

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ЕКСПРОМТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ
МУЗИЦІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ: ВИКОНАВСЬКИЙ ДИСКУРС**

Магістерська робота
Величко Елеонори Ігорівни
Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства
Лозенко Катерина Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Величко Е. І.

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ.....	7
1.1 Розвиток імпровізаційних жанрів в фортепіанній музиці.....	7
1.2 Імпровізаційні жанри в фортепіанній музиці епохи романтизму	16
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ЖАНР ЕКСПРОМТУ В ТВОРЧОСТІ Ф. ШУБЕРТА і Ф. ШОПЕНА: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ.....	23
2.1 Жанр експромту в епоху романтизму.....	23
2.2 Жанр експромту у творчості Ф. Шопена.....	25
2.3 Фортепіанний експромт у творчості Ф. Шуберта.....	33
Висновки до розділу 2.....	39
РОЗДІЛ 3. ЕКСПРОМТИ Ф, ШОПЕНА і Ф. ШУБЕРТА: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ.....	42
3.1. Порівняльна характеристика виконання експромтів Ф. Шопена	42
3.2. Аналіз інтерпретацій експромтів Ф. Шуберта.....	47
Висновки до Розділу 3.....	50
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56
ДОДАТКИ.....	62

ВСТУП

Музика Ф. Шуберта і Ф. Шопена складає значну частину виконавського репертуару піаністів-виконавців. Фортепіанна спадщина цих композиторів багата і займає особливе місце в історії західноєвропейської музики. Одним з яскравих жанрів у фортепіанній творчості Ф. Шуберта і Ф. Шопена є експромт, який відзначається своєю імпровізаційною природою та емоційною глибиною.

Як окремий музичний жанр експромт виник у добу романтизму у зв'язку з особливим значенням, яке надавало імпровізаційності та безпосередності ліричного вислову. Прагнення композиторів-романтиків до втілення найглибших емоцій та переживань, велика увага до кантилени з одного боку, й до розвитку віртуозності – з іншого, стали причинами створення творів, що виходили за межі формальних рамок класичної музики. Серед визначних композиторів, які створювали твори в цьому жанрі – Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман. У творчості Ф. Шуберта експромт отримав поштовх до розвитку форми – поєднання рис сонатності й мініатюри, своєрідної «пісні без слів». Далі розвиток експромту розгорнувся у творчості Ф. Шопена. У ньому переважає тричастинна форма з яскраво вираженим контрастом між крайніми фігураційними частинами і кантиленим середнім розділом. Шопенівська модель даного жанру стала найбільш прийнятною для композиторів послідовників.

З другої половини XIX століття жанр експромту стає досить рідкісним і з'являється в поодиноких творах Г. Форе і ряду інших композиторів. У творчості українських композиторів жанр експромту найвагомніше репрезентований у фортепіанній творчості (М. Лисенко), поодинокі зразки експромту зустрічаються в творах композиторів для іншого

інструментального складу – для камерного оркестру (М. Чембержі), для фортепіано з оркестром (В. Зюзін), для альта (І. Карабиць).

Актуальність магістерського дослідження зумовлена кількома важливими аспектами. По-перше, ці твори відображають унікальну естетику романтизму, що надає перевагу суб'єктивному вираженню та безпосередності ліричного вислову композитора. По-друге, експромти є важливими зразками фортепіанної літератури, які демонструють технічні та виразні можливості інструменту. Комплексне дослідження експромтів дозволяє глибше зрозуміти виконавські підходи та інтерпретаційні особливості цього жанру. Актуальність даного дослідження також визначається дефіцитом робіт, які б комплексно аналізували експромти для фортепіано Ф. Шопена та Ф. Шуберта у виконавському дискурсі.

Мета дослідження – розкрити специфічні риси жанру експромту для фортепіано в західноєвропейській музиці XIX століття у виконавському дискурсі.

Завдання дослідження:

- **узагальнити** теоретичні аспекти вивчення жанру експромту у музикознавчих працях;
- **дослідити** специфіку жанру експромту в фортепіанній музиці епохи романтизму;
- **окреслити** жанрово-стильові особливості інтерпретації експромтів для фортепіано Ф. Шопена, Ф. Шуберта.
- **розглянути** виконавські версії експромтів Ф. Шопена, Ф. Шуберта Юрія Кота та Клаудіо Аррау, Хатії Буніатішвілі та Артура Юссена.

Об'єктом дослідження є західноєвропейська фортепіанна музика епохи романтизму. Предметом – експромти для фортепіано Ф. Шопена, Ф. Шуберта в жанрово-стильовому та виконавському аспектах.

Матеріал дослідження – нотні тексти експромтів Ф. Шопена, Ф. Шуберта, а також їх відеозаписи у виконанні Юрія Кота та Клаудіо Аррау, Хатії Буніашвілі та Артура Юссена.

Методи дослідження обумовлені використанням наступних наукових підходів:

- *жанрово-стильовий* – дозволяє виявити специфіку жанру експромту для фортепіано в західноєвропейській музиці XIX століття;
- *структурно-функціональний* – потрібний для здійснення композиційно-драматургічного аналізу вибраних творів, осмислення будування музичної форми та образно-змістовного плану;
- *інтерпретаційний* – дає можливість розкрити змістовні та композиційні аспекти художнього задуму твору.

Теоретична база. У роботі використані наукові джерела за такими напрямками:

- *теорії стилю та жанру в музиці* – О. Катрич [11], О. Коменда [13], І. Коханик [16, 17], Л. Шаповалова [33];
- *історії, теорії виконавства та інтерпретації* – Кисельов М. [12], В. Лисенко [22], Н. Лінник [21], Г. Москаленко [24, 25];
- *праці, присвячені жанру імпровізації та експромту* – Сьюзан МакКларі (Susan McClary) [51], Боббі Мітчел (Bobby Mitchell) [52], Ернст Томас Феранд (Ferand Ernst Thomas) [43], Брюс Елліс Бенсон (Bruce Ellis Benson) [40], Санчо-Веласкес Анхелес (Sancho-Velázquez Angeles) [35], Йоганн Самуель Петрі (Johann Samuel Petri) [54], Робін Мур (Robin Moore) [53], Дана Гулі (Dana Gooley) [46];
- *роботи, що присвячені творчості Ф. Шопена, Ф. Шуберта* – О. Дрогобицька [7], Л. Жарова [9], Я. Івашкевич [10], О. Ковальчук [18], О. Помішаєва [28], І. Чередниченко [31] та ін.

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження полягає в тому, що в дослідженні розглядається виконавські аспекти жанру експромту для фортепіано епохи романтизму і виявляються особливості їх художньої інтерпретації на прикладі виконавських версій експромтів Ф. Шопена у Юрія Кота та Клаудіо Аррау; Ф. Шуберта у Хатії Буніашвілі та Артура Юссена.

Практичне значення. Дослідження може бути використане у вивченні експромтів доби романтизму, а також у практичному курсі музичної інтерпретації і фортепіанного виконавства.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи становить 77 сторінок, з них основного тексту – 54. Список використаних джерел налічує 60 позицій.

РОЗДІЛ 1. ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

1.1 Розвиток імпровізаційних жанрів в фортепіанній музиці

Розвиток імпровізаційних жанрів в фортепіанній музиці відзначається багатством творчості та винятковістю виразності. Імпровізація, як спосіб творення музики на місці, надає виконавцеві велику свободу та можливість виявити свою індивідуальність. Фортепіано, як винятковий інструмент, здатний передати широкий спектр емоцій і настроїв, стало ідеальним середовищем для розвитку імпровізаційних жанрів.

Однією з перших форм імпровізації в фортепіанній музиці є прелюдія. Вона виникла в епоху бароко, де композитори, такі як Йоганн Себастьян Бах, включали прелюдії до своїх сюїт та інших творів. Прелюдії часто мали вільну структуру, дозволяючи виконавцеві розвивати імпровізаційні елементи та експериментувати з музичним матеріалом. У своїй статті Боббі Мітчел (Bobby Mitchel) “Знову зіграти Шумана вперше” (“Playing Schumann Again for the First Time”) зазначає, що термін Прелюдія – походить від латинських слів *prae...* «вперед» і *ludus* «гра» – короткий твір не строгої форми. Цей старовинний і в той же час надзвичайно чуйний до новітніх вимог часу жанр допускає безліч авторських рішень і трактувань. Ним позначався короткий музичний твір, що не має чіткої форми. В період зародження, прелюдії завжди передували довшому, складнішому і строго оформленому твору.

Прелюдія дозволяла виконавцю продемонструвати винахідливість і віртуозну майстерність. Імпровізаційність, а також властиве таким вступам панування одного образу, чисто фігураційний тип фактури зберіглося і тоді, коли прелюдією стали називатися різного роду вступні п'єси у французькій

опері та сюїті. Такі ознаки збереглися і в прелюдіях XVIII століття, що стали самостійним інструментальним жанром.

Імпровізація пронизувала класичну музичну традицію від її зародження до середини XIX століття, коли вона поступово почала зникати, принаймні, так це сприймалося громадськістю. Такі дослідження, як “Імпровізація в музиці” угорського музикознавця Ернста Феранда, опублікована в 1938 році, показали, наскільки широко практикувалася імпровізація і як вона мала вирішальний вплив на розвиток різних музичних стилів протягом історії цієї конкретної музичної традиції. Як вокальна, так й інструментальна музика демонстрували багато ступенів імпровізації, і ці різні практики багато в чому впливали одна на одну. Більш пишні вокальні стилі літургійної музики почали впливати на ранню інструментальну музику, а майстри клавірної музики інтенсивно імпровізували, щоб створити моменти музикування, які отримали назви, що досі резонують у нашому лексиконі, такі як фантазії і токати. [52]

Середньовічні та барокові клавіристи-віртуози слухали і вчилися один в одного, розвиваючи традицію, яка охопила кілька поколінь і до якої увійшов Йоганн Себастьян Бах. Його син Вільгельм Фрідеман Бах зауважив про батька, що його органні твори були “сповнені [...] вираженням відданості, урочистості та гідності, [...] але його непередбачувана гра на органі, в якій нічого не втрачалося в процесі запису, а все безпосередньо оживало з його уяви, як кажуть, була ще більш відданою, урочистою, гідною та піднесеною” [цит. за: 43, с. 20]. Музична практика Баха є прикладом високої барокової традиції клавірної імпровізації, традиції, яка довше зберігалася на органі, ніж на інших клавірних інструментах (про що йтиметься нижче), і тому Бах, безумовно, не був свідком кінця цієї традиції. [52]

У своїй дисертації “The Legacy of Genius: Improvisation, Romantic Imagination, and the Western Musical Canon” (“Спадщина генія: імпровізація,

романтична уява та західний музичний канон”) Анхелес Санчо-Веласкес заперечує поширений у літературі міф про те, що імпровізація загалом вимерла наприкінці епохи бароко завдяки повноцінній нотній системі, що існувала на початку класичного періоду і вже не включала фігурно-басову нотацію. Розгляд класичної та романтичної епох нижче покаже, що насправді імпровізаційна практика була дуже поширеною і використовувалася в різні способи протягом обох цих періодів в історії музики; деякі приклади також повинні показати, що постійна присутність імпровізації в музичній практиці насправді відіграла вирішальну роль у створенні значної частини репертуару, який сьогодні зазвичай виконують піаністи з класичною освітою. [35]

У своїй книзі “The Improvisation of Musical Dialogue” (“Імпровізація музичного діалогу”) філософ Брюс Елліс Бенсон задається питанням, чи можна відокремити “Баха-імпровізатора” від “Баха-композитора”. “Хоча добре відомо, що багато композиторів – від Букстехуде і Баха через Моцарта і Бетховена до Гуммеля і Ліста – були також відомими імпровізаторами, цей факт, як правило, розглядається як такий, що мало впливає на їхню творчість як “композиторів”. Але чи дійсно можливо відокремити Баха-імпровізатора від Баха-композитора? Дійсно, є всі підстави вважати, що багато його творів починалися як імпровізації на клавіатурі – і, в свою чергу, були імпровізовані на них”. [40, p. 55]

Попередній опис імпровізації в західній класичній музиці до Шумана та його оточення включно є неминуче неповним і має на меті передати відчуття всеосяжного використання імпровізації в різноманітних практиках, починаючи від екстемпорального виконання і закінчуючи допоміжним засобом для композиції. Цей огляд класичної імпровізації, простежений через родовід австро-німецьких композиторів, що передували Шуману, також показує, де імпровізація практикувалася: при дворах і в будинках придворних

музикантів, як у випадку Гайдна і Моцарта; у церкві, як у прикладах Баха і Мендельсона (таким чином, вже поєднуючи концертну діяльність і відвідування церкви, що стане більш поширеним у XIX столітті) у салонах аристократії, як на прикладі дуелі між Бетховеном і Штейбелем у 1800 році; і в новопосталій сфері публічних концертів, де молодий Шуман почув гру Мошелеса (у Карлових Варах у 1818 році), а згодом Паганіні (у Франкфурті-на-Майні у 1830 році). Справді, публічний концерт став широко розповсюдженим культурним явищем у XIX столітті і підживлював прагнення публіки до видовищ імпровізації. Такі віртуози, як Гуммель, Мошелес, Паганіні та Ліст, зробили собі ім'я в концертному залі, демонструючи свою віртуозність та музичну майстерність через екстемпоральне виконання. Хоча публічні концертні екземпляри були культурним феноменом того часу, перелік місць, де імпровізація практикувалася у XIX столітті, не буде повним, якщо не згадати численні приклади того, як її використовували вдома, найімовірніше наодинці, або для підживлення творчості та реалізації музичних ідей, або з наміром написання музики. Взаємозв'язок і невіддільність імпровізації від композиції є одним з найменш несподіваних висновків дослідження, проведеного з метою дізнатися, як можна переконливо імпровізувати в контексті фортепіанного репертуару XIX століття. Імпровізація не лише може призвести до своєрідної фіксації ідей у композиції; композиція також може відігравати вирішальну роль у вдосконаленні здібностей до імпровізації; див. нижче виклад цього поняття у німецькому композитора Йоганна Самуеля Петрі в його “Anleitung zur praktischen Musik” від 1782 року:

“Але оскільки добре відомо, що прелюдії та фантазії є різновидом композиції, яка виконується зі сцени стоячи, кожен, хто хоче наважитися на це, повинен спочатку попрактикуватися в написанні вдома, перш ніж він

наважитися спробувати і з честю виконати найвищий ступінь композиції”]. [54, р. 266]

Гретрі, Дрехслер і Черні були схожими постатями в тому сенсі, що всі вони були відомі не лише як композитори, а й як педагоги. Крім того, перетин педагогіки, композиції та виконавства, безумовно, не був новим явищем. Можливо, натхненний С. Р. Е. Баха “Спроба про мистецтво гри на клавирі” (вперше опублікована 1753 року), останній розділ якої присвячений вільній фантазії, Черні (з його “Anleitung” від 1829 року) опиняється в рамках традиції піаністів-імпрровізаторів-композиторів, які обговорюють імпрровізацію у своїх педагогічно орієнтованих публікаціях; Гуммель також включає розділ про імпрровізацію в свою “Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiel”, опубліковану в 1838 році, а Фрідріх Вільгельм Калькбреннер торкається цієї теми в “Traité d'Harmonie du pianiste”, виданий в 1849 році. Шуман був посеред усієї цієї музичної практики, яка була повністю просякнута імпрровізацією, і я вважаю, що ця реальність дає повне виправдання для використання його музики як відправної точки для практики імпрровізації сьогодні. (див. Додатки – Гретрі, Дрехслер, Черні)

У своїй ґрунтовній дисертації, присвяченій зникненню імпрровізації приблизно в середині XIX століття, Санчо-Веласкес зображує практику імпрровізації в першій половині романтичного періоду як природне продовження вже процвітаючої практики, яка була започаткована на початку західної музичної традиції і була присутня постійно протягом усього її розвитку. Вона не лише “продовжувала залишатися важливою музичною практикою після бароко” [35, р. 4], але й стала найкращим втіленням багатьох важливих аспектів романтичної культури, включаючи перевагу “естетиці спонтанності, недосконалості, невизначеності та спрямованості всередину” [35, р. 34] над “важливістю правил, зрозумілості та раціональності” [35, р. 38],

яким надавали перевагу в епоху Просвітництва. Органіцистська думка та ідеалізація повернення до природи давали музикантові свободу для дослідження внутрішньої та індивідуальної природи власної творчої істоти; а що може бути кращим способом реалізації цього, ніж імпровізація? Насправді, зважаючи на таку легку відповідність ідеалам ранніх романтиків, не дивно, що імпровізація незабаром доживає останні дні в практиці західної класичної музики (принаймні, публічної), і це було пов'язано з трьома основними причинами, на думку Санчо-Веласкеса: зміною історичної свідомості, новим розумінням естетики генія та канонізацією музичних творів.

Якщо у вісімнадцятому столітті геніальність проявлялася у здатності до імпровізації (як, наприклад, взаємодія Моцарта і Бетховена, про яку ми згадували раніше в цьому розділі), то в дев'ятнадцятому столітті відбулися зміни, що залишили мало місця для імпровізації. На відміну від більш органістичного та історично натхненного ранньоромантичного погляду на концепцію генія як “спробу синтезу свободи і природи, універсального та індивідуального, вічного і тимчасового” [35, р. 94], до середини дев'ятнадцятого століття геніальна постать дедалі більше усвідомлювала свою необхідність створювати закінчені музичні твори, які могли б витримати випробування часом згідно з новими стандартами історичного розуміння (позитивістський підхід до історії, про який ми говорили вище). Пріоритет надавався створенню письмових творів; і, нарешті, саме канонізація цих творів поряд зі старим репертуаром (наприклад, Баха) призвела до занепаду імпровізації. Концепція музичного твору спочатку не була проблемою для імпровізації; вони існували пліч-о-пліч. Однак, врешті-решт, повсюдна присутність музичного канону та важливість, яку він надавав імпровізації, більш-менш остаточно придушили публічну практику імпровізації. Санчо-Веласкес підсумовує загальну культурну ситуацію, яка призвела до занепаду

імпровізації, наголошуючи на взаємопов'язаних ролях музикантів, музикознавців і істориків музики в цьому процесі. Він зазначає, що занепад імпровізації у виконавській практиці збігся з кінцем романтичного руху.

Неоромантики та формалісти відкидали імпровізацію як символ романтичної епохи, яку вони прагнули залишити позаду. Музикознавці зосередили свою увагу на музичних творах як на фіксованих структурах, які можна вивчати за науковими стандартами, відкидаючи суб'єктивні та ефемерні елементи музики. Це виключення підсилювалося істориками музики, які, вважаючи, що музика повинна еволюціонувати від своїх ранніх спонтанних форм до формальної досконалості, відсували імпровізацію на задній план, вважаючи її ознакою незрілих етапів музичної традиції. [35, р. 305]

У своїй статті “Занепад імпровізації в західній музиці” з 1992 року, Мур стверджує, що занепад імпровізації був обумовлений зростанням інтересу до класичної музики серед різних соціальних класів у Європі у XIX столітті. Він зазначає, що мистецька музика стала символом статусу для всього суспільства, а не лише привілейованої еліти. Це призвело до того, що аудиторія стала менше цікавитися питанням імпровізації в музиці, оскільки більшість людей мало обізнаність з її історичними коріннями. Класична музика отримала нову соціальну роль, яка відбулася на зміну попереднім використанням, і задовольняла потреби слухачів концертів без імпровізаційних елементів [53, р. 75].

Санчо-Веласкес частково погоджується з Муром, стверджуючи, що “з появою фігурного басу різниця між виконанням написаного твору та мистецтвом імпровізації стала набагато різкішою” [35, р. 16], але заперечує твердження Мура про те, що класична музика спочатку належала “одній привілейованій групі”, використовуючи придворну та публічну оперу, а також церковну музику як приклади, які підтверджують, що більшість європейського

суспільства дійсно мала доступ до класичної музичної традиції в тій чи іншій формі [35, р. 29-30].

У своїй статті “Рятуючи імпровізацію: Гуммель і вільна фантазія на початку дев'ятнадцятого століття” Дана Гулі вказує на вплив зростаючої регулятивної сили естетики “праці” у ХІХ столітті, яка сприяла занепаду імпровізації. Вона подальше розглядає два основні чинники, які спричинили цей занепад, зосереджуючись на зміні сфери діяльності музикантів і музичної професії [46, р. 2].

Поява нових музичних ринків споживання вплинула на роль імпровізації в публічних виступах у ХІХ столітті: протягом короткого періоду часу імпровізація в публічних концертних залах збирала велику аудиторію, створювала суперзірок-імпровізаторів і, безумовно, приносила чималі прибутки. Можливо, через зростаючу банальність певних публічних проявів віртуозної імпровізації композитори врешті-решт захотіли дистанціюватися від такого музикування та власних музичних творів, оскільки їхні твори дедалі більше були покликані відображати геніальність, щоб стати канонізованими.

Варто зазначити, що ці роздуми та аргументи щодо занепаду імпровізації можуть стосуватися лише присутності імпровізації в публічних випадках музикування; а теорії про те, чи залишалася імпровізація вирішальною для західної класичної музичної практики за зачиненими дверима, і якщо так, то яким чином, можуть бути лише спекулятивними через нематеріальність доказів того, як це могло бути насправді. Різноманітні фактори, які відіграли роль у придушенні імпровізації в публічній сфері, найкраще розуміти як складні та переплетені явища, що одночасно впливали на життя музикантів та їхню музичну практику. Загалом, перехід до більш документального наукового розуміння історії в поєднанні з появою нових ринків для публікації музичних партитур означає загальну тенденцію до письмового тексту і відходу

від звукової музичної практики як джерела творчості та комунікації; як наслідок, аудиторія в концертному залі стала більш зацікавлена в тому, щоб слухати канонізовані музичні твори, ніж імпровізації [52].

У класичній епосі великим внеском в розвиток імпровізаційних жанрів стало розширення романсу та варіаційної форми. Людвіг ван Бетховен часто використовував імпровізаційні елементи у своїх творах, зокрема у фортепіанних сонатах та великих варіаціях на теми інших композиторів. Варто зазначити, що до кінця XVIII століття мистецтво імпровізації вже втратило свою провідну роль. Хоча подвійна роль композитора і виконавця залишалася характерною, зростав інтерес до професійної майстерності виконавців. Зріс інтерес до спеціальної техніки виконавця. Віртуозний елемент набув привілейованого значення у фортепіанній практиці та суттєво вплинув на розвиток піанізму. З'явилося багато салонних віртуозів, зокрема й серйозних музикантів, які використовували віртуозність як засіб розв'язання художніх завдань.

З появою романтизму фортепіано стало основним інструментом для вираження емоцій та почуттів. Композитори, такі як Фредерік Шопен, Франц Ліст та Клара Шуман, активно використовували імпровізацію в своїх творах. Шопен, наприклад, відомий своїми експресивними імпровізаціями у формі етюдів та мазурок. Також в епоху романтизму композитори почали включати імпровізовані частини безпосередньо до своїх творів. Наприклад, каденція в концертах стала можливістю для соліста продемонструвати імпровізаційний хист. Фортепіанна фантазія, жанр, який розквітнув у цей час, дозволив композиторам досліджувати більш вільні та імпровізаційні структури, надаючи виконавцям більшу свободу для особистого самовираження.

1.2 Імпровізаційні жанри в фортепіанній музиці епохи романтизму

Фортепіанна музика епохи романтизму займає особливе місце в історії музичного мистецтва. Одним із ключових жанрів цього періоду став експромт, який відображає сутність романтичного стилю через спонтанність та емоційність. Експромт, як імпровізаційний жанр, став полем для втілення композиторських задумів, багатих на образність та ліризм.

Романтизм приніс у музику нові ідеї та підходи. Композитори цього періоду шукали способи вираження індивідуальних почуттів і переживань. Фортепіано, завдяки своїм широким технічним можливостям, стало ідеальним інструментом для втілення романтичних ідей. Експромт став жанром, який дозволяв композиторам максимально вільно висловлювати свої думки і емоції.

Жанр “експромт” є однією з декількох малих форм, створених для фортепіано у першій половині XIX століття; по відношенню до сонати вони стоять як новели до роману. У 1800-х роках виник і процвітав ринок таких п'єс, оскільки аматори, особливо жінки, потребували музики, придатної для неформальної домашньої розваги. Назва експромт вперше з'явилася в 1822 році як назва фортепіанних п'єс божемського композитора Яна Гуго Ворішека та німця Генріха Маршнера.

“Експромт” несе в собі підтекст імпровізації – чогось, що було створено просто на даний момент. Оскільки існує менше упереджень щодо таких творів, Шуберт має більшу свободу експериментувати зі структурою в експромті, ніж у більш формально зв'язаній сонаті – жанрі, закріпленому і постійно престижному завдяки його класичним представникам, Гайдну і Моцарту. У контексті своїх експромтів або “Музичних моментів” Шуберт може уникнути грізної тіні Бетховена і дослідити інші можливі світи, розповісти інші історії.

І хоча експромти можуть створювати власні структури (як правило, це форми АВА, де розділ В часто яскраво контрастує із зовнішніми розділами), вони все одно повинні діяти в межах тональних норм, які регулюють тло майже всіх творів XVIII і XIX століть. Здебільшого тональні норми просто сприймалися як належне: їх можна було зрозуміти як нейтральну оболонку для явного змісту твору, але вони рідко привертали до себе увагу як частина змісту [51].

Огляд практики імпровізації в XIX столітті не може бути повним без посилання на те, як її викладали в той час. Звичайно, як і в будь-якій процвітаючій практиці, імпровізації навчали різними способами та в різних контекстах, як це можна побачити з широкого розмаїття першоджерел документів. Замість того, щоб намагатися представити вичерпну картину освіти імпровізації, яка мала місце в дев'ятнадцятому столітті (що не є метою цього проекту, а було зроблено в контексті багатьох інших досліджень), я хотів би досягти двох цілей у цьому обговоренні: спочатку представити взаємозв'язок між переходом від трактатів із фігурним басом і партиментом до трактатів про імпровізацію та заснуванням громадських консерваторій у Центральній Європі; і по-друге, посилатися на літературу, яка була найбільш корисною для допомоги у компіляції музичних результатів, представлених у цьому дослідницькому проекті.

У своїй статті “Імпровізація експромтом, або Що робити зі зламанною струною” (“Improvising Impromptu, Or, What to Do With a Broken String”) Лідія Гер (Lydia Goehr) розрізняє поняття імпровізації експромтом – повсякденної імпровізації, яка полягає в тому, щоб “зробити точно правильну або неправильну річ у даний момент” – і музичної імпровізації експромтом – “коли музиканти вигадують музику під час виконання, починаючи з цієї миті” [45]. Далі Гер пояснює, що імпровізація експромту (*impromptu*) може траплятися і

трапляється під час імпровізації і що ці поняття відрізняються тим, що “імпровізація extempore просить нас звернути увагу на те, що досягнуто у виконанні в цілому, [тоді як] імпровізація експромту (impromptu) вибирає натхненний або зразковий хід у виконанні, коли на місці робиться (в кращому випадку) правильний або виграшний вчинок” [45].

Хоча Боббі Мітчел вважає, що практик також не знає точно, як “вийде” його імпровізація, коли він імпровізує експромтом, основне питання ступеня, яке розглядається в цій главі, застосовується (однаково добре) до імпровізаційних концепцій – експромту.

Експромт вирізняється певними особливостями, які роблять його унікальним жанром фортепіанної музики. Основними рисами є:

- Спонтанність: композитори часто створювали експромти, ніби імпровізуючи, що надавало музиці свіжість і непередбачуваність.
- Ліризм: експромти насичені мелодійністю, що дозволяє передавати глибокі почуття.
- Форма: хоча експромти зазвичай не мають чіткої форми, вони зазвичай включають контрастні розділи, можуть мати тричастинну будову, або варіаційну.
- Технічна складність: для виконання експромтів потрібна висока технічна майстерність піаніста, оскільки музика часто насичена складними пасажами і гармонійними переходами.

Виконання експромтів вимагає від піаніста не лише високої технічної майстерності, але й здатності до імпровізації. Піаніст повинен вміти відчувати музику, передавати емоційні відтінки та реагувати на нюанси тексту. Важливу роль відіграє динаміка, артикуляція і темп.

Експромт, як імпровізаційний жанр у фортепіанній музиці епохи романтизму, відіграв важливу роль у розвитку музичного мистецтва. Він

дозволив композиторам і виконавцям вільно виражати свої почуття та ідеї, виходячи за межі суворих класичних форм. Твори Шуберта, Шопена стали класикою, яка продовжує надихати нові покоління музикантів. Експромт, з його вільною формою та багатством гармонійних експериментів, є яскравим прикладом творчої свободи, що характеризує епоху романтизму.

Висновки до Розділу 1

В історії класичної музики XIX століття імпровізація займала важливе місце, віддзеркалюючи не лише технічну майстерність музикантів, але й їхні творчість та емоційність. Однак з часом цей вид виконавської практики поступово втрачав свою популярність. Причини цього занепаду можна розглядати в різних контекстах.

По-перше, зміни в соціально-культурному оточенні відіграли свою роль. У XIX столітті зростання інтересу до класичної музики серед широкого загалу призвело до того, що виконавці віддали перевагу більш структурованим і фіксованим формам музичного виконання, які можна було вивчати та аналізувати за науковими стандартами. Це призвело до занепаду імпровізації як символу романтичного періоду.

По-друге, зміни в музичних інституціях та професійних структурах також відіграли свою роль. Професія клавірного віртуоза зазнавала змін, вимагаючи від музикантів більшої спеціалізації та технічної вправності у виконанні складних музичних творів. Це змусило багатьох виконавців відмовитися від імпровізації на користь вивчених та відточених вправ.

Також важливо зазначити, що імпровізація втратила свою популярність через зміни у смаках аудиторії. Публікація нотних партитур та поширення записів музики дозволили слухачам звертатися до стандартизованих версій музичних творів, що зменшило потребу в імпровізаційних виконаннях.

Однак, не слід забувати, що імпровізація залишалася важливою складовою творчості багатьох композиторів. Наприклад, Фредерік Шопен і Франц Ліст активно використовували імпровізацію в своїх творах, дозволяючи собі виражати емоції та ідеї у вільних формах музичного виконання.

Отже, занепад імпровізації в класичній музиці XIX століття можна пояснити різними чинниками, такими як зміни в соціально-культурному середовищі, професійній практиці та смаках аудиторії. Однак цей період також залишив нам багато значущих творів, які демонструють великий вплив імпровізації на розвиток класичної музичної традиції.

Фортепіанна музика епохи романтизму стала не лише свідком, а й співтворцем революції в музичному мистецтві. Один із яскравих виявів цієї епохи — жанр експромту, який відобразив настрій і дух романтизму через свою спонтанність та емоційність. В цьому есе ми розглянемо значення експромту як жанру, його походження та вплив на музичну практику романтичного періоду.

Перше, що варто зазначити, — це те, що експромт, як імпровізаційний жанр, здатен відтворювати миттєвість та емоційну насагу митця. Романтизм вносив нові ідеї та підходи в музику, шукаючи способи вираження індивідуальних переживань. Фортепіано, завдяки своїм технічним можливостям, стало ідеальним інструментом для втілення цих романтичних ідей, а експромт — чудовим засобом виразності.

Жанр експромту виник у першій половині XIX століття як реакція на попит аматорів на музику, придатну для неформальних виконань у домашньому колі. Термін сам по собі, як експромт, підкреслює спонтанність імпровізації, а саме те, що музика створюється просто зараз і без попереднього планування.

Важливо також відзначити, що експромт дозволяв композиторам експериментувати зі структурою твору, порівняно з більш формально зв'язаною сонатою. Так, наприклад, Франц Шуберт у своїх експромтах мав більшу свободу в творенні інтимних та емоційно насичених музичних образів, які здатні були перенести слухача у зовсім інший світ музичних вражень.

Варто також зазначити, що експромт, хоч і дозволяв певну вільність у композиційних рішеннях, все ж опирався на тонові норми того часу. Це створювало певну рамку для творення індивідуальності в музиці, водночас забезпечуючи певну єдність у музичному вираженні.

Отже, експромт як жанр фортепіанної музики романтичного періоду відіграв важливу роль у розвитку музичного мистецтва. Він став символом свободи та індивідуальності музичного вираження, втілюючи дух романтизму та персональність митця. Через експромт композитори мали можливість виразити свої почуття та ідеї у формі музичного твору, що стало важливим кроком у розвитку класичної музики.

РОЗДІЛ 2. ЖАНР ЕКСПРОМТУ В ТВОРЧОСТІ Ф. ШУБЕРТА і Ф. ШОПЕНА: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1 Жанр експромту в епоху романтизму

Твори, котрі були написані в епоху романтизму потребують від виконавця високого ступеню «співтворчості». А це у свою чергу потребує емоційної гнучкості. Тому для розуміння всіх тонкощів виконання музики композиторів романтиків потрібно розглянути визначні риси епохи романтизму.

Романтизм у музиці виник під впливом раннього німецького романтизму, що розвивався у сфері літератури і філософії. Цей художній напрямок розвивався надалі поряд із всілякими течіями літератури, театру, живопису і нерідко вступав з ними у синтез.

В історії європейської професійної музики епоха романтизму охоплювала приблизно кінець першої чверті XIX ст. – перше десятиліття XX ст. Хронологічні рамки романтизму не є чіткими через безпосередній зв'язок з попередньою епохою – класицизмом і через те, що митці завершували творити у різний час. Західноєвропейський романтизм у музичній історіографії умовно поділяють на три періоди:

- Ранній охоплює приблизно 1810 – 1820-ті роки пов'язаний із творчістю Ф. Шуберта, Дж. Россіні, Л. Шпора та інших.
- Зрілий (1830 – 1850-ті рр.) пов'язаний з творчістю Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, Г. Берліоза,.
- Пізній (1860-ті рр. і продовжувався до першого десятиліття XX століття) і розвивався у творчості Й. Брамса, Й. Штрауса, Р. Вагнера та багатьох інших композиторів.

Важливо також відзначити стильові риси епохи романтизму, адже саме вони є актуальними для творчості Ф. Шопена. Тож, для романтизму характерними є:

- увага до внутрішнього світу героя і вираження його почуттів;
- свобода самовираження;
- світова скорбота;
- відторгнення лінійного розвитку мистецтва;
- ідеалізація Античності як епохи магічного осягнення природи;
- поєднання культу неповторності з тяжінням до безлико-стихійного початку;
- романтична іронія;
- введення пісенності (особливо у Ф. Шуберта) в усі жанри, адже пісня наче «виражає» людину [50].

Через романтизм пройшло становлення будь-якої національної школи, адже досліджуючи людину, вивчається ментальність, щоб вияснити для себе «що є я». Створення національних шкіл формується за допомогою фольклору, особливостей психіки соціуму, створення матеріальної підтримки. Відповідно ключовою ідеєю є національна ідея.

Також важливою складовою естетики музичного романтизму є ідея синтезу мистецтв. Сфера фантастики є також важливою складовою романтичної естетики. Дуже важливо відмітити і зміни у жанровій сфері. Серед жанрів, до яких звертались романтики, великий розвиток отримала мініатюра. На перший план вийшли жанри, які раніше не існували або не знайшли важливого місця у професійній музиці. Серед них – відкриті або відроджені Ф. Шопеном полонез, мазурка, експромт, музичний момент, прелюдія, етюд (поряд з Ф. Лістом і іншими романтиками Ф. Шопен

реформував цей жанр, який до того належав лише педагогічній практиці і обмежувався лише проблемами виконавської техніки) та інші.

Мініатюри часто об'єднувались у вокальні та інструментальні цикли (походять від літературного щоденника) – наприклад «Лісові сцени» Р. Шумана. Типовим стало прагнення композиторів надати циклічній формі єдність. Показовим є «Карнавал» Р. Шумана, що складається з п'єс, об'єднаних звуковим складом початкової інтонації (яка варіюється протягом циклу), що містить деякі деталі з біографії композитора у зашифрованому вигляді.

Також важливими були і вільні, мішані жанри (рапсодія, фантазія, балада). Головні класичні жанри – соната, симфонія, опера – не зникли з композиторської і виконавської практики, але натомість набули іншої структури. Зростала тенденція до об'єднання частин циклу, до появи конкретних і нерозривних зв'язків між ними. В результаті ця тенденція призвела до перетворення циклічних форм на великі одночастинні. Таким чином, з'явилися одночастинні жанри романтичної сонати (яскравий приклад – соната *h-moll* Ф. Ліста), симфонічної поеми [50].

Особливої ролі набула й вокальна музика, яка дуже тісно пов'язана з вираженням людських почуттів і протиставленням однієї людини (ліричного героя) фатуму, об'єктивній життєвій необхідності (як і фортепіанна музика, а також *solo* оркестрових інструментів). У коло першорядних інтересів романтиків входять пісні і романси – від Р. Шумана і Ф. Шуберта до А. Шенберга, А. Веберна, Д. Шостаковича, І. Стравінського, які подолали впливи романтизму і пішли далеко за його межі та творили у різних напрямках. Виникає навіть явище пісенного симфонізму, яке втілене багатьма композиторами – Р. Шубертом, Й. Брамсом, П. Чайковським, Г. Малером.

Оскільки для романтизму характерною була свобода самовираження, то музична мова стала більш насиченою і долала класичні нормативи. Вона була

орієнтована на мажоро-мінор, хроматику, була збагачена оркестровими засобами, фортепіано трактувалось як оркестр (особливо у творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена, С. Рахманінова). Розвиток переважав над експонуванням тематизму.

Ціль мистецтва у романтизмі – «переробити», тобто перевиховати людину за допомогою мистецтва. Головне гасло романтиків: розум помиляється, почуття – ніколи. Це гасло сприймуть і імпресіоністи.

2.2. Жанр експромту у творчості Ф. Шопена

Ф. Шопен є визнаним у всьому світі генієм. Музика цього талановитого композитора отримала визнання і поширення ще за його життя. Вона відразу звернула на себе увагу багатством змісту і поетичністю звукових образів. Твори Ф. Шопена стали невід'ємною частиною репертуару професійних виконавців і широкого кола любителів фортепіанної музики. Завоювавши величезну популярність, твори польського композитора привели до виникнення інтересу багатьох музикантів і музикознавців до витоків, особливостей і унікальних якостей художньої палітри Ф. Шопена, а також до всього, що пов'язане з його життям і творчістю.

Свої неповторні і безсмертні творіння Ф. Шопен створював з думкою про Батьківщину, роздумуючи про її долю, її минуле, теперішнє і майбутнє, а також надихаючись образами польського народного мистецтва і не тільки.

А. Рубінштейн влучно охарактеризував особливість творчої постаті Ф. Шопена: «Чи фортепіано вдихнуло йому те, що він написав для нього, чи він надихнув свої клавіші, не знаю, але лише повне поглинання одного іншим могло викликати такі творіння» [26, с. 6].

Ф. Шопен залишив після себе велику творчу спадщину. Він не писав опер, симфоній чи симфонічних поем. Композитор залишив кілька вокальних мініатюр і камерних ансамблів. Вся ж глибина і міць генія розкрилась у творах, написаних для фортепіано.

Композитор обмежився засобами лише одного інструмента. Він розширив ці засоби і знайшов нові виразові можливості фортепіано, розсунув рамки фортепіанної техніки і відкрив світу нечувані раніше фортепіанні звучання. Ф. Шопен збагатив фортепіанну музику новими музичними жанрами і музичними образами.

Не дивлячись на те, що більшу частину свого творчого життя Ф. Шопен провів поза межами Батьківщини, саме йому аж до нашого часу судилося відігравати роль загально признаного, головного представника культури Польщі в очах усього світу. Музика Ф. Шопена увійшла в повсякденне духовне життя кожної культурної людини.

Напевно всю палітру вражень і почуттів можна знайти у різних композиціях цього генія – і лірику, романтизм, задушевність, мрійливість, простоту, а також і трагізм, героїку, драматизм, величавість, блиск, фантастичність. Такі теми його мистецтва, новаторство у сфері жанрів і форм – усе це перекликалося з пошуками й інших композиторів-романтиків – Р.Шумана, Ф. Ліста, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона. Але разом з тим, мистецтво Ф. Шопена містить самотність, котра була наче магніт для його слухачів і відрізняла композитора від його сучасників.

То чим же так полонила слухачів (навіть простих любителів музики) творчість Ф. Шопена? Звісно, оригінальність Ф. Шопена йшла від національно-польських джерел його творчості. Але якою б великою не була роль національної культури у формуванні самотнього стилю Ф. Шопена, не лише це визначає дивовижну його неповторність. Композитор, як ніхто інший,

зумів об'єднати і воєдино сплавити різні художні явища. У творчості Ф. Шопена немає суперечливості, адже воно об'єднане цілісним, індивідуальним, вкрай переконливим стилем, який спирається на найрізноманітніші течії.

Надзвичайна безпосередня доступність – це найхарактерніша риса творчості цього талановитого митця. При житті Ф. Шопена його музиці не доводилось пробивати собі шлях до аудиторії, долати опір консервативно налаштованих слухачів, як це бувало у західноєвропейських новаторів XIX ст.

Важливо відмітити, що жанри, котрі відігравали роль головних і опорних для інших представників національно-демократичних шкіл, повністю відсутні у спадщині Ф. Шопена, або займають другорядне місце – це опера, програмна симфонічна музика, побутовий романс. Для його музики не є притаманними «об'єктивна» простота, «етнографічна» яскравість стилю, що є характерні для мистецтва тогочасних національних шкіл. Музика Ф. Шопена є квінтесенцією вишуканості та відшліфованої краси.

Салонність – дуже важлива сторона музики митця. Ф. Шопен не любив концертної естради і часто в житті був переважно в аристократичному середовищі, відповідно витончена світська атмосфера салону надихала його. Тому саме в салонності лежать витoki витонченості стилю Ф. Шопена. В аристократичному середовищі зародилися й характерні для його творів розкішна краса віртуозності та неймовірний блиск, без кричущих ефектів.

Але з іншого боку, деякі риси салонності є чужими Ф. Шопену – удавана віртуозність, показовість. При всій вишуканості форм вираження, музичні висловлювання композитора вражають серйозністю і величезною силою почуттів.

Важливим є й той феномен, що Ф. Шопен майже всі твори присвятив саме фортепіано. Композитор вдовольнився можливостями одного інструмента і аж ніяк не через бідність замислів. Ф. Шопен розвинув на

надзвичайно високому рівні виразову можливості фортепіано і зумів розсунути художні межі даного інструменту, надати йому небувалого до того всеохоплюючого значення.

Фортепіанна музика була для Шопена своєрідною творчою лабораторією, а також сферою, де виявились найвищі його здобутки. Композитор досяг неймовірної віртуозності і техніки, а також виразив найглибші і найінтимніші свої настрої та почуття. У музиці Ф. Шопена проявилась як чуттєва колористична палітра звучань, так і логіка музичної форми різних масштабів.

У жанрі експромту композитор створив невелику кількість п'єс – чотири. Усі вони написані у період, коли композитор жив у Парижі. До них відносяться такі:

- Експромт №1. As-Dur op. 29
- Експромт №2. Fis-Dur op. 36
- Експромт №3. Ges-Dur op. 51
- Фантазія-експромт cis-moll op. 66

Попередником Ф. Шопена у жанрі експромту був Р. Шуберт. Його експромти були невеликими за обсягом творами різного змісту (переважали ліричні настрої). Багато рис шопенівських експромтів схожі з шубертівськими експромтами: тричастинна форма з контрастними розділами, опора на певний піаністичний прийом протягом цілого твору або в окремих його розділах. Остання ознака яскраво проявляється також і в етюдах Ф. Шопена, проте експромти все ж є менш віртуозними. Спорідненість експромтів можна знайти і з ноктюрнами Ф. Шопена. Як зазначає музикознавця В. Конен: «загальний ліричний характер, кантабільність контрастуючи епізодів, з їх акордово-фігураційною педальною фактурою, вільною, як правило від гармонічної

перевантаженості і полімелодичних ефектів, зближують експромти з ноктюрнами» □ 13, с. 401 □.

Отже, у творчості Ф. Шопена експромт постає своєрідним синтетичним жанром, який поєднує у собі риси етюдів та ноктюрнів автора.

Фантазія-експромт є одним із найзагадковіших творів Ф. Шопена. Цей хвилюючий і блискучий твір захоплює слухачів і дуже часто виконується віртуозними піаністами. Хронологічно ця п'єса є першим експромтом, написаним Ф. Шопеном. Дата написання твору – 1835 рік. Проте композитор не збирався публікувати цей твір і фантазія-експромт побачила світ лише після смерті композитора. Опублікував цей твір близький друг Ф. Шопена композитор і піаніст Юліан Фонтана окремим опусом №66 у 1855 році.

Ф. Шопен дуже ретельно підійшов до створення цього твору. На титульному аркуші композитор підписав, що створено твір було для баронеси д'Есте. Можливо й тому автор не хотів його публікувати через те, що твір був створений на замовлення баронеси. Вона була великою прихильницею Ф. Шопена і колекціонувала твори відомих у той час музикантів. Ф. Шопен дуже ретельно і дбайливо підійшов до свого завдання і прописав найменші нюанси, фразування, штрихи, акценти. В рукописі же багато деталей відсутні.

Перша частина фантазії-експромт є надзвичайно поривчастою, стрімкою і схвилюваною (*Allegro agitato*). За фактурою вона подібна до етюдів, що розраховані на дрібну пальцеву техніку. Звертає на себе увагу поліритмія (чотири ноти проти трьох), яскравий розвиток деталізованих мелодичних обігрувань у першій частині. Це дуже наглядний приклад переходу від Л. ван Бетховена до Ф. Шопена – якщо у Л. ван Бетховена був геніально прописаний мелос акордових тонів, то у Ф. Шопена спостерігаємо мелос романтичного орнаменту. (Див. Додатки - приклад №1)

Середня частина твору – одна з найкращих сторінок світлої пісенної лірики Ф. Шопена. За своїм характером та інтонаціями вона схожа до прелюдії Des-Dur. Тема цієї частини виділяється виразністю і гнучкістю мелодичного розвитку. (Див. Додатки - приклад №2)

Реприза наповнена ще більшою схвильованістю і стрімкістю розвитку, ніж у першій частині, але хвилювання поступово стихає і вкінці звучить наспівна і спокійна тема середньої частини, але мелодія її проводиться у басовому голосі.

Наступні експромти, про які буде йти мова опубліковані за життя композитора, на відміну від фантазії-експромт. Експромт As-Dur був створений композитором у 1837 році у період роботи над прелюдіями і Другою сонатою. Як зазначає музикознавець І. Белза: «У одній зі своїх статей Шуман зауважив, що, слухаючи будь-яку п'єсу Шопена, можна вже на 7-му або 8-м такті безпомилково визначити ким вона написана. Не буде перебільшенням сказати, однак, що в цей зрілий період творчості Шопена його індивідуальність з надзвичайною чіткістю проступає вже в 1-му такті і зберігається до самого кінця кожного твору» [2, с. 102].

Тональний план експромту знаходиться у межах об'єднання паралельних тональностей (As-Dur – f-moll – As-Dur). Перша частина написана у швидкому темпі (*Allegro assai, quasi presto*), але вишуканий мелодичний рисунок шопенівської теми вловлюється легко навіть при швидкому русі музики. Вона є граційною і сповнена радості життя.

На початку твору ля-бемоль мажорна тоніка дуже ефектно і витончено обігрується хроматичними секвенціями, створюючи враження вишуканої мови з легким відтінком кокетства. (Див. Додатки - приклад №3)

У середній частині відбувається протиставлення граційному образу – спочатку звучить спокійна пісенна мелодія. У тт. 1-8 цієї частини відбувається

широкий розвиток внутрішньотональних модуляцій – своєрідне *crescendo* до домінанти (c-moll), а далі спад мелодії через субдомінанту (b-moll) до тоніки. (Див. Додатки - приклад №4)

З цієї теми виростає вся частина, котра сприймається як пристрасне і водночас ніжне зізнання. Тут проявляється характерний для Ф. Шопена розвиток мелодичного образу, з переходом від кантилени і декламаційності до орнаментального варіювання.

У репризі відбувається точне повторення матеріалу першої частини, але енергійність акордових фігурацій переходить у коді на акордову фактуру, з'являється тендітний образ і відчуття недововленості, котра поступово розчиняється в цих акордових звучаннях аж до найтихішої динаміки.

У 1839 році Ф. Шопен написав ще один експромт Fis-Dur. За своїм характером і настроєм він значно відрізняється від попереднього. Але Експромт №2 також побудований на співставленні контрастних образів. Тональний план свідчить про широке трактування тонічності і про терцієві зв'язки. Експромт розпочинається досить неспішною легкою і наспівною темою, яка викладена з вкрапленнями вишуканих орнаментальних пасажів. Мелодія її має звороти фольклорного походження, а особливо яскраво проявляються ритмоінтонації мазурки. (Див. Додатки - приклад №5)

Останній з вишуканих пасажів, що інкрустовані в тему, вводить у новий епізод, який виконує функцію сполучної теми. (Див. Додатки - приклад №6)

Деякі елементи цієї сполучної теми підготовлюють вступ нової теми у D-dur. До цих елементів належать чергування висхідної та низхідної кварт, пунктирний ритм. Отож у середньому розділі твору ре-мажорна тема додає контрасту до першої теми, вона має фанфарно-закличний, маршовий характер. Фактура цієї теми постійно ущільнюється і цим посилюється ефект грандіозності і закличності. (Див. Додатки - приклад №7)

Дана тема приводить до затишшя, після якого звучить виклад першої теми у фа мажорі. Ця тема здається більш рухливою завдяки тріольним фігураціям восьмими тривалостями у басовому голосі. І загалом дана тема набуває варіаційно-орнаментального розвитку. (Див. Додатки - приклад №8)

У експромті проявляється одна із характерних особливостей драматургії Ф. Шопена: поштовх, котрий викликаний контрастною «антитезою» (тема середньої частини), сприяє оживленню «тези» (тема першої частини) і її розгортання.

Тема першої частини, розвиваючись, приходить до майже непізнаваності – вона збагачується пасажами та підголосками. (Див. Додатки - приклад №9)

Завершується п'єса споглядальною кодою першої частини і тонікою на фортіссімо.

Варто зауважити, що даний експромт має риси баладності. Перша його тема звучить як заспів, а тема середнього розділу – як торжественна оповідь про героїчні події, які увінчались перемогою.

Як зазначає музикознавець І. Белза: «Шопен значно збагатив і поглибив трактування жанру експромту, вводячи в нього елементи патетичної героїки, які до цих пір ще не зустрічалися у таких п'єсах Шуберта та інших майстрів» □2, с. 102□. Також І. Белза продовжує мову про зв'язки даного експромту з іншими творами Ф. Шопена і зазначає, що даний експромт знаходиться у прямому зв'язку з ідейно-образним змістом Першої балади, етюдів ор. 10 № 12 і ор. 25 № 11, прелюдій ор. 28 № 9 и № 24, полонеза ор. 40 № 1.

У 1842 році Ф. Шопен написав свій останній експромт Ges-Dur ор. 51, а також останнє Четверте скерцо E-Dur ор. 54. У цей час написані також Четверта балада та полонез ор. 53. У всіх цих творах спостерігається все більше прагнення автора до широкого розвитку кантиленної мелодії.

Варто відмітити у експромті надзвичайну вишуканість фортепіанного стилю та м'які поетичні образи, котрі змінюються світлими ліричними настроями. Драматичних же сторінок або бурхливих поривів, які наприклад є у Четвертій баладі у експромті немає – це значно вирізняє його з поміж творів, написаних у той же рік.

Перша частина побудована на граційних оспівуваннях основних тонів і фігураціях, що закладені вже у двотактовому вступі. Прозора фактура з рухом по три восьмі в обох голосах нагадує першу частину Експромту As-Dur. (Див. Додатки - приклад №10)

Хоч і форма твору не є складно продуманою, але її наповнення зроблене надзвичайно майстерно. Середній розділ твору вносить красиві мелодичні лінії та надзвичайно натхненний, ідеально продуманий поліритмічний контрапункт. (Див. Додатки - приклад №11)

Середній розділ плавною зв'язкою перетікає у репризу, котра є скороченою. Матеріал репризи повертає від схвильованих мотивів до спокійного і споглядального образу.

2.3. Фортепіанний експромт у творчості Ф. Шуберта

В експромтах Шуберта помітні риси майбутніх монотематичних поемних форм з елементами сонатності (ор. 90 № 1) і мініатюр, подібних до “пісень без слів” (ор. 90 № 3). Водночас у них простежуються генетичні зв'язки з жанрами та формами віденської класичної школи (сонатна форма в експромті ор. 142 № 1; форма, що нагадує менует із тріо, в експромті ор. 142 № 2).

Музичний експромт Шуберта відображає не стільки процес імпровізації, як старовинні фантазії, скільки завершену мистецьку думку, що виникла раптово, шляхом осяяння, без попереднього планування. В експромті

взаємодіють два види тематичних елементів: ліричні інтонації, затримки, “зітхання” та фактурно-фігураційний тематизм, “форми загального руху”. Особливо чарівні плавні переходи між цими видами тематизму, коли момент перемикавання непомітний. Художня завершеність експромту виражається в ясності композиційних обрисів, що відрізняє його від імпровізаційних прелюдій та більшості фантазій. Тут переважають симетрія і репризність. Але внутрішня свобода форми, овіяної духом імпровізації, відчувається в процесі розвитку.

Перше, на що звертають увагу слухачі в експромті ор. 90 № 3, – це його неймовірна ліричність. Довгі мелодійні рядки звучать на арпеджованому акомпанементі (що нагадує арфу), створюючи цікаве ритмічне зіставлення. Тема переростає в тіньову, темну середню частину, де гармонії постійно модулюють і напруга наростає, перш ніж повернутися до задумливого початкового настрою.

Цей експромт починається з розділу А, прекрасної пісні з ідеально збалансованими фразами і ноктюрноподібним ліризмом. Вона нагадує мені молитву: (Див. Додатки - приклад №12).

Цей розділ А складається з трьох частин, хоча фактично відрізняються лише дві з них: такти 17-24 є видозміненим повторенням тактів 9-16. Всі три елементи структуровані як періоди, проте можна помітити деякі відмінності між тактами 1-8 та тактами 9-16 і 17-24. Період у тактах 1-8 чітко є паралельним, оскільки початок наступного такту є повторенням початку попереднього. Перший фрагмент завершується половинною каденцією на D, а другий – досконалою автентичною каденцією на I; також можна сказати, що ця остання каденція є повною, оскільки включає всі три основні гармонічні функції: субдомінанта представлена S та II у 7-му такті, за якими слідують домінанта та тоніка (D7 та I відповідно) [48]. (Див. Додатки - приклад №13).

Період у тактах 9-16 має деякі відмінності: попередній фрагмент закінчується на субдомінанті (S), що є досить незвичним для завершення антецеденту. Субдомінанту передують вторинна домінанта, що стабілізує (або навіть локально тонізує) субдомінанту. Аналогічно, у 10-му такті, перед II стоїть відповідна вторинна домінанта. Це логічно, оскільки такти 9/10 і 11/12 пов'язані між собою як модель і послідовність.

Коли ми ще не почули другу половину цієї 8-тактової групи (такти 13-16), можна було б припустити, що формується речення і що такти 9-12 утворюють виклад. Однак, я не вважаю, що такти 13-16 можна сприймати як продовження, оскільки вони швидше відповідають на такти 9-12 або навіть утворюють контрастну фразу. Я схильний вважати такти 9-16 періодом, у якому попередній фрагмент має “сміслові риси”. Низхідний верхній голос у тактах 13 і далі, на відміну від висхідної лінії у тактах 9-12, також вказує на інтерпретацію тактів 9-16 як періоду.

Цей період не є аналогічним: наступний фрагмент не є цитатою початку попереднього. Тимчасове змикання у 12-му такті відбувається не на домінанті (D), а на субдомінанті (S), що можна позначити як плагальну півкаденцію. Оскільки мелодія і гармонія у тактах 13-16 не цитують, а радше продовжують і підготовляють завершальну каденцію у 16-му такті, можемо позначити цю частину як період 9-16. Цей період повторюється (з урізноманітненням за рахунок хроматичних прикрас) у тактах 17-24. (Див. Додатки - приклад №14).

Повторення другого періоду в тактах 17-24 фактично є “драматизацією” тактів 9-16 через використання хроматизації. Важливою зміною у співвідношенні зовнішніх голосів є лише одна суттєва зміна у 19-му такті, де додається басовий тон (Eb).

Модуляція у розділ В в тональність мі-бемоль мажор відбувається за допомогою одного акорду у другій половині 24-го такту. Незвичайним є те, що Gb витримується під час домінантового сьомого акорду Bb.

Розділ В є значно менш стабільним, ніж попередній розділ А: ми не тільки покидаємо основну тональність, але й тимчасово залишаємо другорядну тональність мі-бемоль мінор. Починаючи з такту 32, тональність змінюється на до-бемоль мажор (VI в мі-бемоль мінор і/або S в основній тональності соль-бемоль мажор). У такті 40 ми повертаємося до мі-бемоль мінор, але вже у такті 48 тональність змінюється на паралельний мі-бемоль мажор. Звідти ми повертаємося до основної тональності через відносно коротке повторення, починаючи з такту 52 [48].

Очевидно, що перша і друга частини пов'язані між собою: обидві починаються з повторюваної фрази, за якою слідує коротка фраза в мажорній тональності (такти 32-35 і 48-51). Ці короткі мажорні фрази однакові, але в різних тональностях. Після мажорних фраз (такти 36-39 і 51-54) є фраза з витриманим верхнім голосом. Хоча формальна функція цих груп відрізняється, їх схожість є вражаючою (у тактах 36-39 це посткаденційне продовження, а в тактах 51-54 – повторне проведення). (Див. Додатки - приклад №15 та №16)

Друга частина розділу В багато в чому схожа на першу: У тактах 40-43 ми чуємо фразу, що починається з “розгортання” зменшеного сьомого акорду (VII7 в мі-бемоль мінорі) і закінчується половинною каденцією в такті 43; потім ця фраза повторюється у тактах 44-47. Найважливішою відмінністю між початковою фразою та її повторенням є наявність неаполітанського шостого акорду у повторенні (у такті 46, порівняйте з П6 у такті 42).

Завдяки перерваній каденції ми можемо сприймати ці дві фрази як антецедент і повтор антецеденту, аналогічно до перших 7 тактів першої

частини розділу В, з тією різницею, що цього разу немає модуляції в кінці, і ми маємо дві “рівномірні” групи по чотири такти. Такти 48-51 є буквально повторенням тактів 32-35, тільки в іншій тональності (тут: мі-бемоль мажор, а раніше: соль-бемоль мажор). Такти 52-55 (або, якщо припустити їх збіг, 51-55) схожі на посткаденційне продовження тактів 38-39; схожість досить очевидна (витриманий верхній голос, схожі гармонії), але цього разу ми модулюємо. Подібність між тактами 52-55 і 38-39 підштовхнула мене розглядати 52-55 як частину розділу В, а не як відносно ізольований перехід між розділами В і А1, хоча їхні формальні функції відрізняються, оскільки такти 52-55 явно виконують роль зворотного переходу [48].

Цей розділ також можна назвати розділом А: Реприза. Загалом, весь розділ А повторюється з такту 55. Однак у такті 70 заключна тоніка другої частини замінюється на S6, що спричиняє раптове “обривання”, оскільки S6 (і раптове Сb у верхньому голосі на першій долі) призводять до “перезавантаження”. У цьому випадку ми чітко можемо говорити про накладання. Внаслідок цього третя частина у такті 70 скорочується (порівняно з третьою частиною розділу А): замість 8 тактів маємо 5 – дійсно, перших трьох тактів “не вистачає”, вони адаптовані до нової структури, особливо у верхньому голосі.

Повна структура розділу А (Репризи) тепер складається з наступних частин:

Восьмитактовий період 55-62 (дослівне цитування розділу А)

Восьмитактовий період з такту 63 (цитування тактів 9-16 розділу А, з накладанням в останньому такті – т. 70)

Адаптоване і скорочене повторення другого періоду (п'ять тактів замість восьми, починаючи з такту 70) [48]

Експромт Шуберта op. 90 No. 2, Es-dur, має дві теми (і два образи). Перший образ (Es-dur) – це потік води, що безперервно ллється, її кришталево чисті, прозорі струмені то весело сяють на сонці (мажор), то темніють від набіглих хмар, викликаючи тривожні думки (moll). Другий образ (h-moll) – мужній, лицарський, наче вершник на коні (ben marcato, ff). Форма експромту тричастинна з кодою на матеріалі другої теми. Експромт закінчується незвично – у es-moll, з похмурим колоритом до кінця твору.

Цей експромт, набагато традиційніший за перший, має тричастинну форму з двома основними контрастними темами, тобто А-В-А', де розділи А і В складаються з трьох частин форми а-в-а'. Різниця між підрозділами а і в досить незначна. Завершується твір кодою, яка є варіацією на тему В. Розділ В підготовлений до тональності до-бемоль мажор, але потім енгармонійно переходить у тональність сі мажор. Окрім очевидної структури, варто звернути увагу на розвиток теми В: у тактах 83-86 проходять ноти В - С# - D, а в такті 90 ця початкова тема В стискається до тієї ж висхідної терції. (Див. Додатки – приклад №17).

Ця терція дуже активна і в продовженні розділу В (наприклад, у тактах 113, 117, 119, 121, 125). Вона може походити від вступного басу розділу А. Також варто відзначити ритмічний пульс тризвуку на слабкій другій долі, що нагадує ритмічний малюнок у лівій руці головного мотиву в розділі А. Таким чином, незважаючи на різницю в характері, розділи А і В тематично і ритмічно тісно пов'язані між собою.

Отже, Експромт мі-бемоль мажор, D. 899 op. 90 № 2, є незамінною перлиною репертуару Шуберта і значним внеском у світ сольної фортепіанної музики. Цей твір свідчить про величезний талант Шуберта та його надзвичайну здатність створювати глибоко резонансну музику, навіть у часи особистих страждань. Як втілення художньої виразності, цей твір продовжує

кидати виклик піаністам у всьому світі, зачаровуючи слухачів своєю емоційною глибиною та незмінною чарівністю.

Висновки до розділу 2

У даному розділі розкрито особливості експромтів Ф. Шопена. Композитор продовжив традицію Шуберта, який створив цей жанр. Назва жанру – експромт (Impromptu) – підкреслює навмисну «імпровізаційність», спонтанність вираження цих п'єс, пройнятих безпосереднім ліризмом, заснованих на емоційно-чуттєвих, мелодичних зворотах і інтонаціях. Багато шопенівських експромтів схожі з шубертівськими. Про це свідчить тричастинна форма з контрастними розділами, опора на певний піаністичний прийом протягом цілого твору або в окремих його розділах.

У даному розділі розглядаються основні риси романтизму – епохи, в якій жив та творив видатний геній Ф. Шопен. Виконавцю творів цього композитора особливо важливо орієнтуватися у особливостях епохи романтизму задля того, щоб розуміти усі тонкощі виконання музики Ф. Шопена.

Розглянуто три періоди романтизму і відзначено основні стильові риси цієї епохи, а саме: увага до внутрішнього світу героя і вираження його почуттів; свобода самовираження; відторгнення лінійного розвитку мистецтва; стремління розчинитися в народному; введення пісенності та ін.

Також увагу присвячено творчій постаті Ф. Шопена, котрий є одним з найяскравіших представників романтизму. Композитор залишив надзвичайно велику спадщину творів для фортепіано. Він розвинув можливості цього інструмента, розсунув рамки фортепіанної техніки і відкрив світу нечувані раніше фортепіанні звучання, а також збагатив фортепіанну музику новими музичними жанрами і музичними образами. У даному розділі також розкрито якими образами композитор наповнював свої твори, чим полонить слухачів

його музика та визначено, що саме фортепіанна музика стала творчою лабораторією Ф. Шопена.

Усі чотири експромти написані Ф. Шопеном у зрілі роки. Попри досить прозору композиційну структуру творів, вони сповнені світлими, глибокими, а часом і героїчними образами. Експромти близькі до інших жанрів, котрі представлені у творчості Ф. Шопена – до балад (програмність, картинність, оповідальність, героїка), до ноктюрнів, прелюдій (пісенність, лірична насиченість, тонка вишуканість фортепіанного письма) та етюдів (віртуозність).

Фортепіанні експромти Ф. Шуберта, зокрема експромти ор. 90 №2 і №3, займають важливе місце в його творчості та в історії фортепіанної музики загалом. Вони не тільки демонструють технічну майстерність і художню виразність композитора, але й розкривають його здатність передавати глибокі емоції та настрої.

Експромт *Es dur*, D.899 №2, є яскравим прикладом цієї майстерності. Його тричастинна форма А-В-А з контрастними темами відображає складну структуру та тематичний розвиток, що показує Шуберта як новатора у формотворенні. Особливо варто відзначити зв'язок між розділами А і В, який проявляється через ритмічні та тематичні елементи, такі як активна терція і ритмічний пульс тризвуку. Це свідчить про глибоке розуміння композитором принципів музичної єдності та контрасту.

Експромт соль-бемоль мажор, D.899 №3, також є чудовим прикладом шубертівської майстерності. Його лірична мелодія і багата гармонічна палітра створюють атмосферу задумливості та спокою. Структура цього експромту, яка включає різноманітні музичні форми та засоби виразності, демонструє здатність Шуберта до інноваційного підходу в композиції.

Таким чином, аналіз експромтів ор. 90 №2 і №3 показує, що ці твори є не тільки важливими етапами у творчому розвитку Шуберта, але й вагомим внеском у розвиток фортепіанної музики. Вони залишаються викликом для піаністів та джерелом натхнення для слухачів, зберігаючи свою актуальність і чарівність протягом століть.

РОЗДІЛ 3. ЕКСПРОМТИ Ф. ШОПЕНА і Ф. ШУБЕРТА: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

3.1. Порівняльна характеристика виконання експромтів Ф. Шопена Юрія Кота та Клаудіо Аррау

Оцінюючи виступ на Конкурсі ім. Ф. Шопена у Варшаві одного з учасників, Г. Нейгауз зауважує: «Ви талановиті, але на вашій грі написано: «Я граю Шопена», а потрібно, щоб чулося: «Я граю Шопена» [22, с. 230]

Важливі думки стосовно інтерпретації висловлює і дослідник С. Вартанов: «Інтерпретація – форма побутування музики. Спеціалізація видів музичної діяльності на рубежі XVIII-XIX століть привела до розквіту в епоху Романтизму феномена інтерпретації. Це поняття, яке встановилося в XIX столітті, відобразило усвідомлення специфіки музики як мистецтва: авторський твір живе лише в посередництві виконавця. Історично склалися два види такого посередництва:

1. Виконання – елементарне відтворення тексту, або об'єктивне виконання: виконавець прагне абстрагуватися від свого «я» заради вираження «волі композитора».

2. Інтерпретація – утвердження права на особистісне тлумачення твору – поставила виконавця в центр системи, стала знаком її формування» [4, с. 13].

Для порівняння, ми обрали інтерпретації відомих піаністів – Народного артиста України, професора кафедри «Спеціального фортепіано» НМАУ ім. П. І. Чайковського Юрія Кота та Клаудіо Аррау. Обидва піаніста дуже чуттєво і глибоко виконують експромти Ф. Шопена, проте все ж їхні інтерпретації дещо відрізняються. Тому звернемо увагу на окремі деталі та параметри, за якими

ми оцінюємо виконання музичного твору: звук, мелізми, агогіка, динамічні нюанси, темп, артикуляція, акценти, штрихи та динаміка.

У експромті As-Dur обидва піаністи вносять свої нюанси у виконання. Натомість ми можемо це наочно продемонструвати у наступній таблиці, де і порівняємо виконання даних піаністів.

Ф. Шопен. Експромт As-Dur		
параметри	К. Аррау	Ю. Кот
Звук	Більш яскраво виражений	Більш акуратний, завдяки мінімальній педалізації
Мелізми	Яскраво виражена у виконанні, нагадує імпресіоністичне звучання	Тихе виконання мелізматика
Агогіка	Надмірна агогіка, що уособлюється раптовими змінами темпу у виконанні	Нюанси агогіки враховані, проте вона помірна
Динамічні нюанси	Менш опрацьовані	Кожен динамічний нюанс чітко відпрацьований
Темп	Виконується дещо повільно, ніж в оригіналі	Як в оригіналі з дотриманням композиторських ремарок
Артикуляція	Не чітка, не приділяється їй увага	Надає більшу увагу артикуляції
Акценти	Не прослуховуються	Відчутні

Штрихи	Не відчутні	Відчутні та чіткі
Динаміка	Не враховує динаміку	Дбайливо ставиться до динаміки

Експромт Fis-Dur піаністи також трактують по різному, особливо це стосується середнього розділу.

Ф. Шопен. Експромт Fis-Dur		
параметри	К. Аррау	Ю. Кот
Звук	Звук дещо приглушений, не прослуховується окремо бас та мелодична лінія	Звук яскравий, піаніст звертає увагу на бас, виокремлюючи його та виразно інтерпретує мелодичну лінію
Мелізми	М'які	Чіткі та гучні
Агогіка	Не надмірна, без патетики	З використанням більш патетично-торжественного виконання
Динамічні нюанси	Не дотримується	Дотримується
Темп	Як в оригіналі твору	Як в оригіналі твору
Артикуляція	Ледь відчутна	Кожне артикулювання ноти

Акценти	Не відчутна	Здійснює акцентування сильних долей
Штрихи	Не слідує штрихам	Уважне слідування штрихам
Динаміка	Поступове наростання динаміки	Постійне утримування динаміки у середньому розділі

Інтерпретації наступного експромту Ges-Dur показують певні відмінності.

Ф. Шопен. Експромт Ges-Dur		
параметри	К. Аррау	Ю. Кот
Звук	Звук дещо прикритий, мелодія не яскраво виражена (звучить м'яко у середньому розділі)	Звук глибокий, експресивне виділення мелодії (середній розділ)
Мелізми	М'які	Чіткі та гучні
Агогіка	Змінюється протягом твору	Не змінна
Динамічні нюанси	Не дотримується	Дотримується
Темп	Агогічно темп змінюється	Як в оригіналі твору
Артикуляція	Ледь відчутна	Кожне артикулювання ноти
Акценти	Не відчутна	Здійснює акцентування сильних долей

Штрихи	Не слідує штрихам	Уважне слідування штрихам
Динаміка	Відчутні та враховані	Відчутні та враховані

Фантазія-експромт – твір, який є у репертуарі майже кожного піаніста-віртуоза. Проте віртуозно заграли звичайно, що не достатньо. У інтерпретаціях Ю. Кота і К. Аррау є суттєві відмінності.

Ф. Шопен. Фантазія-експромт		
параметри	К. Аррау	Ю. Кот
Звук	Звук дещо прикритий, мелодія не яскраво виражена (звучить м'яко у середньому розділі), надмірна педалізація	Звук глибокий, експресивне виділення мелодії (середній розділ), помірна педалізація
Мелізми	Не відчутні	Чіткі та гучні
Агогіка	Змінюється протягом твору, особливо це відчутно в останній частині	Не змінна, влучна та делікатна (зокрема у середньому розділі влучно втілена кантиленість)
Динамічні нюанси	Не дотримується	Точне дотримання нюансів
Темп	Агогічно темп змінюється	Як в оригіналі твору

Артикуляція	Ледь відчутна, проте в останній частині вона відчувається	У першій частині піаніст проартикулює кожну ноту протягом всіх частин твору
Акценти	Не відчутно і дещо «прямолінійно» виконано при повторному виконанні (т. 13)	У 13 такті він тонко це відчуває акценти у підголосках у середньому голосі та продемонстрував їх зміщення у мелодичну лінію
Штрихи	Не слідує штрихам	Велику увагу приділяє штрихам
Динаміка	Гучна, зокрема в останній частині	Відчутні та враховані

3.2. Аналіз інтерпретацій експромтів Ф. Шуберта

Щодо виконання шубертівських експромтів, то для порівняння виконавських версій ми обрали – Хатію Буніатішвілі та Артура Юссена.

Експромт №3 op. 90 Ges-dur Ф. Шуберта у виконанні Хатії Буніатішвілі та Артура Юссена звучить по-різному та має деякі відмінності в інтерпретації твору композитора.

Ф. Шуберт. Експромт №3 op. 90 Ges-dur		
параметри	А. Юссен	Х. Буніатішвілі

Звук	Зібраний та чікий з надмірною педалізацією	Звук м'який та зібраний
Мелізми	Не чіткі та дещо «розмиті»	Вільне та вишукане виконання мелізмів
Агогіка	Не змінна	Присутні невеликі зміни в агогіці, про те вони не дуже відчутно впливають на характер твору
Динамічні нюанси	Враховані, хоча виконані здебільшого технічно, ніж художньо	Рівномірний розподіл динамічних нюансів
Темп	Не змінюється протягом твору	Згідно з оригіналом твору, проте з малим відхиленням від вказаного композитором (редактором)
Артикуляція	Менш чітка та не яскраво виражена	Чітка з мінімальною педалізацією, відчувається виділення мелодичної лінії
Акценти	Менш відчутні	Відчутні та відпрацьовані
Штрихи	Менш відчутні	Відчутні
Динаміка	Занадто гучна	Приділена увага динаміці та враховано вказівки композитора (редактора)

Експромт Es-dur №2 op. 90 у виконанні Буніатішвілі, яка відома своєю здатністю витягти емоційність з музики, вдало та влучно втілила характер експромту. Вона може передати відчуття ніжності і меланхолії, що є ключовими елементами цього твору Шуберта.

Ф. Шуберт. Експромт №2 op. 90 Es-dur		
параметри	А. Юссен	Х. Буніатішвілі
Звук	Зібраний та чікий з надмірною педалізацією	Звук м'який та зібраний
Мелізми	Не чіткі та дещо «розмиті»	Вільне та вишукане виконання мелізмів
Агогіка	Дещо змінюється, особливо це спостерігається при виконання пасажів в уповільненому темпі, втрачається імпровізаційність	Присутні зміни в агогіці, зокрема у віртуозному виконанні фраз та пасажів у прискореному темпі
Динамічні нюанси	Враховані, хоча виконані здебільшого технічно, ніж художньо	Рівномірний розподіл динамічних нюансів
Темп	Дещо уповільнений	Трохи змінений, більш прискорений
Артикуляція	Менш чітка та не яскраво виражена	Чітка з мінімальною педалізацією,

		відчувається виділення мелодичної лінії
Акценти	Надто гучні	Відчутні та відпрацьовані
Штрихи	Менш відчутні	Відчутні
Динаміка	Занадто гучна	Приділена увага динаміці та враховано вказівки композитора (редактора)

Висновки до Розділу 3

У даному розділі проаналізовано дві інтерпретації відомих піаністів – Юрія Кота та Клаудіо Аррау, Хатії Буніатішвілі та Артура Юссена. Усі піаністи підійшли по-своєму до подачі експромтів Шопена та Шуберта.

У виконанні Ю. Кота твори Ф. Шопена постають у яскравому світлі, з чіткою артикуляцією, великою увагою до штрихів, динамічних нюансів, піаніст дуже акуратно використовує педалізацію, бережно ставиться до виявлення особливостей фактури Ф. Шопена. Однак виконання К. Аррау дещо менш влучно інтерпретує шопенівські експромти. Цим зумовлено надмірною педалізацією та відносно істотними агогічними змінами у виконанні, а саме менш вираженою артикуляцією, гучною динамікою та дещо приглушеним звуком. Проте у певних моментах звучання є дуже розмитим і наближеним до імпресіоністичного. Звучання мелодичної лінії у К. Аррау не так яскраво проакцентоване, як у Ю. Кота, але відчутне. Клаудіо Аррау подає мелодичні малюнки більш м'яко і єдиним потоком. Піаніст уважно ставиться до акцентів, штрихів та динамічних нюансів. На мою думку виконання експромтів Шопена

вітчизняним піаністом Ю. Котом найбільш вдале та вдумливе. Він «відчуває» стиль композитора і яскраво його інтерпретує у виконанні.

Щодо творів Шуберта у виконанні Хатії Буніатішвілі та Артура Юссена дещо відрізняються: Хатія Буніатішвілі може звертати більше уваги на емоційну імпровізацію та драматичність, тоді як Артур Юссен може бути більш консервативним у своїй інтерпретації, зосереджуючись на деталях композиції, відчутно змінювати загальну агогіку експромтів, що відчутно відображається в їх образності та драматургії. Здійснивши порівняльну характеристику виконавських версій експромтів Ф. Шуберта, зазначимо, що грузинська піаністка впоралась на відмінно, ніж її колега Артур Юссен, оскільки вона вдало застосовує педалізацію, має помірні агогічні зміни, що не дуже відчутно позначається на загальному характері експромтів, проте її інтерпретування влучно розкриває стиль Шуберта.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження було спрямоване на формування цілісного уявлення про експромти Ф. Шопена та Ф. Шуберта, ґрунтуючись на їх аналізі, а також на порівняння виконавських інтерпретацій усіх експромтів, а саме Експромт As-Dur op. 29, Експромт №2. Fis-Dur op. 36, Експромт №3. Ges-Dur op. 51, Фантазія-експромт cis-moll op. 66 Ф. Шопена та Експромти op. 90 №№2-3 Ф. Шуберта.

Наукова новизна даного дослідження полягала в тому, що в дослідженні розглядається виконавські аспекти жанру експромту для фортепіано епохи романтизму і виявляються особливості їх художньої інтерпретації на прикладі виконавських версій експромтів Ф. Шопена у Юрія Кота та Клаудіо Аррау; Ф. Шуберта у Хатії Буніашвілі та Артура Юссена.

У ході дослідження були розглянуті основні риси романтизму – епохи, в якій жив та творив видатний геній Ф. Шопен. Виконавцю творів цього композитора особливо важливо орієнтуватися у особливостях епохи романтизму задля того, щоб розуміти усі тонкощі виконання музики Ф. Шопена. Серед стильових рис епохи романтизму важливо виокремити такі: увага до внутрішнього світу героя і вираження його почуттів; свобода самовираження; відторгнення лінійного розвитку мистецтва; стремління розчинитися в народному; введення пісенності; стремління до мініатюрних форм.

Ф. Шопен є яскравим представником романтизму. Композитор залишив надзвичайно велику спадщину творів для фортепіано. Він розвинув можливості цього інструмента, розсунув рамки фортепіанної техніки і відкрив світу нечувані раніше фортепіанні звучання, а також збагатив фортепіанну

музику новими музичними жанрами і музичними образами, саме фортепіанна музика стала творчою лабораторією Ф. Шопена.

Однією зі складових цієї «творчої лабораторії» композитора став жанр експромту. Назва жанру підкреслює навмисну «імпровізаційність», спонтанність вираження цих п'єс, пройнятих безпосереднім ліризмом, заснованих на емоційно-чуттєвих, мелодичних зворотах і інтонаціях. Багато шопенівських експромтів схожі з шубертівськими. Про це свідчить тричастинна форма з контрастними розділами, опора на певний піаністичний прийом протягом цілого твору або в окремих його розділах.

Усі чотири експромти написані Ф. Шопеном у зрілі роки. Попри досить прозору композиційну структуру творів, вони сповнені світлими, глибокими, а часом і героїчними образами. Експромти близькі до інших жанрів, котрі представлені у творчості Ф. Шопена – до балад (програмність, картинність, оповідальність, героїка), до ноктюрнів, прелюдій (пісенність, лірична насиченість, тонка вишуканість фортепіанного письма) та етюдів (філігранна техніка).

Фортепіанні експромти Ф. Шуберта, зокрема оп. 90, №2 та №3, займають важливе місце в його творчій спадщині та в історії фортепіанної музики. Вони яскраво ілюструють романтичну сутність через спонтанність, ліризм і багатство емоційного вираження. Експромт як жанр надає композиторові можливість вільного музичного самовираження, що особливо помітно в цих творах Шуберта.

Експромти Шуберта демонструють структурну гнучкість, поєднуючи імпровізаційний дух із формальною чіткістю. Хоча форма може бути вільною, ці твори зазвичай мають тричастинну структуру, що дозволяє композитору експериментувати зі звуковими ідеями в межах традиційних тональних норм.

Це дає можливість досліджувати нові музичні світи та розповідати різноманітні історії.

Шуберт вдало використовує можливості фортепіано для передачі індивідуальних почуттів і настроїв, що робить його експромти чудовим прикладом романтичної фортепіанної музики. Вони продовжують викликати захоплення у виконавців і слухачів своєю глибокою емоційністю та художньою виразністю.

Експромти Ф. Шопена виконують у всьому світі. Порівнявши дві виконавські інтерпретації відомих піаністів – Юрія Кота та Клаудіо Аррау – ми визначили, що обидва композитори підійшли по-своєму до подачі експромтів Ф. Шопена. У виконанні Ю. Кота твори Ф. Шопена постають у яскравому світлі, з чіткою артикуляцією, великою увагою до штрихів, динамічних нюансів, піаніст дуже акуратно використовує педалізацію, бережно ставиться до виявлення особливостей фактури Ф. Шопена. Інтерпретації Клаудіо Аррау вражають своєю бархатністю звучання та відчуттям накладення «димки» на звук. Проте у певних моментах звучання є дуже розмитим і наближеним до імпресіоністичного. Це відбувається за рахунок надмірного використання педалі, іноді недостатньо чіткого артикулювання, плавного звучання фраз на єдиній динаміці. Однак фразування К. Аррау не позбавлене гнучкості і ясності, що є дуже важливим для творів Шопена. Звучання мелодії у К. Аррау не так яскраво проакцентоване, як у Ю. Кота, але досить відчутне. К. Аррау подає мелодичні рисунки більш м'яко і єдиним потоком. Піаніст уважно ставиться до акцентів, штрихів та динамічних нюансів.

Твори Шуберта у виконанні Хатії Буніатішвілі та Артура Юссена дещо відрізняються: Хатія Буніатішвілі може звертати більше уваги на емоційну

імпровізацію та драматичність, тоді як Артур Юссен може бути більш консервативним у своїй інтерпретації, зосереджуючись на деталях композиції.

Отож, виконання експромтів вимагає дуже делікатного ставлення до звуку, динаміки, артикуляції, акуратного використання педалі, виокремлення мелодичних ліній, але при тому не потрібно забувати про надання глибини басовому голосу, а також про філігранність викладу, що є дуже важливою для виконавської подачі експромтів цього видатного генія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беленічева Л. Музичне імпровізаційне мистецтво: теорія і практика. Київ: Музична Україна, 2016. 120 с.
2. Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2008. 20 с.
3. Висоцька М. Роль експромту у музичному творчості Ф. Шуберта. Львівський музичний вісник. Львів, 2010. № 2(7). С. 53-57.
4. Горюхіна Н.О. Вчення про музичну форму: підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990. 207 с.
5. Гурець Ю. Феномен експромту в інструментальній музиці епохи романтизму. Київ: НАДУ, 2009. 198 с.
6. Драч І. Композиторська школа і художня індивідуальність. Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали науково-практичної конференції. Київ, 2001. С. 60–64.
7. Дрогобицька О. Проблеми трактування експромтів Ф. Шопена. Науковий вісник Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Львів, 2014. №16. С. 83-88.
8. Експромт Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Київ, 2008. Т. 2. С. 16.
9. Жарова, Л. Творчість Фредеріка Шопена в контексті епохи романтизму. Київ: Музична Україна, 2012. 202 с.
10. Івашкевич Я. Шопен. Київ: Музична Україна, 1989. 112 с.
11. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111-118.

12. Кисельов М.М., Гардашук Т.В., Грабовський С.І. та ін. Антропосфера: сучасні інтерпретації: Монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2015. 192 с.
13. Коменда О.І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : веб-сайт. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення 03.06.2023).
14. Коханик І.М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
15. Коханик І.М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
16. Коханик І.М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
17. Коханик І.М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. Тимошенко, В. Москаленко. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
18. Ковальчук О. Франц Шуберт та його експромти для фортепіано: аналіз жанру та виконавські аспекти. Наукові праці Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. № 50(1). С. 74-80.
19. Кот Юрій. Ф. Шопен. Фантазія-експромт до дієз мінор, ор 66. 2020. Веб – сайт : URL : https://www.youtube.com/watch?v=zvcskV_WTwM (Дата звернення: 16.03.2024).
20. Кот Юрій. Ф. Шопен. Чотири експромти: ор. 36, ор. 29, ор. 51. 2018. Веб – сайт : URL : https://www.youtube.com/watch?v=_GWVRQByY3k (Дата звернення: 16.03.2024).

21. Лінник Н. Імпровізація у творчості Ф. Ліста. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2016. №27. С. 179-183.
22. Лисенко В. Виконавський дискурс як основа експресії у фортепіанній творчості Ф. Ліста. Наукові праці Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. № 53(1). С. 90-96.
23. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ : «Клякса», 2013. 272 с.
24. Москаленко В.Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4 – 14.
25. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. 25 с.
26. Очеретовська Н.Л. Український словник музичних термінів. Харків, 2008. С. 141–142.
27. Пістунова Т.В. Музична імпровізація як складова системи підготовки музикантів-інструменталістів у ВНЗ. Молодий вчений. Одеса, 2017. №7. С. 87-90.
28. Помішаєва О. Франц Шуберт та його твори для фортепіано: стильові та виконавські особливості. Київ: Музична Україна, 2017. 176 с.
29. Романова А.В. Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніставиконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2011. 20 с.
30. Стецюк Б.О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. 20 с.

31. Чередниченко І. Експромт Ф. Шопена як твір великого майстра і виконавського жанру. Мистецтвознавчі записки, 2013. №26. С. 116-121.
32. Шаповалова Л.В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : дис ... д-ра наук: 17.00.03. Харків, 2008. 272 с.
33. Шаповалова Л.В. Проблеми жанрової типології. Київ: Музика, 1984. №3. С. 4-5.
34. Brow M. Chopin and Romantic Music. Oxford University Press, 2002. 125 p.
35. Angeles S.-V. The Legacy of Genius: Improvisation, Romantic Imagination, and the Western Musical Canon. Dissertation submitted to the University of California, Los Angeles, 2001.
36. Arrau Claudio. F. Chopin Fantasie-Impromptu opus 66. 1981. Веб – сайт : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lck7lhwHS3s> (Дата звернення: 15.03.2023).
37. Arrau Claudio. F. Chopin. Impromptu No. 1 in A Flat Major, Op. 29. 1981. Веб – сайт : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RNcMVuLjA6Q> (Дата звернення: 15.03.2023).
38. Arrau Claudio. F. Chopin. Impromptu No. 2 in F sharp Major, Op. 36. 1981. Веб – сайт : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=54aaMyavUs0> (Дата звернення: 15.03.2023).
39. Arrau Claudio. F. Chopin. Impromptu No. 3 in G sharp Major, Op. 51. 1981. Веб – сайт : URL : https://www.youtube.com/watch?v=wEnlGD_3eCQ&list=OLAK5uy_liZDb3O-mIHT8A2e1RRqQCBaP7mmu_n2Y&index=28 (Дата звернення: 15.03.2023).
40. Benson B. E. The Improvisation of Musical Dialogue. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 55.

41. Buniatishvili Khatia. F. Schubert. 4 Impromptus, Op. 90 №2. 2019. Веб – сайт : URL : https://www.youtube.com/watch?v=KMq5dAl_dnI (Дата звернення: 26.03.2024).
42. Buniatishvili Khatia. F. Schubert. 4 Impromptus, Op. 90 №3. 20219. Веб – сайт : URL : https://www.youtube.com/watch?v=ppc_X8qvhUI (Дата звернення: 26.03.2024).
43. Ferand E.Th. Improvisation in Nine Centuries of Western Music. An Anthology with a Historical Introduction. Series: Das Musikwerk (Anthology of music). Arno Volk Verlag : Köln, 1961. № 12.
44. George E. Lewis and Benjamin Piekut. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 458–480.
45. Goehr L. Improvising Impromptu, Or, What to Do With a Broken String. From The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies. Vol. 1.
46. Gooley D. Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century. Oxford Handbooks Online. 2014. p. 2.
47. Hinson M. The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases. Indiana University Press, 1990. 192 p.
48. Hooning M. Schubert: Impromptu in G flat major D 899 (Op. 90 no. 3). Веб – сайт : URL : <https://martijnhooning.nl/frameset/analyse-schubert-impromptu-op-90-3.html>. (Дата звернення: 29.05.2024).
49. Jussen Arthur. Schubert Impromptus Opus 90 №2, 3. 2014. Веб – сайт : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=g8Z4zVxFAUk> (Дата звернення: 25.03.2024).
50. Kinderman W. Wagner's Parsifal. Oxford University Press, 2013. 113 p.
51. McClary S. The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories. Narrative. 1997. vol. 5, no. 1. pp. 20–35. URL : <http://www.jstor.org/stable/20107098>.

52. Mitchell B. Playing Schumann Again for the First Time. Research Catalogue. 2024. Веб-сайт – URL : <https://www.researchcatalogue.net/view/81476/557352/0/0>. (Дата звернення: 18.05.2024).
53. Moore R. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1992. Vol. 23, No. 1. P. 61–84.
54. Petri J. S. Anleitung zur praktischen Musik. Breitkopf & Härtel : Leipzig, 1782. p. 266.
55. Rosen C. The Romantic Generation. Harvard University Press, 1997. 744 p.
56. Schonberg H. The Lives of the Great Composers. W. W. Norton & Company, 1997. 656 p.
57. Searle H. Schubert's Late Music: History, Theory, Style. Cambridge University Press, 2001. 488 p.
58. Saffle M. Liszt in Germany, 1840-1845. Pendragon Press, 1999. 340 p.
59. The Romantic Era. URL: <https://web.archive.org/web/20070810072840/http://www.essentialsofmusic.com/eras/romantic.html> (Дата звернення: 01.06.2023).
60. Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford University Press, 1985. 712 p.

ДОДАТКИ

Гретрі

64 MÉTHODE DE PRÉLUDE.

*EXEMPLE d'un Prélude, d'où nous ferons
sortir une Fugue libre.*

PRÉLUDE.

Basse fondamentale.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are in bass clef and contain a simple harmonic accompaniment of quarter and half notes. The word "PRÉLUDE." is written below the middle staff, and "Basse fondamentale." is written below the bottom staff.

The second system of the musical score continues the melody and accompaniment from the first system. It consists of three staves in the same clefs and key signature, with the same rhythmic patterns.

The third system of the musical score continues the melody and accompaniment from the second system. It consists of three staves in the same clefs and key signature, with the same rhythmic patterns.

Дрехслер

Achter Abschnitt.

Daß der vollkommene Organist den Contrapunct verstehen müsse, ist eine ausgemachte Wahrheit; daß man aber auch ohne Beyhülfe des Contrapunctes bloß harmonisch gut präludiren könne, mögen folgende Beispiele beweisen:

Erstes Vorspiel.

Andante.

Diese mit * bezeichneten durchgehenden Noten sind bloß der Melodie wegen angebracht.

Черні

6

§. 4

Da aus jedem Accord sich die mannigfaltigsten Passagen entwickeln lassen, so kann man selbst die einfachste Modulation zu unzähligen, sowohl melodischen, als brillanten Vorspielen ausspinnen. Ich wähle, als Beyspiel, den sehr gewöhnlichen Gang:

Exempel 1. *Lento.*

Und nun sehe man, was hieraus gemacht werden kann:

Ex: 2. *Allo Vivo.*

Ex: 3. *Allo*

Приклад №1:

Allegro agitato.

Приклад №2:

Largo. *pesante.* *Moderato cantabile.* *sotto voce*

The musical score for Example 2 consists of three systems of staves. The first system is marked *Largo.* and *pesante.*, featuring a piano part with heavy, slow-moving chords and a vocal line with a few notes. The second system continues the piano part with more complex chordal textures and includes a vocal line with a *sotto voce* instruction. The third system shows the piano part with intricate fingerings and a vocal line with a *sotto voce* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings, as well as performance instructions like *pesante.*, *Moderato cantabile.*, and *sotto voce*.

Приклад №3:

Allegro assai, quasi presto. *p legato.*

The musical score for Example 3 consists of two systems of staves. The first system is marked *Allegro assai, quasi presto.* and *p legato.*, featuring a piano part with rapid, flowing passages and a vocal line with a few notes. The second system continues the piano part with more complex chordal textures and includes a vocal line with a *p legato.* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings, as well as performance instructions like *Allegro assai, quasi presto.* and *p legato.*.



Приклад №4:



Приклад №5:

Andantino.

The musical score for 'Andantino' consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-10, the second system measures 11-20, and the third system measures 21-27. The piece is marked 'Andantino.' and 'p' (piano). The bass line includes several 'Ped.' (pedal) markings and asterisks. The treble line has a '20' marking under a complex passage.

Приклад №6:

The musical score for 'Приклад №6' consists of a single system of staves. The piece is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a piano (p) dynamic and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The bass line has several 'Ped.' (pedal) markings and asterisks. The treble line has a '27' marking under a complex passage, which is highlighted by a red box.

Three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *sostenuto.* and *f*. The second system is marked *cresc.*. The third system is marked *ff*. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Приклад №8:

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *pp*. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Приклад №9:

Приклад №10:

[illegible]

Приклад №11:

sostenuto

Приклад №12

Andante

Приклад №13:

9

V (V4/3) II⁴ — 3

2

11

(IV) IV6 (V4/3) IV 4 — 3

13

pp *dimin.*

IV II6 V2 I6 IV⁹ — 8 II6

15

I6/4 V⁴ — 3 I6/4 V I I6

Приклад №14:

17

V (V4/3) *f* II⁴ — 3

19

cresc. (IV) IV6 (V4/3) IV 4 — 3

21

pp *dimin.*

IV VII4/3md suspending V2 I6 IV 9 — 8 II6 (V6)

23

I6/4 V4 — 3 I6/4 V I (V4/3)

Приклад №15:

31

pp

es klein
Ces groot

I IV6 I6/4 V2 I6 V4/3

33

(V4/3) → [VI] IV 6 — 5 II6 I6/4 V9 — 8 — 7

'hodriagoliik!'

35 *ppp*

I IV6md

Приклад №16:

47 *pp*

I6/4 V 2 Eb major I6 V4/3

49

I (V4/3) → [VI] IV 6—5 II6 I6/4 V 9 8 7

'deceptive'

51

I (V2) IV6md
or in Eb minor:: IV6

Приклад №17:

