора з 2001 р. проходить щорічний відкритий конкурс юних піаністів «Прокоф'євська акація».

З 2017 р. в Києві проводиться Всеукраїнський відкритий конкурс піаністів ім. Прокоф'єва з метою виявлення талановитих українських виконавців. У

Донецьку з 1981р. раз на два роки відбувався Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Прокоф'євська весна».

Ім’ям Прокоф'єва названі Сєвєродонецьке музичне училище Луганської області, Донецька державна музична академія.

Твори для фортепіано

10 сонат
4 етюди, ор.2
4 п'єси, ор.3
4 п'єси, ор.4
Токата, ор.11
10 п'єс, ор.12
Сарказми (5 п’єс) ор.17
Швидкоплинності, ор.22
Казки старої бабусі, ор. 31
4 п'єси, ор. 32
«Любов до трьох апельсинів», концертна транскрипція, ор. 33
Речі в собі (2 п’єси) ор. 45
6 п'єс, ор. 52
3 п'єси, ор. 59
Думки (3 п’єси) ор. 62
Диявольська спокуса
Дитяча музика (12 легких п'єс) ор. 65
10 п'єс з балету «Ромео і Джульєтта», ор 75
3 п'єси, ор.96
10 п'єс з балету «Попелюшка», ор. 97
5 концертів для фортепіано з оркестром
Понад 70 творів для голосу з фортепіано

Д.Шостакович(1906-1975) – російський композитор, піаніст, педагог, музично-громадський діяч, один з найбільш самобутніх, оригінальних художників ХХ ст. Вся його творча біографія – шлях істинного новатора, який зробив цілий ряд відкриттів в різних областях музичного мистецтва.

Музика Шостаковича відрізняється глибиною та багатством образного змісту. Основна тема творчості композитора – величезний внутрішній світ людини, її думки, прагнення, сумніви. Разом з тим він вкрай гостро сприймав

зло, насильство, жорстокість. Це викликало у нього почуття протесту, що знаходило відповідні форми творчої реакції – експресивні, часом жорсткі гротескні образи.

Жанровий діапазон творчості Шостаковича дуже великий. Він автор симфонічних творів, інструментальних ансамблів, великих вокальних форм (ораторії, кантати, хорові цикли), пісень, музично-сценічних творів (опер, балетів, оперет), музики до кінофільмів і театральних постановок, інструментальних концертів і невеликих п'єс.

В музиці Шостаковича поєднуються елементи музики тональної, атональної, ладової, переплітаються модернізм, традиціоналізм, експресіонізм. Відмінні риси його стилю - інтенсивна ритміка, різноманітне і самобутнє використання оркестрових засобів, висока драматична напруженість, оригінальний музичний гумор, конфлікти відкритого характеру (антагонізм) та психологічний драматизм. Твори Скрябіна, Стравінського, Берга, Малера дали поштовх стильовому становленню Шостаковича.

Як автор фортепіанних творів композитор став відомий в кінці 1920-х рр. Художнє мислення та специфічний піанізм Шостаковича з роками набувають різних суттєвих ознак.

Створення композитором фортепіанних творів можна розділити на *три періоди*.

Ранній період (1920-ті рр.). Твори нагадують образи Шумана, Дебюсі, Равеля, Прокоф'єва. Однак це не наслідування, музика є проявом індивідуальності композитора. Шостакович постає антиромантиком, прихильником найновіших стильових напрямків («Три фантастичних танці», Перша фортепіанна соната, цикл «Афоризми»);

Початок творчої зрілості (перша половина 1930-х рр.) Основні твори цього періоду: Двадцять чотири прелюдії, Перший концерт для фортепіано з оркестром. Цикл прелюдій більш зрілий і значний за художнім змістом, ніж «Афоризми». У прелюдіях чітко виявилася художньо-філософська ідея відображення життя в його різких контрастах, в поєднанні і протиставленні

високого – низинному, радісного – печальному, серйозного – смішному. Ця контрастність знайшла вираження в розташуванні п'єс циклу. Багато прелюдій написані в жанрі будь-якого танцю - вальсу, гавоту, тарантели, польки, галопу.

Перший фортепіанний концерт – новий різновид концерту – «комічний». Це свого роду паралель опереті. В ньому, як і в циклі прелюдій, стикаються серйозні, комічні, пародійні образи.

Пора повного творчого розквіту (1940-1950рр). Основні твори цього періоду – Друга соната, цикл Двадцять чотири прелюдії та фуги, Концертіно для двох фортепіано, Другий концерт та дитячі п’є си.

Шостакович, як видатний майстер поліфонії, у своїх творах застосовував різні форми (прелюдія, фуга, пасакалія) і прийоми розвитку (імітація, канон). 24 Прелюдії та фуги – найбільш значна робота композитора в області фортепіанної поліфонічної музики, яка написана в короткий термін – з жовтня 1950 по березень 1951 р. Шостакович задумав цикл за образом «Добре темперованого клавіру» Баха. Крім того він продовжив традиції російської поліфонії Глінки, Римського-Корсакова, Глазунова, Лядова, Танєєва. Поштовхом до написання стала поїздка Шостаковича в Лейпциг на урочистості, присвячені 200-річчю від дня смерті Баха, а також членство в журі міжнародного конкурсу піаністів, в якому брала участь перша виконавиця циклу прелюдій і фуг Тетяна Ніколаєва. Прем'єра циклу відбулася в Ленінграді в грудні 1952 р..

Цикл побудований за принципом кварто-квінтового кола з паралельними тональностями. До найбільш цікавих особливостей фуг належать новації в ладовій сфері, перш за все широке використання діатонічних ладів: іонійського, дорійського, фрігійського, лідійського та ін. Наразі прелюдії і фуги Шостаковича є класикою XX ст.

Шостакович-виконавець і Шостакович-композитор – єдине ціле. Багато його творів вперше прозвучали в особистому виконанні. Своєю виконавською манерою він завжди органічно доповнював творчий задум твору, знаходив нові нюанси, яскраві фарби. Шостакович – піаніст інтелектуального складу. Його

виконання не відрізнялося особливою теплотою, задушевністю. У ліриці він виявляв емоційну стриманість, та разом з цим і виняткову чистоту, щирість почуттів, що справляло незабутнє враження.

Твори Шостаковича входили в репертуар багатьох видатних радянських піаністів - С.Ріхтера, Е.Гілельса, В.Софроницького, М.Грінберг, Л.Власенко, М.Юдіної, О.Ведернікова та ін.

Твори для фортепіано

Соната № 1 D-dur, op. 12

Соната № 2 h-moll op.61

8 прелюдій op. 2

3 фантастичні танці, op. 5

Афоризми (10 п'єс), op. 13

24 прелюдії, op. 34

Дитячий зошит (7 п'єс), op. 69

24 прелюдії та фуги, op. 87

Танці ляльок (7 п'єс), без опусу

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром c-moll, тв. 35

Концерт № 2 для фортепіано з оркестром F-dur, соч. 102

Для двох фортепіано:

Сюїта fis-moll op. 6

«Веселий марш»

Концертино, op. 94

Тарантела

Камерні твори:

Соната для віолончелі та фортепіано d-moll, op. 40

Соната для скрипки та фортепіано, op. 134

Соната для альта та фортепіано, op. 147

Бела Барток (1881- 1945) – угорський композитор, піаніст, педагог, музикознавець-фольклорист. Він належить до плеяди видатних музикантів-новаторів XX ст. – К.Дебюссі, М.Равеля, А.Скрябіна, І.Стравинського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича.

Самобутність мистецтва Бартока пов'язана з поглибленим вивченням та творчою розробкою фольклору Угорщини та інших народів Східної Європи. У

етнографічних експедиціях він зібрав понад 30 тисяч мелодій. Знайомство з художніми і морально-етичними скарбами народного мистецтва, філософське їх осмислення сформували особистість Бартока. Основою його композиторського стилю є синтез елементів різнонаціонального фольклору і сучасних новацій в області ладу, гармонії, мелодії, ритму, засобів виразності.

Фортепіанні мініатюри були творчою лабораторією для художніх пошуків Бартока. Багатогранну розробку фольклорний матеріал отримав у збірнику «Дітям» (Вісімдесят п'ять легких п'єс на теми угорських і словацьких пісень, 1908-1909), сюїті «На вільному повітрі» і масштабному (153 п'єси, об'єднані в 6 зошитів) збірнику «Мікрокосмос». Збірник являє собою школу гри на фортепіано, написану сучасною музичною мовою. Школа носить новаторський характер, тому що відразу вводить дитину в світ народної та сучасної музики. Барток користується характерними музичними засобами - асиметричною структурою п'єс, зверненням до різних ладів, до складних ритмічних малюнків, поліритмії. Цікавим є прийом ладогармонічного перефарбування незмінної мелодії або внесення в неї нового ладового аспекту.

Барток-виконавець залишив яскравий слід в піаністичній культурі ХХст. Його гра захоплювала слухачів енергією, пристрастю і напруженням, які завжди знаходилися в підпорядкуванні волі та інтелекту. Просвітницькі ідеї і педагогічні принципи Бартока чітко і повно проявилися в творах для дітей і юнацтва, що склали чималу частину його творчої спадщини.

Твори для фортепіано

14 багателей Op.6 (1908)

Два румунських народних танця (1910)

Allegro barbaro (1911)

Елегія Op. 8a, 8b (191?)

Сонатина для фортепіано (1915)

Румунські народні танці (1915)

Сюїта для фортепіано, Op. 14 (1916)

Імпровізації Op. 20 (1920)

Соната для фортепіано (1926)

Im Freien (1926)

Мікрокосмос - (1926, 1932-39)

Карл Орф (1895-1982) – німецький композитор, музикознавець, педагог, член Баварської академії мистецтв. У 1923 році спільно з Доротеєю Гюнтер створив школу гімнастики, музики і танцю («Гюнтершуле) в Мюнхені. З 1925 року і до кінця свого життя Орф був головою відділення в цій школі, де працював з музикантами-початківцями. Карл Орф вважав, що елементарна музична грамотність необхідна кожній людині і тому розробив свою теорію освіти. В 1950-54 він видав 5-томне зібрання «Музика для дітей», що стало основою його музично-педагогічної системи, яка отримала світове визнання і розповсюдження в більш ніж 40 країнах світу. Основні принципи педагогіки Карла Орфа – креативність, варіативність та комунікативність. Важливим моментом в педагогіці К. Орфа є поєднання таких видів діяльності, як спів, імпровізація, рух, гра на інструментах. Як правило, всі ці види діяльності проходять одночасно, не заважаючи, а взаємодоповнюючи один одного.

Золтан Кодай (1882 - 1967) – угорський композитор і музикознавець, професор Королівської угорської академії музики, Президент Угорської Академії Наук. Займався збором угорського музичного фольклору, з цією метою їздив по селах різних угорських провінцій. Спільно з композитором, піаністом і фольклористом Бела Бартоком опублікував численні збірники народних пісень. Активно займався теорією музики, писав роботи з музичної педагогіки. Зокрема, спільно зі своїм учнем Й. Адамом розробив так званий «метод Кодая». Він вважав, що основою музичної освіти і культури нації є народна музика, особливо народна пісня. Саме тому головним видом музичних занять за системою Кодая повинен бути хоровий спів. Для педагогічної концепції Кодая характерні орієнтація на масове музичне виховання, розвиток вокально-хорових традицій європейської музичної педагогіки, прагнення до розширення музичної грамотності дітей та опора на національний фольклор.

У фортепіанній музиці XX ст. відбуваються пошуки нових засобів виразності, відхід від академічних класичних і романтичних традицій, які

ведуть до формування новаторського авангардного стилю. Також йде звернення до ранніх музичних видів бароко: поліфонії, контрапунктичних рис полістилістики, колажу, різноманітних композиторських (алеаторіка, серійна техніка, мінімалізм) та виконавських (різні звукові імітації) технік.

Різноманітність жанрів, стилів, композиторських і виконавських прийомів, використання всіх ресурсів фортепіано виявилися в творах, створених в різних країнах, в різних композиторських школах, об'єднаннях, творчих союзах. Прикладом такого творчого об'єднання композиторів, які виконували свої твори, є французька «Шістка». Молоді французькі композитори Л.Дюрей, Д.Мійо, А.Онеггер, Ж.Орик, Ф.Пуленк і Ж.Тайфер вийшли на арену самостійної творчості відразу після першої світової війни. Ідейний натхненник – поет і художник Ж. Кокто, автор маніфесту «Півень і Арлекін», в якому він руйнував естетику імпресіонізму. Композитори «Шістки» відстоювали національну специфіку музичної мови проти іноземних впливів - пізнього вагнеріанства і шенбергівської атональності. Різних за творчими поглядами композиторів об'єднували прагнення до новизни, одночасно до простоти, а також неприйняття музичного імпресіонізму.

У світовий репертуар увійшло багато творів цих композиторів: «Бразильські танці» Д.Мійо, моноопера «Людський голос», духовні твори Ф.Пуленка, симфонії і ораторії «Цар Давид», «Жанна д'Арк на вогнищі» А.Онеггера, балет «Федра» Ж.Оріка і ін. Творчість «Шістки» помітно вплинула на розвиток французької музичної культури першої половини XX ст.

Видатні зарубіжні виконавці та педагоги XX ст.

1. Піаністична спадщина та погляди на розвиток фортепіанної майстерності Ф.Бузоні, Л.Годовського, Й.Гофмана.
2. А.Шнабель – піаніст та редактор творів Бетховена.
3. М.Лонг, А.Корто - видатні французькі піаністи та педагоги.
4. Піаністи інших національних шкіл: А.Рубінштейн, Г.Гульд, В.Горовиць.
5. Найбільші майстри старшого покоління російських піаністів.

На кінець XIX ст., в період панування на концертній естраді стихії віртуозного мистецтва, в музичному виконавстві все виразніше позначаються тенденції до більш глибокого вирішення проблем інтерпретації, до ретельного вивчення авторського задуму, до точної передачі тексту твору, до відмови від салонного пафосу в ім'я простоти і природності інтонування. Ці тенденції стають характерними для багатьох найвідоміших піаністів того часу. Особливий інтерес в цьому відношенні представляє мистецтво Ф. Бузоні, Л.Годовського та І. Гофмана. Музиканти дуже різні за своєю художньою індивідуальності, вони, кожен по-своєму, сприяли оновленню сучасної їм піаністичної культури.

Ферруччо Бузоні (1866-1924) – італійський композитор, піаніст, диригент, музичний педагог, музикознавець, видавець, редактор. Діяльність цього музиканта вражає своєю багатогранністю. Ним створений цілий ряд фортепіанних транскрипцій, а редакції творів Баха утворюють вищу школу піаністичної майстерності.

Бузоні – великий майстер імпровізаторського мистецтва. Його гра відрізнялася глибиною думки, блискучою технікою, багатством і різноманітністю тембрових фарб. Він поєднував майстерність імпровізації з глибоким розумінням авторського задуму, його трактування відрізнялися самобутністю і оригінальністю. Бузоні був винятковим віртуозом, що продовжив і розвинув традиції віртуозно-колористичного піанізму Ліста. Володіючи в рівній мірі всіма видами фортепіанної техніки, він вражав слухачів блиском виконання, енергією звучання пальцевих пасажів, подвійних нот і октав в найшвидших темпах.

Репертуар Бузоні складався в основному з творів Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена і Ліста. Особливо вдавалися йому твори Баха і Ліста. Широко відомі також його численні редакції та транскрипції творів цих композиторів. Вершина діяльності Бузоні-піаніста – «Лістовський цикл» (1911), присвячений 100-річчю з дня народження видатного композитора.

Великий внесок привніс Бузоні в теорію і практику фортепіанної педагогіки XX ст. Саме шлях психотехнічного напрямку, в якому аналітична робота була на першому місці, сприяв подальшому розвитку теорії і методики піанізму. Вихованню піаністичної майстерності допомагали вправи («технічне фразування», «технічні варіанти»), викладені в коментарях і додатках до його редакції I тома «Добре темперованого клавіру» Баха. На ці варіанти Бузоні дивився як на ключі до подолання основних технічних труднощів.

Бузоні викладав в різних консерваторіях, проводив курси педагогічної майстерності. У нього навчалися видатні виконавці: Е.Петрі, М.Задора, І.Турчіньскій, Г.Беклемішев, Л.Грюнберг та ін.

Леопольд Годовский (1870-1938) – польсько-американський піаніст-віртуоз, композитор. Його виконавська творчість відрізнялась логічним, раціональним, досконалим піанізмом, детальним опрацюванням фактури, ясністю архітектоніки. Піаністична спадщина Годовського - ціла епоха в історії фортепіанного виконавства. В період розквіту своєї виконавської кар'єри він володів неосяжною кількістю творів, з яких було складено близько двадцяти концертних програм. Репертуар Годовського охопив більше ніж два століття історії фортепіанної музики - від сучасної до музики французьких клавесиністів.

Він був одним з найвідоміших, після Ліста, майстрів транскрипторського мистецтва. Найбільш популярні серед піаністів транскрипції Годовського п'єс французьких клавесиністів Люллі, Лейе, Рамо, вальсів Штрауса, етюдів Шопена. У передмові до видання останніх Годовский пише: «53 вправи, засновані на 26 етюдах Шопена, переслідують різні цілі. Вони призначені для розвитку механічних, технічних і музичних можливостей фортепіанної гри, особливо в області поліфонії, поліритмії, полідинаміки і колористики».

У 1909 р. Годовського запросили очолити в Відні Школу вищої майстерності Імператорської академії музики. Видатні учні: І.Добрвейн, Р.Левіна, Г.Нейгауз.

Йозеф Гофман (1876-1957) – один з найвидатніших польських піаністів першої половини XX ст., педагог і композитор, учень М.Мошковського та А.Рубінштейна. Гра Гофмана відрізнялася бездоганною майстерністю, блискучою технікою, благородством смаку, поєднанням класичної ясності з романтичною витонченістю і поетичністю. Гофман володів великим репертуаром, особливо вдавалися йому твори Шопена, Шумана, Мендельсона, Мошковського, а також Шуберта в обробці Ліста.

Гофман – автор широко відомих книг «Фортепіанна гра» та «Відповіді на питання про фортепіанну гру». Поради і вказівки Гофмана відрізняються точністю, конкретністю і мають значну практичну цінність.

Німеччина та Австрія були осередками академічної музичної культури Європи. Основою її були навчальні заклади, де панував дух традицій віденських класиків, австрійських і німецьких романтиків. Серед найбільш значних німецьких піаністів-педагогів слід назвати Артура Шнабеля.

Артур Шнабель (1882-1951) – видатний австрійський піаніст, педагог, композитор.Займався редакторською, дослідницькою, лекторською діяльністю. Протягом багатьох десятиліть Шнабель залишався еталоном виконання музики Бетховена, Шуберта, Моцарта, Брамса. В 1927 р. до 100-річчя з дня смерті Бетховена Шнабель першим з виконавців виконав в одному циклі всі 32 сонати композитора, а через кілька років першим в історії записав їх на платівки. В 1928р. до 100-річчя з дня смерті Шуберта він зіграв цикл, що включав майже всі фортепіанні твори композитора.

Для його виконання характерні безпомилкове відчуття стилю, філософська зосередженість, виразність фразировки, сила духу. Він співпрацював з багатьма видатними виконавцями і створив кілька камерних ансамблів: з Флешем, Беккером, Казальсом, Фейерманом, Хіндемітом. Основу його виконавської спадщини складають записи концертів, сонат і п'єс Бетховена, Брамса, Моцарта і багато ін.

Багатогранна і літературна спадщина Шнабеля. Він автор спогадів «Роздуми про музику» (1933), «Музика і шлях найбільшого опору» (1942), «Моє життя і музика» (1961).

Шнабель – видатний редактор творів Бетховена. У 1935 р. вийшла з друку його редакція всіх сонат Бетховена. Основні принципи редакції: прагнення відновити авторський текст, авторську аплікатуру, зберігання авторської педалі, надання порад щодо вирішення технічних завдань. Ця редакція користується популярністю серед виконавців і в наш час.

На рубежі століть одним із центрів фортепіанної музики стала Франція. В умовах загального підйому музичної культури країни з'являються талановиті виконавці. Вони бачили своє покликання в служінні мистецтву рідної країни, пропагували спадщину корифеїв фортепіанної літератури і нову музику. Яскравими представниками французького фортепіанного мистецтва стали М.Лонг і А.Корто.

Маргеріт Лонг (1874-1966) втілила в своєму мистецтві в першу чергу класичну основу французької виконавської школи – ясність думки, почуття міри, тонке відчуття форми твору. Манера її інтонування відрізнялася природністю, пластичністю фразування, благородною стриманістю почуттів. Основою піаністичної майстерності була чудова блискуча техніка. Піаністка відіграла велику роль у створенні традицій інтерпретації творів французької фортепіанної літератури, виховала багато талановитих учнів та сприяла піднесенню в країні музично-педагогічної культури.

Зблизившись з Форе, Равелем, Дебюссі, композиторами «Шістки», вона спільно з ними вивчала їх твори, щоб точніше уявити собі задуми авторів. Лонг багато років працювала в Паризькій консерваторії. Спільно зі скрипалем Ж.Тібо започаткувала в 1943 р. Національний конкурс піаністів і скрипалів. З 1946 р. конкурс став Міжнародним.

У 1958 р. опублікувала школу фортепіанної гри «Фортепіано Маргеріт Лонг», що містить 400 технічних вправ.

Альфред Корто (1877-1962) – видатний французький піаніст першої половини XX ст., представник романтичної традиції, музикант з широким колом інтересів, який мислив масштабними художніми концепціями, здатними захопити велику аудиторію.

Після закінчення Паризької консерваторії концертував як соліст і ансамбліст (з 1905 року – учасник всесвітньо відомого тріо – А.Корто, Ж.Тібо, П.Казальс). Його виконавські інтереси були спрямовані на музику романтиків і сучасних французьких композиторів. Виконанню піаніста була властива широта мелодійного дихання, насиченість звучання, рельєфна, піднесена манера інтонування. Ритміка відрізнялася значною свободою. Багато його трактувань залишали незабутнє враження.

За ініціативою Корто в 1918 р. була заснована «Еколь нормаль де мюзік» – вищий музично-навчальний заклад в Парижі, в якому видатний піаніст займався педагогічною діяльністю. Виконавський та педагогічний досвід він узагальнив в методичних працях: «Раціональні принципи піаністичної техніки», «Курс інтерпретації», «Видання для роботи», «Аспекти Шопена», «Французька фортепіанна музика» в трьох томах.

Протягом XX ст. відбуваються значні зміни в «географії» фортепіанного мистецтва. Карта світу заповнюється новими національними школами, які привертають загальну увагу свіжими віяннями в творчості композиторів і високими досягненнями у виконавському мистецтві. В умовах загального підйому музичної культури світу талановиті виконавці ставлять перед собою серйозні мистецькі цілі, пропагують спадщину корифеїв фортепіанної літератури та нову музику.

Артур Рубінштейн (1887-1982) – польсько-американський піаніст, музично-громадський діяч.

Піаністичний шлях розпочався в 1900 р. в Берліні, завершився в 1976 р. в Лондоні. Творча дружба пов'язувала його з багатьма знаменитими

сучасниками: Б.Шоу, Г.Уеллсом, А.Ейнштейном, Ч.Чапліним, К.Дебюссі, М.Равелем, П.Пікассо (автор 24 портретів великого піаніста), М.Шагалом.

Рубінштейн найчастіше виконував твори Моцарта, Бетховена, Шумана, Ліста, Шопена. Критики завжди відзначали елегантність інтерпретацій, пластичність і природність його виконання. Власні виконавські концепції формувалися протягом всього життя. Вони будувалися, з одного боку, на детальному вивченні творчості композиторів, твори яких він виконував, з іншого - на вивченні можливостей музичного інструменту.

У 1999 р. фірма "BMG" випустила унікальне зібрання дисків "The Arthur Rubinstein Collection". На 94 дисках представлені всі студійні та концертні записи великого музиканта. Піаніст зробив більше 200 записів, в тому числі антології фортепіанної музики Шопена і всіх фортепіанних концертів Бетховена.

Рубінштейн – десятикратний володар премії «Греммі» за виконання класичних творів. На честь Рубінштейна в 1974 р. в Ізраїлі був заснований Міжнародний конкурс піаністів його імені.

Гленн Гульд (1932-1982) – видатний канадський піаніст, відомий інтерпретатор музики Баха. Він так визначив свою мету: «Перш за все, я прагну уникнути золотої середини, увічненої на платівці багатьма чудовими піаністами. Я вважаю, що при запису дуже важливо підкреслити ті аспекти, які висвітлюють даний твір з абсолютно незвичайної точки зору. Виконання потрібно максимально наблизити до творчого акту - ось ключ, ось рішення проблеми».

Гульд – надзвичайне явище у виконавському мистецтві. Він жив тільки музикою, і його не цікавили інші види мистецтва. Репертуар Гульда чітко профільований. Він абсолютно не звертався до творів Шуберта, Шопена, Шумана, Ліста. Проте виконував чимало музики композиторів XX ст. - сонати Скрябіна, Прокоф'єва, Берга, Кшенека, Хіндеміта, Сібеліуса, твори Шенберга. Він відродив музику старовинних авторів – Бьорда та Гіббонса, звертався до транскрипцій Ліста - П'ятої симфонії Бетховена і фрагментів з опер Вагнера.

Гульд також складав власні каденції до бетховенських концертів, записував на органі «Мистецтво фуги» Баха і, вперше сівши за клавесин, чудово інтерпретував Сюїту Генделя. Для його виконання характерні віртуозність, незрівняна артикуляція, яка висвітлює архітектоніку твору в її найдрібніших деталях, мінімальне використання педалі, велика кількість мелізматики.

Гульд активно виступав як публіцист, автор телевізійних передач, статей і анотацій до власних записів. З великим захопленням він користувався безмежними можливостями медіа, створивши особисту студію звукозапису. Піаніст записав всі концерти Бетховена, кілька сонат Моцарта і Гайдна, 10 інтермецо Брамса, твори Баха, (що склало значну частину його записів).

Марта Аргеріх (1941) – аргентинська піаністка, неповторна особистість серед піаністів другої половини ХХст. Вперше публічно дебютувала у восьмирічному віці з концертом В.Моцарта. В Європі вчилася у Ф. Гульда, А.Б.Мікеланджелі, Ш. Ашкеназі.

Лауреат Міжнародного музичного конкурсу в Женеві (1957 р.), Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф.Бузоні в Больцано (1957р.), Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф.Шопена у Варшаві (!965 р.).

У 2005 р. стала Лауреатом премії Греммі за найкраще виконання камерної музики (С.Прокоф'єв, М.Равель). У 2006р. - Лауреат премії Греммі за найкраще інструментальне виконання з оркестром (з диригентом К.Аббадо та Малерівським камерним оркестром). У 2005р. - Визнана гідною Імператорської Премії Японії. Включена до Залу слави журналу Gramophone.

Репертуар Аргеріх охоплює широке коло композиторів від Й. С. Баха до Шнітке, проте переважають романтики Шопен, Шуман. Її гру характеризує палкий темперамент, поривчастітсь, емоційна напруженість.

Аргеріх організовує фестивалі в Аргентині, Японії, Італії на яких молоді піаністи дістають можливість виступати з відомими музикантами. Найчастіше виступала в ансамблях з Н.Фрейре, Г.Кремером, М.Майським, Д.Баренбоймом, Є.Кисіним.

Мауріціо Полліні (1942) – італійський піаніст, яскравий представник інтелектуального виконавського стилю. В 1957 та 1958 рр. двічі отримував премію Міжнародного конкурсу виконавців у Женеві. Вчився у К. Лонаті, потім у К. Відуссо. Закінчив Міланський консерваторію. В 1960 р. став переможцем міжнародного конкурсу піаністів ім. Шопена у Варшаві. А.Рубінштейн, за чутками, тоді вигукнув: «Він вже зараз грає краще будь-кого з нас, членів журі!». Після перемоги на конкурсі самокритичний Полліні повернувся в клас і, перш ніж почати активно концертувати, ще кілька років брав уроки у А.Б.Мікеланджелі.

З середини 1960-х років Полліні гастролював по Європі, в 1968 р. дебютував у США, в 1974 р. зробив тур по Японії.

З творчістю Полліні слухачі знайомляться завдяки його 30-річному творчому союзу з компанією «Deutsche Grammophon».

Критики кажуть про Полліні як про найвидатнішого піаніста XXI ст.: його гра рішуча і мужня, повна енергії та сили. Головний виразовий засіб Полліні – багата палітра звукових відтінків. За допомогою свого надзвичайно гнучкого туше піаніст розкриває багатоплановість фактури, тонко виявляє темброві особливості регістрів фортепіанного діапазону. Любов до сучасної музики дозволяє Полліні з несподіваної точки зору поглянути і на твори минулих епох. Репертуар Полліні різноманітний і включає широкий спектр музики від Баха (запис ДТК в повному обсязі), всіх фортепіанних концертів та сонат Бетховена до авангардистів (Булез, Ноно, Беріо, Штокгаузен). Кілька разів Полліні представляв цикли концертів, програми яких будувалися на контрастному переплетенні класичних і сучасних композицій. Концерти Бетховена в інтерпретації Полліні викликали безпрецедентну реакцію. У 1976 р. авторитетні музичні критики світу в результаті опитування визнали 34-річного виконавця найкращим піаністом сучасності.

Нагороди: у 1996 р. – Полліні отримав Премію Ернста Сіменса; у 2001 р. - його запис бетховенських «Варіацій на тему Діабеллі» отримала приз Diapason d'or; у 2002 р. - до 60-річчя піаніста фірма «Deutsche Grammophon» випустила

на тринадцяти CD-дисках спеціальний ювілейний збірник записів Поллініі. У 2007 р. піаніст отримав премію «Ґреммі» в номінації «Виконавці (без оркестру)» за запис на «Deutsche Grammophon» ноктюрнів Шопена.

Даніель Баренбойм (1942) - ізраїльский диригент і піаніст аргентинського походження. У 1954 р. Баренбойм приїхав у Зальцбург вчитися диригентському мистецтву у І.Маркевича. Пізніше вивчав композицію в Парижі у Н.Буланже.

Перші записи Баренбойма відносяться до 1954р. Виступав в ансамблі зі скрипалем А.Бушем і піаністом А.Рубінштейном, грав з видатними диригентами В. Фуртвенглером, О.Клемперером.

З 1965 р. став керівником Англійського камерного оркестру, записав з ним як піаніст і диригент всі концерти В.Моцарта. В 1967 р. разом з віолончелісткою Ж. дю Пре, скрипалями П.Цукерманом, І.Перлманом, І.Стерном і диригентом З. Мета, Баренбойм виконував і записував виключно камерну музику, найбільше — Л. Бетховена та Ф. Шуберта.

До репертуару Баренбойма-піаніста входять твори композиторів від Й.С.Баха до П.Булеза і А.Дютійьо.

Починаючи з 1973 р, коли він дебютував в Единбурзі «Дон Жуаном» В. Моцарта, Баренбойм виступає також як оперний диригент. З 1981р.він був диригентом Байройтського фестивалю. Крім того, як акомпаніатор, він записав разом з Д.Фішером-Діскау пісні В.Моцарта, Й.Брамса, Ф.Ліста та Х.Вольфа.

Піаніст диригував оркестрами «Західно-східний диван» в Севільї, очолював Оркестр Парижа, керував Чиказьким симфонічним оркестром, був музичним директором Берлінської опери. З 2006р. він - запрошений керівник оркестру Міланського театру Ла Скала.

Баренбойм є один з найбільш визнаних піаністів та диригентів початку XXI ст. Він удостоєний таких нагород, як Великий хрест ФРН за заслуги (2002), премія В.Фуртвенглера (2003), Премія Р.Шумана (2005), Премія Е.фон Сіменса (2006). Він Почесний доктор кількох університетів світу, Командор Ордена Почесного легіону (2007), шестиразовий Лауреат премії «Греммі» (1976, 1991, 2002 - як диригент; 1990, 1994, 2001 - як піаніст). У 2004 р. він отримав в Ізраїлі

премію Х.Вольфа, яка присуджується вченим і художникам «за досягнення в інтересах людства і справи миру між народами». У 2007 р. йому вручена Імператорська премія Японії. Його ім'я введено в Зал слави журналу Gramophone.

Мюррей Перайя (1947) — американський піаніст, визнаний авторитет у фортепіанному виконавстві. На фортепіано почав грати з чотирьох років. Навчався у М.Хоршовського, Р.Серкіна. Свій піанізм Перайя удосконалював під впливом великого В.Горовиця. Займався також з П.Казальсом.

В 1972 р. виграв Міжнародний конкурс піаністів у Лідсі (Британія). З цього часу починається його блискуча гастрольна кар'єра. З 1973 р. Перайя співпрацював з британським композитором Б.Бріттеном і тенором П.Пірсом в рамках Фестивалю в м. Альдебург, де протягом восьми років був одним з його директорів.

В 1975 р. піаніст разом з віолончелістом Л. Харреллом стали першими лауреатами новозаснованої премії Е. Фішера за видатний внесок в американську академічну музику.

Подією 1980-х рр. став запис піаністом всіх концертів В. Моцарта та Л.Бетховена, де Перайя не лише виконував соло, а й диригував через фортепіано Англійським камерним оркестром. Ясність мислення, свіжість інтерпретацій, філігранна техніка, романтика без перебільшень, увага до деталей і розуміння їх ролі в загальному задумі роблять ці записи хвилюючими і привабливими в нинішній час.

Перайя регулярно виступає з кращими оркестрами світу і з найвідомішими диригентами, отримує численні нагороди урядів, університетів, звукозаписних компаній.

У дискографії Перайя переважають твори Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Брамса. Крім сольної кар'єри, Перайя охоче грає в ансамблях.

Майстерність піаніста тричі було відзначено премією Греммі: двічі в номінації «Найкраще інструментальне соло» («Англійські сюїти» Баха в 1999 р. та етюди Шопена в 2003 р.) і один раз у номінації «Найкращий камерний

ансамбль» разом з диригентом Г.Шолті, який в цьому випадку виступив як піаніст, та з ударниками Евелін Гленні та Д. Коркхіллом (Соната для двох фортепіано та ударних Б.Бартока).

Борис Березовський (1969) – російський піаніст. Навчався у московській Центральній музичній школі в класі І.Радзевич та А.Альтермана. У 1986 р. вступив до Московської консерваторії в клас Е. Вірсаладзе. Брав приватні уроки у О. Саца. У 1990 р. здобув найвищу нагороду у конкурсі ім. П.Чайковського.

Березовського називають «новим Ріхтером». Його звук з прозорим піаніссімо і надзвичайно багатим спектром динамічних відтінків визнають найбільш довершеним серед сучасних піаністів.

Піаніст виступає з найкращими оркестрами світу, зокрема, з оркестром ВВС, Новим японським оркестром філармонії, Лондонським, Нью-Йоркським, Філадельфійським, Бірмінгемським симфонічними оркестрами. Дає сольні концерти в найпрестижніших залах світу. Постійно виступає на фестивалях камерної музики з видатними музикантами.

Піаніст має велику дискографію. У 2004 р, спільно з Д.Махтіним і А.Князєвим, Березовський записав DVD-диски, куди увійшли твори для фортепіано, скрипки та віолончелі: тріо «Пам'яті великого митця» П.Чайковського, тріо №2 Д.Шостаковича, Елегійне тріо № 2 С.Рахманінова. Ці записи отримали престижні премії французьких фірм Diapason d'Or та Choc de la Musique, англійську премію Gramophone, німецьку премію Echo Classic.

У січні 2006 р. піаніст видав сольний запис етюдів Шопена-Годовського, який отримав премію Diapason d'Or та RTL d'Or.

У співпраці з фірмою Teldec він записав твори Шопена, Шумана, Рахманінова, Мусоргського, Балакірєва, Метнера, Равеля та «Трансцендентні етюди» Ліста.

Його запис сонат Рахманінова був нагороджений призом німецького суспільства Deutsche Schallplattenkritik, а диск із записом творів Равеля був

рекомендований журналами «Ле Монд де ля Мюзік», «Діапазон», «Музичним журналом Бі-бі-сі» та «Санді Індепендент» як найкращий запис.

Крім того в березні 2006 р. Березовський був удостоєний премії «Музичного журналу Бі-бі-сі».

Середина XX ст. ознаменувалася блискучим розквітом фортепіанного мистецтва старшого покоління російських піаністів. Чудові виконавці багатьох творів західноєвропейської фортепіанної літератури, вони виділялися як тонкі інтерпретатори творчості російських класиків, зберігали вірність ідеалу мистецтва співу на фортепіано, прагнули виховати у виконавців композиторське мислення та розуміння логіки творчої думки автора твору.

Самуїл Фейнберг (1890-1962) – обдарований музикант, композитор і піаніст, продовжувач традицій російського фортепіанного мистецтва дореволюційного часу.

Народився в Україні в Одесі, в 1894 р. разом із сім'єю переїхав до Москви. В 1911 закінчив Московську консерваторію (учень О.Гольденвейзера), дипломною випускною роботою були всі 48 прелюдій і фуг з циклу Баха «Добре темперований клавір» (через півстоліття Фейнберг цілком записав цикл).

В 1920-х рр. гастролював в Італії та Німеччині — за словами Є. М. Браудо, «блискуча моторика Фейнберга і дуже висока музикальність справили на німецьку публіку, що звикла до менш складного та виразного піанізму, враження чогось небувало свіжого».

Фейнберг був близький до О. Скрябіна і став визнаним інтерпретатором його музики. У виконанні піаніста також звучали твори Моцарта, Шопена, Шумана, Прокоф'єва, Мясковського та інших авторів. Основну частину виконавського репертуару Фейнберга становили три монументальні цикли - «Добре темперований клавір» Баха, тридцять дві сонати Бетховена і десять сонат Скрябіна.

Фейнберг створював музику з 11 років. Найзначніші його твори: три концерти для фортепіано з оркестром, 12 фортепіанних сонат, соната для

скрипки та фортепіано. Фейнбергу належить монографія «Піанізм як мистецтво» і ряд статей, зібраних у книгу «Доля музичної форми».

З 1922р. - професор Московської консерваторії, з 1936 завідував кафедрою «Фортепіано». Видатні учні: В.Мержанов, В.Натансон, В.Бунін.

Марія Юдіна (1899-1970) – видатна російська піаністка, музикант-мислитель.

Багато концертувала переважно із сольними концертами або у складі камерного ансамблю (особливо із Квартетом ім. Бетховена та Квартетом ім. Глазунова). У коло її інтересів входила, насамперед, новітня радянська і світова музика. Юдіна була першим російським виконавцем ряду творів Берга, Хіндеміта, Кшенека, Бартока, Веберна, Мессіана та ін. Багаторічна творча співдружність зв'язувала її з Прокоф'євим і Шостаковичем. Разом з тим Юдіна відома як одна з найкращих виконавців музики Шуберта, Баха, Бетховена, Брамса та Моцарта.

Крім того, Юдіна залишила багату епістолярну спадщину. Вона листувалася зі Стравинським, Пастернаком, Штокгаузеном та ін. Збереглися її спогади про Софроницького, Бахтіна, Горького, Цветаєву, Пастернака та ін.

Володимир Софроницький (1901-1961) – один з найяскравіших представників російського і світового піаністичного мистецтва XX ст., натхненний інтерпретатор творів Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Ліста та багатьох російських композиторів, особливо Скрябіна. Його виконання відрізнялося мужньою енергією, рельєфністю фактурного інтонування, майстерністю побудови форми, проникливим ліризмом, тонкою поетичністю.

Софроницький ретельно обмірковував свої концертні програми, прагнучи надати їм цілісності та монолітності. В кінці 1930-х рр. він дав грандіозний цикл з дванадцяти історичних концертів, в яких прозвучала музика від Букстехуде до Шостаковича. Репертуар Софроницького був досить широкий. Музика романтиків завжди залишалася його улюбленою сферою. І сьогодні еталонними залишаються його інтерпретації творів Скрябіна. Але справжнім чудом виконавського мистецтва можна назвати його трактування пісень

Шуберта-Ліста, яке відрізняється тонкістю фразування і підкорюючою проникливістю кантилени.

«У виконанні перш за все потрібна воля, - писав Софроницький. - Воля - це багато чого хотіти, хотіти більшого, ніж даєш зараз, ніж можеш дати. Для мене вся робота – це робота над загартуванням волі. Тут все: ритм, звук, емоційність. Ритм повинен бути натхнений. Вся музична мова повинна жити, дихати, рухатися, як протоплазма».

Лев Оборін (1907-1974) – російський піаніст, педагог, композитор. В 1921–1926 р. навчався у Московській консерваторії по двох спеціальностях: «фортепіано» (клас Ігумнова) і «композиція» (клас М'ясковського). Оборін став одним із перших російських піаністів, що брали участь у міжнародних конкурсах. Після тріумфальної перемоги на I Міжнародному конкурсі ім. Ф. Шопена (Варшава, 1927, I премія) почав інтенсивну концертну діяльність у своїй країні та за кордоном. В окремі сезони давав до 100 сольних концертів, що змусило його залишити створення музики. Найбільші творчі досягнення піаніста пов'язані з виконанням творів Шопена, Чайковського, Рахманінова, Хачатуряна. Камерна музика займала значне місце в його виконавській діяльності. Запис всіх камерних сонат Л. Бетховена разом з Д. Ойстрахом і досі вважається одним з кращих виконань цих творів.

З 1928 і до останнього року життя Оборін викладав в Московській консерваторії, де виховав понад 100 учнів. Серед них: В.Ашкеназі, М.Воскресенський, Т.Кравченко, Г.Рождественський, Б.Чайковский та ін.

Яків Флієр (1912-1977) – російсткий піаніст, педагог, професор Московської консерваторії, завідувач кафедри «Фортепіано».

Флієр - видатний виконавець XX ст. Піаніст справив приголомшливе враження на II Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців, а потім на міжнародних змаганнях піаністів у Відні (1936), Брюсселі (1938). Гра Флієра приваблювала своєю ліричністю, наповненістю. В ній відчувався зв'язок з характерною традицією ігумнівської школи - мистецтвом співу на фортепіаноі і своєрідній піднесеній манері виконання. Піаніст з успіхом гастролював у

Бельгії, Чехословакії, Угорщині, Японії, Англії, Франції, Германії, Румунії, Болгарії, Туреччині, США, Італії, Польщі, Греції, Ісландії, Голландії. Основу його репертуару складали твори композиторів-романтиків – Шумана, Шопена, Ліста, Рахманінова. Серед записів Флієра - Концерт для фортепіано з оркестром А. Хачатуряна під керуванням автора.

З 1937 р. викладав у Московській консерваторії, з 1949-1959 рр. займався виключно педагогічною діяльністю. Виховав багатьох учнів - лауреатів міжнародних конкурсів: Л.Власенко, Б. Давидович, В. Постникова, М.Плетнёв, Р. Щедріна і багато інших видатних піаністів.

Українська композиторська, педагогічна та виконавська школа.

1. Етапи розвитку фортепіанного мистецтва України.
2. Видатні українські композитори, чия діяльність вплинула на становлення та розвиток національного музичного мистецтва.
3. Піаністичні школи України:
    а) київська;
    б) одеська;
    в) львівська;
    г) харківська;
    д) донецька.

Розвиток української фортепіанної творчості та піаністичного мистецтва – складний багатоетапний процес, що визрівав в межах народної культури, побутового музикування та професійної піаністичної практики. Творча композиторська і виконавська діяльність композиторів-піаністів долисенківської епохи – Лизогуба, Барцицького, Іллєнка, Завадського, Безуглого, Шпаковського, Витвицького здійснювалася в межах салонного побутового музикування і мала аматорський характер. Але це був етап становлення української фортепіанної музики – перша спроба адаптування досягнень європейської піаністичної культури на ґрунті національних традицій.

Початок професійного музичного навчання в Україні датується 1768 р.,

коли згідно з постановою Київського магістрату була заснована музична школа з метою постійного поповнення складу оркестру при Київському магістраті. Ця школа існувала до1853 р.

Музичне життя України помітно пожвавилося у другій половині XIX ст., коли в Києві було засновано відділення Російського музичного товариства. Товариство мало на меті сприяння розвитку і підготовці виконавців на музичних інструментах, співаків, вчителів музики, диригентів. У 1867 р. в Києві був відкритий оперний театр.

Від 1870-х років в Україні почало формуватись фахове фортепіанне виконавство. В його основі було добре розвинене аматорське музикування в багатьох містах, серед яких – Одеса, Київ, Харків, Житомир, Єлісаветград, Львів, Полтава, Чернигів, Херсон та ін. Розвитку фортепіанного виконавства сприяло розширення кола слухачів, зацікавлених академічною музикою, і заснування ними музичних товариств, завданням яких було налагодження концертного життя. Одночасно почався процес формування професійної музичної освіти. На ранніх її етапах викладали іноземні музиканти, серед яких було чимало таких, що залишились в Україні. Найбільше було чеських піаністів. Серед них – видатний віртуоз І. Тедеско. Освіту в Празі також здобули В. Пахман, К.Лаглєр, В. Курц та ін.

Відчутним був внесок польських викладачів, особливо представника найзначнішої європейської піаністичної школи того часу Т Лешетицького. Великий вплив набувала також віденська Консерваторія музики і відтворчого мистецтва. В ній навчалось багато молодих українських музикантів, які потім повертались на батьківщину і привносили у вітчизняну педагогіку норми класичної австрійської фортепіанної педагогіки. Серед вихованців російської школи, що працювали в Україні, були учні братів Рубінштейнів.

Потужний вплив на фортепіанне виконавство України мала піаністична традиція Ф. Ліста. У всіх значних культурних центрах – Одесі, Києві, Львові, Харкові - серед викладачів-піаністів були учні Ф. Ліста. Німецьку школу представляли Густав Нейгауз в Єлісаветграді та Ілля Слатін у Харкові.

Від останньої третини XIX ст. кількість музичних навчальних закладів відчутно зросло. Відкрились приватні школи та курси, пожвавилося концертне життя. Для забезпечення високого виконавського рівня концертних виступів і оперних вистав стали необхідні добре підготовлені фахівці-професіонали. За цю справу взялася дирекція Київського відділення музичного товариства. Завдяки її зусиллям 18 січня 1868 р. в Києві був заснований перший в Україні спеціальний музичний навчальний заклад середнього профілю – музичне училище. В навчальному закладі було тоді п’ять класів: фортепіано, скрипка, віолончель, вокал та теорія музики. З самого початку в ньому працювали відомі музиканти і педагоги – випускники Лейпцігської, Паризької, Берлінської, Празької, Варшавської, Петербурзької консерваторій. Згодом педагогічний склад училища почав поповнюватися своїми обдарованими випускниками.

Таким чином, XIX ст. увійшло в історію вітчизняної музичної культури як епоха національного відродження, становлення професіоналізму в галузі творчості й виконавства, виходу української музики на світовий рівень.

Знаменна подія для української культури – відкриття М.Лисенком восени 1904р. музично-драматичної школи, яка була започаткована на кошти, зібрані українською громадою під час святкування 35-річного ювілею діяльності композитора. Згідно зі статутом школи, основним завданням цього музичного закладу було створення нових кадрів кваліфікованих акторів і музикантів. Школа надавала вищу освіту, оскільки програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій, а програми драматичного відділу — музично-драматичних училищ. У школі викладались: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, різних оркестрових інструментах, сольний спів, оркестрове і хорове диригування, сценічна гра та декламація, музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо, інструментовка), хоровий спів, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, танці, фехтування та низка історико-гуманітарних наук. Не маючи можливості офіційно проголосити свою школу українською, М. Лисенко за активної участі педагогів-однодумців виховував в учнях любов до українського національного

мистецтва. Саме у його школі вперше в Україні було відкрито відділ української драми (1906) та клас бандури (1907).

Початок 1900 рр. був ознаменований появою двох українських вищих музичних навчальних закладів. За ініціативою братів Рубінштейнів, П.Чайковського, О.Глазунова та С.Рахманінова в 1913 р. на базі училища була створена Київська консерваторія, рішенням Головної дирекції Російського музичного товариства – Львівська. На цей час музична освіта в Україні вже досягла такого рівня, який дозволяв у власних навчальних закладах готувати піаністів, здібних до гастролей у Європі й світі. В найбільших містах – Одесі, Києві, Харкові, Львові – почали формуватись регіональні фортепіанні школи.

На початку XX ст. всесвітню популярність здобула плеяда українських виконавців. Серед них співачки С. Крушельницька, О. Петрусенко, З.Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, співаки М. Менцинський, О. Мишуга, Б.Гмиря, І.Паторжинський, піаніст В. Горовиць, хоровий диригент А.Кошиць.

В 1917-1918 рр. створюється ряд художніх колективів і з’являється нове покоління українських культурних діячів. Указом Павла Скоропадського в 1918р. був заснований Державний симфонічний оркестр України (перший диригент – О. Горілий), Українська державна капела, Перший і другий національні хори. Київська опера була перейменована в Український театр драми і опери. Також в 1918 р. був заснований кобзарський хор, пізніше відомий як Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г.Майбороди.

Помітно активізувалося в Україні концертне фортепіанне виконавство. З сольними концертами виступали відомі виконавці, серед яких західноєвропейські – Й. Гофман, І. Падеревський, Л. Годовський, Г. Гальстон; російські – С. Танєєв, А. Єсіпова, К. Ігумнов, І. Добровейн; українські – М.Лисенко, Л. Сирота, А. Бенш, Ч. Чернецька, В. Пухальський. Концертували також провідні викладачі Київського, Харківського та Одеського музичних училищ.

1910-ті рр. ознаменувались стильовими змінами в піаністичному мистецтві України. Поряд з пізньоромантичним виконавством музиканти захоплюються новими тенденціями. Носіями нового стилю, що впливають на українців, стають Ф. Бузоні, С. Рахманінов, О. Скрябін.

С. Рахманінов активно концертував у багатьох містах України, серед яких Київ, Одеса, Харків, Катеринослав. Він був «інспектором музики» при Головній дирекції ІРМТ і під час гастрольних поїздок знайомився з роботою музичних училищ, прослуховував учнів. Концертував в Україні і О. Скрябін. Новаторська музика композитора справляла несамовите враження на слухачів. Професура київської консерваторії, зокрема, Р. Гліер та Г. Беклемішев, з ентузіазмом ставились до нового музичного стилю.

Ф.Бузоні не гастролював в Україні, але захоплені відгуки В. Яворського й Ф. Блуменфельда про його сенсаційні концертні виступи у Москві і Санкт-Петербурзі мали чималий вплив на українських музикантів. Ряд молодих піаністів відправились навчатись до великого виконавця. Ф. Бузоні є засновником нового прогресивного напряму в педагогіці – психотехнічного. Новаторський вплив піаніста стосувався як виконавської естетики та виразових засобів гри, так і переосмислення піаністичної техніки.

В другій половині 1920-х років – на початку 1930-х років концертне життя зазнало певного розквіту. Серед піаністів, що гастролювали в Україні – М.Метнер, К. Ігумнов, О. Гольденвейзер, Х. Ітурбі, К. Аррау. В Харкові, Києві, Одесі і Львові виступав С.Прокоф’єв.

В країні зароджується і розцвітає конкурсний рух. Українські та Всесоюзні конкурси висунули плеяду яскравих артистів, які отримали можливість гастролювати в межах держави. За кордоном мали право виступати переможці міжнародних конкурсів. Серед них – киянин А. Луфер, харків’янин Л.Сагалов, одесити Е. Гілельс та Я. Зак.

У 1930-1940 рр. відбулися значні зміни у концертному житті. Філармонії забезпечували роботою професійних артистів-виконавців. Головним в їх роботі стала організація концертних декад, фестивалів, урочистих святкувань, творчих

зустрічей. Фортепіанні концерти також були затребувані. Посилена увага приділялася підготовці конкурсантів для участі в міжнародних конкурсах. Саме переможці конкурсів ставали артистами філармоній і мали можливість концертувати країною. Цьому сприяло також те, що в цей період майже повністю припинилася гастрольна діяльність музикантів з-за кордону. Поширенню музичного і, зокрема, фортепіанного мистецтва, сприяло радіомовлення. Музиканти виконували концертні програми в прямому ефірі.

Воєнний час 1941-1944 рр. вніс значні зміни до концертної діяльності в Україні. Чимало українських виконавців були евакуйовані, але шукали можливості для реалізації свого мистецтва: виступали в госпіталях, на заводах, радіостанціях, які регулярно транслювали концерти українських музикантів.

Період з другої половини 1950-х-початку 1960-х рр.(«часи відлиги») – позначився істотними змінами в українському музичному мистецтві. З'являється покоління молодих самобутніх композиторів – В. Бібік, Л.Грабовський, Л. Дичко, А. Караманов, В. Сильвестров, М. Скорик. Позитивні зміни відбулися в області фортепіанно-виконавського мистецтва. Це проявилося в інтенсифікації концертного життя, збільшенні числа піаністів-гастролерів, відкритті багатої кількості музичних шкіл в містах і селах України, зростанні числа студентів-піаністів в середніх та вищих музичних навчальних закладах, збільшенні кількості видань нотної літератури та теорії фортепіанного мистецтва. В 60-х рр. з'являються перші дослідження історії фортепіанної культури України, серед яких виділяються роботи Г.Курковського «Педагоги-піаністи Київської консерваторії» та «М.В. Лисенко – піаніст-виконавець».

Значного розвитку на початку 1960-х рр. зазнала система музичного навчання. В цей період було відкрито більш, як 150 дитячих музичних шкіл-семирічок, де провідне місце мав клас фортепіано. При консерваторіях діяли музичні школи-десятирічки для особливо обдарованих дітей. У 60-70-х рр. педагоги-піаністи докладали багато зусиль до редагування та видання фортепіанного навчального репертуару різних рівнів трудності. До створення

репертуару для дітей долучились сучасні композитори. Серед них – Ю. Іщенко, В. Кирейко, М. Сильванський, М. Скорик, Б. Фільц, І. Шамо, Ю. Щуровський та ін.

В 1950-1960-х рр. у суспільстві відчувалося велике зацікавлення фортепіанним мистецтвом. Регулярно відбувалися філармонічні концерти. У 1958 р. відбувся перший Міжнародний конкурс імені П. Чайковського, у 1962 р. – український Республіканський конкурс імені М. Лисенка.

В цей період став розвиватись звукозапис, що дозволило зберігати мистецтво виконавців. Відома фірма грамзапису «Мелодія» була єдиним державним підприємством, що випускала платівки з виступами музикантів з усіх республік тодішнього Союзу. В Києві відкрився Будинок звукозапису для створення високоякісних музичних фонограм для телебачення і радіомовлення. За час його існування у ньому створено «золотий фонд», що налічує десятки тисяч аудіозаписів кращих творів світової та української класики, музики сучасних композиторів.

З проголошенням незалежної України 1991 р. в міжнародному обігу з'явилося офіційне поняття «український піаніст». Але процес розвитку фортепіанного мистецтва в новій Україні був непростим. Щоб у 2000-х рр. отримати визнання на міжнародному рівні довелося пережити кризу перебудови. Для пропаганди музичного мистецтва необхідно було проведення нестандартних заходів. Прогресивною формою музичної діяльності цього часу стали фестивалі. На відміну від фестивалів радянських часів заходи 1990-х рр. втілювали не ідеологічні, а мистецькі концепції. Вони були присвячені творчості того чи іншого композитора, певній епосі, знайомили слухачів з прем'єрами творів та новими виконавцями.

Цей період відзначився великою хвилею виїздів піаністів за кордон. Водночас в Україну стали приїжджати музиканти в Німеччини, Польщі, Австрії. Нерідко вони їхали з метою допомогти українцям відновити зруйноване концертне життя.

Увага слухачів звернулася до забороненої раніше авангардної музики XX ст. 1990 р. був започаткований фестиваль «Київ Музик Фест» – щорічний міжнародний фестиваль, музичними директорами якого в різні роки були видатні українські композитори І.Карабиць та М. Скорик. Мета фестивалю – знайомство з творами сучасних українських і зарубіжних композиторів. У фестивалі брали участь провідні українські піаністи: М. Сук, М.Крушельницька, Т. Вєркіна, В. Сагайдачний, В.Козлов тощо. 1995 р. виникли ще два щорічні міжнародні фестивалі – «Контрасти» у Львові та «Два дні і дві ночі» в Одесі.

Важливим для розвитку українського фортепіанного мистецтва стало відновлення контактів з українцями діаспори. У Львові було проведено фестиваль «Музика українського зарубіжжя», присвячений 100-річчю української еміграції.

В ці ж роки харківська піаністка Ніна Казимірова заснувала в Україні відділок Європейської асоціації педагогів-піаністів ЕРТА, стала проводити конференції і концерти за участі музикантів з різних країн. Київський професор О. Снєгирьов ініціював створення Всеукраїнської національної асоціації піаністів-лауреатів міжнародних конкурсів. Крім того, він створив декілька випусків довідника «Піаністи XX століття».

Важливим стимулом для розвитку піаністів є виконавські конкурси. В Україні проводиться велика кількість конкурсів різного рівня. У 2001 р. була заснована Асоціація академічних музичних конкурсів (Україна). Завданням її діяльності є вирішення проблем розвитку сучасного Українського професійного музичного виконавства шляхом об'єднання музичних конкурсів з різних регіонів України та координація їх діяльності з метою подальшого розвитку конкурсного руху. До складу Асоціації увійшли:

- Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка (Київ);
- Міжнародний конкурс молодих піаністів на батьківщині Сергія Прокоф'єва (Донецьк);
- Всеукраїнський конкурс піаністів пам'яті Генріха Нейгауза

– (Кіровоград);
– конкурс юних піаністів Володимира Крайнєва (Харків);
– Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ);
– Міжнародний конкурс молодих піаністів Алемдара Караманова (Сімферополь);
– Міжнародний дитячо-юнацький конкурс "Срібний дзвін" (Ужгород);
– Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса (Одеса);
– Відкритий конкурс української фортепіанної музики ім. І. Карабиця (Бахмут, колишній Артемівськ).

Видатні українські композитори, чия діяльність вплинула на становлення та розвиток національного музичного мистецтва

Микола Лисенко (1842-1912) – видатний український композитор, піаніст, диригент, педагог, збирач пісенного фольклору, громадський діяч.

Оригінальна новаторська прогресивна педагогічна методика Лисенка та його концертно-просвітницька діяльність заклали міцний фундамент формування української професійної фортепіанної школи. Видатні композитори й піаністи – учні Лисенка: Л.Ревуцький, К.Стеценко, А. Буцькой, піаністи М.Комар-Гацька, О. Мандельштам та ін.

До фортепіанної творчості Лисенко звертався впродовж всього свого життя, особливо в 70-ті та 1900-ті рр. Перші фортепіанні опуси композитора були написані в консерваторські роки. Вони пов'язані з фольклором, як, наприклад, його фортепіанна сюїта. Лисенко вдало поєднав народні теми з жанровими особливостями європейських танців.

В 70-ті рр. композитор створив понад півтора десятки фортепіанних творів, серед яких твори великої форми – соната, два концертних полонези, дві рапсодії на українські теми, і невеликі п'єси – «Пісні без слів», «Мрії», Мазурка, Баркарола.

Одним з найвідоміших і найбільш виконуваних творів великої форми є Друга рапсодія, ор. 18. В її основі – народні теми: думка (повільна пісня) і шумка (швидкий танок). Жанр рапсодії сформувався в зарубіжній романтичній музиці. Його найяскравіші зразки представлені в творчості Ліста. Лисенко не копіює Ліста, а творчо розвиває його традиції на українському національно-народному ґрунті.

В 1900-ті рр. Лисенко створив понад два десятки п'єс. Провідними в них є образи лірико-елегійного характеру: «Хвилина розпачу» і «Хвилина зачарування», «Журба» з ор. 39, а також «Елегія» з ор. 41 – твір, найчастіше виконуваний учнями дитячих музичних шкіл.

Національно-демократичні та музично-естетичні принципи М. Лисенка знайшли плідне продовження в діяльності його послідовників: К. Стеценка, Я.Степового, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Аркаса та інших композиторів Наддніпрянської України. Провідним жанром їхньої творчості залишалася хорова музика, що охоплювала обробки народних пісень, кантати, церковні жанри. Саме у цій галузі музичного мистецтва українські композитори, передусім К. Стеценко і М. Леонтович, досягли найвищого рівня професійної майстерності.

Кирило Стеценко (1882-1922) – музично-громадський діяч, композитор і диригент, священик, педагог, учень і духовний спадкоємець М. Лисенка. Все своє життя присвятив музичній освіті. Працював виключно в жанрах вокально-хорової музики.Творчість композитора стала визначним явищем в українській музичній культурі.

Яків Степовий (1883-1921) – український композитор, педагог і музичний критик. Він працював в жанрах вокальної та інструментальної музики. Одним із відомих вокальних творів – епіко-драматичний солоспів «Степ». Він навіть вплинув на походження псевдоніма композитора (його справжнє прізвище - Якименко/ Акименко). Твір увійшов до циклу «Барвінки», до якого також належить балада «Три шляхи» на вірші Т.Шевченка.

Фортепіанна спадщина Степового охоплює твори великої форми (соната,

фантазія) і п'єси-мініатюри. Для образної сфери композитора характерні ніжна лірика («Елегія», «Прелюди») і сповнена радісного відчуття танцювальність («Мазурка», «Танець»). Фортепіанний стиль композитора відрізняється філігранною відточеністю деталей, лаконізмом музичного вираження, прозорістю фактури. Серед драматичних фортепіанних творів композитора – відомий «Етюд пам'яті Шевченка», в якому домінує героїко-трагедійна образна тема. Творча спадщина Я. Степового залишила помітний слід в історії української музики. Його твори використовуються в концертному і педагогічному репертуарі.

Микола Леонтович(1877-1921) **–** видатний майстер хорової мініатюри, автор численних хорових обробок українських народних пісень, що увійшли до золотого фонду української культури: «Щедрик», «Дударик», «Ой з-за гори кам'яної», «За городом качки пливуть» та ін. Хоровій обробці української народної пісні композитор присвятив майже все життя, досягнувши мистецьких вершин. Зразком для нього був творчий досвід М. Лисенка, а також хорові традиції Б.Бортнянського.

Борис Лятошинський (1895-1968) – видатний український композитор, педагог, один із основоположників модернізму в українській класичній музиці. В історії світової культури його ім'я стоїть поряд з іменами Д. Шостаковича, Б.Бартока, К. Шимановського, А. Онеггера. Своєю творчістю, особливо симфонічними творами, він вписав музику України в європейський контекст. Лятошинський був також відомий і як прекрасний піаніст та диригент.

Авторський стиль композитора пройшов кілька етапів – від захоплення модернізмом до поступового спрощення, «демократизації» музичної мови в умовах ідеологічного тиску на митця за його надто сміливий авторський стиль.

Лятошинський залишив значну композиторську спадщину. Серед творі для фортепіано – «Слов'янський концерт», 2 сонати , «Відображення», Балада, Сюїта, 7 прелюдій, Концертний етюд, рондо та ін.

Значну частину свого життя Лятошинський присвятив педагогічній діяльності. Серед його учнів відомі українські композитори: І. Шамо, В.Сильвестров, І. Карабиць, Є. Станкович, Л. Грабовський, Л. Дичко та інші.

Василь Барвінський (1888-1963) – відомий український композитор, піаніст, музичний критик, педагог, диригент, музичний діяч.

Професійну музичну освіту здобув у Львівській консерваторії. Удосконалював свою майстерність у Празькій консерваторії як піаніст і композитор. Навчався на філософському факультеті Празького університету. Перший авторський концерт Барвінського відбувся у Празі, наступні – у Львові, Києві, Харкові, Одесі, Дніпрі.

Від 1915 р. він викладав у Музичному інституті ім.М.Лисенка і більше 30 років очолював його. В педагогічній діяльності він органічно об'єднав найцінніший спадок різноманітних львівських піаністичних традицій, а потім передав його багатьом музикантам наступних поколінь. Найважливішою підставою мистецького відтворення музики Барвінський вважав її переживання піаністом. Чим глибше та детальніше переживання, тим краще виконання. Для галицьких музикантів стали нормою проголошені Барвінським гармонійні взаємовідносини: композитор – виконавць - слухач.

Учні Барвінського працювали над поглибленням відчуття національно-своєрідної інтонації, розумінням фольклорних основ і українського характеру, створювали нові синтезуючи якості виконання, що стали істотною характеристикою Львівської фортепіанної школи. З його класу виросли концертні піаністи - Р.Савицький, Д.Гардинська-Каранович, О.Криштальський, його впливу зазнала М.Крушельницька.

Серед фортепіанних творів Барвінського прелюдії, соната, Українська сюїта, варіації, 20 дитячих п'єс на теми українських народних пісень, Концерт для фортепіано з оркестром f-moll, «Думка» т ін. Його твори друкувалися в Україні та за кордоном. Славетна українська піаністка Любка Колесса виконала фортепіанні мініатюри Барвінського під час першої трансляції Лондонського телебачення у 1937 р.

Нестор Нижанківський (1893-1940) – український і польський композитор, піаніст і музичний критик. Навчався у Вищому музичному інституті Львова (наразі Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка), Віденьській академії музики та виконавського мистецтва та Школі вищої майстерності в Празькій консерваторії. Викладав у Львівській національній музичній академії. Виступав як піаніст та акомпаніатор.

Ніжанківський працював музичним критиком газети «Українські вісті», був співорганізатором і першим головою Союзу українських професійних музикантів.

В творчому доробку композитора фортепіанні п'єси, хорові твори, романси, пісні, музика до театральних вистав, обробки українських пісень. Фортепіанним творам Нижанківського притаманні витонченість і різноманітність ліричних образів, повнозвучна і водночас прозора фактура, нескладні, проте наділені певною гостротою і насиченістю звучання, сміливість тональних зіставлень і гармонічних засобів. Серед найбільш відомих фортепіанних творів «Вальс», «Інтермеццо», «Спомин», п'єси для дітей.

Багатогранна фортепіанна творчість Нижанківського мала виняткове значення для розвитку української культури та сприяла збагаченню педагогічного репертуару, що ґрунтувався на впровадженні національних та сучасних рис музичної мови.

Левко Ревуцький (1889-1977) – український композитор, педагог, музичний і громадський діяч, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України.

Творчий стиль Ревуцького позначився поєднанням європейської музичної лексики модерну з інтонаційно-гармонічним мисленням на основі українського народного мелосу. Йому притаманні життєствердна спрямованість, ліризм, широта і багатство емоцій. Композитор творчо розвинув методи Лисенка та Леонтовича, які полягали у нерозривному злитті музичного фольклору з досягненнями гармонічного мислення кінця XIX ст. Композитор започаткував нові напрями розвитку української фортепіанної музики (Соната, Прелюдії,

Концерти для фортепіано), новаторський підхід до вільної обробки народних пісень для голосу із супроводом фортепіано (цикли «Козацькі пісні», «Сонечко», «Галицькі пісні» тощо). Композитор використав національний мелос у масштабній формі – Симфонії № 2, що визнана як один із кращих зразків жанру свого часу. Пафос усієї творчості композитора – національна ідея, яка пронизувала кожен його твір як малої, так і великої форми. Стильові риси музики Ревуцького переважно романтичного напряму – від фольклоризму й до новітніх на 1920–30-ті рр. спроб імпресіонізму.

Фортепіанні твори написані з тонким знанням виконавського апарату і відрізняються оригінальністю музичної мови й технічних прийомів.

Видатні учні: М.Дремлюга, В. Гомоляка, Г.Майборода та П.Майборода, В.Кирейко, А.Филипенко, С.Жданов, П.Грабовський та ін.

Ревуцький багато зробив для популяризації творчості М. Лисенка. Він був редактором 20-томного зібрання творів М. Лисенка та здійснив фундаментальну редакцію опери «Тарас Бульба».

Віктор Косенко (1896 - 1938) – український композитор, піаніст, педагог. Закінчив Петроградську консерваторію по класу фортепіано, композиції та диригування. З 1918 по 1928 рр. працював викладачем фортепіано в музичній школі, а згодом у музичному технікумі в Житомирі. З 1934 р. в Київській консерваторії викладав класи фортепіано й камерного ансамблю.

Під впливом музики Шопена, Скрябіна, Чайковського, Рахманінова написав велику кількість талановитих інструментальних мініатюр. У 1920-ті рр. композитором створено багато творів для фортепіано: мазурки, етюди, поеми, концертні вальси, романси, три фортепіанні сонати, соната для скрипки і фортепіано, соната для альта і фортепіано, соната для віолончелі і фортепіано, тріо ор. 17 («Класичне») для скрипки, віолончелі і фортепіано.

Найповніше розкрився талант композитора в романтичних жанрах поеми та етюду. Всі шість фортепіанних поем і дві Поеми-легенди ор.12

демонструють широкий спектр ліричних та драматичних почуттів. Назви поем, дані Косенком, дають яскраве уявлення про характер музичних образів: «Заклик», «Бажання», «Трагічна», «Фантастична».

Цикл «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 узагальнює класично-барокові тенденції композитора, що виявляються в класичній чіткості обраних форм, прозорій, збагаченій поліфонічними прийомами фактурі, використанні жанрів музики XVIII ст.

Фортепіанні сонати Косенка посідають помітне місце в українському педагогічно-концертному репертуарі. Їм характерна класична ясність форми, драматичний тематизм.

Глибоке знання специфіки фортепіано, бездоганне володіння різноманітними піаністичними прийомами та ефектами фортепіанного звучання дали змогу Косенку всебічно використати можливості інструменту й створити майстерні зразки української фортепіанної музики.

Ім'я Косенка носить Житомирське музичне училище.

Микола Колесса (1903-2006) – український композитор, диригент,педагог, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії ім. Шевченка, академік, повний кавалер орденів «За заслуги», кавалер ордена Ярослава Мудрого V ступеня, Герой України.

Навчатися гри на фортепіано почав у Львові, потім продовжив у Відні. Закінчив клас композиції та диригування Празької консерваторії, Школу вищої майстерності в Празі, факультет філософії та славістики Празького університету, медичний факультет Ягеллонського університету (Краків), музичний факультет педагогічного інституту ім. Драгоманова.

Музика Колесси ґрунтувалась на українському карпатському фольклорі, на основі якого композитор створив власний стиль, де синтезував національні традиції та досягнення професійного музичного мистецтва першої половини XX ст. Різноманітні за жанрами твори Колесси відзначаються яскравістю образно-емоційного змісту, чіткістю форми, художньою завершеністю. Для

фортепіано композитор написав 2 сюїти («Пассакалія. Скерцо. Фуга.» та «Картинки Гуцульщини»), «Дрібнички», Сонатину, 3 коломийки, 4 прелюди, 3 п'єси для дітей, «Прелюдію та фугу» для органа.

Ігор Шамо (1925-1982) — відомий український композитор, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, Лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. Закінчив спеціалізовану музичну школу ім. Лисенка, Київську консерваторію. Він є автором симфоній, фортепіанних творів, музики до кінофільмів та понад 300 пісень. Шамо – автор музики гімну міста Київ («Як тебе не любити, Києве мій!»).

Шамо – композитор глибоко проникливого ліричного обдарування, видатний мелодист з яскравим образним мисленням. У своїх творах він спирається на інтонацію української народної пісні та романсу.

Шамо був прекрасним піаністом, розумівся на творчих потребах музикантів. Для фортепіано композитор писав музику оригінальну, захоплюючу, образно-яскраву, водночас, завдяки бездоганному знанню інструменту, доступну і зрозумілу. Шамо належить до числа українських композиторів, чиї твори наразі часто виконуються.

Серед фортепіанних творів композитора найбільш відомі «Українська сюїта», «Класична сюїта», «Картини російських живописців», «Тарасові думи», «12 прелюдій», «Гуцульські акварелі».

Богдана Фільц (1932) — український композитор і музикознавець, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премій ім. М.Лисенка, ім. В.Косенка (2003), мистецької премії «Київ» ім. А.Веделя. Навчалася у Вищому музичному інституті Львова (наразі Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка).

Фільц є автором понад 400 творів. Значне місце серед них займають пісні для дитячих хорів, твори для симфонічного оркестру, концерт для фортепіано з оркестром, п'єси для бандури, скрипки, фортепіано, хорові твори, солоспіви на слова Т.Шевченка, Л.Українки, В.Сосюри, А.Міцкевича, обробки українських народних пісень, романси.

В фортепіанних творах приваблює прагнення проникнути в багатства фольклорних, передусім, карпатських наспівів, використання широкої, кантиленної мелодики, розуміння музики як мистецтва краси, душевної гармонії, світлих піднесених почуттів. Фортепіанні композиції об'єднані у цикли і мають програмне означення. Це «Музичні присвяти», «Шість візерунків», «Калейдоскоп настроїв», «Київський триптих», «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень», «Лемківські варіації» та ін.
У багатьох мініатюрах Фільц спирається на жанр пісні та танцю. Її творчість продовжує стильовий напрямок, започаткований Л.Ревуцьким, В.Барвінським, Н.Нижанківським.

Протягом XX ст. з успіхом використовувалися в педагогічній та концертній практиці твори Мар'яни Лисенко, М.Любарського, І.Берковича, Т.Шутенко, М.Сільванського, М.Степаненко, В.Вітвіцького, М. Скорика та ін.

Мирослав Скорик (1938) – Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, нагороджений орденом «За заслуги» I, II, III ступенів, кавалер ордена «Знак Пошани», академік Академії мистецтв України.

Закінчив Львівську державну консерваторію, аспірантуру при Московській державній консерваторії. З 1963 р. у Львівській, а з 1966 у Київській консерваторії викладає теорію музики і композицію. З 1984 р. - професор Національної музичної академії України, завідувач кафедри композиції Львівської державної музичної академії. З 1968 р. - секретар Національної Спілки композиторів України, з 1989 - голова правління Львівської організації Національної Спілки композиторів України. З 2011 р. - художній керівник Національної опери України. З 2009 р. Мирослав Скорик є художнім керівником Молодіжного академічного симфонічного оркестру «INSO-Львів».

Скорик – один з найяскравіших представників сучасного покоління композиторів. Його музика, поєднуючи в собі яскравий національний колорит, український та карпатський фольклор, сучасну музичну техніку, джаз, увійшла до репертуару багатьох українських і зарубіжних виконавців. Це, зокрема, три

концерти для фортепіано з оркестром, сім партит для різних складів інструментів, цикл п'єс «В Карпатах», цикл п'єс «З дитячого альбому», Токата, 6 прелюдій та фуг, дві сонати для скрипки і фортепіано, численні композиції для двох фортепіано.

Твори композитора виконуються в США, Канаді, Австралії, Франції, Німеччині, Австрії, Польщі, Чехії, Словаччині, Росії, Грузії, Вірменії, країнах Прибалтики. Він часто виступає виконавцем своїх власних творів – як диригент і піаніст.

Скорик – ініціатор і співзасновник багатьох міжнародних музичних фестивалів, серед яких «Музика українського зарубіжжя», «Дні американської й української музики у Львові», «Пам'яті жертв голодомору – композитори України», Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти». Очолював журі міжнародних виконавських конкурсів, Міжнародного фестивалю «Київ Мюзік Фест», Відкритого конкурсу української фортепіанної музики ім. Івана Карабиця в м.Бахмут.

Валентин Сильвестров (1937) – один з найвідоміших українських композиторів, народний артист України, лауреат Шевченківської премії, лауреат премії ім. С. Кусевицького (США, 1967) та Міждународного конкурсу молодих композиторів «Gaudeamus» (Нидерланды, 1970). В 1960-ті рр. Сильвестров входив до творчої групи «Київський авангард», представники якої відкрили нову сторінку історії української музики, орієнтуючись на нові стильові течії та опановуючи сучасні композиторські техніки західноєвропейської музики.

В 1970-ті рр. композитор поступово відмовляється від традиційних технік авангарду, орієнтуючись на постмодернізм. В музиці цього періоду переважають медитативні, споглядальні настрої, звернення до стилів минулих епох. Сильвестров – автор оркестрових, хорових, камерних творів, музики для кінофільмів. Серед його творів для фортепіано – 3 сонати, сонатина, класична соната, «Тріада», «Елегія», «Дитяча музика», «Музика в старовинному стилі», «Віддалена музика», «Наївна музика», «Ноктюрн» та ін.

Музика Сильвестрова з великим успіхом виконується в США, Англії, Голландії, Фінляндії, Німеччині, твори видаються найбільшими європейськими і американськими видавництвами.

Іван Карабиць (1945 - 2002) – український композитор, диригент, музично-громадський діяч, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, член Національної комісії з питань культури при ЮНЕСКО, професор Національної музичної академії України.

У 1959 - 1963 рр. навчався в Артемівському музичному училищі (нині заклад носить назву Бахмутський коледж мистецтв імені Івана Карабиця). У 1971 р. закінчив Київську державну консерваторію за фахом «Композиція» в класі Лятошинського, в 1975 р. аспірантуру під керівництвом М.Скорика.

Карабиць був засновником таких престижних форумів, як Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця, Літньої академії, фестивалю «Київ Музик Фест». Він стояв біля витоків народження камерного ансамблю «Київська камерата", відродив популярні в столиці Літні музичні вечори.

Твори композитора відрізняються експресивністю музичної мови та пошуком індивідуального стилю, тяжінням до масштабних музичних жанрів. В творчості Карабиця переважає філософська та громадянська тематика (теми Батьківщини, пам'яті, морального обов'язку). Стилістика композитора поєднує різні жанрово-стильові пласти українського фольклору (дума, протяжна пісня, інструментальні награвання), національного професійного музичного мистецтва (знаменний розспів, кант, хорова культура бароко, стилістика Лятошинського), з надбаннями класиків ХХ ст. (Малер, Шостакович, Барток, Стравінський) і масовими жанрами.

Для фортепіано композитор написав Сонатину, 24 прелюдії, велику кількість п’єс, Концерт для фортепіано з оркестром.

Київська фортепіанна школа

Київ став значним мистецьким центром України на початку ХХ ст. Підставою для цього був розквіт академічної освіти та поступовий ріст

музичної культури міста в попередній період. Найактивнішими київськими піаністами в концертному житті останньої третини XIX ст. були М. Лисенко, В.Пухальський, Г. Мороз-Ходоковський та М. Тутовський. Їхні сольні програми, виступи з оркестром, співучасть у різноманітних камерних ансамблях збагачувала київську сцену визначними подіями.

В цей період дуже великим було зацікавлення музичною освітою. Поряд з училищем запрацювали музичні школи Станіслава Блуменфельда, Миколи Тутовського, відкрилася Музично-драматична школа Миколи Лисенка.

Фундамент київської професійної школи фортепіанного мистецтва заклали видатні постаті – володар Великої срібної медалі Петербурзької консерваторії Григорій Мороз-Ходоровський та Володимир Пухальський. 1913 р. була заснована Київська консерваторія, 1919 р. вона стала державним навчальним закладом. Головні напрями діяльності консерваторії започаткували видатні діячі музичного мистецтва. Поряд з вищезазначеними музикантами засновниками фортепіанної щколи були Фелікс Блуменфельд, Григорій Беклемішев, Генріх Нейгауз, Костянтин Михайлов.

Григорій Ходоровський-Мороз (1853-1927) – український піаніст, композитор, педагог. Навчався у Лейпцизькій та Петербурзькій консерваторіях. З 1875р.. вів клас фортепіано в Київському музичному училищі, від 1913 р. – професор Київської консерваторії. Серед його учнів – Л. Ревуцький, Л. Сирота та ін.

Володимир Пухальський (1848-1933) – український піаніст, композитор, диригент, педагог, музичний діяч. Народився у Мінську. Закінчив Петербурзьку консерваторію.

Обраний у 1877 р. директором Київського училища, перебував на цій посаді майже 38 років. Час його керівництва – це період підйому та розквіту музичного життя Києва, інтенсивної діяльності училища, яке стало одним з провідних професійних музичних навчальних закладів України. З 1913 р. він став ректором, а далі професором Київської консерваторії.

Більше тридцяти років Пухальський займався композиторською та виконавською діяльністю. Написав концерт для фортепіано з оркестром, етюди та інші навчальні твори для фортепіано, романси. Під його редакцією були видані фортепіанні твори багатьох композиторів.

У педагогічній діяльності Пухальский розвивав традиції свого викладача Т. Лешетицького. Видатні учні: В.Горовиць, Р.Горовиць, Г.Коган, Л.Ніколаєв, Г.Артоболевська, Б.Яворський, А.Альшванг і ін.

Виникнення та становлення київської піаністичної школи також пов'язане з ім'ям ***Григорія Беклемішева*** (1881-1935) – піаніста, композитора, педагога. Музикант закінчив Московську консерваторію по класу фортепіано у В.Сафонова, навчався у Бузоні в Берліні. Від 1913р. він – професор Київської консерваторії. З 1923р. по 1934р. – завідувач кафедрою «Фортепіано» музично-драматичного інституту ім. Лисенка. Перший виконавець «Картинок з виставки» Мусоргського. Беклемішев популяризував українську фортепіанну музику. Виступав у складі тріо, яке виконувало твори В. Барвінського, Б.Лятошинського, В.Золотарьова та ін. Автор п'єс, етюдів, прелюдій, фортепіанних транскрипцій, а також навчальних програм, методичних розробок, посібників. Видатні учні: Є. Слівак, М. Гозенпуд, А. Луфер, Г.Курковський.

У 30-ті роки розвивали традиції київської фортепіанної школи А. Луфер і молоді талановиті піаністи, лауреати Всесоюзних конкурсів – Л.Вайнтрауб, В.Кіпа, Е.Гуревич.

Фелікс Блуменфельд (1863-1931) – піаніст, композитор, педагог, диригент. Народився в Херсонській губернії. Навчався в Петербурзькій консерваторії, в яку був запрошений викладати відразу після закінчення курсу.

Ще в студентські роки Блуменфельд завоював репутацію як виконавець-віртуоз. Став першим виконавцем багатьох фортепіанних творів Чайковського, Балакірєва, Глазунова та інших композиторів. Виступав в ансамблі з Ауером, Вержбиловичем, Сарасате, Шаляпіним.

У 1918-1920 рр. очолював Державний музично-драматичний інститут ім.Лисенка в Києві. У 1920-1922 рр. був ректором Київської консерваторії.

В спадщині Блуменфельда-композитора – Концертне алегро для фортепіано з оркестром, фортепіанні твори (всього близько 100), серед яких етюди, прелюдії, балада, створені в руслі романтичних традицій. Також він автор близько п’ятидесяти романсів. Видатні учні: С.Барер, В.Горовиць, М.Грінберг, Г.Коган, О.Едельман, Г.Артоболевська, І.Белза, Н.Голубовська.

Генріх Нейгауз (1888-1964) – піаніст, педагог, публіцист і музично-громадський діяч. Народився в Україні в Єлисаветграді (нині Кропивницький).

Формування його мистецтва пов'язане з традиціями петербурзької школи завдяки творчому спілкуванню з Ф.Блуменфельдом (його рідним дядьком), і Л.Годовським, у якого Нейгауз брав уроки в Берліні та Відні. Продовжуючи і розвиваючи традиції фортепіанного мистецтва, Нейгауз створив школу, яка стала відома звдяки високим досягненням її учнів. Традиції піаністичної школи Нейгазуа знайшли своє продовження у виконавській діяльності С.Ріхтера, Е.Гілельса, Я. Зака, Є.Малініна, О.Насєдкіна, Л.Наумова, В.Кастельского, В.Крайнєва, Т.Гутмана, А.Гінзбурга, С.Могілевської та багатьох ін.

У 1919 – 1922 роках Нейгауз – професор Київської консерваторії.

Незважаючи на велике педагогічне навантаження, він дав за ці роки багато концертів з різноманітними програмами (від Баха до Прокоф'єва і Шимановського). Піаністична діяльність музиканта ввійшла в скарбницю виконавського музичного мистецтва**.** Піаніст мав плідні творчі контакти з багатьма композиторами, був першим виконавцем цілого ряду їх творів. Величезна ерудиція Нейгауза при великій особистій чарівності завжди приваблювали до нього молодь. Концертні зали, класи, аудиторії, у яких Генріх Густавович виступав, завжди були переповнені.

Нейгаузу належать блискучі статті і нариси про музику. Широкою популярністю користується його праця «Про мистецтво фортепіанної гри».

У рідному для Нейгауза Кропивницькому його іменем названо вулицю, а на будинку, де народився видатний музичний педагог, встановлено

меморіальну дошку. Від 1981 р. в місті працює Музей Нейгауза. До 100-річного ювілею великого піаніста і педагога був заснований Фестиваль "Нейгаузівські музичні зустрічі", який проводять щороку навесні перед днем народження Маестро.

Костянтин Михайлов (1882-1961) – піаніст та педагог. Закінчив Київське музичне училище по класу фортепіано у В. Пухальського, в 1913 р.екстерном – Петербурзьку консерваторію. Був одним з організаторів Київської консерваторії (1913), в якій викладав з часу її заснування (з 1917 року професор, в 1922–1926 рр. – директор). Займав керівні посади в Ташкентській та Свердловській консерваторіях. За його ініціативою були відкриті дитячі відділення при консерваторіях. Михайлов був одним із організаторів Київської спеціальної музичної школи (1934). Серед його учнів – В. Вронська, Л. Вайнтрауб, Е.Гуревич, М. Богомаз, В. Зеттель, М. Поляк, В. Сєчкін, Ж. Колодуб та ін.

Яскравою особистістю київського музичного життя був ***Сергій Тарновський***(1883-1976). Запрошений у 1914 р. до роботи в Київській консерваторії, Тарновський виступав з симфонічним оркестром, з сольними програмами, в ансамблях зі скрипалями, співаками, фортепіанним дуетом з Генріхом Нейгаузом. Піаніст був одним з перших київських піаністів, що став грати українську музику.

Найбільшої та найтривалішої серед київських піаністів початку ХХ ст. слави в світі набув ***Олександр Браїловський***(1896-1976). Він навчався у Пухальського і Бузоні. Піаніст з великим успіхом дебютував у Парижі. Цикл концертів з усіх фортепіанних творів Ф. Шопена на старовинному фортепіано Плеєля привернуло увагу до мистецтва Браїловського. Виступи було повторено в Брюсселі, Цюріху, Мехіко, Монтевідео, Нью-Йорку. Піаніст залишив численні звукозаписи.

Впровадження наукових досліджень і теоретичних дисциплін в консерваторське навчання сприяло формуванню і розвитку музикознавчої галузі історії і теорії фортепіанного мистецтва. В 1922 р. ***Григорій Коган*** (1901-

1979) запровадив вперше в Київській консерваторії навчальний курс «Історія і теорія піанізму». Г.Коган – випускник Київської консерваторії за класом фортепіано у А.Штосс-Петрової та В.Пухальського. У 1920-1926 рр. викладав в Київській консерваторії та музично-драматичному інституті. Як піаніст виступав з концертами. З 1926 р. викладав Московській консерваторії і завідував кафедрою історії та теорії піанізму. Продовжував виступати як піаніст і активно працював як критик і теоретик фортепіанного мистецтва.

З 1934 р. в музичній школі при Київській консерваторії почав викладати висококваліфікований випускник київської консерваторії, піаніст-методист ***Борис Міліч***. Протягом всієї творчої діяльності він плідно займався питаннями фортепіанної педагогіки і зробив великий внесок в її розвиток і вдосконалення. Міліч викладав в консерваторії курс методики навчання гри на фортепіано, керував роботою школи-студії і поставив проходження педагогічної практики на такий високий рівень, який до 1970 р. вважався зразковим для вищих навчальних закладів Радянського Союзу.

Від 50-х рр. в Києві знов розгорталося концертне життя. Його організацією займалася обласна та республіканська філармонія. Велику увагу поширенню академічної музики приділяло Київське радіо. Власні концертні програми готувала Спілка композиторів України. Більшість учасників цих концертів – київські піаністи. Водночас були налагоджені регулярні приїзди провідних піаністів: Ріхтера, Зака, Гілельса, Фліера, Грінберг, Башкірова.

Незважаючи на Другу світову війну, київська фортепіанна школа зберегла традиції і продовжила накопичувати досвід. В післявоєнні роки діяльність професорів фортепіанного факультету ***К. Михайлова, Є. Сливака, А.Янкелевича,*** першого виконавця творів Л.Ревуцького та В.Косенка, сприяла подальшому розвитку українського фортепіанного мистецтва.

З іменами ***В.Нільсена*** (1910-1998), ***Т.Кравченко*** (1916-2003), ***В.Топіліна***(1908-1970) розпочався важливий етап в історії київської фортепіанної школи. Ці видатні педагоги виховали не одне покоління талановитих піаністів. Серед учнів ***О.Александрова*** (1927-2004), який з 1961 р.

очолив кафедру спеціального фортепіано, – В.Клин, В.Новіков, Б.Фальков, О.Ліфоренко, О.Полянський, О.Рапіта, В.Сагайдачний, Т.Рощіна.

На кафедрі плідно працювали: заслужений артист України, професор ***В.Сєчкін,*** заслужений артист України ***М.Сук***, володар Медалі Йогана Себастьяна Баха ***С.Скринченко***, лауреат Міжнародного конкурсу імені М.Лонг і Ж.Тібо в Парижі ***В.Вінницький***.

З 1996 р. кафедру очолює народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, композитор і піаніст ***М.Степаненко***. Михайло Борисович – відомий громадський діяч, член журі багатьох міжнародних музичних конкурсів, один з найвидатніших дослідників історії фортепіанного мистецтва України. Він знайшов, відредагував і оприлюднив твори Д.Бортнянського, М.Лисенка та інших українських композиторів.

У 1990-2000 рр. на кафедрі працюють ініціативні талановиті виконавці і педагоги. Професор ***Л.Марцевич*** здійснила понад 7000 виступів: грала соло та у супроводі оркестрів, в ансамблях із видатними музикантами й диригентами гастролювала в країнах Європи, Америки.

Успішно поєднує у виконавсько-педагогічній діяльності традиції київської фортепіанної школи і найкращі досягнення французького піанізму заслужена артистка України ***А.Кащенко***. Піаністка записала компакт-диски з творами Баха, Франка, Шопена, Дебюсі, Шостаковича, Берга, Скрябіна, Степаненка.

Усесвітньо відома навчально-методична діяльність ***Н.Гриднєвої,*** професора, заслуженого працівника культури України. Вона виховала цілу плеяду нині концертуючих піаністів. Серед них – О.Гринюк, М.Данченко, О.Стукаленко, В. Холоденко та ін. Вперше за часів незалежності Н.Гриднєвою видана ілюстрована «Школа гри на фортепіано».

Відомим виконавцем сучасної української музики є лауреат і дипломант міжнародних конкурсів кандидат мистецтвознавства, доцент ***О.Безбородько.*** Понад 100 світових і національних прем’єр творів українських і зарубіжних композиторів відбулося за участю піаніста в багатьох містах України та за кордоном.

З 1965 р. в зв'язку зі збільшенням контингенту студентів на фортепіанному факультеті працює ще одна кафедра спеціального фортепіано– кафедра №2. З діяльністю колективу кафедри активізувалося концертне життя та науково-методична робота педагогів-піаністів Київської консерваторії. В 1967-1979 рр. кафедру очолювала народна артистка Росії ***Т.Кравченко,*** учениця Л.Оборіна. Завдяки її організаторським і професійним здібностям здійснилися такі важливі заходи, як тематичні концерти і фестивалі – «32 сонати Бетховена», «9 сонат Прокоф'єва», «Радянська фортепіанна музика», «Фортепіанний концерт XX століття», «Еволюція фортепіанної сонати» та багато інших. Учні:В.Козлов, О.Лисоконь, О.Ковальова, І.Павлова, В.Шамо та ін.

В першій половині 80-х рр. кафедрою завідувала учениця А.Янкелевича та Є.Сливака ***А.Рощина***. Серед її численних вихованців талановиті піаністи, лауреати конкурсів, науковці, досвідчені педагоги: Є.Пухлянко, В.Теличко, М.Зарудянська, Т.Рощина та ін.

Випускник Московської консерваторії по класу Я.Фліера ***Є.Ржанов*** також очолював кафедру. Він – перший виконавець багатьох творів українських композиторів. Серед учнів – О.Дмитренко, С.Іващенко, В.Камінська та ін.

З 1985 по 2004 рр. кафедрою керував учень К.Михайлова і Я.Зака заслужений діяч мистецтв України ***І.Рябов***. Він створив власну піаністичну школу**.** Учні: С.Рябов, Л.Ковтюх, К.Фесенко, В.Тюрін, І.Алексійчук та ін.

Потужний склад кафедри об'єднує талановитих музикантів різних шкіл і поколінь, які ведуть активну виконавську і науково-методичну роботу: заслужені артисти України А.Лисенко та В.Козлов, лауреат національного конкурсу О.Ліфоренко, кандидат педагогічних наук Е.Ткач, автор багатьох методичних праць Є.Вознесенська, лауреат міжнародних конкурсів, Заслужений артист України, лауреат премії ім. Л.Ревуцького Юрій Кот.

Ю.Кот – лауреат багатьох національних і міжнародних конкурсів як у складі фортепіанного дуету зі своєю дружиною – відомою піаністкою і композиторкою Іриною Алексійчук, так і як соліст. Багато гастролює в Україні,

Росії, Казахстані, Югославії, Польщі, Словаччині, Німеччині, Франції, Італії, Португалії та США. Виступає з багатьма симфонічними оркестрами України, Росії, Німеччини, США.

Багато діячів музичного мистецтва і виконавства світового рівня народились в Україні, отримали музичну освіту в Києві або займалися педагогічною діяльністю в навчальних закладах міста.

Володимир Горовиць (1903-1989) – американський піаніст українського походження, символ фортепіанної гри XX ст. В історії виконавства Горовиць стоїть поруч з Лістом, Рубінштейном, Рахманіновим.

Як особистість сформувався в Україні, де народився та здобув музичну освіту. Горовиць навчався в Київському музичному училищі у С.Тарновського, В.Пухальського. У 1920 р. закінчив Київську консерваторію у Ф.Блуменфельда. Дебютний концерт відбувся в 1921 р. в Харкові.

В 1925 р. отримав дозвіл на виїзд в Германію, де за один рік дав 69 концертів, чим здобув велику популярність. Від 1928 р. жив в США.

Практично все життя Горовиць активно концертував країнами Європи, США, відвідав Японію.

Репертуар Горовиця надзвичайно широкий – від творів Д. Скарлатті до С.Прокоф'єва, значне місце в репертуарі займали також його авторські транскрипції популярних творів. Гра В. Горовиця відрізнялась блискучою віртуозністю та феноменальною технікою.

Свою останню платівку Горовиць записав за кілька днів до смерті. Наприкінці життя В. Горовиць отримав найвищу американську нагороду - Медаль Свободи. Від 1962 до 1989 р. отримав 25 премій «Греммі».

З 1995 р. в Києві проводиться Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Володимира Горовиця. Ініціаторами його проведення став колектив Київського державного музичного училища ім. Глієра, в якому свого часу навчався піаніст.

Леонід Ніколаєв (1878-1942) – російський піаніст і композитор, педагог,

музично-громадський діяч, професор, доктор мистецтвознавства. Народився в Україні, в Києві, навчався у Київському музичному училищі. Першим його викладачем з фортепіано був В.Пухальський, з композиції – Є. Риба. З 1897 - 1902 навчався у Московській консерваторії по класу фортепіано у В.Сафонова, по класу композиції у С.Танєєва і М.Іполітова-Іванова.

З 1909 р. – професор Петербурзької консерваторії по класу фортепіано і композиції. За роки викладання він виховав ряд відомих композиторів і піаністів: В.Софроницького, Д.Шостаковича, М.Юдіну, П.Серебрякова, Н.Перельмана, О.Крейна, С.Савшинського та ін. Одночасно Ніколаєв займався композиторською діяльністю. Він написав фортепіанні, скрипкові, віолончельні сонати, варіації, тарантели, сюїти для двох фортепіано, три струнних квартети, романси, а також створив фортепіанні транскрипції органних творів Букстехуде та Пахельбеля.

Поєднання блискучих загальномузичних знань і піаністичних здібностей зробило Л.Ніколаєва музикантом і педагогом інтелектуального типу.

Всеволод Топілін (1908-1970) – російський та український піаніст, педагог. Навчався в Харківській та як аспірант в Московській консерваторіях. Був асистентом Г. Нейгауза. З 1929 р. почав активну концертну діяльність. Соліст Київської філармонії та Українського радіо (1929-1932 рр.), Московської філармонії та Всесоюзного радіо (1932-1938 рр.) Виступав в дуеті з Д.Ойстрахом, М. Полякіним, французьким віолончелістом М.Марешалем. Неодноразово гастролював з оркестром під керівництвом Герберта фон Караяна, з яким піаніста пов’язувала багаторічна творча дружба. Топілін – лауреат міжнародних конкурсів.

З 1956 по 1962 рр. викладав у Харківській консерваторії і в Харківській музичній десятирічці. З 1962 по 1970 рр. професор, завідувач кафедрою спеціального фортепіано Київської консерваторії. Серед учнів Топіліна: М.Степаненко, В.Селівохін, В.Новіков, О. Муравський; перші викладачі Донецького музично-педагогічного інституту – О.Вітовський, В.Бойков, М.Легоцький, В.Бакіс; один з перших виконавців українського авангарду

Б.Деменко, який виконав усі фортепіанні твори Б. Лятошинського та був першим виконавцем деяких творів І. Карабиця, Ю. Іщенка, В. Губи, Є. Станковича, Л. Грабовського, В.Сільвестрова.

Микола Сук (1945) – відомий український піаніст, заслужений артист України. Народився в Києві 1945 р., вчився у Київській середній спеціальній музичній школі ім. М. В. Лисенка та у Московській консерваторії у класі професора Л.Власенка. Всесвітнє визнання до Сука прийшло на Міжнародному конкурсі Ліста-Бартока у Будапешті 1971 р., де він отримав Золоту медаль. Виконавець як класичної , так і сучасної музику, він - перший інтерпретатор концертів та соло-творів Сильвестрова, Карабиця, Скорика, Вірко Балея (деякі з цих творів були написані особисто для нього). Відомий американський музикознавець Джозеф Горовиць назвав Миколу Сука «найвидатнішим із сучасних виконавців музики Ліста». Наприкінці 90-х рр. відбувся тріумфальний концертний тур піаніста з Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України в Австрії та Німеччини. У дуеті з Олегом Крисою, видатним українським скрипалем і учнем Ойстраха, він виконав весь цикл сонат Бетховена.

Микола Сук неодноразово був членом журі Міжнародних конкурсів юних піаністів пам'яті Володимира Горовиця в м. Київ, членом журі Відкритого конкурсу української фортепіанної музики імені І. Карабиця в м. Бахмуті.

Зараз М.Сук мешкає у Лас-Вегасі, де викладає в Університеті штату Невада. Водночас він є Артистом-Резидентом і художнім керівником Українського Інституту в Америці.

Одеська фортепіанна школа

Формування фортепіанного мистецтва в Одесі було успішним. Цьому сприяло географічне положення та інтернаціональність міста, а також підтримка розвитку музичного мистецтва багатими вельможами, що мали в Одесі палаци. Протягом 1870-1890 рр**.** значно активізувалося концертне життя, розвивалася камерно-ансамблева та симфонічна музика. Серед піаністів, що

виступали в ці роки – учень К. Черні Рудольф Фельдау і Антон Рубінштейн. Видатними подіями були також приїзди композиторів з виконанням власних творів – П. Чайковського, М. Лисенка, О. Скрябіна.

Завдяки чеському піаністу І.А. Тедеско та українському музиканту П.Сокальському в Одесі з'явилися музичні товариства, при яких було налагоджено музичну освіту, що від середини XIX ст. стала виходити на професійний рівень. А від другої половини XIX ст. молоді одеські піаністи – В.Сапельников, В. Пахман, Р. Кауфман – стали гастролювати в Європі.

У першому десятилітті XX ст. концерти академічного рівня відбувались систематично. Виступали як одеські музиканти, та і численні гастролери – Л. Годовський, О. Гольденвейзер, О. Зілоті, С. Рахманінов, Артур Рубінштейн.

Поступово формувалася одеська фортепіанна педагогіка. Серед відомих викладачів другої половини XIX ст. – чеські музиканти Тедеско, Кестлер, Леглєр, вихованці Віденьської консерваторії Фельдау, Рессель, Бібер. Істотно почав зростати вплив школи Т. Лешетицького. Найважливішим педагогічним принципом школи були повага до індивідуальності та спрямованість на творчий розвиток. Серед найвидатніших представників одеської школи цього періоду – В. Пахман, В. Сапельников, Д. Климов, Б. Мойсеївич.

8 вересня 1913 р. розпочала свою діяльність Одеська консерваторія(нині Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової), яка незабаром була поділена на технікум та інститут. В 1925 р. її було реорганізовано в Музично-драматичний інститут з двома факультетами – музичним та театральним.

1917 р. за ініціативою «Товариства одеських музичних діячів» відкрився ще один вищий навчальний заклад – Музична академія. З'явилася також «Народна консерваторія», для вступу в яку не потрібна була фахова підготовка.

Паралельно з ними існували також численні приватні музичні заклади. Найвідомішими були скрипкові курси П. Столярського, відкриті 1911 р. Столярський створив ефективну методику фахового навчання з дуже раннього віку. Серед його видатних учнів – Д. Ойстрах, Е. Гілельс, Н. Мільштейн та ін.

Від 1933 р. курси стали державною спеціалізованою школою-десятирічкою для обдарованих дітей. Одразу ж в ній були відкриті фортепіанні класи.

В Одеській консерваторії викладало чимало видатних піаністів-педагогів. Серед них – Б. Дронсейко, Г. Бібер, М.Рибицька, М. Старкова, Е. Чернецька-Гешеліна, Б. Рейгбальд, Т. Ріхтер, Н. Чегодаєва. Серед викладачів, що користувалися авторитетом та підготували багатьох учнів, однак не були професорами консерваторій, – Д. Айзберг та Я. Ткач. Вони зробили великий внесок до виховання найвидатніших піаністів епохи.

Блискучий зліт переживала одеська консерваторія в першій половині 1930 - х рр. Навчальний заклад був одним з осередків культурного життя міста. У 1932 р. в Одесі виступали Артур Рубінштейн, О. Боровський, Ш. Черкаський. Концертував також С. Прокоф'єв, виступав італійський диригент В. Ферреро.

Одеська фортепіанна школа висунула плеяду піаністів, які стали найвідомішими виконавцями середини століття. Серед них – К. Данькевич,

Е. Гілельс, Л. Гінзбург, Я. Зак та ін. У 1934 р. в Одесі відбувся перший концерт С. Ріхтера. Мистецтво молодих виконавців стало підсумком роботи декількох поколінь одеських музикантів.

Видатною особистістю в світі піаністів і фортепіанних педагогів була ***Марія Грінберг*** (1908-1978). Вона народилася і навчалася в Одесі. До 18 років Грінберг брала уроки у відомого одеського викладача Д. Айсберга, а також у професора Б. Рейгбальд. До Московської консерваторії поступила у клас Ф.Блуменфельда. Піаністка взяла участь у Першому всесоюзному конкурсі піаністів, а у Другому – стала володаркою другого місця.

Грінберг гастролювала у східноєвропейських країнах та у Голландії, де стала улюбленицею публіки. Критики порівнювали її гру з мистецтвом В.Горовиця, Арт. Рубінштейна та К. Хаскіл. Репертуар виконавиці був великим та різноманітним за стилями. Вона грала твори від епохи бароко до творів сучасних композиторів. Грінберг любила виконувати обробки музики різних виконавських складів і сама охоче робила обробки та перекладення для одного

чи двох фортепіано. Окрім сольних виступів протягом багатьох років Грінберг виступала у фортепіанному дуеті зі своєю дочкою Н.Забавніковою.

У 1968 р. фірмою «Мелодія» був випущений альбом із 13 платівок з усіма 32 сонатами Л. Бетховена **у** виконанні Грінберг. Запис було здійснено у Великому залі Московської державної консерваторії на роялі фірми «Steinway».

Викладати піаністка почала ще в юнацькому віці. В процесі своєї приватної педагогічної діяльності вона істотно піднімала виконавський і художній рівень гри молодих піаністів, які досягали згодом великих успіхів на концертній естраді. **У** 1960 р. О. Гнесіна запросила Грінберг викладати в заснованому нею інституті. Серед видатних учнів піаністки – М. Бішоффбергер, С. Доренський, Р. Керер, А. Класта та багато ін.

Ситуація в музичний Одесі змінилася в передвоєнні та воєнні роки. Деяка частина викладачів консерваторії евакуювалася. 10 викладачів на чолі з професором М. Рибицькою залишились і продовжували працювати. Після перемоги над Німеччиною Одеська консерваторія відновила роботу у повному об'ємі. Багато зробив для створення умов діяльності навчального закладу новий ректор – композитор, піаніст, співак і диригент К.Данькевич.

В цей період значно менше дітей стало навчатись в музичних школах, місто залишали численні талановиті виконавці і шукали роботу в столичних містах, що знижувало творчий рівень в музичних закладах міста. При вступі до школи ім. Столярського проводився жорстокий відбір. Головним принципом існування школи став пошук «матеріалу лауреатського масштабу». Остаточно визначилася спрямованість фортепіанної педагогіки на формування конкурсно-концертного професіоналізму.

Золотий фонд вітчизняного фортепіанного мистецтва складають піаністи, що вийшли з Одеси у 1930-х рр. Найвизначніші з них – Е. Гілельс та С. Ріхтер.

Еміль Гілельс(1916-1985) навчався у відомих одеських педагогів Якова Ткача та Берти Рейнгбальд. **У** 1933 р. музикант завоював славетну перемогу на першому всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців. Гілельс офіційно виступав як представник України. Після закінчення в 1935р. Одеської

консерваторії він вступив до Школи майстерності при Московській консерваторії на навчання у Г. Нейгауза. Музикант став лауреатом багатьох міжнародних конкурсів. Значним успіхом піаніста стала перемога на престижному конкурсі ім. Ізаї у Бельгії.

Гілельс – піаніст виняткових віртуозних можливостей, мужнього вольового складу. Його гру відрізняли бездоганна техніка, яскравість, сила виконання і, в той же час, глибока ліричність і делікатність інтерпретації, тонке відчуття стилю. Музикант славився культурою звуку, який називали «золотим».

Надзвичайно широкий репертуар Гілельса охоплював фортепіанні твори від епохи бароко до музики XX ст. Піаніст охоче грав старих майстрів – Баха, Генделя, Скарлатті, Рамо, але мав у програмах і твори XX ст. – Стравінського, Пуленка, Прокоф'єва, Бартока. Особливе місце в репертуарі займали твори Бетховена. Піаніст неодноразово виконував і записував всі фортепіанні концерти Бетховена, але не встиг завершити роботу із запису всіх його фортепіанних сонат.

Зрілому виконавському стилю Гілельса властива цілісність, відчуття музичної форми та глибоке проникнення у духовну цінність концепції музичних творів.

У 1960-1970-х рр. Гілельс був одним з найбільш затребуваних у світі музикантів. Близько дев'яти місяців на рік він проводив у зарубіжних гастролях і концертах. Всюди, де грав Гілельс, був тріумф. Він виступав з прославленими оркестрами і диригентами, його платівки розійшлися мільйонними тиражами. Гілельс виступав також в ансамблях, у тому числі в тріо з видатними музикантами – скрипалем Л. Коганом та віолончелістом М. Ростроповичем.

З 1938 по 1974 рр. Гілельс викладав в Московській консерваторії (з 1952 – професор). Серед його учнів – В.Афанасьєв, Ф.Готліб, І.Жуков та інші.

Гілельс був членом журі найбільших міжнародних виконавських змагань (Конкурс імені королеви Єлизавети в Брюсселі, Конкурс імені М.Лонг і Ж.Тібо у Парижі та ін.) Він очолював журі за фахом «фортепіано» на перших чотирьох Міжнародних конкурсах імені П. Чайковського.

Святослав Ріхтер (1915-1997) народився в українському місті Житомир. Музикант не навчався у жодного з одеських викладачів. Геніальне піаністичне обдарування дозволило йому обійтись без виснажливих тренувань у дитячому віці. Він розвивався під тактовним наглядом батька – органіста, піаніста та композитора Теофіла Ріхтера, якого після закінчення Віденської академії музики запросили на посаду професора Одеської консерваторії.

Ріхтера називали піаністом сторіччя. Він блискуче виконував твори багатьох композиторів, серед яких Бах, Моцарт, Гайдн, Бетховен, Дебюссі, Равель, Берг, Шуберт, Шуман, Шопен, Ліст, Брамс, Шимановський, Чайковський, Гріг, Дворжак, Мусоргський, Рахманінов, Скрябін, Прокоф'єв, Шостакович та ін.

Ріхтер відомий також і як яскравий виконавець у жанрі камерної музики. На ранньому етапі кар'єри Ріхтера його основними ансамблевими партнерами були: піаніст, учень Нейгауза, А.Ведерніков, співачка Н.Дорліак (сопрано), скрипалька Г.Баринова, віолончелісти Д.Шафран та М.Ростропович. У 1960-х рр. Ріхтер виступав у фортепіанному дуеті з Б.Бріттеном, виконуючи не тільки його музику, але і твори Моцарта, Шуберта, Шумана, Дебюссі.

Серед співаків, яким він акомпанував в 1960-80-х рр., — Д.Фішер-Діскау, П.Шраєр. У 1966-му р. почалася співдружність Ріхтера і Д.Ойстраха. Вони здійснили прем'єру скрипкової сонати Шостаковича. Ріхтер також співпрацював з музикантами більш молодого покоління, в тому числі з О.Каганом, Є.Леонською, Н.Гутман, Ю.Башметом, З.Кочішем, піаністом А.Гавриловим. Ріхтер концертував на батьківщині, у країнах Європи й Америки і здобув визнання одного з найвидатніших піаністів світу.

Мистецтво Ріхтера як соліста і ансамбліста увічнено у величезній кількості студійних і концертних записів, зроблених з 1946 по 1994 рр. Ріхтер за фортеп'яно був моделлю для зображень багатьох художників, серед яких Д. Жилінський («Грає Святослав Ріхтер»), Є. Короленко («Музика і праця»), А.Трояновська («Портрет С. Ріхтера за фортеп'яно»).

З ініціативи Ріхтера було засновано фестивалі «Музичні свята в Турені» (Франція), «Грудневі вечори» (Росія), а також музичний фестиваль у м.Таруса (Росія). Останній концерт Ріхтера відбувся у німецькому місті Любек через 10 днів після його 80-річчя.

До кращих одеських піаністів 1930-х років належить ***Яків Зак*** (1913-1976). Єдиною вчителькою Зака в Одесі була М. Старкова, яка вчила його 11 років в музичній школі та консерваторії. Виступати він почав у 12 років, маючи консерваторський рівень гри. У 1932 р. Зак вступив до московської аспірантури в клас Г. Нейгауза, а коли той захворів, навчався у К. Ігумнова.

У 1935 р. Я. Зак став лауреатом третьої премії Другого всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців у Ленінграді, **у** 1937 р. – лауреатом першої премії Третього міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві.

Як переможець міжнародного конкурсу Я. Зак багато гастролював за кордоном. Він виступав в США, Канаді, Бразилії та багатьох європейських країнах. Піаніст мав великий репертуар, до якого входили твори Бетховена, Брамса, Ліста, Шопена, Шумана, Шуберта на ін. Піаніст зробив записи творів С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, М. Равеля, С. Василенка. Грі Я. Зака були притаманні технічна свобода, продуманість, декоративність звучання, захопленість фортепіанною моторикою і, в той же час, художньою глибиною.

З 1935 р. він викладав у Московській консерваторії. Зак був членом журі багатьох конкурсів, у тому числі Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф.Шопена (1955, 1960).

Зак – автор статей і методичних робіт з фортепіанного виконавств, серед яких найбільш відома «Про деякі питання виховання молодих виконавців».

В 1950-ті рр. консерваторія залишалася центром музичного життя міста. На фортепіанній кафедрі продовжували викладати М. Рибицька, М. Старкова, О. Плещицер. Серед викладачів наступного покоління – І. Сухомлинов, А.Харченко, Л. Залевська, Н. Михайлова, С. Могилевська, Є. Ваулін і багато ін.

Романтична фортепіанна педагогіка Г. Нейгауза, яка запанувала в Україні в 60-х рр., проявилася і в Одесі. Серед пристрасних пропагандистів цього напрямку педагогіки – професор ***Людмила Гінзбург*** - завідувач кафедри спеціального фортепіано Одеської консерваторії (до 2001 р.), Заслужена артистка України (1989), лауреат і дипломант Національних та Всесоюзних конкурсів. Закінчила Одеську консерваторію в 1936 р.в класі професора Старкова та аспірантуру при Московській консерваторії в 1946 р. в класі професора Нейгауза. Нетривалий час була асистенткою Нейгауза, потім була запрошена на посаду доцента кафедри спеціального фортепіано Одеської консерваторії, де і пропрацювала все подальше життя. Видатні піаністичні дані Гінзбург в поєднанні з успадкуванням унікальних методичних традицій Нейгауза стали привабливою силою для молодих талановитих студентів.

Від 1960-х рр. кафедру поповнили А. Кардашев, О. Бугаєвський, Б. Блох – концертуючий піаніст, ініціатор та співорганізатор конкурсу пам'яті Е. Гілельса.

1990-ті рр. стали часом повернення і збереження видатної спадщини одеської фортепіанної школи. Символами творчих здобутків і орієнтирами подальшого розвитку стали імена Ойстраха, Столярського, Гілельса і Ріхтера. В піаністичному мистецтві збереглися риси пізньоромантичного виконавства: безпосередність і відкритість емоційного виразу, захоплення віртуозністю «брильянтового стилю», гра «широким мазком». В програмах переважають твори Ліста і Рахманінова.

В ці роки до викладачів попередніх поколінь приєднались нові – переважно вихованці одеської школи. Серед них – С. Терентьєв, А. Зелінський, Т. Фоміна, В. Дашковський та ін. Налагодились міжнаціональні зв'язки в області педагогіки. Викладачів Одеської консерваторії стали запрошувати на роботу до Фінляндії, Кореї, Китаю. Іноземні студенти приїжджають навчатись до Одеси.

До провідних піаністів одеської фортепіанної школи цього періоду належить випускниця Одеської консерваторії ***Тетяна Шевченко.*** З сольними концертами виконавиця виступала в Україні, Росії, Молдові, Польщі, Китаї, Індії. Разом з оркестром Одеської філармонії виступала в престижних залахВідня та Нью-Йорку. Її репертуар складався з творів академічного напрямку і деяких творів сучасних композиторів – М. Скорика, Ю.Гомельської, Д. Брубека тощо.

Одним з найбільш відомих в світі одеських виконавців є народний артист України ***Олексій Ботвінов*** (1964). У віці 19 років він став наймолодшим учасником і лауреатом Першого Всесоюзного конкурсу ім. С.Рахманінова, після якого став солістом Одеської філармонії та викладачем Одеської консерваторії. Піаніст проходив стажування в Московській консерваторії в класі проф. В. Горностаєвої.

Ботвінов вважається одним з найкращих світових виконавців музики Рахманінова. Понад 300 разів виконав «Гольдберг-варіації» І.С. Баха. Має великий репертуар, до якого входять більш ніж 30 концертів для фортепіано з оркестром. Багато працював за кордоном. З успіхом гастролював в 40 країнах світу. Олексій Ботвінов виступав на численних музичних фестивалях, серед яких Фестиваль Шопена в Польщі і Фестшпіль в Цюріху. У 2002 р. був членом журі міжнародного конкурсу піаністів імені Артура Рубінштейна в Польщі. У серпні 2003 р. був «Артистом ін Резиденс» 15-го Міжнародного фестивалю в Муртене (Швейцарія), де зіграв 6 сольних концертів та концертів з оркестрами. Наразі Ботвінов проживає в Одесі і є солістом Одеської філармонії. Музикант продовжує гастролювати по всьому світу.

Важливу роль в музичному житті Одеси кінця 1990-х – 2000-х років відіграв фортепіанний дует ***«Oleyuria»,*** створений випускниками Одеської консерваторії Ольгою та Юрієм Щербаковими. В репертуарі ансамблю 50 програм, серед яких цикл Історичних концертів, проведених у сезоні 2000 – 2001 (110 творів п’ятидесяти композиторів в семи концертах), монографічні програми Моцарта, Ліста, Гріга, Шуберта, Вебера, а також твори Лисенка,

Скорика, Іщенка та ін. Музиканти – учасники 40 Міжнародних фестивалів в Україні та за її межами. В Одесі піаністи заснували щорічний фестиваль камерної музики «Одеські діалоги», на якому виступають дуети з різних країн світу.

Наразі багато молодих одеських музикантів, що мають нагороди міжнародних конкурсів, гастролюють в багатьох країнах світу. Виступають вони також і в Одесі. Це – Інна Хейфец, Анна Кириченко, Тимур Гасратов, Кирило Корсуненко.

Львівська фортепіанна школа

Львів завжди був культурним центром Галичини. Музичне життя міста у першій половині XIX ст. було дуже активним. Найвідомішим з музикантів того часу був ***Франц Ксавер Моцарт***, син геніального композитора. Він мав чимало учнів, але це були аматори, а не професіонали. У другій половині XIX ст. починає формуватися фахове фортепіанне виконавство на чолі з ***Карлом Мікулі*** (1821-1897), який поставив на професіональний рівень навчання піаністів у львівській Консерваторії Галицького музичного товариства. Низка його учнів досягла європейського рівня: Людвік Марек, Моріц Розенталь, Денис Сечинський. Шопенівські засади піаністики Мікулі (він був учнем Ф.Шопена) істотно вплинули на майбутню львівську фортепіанну школу.

У 1902 р. була створена Львівська філармонія, в збірних програмах якої виступали Т.Кореньо, Л.Годовський, Й.Гофман, М.Розенталь, М.Горшовський та інші видатні піаністи. Потік гастролерів зростав завдяки створенню у Львові Концертного бюро, засновником якого був львівський підприємець М.Тюрк. Великий успіх мали виступи видатних галицьких жінок-піаністок С.Дністрянської, Г. Оттавови та М. Бібулович-Салтис.

Від кінця 1870-х рр. у програмах львівських концертів з’являються твори Лисенка. Західноукраїнські піаністи стали їх регулярно виконувати в Україні та Європі.

Піаністи з Галичини часто вдосконалювали свою піаністичну майстерність у Відні, де знаходились найзначніші освітні центри – Віденська консерваторія та приватна школа Т. Лешетицького.

На початку ХХ ст. у Львові було 65 музичних навчальних закладів – рекордна кількість серед багатьох міст Східної та Центральної Європи того часу. Поширення набула практика запрошення для співпраці в них видатних професорів з Відня – Г. Мельцера-Щавінського, І. Фрідмана, С. Айзенберга. Всі ці музиканти були представниками школи Лешетицького. Завдяки їх діяльності значно зріс вплив цієї школи на львівську піаністику.

У 1902 р. піаністкою А.Неметовською був відкритий Львівський музичний інститут, який пізніше був перейменований в Консерваторію ім.К.Шимановського. Після 1939 р. навчальний заклад влився до складу Львівської державної консерваторії, директором якої став В.Барвінський.

На зламі XIX – XX ст. визначну роль у розвитку львівської фортепіанної школі відіграв чеський піаніст ***Вілем Курц*** (1872-1945), який став провідним професором фортепіано в консерваторії. Він працював понад 20 років, і цей час був дуже плідний для львівської піаністики. Курц налагодив освіту піаністів, що відчутно підняло фаховий рівень випускників Львівської консерваторії. Він зумів об'єднати навколо своїх засад велику кількість учнів та послідовників, що дає всі підстави говорити про створення ним мистецької піаністичної школи. Його учнями були Тарас і Дарія Шухевичі, В.Барвінський, Р.Савицький, Д.Задор та інші.

У 1903 р. у Львові був створений український Вищий музичний інститут, який згодом одержав ім'я М.Лисенка. В ньому викладали фортепіано чотири вчительки: О.Прокеш, О.Ясеницька-Волошина, М.Криницька та Д.Шухевич-Старасольська. Вони виховали багатьох учнів.

За розвитком музичної освіти Львів був на третьому місці в Австро-угорській імперії. Перша Світова війна завдала відчутного удару по культурі міста. Частина молодих піаністів евакуювалася до Відня, що дало можливість

професійного вдосконалення у столичних викладачів. Роль централізуючої фігури у львівській фортепіанній культурі цього часу відігравав В.Барвінський.

Відчутний вплив на розвиток українського фортепіанного мистецтва мав ***Єдвард Штоєрман***(1892 – 1964). Від 1904 р. він навчався у В.Курца і, маючи 14 років, дав власний концерт у Львові. У 1910 – 1914 рр. Штоєрман навчався у Відні з фортепіано у Ф.Бузоні та в А. Шенберга з композиції. Він вів активну концертну діяльність та займався фортепіанною педагогікою. Концертний репертуар Штоєрмана складали твори Баха, Бетховена, Шуберта, Брамса. Але перш за все він пропагував нову музику XX ст. Штоєрман став першим виконавцем всіх творів Шенберга, написаних для фортепіано, камерних творів Берга та Веберна. У 1920-30 рр. піаніст давав багато концертів у Львові, а з 1930-х рр. викладав в одній з приватних консерваторій. У 1936 р. переїхав у США, де викладав спершу у Філадельфійській консерваторії, а з 1952 р. – у Джульярдській музичній школі. Його виконання було академічним, витриманим на високому фаховому рівні. Вражала технічна досконаліть та почуття врівноваженості гри.

Від середини 20-х рр. У Львові виступало сузір'я яскравих піаністів: В.Божейко, Г.Левицька, Л.Колесса, які розвивали різні стильові тенденції сучасного їм виконавства.

Першою західноукраїнською піаністкою, яка з 1921 р. виступала з сольними концертами у Львові та Європі, була ***Володимира Божейко*** (1897-1955). Це – яскрава представниця віртуозного пізньоромантичного піанізму. У 1923 р. вона виступила з сольною програмою у концертному залі товариства імені Лисенка. Це був перший фортепіанний вечір на українській концертній естраді Львова. Концерти Божейко характеризувалися великими складними програмами. Безперечний темперамент, сила, активна ритміка та рішучість – ось головні риси її музичної особистості. Серед її учнів слід виділити ім'я Марії Вишницької.

Піаністом європейського класу був львів'янін ***Леопольд Мюнцер*** (1901-1943). Він навчався в класі Є.Лялевича у Львові і завершив навчання у Віденській Академії музики у Штоєрмана. Здобув популярність як інтерпретатор творів Ф. Шопена (почесний диплом на першому Міжнародному конкурсі піаністів ім. Ф. Шопена в 1927 р). Піаніст захоплювався творчістю Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шимановського, Скрябіна, Прокоф'єва, був організатором у Львові міжнародного товариства сучасної музики. У 1928 р. одержав професорський клас у львівській консерваторії. Серед його учнів були такі видатні піаністи: Ф.Портной, Я.Горбатий, Д.Колесса-Залеська, О.Криштальський. Поєднання демонічного темпераменту з інтелектуальною концепцією та блискучою віртуозністю надавало виконавському стилю Мюнцера небуденної експресії. Розстріляний німецькими фашистами в липні 1943 р.

Значне місце серед піаністів міжвоєнного часу посідає ***Любка Колесса*** (1902 – 1997). У п'ятирічному віці вона назавжди виїхала зі Львова до Відня. Але все життя своєю діяльністю вона несла славу Україні і всюди у світі знана була як українська піаністка. Вчителями Любки у віденській Академії були Луї Терн та Еміль Зауер – піаністи лістівської школи. Слухачів вражали у її грі гнучка та виразна інтонація, природня музикальність, щира емоційність, добрий смак, зріла майстерність. Піаністка виступала у багатьох країнах Європи. З 1925 р. Любка Колесса налагодила творчі зв'язки зі Львовом і щорічно давала тут концерти. Її визначне виконавське мистецтво було впливовим фактором львівського музичного життя. В 1930-х рр. Колесса давала більш 150-ти концертів на рік. Від 1940 р. вона переселилася за океан та стала давати концерти в Канаді та США. 20 років піаністка викладала в Консерваторії музичного мистецтва в Монреалі. З класу Колесси вийшли концертуючі піаністи української діаспори – Роман Рудницький та Люба та Іреней Жук.

Музичне життя Львова у 30-х р. було багатим і різноманітним. Численні навчальні заклади готували піаністів-професіоналів. Львів відвідували музиканти європейського і світового масштабу: Клавдіо Аррау, Егон Петрі,

Сергій Прокоф'єв, Артур Рубінштейн та інші. Вони також проводили концертні курси для місцевих піаністів.

Однією з представників львівської школи піаністів була ***Галя Левицька***(1901-1949). Піаністка спілкувалася з Егоном Петрі, який поширював піаністичну систему Ф.Бузоні. Новаторські принципи цієї системи знайшли продовження у виконавському стилі Левицької. Виконавиця явила собою новий для Львова тип виконавця – інтелектуальний. Інтерпретація піаністки була спрямована на осягнення якнайглибшого задуму твору, його концепції. Звідси – природність і простота виконавського висловлювання, усування своєї особистості в тінь, увага до стильових особливостей музики. Найпершою у Львові вона втілила нові тенденції виконавського стилю середини XX ст. У 30-х роках піаністка розгорнула активну концертно-просвітницьку діяльність. Мала великий концертний репертуар, що дозволило у сезоні 1936-37 рр. провести тематичний цикл з п'яти концертів, твори яких охоплювали музику різних стилів. Поширення української музики було важливою сферою діяльності Левицької. Піаністка грала твори М.Лисенка, В.Барвінського, Н.Ніжанківського, М.Колесси, Б.Лятошинського, Л.Ревуцького та ін. Левицька однією з перших стала грати цілі концертні програми з української фортепіанної музики.

У 30-х рр. почали концертувати ще двоє молодих піаністів – випускників В.Барвінського – Р.Савицький та Д.Гординська-Каранович.

Роман Савицький(1907-1960) після закінчення Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка вчився у Празький консерваторії у Вілема Курца. Піанізм Савицького мав віртуозну природу. Він представник академічного стилю виконання: точний ритм, чітка артикуляція, динамічність, точна атака звуку. Найважливішою частиною виконавського мистецтва піаніст вважав інтерпретацію – уміння передати думки композитора якнайбільш вірно, стилево, естетично. Опанувавши належний обсяг класичного репертуару (Бетховен, Шопен, Ліст, Дебюссі), Савицький захопився інтерпретацією

української музики. Особливу увагу приділяв творчості Барвінського та виконував майже всі його твори для фортепіано.

Великий вплив на Савицького мала методика його викладача – Курца, тому поряд з концертуванням піаніст серйозно захоплювався фортепіанною педагогікою. Після війни музикант став засновником Українського музичного інституту в Америці.

У роки Другої світової війни і перше повоєнне п'ятиріччя (1939-1949) середовище львівських піаністів зазнало великих втрат і привело у 1950-ті рр. до кадрового оновлення фортепіанної школи й істотних змін у її орієнтації. Під час німецької окупації у Львові працювало чимало українських піаністів – Барвінський, Шухевич, Савицький, Левицька, Мар'яна Лисенко та ін. Відбувалися концерти за участю Савицького, Левицької та ін. У 1944 р. державна консерваторія відновила свою роботу, на фортепіанній кафедрі від довоєнного складу залаишились Барвінський, Шухевич та Маєрський. З'явились і нові викладачі – І. Любчак-Крих та Г. Левицька. Для укріплення Львівської консерваторії починають направляти піаністів – вихованців радянських навчальних закладів: Й.Радін (Київ), М.Брандорф (Харків), Л.Уманська (Москва), К.Донченко (Ленінград), О.Ейдельман (Київ). У спільній роботі була відчутна відмінність пріоритетів різних піаністичних шкіл. У Львівських педагогів переважала академічна орієнтація на класичні норми. Представникам радянської піаністики принесено було, при опорі на романтичний репертуар, віртуозну та художню свободу, темпераментність, вольову активність.

Протягом десятиліття (1947-1957) активну роль у львівській фортепіанній педагогіці відіграла ***Людмила Уманська*** (1917-1995)**.** Ця піаністка сформувалася у Київській та Московській консерваторіях (класи А.Янкелевича,С.Фейнберга). Серед її учнів особливо виділяються І. Сіялова, О.Криштальський та Т.Лагола.

З 1950 р. Львівська консерваторія стала єдиним центром фортепіанної культури всієї Західної України. На фортепіанну кафедру почали приходити нові викладачі, випускники Львівської консерваторії: Олег Криштальський, Галина Руденко, Марія Крих, Оксана Шпот та ін. Поповнили кафедру Марія Крушельницька та киянка Кетевана Хучуа. Активізується гастрольна діяльність найкращих московських музикантів – Гілельса, Фліера, Ріхтера. Інтелектуальний стиль Ріхтера виявився найближчим львівським музикантам, вплив його концертів був величезним. У 1951 р. до Львова з виступами і майстеркласами прибув Г. Нейгауз. Нова ефективна методика захоплювала музичну молодь, але і давня львівська традиція не щезла, а увійшла у взаємодію з новими впливами. Кращі її здобутки зберігали і передавали своїм учням І.Крих, О.Пясецька, В.Божейко, Д.Герасимович.

Протягом 60-х рр. випуск піаністів у Львівській консерваторії зростає. В 1965 р.кафедра спеціального фортепіано поділилася на дві рівноцінні. Одну кафедру очолив О.Криштальський, а другу професор О.Ейдельман. В консерваторії стало працювати багато піаністів-педагогів: О.Качева, Ю.Хурдєєва, П.Юрженко, О.Левицька, К.Колесса та ін. Від 70-х рр. додалося ще одне покоління піаністів-педагогів: Б.Тихонюк, Ю.Бронь, Н.Грамотєєва та ін.

Олег Криштальський (1930-2010) – піаніст, педагог, музично-громадський діяч, професор, народний артист України, лауреат міжнародних конкурсів. Більш ніж півстоліття викладав і завідував кафедрою фортепіано у Львівській консерваторії. В педагогічній і концертній діяльності поєднав особливості фортепіанної методики і виконавських принципів львівської і московської фортепіанних шкіл. Як піаніст академічного стилю Криштальський надавав перевагу логічності та технічній досконалості виконання і досяг в цьому значних здобутків. В його виконанні звучали твори Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Ліста, Брамса, Чайковського, Рахманінова, Лисенка, Людкевича та ін. Виступав музикант і з Львівським квартетом, у

репертуарі якого були твори Барвінського, Колесси, Шостаковича. Криштальський – перший виконавець концертів для фортепіано А. Кос-Анатольського, М. Дремлюги, О. Тактакішвілі.

Від 1950 до 1977 рр. на чолі фортеп'янної кафедри Львівської консерваторії стояв ***Олександр Ейдельман*** (1902 -1995). Фортепіанно-методичні принципи Ейдельмана збігалися з системою Г.Нейгауза і мали великий вплив на розвиток піаністичного мистецтва Західної України. Він був прихильником романтичного піанізму з яскраво емоційною, блискучою віртуозністю і співним звучанням фортеп'яно. З 1925 р. активно концертував у СРСР. Працював у Київській та Московській консерваторіях. Від 1950 р. викладав у Львові. Виступавав як піаніст з сольними програмами. Фортепіанним ідеалом для Ейдельмана був Ф.Шопен, а його етюди він вважав основою виховання піанізму. У 1978 р. Ейдельман переїхав до США, де був професором Нью-Йорского університету. Кращі з його учнів – С.Ейдельман (син), Ю.Осінчук, В.Дайч та ін.

Тривалою, плідною і цікавою була педагогічна робота сестер ***Крих – Марії та Лідії*** (з 1960 по 2010 рр.).У власній педагогічній роботі сестри використали і розвинули технічні принципи фортепіанного виконання, викладені їх вчителем – О.Ейдельманом: організацію піаністичного апарату, ставлення до фортепіанного звуку та способи звукоутворення, віртуозні прийоми. Серед кращих учнів Марії Крих – Г.Блажкевич, І.Пижик, Ж.Микитка, Е.Чуприк. Кращі учні Лідії Крих – М.Драган,О.Рапіта, Г.Климків.

Поряд з консерваторією важливим осередком фортепіанного навчання в другій половині XX ст. стала середня спеціальна музична школа ім. Соломії Крушельницької. Школа випустила чимало видатних піаністів, які здобули можливість виступати в широкому світі. Серед них:О.Слободяник, В.Єресько, В.Винницький.

Олександр Слободяник (1941-2008) - піаніст світового класу, який ніколи не поривав зв'язку зі Львовом та своєю вчителькою Л. Голембо. У четвертому класі він дав свій перший сольний концерт, а після сьомого класу продовжив

своє навчання у Москві. Його вчителями були асистенти Г.Нейгауза – С.Діжур та В.Горностаєва. Слободяник став дипломантом VI конкурсу ім.Ф Шопена у Варшаві (1960 р.) і лауреатом четвертої премії на третьому конкурсі ім. Чайковського (1966 р.). Він швидко одержав міжнародне визнання і популярність. У 1968 р. відбувся його дебют в Карнегі-Холі Нью-Йорку, після якого критики назвали Слободяника «одним з найкращих піаністів, що приїхали з Радянського Союзу після Святослава Ріхтера». Техніка його гри була завжди бездоганна, трактування кожного твору оригінальне, іноді дискусійне, змістовні задуми втілені випукло та експресивно. Піаніст володів високою культурою звуковидобування. Він активно концертував країнами світу, але особливо багато Американським континентом. У 1988 р. Слободяник переїхав до Америки. Він мешкав у Нью-Джерсі, викладав, давав майстер-класи, здійснив низку прем'єр творів А.Шнітке, Б.Тищенка, О.Чайковського. Багато записів на дисках відтворюють мистецтво Слободяника.

Інакше склався творчий шлях і сформувався індивідуальний стиль ***Марії Крушельницької*** (1934) Здобувши основи піаністичної майстерності в О.Пясецького у Львівській музичній школі-десятирічці, вона остаточно дозріла як музикант під визначальним впливом Г. Нейгауза в Московській консерваторії. У 1962 р. стала лауреатом Республіканського конкурсу піаністів-виконавців ім. Лисенка.

З сольними концертами виступала в Києві та багатьох містах України, а також у країнах Західної Європи й Америки. У її репертуарі твори Бетховена, Шумана, Брамса, Скрябіна, Рахманінова, Кос-Анатольського, Ревуцького, Косенка, Людкевича, Колесси, Барвінського, Скорика та ін. Виступала також з симфонічними оркестрами Києва, Львова, Донецька.

В 70-ті рр., вперше в історії музикознавства, вона створила серію монографій з фортепіанної музики українських композиторів: Л.Ревуцького, В.Косенка, С. Людкевича, М.Колесси, Н.Ніжанківського, В.Барвінського, М.Лисенка, А.Кос-Анатольського. Виконавиця зробила грамзапис творів Л.Ревуцького, видала компакт-диск з музичними та поетичними творами

А.Кос-Анатольського, комплект дисків «Шедеври галицької фортепіанної музики», здійснила запис циклу «11 Етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка.

Кращі випускники Крушельницької займаються педагогічною і виконавською діяльністю в Україні та за її кордонами: Й. Ермінь, Я. Боженко, В. Котис, О.Кушнір. Протягом 55 років викладала фортепіано у Львовській консерваторії, двічіобиралася її ректором.

Активну концертну роботу проводив у Львові ***Константин Донченко*** (1912-2004). Вихованець Ленінградської консерваторії (клас І.Резіна та Л.Ніколаєва), він щороку виступав з новими програмами, що часто містили великі фортепіанні цикли: всі сонати Бетховена, 24 прелюдії Дебюссі, етюдів Шопена ор.10 та ін. Піаніст записав платівку з виконанням фортепіанних творів львівських композиторів.

Великий внесок до музичної культури Львова 1960-1980-х рр. зробив ***Самуїл Дайч*** (1928-1988) – піаніст, органіст і педагог, що виховав багатьох учнів. Від 1963 р. Дайч концертував як органіст у всіх органних залах СРСР.

У львівській школі 1990-х рр. взаємодіяли музиканти декількох поколінь, різних індивідуальностей та стилів. Поряд з корифеями працювали представники середнього покоління викладачів: І.Неміра, М.Кушнір, М.Сидор, Б.Тихонюк. Поряд з власними вихованцями, школа поповнювалася прибульцями з інших консерваторій: Наталья Грамотєєва (Петрозаводськ), Олександр Козаренко (Київ). В ці роки у Львові були запроваджені нові форми концертних фестивалів. Ядро фортепіанних концертів складали виступи Й.Ерміня. О.Рапіти, Е.Чуприк, М.Драгана. Поряд з творами класиків та романтиків звучала сучасна музика ХХ ст., а також музика українського зарубіжжя. Від початку 90-х рр. для загальної свідомості було повернено імена її корифеїв з першої половини ХХ ст. Сучасні львівські музиканти наново познайомилися з виконавським мистецтвом Р.Савицького, Любки Колесси, Л.Мюнцера.

На зламі XX-XXI ст. львівські піаністи приділяють увагу інтерпретації музики українських композиторів. Виховну і пропагандистську роль відіграють фестивалі і конкурси, присвячені вітчизняним класикам. Від 1990-х рр. була налагоджена співпраця львівських піаністів з музикантами сусідньої Польщі. Багато львівських піаністів виїхали до США, Великобританії, Німеччини, Польщі. Найбільших успіхів за кордоном досягли Ю.Бонь, Н.Пасічник, Ж.Микитка. О.Кушнір та ін.

Активну концертну діяльність веде ***Йожеф Ермінь*** (1960). Музикант навчався у Львівській консерваторії (клас М.Крушельницької) і в Московській нсерваторії (клас Є.Малініна). Завідує кафедрою спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії. Як соліст, акомпаніатор та учасник камерних ансамблів охоплює репертуаром музику від бароко до сучасності. Майстер фортеп'янного колориту, музикант-ерудит. Виступав в Україні, Росії, Польщі, Німеччині, Швейцарії, Бельгії, США і Канаді, брав участь у численних радіо- та телевізійних записах. Останнім часом все більше зосереджується на інтерпретації музики XX ст. Лауреат премії ім. Ревуцького за пропагування сучасної музики в Україні (1993), премії Людкевича, заслужений артист України. Музикант бере участь у численних проектах у Польщі.

Етела Чуприк (нар.1964 р.) – українська піаністка, викладач, доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії, народна артистка України, віце-президент Асоціації українських піаністів, солістка Закарпатської обласної філармонії, переможець та лауреат багатьох Міжнародних конкурсів. В репертуарі — понад 300 сольних творів і понад 20 концертів для фортепіано з оркестром. Записала 13 компакт-дисків. Багато гастролює з симфонічними оркестрами в Європі. Яскравий представник піаніста-віртуоза, близького до традицій кінця XIX ст. Виконує власні транскрипції та імпровізації.

Оксана Рапіта – українська піаністка, викладач на кафедрі спеціального фортепіано Львівської національної музичної Академії, Заслужена артистка України, лауреат багатьох Міжнародних та Республіканських конкурсів

піаністів. Інтенсивно концертує в Україні та за її межами. Рапіта є учасником музичних фестивалів в Україні, Польщі, Швейцарії, Німеччині. Піаністка не має репертуарних обмежень, грає музику найрізноманітніших стилів. Виступає у фортеп'янному дуеті з Мирославом Драганом. За концертні програми дует нагороджений обласною премією ім. Людкевича.

Від 90-х рр. відновлюються зв'язки з вихованцями львівської школи, що переселилися до «близького» чи далекого зарубіжжя. Так, регулярно виступали у Львові з концертами та проводили майстер-класи Юрій Лисиченко, Володимир Винницький, Сергій Ейдельман, Мар'яна Гумецька, Дмитро Онищенко.

Харківська фортепіанна школа

Від 1871р. і протягом тривалого періоду в формуванні фортепіанного виконавства Харкова керівну роль зіграв ***Ілля Слатін*** (1845-1931) – український музично-громадський діяч, піаніст, педагог, диригент, який у 1863-1868 рр. навчався в Санкт-Петербурзькій консерваторії по класу А. Дрейшока (фортепіано), М. Заремби (теорія музики), з 1869 по 1871 рр. жив у Берліні та навчався у Т.Куллака (фортепіано), Р. Вюрста (композиція), виступав як диригент у Відні, Празі й Дрездені.

Щиро дбаючи про рівень музичної культури міста, Слатін заснував у місті відділення Російського музичного товариства і відкрив при ньому музичні класи. Викладати в класи, а надалі і в училище, він запрошував видатних піаністів з різних європейських шкіл: Р.Геніку, А. Бенша, А. Шульца-Евлера, О. Горовиця. Ці музиканти ставили перед собою широкі просвітницькі завдання, їх концертна діяльність сприяла підвищенню рівня вітчизняного піанізму. Програми концертів включали твори світової класики, знайомили з кращими зразками фортепіанної творчості сучасних вітчизняних і зарубіжних композиторів. Демонструючи високий рівень майстерності, піаністи вдосконалювали художні смаки місцевої публіки.

Виконавські принципи ***Ростислава Геніки*** грунтувалися на прекрасній школі М.Рубінштейна та П. Чайковського, які були його викладачами в Московській консерваторії. Ясність художнього задуму, філігранність обробки деталей, естетична переконливість трактувань – всі ці якості харківський музикант перейняв від свого видатного вчителя.

Концертна діяльність ***Альберта Бенша*** характеризувалася переважно віртуозним блиском. Як учень Ф. Ліста, він прагнув, перш за все, підкорити слухачів міццю і темпераментом гри, реалізуючи таким чином визначальні риси свого характеру і таланту.

Піаністична майстерність ***Олександра Горовиця*** та ***Андрія Шульц-Евлера*** також була на високому рівні. О.Горовиць впровадив в концертне життя міста новаторські опуси свого вчителя О.Скрябіна – ще мало відомого в той час художника. Концертна діяльність А.Шульц-Евлера, учня С. Монюшко та К. Таузіга, свідчила про те, що він високо ніс звання справжнього артиста-художника. Цей польський піаніст приділяв значну увагу творчості свого великого земляка Ф.Шопена шляхом розширення програм рідко виконуваними його творами.

У розвиток фортепіанного мистецтва Харкова внесли свій певний внесок представники різних національних культур. Особливо виділялася діяльність чеських піаністів – Алоїза та Йосипа Іранеков, З.Давіда, І.Голлі, які популяризували твори А. Дворжака та Б. Сметани; італійця Ф. Бугамеллі, який знайомив харків'ян із сучасною йому італійської музикою.

Важливу роль в розвитку віртуозної традиції Харкова зіграла Московська консерваторія. Регулярними були безпосередні контакти харківських музикантів і слухачів з композиторами П. Чайковським, О. Глазуновим, А.Лядовим, А. Аренським, М. Іпполітовим-Івановим та ін. Їх авторські концерти служили справі пропаганди передових досягнень фортепіанного мистецтва на Україні. Клавірабенди видатних піаністів-композиторів – А.Рубінштейна, О. Скрябіна, С. Рахманінова, М. Метнера, І. Гофмана крім величезного естетичного значення, несли в собі імпульси до подальшого

вдосконалення фортепіанного виконавства. Здійснювалася постійна методична допомога цих діячів своїм харківським колегам. У зв'язку з цим велику роль зіграли відвідування музичних класів і училища Миколою та Антоном Рубінштейнами, їх ретельне знайомство з навчальним процесом.

Важливою особою в цей час для харківського фортепіанного світу був композитор і піаніст ***Федір Якименко***, старший брат Якова Якименка (Степового). З 1906 р. він жив у Харкові, викладав в інституті шляхетних дівчат та у музичному училищі. Музикант активно працював у різних жанрах фортепіанної музики, приділяючи особливу увагу невеликим п'єсам. Якименко часто виступав з виконанням власних творів у Харкові, Москві, Празі, Києві.

Коли почалася Перша світова війна з Берліну до Харкова повернулись піаніст П. Луценко та композитор С. Борткевич.

Павло Луценко (1873-1934) – український піаніст і музичний педагог. Закінчив Харківський університет (юридичний факультет) і Харківське музичне училище по класу фортепіано.

У 1900-1914 рр. викладав в Німеччині, в тому числі в Консерваторії Штерна, де серед його учнів були А. Ла Ліберте та С. Липський. Концертував з Берлінським філармонічним оркестром, виконував фортепіанні концерти Римського-Корсакова, Чайковського, Аренського. З 1916 р. викладав та був завідувачем кафедрою фортепіано в Харківському музичному училищі, з 1917-1934 рр. - професор і завідувач кафедри фортепіано у Харківській консерваторії, з 1918 – 1922 рр. – її ректор. У 1920-і рр. Луценко постійно концертував у Харкові, виконував сонати Бетховена, прелюдії та фуги Баха, «Симфонічні етюди» Шумана. Мав багатьох учнів, які згодом стали відомими піаністами-виконавцями: В. Петров, Л. Сагалов, В. Топілін, М. Фоменко та ін.

Наразі у Харківському державному університеті культури і мистецтв ім. І. Котляревського встановлено меморіальну дошку «Луценко Павло Кондратович – засновник і перший ректор Харківського вищого музичного інституту, професор, фундатор української фортепіанної школи».

Сергій Борткевич (1877-1952) – український композитор польського походження, піаніст, педагог. Народився у Харкові. Син поміщика та власника винокурного заводу у селі Благодатне, що поблизу Мерефи Харківської області. Борткевич навчався в Харківському музичному училищі у А. Бенша та в Лейпцизькій консерваторії у А. Рейзенауера. Викладав у консерваторії Клінворта-Шарвенка в Берліні.

З початком Першої світової війни Борткевич повернувся до Харкова, але у 1919 р. емігрував, оселився спочатку в Константинополі, а в 1922 р. у Відні, де і провів останні роки життя.

Творчий доробок Борткевича становить 74 опуси, 15 з яких досі вважаються втраченими. Багато творів були знайдені, зокрема, завдяки зусиллям англійського ентузіаста доктора філософії Бомбейського університету М. Баллана. Починаючи з 2000 р. завдяки диригентові Чернігівського симфонічного оркестру «Філармонія» М. Сукачу творчість композитора поступово набуває широкого визнання в Україні. Музикант вирішив відновити історичну справедливість і повернути на Батьківщину творчу спадщину видатного композитора.

Переважну більшість творів Борткевич написав для фортепіано. Серед них сонати, етюди, концерти, прелюдії, вальси, мазурки, цикли «Враження», «Ліричні думки», «З мого дитинства», «Плачі та розради», «Із казок Андерсена», «Lyrica nova», «Маріонетки» тощо. В останні роки фортепіанні твори Борткевича набули неабиякої популярності в якості педагогічного та концертного репертуару.

Політичні події революційного часу істотно змінили розвиток культури міста. 10 березня 1919 р. в Харкові було проголошено створення УРСР, а з січня 1920 р. Харків найменовано столицею України. Були організовані нові музичні колективи, серед яких оркестри – симфонічний, народних інструментів та духовий, хорові капели, вокальні ансамблі.

З метою музичного просвітництва багаточисельні концерти-лекції проводив ***Йосип Міклашевський,*** який прибув до Харкова з Санкт-Петербургу і викладав фортепіанну гру в музичних закладах міста. Пізніше він захистив дисертацію «Музична культура Харкова XVIII та першої половини XIX ст.», за яку був удостоєний ступеня кандидата мистецтвознавства.

Від травня 1919 р. поновилося проведення щоденних симфонічних вечорів у Публічному саду. У 1923-1924 рр. шалений успіх здобули концерти 19-річного Володимира Горовиця та голандського піаніста Егона Петрі.

До середини 1920-х рр. культурне життя столиці стало бурхливим та різноманітним. У 1928 р. за сприяння діячів товариства ім. М. Леонтовича було створене Українське акційне філармонічне товариство – «Укрфіл». Воно займалося організацією професійного музичного життя Харкова, а згодом і України в цілому. Товариство влаштовувало гастролі зарубіжних музикантів: Б.Бартока, А. Казелли, К. Аррау, західноукраїнських митців В. Барвінського, Л.Колесси та ін. Можливість виступити дістали найвидатніші піаністи: Е.Гілельс, П. Серебряков, Д. Ойстрах, М. Гозенпуд та іменити харківські виконавці: В.Топілін, П. Луценко, Б. Скловський.

Істотним нововведенням «Укрфіл» була організація виконавських конкурсів, започаткованих у Харкові в 1929 р. Значного резонансу набув Перший всеукраїнський конкурс піаністів у 1930 р. Його сенсацією став виступ юного Е. Гілельса.

У 1930-і рр. Харків втратив значення центру української культури. Перенесення столиці до Києва, голодомор, розгром української культури змінили статус міста і він став позбуватися того українського характеру, який мав у 1920-і рр. Єдиним двигуном концертного життя були виконавські конкурси (1929, 1930, 1931, 1933, 1934, 1937рр.), які збирали до міста кращих виконавців зі всієї України. Однак після 1933р. вони втратили самостійне значення і стали відбірковими прослуховуваннями перед всесоюзними конкурсами.

У 1950-1970-х рр. Харків знову став важливим музичним центром України. Талановиті піаністи Харківщини в ці роки відродили фортепіанну школу. Сміливий експеримент у галузі педагогіки було зроблено в Харківський музичній школі-десятирічці, в якій об'єдналися музична і загальноосвітня школи. Колектив складався з висококваліфікованих викладачів: Регіна Горовиць, Борис Скловський, Михайло Хазановський, Ноемі Гольдінгер, Белла Юхт, Марія та Наталя Єщенко, Емма Цукурова, Анатолій Соколов, Олена Іоліс, Віталій Сєчкін. Школа випустила багато відомих піаністів та викладачів: Валентин і Григорій Фейгіни, Левко Колодуб, Вадим Селицький, Гаррі Гельфгат, Михайло Хоміцер, Олександр Снєгірьов, Олександр Волков, Володимир Крайнєв, Леонід Чижик, Сергій Юшкевич, Антон Холоденко, Даніїл Крамер, Тетяна Грінденко, Тетяна Вєркіна та інші обдаровані діти, які невдовзі стали всесвітньо відомими музикантами.

На початку 90-х років з ініціативи педагогічного колективу на базі школи-десятирічки виникли декілька масштабних музичних проектів міжнародного значення. Перший з них — конкурс юних піаністів «Володимир Крайнєв запрошує», який проводиться кожні два роки, починаючи з 1992. Конкурс набув широкої популярності серед творчої молоді світу і збирає десятки талановитих юних виконавців, яким відкриває дорогу до великого мистецтва та міжнародного визнання.

Восени кожного року в десятирічці відбувається міжнародний фестиваль дитячого виконавського мистецтва «Музика – наш спільний дім», під символічним дахом якого в спільних концертах приймають участь діти з різних регіонів України та зарубіжжя.

Один із значних осередків музичної просвітницької та концертної діяльності Харкова є музичне училище ім. Б. Лятошинського. Сьогодні це найстаріший високопрофесійний навчальний заклад, який виховує майбутню мистецьку еліту України. Відкрите училище 8 вересня 1883 р. при

Харківському відділенні Імператорського Російського музичного товариства. Серед педагогів училища дореволюційних часів були А.Бенш, О. Горовиць, К.Горський, Р.Геніка, А.Юр'ян, М. Каломіріс, С.Мотте, Ф.Акіменко.

За ініціативою І.Слатіна у 1886 р. на базі училища було створено «Товариство піклування про незаможних учнів», що надало змогу багатьом обдарованим юнакам одержати музичну освіту. Очолювала товариство Софія Борткевич, мати майбутнього композитора С. Борткевича.

У 20 — 30 рр. XX ст. навчальний заклад кілька разів змінював як назву так і статус: основне відділення музичної академії, виконавський факультет музичного інституту, музичний технікум, музично-театральний технікум, музично-драматичний технікум з правами інституту і з 1936 р. —музичне училище.

В училищі викладали відомі музиканти: Н.Ландесман, А.Гольдінгер, Фанні та Людвіг Фанненштілі, П.Луценко, Й.Міклашевський, Б.Скловський, Н.Полевський, Л. Кузьменко, М.Славінська, А. Гольдингер, М. Хазановський, Р.Горовиць. Фактом визнання високого професійного рівня викладачів училища є запрошення багатьох з них до складу журі національних і міжнародних конкурсів та на проведення майстер-класів у різних країнах світу. Серед видатних випускників училища — П. Луценко, С. Борткевич, І.Дунаєвський, В.Топілін, В.Губаренко, В. Барабашов, Л. Сагалов та багато ін.

Наразі одним із провідних та найстаріших навчальних закладів України, творчим, науково-методичним центром музичної і театральної освіти Слобожанщини є Харківський національний університет мистецтв ім. І.Котляревського. Історія університету почалася в 1871 р. Від 1922 р. навчальний заклад поступово перебував у статусі академії, музичного інституту, технікуму, з 1934 р. врешті став консерваторією і при ньому в 1943 р. було відкрито дитячу музичну школу-інтернат. З 1963 р. консерваторію об'єднали з Театральним інститутом і реорганізували в Інститут мистецтв ім. І.Котляревського. У 2004 р. інститут мистецтв був реорганізований в

університет. З жовтня 2003 р ректором Харківського державного університету мистецтв ім. І.Котляревського біла призначена ***Тетяна Вєркіна*** (1946) – піаністка, педагог, громадський діяч, народна артистка України, заслужений діяч мистецтв України, професор, Лауреат Муніципальної премії ім. І. Слатіна.

Освіту здобула у Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського та Московській консерваторії. Вєркіна - гастролююча піаністка, яка багато виступає з сольними, камерними програмами і як солістка з симфонічними оркестрами в престижних концертних залах різних міст України, Росії, Білорусії, Грузії, Вірменії, Німеччини, Франції, Швейцарії, США, часто виконує твори українських і, в особливості, харківських композиторів.

Громадська діяльність Вєркіної пов'язана з удосконаленням музичного процесу, інтеграцією сучасного українського мистецтва в світову культуру, з організацією концертного життя Харкова. З 1991 р. за її ініціативи був заснований щорічний Міжнародний музичний фестиваль «Харківські асамблеї». В його межах проводяться конкурси молодих піаністів ім. Р.Шумана, ім. П. Луценка, виступають видатні світові виконавці, харківські педагоги-піаністи та їх учні. Кожного разу фестиваль присвячується одному з великих музикантів: Шуберту, Мендельсону, Лисенку, Гайдну, Моцарту, Бетховену тощо. За роки існування фестиваль не тільки став емблемою Харкова, але і міцно закріпив свій авторитет в міжнародному просторі, ставши одним з найяскравіших музичних форумів, що представляють Україну в усьому світі.

Донецька фортепіанна школа

Період кінця XIX – 20-х рр. XX ст. є часом початкового формування фортепіанного мистецтва Донеччини. Джерелами його розвитку була діяльність загальноосвітніх навчальних закладів, серед яких – духовні та початкові училища, земські школи, міські та приватні гімназії, в яких викладалась гра на музичних інструментах, зокрема, фортепіано. В цей час були відсутні концертні установи і музичне життя регіону було недостатньо насиченим,

тому важливу роль у закладанні основ фортепіанного музикування відігравав аматорський рух. Проте поступово здійснився перехід від аматорських гуртків та різних форм приватної освіти до створення музичних навчальних закладів.

Почали відкриватись музичні школи в різних містах регіону, а в 1903 р. в місті Бахмут випускницею Віденської консерваторії Адель Мерейнес були відкриті музичні курси, які стали популярними серед містян. Таким чином були створені умови для відкриття в місті першого в регіоні музичного училища – середньої ланки професійної освіти. З його відкриттям у фортепіанному виконавстві та освіті Донбасу відбулися безповоротні якісні зміни, розпочався новий етап розвитку фортепіанного мистецтва краю. Першими викладачами закладу були невтомні організатори і пропагандисти музики П. Баєвський, І.Ротенберг, Я. Мадорський, Л. Французова.

За відсутністю концертних організацій музичні школи пожвавлювали музичне життя в регіоні. Більшість учнів фортепіанних відділів свою майстерність демонстрували у відкритих публічних концертах, щорічних звітах, монотематичних концертах і лекціях-концертах. Брали активну участь у концертних заходах і викладачі шкіл – як сольно, так і у складі камерних ансамблів.

Період 30–60-х рр. XX ст. – це етап професіоналізації фортепіанного мистецтва Донеччини. В цей час в регіоні відкрились концертні установи – філармонії, оперні та музично-драматичні театри, а також музичні училища – Донецьке, Луганське, Маріупольське, Дзержинське (нині Торецьке). Це створило нові умови щодо функціонування фортепіанного мистецтва.

Високий рівень професійного навчання в училищах забезпечували високопрофесійні викладачі – випускники російських та українських консерваторій. Багато випускників училищ продовжували освіту у вищих музичних закладах країни, а після їх закінчення повертались до роботи в рідні навчальні заклади.

В середині 60-х рр. в регіоні виникла потреба в збільшенні кількості висококваліфікованих кадрів і тому була відкрита філія харківського Інституту

мистецтв ім. І. Котляревського, яка з 1968 р**.** стала Донецьким державним музично-педагогічним інститутом, з 1991р**.** – консерваторією, а 2002 р. – Донецькою державною музичною академією імені С. Прокоф'єва.

Провідну роль у розвитку фортепіанного мистецтва Донеччини відіграли викладачі регіону та піаністи обласної філармонії. Вже в перше десятиліття діяльності навчального закладу до складу фортепіанної кафедри увійшли учні В. Топіліна – ***О. Вітовський, М. Легоцький, В. Бойков, В. Бакіс.*** В 70-80-х рр. до колективу викладачів приєдналисьь ***Л. Адаменко, В. Коростельов, О.Максимов, В. Семикін, Н. Чеснокова.*** Педагогічну діяльність вони поєднували з концертною.

З 1991 до 2012 рр**.** кафедру спеціального фортепіано очолював ***В'ячеслав Бойков,*** який зробив значний внесок у розвиток фортепіанного мистецтва регіону. Закінчив Київську консерваторію по класу В.Топіліна, стажувався у Московській консерваторії у Д. Башкірова і Є.Малініна. Бойков підготував понад 100 музикантів, серед яких відомі в Україні піаністи і педагоги. Студенти класу Бойкова успішно виступали на конкурсах в Бельгії, Білорусі, Німеччині, Греції, Ірландії, Італії, США, Україні, Франції. Під редакцією В.Бойкова видані збірники фортепіанних творів ІБрамса, Вагнера, Вебера, Лядова, Хачатуряна.

Як піаніст Бойков виступав в Україні, Словаччині, Німеччині, Росії, Норвегії, має записи на Українському радіо та телебаченні.

З 1991 р. Бойков був художнім керівником і директором «Конкурсу молодих піаністів на батьківщині Сергія Прокоф'єва», створеного асоціацією піаністів-педагогів Донбасу при підтримці Українського фонду культури. З 1999 р. цей конкурс отримав статус міжнародного.

Найбільшу виконавську активність на теренах регіону виявив Заслужений артист України М. Легоцький, значною мірою вклад у концертне життя регіону зробили Л. Адаменко, В. Бойков, В. Бакіс, О. Вітовський, Н. Чеснокова.

Особливий внесок у фортепіанне мистецтво Донбасу становить виконання

циклу «Всі фортепіанні концерти Моцарта», здійснене ***В'ячеславом Бакісом*** протягом 1980-1990-х рр. з оркестром Донецької філармонії у концертному залі ім.С.Прокоф'єва.

Масштабною є виконавська діяльність ***Наталії Чеснокової***. У концертному репертуарі виконавиці фортепіанні твори майже усіх стилів – від клавесинних п'єс Д. Скарлатті, Ж-Ф. Рамо та Ф. Куперена до творів О. Мєссіана. Вона є першою виконавицею багатьох творів сучасних українських авторів. Заслуга Н. Чеснокової також полягає й у започаткуванні на Донеччині концертного виконавства на клавесині (з 1999 року). Виконавиця виступала на багатьох музичних фестивалях України і як органістка.

Поза межами регіону фортепіанне мистецтво Донеччини з 1971 р. представлене ***Михайлом Легоцьким***. З першого року роботи артист представляв регіон у звітних концертах Донецької філармонії в Києві. Піаніст виступав з концертами в багатьох містах України, за кордоном – в межах ближнього зарубіжжя. Програми його концертів вирізнялися різноманітністю та масштабністю. Репертуар М. Легоцького охоплював всі епохи і стилі. Серед українських композиторів улюблені – М. Степаненко, М. Скорик, М.Сильванський. Він виступав з п'ятдесятьма концертами на рік, постійно опановуючи нові твори. У 2000 р. М. Легоцький переселився до Німеччини, де продовжує активну концертну діяльність.

У 80-90-ті рр. з концертами органної музики активно гастролював по Україні В.Коростельов. Його концерти відбувалися у Львові, Києві, Ужгороді, Одесі.

Певна частка концертного виконавства Донеччини сформована творчістю учнів, студентів та аспірантів музичної академії – лауреатів національних та міжнародних фортепіанних конкурсів. Студенти викладачів кафедри стали переможцями конкурсів у Ірландії, Парижі, Канаді, Греції, Ізраїлі, Бельгії, Австрії, Росії та ін.

Широке визнання в Європі здобув ***Михайло Рудь*** (нар. 1953). У 12 років хлопчик виступав з оркестром Донецької філармонії. Рудь закінчив у

Донецьку музичну школі і училище, в Москві – консерваторію під керівництвом Я. Фліера. В 1975 р. він здобув першу премію на конкурсі ім. М.Лонг і Ж. Тібо в Парижі. Під час гастролей Францією він вирішив залишитися там назавжди. На початку 1980-х рр. піаніст отримав декілька Гран-прі за серію з п’яти платівок із звукозаписами для фірми «Каліопа». Піаніст виступає з багатьма оркестрами Франції. В Україні виступав у Києві (2007) і Донецьку (1999, 2003). Його грі притаманні артистизм, поетична фантазія, стриманий вираз емоцій, самозаглибленість. Серед звукозаписів представлені твори Брамса, Скрябіна, Мусоргського, Вагнера. Особливу прихильність виконавець виявляє до Яначка, всі фортепіанні твори якого він виконав і записав. У Франції М. Рудь нагороджений найвищою нагородою – орденом Почесного Легіону.

.

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 376 с.
2. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: Конец XIX-начало XX в. М.: Наука, 1969. 391 с.
3. Асфандьярова А.И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавирных сонат Й. Гайдна. СПб: Планета музыки, 2016. 80 с.
4. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. СПб. Фонд старинной музыки, 2005. 169 с.
5. Гердова Т. С. Генезіс та розвиток фортепіанного мистецтва Донбасу з кінця XIX по 2012 рік: автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: /Національний університет мистецтв ім. І. Котляревського. Харків, 2016. 21 с.
6. Григорьев Л.Г. , Платек Я.М. Современные пианисты. М.: Советский композитор, 1990. 464 с.
7. Добіна Т. Г. Борис Лятошинський: палітра творчого портрету. Вісник. Щоквартальний науковий журнал. К.: Міленіум, вип.3, 2012.
8. Егоров П. Г. Йозеф Гайдн. Клавирные сонаты. Том 1. СПб: Планета музыки, 2011. 261с.
9. Еррио Е. Жизнь Бетховена. М.: Музыка, 1975. 352 с.
10. Житомирский Д.В. Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 881 с.
11. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортеп'яно) XIV-XVIII ст. Київ: Освіта, 2009.415 с.
12. Кашкадамова Н.Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя. Тернопіль: Астон, 2006, 550 с.
13. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 350 с.
14. Кашкадамова Н.Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 616 с.
15. Кремлев Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Музгиз, 1953. 219 с.
16. Курковський Г. В. Питання фортепіанного виконавства. К.: Музична Україна, 1983. 128 с.
17. Курковський Г.В. Микола Віталійович Лисенко - піаніст-виконавець. К.: Музична Україна,1973.151с.
18. Малозьомова О.І, Копиця М.Д., Гусарчук Т.В., Посвалюк В.Т. Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського 100

років. Збірник статей. К.: Музична Україна, 2013. 539 с.
19. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. 176 с.
20. Носина В. Б. Символика музыки И.С. Баха и ее интерпретация в ХТК первой половины XVШ в. М.: Музыка, 1983. 76 с.
21. Пінчук О.Г. Canto sospeso / Перервана пісня: книга про В.В. Топіліна. Харків: Естет Прінт, 2018. 456с.
22. Рабинович Д. Портреты пианистов. М.; Советский композитор, 1970. 280с.
23. Рощенко-Авер'янова О. Г. Харківська композиторська школа на межі тисячоліть. Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Збірник наукових праць. Київ: Вид. центр КНЛУ, вип. 32, 2007. 92 с.
24. Снєгірьов О. М. Піаністи України XX ст. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р.М.Глієра, 1999. 79 с.
25. Хурсина Ж.И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. К.: Музична Україна,1990.134 с.
26. Чичерин Г.В. Моцарт.Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1979. 256 с.
27. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах М.: Музыка, 1965. 725 с.

Перелік посилань на інтернет-ресурси

1. Перселл Генри. URL: http://pomnipro.ru/memorypage23729/biography (дата звернення: 10.10. 2018).
2. Мильштейн Я.И. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» URL: https://classiconline.ru/uploads/000_books/300/209.pdf (дата звернення: 11.10. 2018).
3. Ветлицына И. Доменико Скарлатти. URL: https://www.belcanto.ru/scarlatti_d.html (дата звернення: 12.10. 2018).
4. Носина В. Символика музыки И.С. Баха (фрагменты из книги) URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/index.html@id=1819 (дата звернення: 20.10. 2018).
5. Фисейский А. Третья часть «Клавирных упражнений» И.С. Баха. Теология в звуке и числе. URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/index.html@id=1507 (дата звернення: 25.10. 2018).
6. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/index.html@id=1483 (дата звернення:25.10. 2018).

7. Ростовская Государственная Консерватория им. С. В. Рахманинова. Клавирные сонаты Гайдна. URL: https://studfiles.net/preview/5848150/ (дата звернення: 26.10. 20.18).
8. Райскин И. Моцарт. Сонаты для фортепиано. URL: https://www.belcanto.ru/mozart_ps.html (дата звернення: 20.10. 2018).
9. Фортепианные сонаты Бетховена URL: http://www.beethoven.ru/sonatas (дата звернення: 26.10. 2018).
10. Людвиг ван Бетховен. Багатели. URL: https://musicseasons.org/betxoven-bagateli/ (дата звернення: 25.10. 2018).
11. Конен В. Шуберт. Сонаты для фортепиано. URL: https://www.belcanto.ru/schubert_ps.html (дата звернення: 20.11. 2018).
12. Роберт Шуман. URL: https://24smi.org/celebrity/6283-robert-shuman.html (дата звернення: 25.11. 2018).
13. Охалова И. Феликс Мендельсон. О Музыке. URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1147&id=842&view=print (дата звернення: 25.10. 2018).
14. Карл Мария фон Вебер. URL: https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/karl-mariya-fon-veber (дата звернення: 25.11. 2018).
15. Фредерик Шопен. URL: https://24smi.org/celebrity/3992-frederik-shopen.html (дата звернення: 27.10. 2018).
16. Николаев В. Шопен-педагог и его значение в истории фортепианного искусства. URL: http://cheloveknauka.com/shopen-pedagog-i-ego-znachenie-v-istorii-fortepiannogo-iskusstva (дата звернення: 27.10. 2018).
17. Понятовская И. Фредерик Шопен. URL: https://culture.pl/ru/artist/frederik-shopen (дата звернення: 24.10. 2018).
18. Рудаков М. Ференц Ліст. URL: http://www.pisni.org.ua/persons/3019.html (дата звернення: 25.11. 2018).
19. Ференц Лист. URL: https://24smi.org/celebrity/5091-ferents-list.html (дата звернення: 25.12. 2018).
20. Черкаська Г. Історія великого кохання, яке народилося в Україні…URL: https://uamodna.com/articles/istoriya-velykogo-kohannya-yake-narodylosya-v-ukrayini/ (дата звернення: 25.10. 2018).
21. Краткая биография Ференца Листа. URL: http://citaty.su/kratkaya-biografiya-ferenca-lista (дата звернення: 20.10. 2018).
22. Друскин М. Иоганнес Брамс. URL: https://www.belcanto.ru/brahms.html (дата звернення: 25.12. 2018).
23. Иоганнес Брамс. URL: https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/iogannes-brams (дата звернення: 25.10. 2018).

24. Известные ученики Листа. URL: http://aleshin.info/articles/206-izvestnye-ucheniki-lista.html (дата звернення: 10.10. 2018).
25. Ференц Лист и его педагогическая система воспитания художника. URL: http://www.informio.ru/publications/id2860/FerencList-i-ego-pedagogicheskaja-sistema-vospitanija-hudozhnika (дата звернення: 25.12. 2018).
26. Симакова Н. Чешская музыка. URL: https://www.belcanto.ru/cheshskaya.html (дата звернення: 11.10 .2018).
27. Чешская музыкальная культура. URL: https://knowledge.allbest.ru/music/2c0a65635b2ad78b4d53b88521306c36_0.html (дата звернення: 11.10. 2018).
28. Друскин М. Камиль Сен-Санс. URL: https://www.belcanto.ru/saint.html (дата звернення: 12.10. 2018).
29. Камиль Сен-Санс. URL: https://24smi.org/celebrity/78680-kamil-sen-sans.html (дата звернення:12.10. 2018).
30. Кремлев Ю.А. Камиль Сен-Санс. URL: http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/3/kremnev-sen-san.pdf (дата звернення: 13.10. 2018).
31. Эдвард Григ. URL: https://24smi.org/celebrity/4148-edvard-grig.html (дата звернення: 13.10 20.18).
32. Едвард Гріг. Віртуальна виставка до 175-річчя від дня народження. URL: http://knmau.com.ua/edvard-grieg/ (дата звернення: 13.10. 2018).
33. Корабельникова Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. URL: https://www.belcanto.ru/grig.html (дата звернення: 14.10 .2018).
34. Сезар Франк. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/138691/41/Samin_-_100_velikih_kompozitorov.html (дата звернення: 14.10. 2018).
35. Биография Михаила Глинки. URL: https://obrazovaka.ru/alpha/g/glinka-mixail-ivanovich-glinka-mikhail-ivanovich (дата звернення: 15.10. 2018).
36. Русская историческая библиотека. Глинка, Михаил Иванович. URL: http://rushist.com/index.php/world-art/4602-glinka-mikhail-ivanovich-kratkaya-biografiya (дата звернення: 15.10. 2018).
37. Гордеева Е. Милий Алексеевич Балакирев. URL: https://www.belcanto.ru/balakirev.html (дата звернення: 16.10. 2018).
38. Милий Алексеевич Балакирев. Фортепианное творчество. URL: https://musicseasons.org/balakirev-fortepiannoe-tvorchestvo/ (дата звернення: 16.10. 2018).
39. Александр Бородин. URL: https://24smi.org/celebrity/25321-aleksandr-borodin.html (дата звернення: 16.10. 2018).

40. Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. URL: https://www.belcanto.ru/rimsky.html (дата звернення: 16.10. 2018).
41. Симатова Ю.Л. Фортепианное творчество Н.А. Римского-Корсакова. URL: http://cheloveknauka.com/fortepiannoe-tvorchestvo-n-a-rimskogo-korsakova (дата звернення: 17.10. 2018).
42. Аверьянова О. Модест Петрович Мусоргский. URL: https://www.belcanto.ru/mussorgsky.html (дата звернення: 17.10. 2018).
43. Мусоргский. Жизнь и творчество русского композитора. «Картинки с выставки» URL: http://www.mussorgsky.ru/bio46.html (дата звернення: 12.10. 2018).
44. Цезарь Антонович Кюи. URL: https://musicseasons.org/cezar-antonovich-kyui/ (дата звернення: 18.10. 2018).
45. Черкаська Г. Чайковський і Україна. URL: http://uahistory.com/topics/famous_people/3115 (дата звернення: 27.10. 2018).
46. Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. Произведения. URL: http://www.tchaikov.ru/work.html (дата звернення: 26.10. 2018).
47. П.И. Чайковский «Времена года» . URL: https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/p-i-chajkovskij-vremena-goda (дата звернення: 25.10. 2018).
48. Сергей Рахманинов. URL: https://24smi.org/celebrity/3370-sergei-rakhmaninov.html (дата звернення: 30.10. 2018).
49. Келдыш Ю. Сергей Васильевич Рахманинов. URL: https://www.belcanto.ru/rachmaninov.html (дата звернення: 30.10. 2018).
50. О программности этюдов-картин Рахманинова. URL: https://jandrejeva.livejournal.com/29563.html (дата звернення: 29.10. 2018).
51. Творчество С.В.Рахманинова — произведения, жанры, анализ. URL: https://akhat.com.ua/istoriya-muziki/radyanska-muzika/tvorchist-rakhmaninova/tvorchist-rakhmaninova.html (дата звернення: 29.10. 2018).
52. Александр Николаевич Скрябин. Фортепианное творчесво. URL: https://musicseasons.org/skryabin-fortepiannoe-tvorchestvo / (дата звернення: 25.10. 2018).
53. Основные произведения Скрябина. URL: http://www.scriabin.ru/works.html (дата звернення: 28.10. 2018).
54. Рощина Е.Е. Экстатическое творчество А.Н. Скрябина как феномен культуры серебряного века. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskie-opyty-a-n-skryabina (дата звернення: 26.10. 2018).
55. Ионин Б. Клод Дебюсси. URL: https://www.belcanto.ru/debussy.html

(дата звернення: 25.10. 2018).
56. «Болеро» М. Равеля. URL: http://www.musike.ru/index.php?id=102 (дата звернення: 26.10. 2018).
57. Романтизм в музыке. URL: https://studbooks.net/1054877/kulturologiya/stilevye_cherty_fortepiannogo_tvorchestva_mravelya (дата звернення: 29.1.0 2018).
58. Арнольд Шенберг. URL: https://www.peoples.ru/art/music/conductor/arnold_shenberg/ (дата звернення: 29.10. 2018).
59. Биография Шёнберга . URL: http://c-cafe.ru/days/bio/20/027_20.php (дата звернення: 29.10. 2018).
60. Фортепианные произведения И.Ф. Стравинского. URL: https://knowledge.allbest.ru/music/3c0b65625b3bd78a4c43a88521316c27_0.html (дата звернення: 25.11. 2018).
61. Малинковская А. Бела Барток. URL: https://www.belcanto.ru/bartok.html (дата звернення: 11.12. 2018).
62. Золтан Кодай – композитор и педагог. URL: https://studfiles.net/preview/1664476/ (дата звернення: 27.12. 2018).
63. Карл Орфф. URL: http://holocaustmusic.ort.org/ru/politics-and-propaganda/third-reich/orff-carl/ (дата звернення: 25.10. 2018).
64. Прокофьев и Донетчина. URL: https://www.ukrinform.ru/rubric-regions/2449901-prokofev-i-donetcina.html (дата звернення: 25.12. 2018).
65. Международный конкурс молодых пианистов прошел на родине Сергея Прокофьева. URL: https://joinfo.ua/catalog/anons/Mezhdunarodniy-konkurs-molodih-pianistov-proshel-na-rodine-Sergeya-Prokofeva_4181.html (дата звернення: 12.12. 2018).
66. Сергей Прокофьев – всемирно известный украинский композитор. URL: http://heroes.profi-forex.org/ru/prokofyev-sergij-sergijovich (дата звернення: 14.12. 2018).
67. Дельсон В. Прокофьев. Фортепианное творчество. URL: https://www.belcanto.ru/prokofiev_pianomusic.html (дата звернення: 15.12. 2018).
68. Список произведений Д.Д. Шостаковича. URL: http://diafon.ru/shostakovich-list/ (дата звернення: 15.12. 2018).
69. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Фортепианное творчество. URL: https://musicseasons.org/shostakovich-fortepiannoe-tvorchestvo/ (дата звернення: 15.12. 2018).
70. Святослав Рихтер . URL: https://24smi.org/celebrity/35935-sviatoslav-rikhter.html (дата звернення: 25.01. 2018).

71. Гилельс Эмиль Григорьевич. Они оставили след в истории Одессы. URL: http://odessa-memory.info/index.php?id=188 (дата звернення: 20.02. 2018).
72. Феликс Блуменфельд. «Выдающийся во всех отношениях...». URL: https://www.chayka.org/node/50 (дата звернення: 15.01. 2018).
73. Цыпин Г. Яков Владимирович Флиер . URL: https://www.belcanto.ru/flier.html (дата звернення: 15.01. 2018).
74. Юрий Кот как зеркало украинского пианизма. URL: http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8E04CFD92E540107C2257779006AF365?OpenDocument (дата звернення: 04.04. 2018).
75. Піаніст Микола Сук . URL: https://rivnepost.rv.ua/news/pianist-mikola-suk-vi-dumaete-v-ameritsi-nemae-toho-plachu-pro-zanepad-seryoznoi-muziki (дата звернення: 05.04. 2018).
76. Сук Николай Петрович . URL: http://allpianists.ru/suk.html (дата звернення: 05.10. 2018).
77. Музыка и история Михаила Степаненко. URL: https://zn.ua/CULTURE/muzyka_i_istoriya_mihaila_stepanenko.html (дата звернення: 25.02. 2018).
78. Николай Витальевич Лысенко. URL: http://improvisus.com/klassika/16_1.htm (дата звернення: 25.01. 2018).
79. Колесса Микола Філаретович. URL: http://composersukraine.org/index.php?id=2403 (дата звернення: 25.02. 2018).
80. Лятошинский Борис Николаевич. Мемориальная доска. URL: http://kiev-foto.info/ru/l/1264-lyatoshinskij-boris-nikolaevich-memorialnaya-doska (дата звернення: 25.01. 2018).
81. Мирослав Скорик – художній керівник і диригент. URL: https://philharmonia.lviv.ua/collective/actors-171/ (дата звернення: 25.03. 2018).
82. Іван Карабиць. Видатна людина України. URL: http://www.karabits.com/ (дата звернення: 25.03. 2018).
83. Музичні конкурси в Україні. URL: http://www.classicalmusic.com.ua/competition.html (дата звернення: 25.11. 2018).
84. Фестивали в Украине. URL: https://artantre.eu/ru/festivals_ukraine/ (дата звернення: 13.11. 2018).