

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

О. О. КОПЕЛЮК

**МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ
ДРУГОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ
ІВАНА КАРАБИЦЯ**

Науково-методичне видання

Харків 2020

УДК 780.616.432.082.4.071.2(07)

Друкується за рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського
(протокол № 2 від 26 вересня 2020 р.)

Рецензенти:

Шаповалова Людмила Володимирівна – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чередниченко Ольга Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, завідувач предметно-цикловою комісією фортепіано Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського.

Копелюк Олег Олексійович – кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Методико-виконавські аспекти Другого концерту для фортепіано з оркестром Івана Карабиця – науково-методичне видання для вищих навчальних закладів культури та мистецтв III - IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. унів. мистецтв Х.: ХНУМ, 2020 – 16 с.

В запропонованому навчально-методичному виданні розглядається один з визначних фортепіанних творів представника музичної культури останньої третини ХХ століття Івана Карабиця – Другий фортепіанний концерт. Автор, який в свою чергу неодноразово виконував даний твір, пропонує свою виконавську версію та зупиняється на найскладніших проблемах які постають в процесі виконання концерту. На основі власної виконавської концепції вироблені методичні рекомендаційні поради піаністам-виконавцям.

Видання розраховане на викладачів мистецької спрямованості, студентів-піаністів, аспірантів вищих навчальних закладів для проходження в класі з спеціального інструменту (фортепіано).

УДК 780.616.432.082.4.071.2(07)

© Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
©КОПЕЛЮК О.О., 2020

ВСТУП

Концертний жанр ХХ ст. свідчить про його синтезуюче, підсумкове значення у відношенні до самої історії жанру. Сучасний концерт увібрав у себе практично усі історично-усталені жанрові види, яки прийшли з різних епох, підсумовує основні ідейно-композиційні структури, узагальнює прийоми образно-тематичного розвитку, характерні концертному жанру в цілому.

В українській музичній культурі ХХ століття досягнення митців у області жанру фортепіанного концерту надзвичайно вагоме. Цілком справедливо можна говорити про визначення його статусу в контексті європейської музики. Самодостатність його стильових орієнтирів, технік композиторського письма вивило перш за все національну специфіку його втілення у творчості провідних майстрів української музичної культури. Крім того, окремий інтерес складає виконавський аспект проблематики, що містить комплекс питань, пов'язаних з інтерпретацією нових творів сучасних композиторів. Одним з таких видатних зразків фортепіанного концерту другої половини ХХ ст. в Україні є Другий концерт для фортепіано з оркестром Івана Федоровича Карабиця, видатного представника української культури останньої третини ХХ століття.

Концертний жанр ХХ ст. свідчить про його синтезуюче, підсумкове значення у відношенні до самої історії жанру. Сучасний концерт увібрав у себе практично усі історично-усталені жанрові види, яки прийшли з різних епох, підсумовує основні ідейно-композиційні структури, узагальнює прийоми образно-тематичного розвитку, характерні концертному жанру в цілому.

Методико-виконавські аспекти Другого концерту для фортепіано з оркестром Івана Карабиця

Перше звернення до цього жанру відбулося у Івана Федоровича в період навчання у Київської консерваторії. Це був дуже важкий період у житті композитора. Раптова смерть його вчителя Б. Лятошинського, змусила продовжити навчання в класі вже іншого педагога М. Скорика. Це перша спроба реалізувати всі свої знання, накопиченні у великого майстра, й продемонструвати свою творчу індивідуальність. Тож концерт № 1 для фортепіано з оркестром створений у 1968 р. автор одержав за нього одну з перших визнань – III премію на Всесоюзному конкурсі молодих композиторів¹.

Другий фортепіанний концерт (1972 р.) став визнаним творчим успіхом молодого автора. Написаний в період навчання в аспірантурі (творчий керівник Мирослав Скорик), в пору становлення самостійних засад творчості цей опус репрезентує власний пошук молодого митця. Циклічний за композиційною будовою, масштабний за драматургічним втіленням, віртуозний за стилем викладу цей твір увійшов до репертуару піаністів і став виразненням кращого досвіду українського фортепіанного концерту останньої третини ХХ століття.

Другий концерт І. Карабиця ставить перед виконавцем ряд важливих виконавських проблем: це стосується метро-ритмічної організації циклу, вміння вибудовувати форму в процесі музикування, володіння поліфонією та різними видами технічного арсеналу піаніста, педалізації та інші.

Перша частина. Однією з головних завдань першої частини є вміння пластичного входження в атмосферу оркестрової епічної розгортованості, що простежується в принципі співставленості «tutti-soli». Але це співставлення повинно бути дуже цілісним, наче диригент передає звуковий «факел»

¹ Єрмакова Г., Іван Карабиць / Г. Єрмакова. К. : Музична Україна, 1983. – С. 48

піаністу. Перше сольне висловлювання піаніста вносить відчуття деякої відокремленості – це монолог ліричного героя концерту.

На відміну від поступової, неспішної ходи в оркестрі, поява сольного висловлювання вносить бентежно-мрійливий характер. «Входження» в запропоновану оркестрову атмосферу ставить перед виконацем саме проблему звукоутворення. Починати слід досить тихо, але з ясним відчуттям ясних кінчиків пальців. Розгортана септоль всього за чверть дозволяє продемонструвати діапазон інструменту відразу в дві октави (c-d²). Не зважаючи на ремарку *gubato* та на відсутність тактової риси, що увиразнює метроримичну стійкість, слід дотримуватися чотирьохдольності. Це пов'язано з знаходженням точної фразировки.

В головній партії піаністові слід триматися за інтонаційні вершини, які утворюють мелодію. Дисонантні септими, що містяться у мелодії, композитор завуальовує у розгорненні секстолі та септолі. Динамічні зрушення в першій фразі дуже не значні, це пояснюється як і розміром фрази, так і характером сумніву. Динамічне коливання помітне у другій фразі, мелодія виходить у нову звукову зону –терція (*f-as*³). В цьому місці слід розвести фактуру, щоб відчутти велику дистанцію між краями. Новим у фразі, в порівнянні з першою є вміння виконувати підголосочну поліфонію. Тому завданням піаніста є подолання статичності, за допомогою горизонтальної спрямованості в мелодії. Педаль використовується на сеполях як носій романтичного втілення, й на лінії басу під час підголоскової поліфонії. Поступовий динамізм оркестрової партії дає новий динамічний, та емоційний спектр другого монологу головної партії виконавця. Лінія сквозного розвитку сольної партії ставить ще одну виконавську проблему, з одного боку це безрозривна «естафета» між оркестром та виконавцем, з іншого це продовження розвитку сольного матеріалу. З продовженням викладу сольного матеріалу чотирьохдольність зникає, але все одно не зважаючи на відсутність тактів, слід керуватися виконавським «диханням» під час побудовання фраз. Це ще раз свідчить про те, що одиницею темпо-

ритмічного виміру музики стають не такти. Фрази утворюють різноманітні кількості «виконавських тактів», від трьохдольності до семидольності. Мелодія звучить у верхньому регістрі носить бентежний характер. Від соліста вимагається пластичне володіння звуковою горизонталі.

Головну тему оркестрової головної партії необхідно проінтонувати більш розбірливо, тим паче вона проводиться у фактурному збільшенні. Тему в сексту, що звучить в октавному розриві, необхідно виконувати подекуди витягнутими пальцями, дуже співучим звуком, а підголоски, які також викладені в секту, повинні створювати ефект «плетіння» мелодії.

Дуже точно слід розрахувати динамічний план розвитку мелодії, щоб повторний епізод основної теми звучав досить впевнено, масивно, а пунктирну мелодичну лінію з витягнутим верхнім голосом. Важливо сфокусувати свою увагу на горизонтальному мисленні. Нижній регістр повинен бути темброво насиченим, але не брутальним. Необхідно емоційно підвести до заключної оркестрової головної партії.

Зв'язуюча партія має відтінок тембрів дзвіночків. Верхній регістр повинен бути прослуховуваний дуже ясно. Тут супряжені два штриха – пластичне *legato* і скерцозне *non legato* в мартелютному викладенні. Складність всіх септолей частини полягає у внутрішньому прослухованні гармонії, у розбірливості щодо кожного звуку.

Побічна партія бере від головної не лише пластичні септолі, а й функцію «виконавського дихання», це стосується виміру фразіювання. Спочатку це становлення тематичної думки, тому початок звучить дещо не впевнено. Але поступово тема набирає впевнений стержень і масштабних обертів. Це тема «романтика-мислителя». Панує атмосфера врівноваженності, поступовості. Тема емоційно не відкрита, тому виконавцю важливо знайти її кульмінаційну зону (ц. 8 т. 5).

Виконавська трудністьпобічної партії пов'язана з насиченою поліфонією (активне чотирьохголосся). Тому виконавцю слід працювати над кожним голосом в окремленості, вслуховуватись в темброву палітру, грати

два, три різні голоси між собою. Оскільки фактурно голоса близько знаходяться один з одним, під час роботи треба перенести два верхніх голоси на октаву в гору, щоб подолати по тембру близько розташовані голоси, для знаходження тембрових красок. Важливо те, щоб були краї, тому центрову увагу слід навести на 4-ті, 5-ті пальці рук. Септоль має бути прив'язана одразу до теми. З подоланням нових інтонаційних вершин. Необхідно неначе замикати фразу. Важлива в виконавському сенсі і інтонаційно-ритмічна формула «тритонових, пунктирних» позивів, вона має бути дуже чітко та ясно проартикульована. Тяжіння в темі повинно здійснюватись за допомогою невеликого силового похилу в бік синкопи. З появою тріoley мелодія повинна набути ще більш пластичного руху. Тож головним завданням для виконавця є широта мислення в процесі розгорнення партії, та володіння поліфонією, як одним із головних засобів художньої виразності, так і з основним типом мислення композитора.

Розробка складає нові труднощі для виконавця, оскільки вперше соліст стикається з оркестром, перегукується, веде активний діалог, переконує значемістю свого тематичного матеріалу.

Перший етап розробки носить характер становлення, знаходження стійкості тематичного матеріалу побічної партії. На самому початку діалогу виконавцю необхідно добитися пластичного, рівного переходу від флейтової партії до солюючої. Характер цього епізоду дещо тривожний, вкрадливий, тому треба знайти необхідну якість звуку. Для цього слід розвивати лінію флейтового голосу наче у її динаміці, тим паче що, контраст складає саме регістровий фактор. Флейта у високому регістрі передає розвиток матеріалу низкому регістрові фортепіано. Тріольне заповнення теми має бути дуже вирівняним по звуку, без всяких емоційних всплесків. Важливим є і характер *crescendo*. Поступове посилення звуку призводить до раптового зникнення соліста. І в характері *subito* продовжує на *p* свій розвиток флейта. Оскільки свій матеріал флейта проводить вже в більшому розгорненні, зачіплюючи нову висоту, новий динамічний план, партія соліста повинна

бути сподвигнута емоційною рішучістю. Взбираючись на нові висоти, виконавцем дуже ясно, подекуди пронизливо повинні бути проінтоновані пунктирні ритми в темі. Зламану мелодію підголосків також слід дуже якісно інтонувати, особливо не близькі по знаходженню один з одним інтервали. В ц. 12 на перерваній побічній партії в оркестрі необхідна дуже швидка реакція соліста на неузгодженність, зіткненність. Суперечка зводиться до пишного, м'якого образу побічної партії струнної групи в оркестрі на грайливо-злобний, скерцозний образ з пунктиром в партії соліста. Розрахувати динаміку треба таким чином, щоб скерцозний характер призвів до заспокоєння побічної партії, але вже в партії соліста.

Другий етап розробки наче закриває перед слухачем завісу викладених тем – це нова атмосфера переживань ліричного героя. Складність теми полягає у широті висловлювання. Мелодію слід визвучувати плоскими пальцями, з достатньою вагою на кінцівках пальців. Фрази вибудовуються тритактами з інтонаційним тяжінням від першого до третього. Не зважаючи на септолі, крайні голоси теми мають бути реєстрово розведені, і кожен з голосів має бути темброво забарвлений. Септолі носять затушований характер, вони огортають крайні голоси теми.

В свою чергу виконавець має знайти свій визначений тембр, яким буде «зафарбовувати» насичені контури теми. Слід знайти для септолей свій характер, наглядно навіть помітивши хвильоподібний малюнок. Тож ця тема ознаменовує експресивно-речитативну значемість на гребені романтичного душевного піднесення. Парадокс теми виявляється у воз'єднанні двох кардинально різних станів це розповідний, неспішний характер вісника та його душевний світ переживань, схожий дещо на хаос. Багато привносить в розділ педаль, яка слугує, як барва. Вся фактура звучить на вишуканій, колористичній педалі. Ритмічні збивки по синкопам не повинні зволікати від метроритмічної стійкості, тому для роз'ясненої сильної долі необхідно її визначити невеликим акцентом то в септолі, то в лінії нижнього голосу. Коли лінія басу залишається без підтримки верхнього голосу вона звучить в унісон

зі струнними, тому треба темброво цей голос підтримати. У ц. 14 імпровізаційна фактура окутує унісон тем.

Звернемо увагу на ламану візерункову структуру, яку необхідно як умого більше грати в повільному темпі. Слід добитися в цьому незручному місці пластичності, опори в сильних долях, інтонаційної спрямованості у середині пасажу, віднайшовши інтонаційні точки. Вагому цінність складає постановка руки під час пасажового потоку, необхідно прослідкувати за позиційним типом гри. Немалу роль відіграє відточенність рухів рук, а в характері пасажів – воля та сміливість. Перед вальсом слід в пасажній хвилі вивести енергетичну масивну кульмінацію.

Третій етап – *вальс*. Соліст знов співставляється оркестру. Дуже імпульсивно, потужно та непохитно звучить тема вальсу в оркестрі, на коротку мить пририваючись передає вальсову «естафету» солісту. Фортепіанна фактура прозора, тому масштаб насиченості вальсу губиться, демонструючи вальс імпресіоністичного характеру. У сольному викладі вальсу слід рухатись за інтонаційними вершинами. Цікаво те, що секстолі граються під однією вагою руки, під її зведенням, а септолі які свідчать про романтичний аспект – на плоскій позиції руки.

Репризне проведення теми з другого розділу звучить без особих інтерпретаційних змін. Слід зазначити, що септолі необхідно сприймати не просто як гармонійний фон, а як частину своєрідної мелодії, в якій є розвиваюча лінія басу та лінія верхнього голосу. Тож тут простежуються краї, в поміж яких простягаються «квінтолі». Складність першої частини пояснюється і поліритмією. Вирівняна лінія оркестру та сольної теми соліста ускладнюється складними «фоновими» ритмами, і великий виконавський дискомфорт полягає саме у епізодах, де передбачається зміна тривалостей. В цих місцях необхідно грати саме зв'язки, де спочатку виписані одні тривалості, а потім інші. Бажано, щоб цей перехід був пластичний та непомітний для слухацького вуха.

Реприза – побічна партія (ц. 19) викладена октавно-акордовим складом і це кульмінація душевних переживань героя в розробці. Тема звучить дуже по вольовому, активно. Виконувати тему треба вагомим звуком, тим паче, що композитор вперше викладає тему на *f*. Однак тут не може бути й мови про жорсткий, грубий постукуючий звук. Партія потребує повної вободи усієї руки, рессорності кисті рук та допомоги м'язів спини. Густою тембровою фарбою мають бути окрашені баси. Синкопи в темі треба помічати невеличкими акцентами в середньому пласті фактури, та в басах. Вагому цінність складає хроматичний зпуск в темі, який важливо виразно проінтонувати. Інтонування потребують і другий та третій звуки в тріолі, в тих місцях, де тема зупиняється на довгій ноті, бо саме вони слугують своєрідними чинниками у подальшому подвижницькому русі теми. Фігурацію в ц. 20 можна облегшити в плані звуку, бо в цей момент звучить головний матеріал в партії оркестру.

Ремарка *grandioso* свідчить про емоційний пік частини. Тема головної партії у соліста викладена на кульмінаційному витку всієї першої частини. Тема носить зосереджений, сконцентрований характер. Розгортається акордовим складом, що вносить вагомий характер. Важливо не підтораплювати мелодію, використовуючи *tenuto* в акордах. Оскільки мелодія знаходиться в п'ятому пальці, та й ще в високому регістрі, слід приділити велику увагу саме на цю лінію виховавши «відчуття п'ятого пальця». Починаючи тему на *f* необхідно продумати динаміку таким чином, щоб інтонаційна напруга була в другій половині третього такту. Головною опорою в темі повинні стати баси. Проводячи контропункту головної партії оркестру з побічною соліста, слід давати як умога більше звуку, та грати тріолі тихше, щоб була прослуховувана побічна.

Кода після динамізованого апогею головної партії, після суворого розкату грому оркестр поступово зникає, передаючи післямову солістові. Знову сфера піднесеності стає головним об'єктом в завершенні частини циклу. Сольне висловлювання соліста знов не потребує тактових

рішень. У останньому сольному монолозі піаніст сам вирішує проблему руху незхідної теми. Важливо при переході з одного тематичного матеріалу на інший (ц. 23) витримати фермату. Яка й ознаменує ту саму післямову. Тему необхідно трактувати в імпресіоністичному стилі, з незавзятою педалізацією, але чітко викристалізовуючи голоси в секстовому розположенні з гармонічним фоном. Тема потребує не спішного, розповідного темпу. Артикуляція пальців має відзеркалювати ясність, бо динаміка коди надзвичайно притушована. Від виконавця необхідна особлива майстерність володіння звуком, бо кода повинна полонити слухача своєю незвичайною витонченістю та легкістю. Особливо на *pp* мелодія має бути дуже пластичною, щоб переніс руки ніяк не відбився на звуці. Невеликим звуковим контрастом є скерцозний епізод, який короткочасно несе характер грайливості.

Окреме виконавське завдання містить останній багаторазово повторюючий інтервал, бо в контроктаві робити поступове *diminuendo* дуже складно. Це потребує надзвичайно сконцентрованих кінчиків пальців, без всяких зайвих рухів руки.

Друга частина представляє в жанровому аспекті токату. Токата ставить перед виконавцем на сам перед проблему жерсткого ритму та ритмічної пульсації. Тому перед тим як починати грати головну партію слід відчутти характер цієї музики. І вже в цьому характері уявити собі ритм партії. При чому головна партія містить в собі «ритмічні колізії». Велику роль необхідно приділити паузам, бо тема починається не з сильної долі. Перед тим як починати грати, треба пропустити через себе декілька тактів чистих шістнадцятих. Слід пам'ятати, що починається тема в край низькому регістрі (*Cis₁*), і тому треба дуже чітко надавати долі. Не зважаючи на ритмічні примхи в темі, вести мелодичну лінію необхідно у першу долю тактів. Не проходить мимохідь тої шістнадцятої, звідки починається вся ритмічна група. Виконавське побажання – по декілька десятків разів слід простукати один ритмічний малюнок всієї головної партії від початку до кінця на кришці

інструменту і запам'ятати, що саме в цей час роблять м'язи рук. Необхідно добитися виконавської свободи. Важливе місце і в повній свободі виконання партії займає посадка за інструментом. Відчуття повної фізичної та психічної свободи повинно стати головною установкою. Оскільки тема викладенна в мартеллятному виді, то можна сказати що тут взаємодіють два голоси – верхній та нижній. Тому необхідно при роботі з початку триматись за один голос, визначаючи його як за головний та ведучий, а потім за інший. Динамічний розвиток продумати таким чином, щоб почати як умого тихіше, але чітко та добратися до піку, вершини – щоб було зручно вступити партії оркестру. Ні в якому разі не метушитись і не підтараплювати потік шістнадцятих. Тож треба слідкувати за тим, щоб дійсно був прослуханий кожний витягуваний звук. Кожна нота повинна бути прочута не тільки на слуховому рівні, а й на фізичному. Ні в якому разі не грати тему в'ялими, не енергійними пальцями та забути про існування педалі, як такової. Вся головна партія виконується без педалі.

В цифрі 3 – коли тема переходить в варіаційний варіант і робить тему більш мелодизованим за своїм малюнком ніж строкатим, треба надати цій темі пластичного виконання, але інтонаційно тема повинна не тільки впізнаватись, але й продовжувати тримати ту енергетику, якою тема була наділена з самого початку. Вже в цьому варіанті композитор виписує ліги, завдяки яким виконавець інтонує тему вже у трохи іншому виді. Залучання до мелодії миттєвих підголосків свідчить про поліфонічне викладення теми. По суті ці підголоски являють собою репетеційний елемент головної партії. Тому виникає принцип накладання обох тематичних чинників однієї теми. Перше проведення мелодизованої теми починається від *fis* до *es*, друге ж від *h* до *c*², тому друге проведення звучить випукліше та ясніше. Поліфонічні прийоми закладені в цих репетеційних елементах, завдяки зеркальному відображенні в партії лівої руки.

Друга головна партія (ц. 3 т. 5) носить романтичний, мрійливий характер. Важливо показати гармонічну основу на яку потім буде покладена

ламана мелодія. Дуже уважно треба прослідкувати всі фразуючі ліги. В цьому місці треба добитись розшарування фактури на три пласти: мелодія, гармонія та підголоски. Мелодизована головна партія повинна дуже ясно інтонуватись, та бути інтервально пройнятою. Це перше місце використання педалі, бо педаль бере на себе саме гармонічну функцію та її використання пояснюється характером музичного викладення.

Чергування мелодизованого варіанту головної партії і другої головної партії піднімає все на нову звуковисотність. Другу головну партію бажано грати випрямленими пальцями, цим досягнеться і пластичність у звукодобуванні теми. Важливо починати мислити другу головну партію не з першого звуку, а з другого.

В цифрі 5 – композитор поєднує колейдоскопічні фігури з головної партії з другою головною у ритмічному збільшенні. При чому застосовується два штрихи – в партії правої руки *legato* та *non legato* і подекуди *marcato* в партії лівої. Цей штрих допомагає виконавцю найбільш вдосконало виявити інтонаційну природу другої головної теми. Ці колейдоскопічні фігури повинні не напучуючи ритмічно окутувати заповнювати другу головну партію.

Закінчуюче тричастинну форму головної партії – тема головної партії в малій октаві фортепіано в новій динаміці на *mf*. Коли виникають репетейційні елементи теми слід звертати увагу на пунктирні ритми в партії лівої руки. Репетейційні формули повинні звучати легко, не обважнюючи ваги руки. Пальці повинні падати на клавіші не перпендикулярно, а таким рухом, який дозволяє уявити змахування чогось з клавіш кінчиками пальців. При переході на репетейційні октави та на низхідний рух цих октав необхідно дотримуватись свободи зап'ясток. Рука та її суглоби повинні залишатись свободними та мати гнучкий стан.

В цифрі 9 – яка виповнює функцію зв'язки до побічної партії, треба добитись прозорої пластичності та точності в грі двома руками, при всьому

цьому слід досягти ефекту інтервальних натяжінь на поступовому *diminuendo*.

Побічна партія (ц. 10) – несе принцип мотивного будування. Тема демонструє зосереджений, розмірковуючий та неспішний характер. Цікаво відзначити, що партії рук мають різне тематичне значення та дуже часто вони кульмінаційно не зходяться. В побічній партії слід прагнути єдиної лінії. Важкість виконання лежить в тому, що тут одноманітна будова фрази. Якщо ми з самого початку використаємо всі виразні ресурси, то буде важко зберегти цікавість до кінця. З початку, коли тема ще нова, треба виконувати її, як умого простіше. В цій темі композитор нанизує на єдину нитку різноманітні ритмічні фігури – то пунктир, то тріоль, то квінтоль на одну восьму. Але ця нитка повина триматись на єдиному темпоритмі, в основу якої покладені довгй тривалості – чверті. Тому тут повинно бути дуже впевнене відчуття чвертей. Фактура побічної розкладена на поліфонічні пласти, чкі потребують відпрацювання кожного пласту в окремоті та в ансамблі. В побічній партії у виконавця повинен бути ясний динамічний план. Перше викладення теми повинно бути спокійним. Друге – вже більш збуджено. Октавне проведення теми – динамічне проведення теми. Фактура поступово ускладнюється. Тут панують секстолі, які рухають тему в перед, неспокійні пунктирні ритми, поліритмія. Всі складнощі не повинні заважати чіткому ритму. Квінтолі, які окутують тему слід грати легко, максимально приблизивши руку до клавіатури. Важкість складають ці ж квінтолі в октавному проведенні – тут необхідно звернути увагу на її малюнок, а саме це чергування білих та чорних клавiш. Руку слід тримати лише в верхній позиції, інакше із-за рухових незручностей, які несуть погойдування всієї руки – вбивається метроритмічна структура.

Оскільки побічна партія наділена багатьма труднощами, необхідно багато разів програвати тільки сильні долі, та слідкувати, щоб і вони утворювали фразу. Добившись свободи у цій метроритмічній сітці можна нанизувати всі складні ритмічні групи.

Вагому роль необхідно приділити партії лівої руки. Тут вона наче слугує контропунктом до основної теми. Тому має свій шлях і розвиток.

Розробка – етап інтенсивного розвитку тем. З початку це звичайне обернення побічної партії (ц. 13). Але поліфонічний тип мислення українського митця дозволяє прослідковувати не тільки за оберненням побічної, але і простежувати за наданим контропунктом. Зведення побічної партії до обернення та поліфонічні засоби викладення подекуди нам нагадують фінал сонати op. 110 (№ 31) As-dur для фортепіано Людвіга ван Бетховена, де великий майстер використовував тему фуги в другому проведенні в оберненні.

Спокійний, неспішний темп *andante* завдає відчуття спокою та роздуму. Оскільки тема розпочинається у край низькому регістрі фортепіано (D_1) на *p* та ще й в оберненні важливо те, щоб вона була інтонаційно впізнаною. Для цього необхідно наче «наділити» пальці густим, тембрисним відчуттям. Велика роль в виконавському аспекті належить паузам, які завжди в музиці І. Карабича стають художніми засобами виразності та носіями глибокого смислу. Авжеж паузи виповнюють різноманітні ролі, що доводять характер образності музичного матеріалу. В данному епізоді паузи стають, як факторами продовження розвитку матеріалу, так і фактором зацеплення та завмирання. Динамічна напруга потроху зростає завдяки виводженню теми з кожним разом на новий звуковисотний щабель. Використання водночас різних за своїм походженням штрихів *legato* та *staccato* дає змогу розкрити характер кожної з тем та надати їм індивідуальної образності. Оскільки тут використовується два діаметрально-протилежних штрихи, використання педалі виключно, за винятком останніх п'яти тактів до кінця сольного викладення. Тріольна формула у контропункті надає характеру деякої бентежливості. Важкість цього епізоду складає велика протягненність теми та її непохитна обрана ритмічна формула. Тому характер розвитку матеріалу повністю залежить від виконавця.

Після оркестрового викладу головної партії в оркестрі, наступає період розвитку окремих, як ритмічних так і інтонаційних елементів побічної партії, але в партії оркестру (ц. 16). Підводить до цього інтонаційній другій головної партії у соліста на *f*. Звучить це все насичено та експресивно. Згодом на основному матеріалі в партії оркестру йде накладення квінтової формули в партії соліста. Та це все носить прикрашальний, обрамлений характер. В плані виконавського ансамблю це досить важке місце. Головним «спасінням», щоб не розійтись з оркестром повинен стати внутрішній жорсткий ритм та ясне представлення теми в оркестрі. Проведення таких квінтолей повинно здійснюватися легким натиском на клавіші, уявивши їх собі як групетто до головного звуку, оскільки вони несуть характер прикрас до теми в оркестрі.

Тріоль та інтонації побічної в партії соліста (ц. 17, т. 5) завдають мужнього та вольового характеру, це потребує і міцних пальців у виконавця.

Поява мелодичного вигляду головної партії у соліста знаменує пластичність та витонченність. Розробкова стадія цієї теми, що проводиться в верхньому дзвінкому регістрі фортепіано набуває характеру колейдоскопічності. Як і в самій головній темі, у токатному викладенні, ця лінія повинна бути дуже рівною. Особливо в місцях зв'язках – переходу теми-лінії з однієї руки в іншу, та синкоповні фігури в партії лівої руки які накладені на лінію правої. Оскільки темп жвавий, важкість цієї теми полягає і у виразному інтонуванні цієї лінії.

В вальсовому епізді (ц. 22), де головний матеріал проводить оркестр, піаніст знову виповнює функцію окутування теми. Головним прийомом повинен стати виконавський «рикошет», який дозволяє одним повштовхом програти три-чотири звуки під одним рухом. Ці фігури повинні створювати окрему лінію, на яку називаються перші доли.

При виконанні теми побічної (ц. 23) слід пам'ятати, що акордові вертикалі не повинні бути грубими та жорсткими. Педалізацію використовувати тільки за басовою лінією. Це епізод міжтактових діалогів

між солістом та оркестром. Тому партія соліста повинна ні в якому разі не припиняти свого динамічного розвитку. Це наскрізний тип розвитку.

Реприза – октавне проведення теми головної партії. Знову, як і в експозиції соліст має тримати внутрішню стійку пульсацію. Головним завданням виконавця повинно стати здобуття як внутрішньої так і зовнішньої свободи. Дуже яскраво повинна бути представлена реєстрова палітра мартелятного викладення теми.

Друга головна партія (ц.28) яка створює атмосферу романтичної вишуканості та розміркованості, повинна насамперед бути втілена за допомогою засобів виконавської виразності. Тут воістину казкове звучання та чарівний колорит. Педаль тут також «магічна», береться на гармонічні вертикалі, що характеризують надзвичайно теплий дух цього епізоду. Важливим моментом є підголосковіть мотивів. Тому фактура має поліфонічну основу.

Хорал на темі побічної партії (ц.31) слід мислити, як духовне перевтілення побічної партії, і виконувати його серйозно та заглиблено. Дослухувати звук та всі паузи.

В *коді* – важливо стрімко, але без метушні виконавськи прокреслити останнє проведення головної партії. Важливим засобом виразності знову стають паузи та взаємодія оркестрової партії та пратії соліста. Важливо при виконанні коди правильно розташовувати інтонаційні точки, і пам'ятати, на якій динаміці, енергетичному посиленні був взятий останній елемент, який потім роз'єднує пауза, та її ж енергетичне, те саме звукове підхоплення.

В октавних заключних ходах треба мати внутрішню стійкість та сприймати ці октави, як декламаційний характер, який був продиктований саме принципом змагання оркестру та солісту.

Після останнього оркестрового взриву необхідне внутрішнє термінове перевтілення. Закінчуючи концерт на елементі з другої головної партії, треба ледь доторкуючись клавіш клавіатури в останнє продемонструвати «вистояльність» та переможність образу героя-романтика.

Науково-методичне видання

КОПЕЛЮК Олег Олексійович

**МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ
ДРУГОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ
ІВАНА КАРАБИЦЯ**

Підписано до друку 10.03.2017 р.
Формат 60*90/16 Умов. друк. арк. 1,8. Наклад 100 прим. Зам. № 46530
Друкарня «Аладдин-Принт»
61023, м. Харків, вул. Сумська, 4, оф. 8
Тел.: (057) 764-72-11 <http://aladdin-print.ua>
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 966600 від 28.03.2003 р.