

ЗАТВЕРДЖЕНО
Директор Державного науково-методичного
центру змісту культурно-мистецької освіти

М. М. Бриль

2021 р.

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

ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ФОРТЕПІАННІЙ МІНІАТЮРІ

Методичні рекомендації
для закладів фахової передвищої мистецької освіти
галузь знань 02 Культура і мистецтво
спеціальність 025 Музичне мистецтво

Київ – 2021

Укладач:

Н. В. Стецюк



голова циклової комісії спеціалізованого та загального фортепіано, викладач Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради, спеціаліст вищої категорії

Рецензенти:

І. В. Разон

голова циклової комісії «Фортепіано», викладач Комунального закладу «Ніжинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Ю. С. Тетерюк-Кінч

викладач циклової комісії «Фортепіано» Комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Відповідальна
за випуск

А. Г. Полещук

Рекомендовано

на засіданні методичної ради
Волинського фахового коледжу
культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського
Волинської обласної ради
(протокол № 1 від 30 серпня 2021 р.)

© Стецюк Н. В., 2021 р.

© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2021 р.

ЗМІСТ

ВСТУП. Художній образ: зміст, будова, функції.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ФОРТЕПАННІЙ МІНІАТЮРІ.....	6
1.1. Історичний розвиток жанру.....	6
1.2. Різновиди фортепіанних мініатюр з точки зору техніко-виконавських особливостей.....	8
1.3. Фортепіанна мініатюра в педагогічному репертуарі	8
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ЦИКЛІ ФОРТЕПАННИХ МІНІАТЮР СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА.....	10
2.1. Основні елементи та етапи практичної роботи над втіленням художнього образу.....	10
2.2. Структура процесу втілення художнього образу.....	13
2.3. Робота над художнім образом у «Трьох п'єсах» Сергія Борткевича.....	14
ВИСНОВКИ.....	19
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	20

ВСТУП

Художній образ: зміст, будова, функції

*Художній образ – це краплина,
у якій видно цілий світ.*

А. Чехов

Художній образ лежить в основі будь-якого виду мистецтва. В ньому відображаються особливості мислення митця, його відчуття і розуміння навколишнього світу. Б. Кононенко вважає, що художній образ – це «форма відображення (відтворення) об'єктивної дійсності в мистецтві з позиції певного естетичного ідеалу» [9], а Г. Сотська і Т. Шмельова стверджують, що художній образ є «засобом і формою освоєння навколишньої дійсності мистецтвом, способом існування художнього твору» [22, с. 13].

Зміст художнього образу в музиці великою мірою визначається акустичними властивостями музичного звуку (висотою, динамікою, тембром, гучністю і т. п.). Водночас, для передачі всіх його нюансів використовується засоби музичної виразності (форма, мелодія, фактура, гармонія, лад, тональність, метр, ритм і т. д.). Разом з тим, художній образ розкривається лише в процесі комунікації між композитором і виконавцем, виконавцем і слухачем, композитором і слухачем тощо.

Носієм художнього образу в музиці є інтонація, що представляє собою осмислену даність, яка виникає на основі низки музичних та позамузичних асоціацій [13], є позапонятійною та породжує емоційний відгук слухача.

Художній образ у музиці виконує цілий ряд функцій [19, с. 132]: гносеологічну (пізнавальну), перцептивно-гедоністичну, що забезпечує задоволення від процесу сприйняття твору мистецтва, евристичну, пов'язану із відкриттям нових смислів, аксіологічну (оціночну) та комунікативну.

Оскільки музика є мистецтвом процесуальним, то поза виконанням музичний твір не може жити повноцінним життям. Дуже суттєву роль у втіленні художнього образу, досягненні його певної якості, відіграє виконавець, який, ставлячи перед собою мету повноцінного відтворення авторського задуму, збагачує художній образ твору власним мистецьким досвідом і власною експресією. Таким чином, музичний текст завжди передбачає виконавську інтерпретацію [20], а виконавець є необхідним посередником між композитором і слухачем.

Сприйняття музичного образу передбачає єдність двох початків – того, що безпосередньо, об'єктивно існує в творі, і тих асоціацій, які народжуються в свідомості слухача під його впливом [6, с. 85]. Очевидно, чим ширшим є коло суб'єктивних уявлень, тим багатшим і повнішим сприйняття.

Проблематика втілення художнього образу у фортепіанній мініатюрі тим чи іншим чином заторкувалася у ряді наукових та методичних праць українських науковців та педагогів. Зокрема, у дисертації Наталії Рябухи [16], розглянуто специфіку жанру фортепіанної мініатюри в українській музиці, описано мініатюризм як принцип художнього мислення, у дисертації Алли Калашникової [8] проаналізовано стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст., у тому числі на прикладі п'єс В. Барвінського, С. Борткевича, В. Задерацького, В. Косенка, Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, М. Рославця, М. Скорульського, Я. Степового, Ф. Якименка, Б. Яновського та інших.

У статті Інни Тимченко-Бихун розкрито автобіографічні сенси фортепіанних мініатюр М. Глінки [21]. Статтю Наталії Зимогляд [7] присвячено програмності, яку авторка пояснює як специфічну рису розвитку жанру циклу фортепіанної мініатюри у творчості українських композиторів

другої половини ХХ ст. Художньо-образні аспекти циклів фортепіанних п'єс для дітей у творчості сучасних українських композиторів проаналізовано Гриною Новосядлою [14]. У статті Евеліни Куцовой висвітлено роль фортепіанних мініатюр в підготовці майбутнього вчителя музики в аспекті проблем виконавської інтерпретації [10]. Тетяною Борисенко здійснено стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського [3].

Олена Сафонова у магістерській роботі дослідила принципи циклізації фортепіанних п'єс і динаміку цього процесу у музичному мистецтві доби романтизму [18]. Наталія Волкова також у магістерському дослідженні розкрила особливості інтерпретації фортепіанних мініатюр Ф. Шопена на прикладі мазурок [4]. Світлана Бойко розглянула казку як різновид фортепіанної мініатюри, осмислюючи семантично-інтерпретаційні аспекти цього жанру [2].

У матеріалах конференції Надія Рудавська та Оксана Рудавська проаналізували фортепіанні мініатюри М. Лисенка в контексті етимології п'єс малої форми [15], а у методичній розробці Тетяни Грищенко [5] представлено методи ознайомлення студентів-початківців із зразками різнопланових інструментальних мініатюр у класі фортепіано та здійснено це, зокрема, на прикладі циклів мініатюр «Маріонетки» С. Борткевича, «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського та «Волинські акварелі» М. Вериківського.

Аналіз основних музикознавчих праць різних жанрів, присвячених проблематиці втілення художнього образу у фортепіанній мініатюрі продемонстрував необхідність подальшого осмислення цієї проблематики і, зокрема, у методико-педагогічному аспекті, чому і присвячені пропоновані методичні рекомендації, призначені для викладачів та студентів мистецьких закладів передвищої фахової освіти.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ФОРТЕПІАННІЙ МІНІАТЮРІ

1.1. Історичний розвиток жанру

Фортепіанні мініатюри або твори малої форми – один з улюблених жанрів в творчості композиторів різних історичних епох, кожна з яких вносить свої особливості у його розвиток. Так, твори англійських верджиналістів (Дж. Булля, Г. Персела та ін.) представляють собою інструментальні замальовки, написані на основі народних танців і пісень, відзначені характерними фігураціями.

П'єси французьких клавесиністів (Ж. Рамо, Ф. Куперена, Ф. Дандріє, Л. Дакена та ін.) містять ознаки поліфонічного розвитку. Велику роль у них відведено звукозображальності, велику увагу приділено мелодичній виразності та мелізматичі [1]. Поступово танцювальні п'єси цих композиторів втрачали свої первинні жанрові характеристики, набуваючи ознак прелюдії або фантазії.

Клавірна творчість Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя демонструє відхід творів малої форми на другий план, оскільки притаманну їм масштабність поліфонічного мислення важко було передати в межах малої форми. Однак про розвиток жанру того часу свідчать «Маленькі прелюдії», «Двоголосні інвенції», «Триголосні інвенції» Й. С. Баха, що є цікавими зразками мініатюри своєї доби, хоча й нерідко сповнені рис органного мислення.

Творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена продовжує демонструвати «прохолодне» ставлення композиторів до жанру мініатюри, що використовувалася переважно з педагогічною метою і для домашнього музикування. Зразками фортепіанної мініатюри того часу можна вважати

«Багателі» (з франц. «дрібнички») Л. ван Бетховена, кожна з яких є довершеною і виразною в художньому плані.

Фортепіанні мініатюри Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона є прикладами розквіту цього жанру. В них композитори-романтики прагнули до втілення всього лише однієї емоції. Так народжуються такі різновиди фортепіанної мініатюри як експромт, музичний момент, ескіз. В них природно виливалися переживання романтичного героя з його гостро суб'єктивним сприйняттям навколишнього світу. Бурхливий розвиток фортепіанного мистецтва у ХІХ столітті, психологізація художнього образу дали нове дихання мініатюрам і, позбавивши їх побутових ознак, піднесли до рівня високого мистецтва, прибравши суто побутовий характер [1]. Придатність фортепіано як до камерного, так і до концертного виконавства дала змогу композиторам-романтикам створювати п'єси малої форми двох протилежних видів: ліричні, інтимні (Дж. Фільд, Ф. Мендельсон) і віртуозні (Р. Шуман, К. Вебер, Ф. Ліст). При цьому варто зазначити, що п'єси Ф. Ліста та частково Ф. Шопена уже не вкладаються в рамки малої форми, стаючи великими концертними полотнами.

Фортепіанні мініатюри ХХ століття – опуси А. Шенберга, А. Веберна та інші демонструють інтелектуалізацію художнього образу, поглиблення в ньому ознак раціоналістичності і прагматизму. Фортепіанний доробок сучасних композиторів відзначений багатством стилів, технік, серед яких кожен може знайти для себе найбільш відповідне власним смакам і уподобанням.

1.2. Різновиди фортепіанних мініатюр з точки зору техніко-виконавських особливостей

Виходячи з техніко-виконавських особливостей, фортепіанні мініатюри поділяють на три групи: кантиленні, віртуозні та жанрові п'єси [11]. У творах кожної з цих груп студент за допомогою педагога повинен досягнути осмисленого, технічно досконалого, виразного і переконливого в художньому плані виконання. Так, у творах жанрової природи виконавські особливості будуть спиратися на жанрову природу простих і складних жанрів (пісенного, танцювального, речитативно-декламаційного тощо). Зокрема, у танцювальних п'єсах бажано простежити за виконанням акомпанементу (бас – акорд або бас – інтервал), осмисленням позиційної гри в лівій руці, педалізацією (переважно використовується пряма педаль, яка не завуальовує ритмічну основу танцю, натомість допомагає об'єднати бас з наступним акордом). У віртуозних п'єсах вирішуються завдання розвитку того чи іншого виду фортепіанної техніки (дрібної пальцевої або крупної акордової, октавної, техніки арпеджіо та інших). У кантиленних п'єсах основним завданням, як правило, постає досягнення максимального legato – основного прийому у фортепіанній грі, виходячи з клавішно-ударної природи інструменту. При цьому значну увагу необхідно приділити осмисленому фразуванню, побудові і співвідношенню довших і коротших фраз в контексті мелодичної лінії тривалого дихання дихання тощо.

1.3. Фортепіанна мініатюра в педагогічному репертуарі

Завдяки своїй універсальності фортепіанна мініатюра є основою педагогічного репертуару на всіх стадіях навчання гри на фортепіано, а також залишається незамінною і у виконавській практиці концертуючих піаністів [11]. Невеликі масштаби п'єс дають змогу кожному учню досить

швидко вивчити нотний текст та опанувати технічні труднощі. Художній образ, як правило, включає один або два емоційних стани, багатство яких у різних п'єсах надає можливості широкого вибору для кожного виконавця.

Перед викладачем фортепіано робота над п'єсами малої форми ставить багато цікавих і різнопланових завдань:

- вміти врахувати фізіологічну будову піаністичного апарату студента;
- навчити його використовувати здобуті у роботі над гамами та етюдами технічні навички, вправно коригувати виконавські прийоми з позицій жанру, стилю, логіки розгортання музичної форми;
- дозволити студенту зреалізувати його виконавську концепцію твору;
- прищепити йому любов до сцени і концертних виступів;
- знайомити студента з найновішими стилями і течіями фортепіанного мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ЦИКЛІ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА

2.1. Основні елементи та етапи практичної роботи над втіленням художнього образу

Важливим етапом у процесі втілення художнього образу є підготовча робота. Грамотний викладач повинен навчити студента аналізувати нотний текст ще до процесу виконання, побачити композиторські вказівки, вміти знайти і опрацювати історичні відомості про автора, специфіку його стилю, манеру виконання твору. Лише після цього можна приступати власне до самого процесу гри, оскільки непідготовлене прочитання нотного тексту не принесе користі виконавцю.

Безумовно, на будь-якому етапі процесу роботи над художнім образом твору роль викладача є незамінною. Особливо відповідально викладач має ставитися до заняття, на якому вперше презентує студенту новий твір, демонструючи його власним показом. Дуже важливо, щоб перше виконання було впевненим, продуманим, стилістично вивіреним і піаністично досконалим [13]. Адже саме від першого враження залежить ставлення студента до твору, його бажання працювати над ним.

Наступним кроком після виконання твору педагогом є педагогічний аналіз мініатюри, під час якого студент з допомогою викладача має визначити характер образного змісту твору та його жанрову приналежність. Важливим на цьому етапі є вміння викладача вербальними засобами допомогти студенту проникнути в світ художньо-образної сфери твору, збагнути його психологічно-емоційний колорит. З цією метою за допомогою сучасних засобів навчання (ноутбук, планшет чи хоча б смартфон з доступом до інтернету) варто прослухати підібрані викладачем заздалегідь аудіо та відео зразки, з яких можна зробити висновки не лише про якість і характер звукової інтерпретації твору, але і щодо посадки за інструментом, розташування корпусу, постановки рук за клавіатурою тощо. З цією ж метою в подальшому викладач може робити відеозаписи гри студента на занятті і рекомендувати йому робити такі записи під час самопідготовки для того, щоб вчитися аналізувати власну гру.

Загальний план виконавсько-практичної роботи передбачає перебування у полі зору викладача та студента двох напрямків процесу розучування твору, які між іншим нерозривно пов'язані один з одним: досягнення максимальної технічної досконалості, яка залежатиме, звичайно, від рівня піаністичної підготовки конкретного студента, та яскравості втілення художнього образу (образів) твору.

Важливим імпульсом початку роботи над мініатюрою є відповідний психологічний настрій студента. Викладач повинен навчити студента перед початком виконання п'єси навчитися «передчувати» потрібне звучання твору, здобути вміння настроїти своє мислення і свій виконавський апарат на потрібний рух [22]. Кінчики пальців, кисті, вся рука і навіть спина повинні бути зібрані в один цілісний механізм, який миттєво передасть нервовий імпульс з мозку музиканта до клавіш. На кінчиках пальців, як на вістрі, має зосередитися вся енергія виконавця, адже перший момент дотику до інструмента, як правило, є вирішальним для створення всього подальшого звукового і художнього образу твору.

Спеціальної уваги потребує підбір правильного динамічного плану в кожній п'єсі. Багаторазовий показ твору викладачем за інструментом дасть змогу студенту визначитися з потрібними динамічними градаціями навіть «на слух», навчить його чути найтонші нюанси динаміки і відразу шукати потрібні їм відповідники на інструменті [13]. Завдання педагога полягає тут, крім того, у вмінні підказках студенту під час пошуків потрібного звучання останнім, у вмінні бачити і усвідомлювати те, що заважає студенту досягнути потрібного результату: замалий слуховий контроль, зайві рухи апарату, сковані рухи рук і т. д.

Необхідною складовою якісного виконавського втілення художнього образу в будь-якому творі, а в мініатюрі і тим більше, постає робота над фразуванням. Вдумливий аналіз викладача разом зі студентом логіки побудови фраз дає змогу останньому більш глибоко зрозуміти сутність композиторського задуму і художнього образу твору. Проведення цієї аналітичної операції корисне й тим, що в малих формах особливо часто відбувається неспівпадіння тактових конструкцій з логікою фразування, тому студенту важливо навчитися бачити це, і будувати свою інтерпретацію з врахуванням фразувального дихання. Під керівництвом викладача студент

має зрозуміти, що характер художнього образу залежить не стільки від того, яким штрихом виконується фраза (*legato* чи *non legato*), а від того, чи відбувається її розгортання безперервно, чи з паузами [22]. Внутрішній слух студента має навчитися чути всю фразу і вести її зв'язно до логічного завершення.

Безумовно в умовах постінформаційного світу необхідно застосовувати різноманітні сучасні засоби навчання. Так, у зазначеному контексті цікаво звернути увагу на тенденцію виконання п'єс під фонограму, коли студент виконує фортепіанний акомпанент під «мінус», що дає йому змогу відчувати себе солістом, який грає твір з оркестром. Цікавою також є практика гри на електронному фортепіано, коли одну і ту ж п'єсу можна чути у звучанні різними тембрами – органу, клавесину, синтезатора, струнного оркестру тощо.

2.2. Структура процесу втілення художнього образу

Виходячи зі сказаного, процес звукового втілення художнього образу набуває такого вигляду:

а) інформаційний етап – знайомство з композитором, епохою створення, жанровою приналежністю твору. На даному етапі корисно використовувати сучасні навчальні технології, в т.ч., наприклад, презентацію Power Point;

б) презентаційний етап – перше виконання твору викладачем, спільне визначення характеру, емоційного змісту, способу розгортання художнього образу твору;

в) теоретичний етап – конструктивний діалог викладача і студента з метою осягнення форми твору, особливостей фактури, динамічного плану, темпу, гармонічної мови, штрихів і т.д. Корисно на цьому етапі буде створити деталізовану візуальну структуру п'єси, яка включатиме не лише особливості її форми, а й тональний, динамічний, фразувальний і агогічний плани тощо;

г) методико-технологічний етап – повторне виконання твору викладачем після проведеного детального аналізу з метою вибору і узгодження всіх моментів виконавської концепції, відповідних виконавських засобів і прийомів тощо;

д) тренувальний етап – процес безпосереднього тривалого вивчення п'єси студентом, при якому дуже важливою є рекомендація не засиджуватися на етапі вгравання твору в повільному темпі, а пробувати хоча б невеликі епізоди виконувати в характері, максимально наближеному до потрібного, постійно співставляючи власні успіхи з виконанням твору викладачем або іншими еталонними виконавцями.

2.3. Робота над художнім образом у «Трьох п'єсах» Сергія Борткевича

Фортепіанний цикл «Три п'єси» ор. 6 («Три фрагменти» ор. 6) був написаний Сергієм Борткевичем у 1908 році і відразу виданий у Будапешті Гарольдом Андре. Цикл складається з трьох мініатюр: Прелюдія, Сумний вальс, Етюд, контрастних за характером, що можуть виконуватися як окремо, так і разом. На відміну від більшості фортепіанних творів композитора, які мають яскраві програмні назви, ці мініатюри мають, за винятком Сумного вальсу, лише жанрові означення, що залишає ширше поле для індивідуальної ініціативи виконавця-інтерпретатора.

Музична мова «Трьох п'єс» містить і традиційні ладо-тональні звороти (початок Сумного вальсу), і насичені хроматичними ковзаннями терцієві пасажі (такти 87–89 Етюду). Тональний план циклу: es-moll – f-moll – C-dur, що можна трактувати як торжество яскравого світла над похмурым початком. У цілому в межах художнього цілого природно поєднуються стильові риси романтизму та імпресіонізму.

Прелюдія втілює ностальгійний, сумний образ. П'єса містить алюзії до стилів Ф. Шопена і Ф. Ліста. Посилений драматизм середньої частини

підкреслено великою кількістю хроматизмів, фігурації у партії лівої руки «стискаються», зміна акордів відбувається вдвічі швидше, створюючи враження прискороеного дихання.



У виконанні Прелюдії важливо виділяти лінію баса. Зокрема, відповідальний при цьому п'ятий палець повинен м'яко і глибоко занурюватися в клавіатуру, тоді як наступний рух фігурацій варто виконувати полегшеною, звільненою кистю і відповідно більш м'якою атакою звуку. Фактура Прелюдії – гомофонно-гармонічна, з елементами фігураційності та підголосковості. У процесі виконання піаніст має вміло показати різні фактурні пласти, доречно виділити мотиви другого плану, що проходять в середньому шарі фактури для відтінення основної мелодичної лінії.



Розвиток п'єси відбувається в повільному темпі, вимагаючи від піаніста вміння наспівної, зв'язної гри, плавного *cantabile*, вокалізації кожного мотиву, наповненого дихання кожної фрази.

Сумний вальс втілює ліричний образ, але порівняно з Прелюдією має більш політний і неспокійний характер. Форма п'єси тричастинна. Крайні розділи побудовані на двотактових фразах хвилеподібного рельєфу.



В середині п'єси відбувається зміна викладу, в лівій руці з'являються фігурації, що починаються зі слабкої долі.



Ці фігурації дуже важливі з точки зору розвитку художнього образу, тож виконавець має грати їх легко, не акцентуючи перший звук, щоб не зміщувати смисловий акцент, який припадає на сильну долю такту. Треба мислити виконання такої побудови як таке, що спрямоване до останньої ноти під лігою, але в жодному разі не затримуватися на ній, а легко знімати руку висхідним рухом кисті. Виклад мелодії Сумного вальсу в цьому розділі – нерідко октавно-інтервальний.



Для її якісного виконання важливо правильно згрупувати праву руку так, щоб її вага перемістилася на четвертий і п'ятий пальці відповідно, оскільки саме вони виконують верхній голос у подвійних нотах. Педаль Сумного вальсу – запізнююча і потактова, оскільки танцювальна основа п'єси потребує стійкого темпоритму, однак романтичне смислове наповнення

художнього образу – гнучкого рубато, що не повинне нівелювати тридольність.

Етюд представляє собою оптимістичне завершення циклу. Тональність C-dur звучить дуже світло і переконливо після мінорних п'єс. Швидкий темп, хроматичні мелодичні ходи, бурхливі сплески пасажів, які охоплюють всю клавіатуру, вимагають від виконавця швидкої реакції, вміння згрупувати руку для чіткого виконання мелодичних та інтервальних пасажів.

The image shows a musical score for a piano etude. The title is "Vivace assai." The score is in 3/4 time and C major. It consists of two systems of five measures each. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes fingering numbers (1-5) and a 'p' dynamic marking. The second system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The score features complex rhythmic patterns and chromatic passages in both hands.

Педаль у цій п'єсі визначається не лише змінами гармонії, а й великим слуховим контролем під час виконання, оскільки на різних інструментах вона може бути різною: фортепіано з глибокою клавіатурою і важкою механікою вимагатиме частішої підміни педалі, натомість інструмент по типу Steinway дасть змогу змінювати її рідше.

У Етюді є дві кульмінаційні вершини: в середині і в кінці. Вони виділяються зміною фактурного викладу: розвинена фігураційність поступається двозвучним мотивам, які відокремлені короткими лігами і виконуться синхронно двома руками.



Композитор не поставив акцентів на першому звукові мотиву, оскільки, на наш погляд, другий звук теж дуже важливий, як такий, що створює приховану мелодичну лінію, яку бажано належно визвучувати. Варто також практикувати знімання рук на коротких лігах, що дає змогу зберегти відповідну метроритмічну пульсацію.

Динаміка розгортання цілого циклу є висхідною, аж до кульмінації в заключному Етюді. У Прелюдії та Сумному вальсі натомість переважає динаміка півтонів, арабескова примхливість кульмінаційних підйомів і спадів.

У цілому в процесі роботи над втіленням художніх образів проаналізованого циклу мініатюр перед піаністом постає багато складних завдань. Це і особлива увага до найтонших нюансів образу-емоції, і переживання кожного гармонічного дисонансу, і увага до якості, тривалості і відповідної кожного звуку, це і переконливість *rubato*, досконале володіння мистецтвом педалізації тощо. Упродовж всього процесу роботи варто пам'ятати, що цей цикл належить до розряду музики так званого салонного музикування, тому виконання кожної з п'єс, динамічне нюансування кожної має враховувати цю важливу деталь. Імовірно, вищезазначене і є однією з причин того, що С. Борткевич у цьому циклі послідовно використовує динамічні позначення *ppp*, *pp* (Прелюдія, Сумний вальс). Вважаємо, що у виконанні цих творів на великій сцені варто собі дозволити зміщення гучності в бік зростання, оскільки в іншому випадку художні образи циклу можуть видатися блідими і непереконливими.

Варто також зазначити, що, виходячи із аналізу позначок нотного тексту, треба зробити висновок про те, що композитор досить детально фіксує кожен нюанс свого задуму, для чого використовує багато різноманітних графічних позначень. Однак авторські вказівки, на наш погляд, покликані створити ще більше відчуття імпровізаційності виконання, легкості і природності розгортання художніх образів циклу.

ВИСНОВКИ

Твори малої форми (мініатюри) складають значну частину виконавського репертуару піаністів на різних етапах навчання, і як такі ефективно сприяють розвитку їхнього творчого мислення, формуванню художніх цінностей і смаків.

Втілення художнього образу – складний процес, який є наслідком не лише пристосування піаністичного апарату до роботи на клавіатурі і педалях, а й синтезу різноманітних музично-теоретичних знань, розвитку у виконавця музичного мислення тощо.

Якісна робота над втіленням художнього образу у фортепіанних мініатюрах є неможливою без цілого ряду чинників, про які було сказано вище, а крім того – без урахування проб і помилок власного виконавського досвіду, без розвитку уяви, таланту до фантазування, без стійких навичок мислення художніми категоріями. Однак особливо складним в цьому процесі є те, що виконавцю необхідно максимально яскраво розкрити і донести до слухача оригінальність і неповторність втілюваного художнього образу: 1) за порівняно короткий час (мініатюра триває всього кілька хвилин) і 2), як правило, за допомогою досить обмеженого кола виразових засобів (якщо порівнювати з великими концертними формами, наприклад). Адже поширеною в колах піаністів є сентенція про те, що не так складно виконати великий фортепіанний концерт Л. ван Бетховена чи С. Рахманінова, як невеличку мазурку Ф. Шопена. Цей парадокс зумовлено тим, що в будь-якій

мініатюри – все «на виду» і оскільки вона «миттєва», то і не передбачає можливості виправити помилку, якщо виконавець вже її припустився. У цьому парадоксі полягає і «підступність» малої форми, але в ньому ж і міститься її величезний виконавський і педагогічний потенціал, здатний розкритися лише справжнім професіоналам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
2. Бойко С. В. Казка як жанр фортепіанної мініатюри: семантично-інтерпретаційний аспект: магістер. робота. Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2020. 75 с.
3. Борисенко Т. Стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. №34. С. 274–283.
4. Волкова Н. Е. Особливості інтерпретації фортепіанних мініатюр Ф. Шопена на прикладі мазурок: магістерська робота. Суми. Сумський державний педагогічний університет ім.А.С. Макаренка, 2020. 91 с.
5. Грищенко Т. А. Методичні аспекти роботи над зразками жанру мініатюри у класі фортепіано. Слов'нськ: Вид-во І. В. Маторіна, 2018. 53 с.
6. Донская Е. В. Музыкальный образ и поэтическая метафора. *Вопросы духовной культуры*. 2009. №155. С. 85–88.
7. Зимогляд Н. Ю. Принцип програмності в циклах фортепіанних мініатюр українських композиторів другої половини ХХ століття. *Культура України*. 2020. №68. URL: <http://orcid.org/0000-0001-8086-659X>

8. Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.: дис.... кад. мистецтвознав.: 17.00.03. Суми, 2020. 225 с.
9. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. Москва: Издательство АСТ, 2003. 512 с.
10. Куцова Е. В. Фортепіанні мініатюри Валерія Гавриліна в підготовці майбутнього вчителя музики: проблеми виконавської інтерпретації. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2010. №7(9). С. 291–296.
11. Любомудрова М. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1982. 143 с.
12. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2017. Вип. 17. С. 93–100.
13. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1987. 240 с.
14. Новосядла І. С. Цикли фортепіанних п'єс для дітей у творчості сучасних українських композиторів: художньо-образний аспект. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. №18. С. 81–88.
15. Рудавська Н. Д., Рудавська О. В. Фортепіанні мініатюри М. Лисенка в контексті етимології жанру. *Modern science: problems and innovations. Abstracts of the 8th International scientific and practical conference. SSPG Publish. Stockholm, Sweden. 2020. С. 287–292. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/MODERN-SCIENCE-PROBLEMS-AND-INNOVATIONS-18-20.10.20.pdf#page=287>*
16. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ

- століть): автореф. дис... канд.. мистецтвознав.: 17.00.01. Харків, 2004. 20 с.
- 17.Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. №5. С. 126–133.
- 18.Сафонова О. О. Фортепіанні цикли мініатюр у творчості композиторів-романтиків: магістер. робота. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 74 с.
- 19.Синегубова В. С. Сущность понятия музыкально-художественного образа URL: <http://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/librari/2012/02/01/sushchnost-ponyatiya-muzykalnogo-khudozhestvennogo> (дата обращения 30.08.2021).
- 20.Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Стар, 2016. 52 с.
- 21.Тимченко-Бихун І. А. Автобіографічні сенси фортепіанних мініатюр М. Глінки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. *Electronic National Academy of Ukraine on Culture And Arts Management Staff Institutional Repository*. 2021. URL: <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/3308>
- 22.Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва: Музыка, 1969. 609 с.