

міністерство культури й мистецтв України
РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ НАВЧАЛЬНИХ
ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВ І КУЛЬТУРИ

ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ
для фортепіано
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ для студентів
диригентських факультетів
музичних вузів

Київ 1996

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

Республіканський методичний
кабінет навчальних закладів
мистецтва і культури

ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст.

Методичні рекомендації для студентів
диригентських факультетів
музичних вузів

КИЇВ - 1996

Методичні рекомендації підготовлені на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано Вищого державного музичного інституту ім.М.В.Лисенка в.о.доц.Д.І.ЛИЧКОВСЬКОЮ /І розділ/, в.о.доц.Л.С.ЧЕКАС /П, Ш розділи/.

Рецензенти: З.М.ЙОВЕНКО, професор, зав.кафедрою загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України

В.І.ПРИХОДЬКО, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського інституту мистецтв

Відповідальний за випуск: В.І.ВОЛОХОНОВИЧ

Редактор: Л.М.НІКОЛАЄВА

Затверджено Вченою радою Вищого державного музичного інституту ім.М.В.Лисенка. Протокол № 7 від 22.02.1995 р.

Підписано до друку 22.02.1995 р. . Формат 60x84.

Друк офсетний. Папір типогр. Умов. др.ар. 2,1.

Тираж 100 , зам. 349.

Лаб.розмнож.апаратів ВДМІ. Львів, вул.О.Нижанківського,5.

В С Т У П

Вся професійна діяльність диригентів хорових колективів пов'язана з працею над багатоголосною музикою, в якій особливе місце займає поліфонія. У процесі роботи з хором диригент організовує, скеровує і координує звучання виконуваних творів. Саме тому диригентам, більше ніж іншим музикантам, потрібний добре розвинений тембровий, гармонічний і поліфонічний слух. Розвиток слуху може активно вироблятися у процесі навчання - на заняттях зі спеціальних дисциплін, в тому числі і з фортепіано.

Заняття у класі фортепіано для студентів-диригентів цінні тим, що тільки тут вони безпосередньо самі виконують твори - планують і коригують звучання багатоголосної фактури. І в цьому плані найбільш корисною є праця над поліфонією. У класі фортепіано повинно відбуватися знайомство студентів з різноманітними поліфонічними творами, але перевагу слід віддавати фугам. На старших курсах, згідно з програмними вимогами, студенти-диригенти мають виконувати такі складні поліфонічні твори, як прелюдії та фуги з "Добре темперованого клавіру" Й.С.Баха, а також з поліфонічних циклів композиторів ХХ століття /П.Гіндеміта, Д.Шостаковича та ін./.

Сучасна поліфонічна музика складна для сприйняття і виконання. За час навчання в музичному училищі студенти виховуються на творах класичного репертуару. Творчість композиторів ХХ століття з їх своєрідною музичною мовою і стилістикою здебільшого мало відома студентам /особливо з недостатньою піаністичною підготовкою/. У навчальних планах доцільно ширше використовувати поліфонічні твори українських композиторів ХХ століття, в яких інтонаційна спорідненість з українським мелосом поєднується зі сучасною музичною мовою. Ця властивість робить їх більш близькими для молодих музикантів. Праця над такою поліфонією підготовляє до розуміння ними складних партитур композиторів ХХ століття.

У даній методичній розробці дається огляд кращих поліфонічних творів українських композиторів ХХ століття.Окремі

твори, рекомендовані для вивчення в класі спеціалізованого фортепіано, розглядаються більш детально. Пропонуються методичні поради щодо їх вивчення, які допоможуть студентам-диригентам краще засвоєвати сучасну поліфонию.

ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Хорова музика в Україні має давні і глибокі корені в багатоголосній природі української народної пісенності. Протягом тисячі років від Хрещення Київської Русі-України в музичній культурі народу особливе місце належало хоровій музиці, не тільки світській, а також духовній. Все це було причиною появи багатьох яскравих сторінок поліфонічного письма в церковній музиці українських композиторів, починаючи з ХУІІІ століття /М.Березовського, Д.Бортнянського та ін./.. Такі давні традиції не могли не відбитись на творчості українських композиторів ХХ століття.

В Україні у зв'язку з особливостями її історичного розвитку професійне музичне мистецтво почало розвиватися пізніше, ніж у країнах Центральної та Західної Європи.

У фортепіанній літературі перші поліфонічні твори українських композиторів появилися на початку ХХ століття. Творчість композиторів даного періоду розвивалася в руслі неоромантизму. У поліфонічних творах неоромантичного стилю в основному використовуються класичні побудови при збереженні тональної основи гармонії. В цей же час у поліфонії все більше відчувається вплив гомофонної музики, наприклад, в ущільненні гармонічної тканини, у посиленні хроматизації та виборі фактури. Від поліфонічних композицій епохи романтизму ХІХ століття їх відрізняє опора на яскраво виражений національний колорит.

В українській музиці першими відомими поліфонічними творами для фортепіано є три фуги, написані Я.Степовим у 1908 році, під час навчання в Санкт-Петербурзькій консерваторії.

У наступні десятиліття українські композитори створили ряд визначних поліфонічних форм, проте більшість з них була опублікована значно пізніше, а тому відома лише у вузькому колі музикантів. Для прикладу можемо назвати "Варіації та фугу" /частина "Української сюїти"/, написані В.Барвінським у 1915 році, а також "Пасакалію, скерцо, фугу" /1929 р./ М.Колесси. Створені Н.Нижанківським у 30-х роках "Прелюдія та фуга на українську тему" і "Фуга на тему В-А-С-Н" були видані порівняно недавно. Тільки "Канон" /1927 р./ Л.Ревуцького швидко здобув визнання. У вказаних творах ясно відчувається використання народнопісенного матеріалу, якщо навіть нема прямих цитат. Вони складні в піаністичному відношенні, тому їх можна рекомендувати для роботи зі студентами, в яких високий рівень фортепіанної підготовки.

Не можна не згадати такого великого циклу, як "ІІ етюдів у формі старовинних танців" для фортепіано В.Косенка, написаного в 1930 році. Назва "Етюди" вжита на зразок "Klavierübung" Й.С.Баха; насправді це велика сюїта стилізованих старовинних танців. Композитор дотримується характерних метроритмічних і структурних закономірностей, які були їм притаманні, причому тематизм не споріднений з українськими народними мелодіями. В сюїті використані поліфонічні методи розвитку, однак в етюдах переважає насичена гомофонна фактура, тому вони не сприймаються як поліфонічні твори.

У 40-х - 50-х роках все більше українських композиторів зверталось до створення поліфонічних форм, але перевага віддавалася творах, написаних спеціально для юних музикантів. Композитори І.Беркович, С.Павлюченко, Е.Юцевич, Ю.Щуровський своїми поліфонічними творами багато зробили для закладення фундаменту української фортепіанної літератури для дітей.

Для більш зрілих музикантів були призначені фуги П.Гайдамаки, Г.Цицалюка, прелюдії та фуги В.Борисова, В.Зедерацького, М.Тица. У більшості з названих творів використовувались теми, запозичені з фольклорних джерел, в них було ясне відчуття терцової структури акордів, діатонізм, функ-

ціональна визначеність гармонії. Названі твори написані ясною мовою, доступні для сприйняття і виконання. Їх доцільно використовувати в педагогічній роботі, а саме на заняттях зі студентами-диригентами, які мають середній рівень фортепіанної підготовки. Для таких студентів корисно вибирати кантиленні твори, бо вони розвивають здатність до слухового самоконтролю, збагачують поліфонічне мислення.

Пристаючи до вивчення поліфонічного твору, слід зробити його аналіз - визначити теми, контрапункти, інтермедії, особливості розвитку тематичного матеріалу та форму твору.

У роботі над поліфонією варто дотримуватися загальноприйнятих методичних порад. Наприклад, у процесі розбору твору корисно кожний з голосів спочатку пограти окремо, пізніше попарно: верхній з середнім, середній з нижнім. Особливу увагу звертаємо на середні, звучання яких не завжди відчувається рельєфно. Традиційним способом при вивченні фуги є сольфеджування середнього голосу при виконанні крайніх на фортепіано /можна вибрати інший варіант/. Наступний етап - виконання всієї фактури, з тим, щоб голоси грати різною силою звуку. Все це повинно сприяти розвитку вміння одночасно слухати декілька мелодичних рухів, у яких не співпадає фразування. Не слід забувати, що для кожного з голосів слід знайти відповідне темброве звучання.

Фуги /навіть в більшій мірі, ніж твори інших форм/ вичимо не тільки цілісно, але й окремими епізодами, з яких вони побудовані. Такий спосіб допомагає краще випрацювати самостійність голосоведення; крім того, так швидше і надійніше твір вивчається напам'ять. Слід пам'ятати, що праця над поліфонією вимагає від виконавця концентрації уваги та активного слухового контролю.

В педагогічній роботі незаслужено рідко використовуються три фуги Я.Степового, хоча вони технічно доступні для виконання студентами-диригентами, тим більше, що в них "вражає інтонаційна виразність, структурна чіткість музичних побудов, засноване на народнопісенному ладоутворенні модулювання" /Т.Булат/.

Я.Степовий. Фуга до мінора

Фуга триголосна і подвійна. Перша тема коротка /4 такти/, однотональна, немодулююча, діапазон у межах сексти.



Характер теми ліричний, пісенний. Мелодія розвивається плавно, вона виразна як в інтонаційному, так і в ритмічному відношенні, добре запам'ятовується. Контрапункт впливає з рухливого закінчення теми. У фугі класична експозиція з відповіддю у квінту.

Друга тема /тт.21-25/ проводиться в тональності паралельного мажору /Mi-бемоль/. Ця тема добре відтіняє першу - в ній широкий діапазон /більше октави/, а інтервальний стрибок на сексту надає темі рішучого, енергійного характеру.

У тт. 41-45 є перше спільне проведення обох тем в основній тональності, а друге в тт.50-54 в тональності домінанти /соль мінора/. У кінцевому розділі фуги - стретний виклад першої теми.

Інтермедії використовують окремі мотиви теми і продовжують плавний рух контрапункту.

Закінчується фуга невеликою кодою.

Пристаючи до вивчення фуги, слід визначити для себе, яким має бути інтонування теми, як повинно розвиватися фразування. Ліричний характер фуги зумовлює необхідність праці над звуком, кантленою та плавністю руху вісімкових послідовностей, бо саме вони з тим ритмічним стрижнем, що об'єднує фугу.

Темп *Moderato*, запропонований редактором, є відповідним, але динамічний план слід уточнити. Наприклад, щоб поява другої теми була виразнішою, попередню інтермедію виконуємо *piano*.

З моменту вступу другої теми /т.21/ діапазон стає досить широким, тому середній голос варто перерозподілити між

партіями правої і лівої руки, підібравши зручну аплікатуру.



В останніх шести тактах фуги фактура стає чотириголосною. Щоб зберегти звучання тоніки протягом цього часу у лівій руці, необхідно правою рукою виконувати три голоси /2 такти/, а легатність їх виконання залежить від вміння вживання педалі.

Л.Ревуцький. Канон

Канон Л.Ревуцького був створений у 1927 році. Цей твір має яскравий національний колорит, втілений в інтонаціях та емоційному наповненні, характерним для українських епічних пісень та дум. Композитор не цитує конкретного твору, однак відчувається інтонаційна близькість до народних пісень, наприклад, такої як "У полі калина, у полі червона",



"У полі калина..."

Саме тому доречно згадати знані слова М.Рильського, присвячені Л.Ревуцькому:

"Взявши пісню від народу,
Як алмаз її гранив".

Канон написаний у пізньоромантичному стилі, в ньому можна помітити певну подібність до поліфонічної п'єси у формі канону "Співчуття" А.Аренського. Однак названий твір залишається на рівні педагогічної літератури, а "Канон" Л.Ревуцького - п'єса великої мистецької вартості, де використана багата піаністична фактура і віртуозні можливості фортепіано. У цьому творі лірика поєднується з драматизмом, а щирість висловлювання глибоко хвилюють як виконавця, так і слухача.

Канон має складну двочастинну форму з невеликим вступом та зв'язкою, що поєднує ці розділи. Обидві частини твору симетричні за своєю будовою і складаються з двох періодів /I+II тактів/, тільки другий період у завершенні канону виконує функцію коди.

Вже у вступі запрограмована драматична лінія розвитку п'єси: плавна, але напружена низхідна хроматизована мелодична лінія в низькому регістрі змінюється енергійним стрибком вгору, який вносить зі собою елемент неспокою. У правій руці - синкопована ритмічна пульсація акордів, які в середніх голосах супроводжують весь твір. Після гомофонного вступу починається поліфонічний розвиток.

Канон двоголосний, проведення голосів у найпростішому викладі - точне проведення пропости в респости /в нижній октаві, з проміжком часу в один такт/. Акордовий супровід має свободний розвиток.

Лірична за своїм характером перша частина канону завершується зв'язкою, в якій наступає дальша драматизація музичного матеріалу. Зв'язка є логічним переходом у другу частину, якій більше властиві героїко-драматичні риси.

Фактура другої частини дуже насичена, так що при динаміці *f* вже перший період набирає рис кульмінації. Другою кульмінацією може бути т.50 в коді, коли наступає єдина значна зупинка на тонічному квартсекстакорді, з авторською ремаркою *sf*. Віртуозний заключний двотакт гомофонного складу за характером музики нагадує інструментальне орнаментування в практиці бандуристів.

Композитор вказує темп *Adagio*, але він не може бути надто статичним; з іншого боку, слід уникати поспішності, щоби весь твір, і особливо кода, прозвучали виразно.

У творі виписані фразувальні ліги, які означають також штрих *legato*. Характер канону вимагає від виконавця грати м'яким туше, ніби занурюючи руки в клавіатуру. Мелодична лінія розвивається неспішно. Складність полягає в тому, що фразування в обох голосах не співпадає; тут, як завжди в поліфонії, потрібна активна праця слуху, щоб голоси логічно розвивалися і звучали самостійно.

Використання пісенної мелодії широкого дихання вимагає продуманої аплікатури. Наприклад, для виконання октавних послідовностей *legato* слід вживати четвертий палець. У коді, в лівій руці, при об'єднанні фраз в логічні групи, пропонуємо брати таку аплікатуру:



Педадь в першому такті беремо до форшлагу /щоб він не був різким і плавно підводив до акорду/, а після акорду її міняємо. Педалізація канону в редакції Б.Млича в деяких епізодах не проставлена. Наприклад, слід звернути увагу на тт. 26-27, де педадь слід міняти не по рівномірних чвертях супроводу, а по темі в лівій руці, де є чверть з крапкою.



ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 60-х - 80-х РОКІВ

У 50-х - 60-х роках настав новий період для творчої інтелігенції країн колишнього Радянського Союзу: після падіння "залізної завіси" почала ширше надходити інформація про західноєвропейське і світове мистецтво, яке залишало яскраві враження, вимагало творчого осмислення. Музикантам стали доступні нові музичні ідеї Заходу, творчість видатних сучасних зарубіжних композиторів - Б.Бартока, Б.Бріттена, А.Онеггера, П.Гіндемита, А.Шенберга та інших.

Маловідома музика вражала своєю новизною і сучасністю, вона не могла не привернути до себе увагу композиторів, особливо молодих. Перед митцями виникло питання засвоєння нової композиторської техніки, осмислення нових ладо-гармонічних структур. Перше, на що необхідно звернути увагу при розгляді творів композиторів 60-х років, - це зміна відношення до мажорно-мінорної системи тонального мислення.

Європейські композитори вже на початку століття на протипагу ідеї атональної музики почали пошуки інших ладоутворень. На переломі 20-х років виникла система додекафонної техніки у Й.Гауера; пізніше, дещо змінена, у А.Шенберга. Характерним твором, написаним методом додекафонії, є "Сюїта оп.25" для фортепіано А.Шенберга /1923 р./. Хоча твори, написані в серійно-додекафонній техніці, поліфонічні за принципами своєї побудови, однак дану сюїту в практиці не використовують як поліфонічний твір. Сама додекафонна система надто обмежувала творчий процес, тому в інструментальній музиці нема визначних творів, написаних у цій техніці.

На відміну від А.Шенберга більшість композиторів стала вживати складніші від мажоро-мінору лади, а саме 12-ступеневі, походження яких слід шукати в народних ладах. Тут перш за все можна назвати Б.Бартока, С.Прокоф'єва.

У С.Прокоф'єва вже в ранніх стилізаціях старовинних

танців з ор. І2 /1913 р./, а саме в Гавоті, Алеманді, Рігодноні при всій незвичності гармонічних послідовностей і широкому застосуванні хроматизації твори залишались у межах незвичної раніше діатонічності з ясним тональним центром.

У відомому творі А.Онеггера - "Прелюдії, аріозо та Фугеті на тему В-А-С-Н" /1932 р./, як і в творах С.Прокоф'єва, - основою гармонічної мови є повна хроматична система /дальший розвиток мажоро-мінору/, яка опирається на поєднанні різних діатонічних ладів, збагачених альтерацією, так звана "І2-тонова діатоніка" /термін М.Скорика/.

П.Гіндеміт у поліфонічному циклі "Людус тоналіс" /1942р./ також відмовляється від традиційної тональності. Тут фуги написані у так званій "розширеній тональності" - як "гра мажоро-мінору". В циклі "Людус тоналіс" можна вбачати віддалені аналогії з музикою модальної системи.

У "24 прелюдіях та фугах" Д.Шостаковича /1951 р./ помітний відхід від мажоро-мінорної системи в сторону мелодичних діатонічних ладів. Можливо, що нові лади, які з'явилися у композитора, виникли як творче переосмислення старовинних фольклорних джерел.

Зовсім природно, що українські композитори в 60-х роках у пошуках власного стилю часто виходили з певних "орієнтирів", які знаходили у спадщині композиторів минулого, або у творчості сучасних їм авторів. Опора на традиції українських композиторів попереднього покоління і природне використання інтонацій національного музичного фольклору допомогли молодим композиторам України залишитись вірними тональній /точніше - новотональній/ музиці ХХ століття.

Починаючи з 60-х років в Україні почався новий етап у розвитку поліфонічних жанрів. До написання поліфонічних творів стали звертатись композитори як старшого, так і молодшого покоління. За минулі три десятиліття було написано багато поліфонічних композицій різних форм і жанрів, яким властиве різноманітне використання сучасних виразових засобів. Більш довільно трактується форма, композитори

експериментують у пошуках оригінальних метроритмів, свіжої звукової колористики.

При виборі ладотональності композитори найчастіше вживають так звану І2-тонову діатоніку. І2-ступеневі лади в поліфонічних творах використані, наприклад, у доступних для студентів фугах Є.Станковича, Я.Верещагіна, С.Костіна; а також у темах прелюдій та темі фуги *Ddur* з поліфонічного циклу М.Скорика. Деякі композитори використовують оригінальні ладові структури /С.Яковчук/, або такі, де тонікою є певні тематичні комплекси /В.Бібік/ і де відповідно до нових якостей гармонічного матеріалу виникають нові функціональні відносини.

У серійній техніці написані "Чотири інвенції" М.Грабовського. Ці твори, а також інвенції Я.Верещагіна, Є.Льонка, В.Птушкіна, Г.Саська нескладні, їх можна вилучати в репертуар студентів-диригентів.

Серед творів, які можуть виконувати студенти з меншою підготовкою, в першу чергу назвемо "Прелюдію та фугу" до мінор В.Подвали, "Хроматичну прелюдію та фугу" Ю.Щуровського, "Каприс" В.Лиховида та "Поліфонічну фантазію" Г.Саська.

Більш складними є "Поліфонічна а"реса" Є.Мілки, як і твір В.Пацукевича під цією ж назвою. "Прелюдію та фугетету" В.Щумейка можна рекомендувати тільки студентам з великою рукою, оскільки в ній використовуються широкі інтервали.

Ще у 1964 році композитор А.Караманов написав 19 фуг. Опубліковані "П'ятнадцять концертних фуг" за мистецьким рівнем, ступенем складності повинні бути в репертуарі студентів-диригентів. Особливо цікавими є Ре мажорна та Мі мажорна, в яких фуги виконуються на фоні хоралу в партії 2-го фортепіано.

Для фортепіанного ансамблю написані також "Прелюдія, фуга та арія на тему В-А-С-Н" В.Бібіка та "Фуга" Ю.Щуровського.

Композитори звертаються і до поліфонічних форм старовинної клавірної світи. Серед найбільш відомих творів цього жанру виділяється "Партита № 5" М.Скорика. Цей яскравий в артистичному плані твір з багатою піаністичною фактурою не

використовується як поліфонія - на відміну від "Маленької світи" Я.Верещагіна, яка є тонкою стилізацією старовинного циклічного твору.

Студентам з доброю піаністичною підготовкою можна рекомендувати твори В.Губи - "Річеркар", "Пасакалію" і "Думи". Цінним твором є "Українські писанки" /поліфонічні варіації/ Л.Дичко, які можуть виконувати студенти з високим рівнем піанізму.

У цьому короткому огляді ми назвали не всіх композиторів і далеко не всі твори, які можна використати у роботі зі студентами диригентського факультету.

Далі ми ретельніше розглянемо декілька творів, характерних для вказаного періоду.

О Ківа. Ф у г а

З-поміж двох знаних опублікованих фуг О.Ківи в репертуар студентів-диригентів доцільно включити фугу *in C*. Більш складну фугу *in Es* можуть виконувати студенти з кращою піаністичною підготовкою. Назва фуг вживається для ясності в педагогічній роботі, сам композитор не вказує тональності.

Тема фуги *in C* дуже оригінальна: хоч вона І2-тонова, але не сприймається як хроматичні послідовності. За своїм характером вона нагадує гру на сопілці - тут імпровізаційність мелодичного малюнку, ритму, наявні мелізми; діапазон в межах октави. Цікавим є довге "народження" теми з різними ритмічними варіантами. Тема контрастна, складається з п'яти елементів:

Перший - витримана нота соль. Цей протяжний звук, п'ятикратно повторюючись, заповнює собою простір семи тактів, і з нього виростає вся тема.

Другий елемент - обігрування першого звуку, свого роду групето .

Третій - мелодичне розширення інтервального складу в межах октави /тт.15-21/.

Четвертий - ритмічно організовані трелі /тт.22-24, 29-30/.

П'ятий елемент - короткий мелодичний мотив.

Тема звучить протягом 30 тактів, у фюзі це єдине її повне проведення. Починається тема з доміантового звуку, і хоча в т.25 є тоніка /До/, далі тема модулює.

У фюзі немає класичної експозиції з відповіддю у квінті, нове проведення теми від звуку Фа /нона/ появляється в 31 такті. Тут використано перший, другий та третій елементи. В контрапункті відчувається певна остинатність.

У третьому проведенні теми від звуку До /тт.46-50/ показано тільки перший та другий елементи. В цьому випадку як контрапункт використано інверсійне проведення другого елементу теми.

Значну роль у творі відіграють інтермедії; в них відбувається розвиток матеріалу, багато нових інтонаційних проростань, значні динамічні наростання. Перша - досить велика: з такту 51 по 70.

У такті 71 починається невелика стрета - у верхньому голосі тема в основній тональності /використано перший та другий елементи/, в середньому голосі відповідь теми проходить на секунду нижче /тут ритмічно змінений перший елемент/.

З такту 77 починається друга інтермедія, в ній використано другий елемент теми, який розробляється секвенційно. В її закінченні знаходиться кульмінація фуги - тут знову з'являються секстові ходи з третього елементу, тільки в протилежному напрямку.

Завершує фугу невелика п'ятитактова кода, в якій використано другий елемент - обігрування звуків.

Тема фуги має прозору фактуру, динаміка в межах р. Звучання може наслідувати тембр сопілки - тому звук повинен бути нижнім і одночасно проникливим. Тема фуги дуже велика і різнопланова; щоб її правильно проінтонувати, слід уважно прочитати текст /ліги, акценти, ремарки/. Складний ритм вимагає обов'язкового рахування всіх долей в такті/тт.1-14/.

У другому елементі теми фрази починаються з верхнього звуку і прянують до акцентованої ноти на синкопі "ля бемоль", а наступна нота /соль/ виконується нібито "на видиху". Складність полягає в тому, що треба зробити міні-цезуру в шістнадцяткових послідовностях перед нотою сі-бемоль.



Третій елемент вимагає тембрової диференціації верхнього підголоску, який звучить жалісливо, протяжно на фоні нижньої маркованої лінії в мелодії.

В четвертому елементі трелі слід грати виразно, тобто вчасно завершувати кожну з них і ясно починати наступну, щоб уникнути суцільної трелі на три такти.

У мелодичному мотиві /п'ятий елемент/ більш яскраво виконуємо верхню низхідну секунду, яка перекликається з підголоском третього елемента /тут на кварту нижче/.

Емоційність теми впливає на розвиток в інтермедіях і приводить до двох великих кульмінацій. У тактах 67-70 є перша кульмінація. Штрих *non legato* не означає різкості звучання, всі звуки беремо міцними пальцями, на опорі, як важке *détaché*, з виразною артикуляцією.

Друга, центральна кульмінація /тт. 93-95/ має акордову фактуру, емоційний тонус досягає патетики.

Педаля у фізі сприяє більш виразному інтонуванию теми, допомагає уникнути звукових "провалів".

Авторські вказівки передбачають виконання у свobodній, імпровізаційній манері - як у темповому, так і в емоційному плані. Перш за все це відноситься до другої частини першої теми, а також до коди, яка після виразної, багатозначної паузи повинна звучати спочатку зосереджено, а пізніше схвильовано, емоційно піднесено.

Я. Верещагін. Маленька класична сюїта

Ця сюїта, написана Я. Верещагіним в 1973 році, є стилізацією старовинних класичних сюїт.

Цикл побудований на класичних віршах, тобто в ньому є чотири основні контрастні танці - алеманда, куранта, сарабанда і жига, а також два вставні танці - менуети. Всі п'єси невеликі, але в них збережені характерні ознаки старовинних танців: типові для кожного з них форми руху, особливості ритмічного малюнку, прозорість фактури, використання поліфонічних засобів розвитку музичного матеріалу, а також єдина тональність - *in h*.

Алеманда - старовинний придворний танок німецького походження. Алеманда Я. Верещагіна - це граціозна і елегантна п'єса. Вона написана в помірному темпі *Moderato con moto* у двочастинній формі /9+9/, згідно з традицією. У мелодичному малюнку цього танцю вже з перших тактів використано всі дванадцять хроматичних звуків ладу, але збережена ладова визначеність - *in h*.



На першому етапі праці над твором доцільно його поділити на коротші, але логічні епізоди. Мелодичні послідовності слід виразно проінтонувати і добитися їх плавного виконання.

У супроводі, як це прийнято в танцювальній музиці, перша доля такту має в собі основний акцент, який організує ритмічну пульсацію і допомагає збереженню координації рухів.

Педаля беремо на сильних і ясних в гармонічному плані долях такту.

Куранта - жвавий старовинний танок, який за своїм походженням був двох видів - французький та італійський

/більш рухливий/. Цей китгерадісний танок найчастіше виконувався в супроводі дерев'яних духових інструментів. Можливо, саме це вплинуло на вибір композитором двоголосної фактури - прозорої, без довгих мелодичних послідовностей, з короткими паузами "для віддику", які слід робити при закінченні фраз як у правій, так і в лівій руці. З цією ж метою автор вісімкові ноти пропонує виконувати в основному *non legato*.

При вивченні твору звертаємо увагу на випрацювання контрастних штрихів, їх неспівпадання в партіях обох рук викликає необхідність праці над координацією рухів. Куранта побудована на імітаційній поліфонії, тому слід виразно проводити імітації: наприклад, тактові I у правій руці відповідає такт 3 в лівій, а далі - відповідно: I3 - I5 і т.д.



В цілому для куранти характерне ясне прозоре звучання, тільки в кульмінації воно більш насичене і повне. Педаль слід брати дуже обережно, лише в кульмінації вона необхідна, щоб акцентовані ноти *marcato* не звучали різко.

Сарабанда - старовинний андалузський танок, який супроводжувала музика поважна, елегантна і сумовита.

Я.Верещагін написав сарабанду за принципом пасакалії: повільний темп, музичний розвиток на *basso ostinato* /басова 6-тактова тема незмінна на протязі всієї п'єси/. Мелодія у старовинних сарабандах часто має флейтовий характер; так і в цій п'єсі вона може наслідувати ніжне, чисте звучання флейти.

Темп повільний - *Lento sostenuto*. *Mesto* /сумно, жалісливо/. Ремарка *rigoroso* /суворо/ при появі

мелодії означає, що не можна грати надто лірично.

Характер п'єси вимагає праці над м'яким і соковитим звуком. Її виконання передбачає при початковій стриманості емоцій необхідність провести напружену і драматичну кульмінацію.

Сарабанда технічно нескладна, тільки в т.27, для більш зручного виконання пасажу, квінту мі-бемоль - сі-бемоль пропонуємо взяти лівою рукою.



Легатне виконання октавних послідовностей у лівій руці вимагає вживати густу, запізнюючу педаль.

Менует - старовинний французький народний танок, який в середині 17 століття став придворним та офіційно-етикетним.

В спітні Я.Верещагіна два менуети: перший - рухливий і граціозний, другий - ліричний. Вони невеликі, написані в тричастинній формі.


Обидва твори є стилізацією народних танців. В першому з них енергійний середній епізод побудований на фоні акцентованих "порожніх" квінт, він має гумористичне забарвлення, чого не було у придворних танцях. У другому акцентовані синкопи в середній частині надають музиці грайливості, кокетства, але немає салонної галантності.

У 17-18 столітті виконання менуетів часто супроводжувалося грою ансамблю струнних інструментів. Саме тому в обох танцях основний штрих легато, а м'який характер туше наслідує звучання і спосіб фразування, властиві для струнних смичкових інструментів.

В п'єсах використана поліфонічна фактура, тому партії обидвох рук досить самостійні; неспівпадання акцентів, штрихів, фразування вимагає праці над координацією рук.

Педаль слід брати коротку, на сильних долях такту.

Жига - танок, який вважався найбільш рухливим у 17-18 столітті. Характер п"еси - енергійний, веселий. Динаміка - в межах *f*. Жига, як у старовинних клавірних світах, написана контрапунктично; в другій частині використовується обернена основна тема.

Для цього танцю характерний крапкований ритм. При виконанні у швидкому темпі найчастішою помилкою є скорочення крапки при першій ноті і недостатня чіткість при відтворенні другої, короткої ноти в тріолі: 

Виконання п"еси вимагає міцних пальців і чіткої артикуляції. Педаль коротка і пряма, вона допомагає підкреслити танцювальний ритм п"еси.

Жига контрастує з попередніми п"есами і логічно завершує світу.

ПОЛІФОНІЧНІ ЦИКЛИ

У 1942 році, через два століття від створення Й.С.Бахом "Добре темперованого клавіру", П.Гіндеміт написав свій поліфонічний цикл "Лядус тоналіс", з якого почалося відродження цього складного жанру.

У російській музиці "24 прелюдії та фуги" створив Д.Шостакович у 1950-51 роках. Найбільш відомим надалі став поліфонічний цикл Р.Щедрина, завершений в 1970 році.

В Україні великі поліфонічні цикли були створені лише у 80-х роках.

У 1981-83 роках В.Бібік першим серед композиторів України опублікував "34 прелюдії та фуги" для фортепіано. У 1988 році вийшов з друку цикл "Прелюдії та фуги" О.Яковчука, а в 1989 році - перший зошит з "Дванадцяти прелюдій та фуг" М.Скорика.

Наявність таких циклів є величезним досягненням у творчості композиторів і цінним вкладом до скарбниці української фортепіанної музики. Всі ці твори вражають оригінальністю задуму і способом їх втілення, в них яскраво відбивається індивідуальність кожного композитора.

Подаємо коротку характеристику згаданих циклів.

Поліфонічний цикл В.Бібіка складається з трьох зошитів.

Автор кожному з них дає назву, яка віддзеркалює їхню сутність: I - "Роздум", II - "Напруження", III - "Просвітлення".

У першому зошиті є 14 прелюдій та фуг, тобто по 2 /мажор і мінор/ від С вгору по білих клавішах. У другому - 10 прелюдій та фуг, по 2 дієзні тональності від чорних клавіш; у третьому зошиті теж 10, по 2 бемольні від чорних клавіш. Мажорна чи мінорна властивість фуг, їхня послідовність іноді буває в значній мірі умовною. При ясній 12-звучовій основі тонікою можна вважати тематичні комплекси.

У темах фуг В.Бібіка мелодичний малюнок в основному дуже скромний, часом він представлений двома-трьома ритмічно "розспіваними" звуками, іноді навіть одним. Композитор вживає оригінальну для поліфонії фактуру - кластери, глісандо, репетиційну техніку та інші засоби для досягнення сонорних ефектів. Увага композитора зосереджена на пошуках нової звукової колористики, за допомогою якої можна було б відтворювати "інтелектуальну лірику". Співставлення фуг створить надзвичайно цікаву "мозаїку" настрою. Цьому завданню також підпорядкований вибір ритмічного малюнку.

Крім того, у фугах В.Бібіка є справжній калейдоскоп метричних розмірів, так що майже кожна з них має свій індивідуальний розмір, що дало підставу В.Задерацькому охарактеризувати цикл як велике "ритмічне капричіо". Ще одна риса відрізняє фуги Бібіка від інших - це незвичайна і оригінальна побудова експозиційних структур, що також підпорядковано передачі відповідних сонорно-колористичних ефектів.

У циклі О.Яковчука є 12 прелюдій та фуг у двох зошитах. В першому зошиті - послідовності від С у висхідній лінії по білих клавішах, у другому - по чорних. Від кожного тону автор написав по одній фугі, з задуманою для кожної з них індивідуальною ладовою структурою. Основний тон ладу дає назву фугам: *in C*, *in D*...

У фугах О.Яковчука на першому плані вибір характерного тематизму. На теми фуг накладають своєрідну образну виразність використані композитором оригінальні ладові структури /перевага ладів з пониженими ступенями/, що при частому вживанні низьких регістрів надає звучанню "темного" колориту. Ритм також відіграє вагомую роль - вибраний для певної п"еси, він буває майже незмінним або переважаючим. На відміну від В.Бібіка і М.Скорика, О.Яковчук має декілька двотемних фуг. Композитор використовує також жанри і форми, властиві старовинним сюїтам: буре і жига відіграють роль прелюдій, є також fuga - токато, прелюдія-остинато.

У першому зошиті поліфонічного циклу М.Скорика є шість прелюдій та фуг, розміщених від С вгору в хроматичному порядку. Перед кожним твором композитор вказує тональність - всі фуги мажорні.

Темам фуг М.Скорика властива яскрава образність, у деяких помітні жанрові ознаки, що впливає на ритмічну самобутність. Слід відзначити, що його теми інтонаційно близькі українському мелосу, вони глибоко емоційні, сповнені внутрішньої енергії, легко запам"ятовуються. У М.Скорика, так як і у В.Бібіка, у фугах використовуються всі можливі тематичні перетворення, в тому числі техніка дзеркальних та ракохідних обернень /чого нема у О.Яковчука/.

Тепер розглянемо детальніше декілька прелюдій та фуг з вищезгаданих циклів, які можуть бути рекомендовані для вивчення у класі фортепіано студентам диригентського факультету.

В.Бібік. Прелюдія та fuga № 18

Невелика прелюдія, згідно ремарки композитора, має відтворювати звучання дзвонів.

Метричний поділ умовний, визначальною одиницею є довжина половинних нот, тут $\text{♩} = 69-70$.

Фактура акордова, хоральна, переважає статичний ритмічний малюнок. У прелюдії насичена звучність *ff*, *fff*, тільки у двох останніх тактах вона затихає до *p*. Для іміта-

ції звучання дзвонів автор дає "пульсуючу" динаміку: крім її природного згасання, в середній частині п"еси гучність посилюється при допомозі кластерів у лівій руці.

Велика роль педалі - вона густа, а півпедаль /вказана композитором/ допомагає наповнити прелюдію колористичними ефектами.

Після прелюдії перед фугою не слід робити паузи, тут, як і перед іншими у циклі, є ремарка *attacca*.

В.Бібік визначає характер фуги як стриманий, задумливий. Fuga контрастна до прелюдії навіть за динамічним наповненням: основа звучання *ppp* - *p*, тільки в кульмінації невеликий спалах до *f*, з тим, що тема в нижньому регістрі в цей час звучить на *ff*.

Тема фуги аскетична, вона побудована на одному звукові. Така звуковисотна постійність надає їй рис зосередженості, декламаційності; вона має характер внутрішнього монологу. Головною характеристикою теми є оригінальний ритмічний малюнок при розмірі 5/8.

Fuga чотириголосна. Як і в інших фугах В.Бібіка, тут нема побудови експозиції з класичною відповіддю у квінті чи октаві; теми співставлені в секундових інтервалах.



Контрапунктом стає дальший розвиток теми - також на цій одній ноті, зі ще більш простим ритмічним малюнком.

Експозиція завершується паузою. Вся середня частина фуги - стретні проведення теми, які двічі розділяються невеликими одноголосними інтермедіями у вигляді речитативу з ремаркою *Doloroso* /болісно/. Перша стрета невелика /10 тактів/, друга - більша /починається в тональності субдомінанти/, вона плавно переходить в третю. В ній тема у верхньому голосі проходить на тоніці; в нижньому голосі є

додаткове її проведення також на тоніці з ремаркою *marcato* і *ff*. Тут фуга досягає кульмінації і утверджується тональність фа-дієз.

Нова інтермедія - невеликий чотириголосний канон, в якому інтервалами вступу голосів є зменшена квінта або збільшена кварта. Вона за характером емоційно-схвильована, речитативна і нагадує голосіння; як і попередні, також тематично не зв'язана ні з прелюдією, ні з фугою. На відміну від класичних взірців, де інтермедії об'єднують фугу, тут вони її швидше роз'єднують, про що свідчать хоча би паузи, з яких вони починаються і закінчуються.

Заклучна частина побудована на ритмічно змінених відголосках теми в усіх чотирьох голосах, які накладаються один на одного /ремарка *incalzare* - переслідувати/ і виконуються рубато. Голоси утворюють акордові сполучення /тут є "розщеплені" октави і т.п./, які звучать дуже колоритно при переважаючій динаміці *p - ppp*.

Все це підготовляє коду, в якій у високому регістрі є останнє проведення теми на фоні застиглих нон в інших голосах. Завершується фуга при ремарці *sempre* /ясно, спокійно/.

У цій фугі слід приділити велику увагу педалізації: тут контрастує педальне і безпедальне звучання, а вся заключна частина, згідно ремарки автора, повинна виконуватися з використанням півпедалі.

У фугі можна побачити певні текстові друкарські помилки; наприклад, по аналогії з першим проведенням теми, де залігована остання нота в третьому такті, - так само повинно бути і в тактах 27 і 51.

Прелюдія та фуга № 18 В.Бібіка не дуже складні, написані цікаво та колоритно і можуть бути рекомендовані для студентів зі середнім рівнем фортепіанної підготовки.

О.Яковчук. Прелюдія та фуга in Cis

у прелюдії та фугі є ключеві знаки - чотири дієзи; але при ноті ля нема дієзу, отже, це мав би бути *Cis* фригійський. Однак у прелюдії нема звуку мі, тобто лад шестиступеневий, близький до цілотнового. Дана гармонічна основа - звуковий склад як прелюдії, так і фуги.

Як і прелюдія № 18 з циклу В.Бібіка, ця п'єса відтворює звучання дзвонів, але тут воно передається не статичними акордами, а мелодизованою лінією, спочатку одноголосною, пізніше - в акордах.

Прелюдія побудована на одному тематичному матеріалі, але з використанням контрастів - ритмічних, фактурних, артикуляційних, динамічних, колористичних, а також звучань епізодів як безпедальних, так і на суцільній педалі /вказівка автора/. Сонорні ефекти в цьому творі є більш вишуканими, ніж у прелюдії В.Бібіка.

Перший акорд прелюдії, в якому є всі шість звуків ладу, береться беззвучно. Щоб шестизвучний акорд утримати однією рукою, його слід спочатку взяти двома руками: лівою - нижню секунду, правою - верхні чотири звуки. Коли всі клавіші натиснені, тоді нижню секунду беззвучно підхоплює першим пальцем правої руки, тобто кінчик першого пальця стане притримувати білу клавішу /ля/, а фаланга першого пальця - чорну клавішу /соль-дієз/. Тепер звільнена ліва рука починає грати свою партію.

Тема прелюдії зароджується зі звучного домінантового звуку *Fe-дієз* /у великій октаві/, який ніби розгойдується, захоплює сусідні тони, діапазон розширюється і йде до завершення на тоніці /10 тактів/. При динаміці *f* і піднятих демпферах резонує акорд в правій руці протягом 24-х тактів, завдяки обертонам від звучання теми в низькому регістрі. Акордовий варіант теми /тт. II-24/ ще більше підсилює звучання акорду в правій.

Після фермати у правій руці появляється мелодизований

варіант теми з канонічною імітацією /8 тактів/. Цей епізод відмінний від попередніх, він має ліричний характер, виконується на pp з використанням лівої педалі і на суцільній правій /тт.25-32/, згідно вказівки автора.

Наступні вісім тактів - нове проведення зміненої теми на фоні акордових послідовностей - звучать на *f* і без педалі.

У завершенні прелюдії ліричний варіант теми переходить в середній голос, а імітація у верхній. Характер виконання - як в середньому розділі.

Основне завдання для виконавця прелюдії - праця над звуком і передача сонорно-кolorистичних ефектів.

Тема фуги пов'язана з темою прелюдії, тільки тут вона має пісенний характер і більш чіткий ритмічний малюнок. Різниця в темпах невелика: прелюдія - *Moderato non troppo*, фуга - *Andante*.

Фуга триголосна /як вказує ремарка композитора/.

Експозиція нетипова, бо вибір шестизвучного ладу в певній мірі обмежує перетворення теми.



Починається тема з домінантового звуку, і хоча в шостому такті є тоніка, в наступному - знову повернення до домінанти. У першій відповіді тема в оберненні проводиться в субдомінанті. Третій голос вступає в т.15 з домінантового звуку, проте тут є тільки інтермедія. У т.21 - нове проведення оберненої теми в субдомінанті, однак продовжує звучати третій голос /з інтермедії/; тема є четвертим голосом. Контрапункт є утриманим /як в тт.8-14/. З т.28 фуга залющується триголосною.

Після двоголосної інтермедії в т.35 появляється контр-експозиція - точне повторення першої теми в основній то-

нальності. У заключній частині - стретне проведення теми: тут вона двічі починається з тонічного звуку і на ньому завершується.

Пісенна, на широкому диханні тема вимагає праці над глибоким звуком. Фуга спокійна, розвивається плавно, тільки в коді наповнюється експресією і звучить величаво.

Незручними для виконання є такти 21-27, де при широкому діапазоні фактура стає чотириголосною. Права рука, крім теми, виконує ще два голоси, тому слід старанно підбирати аплікатуру. Якщо у виконавця вузька долоня, то окремі ноти в середньому регістрі можна брати лівою рукою /тт.26,27/.



В тт.39-43 у правій руці слід вживати підміну пальців.

Педаль підтримує видержані звуки теми та допомагає плавно вести голосоведення.

М.Скорик. Прелюдія та фуга F dur

Ця прелюдія та фуга - одні з найбільш яскравих і часто виконуваних творів з поліфонічного циклу М.Скорика. Саме тут композитор активно вводить гомофонно-гармонічний розвиток матеріалу в поліфонічну форму.

Темп і характер прелюдії визначається авторською ремаркою - *Moderato capriccioso*.

Прелюдія *F dur* тричастинна. З перших звуків мелодична лінія вражає своїм широким діапазоном /від "до" малої октави до "соль" третьої октави/. Мелодія інтонаційно виразна - примхлива і експресивна, з оригінальним ритмічним малюнком; вона виділяється на фоні спокійного супрово-

ду, в основі якого низхідна хроматична лінія басів.

У такті 16 вклинюється новий, сповнений енергії епізод, якому крапкований ритм надає фанфарного характеру.

Середній епізод використовує тематичний матеріал початкового розділу. Значно активізується партія лівої руки, її переклички з правою приводять до посилення динаміки і прискорення темпу. Музична тканина, насичена хроматизмами, стає емоційно напруженою. Значно розширений "фанфарний" епізод завершується скандованими тріолями у верхньому регістрі на витриманому органному пункті, де утверджується звучання доміанти.

Третій розділ прелюдії - як відгомін першого, однак після восьми тактів композитор вводить віртуозну, досить велику каденцію перед короткою, але виразною і емоційною кодою.

При вивченні п'єси велику увагу приділяємо праці над фразуванням, щоб навіть короткі мотиви були виразно проінтовановані. Звук повинен бути насиченим і колоритним. "Фанфарні" епізоди слід грати дуже точно, щоб досягнути відповідного контрасту з наступними тріолями.

Вибір аплікатури важливий в каденції, а також в епізодах з подвійними нотами.



Педалізацію слід добре продумати. Наприклад, не треба на одній педалі об'єднувати арпеджіо /тридцятьдругими/ в акорди. Щоб уникнути міжтактових непередбачених цезур, можна перед т. 18 і т. 43 взяти попереджуючу педаль. У прелюдії найчастіше беремо запізнюючу педаль для повнішого звучання видержаних нот і для кращого *legato*.

Фуга *F dur* триголосна, вона контрастна до прелюдії, вся пронизана джазовими ритмами.

Тема коротка, в ній лише три такти. У темі поєднуються два елементи: перший - ритмічні акцентовані тонічні та

домінантові звуки, другий - мелодія у низхідному русі з використанням крапкованого ритму.

Відповідь теми - тональна, в доміантовій тональності. Контрапункт логічно впливає з другої частини теми, пружний ритм якої пронизує всю фугу і надає їй танцювального характеру. Третє проведення теми має контрапункт у вигляді паралельних терцій з крапкованим ритмом. В експозиції є ще одне додаткове /четверте/ проведення теми в середньому голосі на фоні характерного ритмічного супроводу.

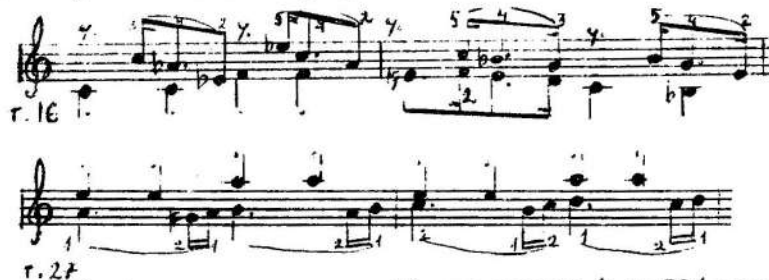
Невелика інтермедія приводить до ля мінору, в якому починається розвиваючий розділ. Тема проходить у нижньому голосі /т. 23/, а в середньому з'являється новий ліричний тематичний матеріал у ролі утриманого контрапункту, який є досить великий /8 тактів/ і супроводжує два проведення теми. Він складається з двох яскравих елементів. Перші чотири такти - синкопована мелодія імпровізаційного характеру, яку автор підкреслює акцентами. Наступні чотири такти - поява трихорду, крапкований ритм якого має в собі великий заряд енергії. Третє проведення теми - у фа-дісз мінорі; її супроводжує попередній утриманий контрапункт. Оскільки він восьмитактовий, композитор дає ще одне, четверте проведення теми /як в експозиції/.

Наступна інтермедія, побудована в основному на першому елементі теми і другому елементі утриманого контрапункту, підводить до першої кульмінації - звучного хроматизованого низхідного пасажу подвійними нотами /тт. 50-58/, який дуже складний для виконання. В нотах є друкарські помилки: в т. 50 в правій руці слід грати не до-бемоль, а мі-бемоль; у лівій руці в т. 55 - не до, а ре.

У т. 59 на органному пункті починаються висхідні секвенції першого елемента теми: верхній голос піднімається з "мі" малої октави до "ля" третьої октави. Енергія верхнього голосу немаче розгойдує сповнений напруги нижній голос, який починає хроматичний рух вниз на октаву. Цей розширений доміантний предікт, в якому велику роль відіграє синкопований ритм, підготовляє наступну центральну кульмінацію,

якою є заключний розділ фіги. Тут тема з"являється тричі в акордовому викладі на фоні октавного супроводу на *ff*. У третьому проведенні теми починається модуляція, яка підготує тональність запланованої наступної фіги - *Fis-dur*, а звуки з неї вже з"являються в заключному тонічному акорді фіги.

У фізі слід точно виконувати всі штрихи, особливо тоді, коли в одній руці проходять два голоси, які потрібно виконувати контрастними штрихами. Наприклад, у четвертому проведенні теми в експозиції /а також у другому і четвертому в розвитковому розділі/ чверті стакатні, а контрапункт виконується легато. Тут рекомендуємо таку аплікатуру:



Аплікатура пасажу подвійними нотами /з т.50/ повинна враховувати необхідність легатного виконання верхнього голосу.



Цей віртуозний восьмитактовий пасаж спочатку вчимо окремими руками. Крім того, його доцільно відпрацювати, поділивши на коротші епізоди /спочатку півтактові/, які пізніше об"єднуємо. Щоб не втомлювати руку довгими послідовностями подвійних нот, можна вчити пасаж, виконуючи

його не повністю. Це значить, що на фоні рівномірних шістнадцятих у лівій руці права виконує спочатку тільки перші частини тактів, пізніше - тільки другі. В процесі вивчення можна використовувати ще інші варіанти.

Великий пасаж у прелюдії /в правій руці перед кодою/ легше вивчити напам"ять, коли звернути увагу на послідовність низхідних секвенцій: до - сіb ..., ля - соль..., соль - фа ..., фа - міb ..., ре - до ..., сіf - ляb ..., а далі слід поділити його на більші групи.

У фізі виконання двох голосів у правій руці, починаючи з т.42, вимагає старанного підбору аплікатури:



У фізі рекомендуємо брати в основному коротку і пряму педаль, яка підкреслювала б ритмічну пульсацію твору.

Фуга *Fdur* - єдина в циклі М.Скорика, де дуже помітний вплив гомофонної музики. У фізі використовуються великі динамічні і віртуозні можливості фортепіано, його здатність відтворювати "ударні ритми".

Прелюдія та фуга *F-dur* - твір складний, який можна рекомендувати студентам з дуже доброю підготовкою по фортепіано.

Поліфонічний цикл М.Скорика відрізняється яскравою авторською самобутністю, неповторною творчою індивідуальністю.

В.Бібік, О.Яковчук та М.Скорик, кожен по-своєму, розвивають багатогранність такого складного жанру, як поліфонічний цикл; їх твори - непересічне явище у музичній культурі України.

БІБЛІОГРАФІЯ

- БУЛАТ Т. Яків Степовий. - К.: Муз.Україна, 1980.
- ГОЛУБОВСКАЯ Н. Искусство педализации. - Л.: Музыка, 1974.
- СРЕМЕНКО З. До репертуару піаніста // Музика. - 1989. - № 5.
- ЗАДЕРАЦЬКИЙ В. Прелюдії та фуги для фортепіано В.Бібіка: Передмова до зб.: Бібік В. 34 прелюдії та фуги для фортепіано. - К.: Муз.Україна, 1981.
- КАЛИНИНА Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. - Л.: Музыка, 1988.
- КЛИН В. Л.Ревуцький - композитор-піаніст. - К.: Наук.думка, 1972.
- КРАСТЫНЬ В. Об исполнении клавирной музыки Баха на фортепиано // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича/. Сб.стат. /ред. Л.Баренбойма и К.Држак/. - М.-Л.: Музыка, 1965.
- НЕЙГАУЗ Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1958.
- РОЙЗМАН Л. О работе над полифоническими произведениями Баха и Генделя с учащимися-пианистами. Сб. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып.2. - М.: 1965.
- ТАРАСОВА Т. До репертуару піаніста // Музика. - 1984. - № 5.
- ЯВОРСКИЙ Б. Сюиты Баха для клавира. - М.: Музгиз, 1947.

НОТОГРАФІЯ

- БІБІК В. 34 прелюдії та фуги для фортепіано. - К.: Муз.Україна, 1982. Зом. 2.
- ВЕРЕЩАГІН Я. Твори для фортепіано. - К.: Муз.Україна, 1986.
- Поліфонічні твори українських радянських композиторів / Упор. Б.Верещагін. - К.: Муз.Україна, 1979. - I-й зом.
- Поліфонічні твори українських та російських композиторів / Ред.В.Милич. - К.: Муз.Україна, 1972. - I-й вип.
- СКОРИК М. Дванадцять прелюдій та фуг для фортепіано. - К.: Муз.Україна, 1989. - I-й зом.
- СТЕПОВИЙ Я. Зібрання творів: У 3-х тт. / Упор. Т.Шеффер, В.Юдіна. - К.: Мистецтво, 1964. - Т.І. Інструментальні твори.
- ЯКОВЧУК О. Прелюдії та фуги для фортепіано. - К.: Муз.Україна, 1988.

З М І С Т

I. В с т у п	ст. 3
II. Поліфонічні твори українських композиторів першої половини ХХ століття	ст. 4
Степовий Я. Фуга до мінор	ст. 7
Ревуцький Л. Канон	ст. 8
III. Поліфонічні твори українських композиторів 60-80-х років	ст. II
Ківа О. Ф у г а	ст. I4
Верещагін Я. Маленька класична сюїта.....	ст. I7
IV. Поліфонічні цикли	ст. 20
Бібік В. Прелюдія та фуга № 18	ст. 22
Яковчук О. Прелюдія та фуга <i>in Gis</i>	ст. 25
Скорик М. Прелюдія та фуга <i>Fdur</i>	ст. 27
V. Бібліографія	ст. 32
Нотографія	ст. 33