Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

Н. О. Сутулова

Стильова хрестоматія з фаху

для студентів фортепіанних факультетів
віщих музичних навчальних закладів

Харків
2021

УДК 78.03+786.2

Рекомендовано вченою радою Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського як навчальний посібник для студентів напряму підготовки 025 «Музичне мистецтво» (Протокол № ___ від __/__/____ р.)

Рецензенти:

Сутулова Н.О.
Стильова хрестоматія з фаху : навч. посіб. для студентів спеціальності «фортепіано» вищих музичних навчальних закладів. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 249 с.

ISBN _____

Хрестоматію спрямовано на розширення представлень про головні історичні стилі фортепіанної музики та уточнення стильових орієнтирів, якими доцільно користуватись при навчанні грі на фортепіано у вищих музичних навчальних закладах. Розширення репертуарного діапазону шляхом уведення у навчальний репертуар маловідомих та нечасто виконуваних творів має бути одним з головних засобів такого уточнення.

УДК 78.03+786.2

ISBN __

© Н. О. Сутулова, 2021
© ХНУМ,

Зміст

Передмова 6

Розділ 1 Бароко 9

Джироламо Дірута (1554–після 1613) 11

Дванадцять річеркарів 13

Йоганн Пахельбель (1653–1706) 16

Арія №3 (зі збірки «Hexachordum Apollinis») 17

Фантазія першого тону 22

Фуга мі мінор 25

Фуга ля мажор 28

Фуга сі мінор 30

Йоганн Каспар Фердінанд Фішер (бл. 1656–1746) 33

Прелюдія та фуга №2, до-дієз мінор (зі збірки «Ariadne musica») 34

Прелюдія та фуга №5, мі-бемоль мажор (зі збірки «Ariadne musica») .. 36

Алессандро Скарлатті (1660–1725) 38

Токката №2, ре мінор 39

Йоганн Себастьян Бах (1685–1750) 46

Прелюдія, фуга та Allegro для лютні або клавіру BWV 998, мі-бемоль мажор 48

Георг Фрідріх Гендель (1685–1759) 60

Фуга (волюнтарій) №1, соль мінор 61

Жозеф-Ніколя-Панкрас Руайє (1703–1755) 65

Люб’язна (L`Aimable) 66

Марш скіфів (La Marche des Scythes) 72

Розділ 2 Класицизм 80
Йоганн Крістіан Бах (1735–1782) 81
Соната ор. 5 №1, сі-бемоль мажор 82
Соната ор. 17 №2, до мінор 88
Доменіко Чімароза (1749–1801) 107
Соната до мінор 108
Соната до мінор 114
Соната до мажор 116
Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) 120
Маленька жига KV574, соль мажор 121
Фуга K. Anh. C 27.10, мі мажор 123
Гіацинт Жаден (1776–1800) 127
Соната ор. 4 №3, до-дієз мінор 128
Розділ 3 Романтизм 145
Марія Шимановська (1789–1831) 146
Ноктюрн сі-бемоль мажор 147
Фанні Гензель (1805–1847) 154
Чотири пісні для фортепіано, ор. 6 155
Клара Шуман (1819–1896) 182
Етюд ля-бемоль мажор 184
Три романси, ор. 11 186
Три прелюдії та фуги, ор. 16 207
Розділ 4 Сучасна музика 219
Ерік Саті (1866–1925) 220
Шість гносьєнів 222

Сергій Юрійович Юшкевич (1953) 235

Маленька українська сюїта (чотири обробки українських народних пісень) 236

ПЕРЕДМОВА

Професійне навчання грі на фортепіано спирається на засвоєння виконавських засад трьох головних історичних стилів: бароко, класицизму, романтизму. В якості стилю, який лише умовно можна називати історичним, до них долучається сучасна фортепіанна музика з усім різноманіттями її індивідуальних стилів та модерних виконавських засобів.

В цій хрестоматії наголос зроблено саме на історичних стилях. Одна з причин такого рішення полягає в тому, що більш-менш повне представлення хоча б основних течій у сучасній музиці потребує занадто багато місця та, власне кажучи, окремої хрестоматії. Справа ще й у тому, що переважна більшість творів, написаних у минулому столітті — принаймні, у його другій половині,— все ще захищена авторським правом, яке діє протягом 70 років після смерті автора. В деяких випадках, як от з фортепіанними творами Бели Бартока, дія авторського права подовжується завдяки новим редакціям. Тому заключний розділ хрестоматії обмежується лише двома циклічними творами, один з яких стоїть на самому початку модерної фортепіанної музики, а другий репрезентує важливі тенденції сучасного українського фортепіанного мистецтва. Укладачка вважає своїм приємним обов’язком висловити щиру подяку С. Ю. Юшкевичу за люб’язну згоду на публікацію його твору в цій хрестоматії.

Кожен з історичних стилів при своєму виникненні спирався на певні музичні інструменти, які дуже суттєво відрізнялись від сучасних роялів та фортепіано. Також кожен історичний стиль виробив певний арсенал виконавських засобів. Ці засоби бувають настільки специфічними, що утворюють окрему галузь музичного виконавства та потребують окремого вивчання. Все більш відомою та популярною стає практика історично інформованого виконавства, в багатьох музичних навчальних закладах створюються спеціальні підрозділи, де відбувається навчання грі на клавесинах, клавікордах та старовинному фортепіано. Не зважаючи на таке поширення історично інформованого виконавства, музика для клавішних інструментів доби бароко, класицизму та

романтизму продовжує посідати чільне місце в репертуарі «традиційних» піаністів — як навчальному, так і концертному. Фортепіанне виконавство навіть «зазіхає» на органну музику доби бароко, роблячи це як за допомогою вже звичних з часів Ф. Ліста транскрипцій, так і звертаючись до органних творів manualiter (тобто без використання педалі). Зразки подібного «вторгнення» представлені у цій хрестоматії.

Жоден з творів, розміщених тут, не належить до тих, які вже називають хрестоматійними. Ба більше: імена деяких композиторів, чиї твори входять до хрестоматії, майже невідомі широкому загалу професійних музикантів. **Метою** цієї хрестоматії є розширення представлень про головні історичні стилі фортепіанної музики та уточнення стильових орієнтирів, якими доцільно користуватись при навчанні грі на фортепіано у вищих музичних навчальних закладах. Розширення репертуарного діапазону має бути одним з головних засобів такого уточнення.

Окремими **завданнями** цієї хрестоматії є розширити уявлення про традиційні рубрики навчального репертуару: поліфонічні твори, крупні форми та розгорнуті п’єси.

Дуже важливим вважаємо у вивчанні поліфонічної музики вийти за границі — хоча й дуже широкі — поліфонії Баха та Шостаковича, доповнивши репертуар як більш ранніми, так і пізнішими творами: використання в навчальному репертуарі поліфонічних творів класичного та романтичного періодів дозволяє збагатити та урізноманітнити представлення про виразні можливості поліфонії.

Не менш важливим є розширення діапазону так званих «крупних форм», до яких цілком можуть належати масштабні твори доби високого бароко, написані у формі «французького рондо» з великою кількістю епізодів та значною технічною складністю матеріалу. Зразки ранньокласичної сонати, навпаки, не містять технічних трудощів, які заважають певним категоріям студентів освоювати фортепіанні сонати Моцарта та Бетховена.

Специфічним завданням третього розділу цієї хрестоматії є презентація тієї частини романтичного репертуару, який самими авторками призначений для невеликих рук та виконавців, що не мають видатних атлетичних якостей. Такі суто фізичні обмеження ніяк не можуть бути перешкодами у повноцінному оволодінні засобами романтичної фортепіанної техніки.

Четвертий, заключний розділ має сприяти усвідомленню студентами того факту, що тональна музика може бути сучасною, а сучасна музика — тональною.

До хрестоматії увійшли твори, друковані видання котрих вже стали раритетами та розповсюджуються в Інтернеті у фотокопіях дуже низької якості. Наприклад, фортепіанні сонати Гіацинта Жадена та ноктюрн Марії Шимановської відомі лише у прижиттєвому виданні. Зібрання творів Фанні Гензель та Клари Шуман виходили у XIX столітті.

Деякі твори доступні в значно кращих копіях, але ми вважаємо за необхідне дещо оновити їхній графічний вигляд — в першу чергу це стосується Гносьєн Саті: оригінальне викладення без тактових рисок та темпових вказівок робить академічні видання цих творів незручними для використання в навчальній практиці.

РОЗДІЛ 1
БАРОКО

Бартоломео Крістофорі завершив роботу над молоточковим механізмом у 1709 році, тобто на самому початку періоду так званого Високого бароко. Втім, композитори цього періоду, до якого відносять творчість Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та Д. Скарлатті, нічого для фортепіано не писали. Справа в тому, що Гендель та Скарлатті скоріш за все з фортепіано ніколи не стикалися, а Баху, якому було запропоновано випробувати декілька нових інструментів під час візиту до Фрідріха II у 1747 році, залишився незадоволеним можливостями фортепіано.

В останні десятиліття все частіше постає питання: чи треба взагалі виконувати барокову музику для клавіру (клавесину, клавікорду, вірджинелу) на сучасних роялях? Деякі прихильники історично інформованого виконавства вважають таку практику не лише застарілою, а й неприпустимою.

Тут буде доречною аналогія з театральним мистецтвом. Як відомо, в Англії за часів королеви Єлизавети I усі жіночі ролі виконували хлопчики-підлітки. Існують дуже цікаві сучасні постановки п’єс Шекспіра, в яких ця практика використовується, але лише частково: в сучасних умовах виникає багато проблем зі грою неповнолітніх на професійній театральній сцені, тому жіночі ролі використовують дорослі чоловіки. Але очевидно, що було б повним абсурдом намагатись якимось шляхом закріпити таку практику в якості єдиної можливої, заборонивши сучасним жінкам виконувати жіночі ролі у п’єсах Шекспіра чи осуджуючи жіночу гру як щось «неаутентичне». І зрозуміло також, що неможливо викреслити з культурної пам’яті інтерпретації жіночих шекспірівських ролей видатними акторками минулого і сьогодення.

Дуже схожим є стан у сучасному фортепіанному виконавстві. Сучасну практику виконання клавірних творів Баха започаткували Розалін Тюрек та Гленн Гульд — але вони грали на сучасних роялях. Можна вважати «правильним» виконання маленьких прелюдій, інвенцій та синфоній Баха лише на клавесині чи клавікорді — але тисячи звичайних дітей, починаючи навчатись музиці, грають їх

на сучасних фортепіано. Ральф Кіркпатрік та Скотт Росс зробили велику справу, записавши усі відомі нам сонати Д. Скарлатті на клавесині — але популяризації творчості цього композитора в першу чергу сприяло виконання його творів Емілем Гілельсом, Володимиром Горовицем, Артуро Бенедетті Мікеланджелі та іншими видатними піаністами.

Зрозуміло, що виконання барокової музики на сучасних фортепіано вже не буде єдиним можливим способом її виконання, але в найближчому майбутньому воно залишиться якщо не основним, то все ще дуже важливим.

Що ж до виконання на фортепіано оригінальних органних творів епохи бароко (не концертних транскрипцій, які мають самостійну художню цінність), то його можна вважати специфічним навчальним прийомом: звернення до органних творів допомагає удосконалювати техніку гри legato

Джироламо Дірута (1554–після 1613)

Діяльність Джироламо Дірути як композитора та теоретика стала першим поштовхом для осмислення гри на струнно-клавішних інструментах як самостійної галузи музичного виконавства: саме він у трактаті «Трансильванец» (Il Transilvano) вперше вказав на відмінності у способах гри на органі та клавесині (чембало) та описав ці відмінності — необхідність грати на клавічембало «пласкими» пальцями, не прикладати надмірних зусиль та уважно слідкувати за зв'язуванням звуків. «Трансильванец», добре відомий європейським музикантам XVII століття, є посібником водночас з композиції та з гри на клавішних інструментах. З нього починається те, що потім стали називати «педагогічним репертуаром».

Друга частина трактату, видана у Венеції в 1609 році, містить дванадцять коротких двоголосних річеркарів. Їхнє головне завдання — навчити розрізняти так звані «церковні тони» (в радянські часи їх називали «ладами народної музики) та користуватися ними. Отже, перший річеркар написано у першому, дорійському тоні: мелодії спираються на основний тон «ре», в них переважає висхідний мелодичний рух. Другий річеркар — у гіподорійському тоні, який також спирається на основний тон «ре», але переважає низхідний мелодичний рух. Третій (фрігійській) та четвертому (гіпофрігійський) спираються на основний тон «мі» при тих же відмінностях у мелодичному русі. І так далі до одинадцятого (іонійського) та дванадцятого (гіпоіонійського).

За рівнем технічної складності річеркари Дірути можна вважати репертуаром для початківців, але в них використовується вишукана імітаційна техніка. Свідомий аналіз того, як в кожній з п'єс чергуються функції викладення основного матеріалу та супроводу, можливий вже на достатньо високому рівні професійної підготовки. Такий аналіз сприяє виробленню почуття динамічного балансу між голосами у поліфонічній фактурі.

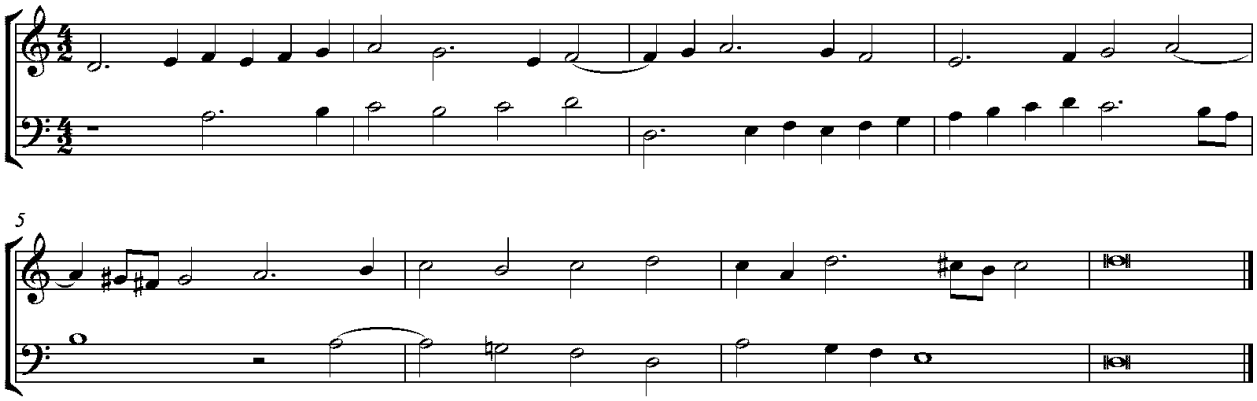
Ще одна важлива навичка, виробленню якої може сприяти вивчення цих творів саме у вищому навчальному закладі — гнучкість артикуляції, необхідна

при виконанні барокової музики, особливо періоду раннього бароко. Уміння свідомо чергувати «вокальне» legato з цезурами є важливим компонентом професійної підготовки піаніста.

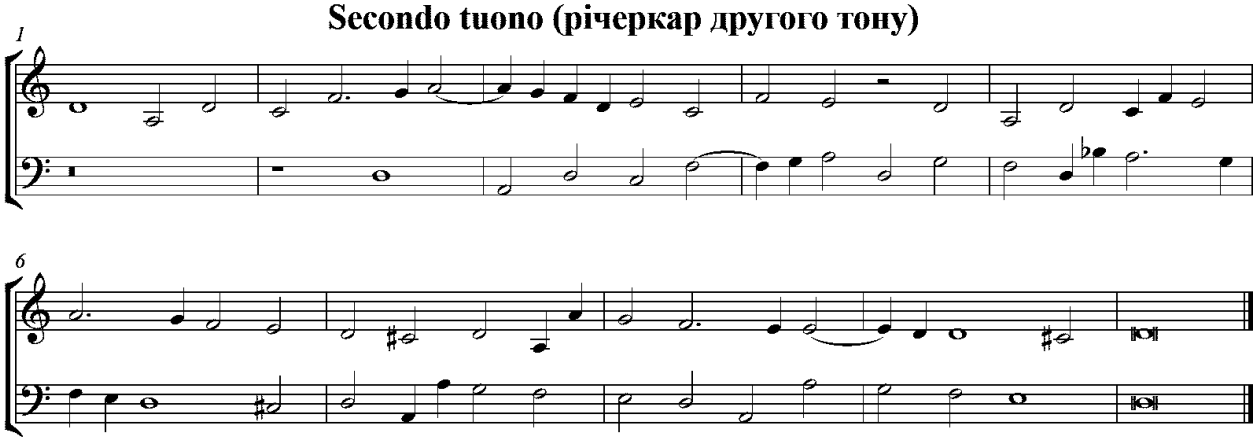
Необхідно додати ще, що певні категорії студентів-піаністів приходять до вищих навчальних закладів з недостатнім рівнем технічної оснащеності: це стосується в першу чергу іноземних студентів та, частково, студентів контрактної форми навчання. Для цих категорій студентів річеркари Дірути можуть бути дуже корисним засобом подолання вад попереднього навчання.

Дванадцять річеркарів

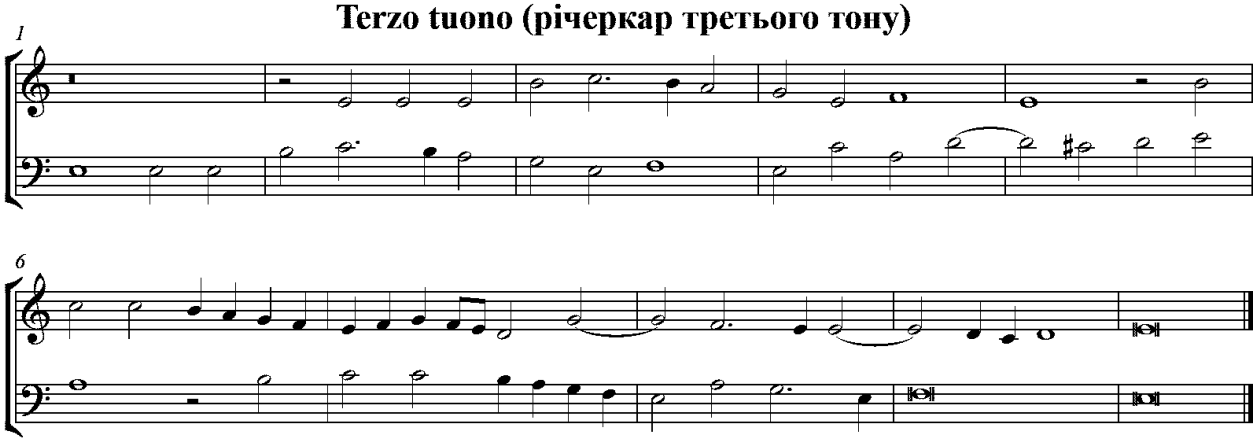
Primo tuono (річеркар першого тону)



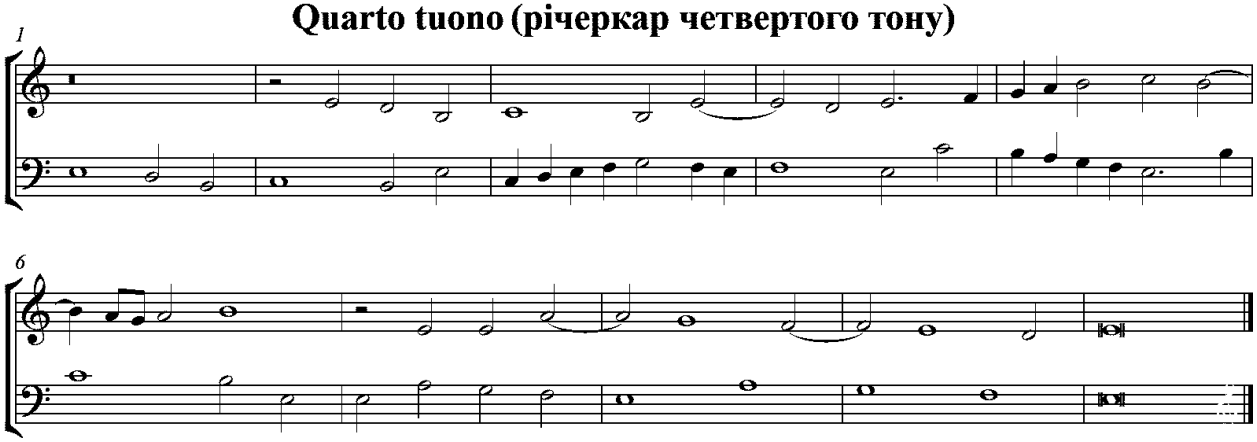
Secondo tuono (річеркар другого тону)



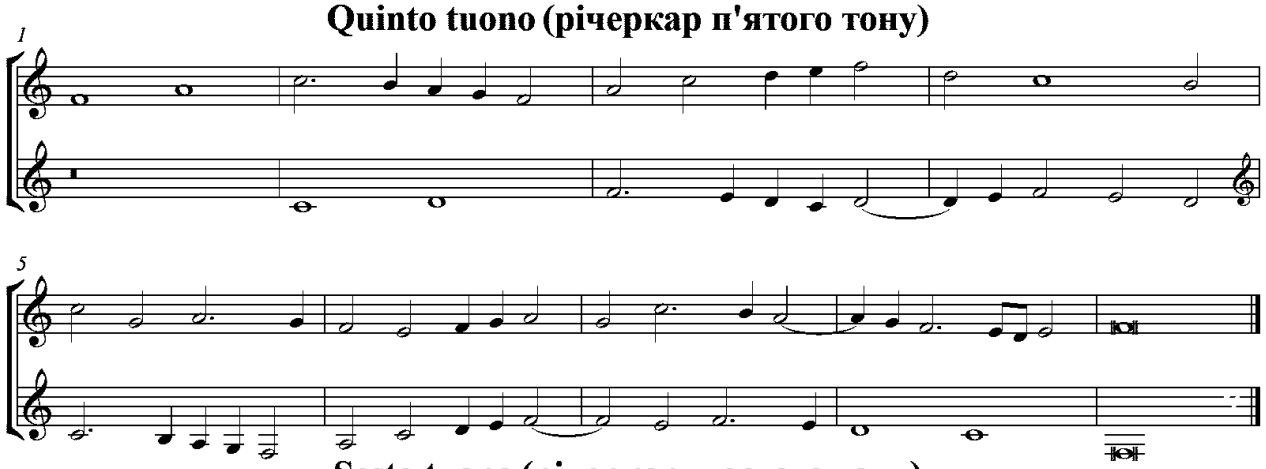
Terzo tuono (річеркар третього тону)



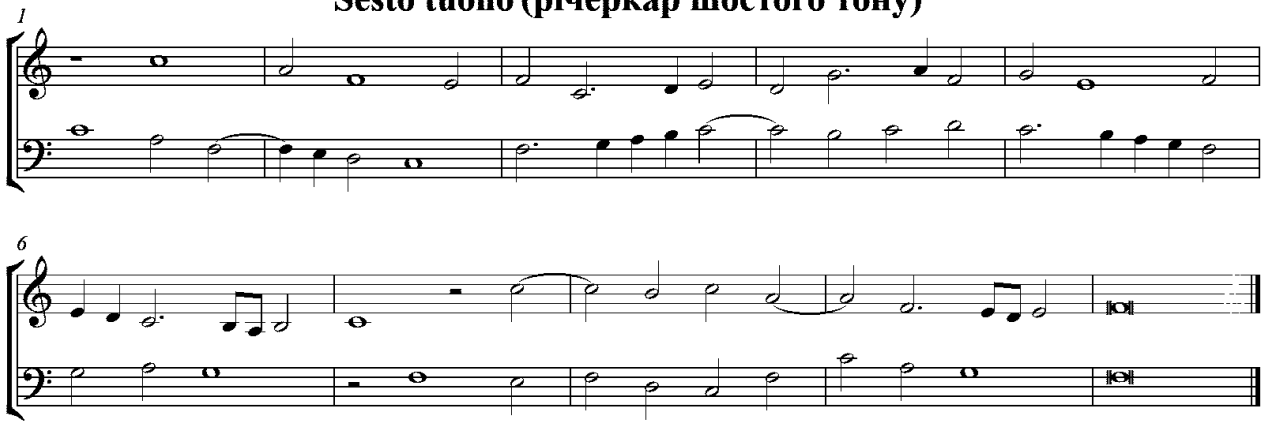
Quarto tuono (річеркар четвертого тону)



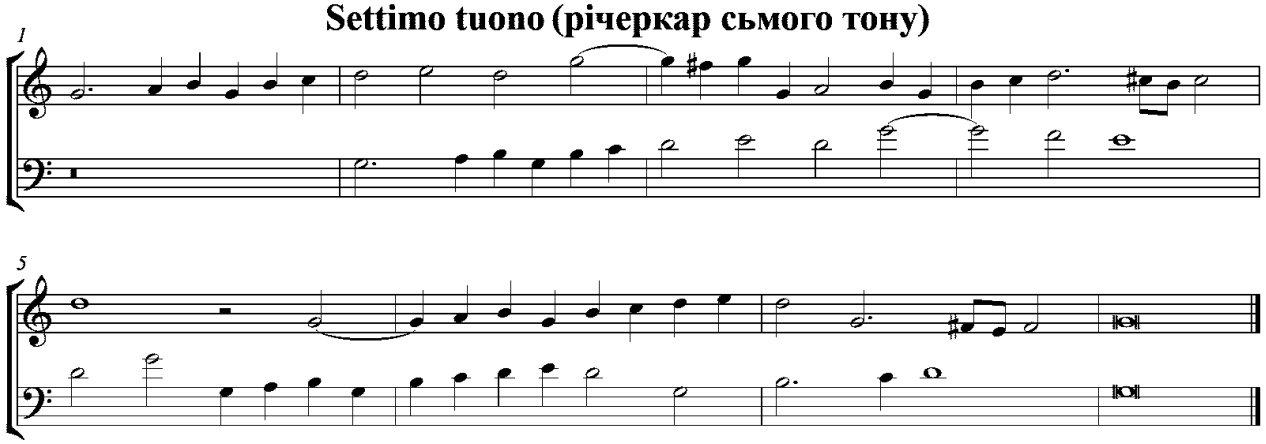
Quinto tuono (річеркар п'ятого тону)



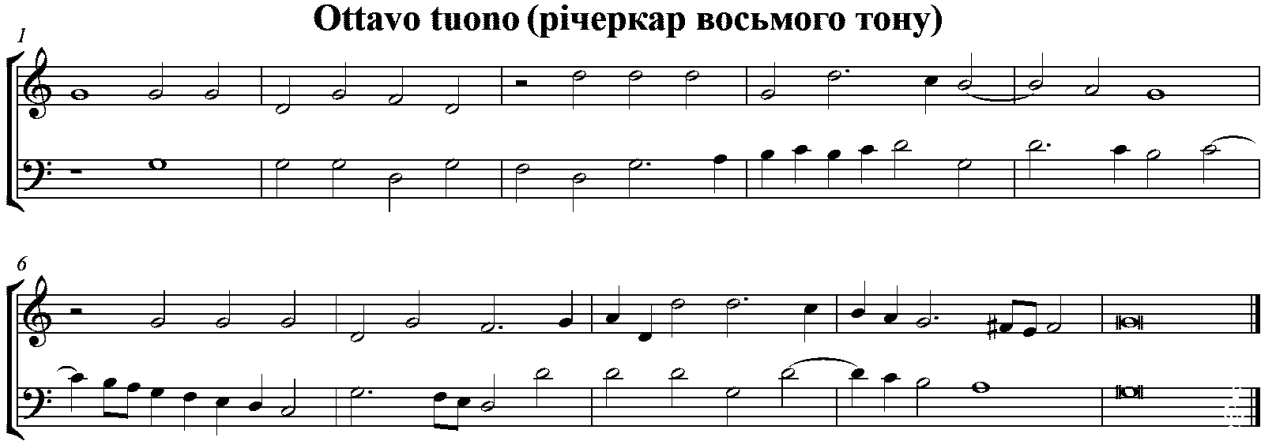
Sesto tuono (річеркар шостого тону)



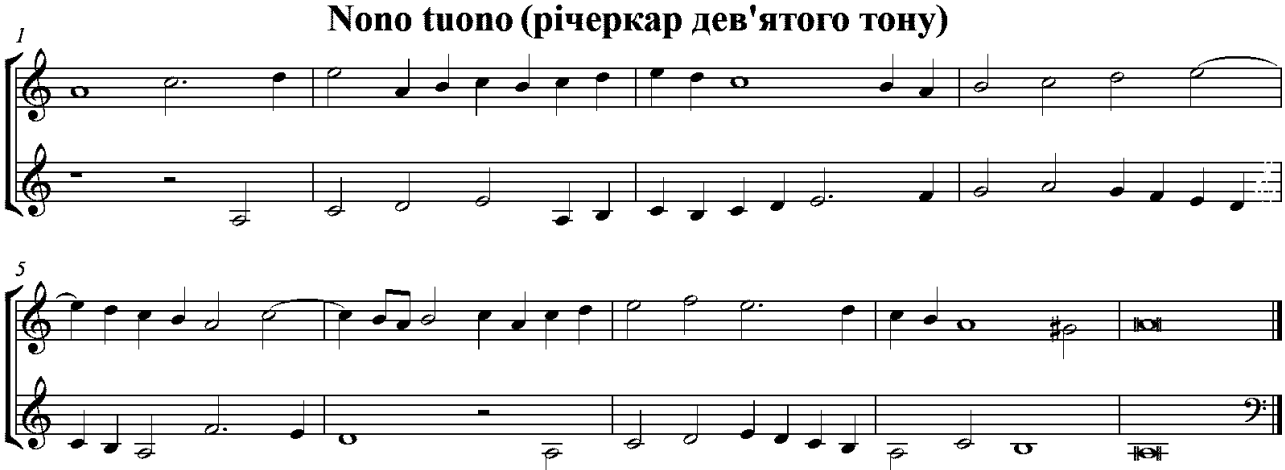
Settimo tuono (річеркар сьмого тону)



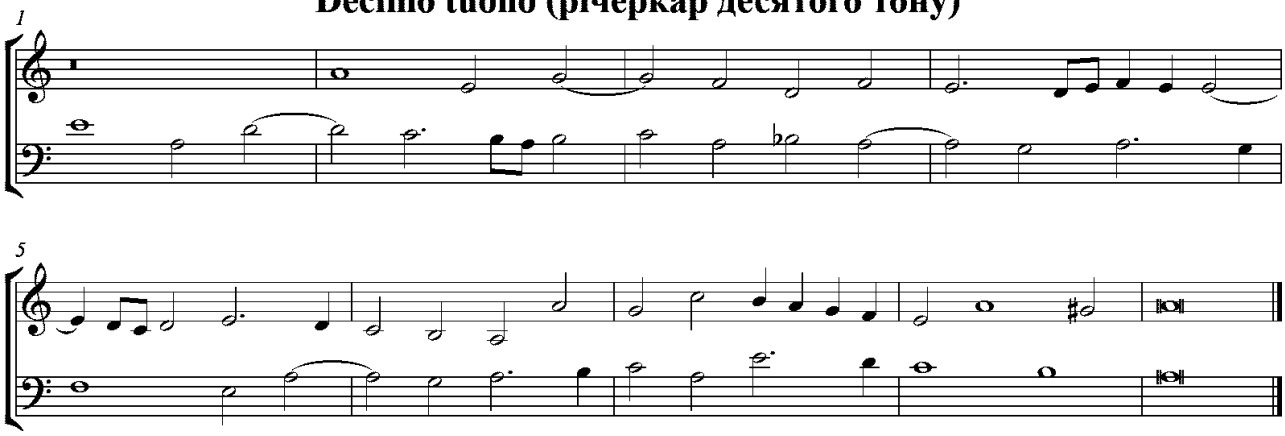
Ottavo tuono (річеркар восьмого тону)



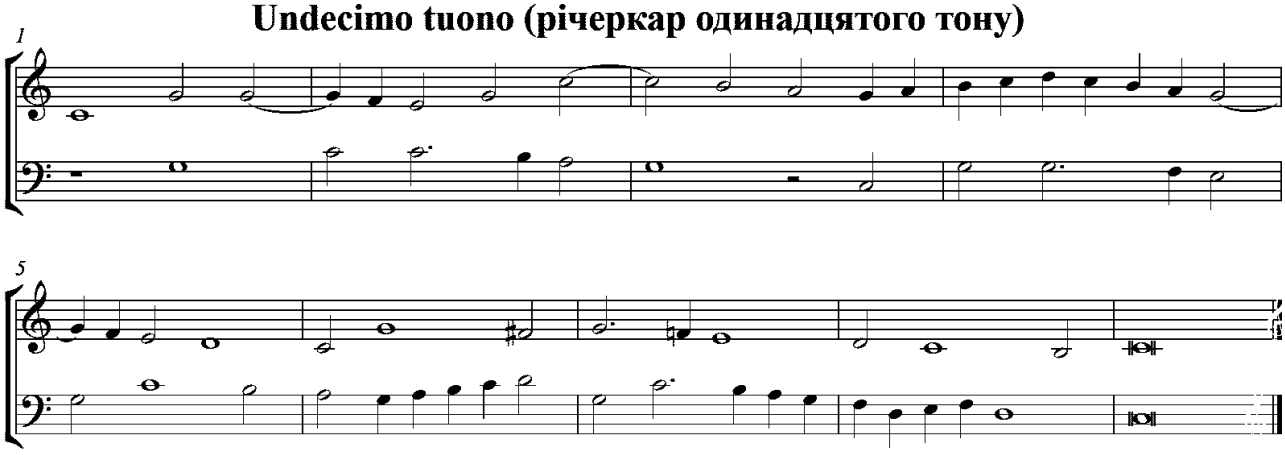
Nono tuono (річеркар дев'ятого тону)



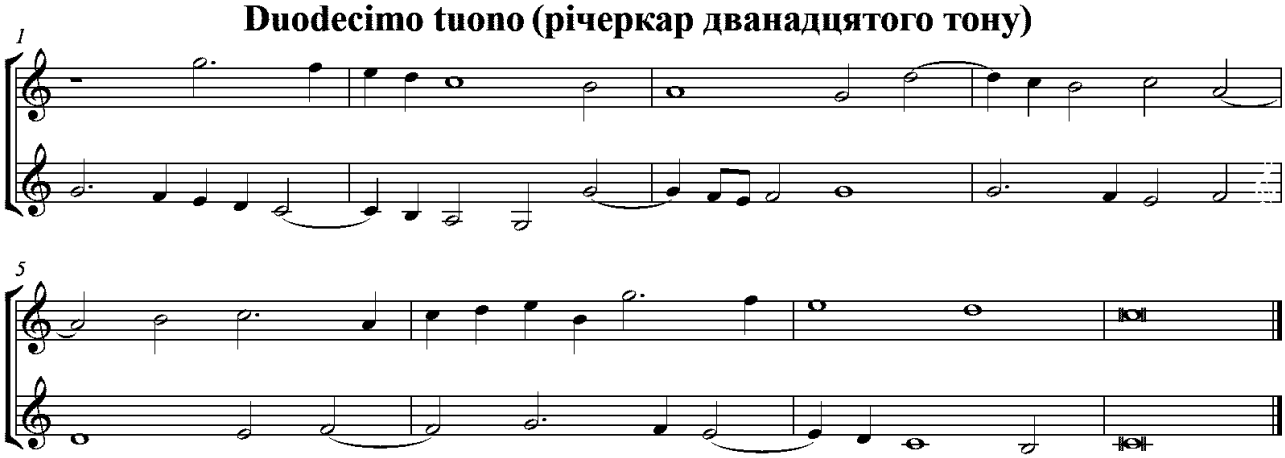
Decimo tuono (річеркар десятого тону)



Undecimo tuono (річеркар одинадцятого тону)



Duodecimo tuono (річеркар дванадцятого тону)



Йоганн Пахельбель (1653–1706)

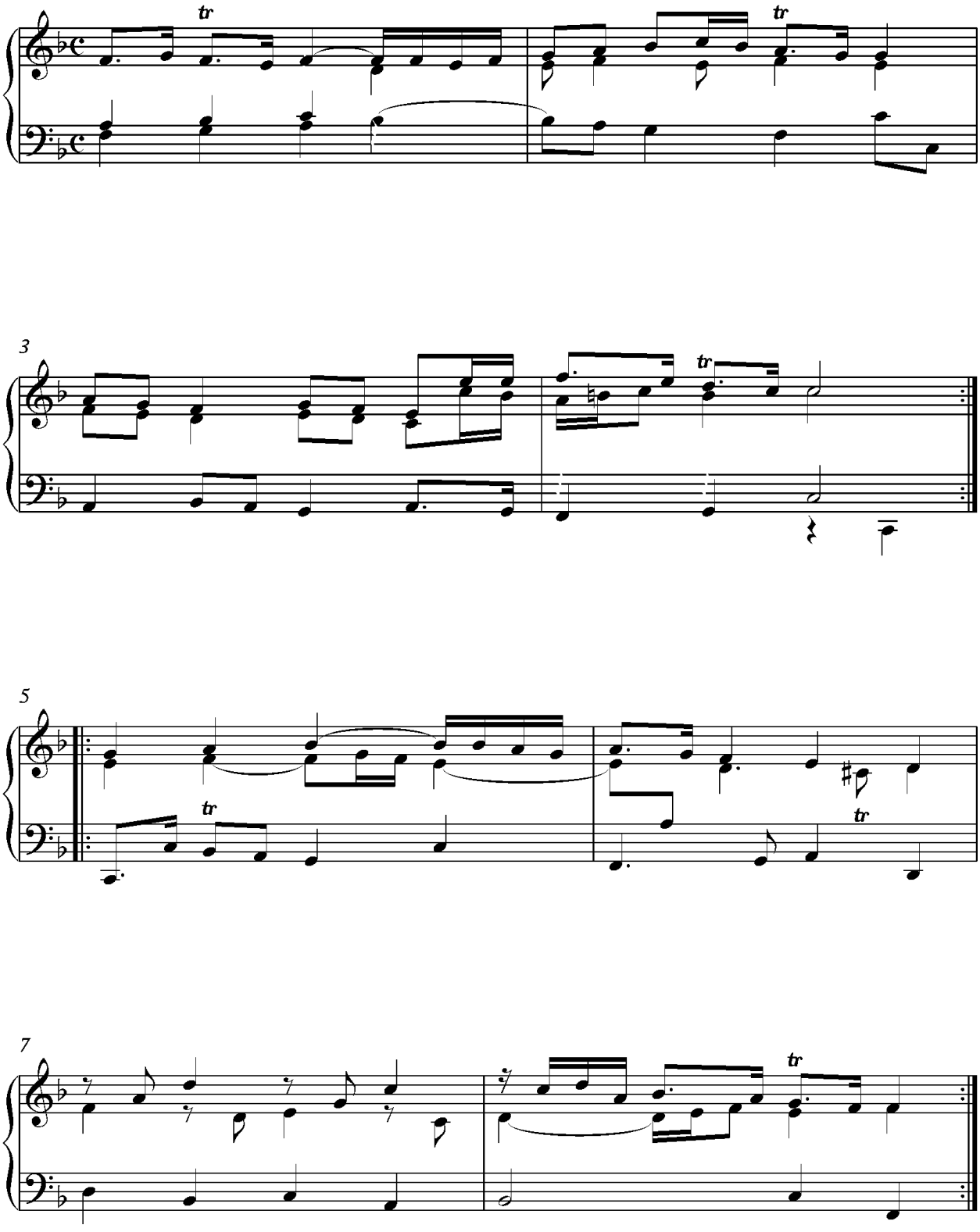
Пахельбель відомий, зокрема, тим, що мав дружні стосунки з Йоганном Амброзієм Бахом — батьком Йоганна Себастьяна. Також він навчав грі на органі та композиції Йоганна Крістофа — старшого брата, який опікувався вихованням Йоганна Себастьяна після того, як померли їхні батьки. Твори Пахельбеля займали важливе місце серед тих, які вивчав Себастьян, і суттєво вплинули на формування його композиторської техніки.

Але клавірні твори Пахельбеля мають цілком самостійну художню цінність, представляючи одне з найвищих досягнень німецької музики періоду зрілого бароко (1650–1700 роки). Арія з варіаціями зі збірки «Hexachordum Apollinis» є чудовим зразком вишуканої варіаційної техніки цього періоду. Її цілком можливо використовувати в якості твору «крупної форми» в академічних програмах.

Фантазія першого тону — також зразок «крупної форми», але вже не варіаційної, а наскрізної. Виконання цього твору, як і попереднього, допомагає розвивати відчуття безперервності розвитку при частих змінах способів викладення.

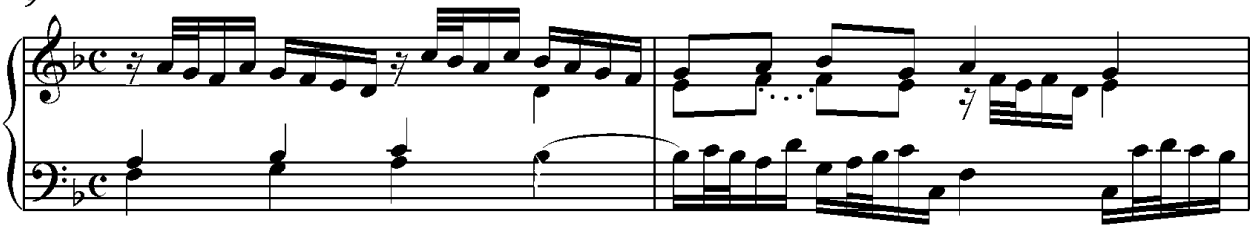
Три фуги для клавіру або органу manualiter значно розширюють представлення про те, якою може бути розгорнута барокова фуга. За рівнем технічної складності вони нічим не поступаються більшості фуг з «Добре темперованого клавіру». Використання цих творів у академічних програмах може бути корисним не лише для студентів, а й для викладачів — з огляду на те, що не існує шаблонів «правильного» виконання на кшталт тих, за допомогою яких дуже часто оцінюють виконання широко відомих фуг Баха. Тому при оцінці виконання фуг Пахельбеля виникає можливість відволіктись від власних стереотипних уявлень про «правильне» виконання барокової музики та зосередитись на тому, що відбувається під час даного конкретного виконання.

Арія №3 (зі збірки «Hexachordum Apollinis»)

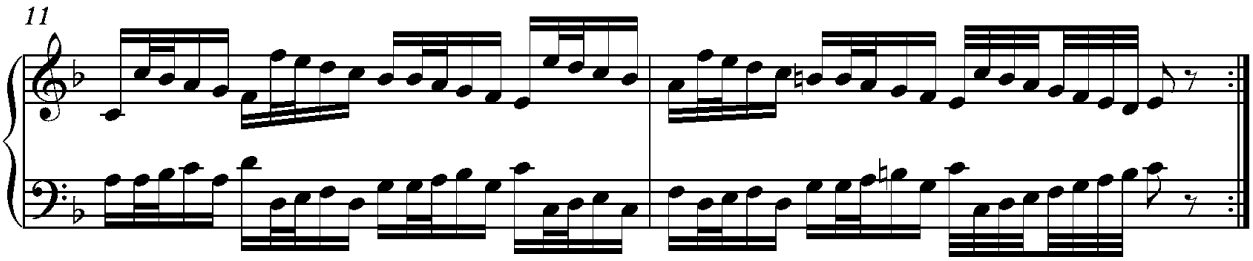


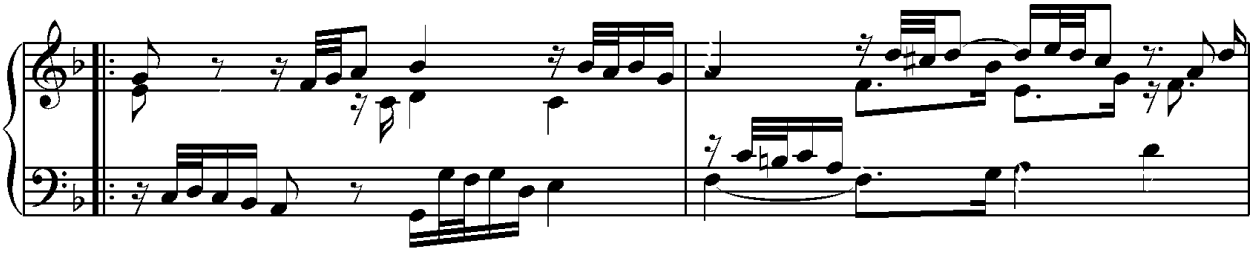
9

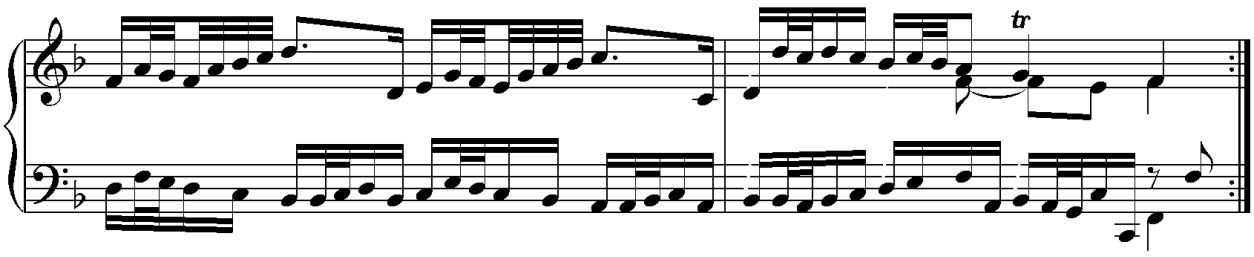
Variatio 1.



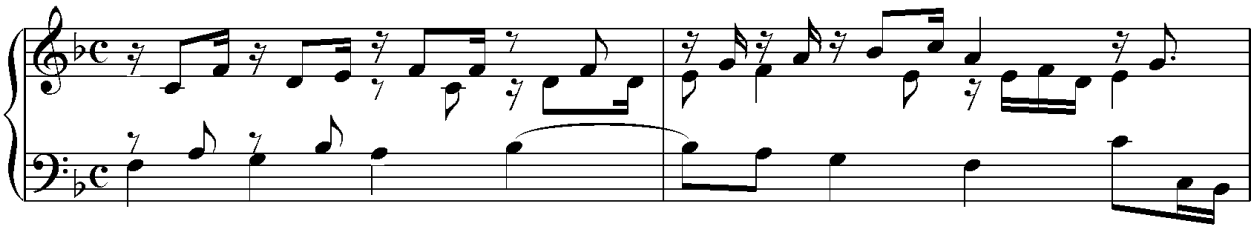
11

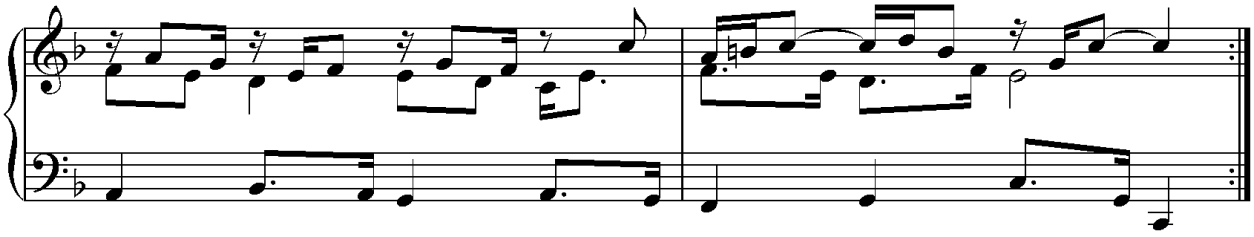


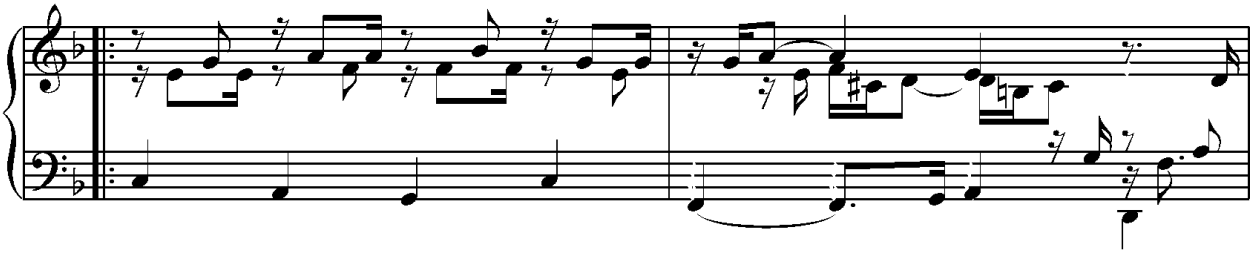


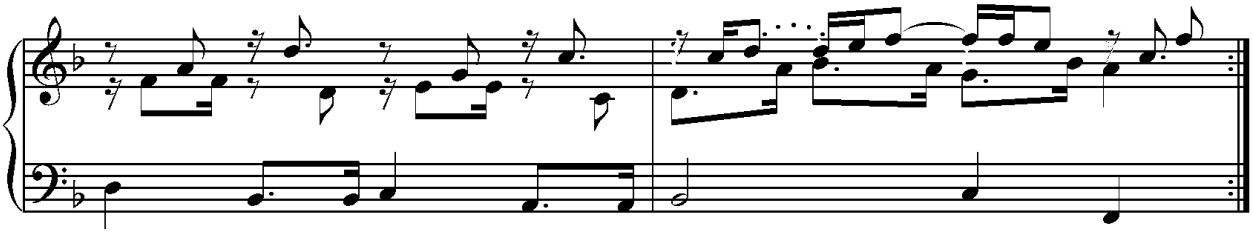


Variatio 2.

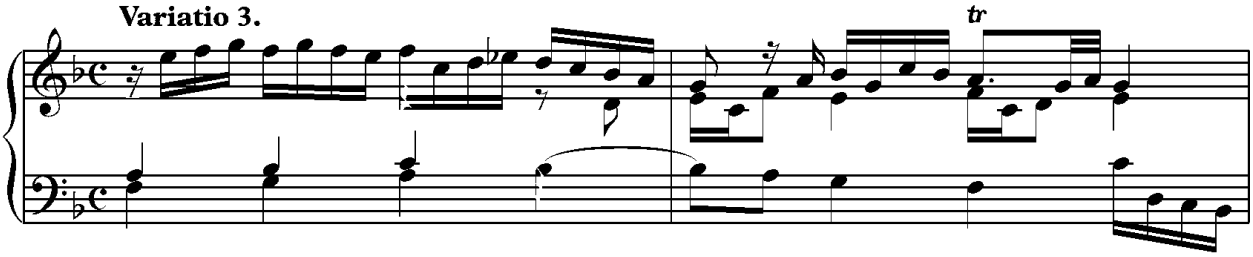


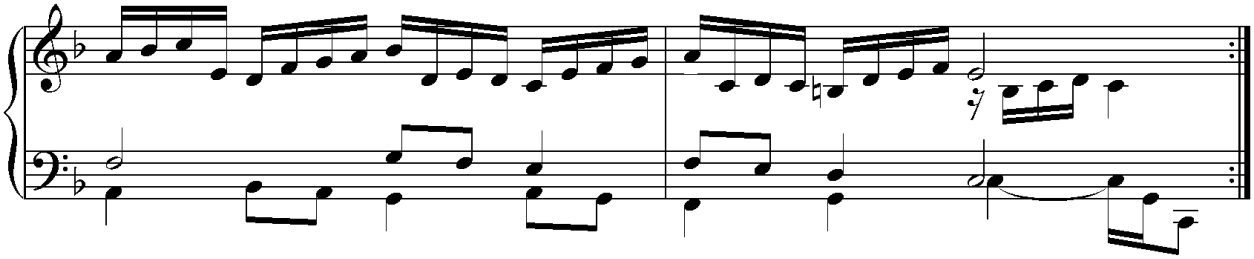


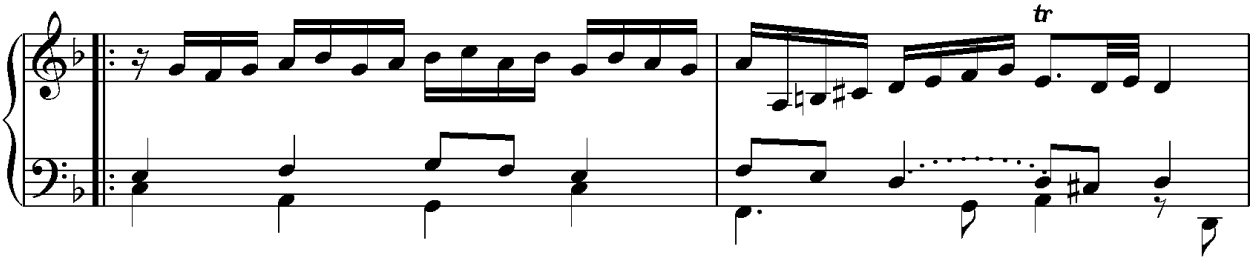


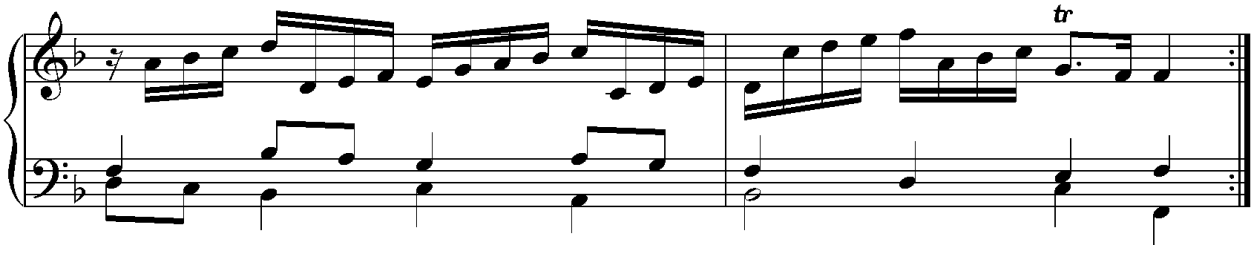


Variatio 3.

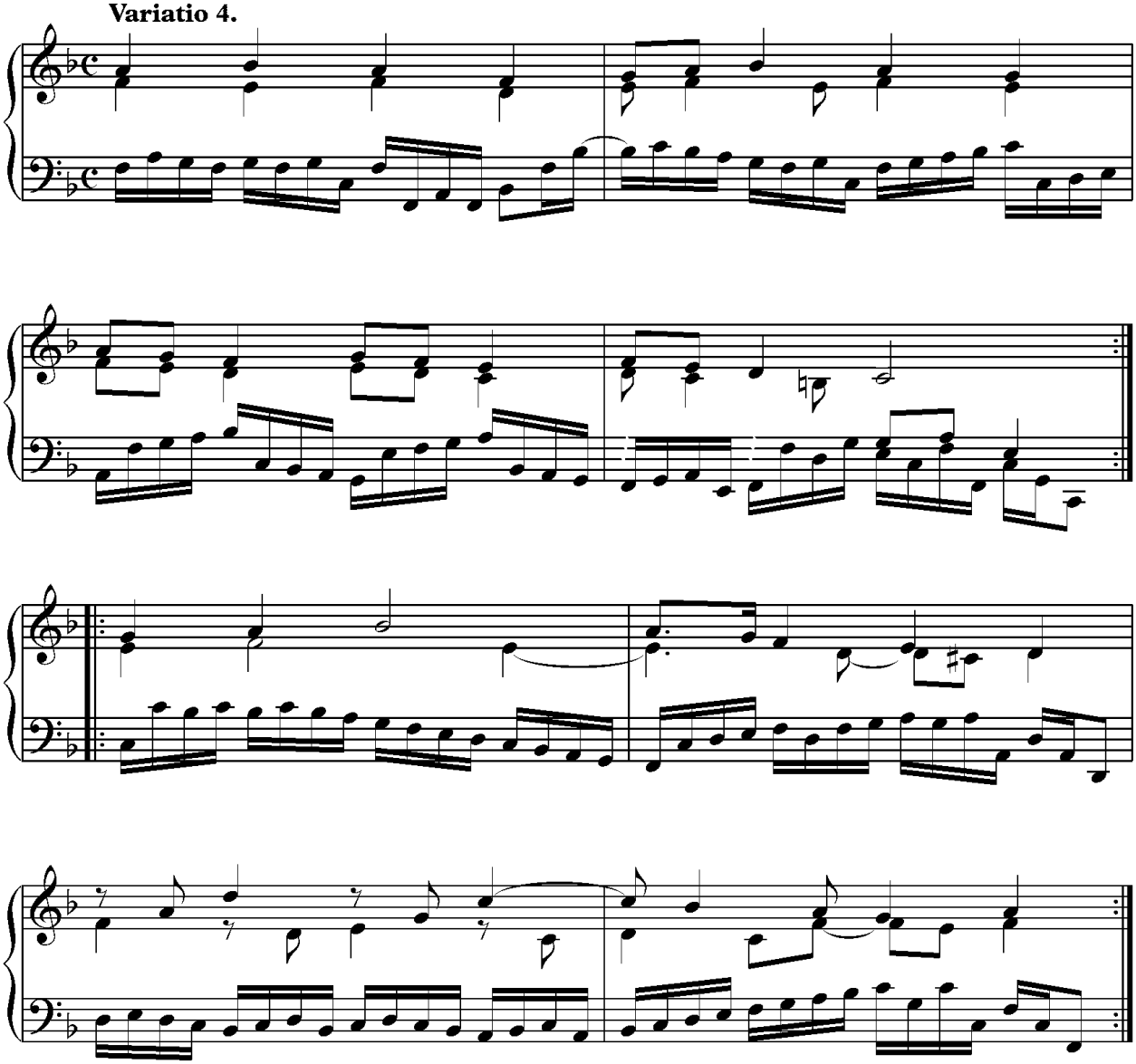




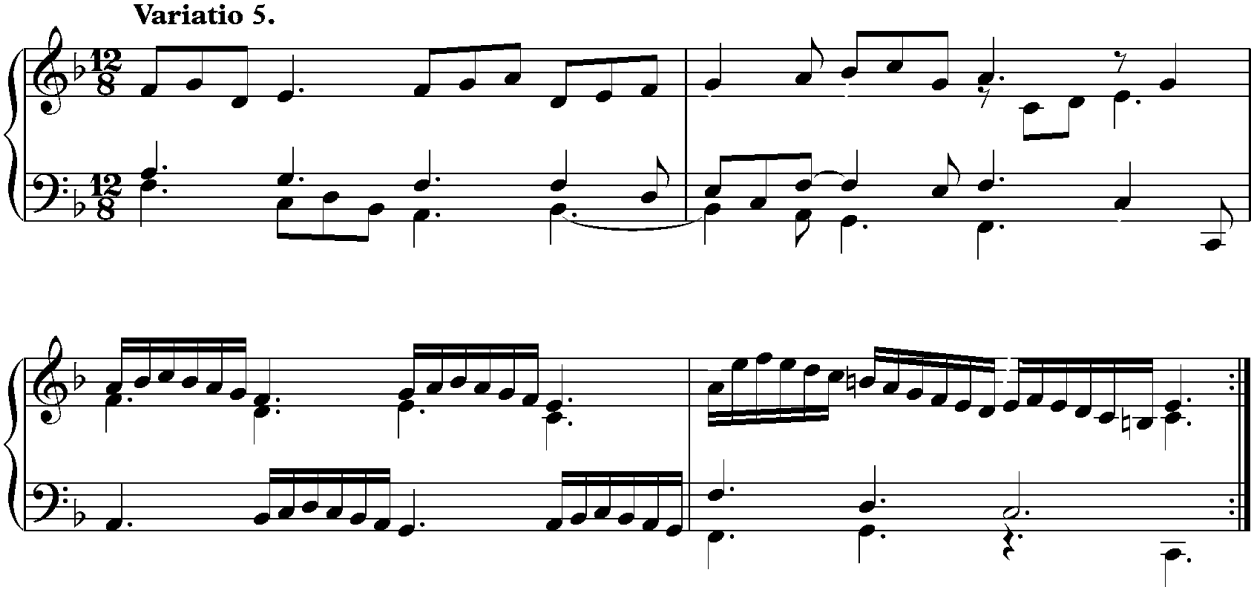


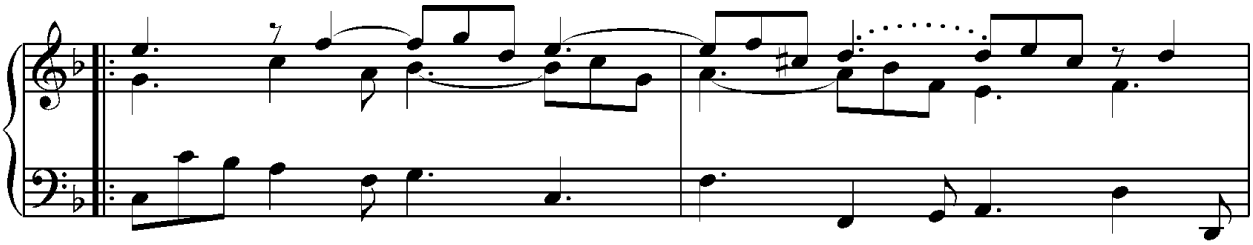


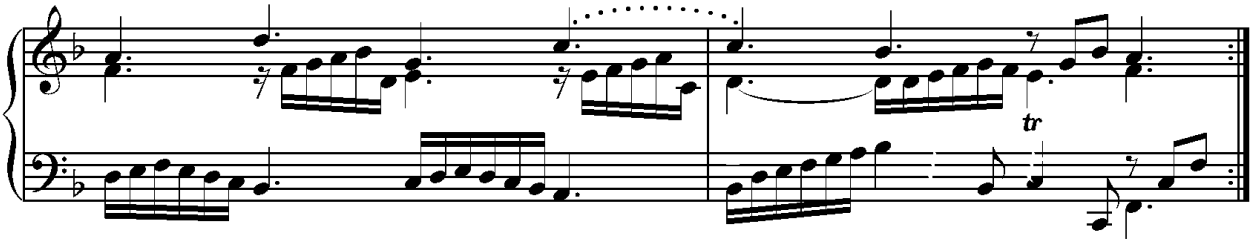
Variatio 4.



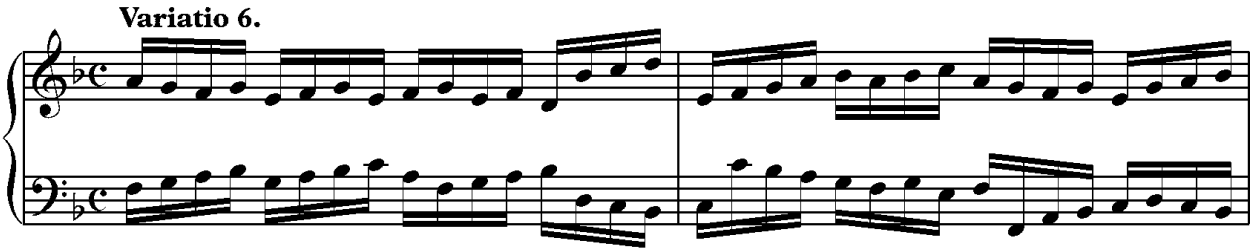
Variatio 5.

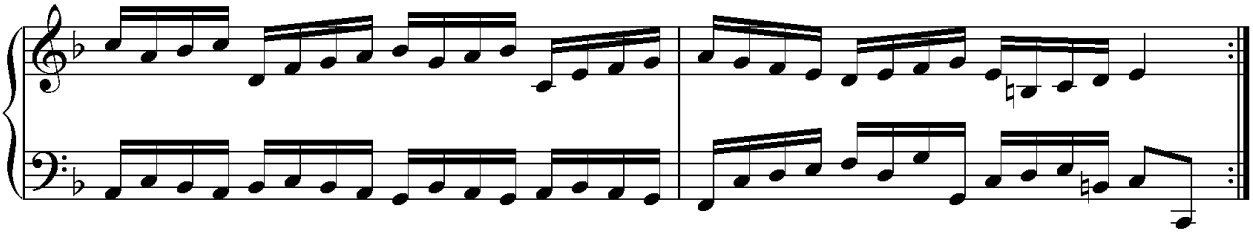


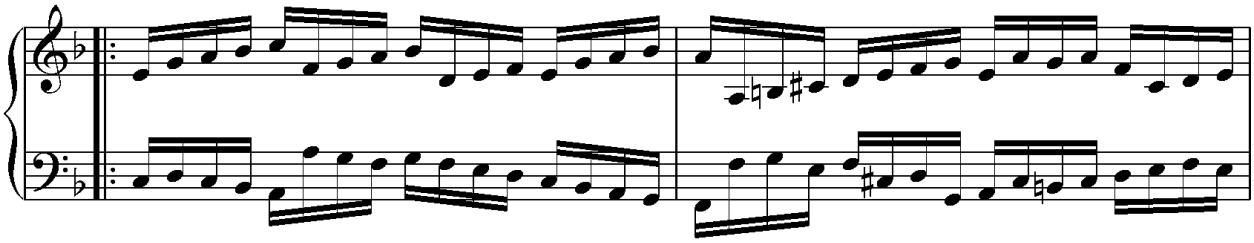


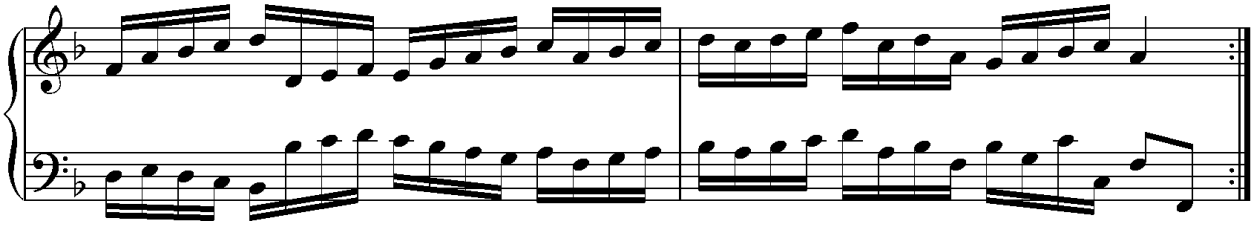


Variatio 6.

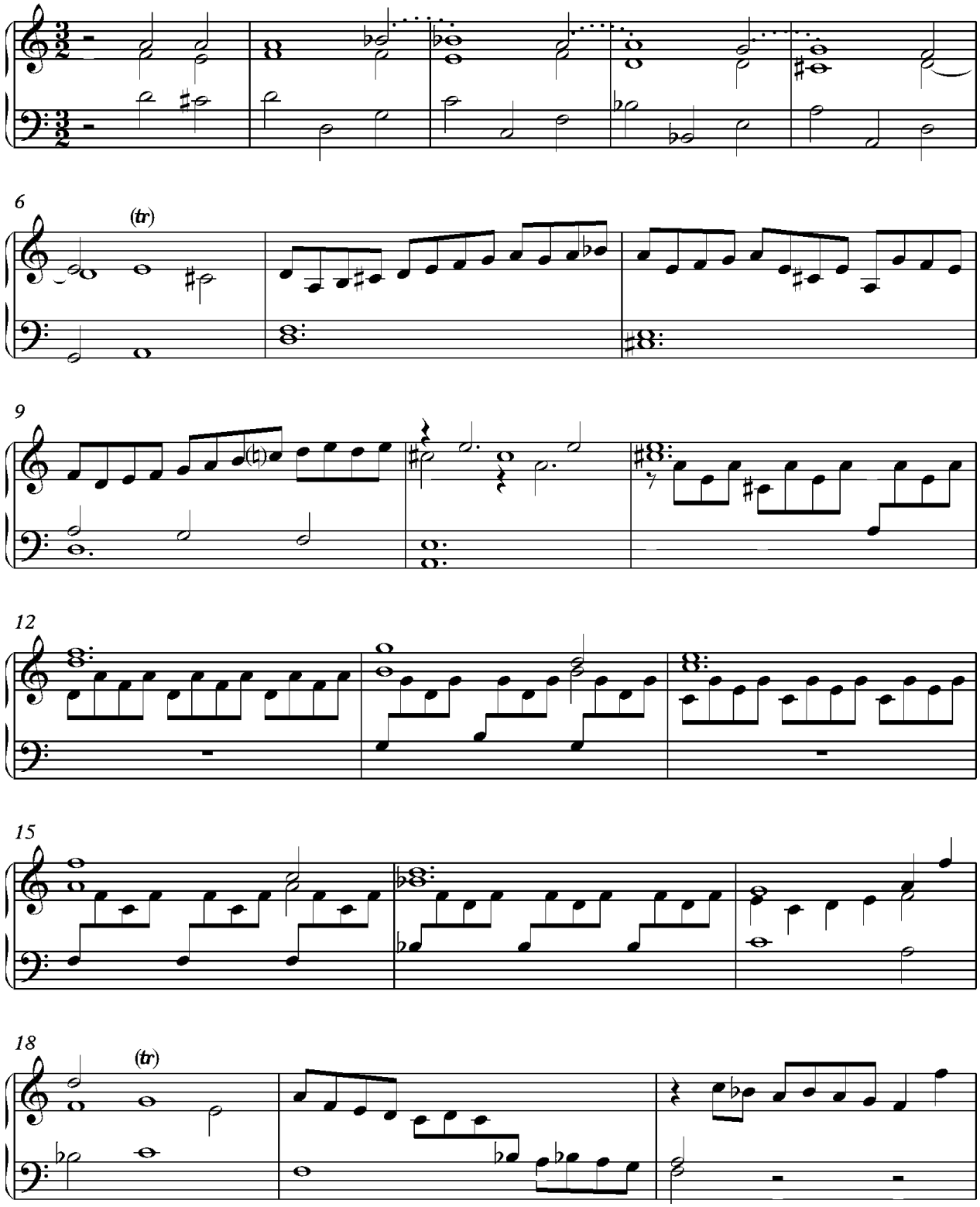


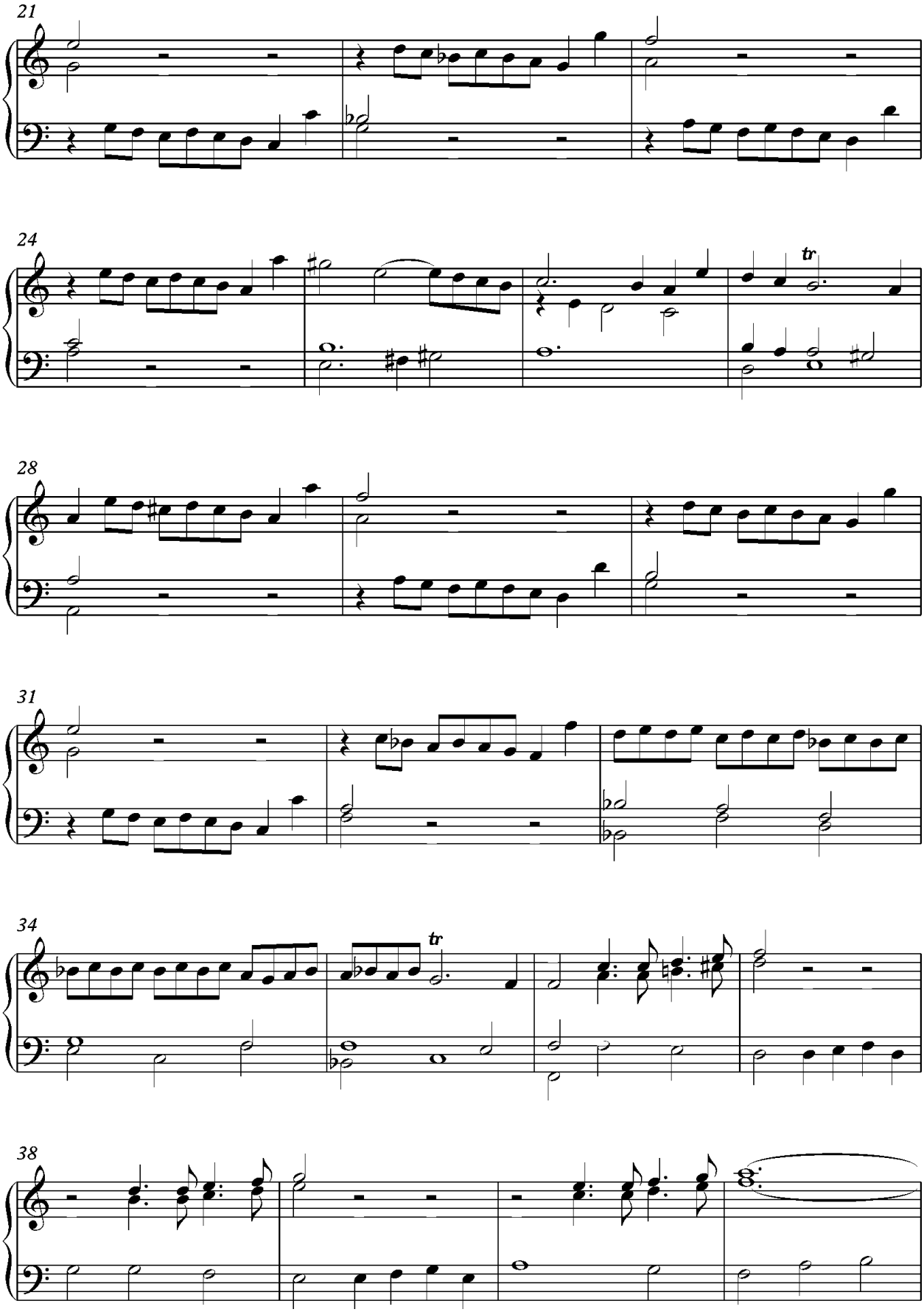


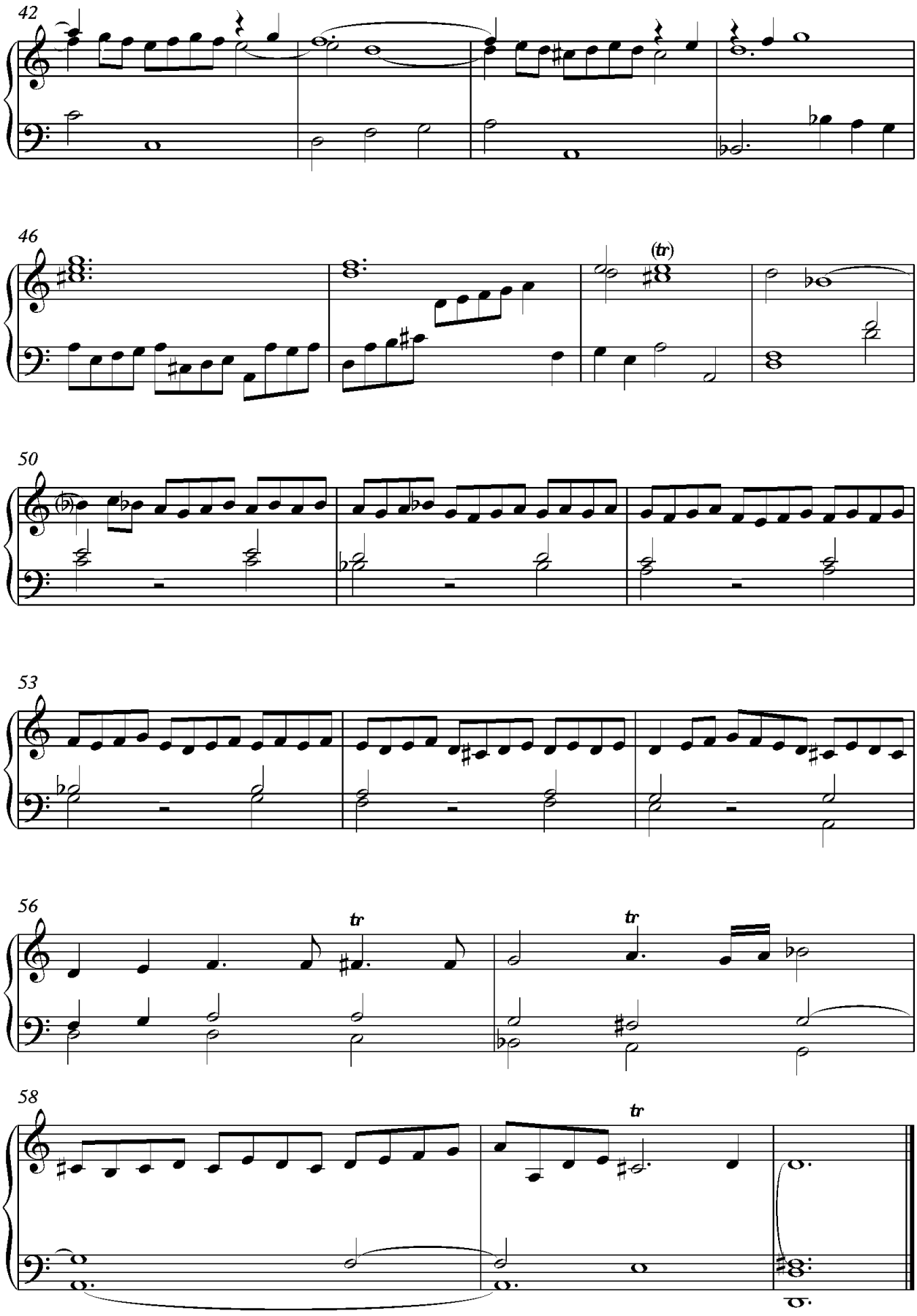




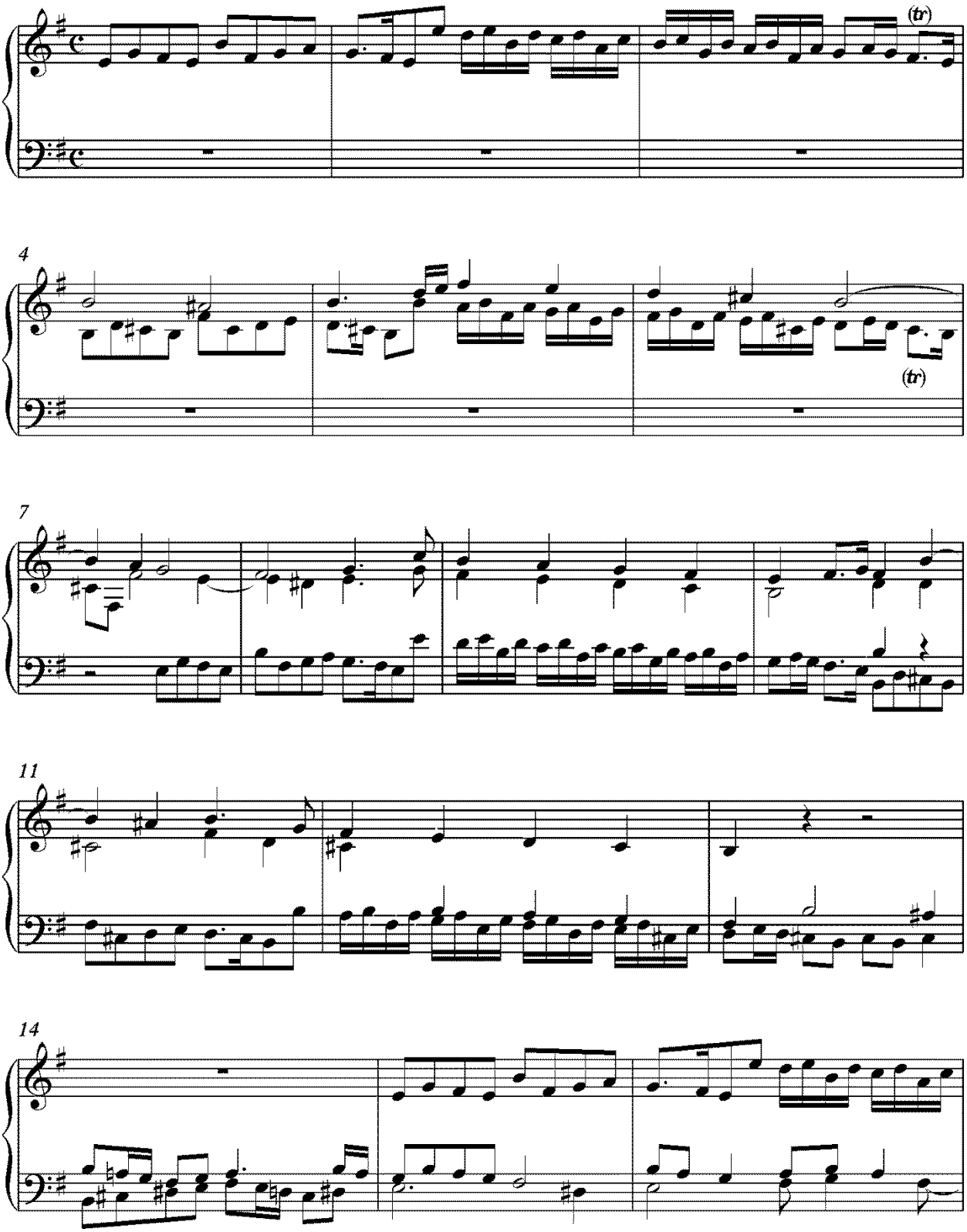
Фантазія першого тону

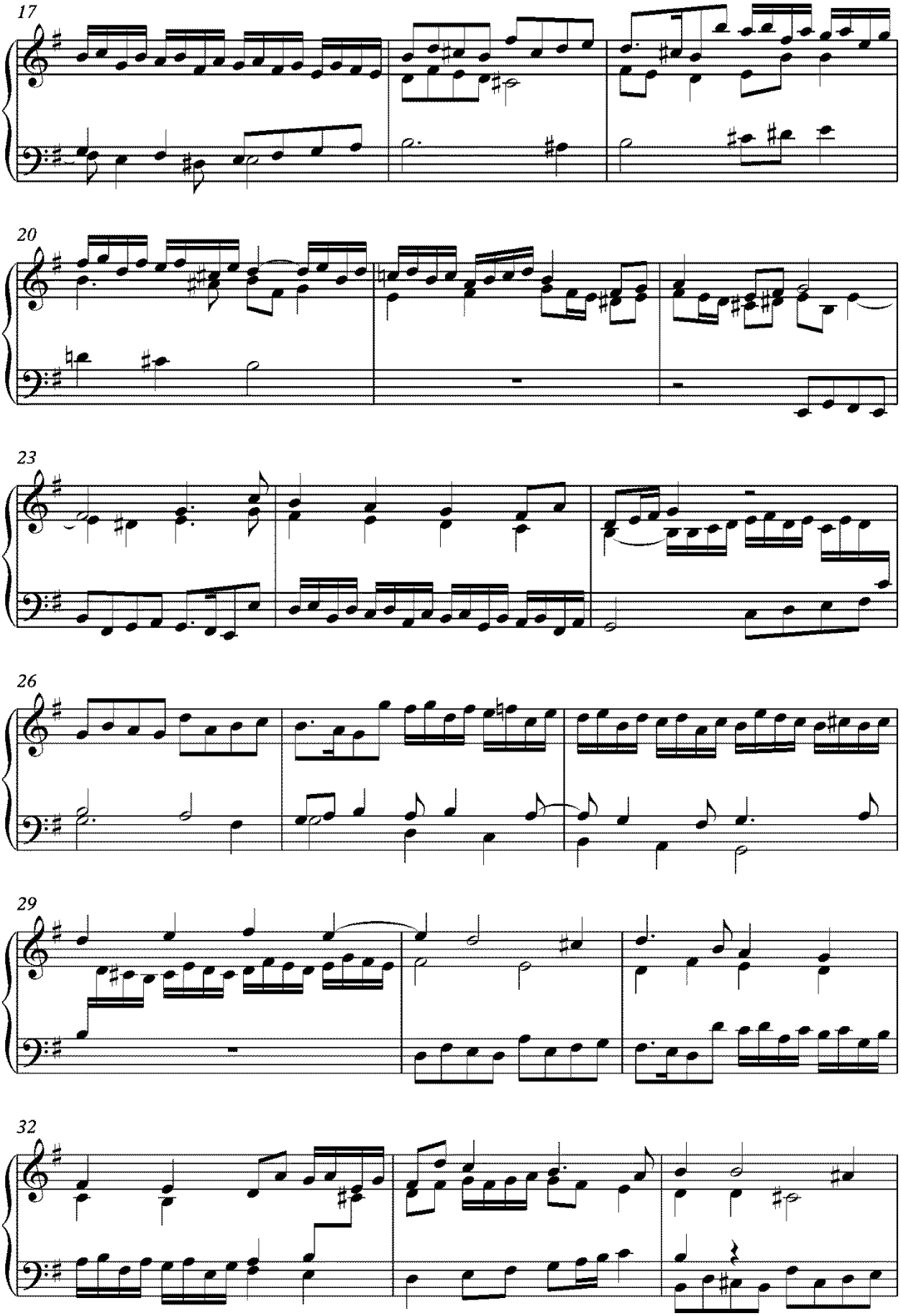


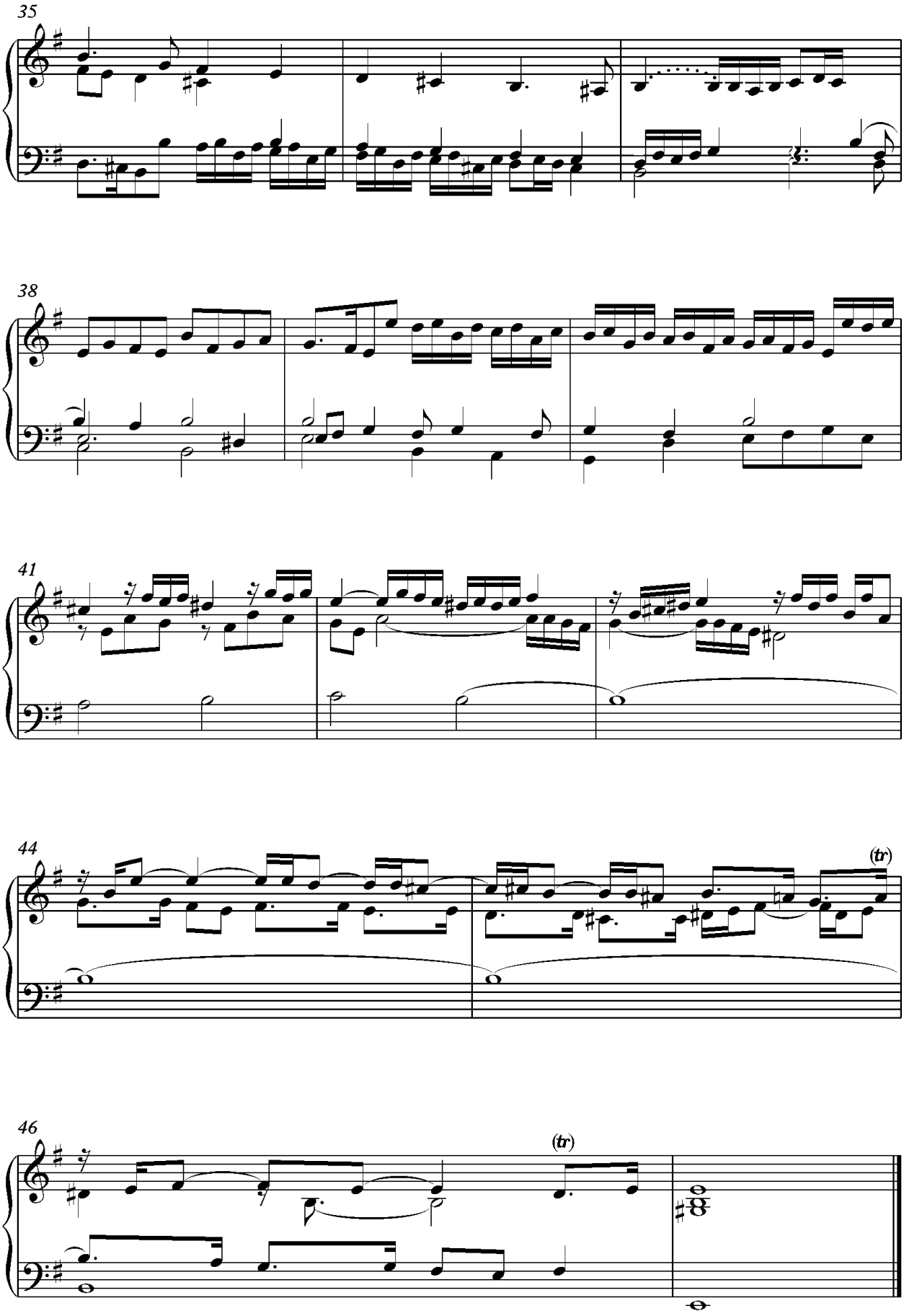

21
24
tr
28
31
34
tr
38


42
46
(tr)
50
53
56
tr
tr
58
tr

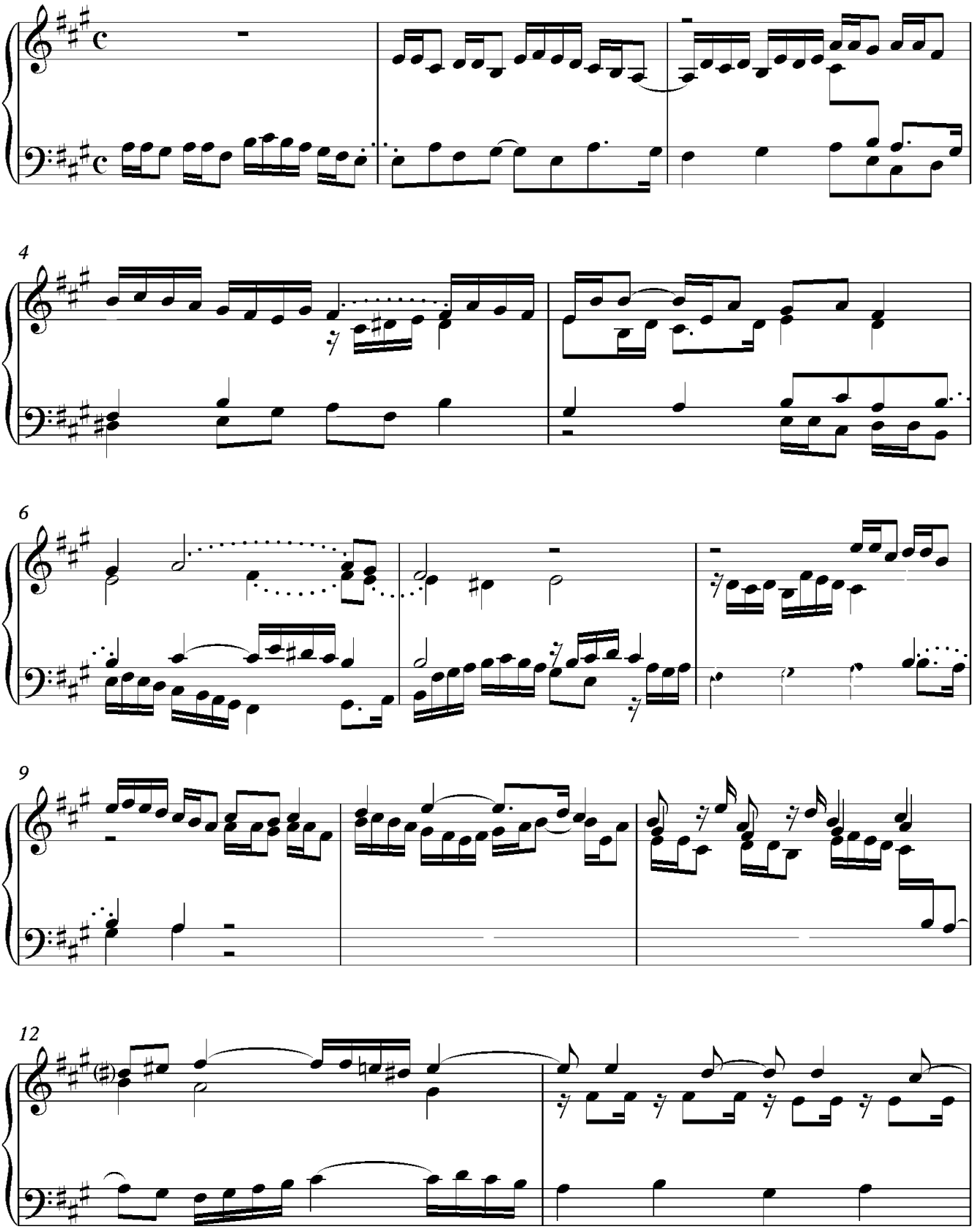
Фуга мі мінор

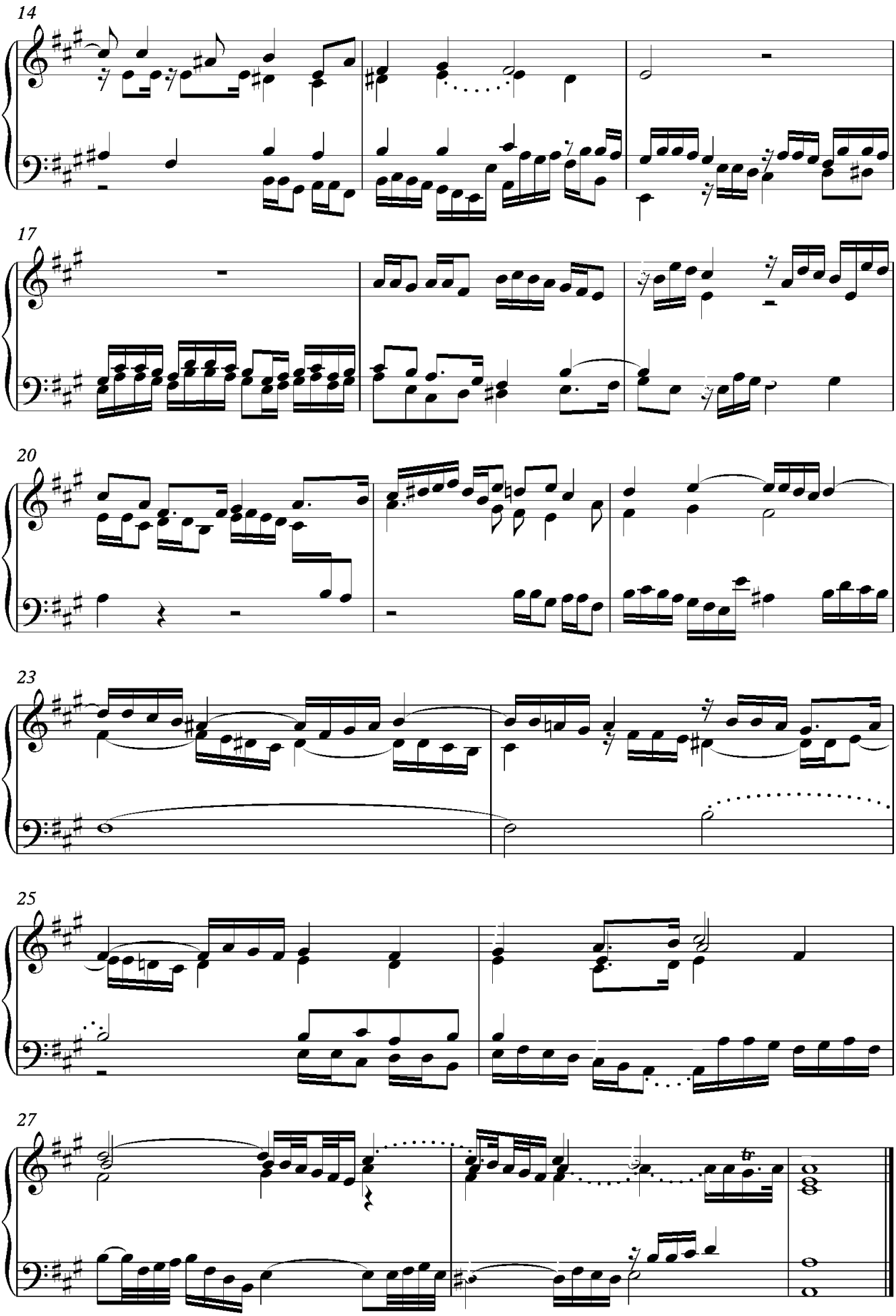



17
20
23
26
29
32

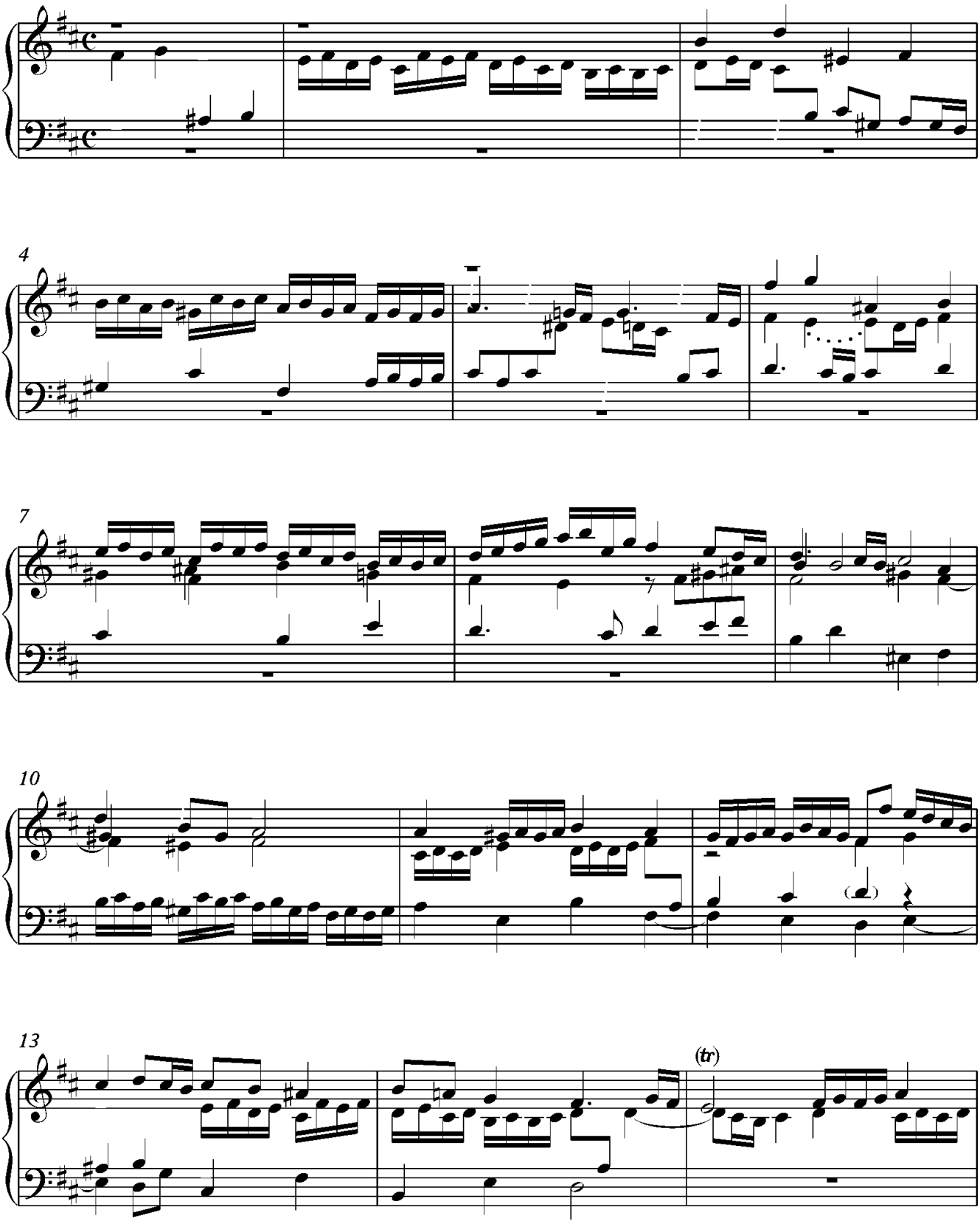

35
38
41
44
(tr)
46
(tr)

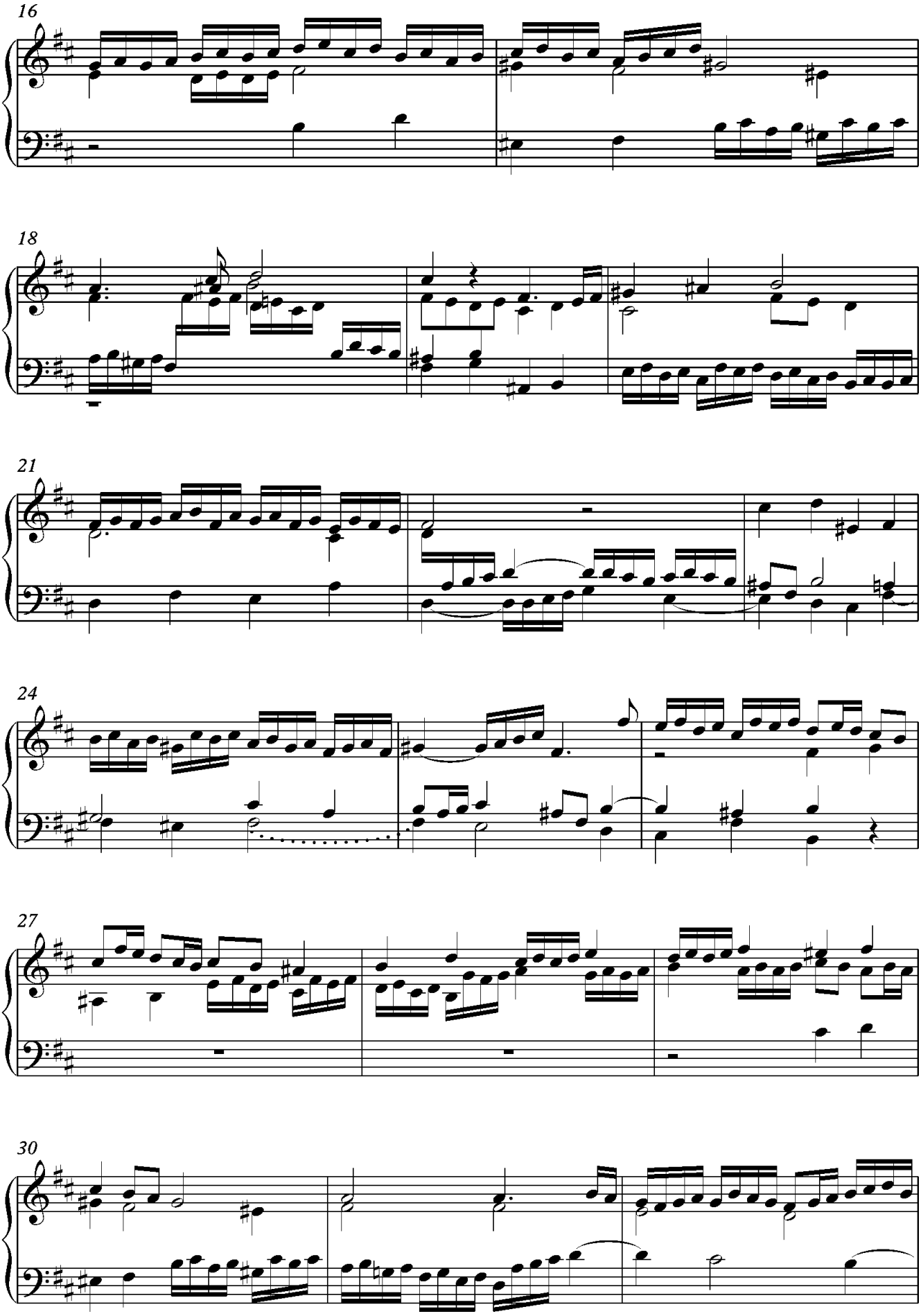
Фуга ля мажор

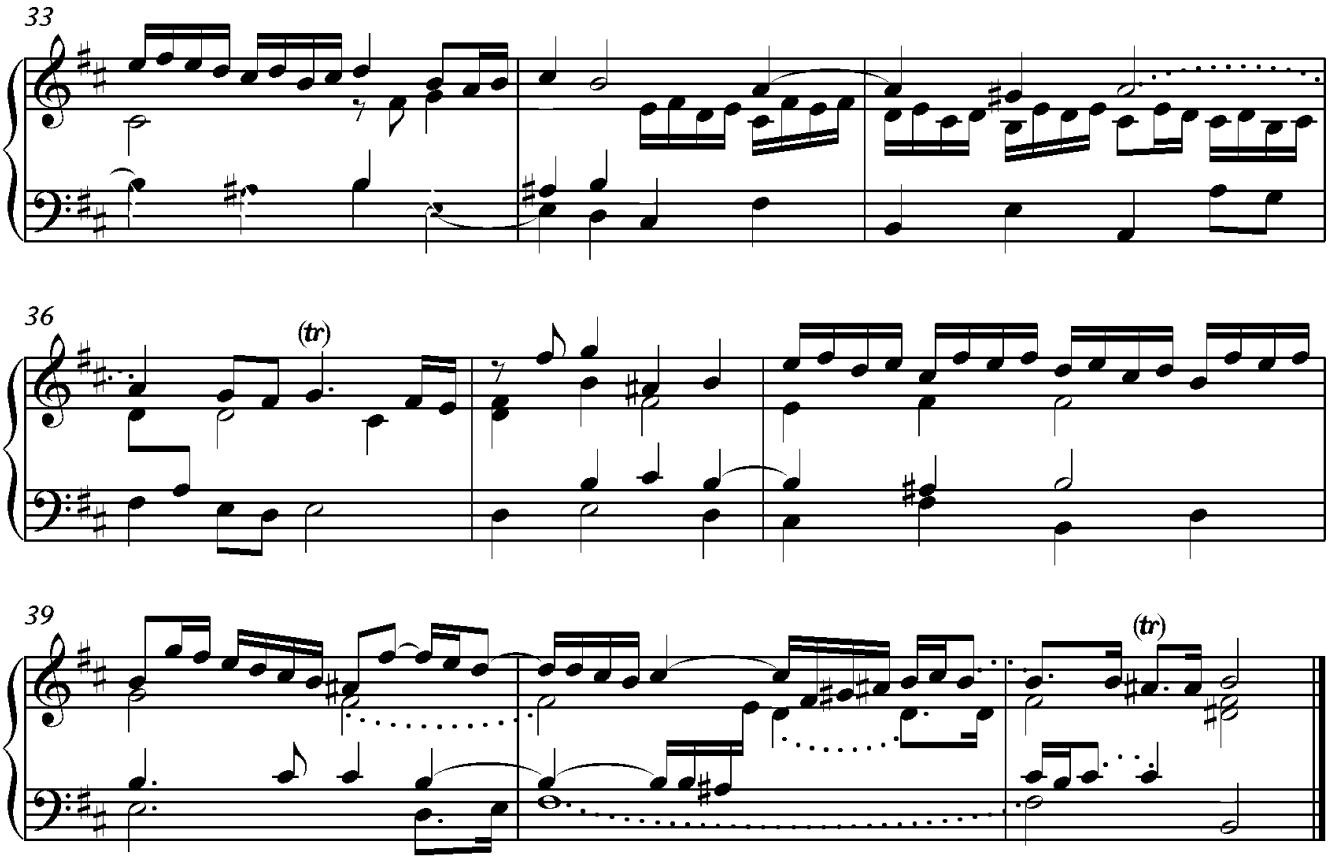



14
17
20
23
25
27

Фуга сі мінор




16
18
21
24
27
30


33
36
(tr)
39
(tr)

Йоганн Каспар Фердінанд Фішер (бл. 1656–1746)

Найвідомішим твором Фішера є збірка прелюдій, фуг та річеркарів для органу «Музична Аріадна» (Ariadne musica), яку було видано у 1702 році. У цій збірці вперше використано спосіб організації за висхідним порядком чергування тональностей.

«Аріадна» Фішера, добре відома Йоганну Себастьяну Баху, спричинилася до того, що він змінив первісний порядок розташування творів у своїй збірці інвенцій та синфоній, а потім використав висхідний порядок чергування тональностей в обох частинах «Добре темперованого клавіру».

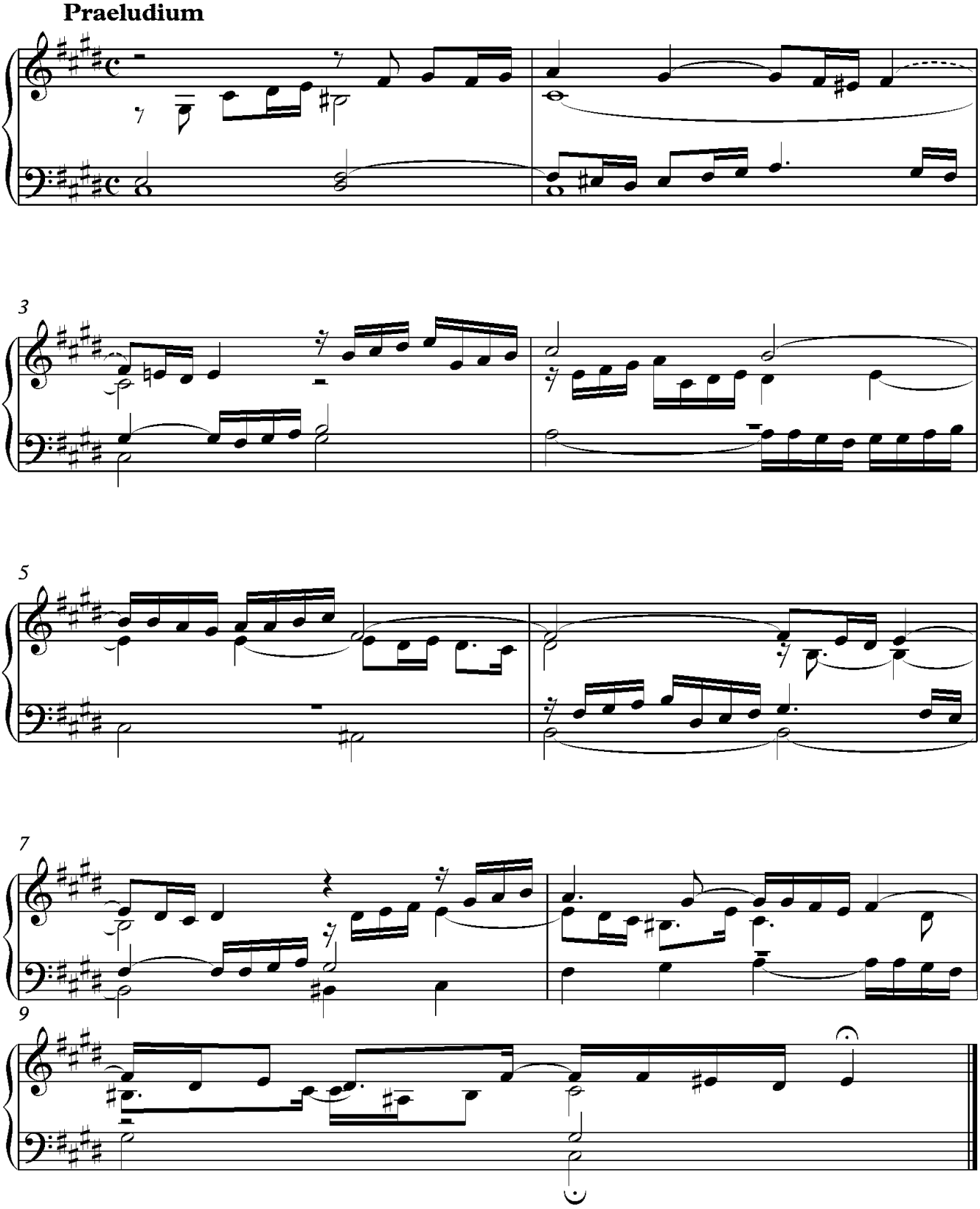
Прелюдії та фуги з «Аріадни» Фішера є зразками коротких «вступних» прелюдій та «малих» фуг доби високого бароко. До цієї хрестоматії включені дві прелюдії та фуги, в яких не використовується педаль. Це дозволяє виконувати їх на фортепіано без будь-якої переробки тексту. До речі, така практика була дуже поширена в епоху бароко (зрозуміло, що тоді під час занять з учнями орган замінювали на клавесин або клавікорд).

Дуже лаконічні, прелюдії Фішера, тем не менш, встигають не тільки презентувати тональність, а ще й яскраво окреслюють певні афекти, як того вимагала музична риторика того часу. Такі ж лаконічні фуги використовують вишукану техніку стретної імітації і є дуже корисними для формування навичок виконання творів з використанням такої імітації. Вони можуть підготувати до виконання, наприклад, прелюдій та фуг до мажор та ля мінор з першого тому «Добре темперованого клавіру».

Саме невеликий обсяг дозволяє студенту зосередитись на тому, щоб ретельно проробляти усі технічні деталі. Слід також за можливістю наблизити звучання фортепіано до органного, але не у сенсі гучності та об’ємності звучання, якої на сучасних роялях досягають шляхом рясної педалізації, а у сенсі чіткого розрізняння прийомів артикуляції — намагання наблизитись до зв’язності звучання мелодичних ліній та їхньої диференціації.

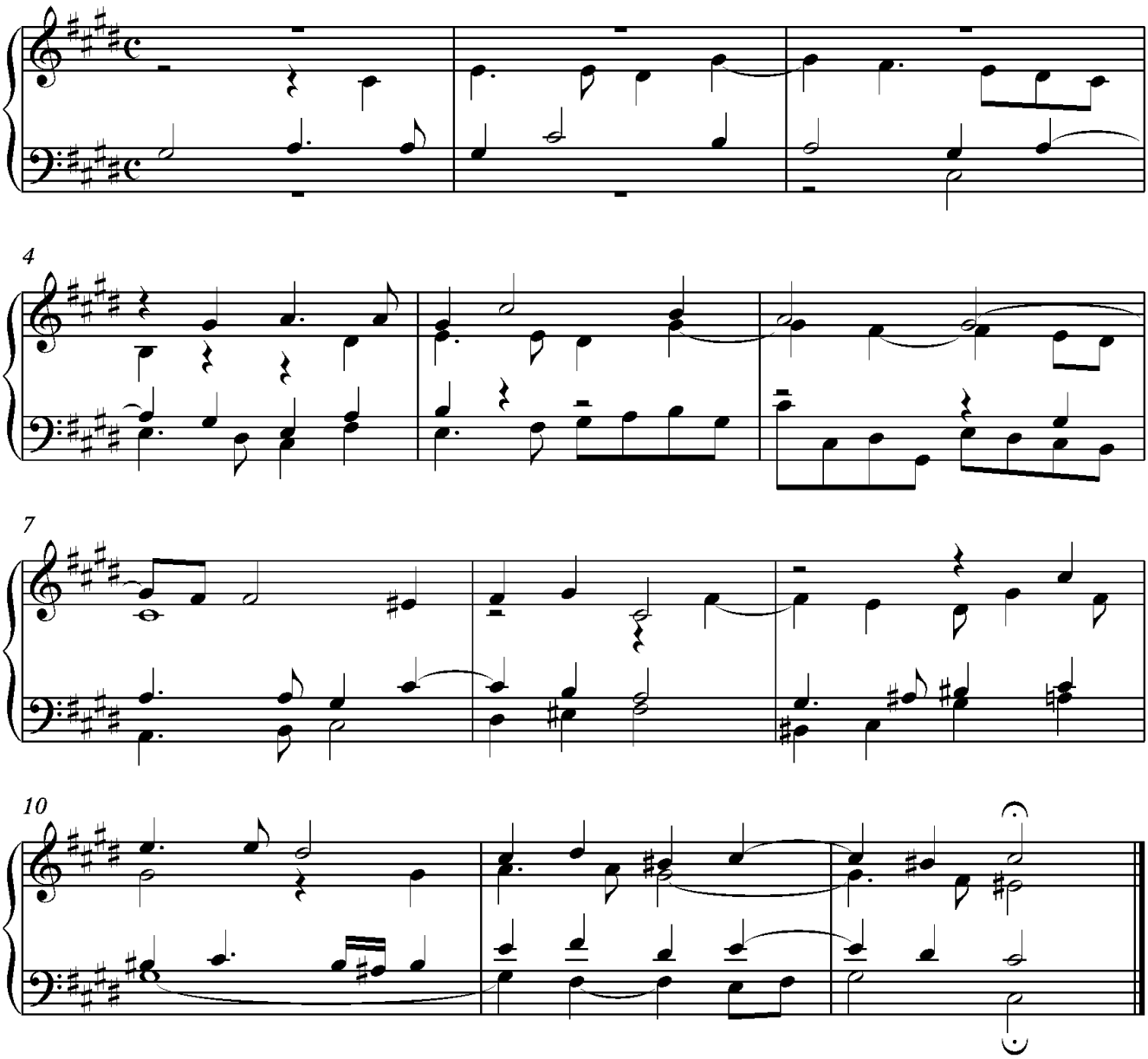
Прелюдія та фуга №2, до-дієз мінор

(зі збірки «Ariadne musica»)



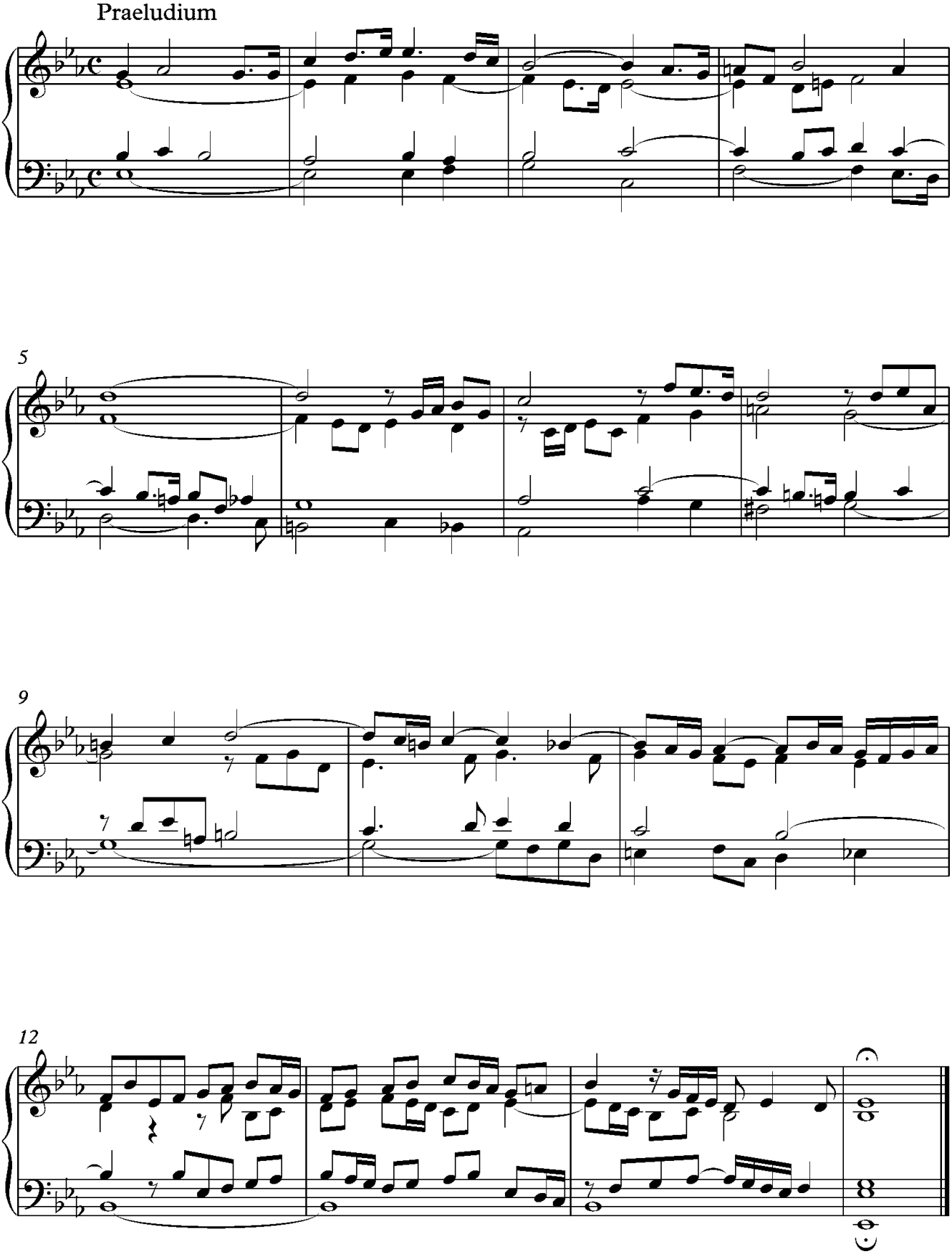
2

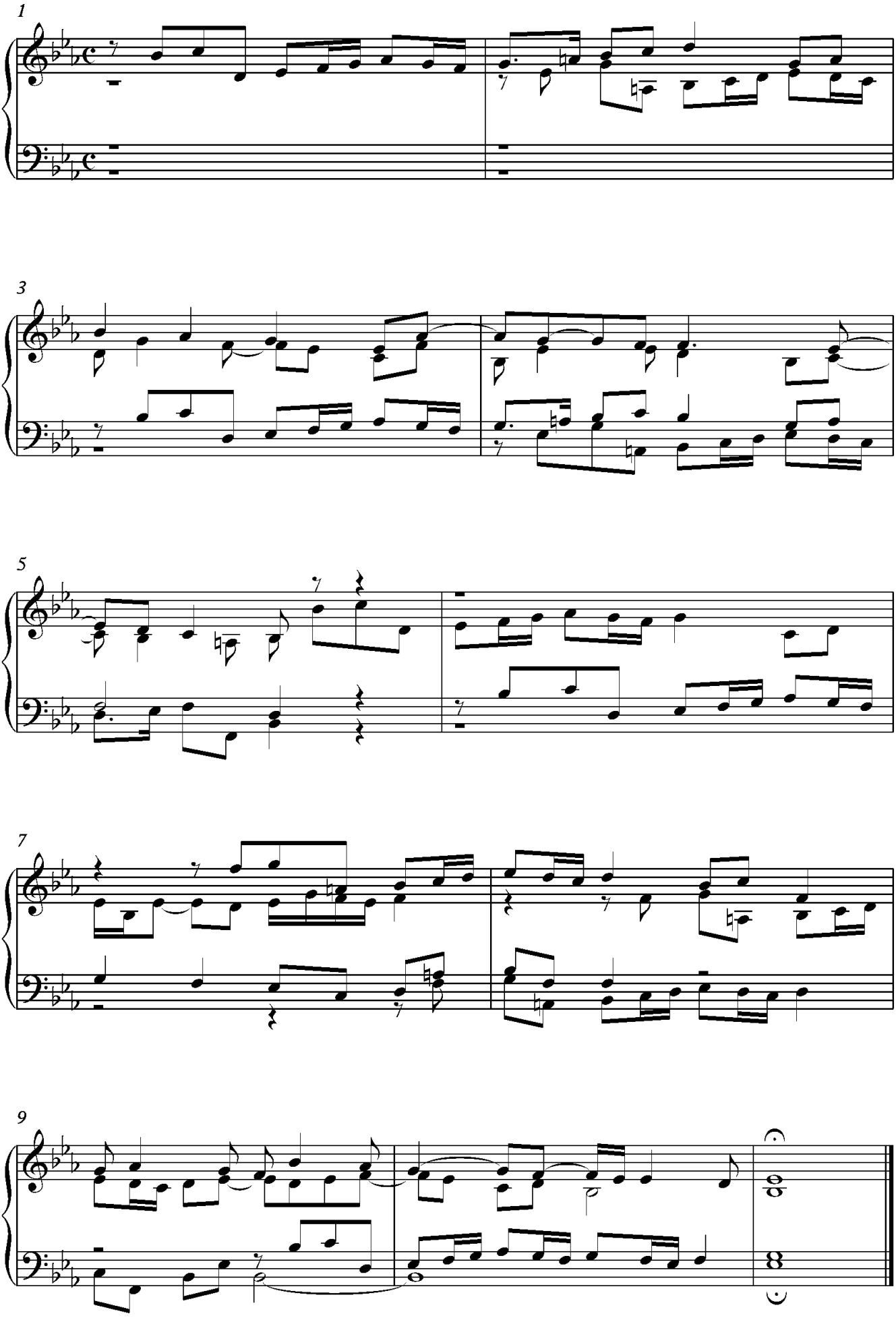
1 **Fuga**



Прелюдія та фуга №5, мі-бемоль мажор

(зі збірки «Ariadne musica»)




1
3
5
7
9

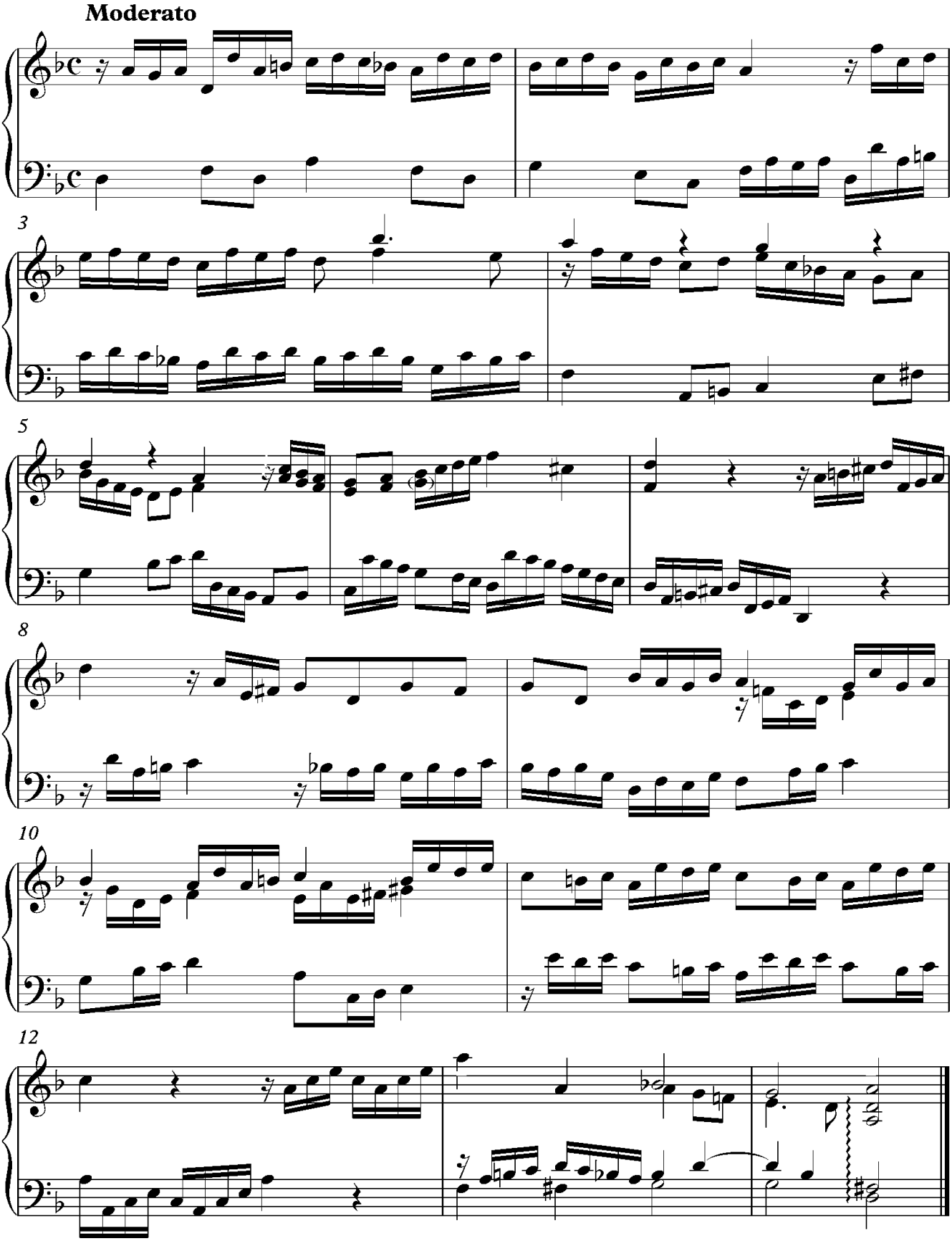
Алессандро Скарлатті (1660–1725)

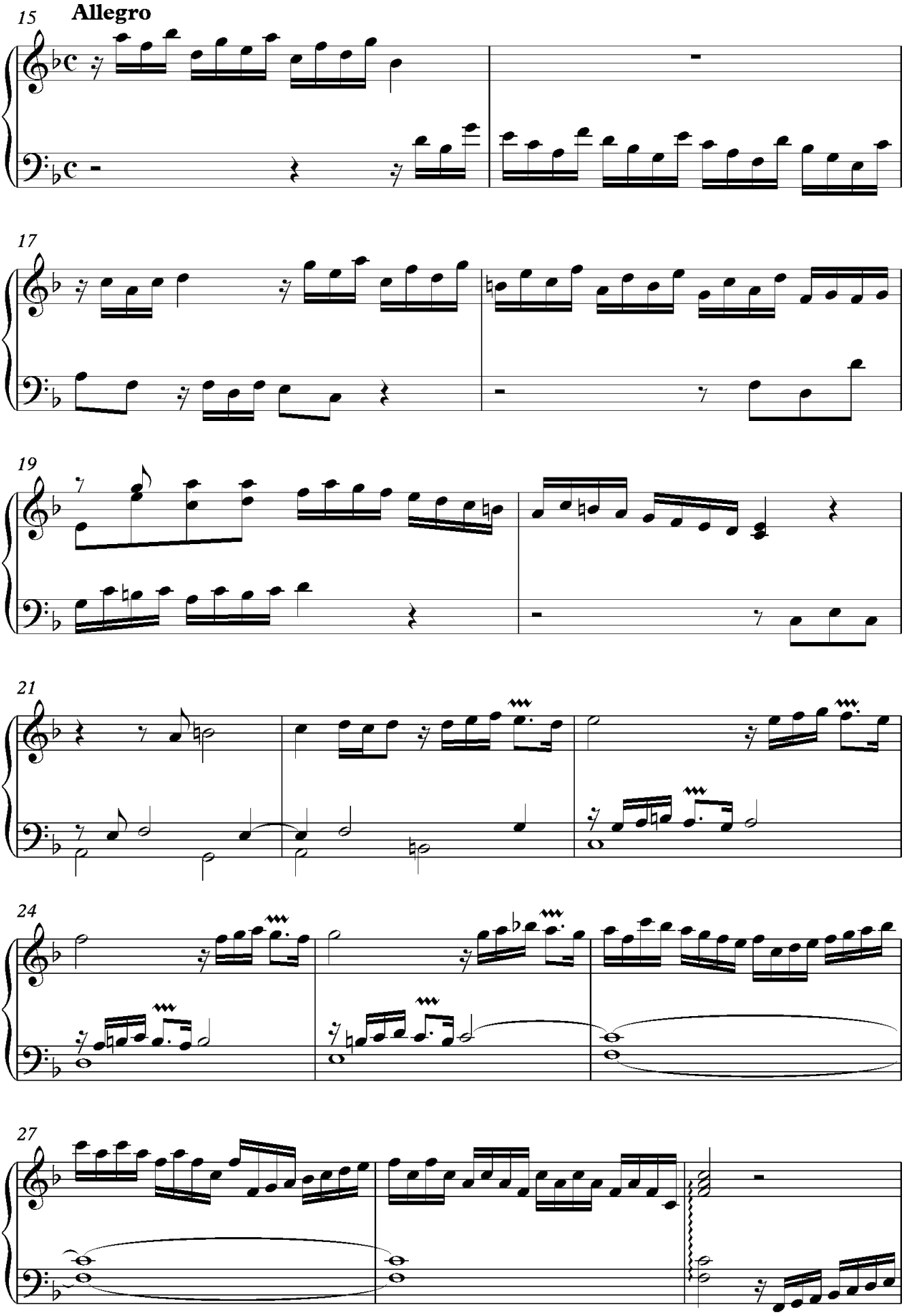
Алессандро Скарлатті більш відомий як видатний оперний композитор, який очолив неаполітанську оперну школу, та батько Доменіко Скарлатті. Саме ім’я його син асоціюється з клавірною музикою, в якій Доменіко насправді досягнув вершин та спричинив чималий вплив на подальший розвиток клавірного та фортепіанного мистецтва — аж до Шопена у XIX та Бартока у XX столітті.

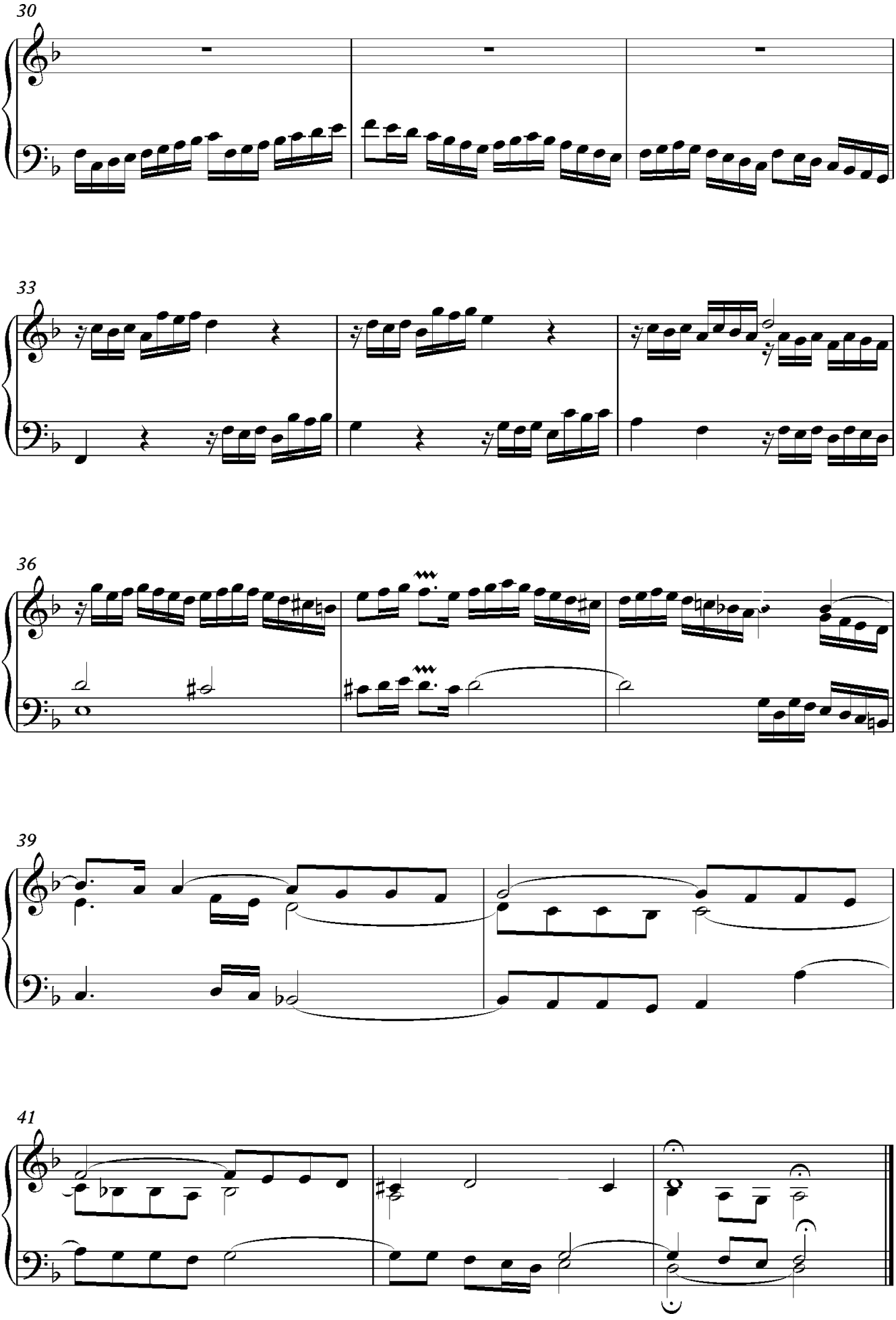
Але Скарлатті-батько також написав чимало творів для клавіру. Двотомне видання його клавірних творів містить дванадцять токат. Кожна з них містить один чи два імпровізаційних розділи та завершується розгорнутою фугою. Пізніше такий спосіб побудови використовував Й. С. Бах у токатах для клавіру.

Відмінності токат А. Скарлатті від бахівських полягають переважно у фактурному оформленні: у Скарлатті фактура прозоріша навіть у фугах. Деякі імпровізаційні пасажі можуть виявитися трудними та незручними, бо Скарлатті писав для клавесина, що мав меншу мензуру (ширину клавіші), ніж сучасне фортепіано. Виконання токат — зокрема наведеної нижче — вимагає повного контролю за гучністю звучання, яке неможна форсувати навіть у кульмінаційних моментах. Також дуже бажаним є використання аплікатури з перекладанням третього або четвертого пальця через п’ятий — замість сучасного перекладання пальців через перший.

Токката №2, ре мінор

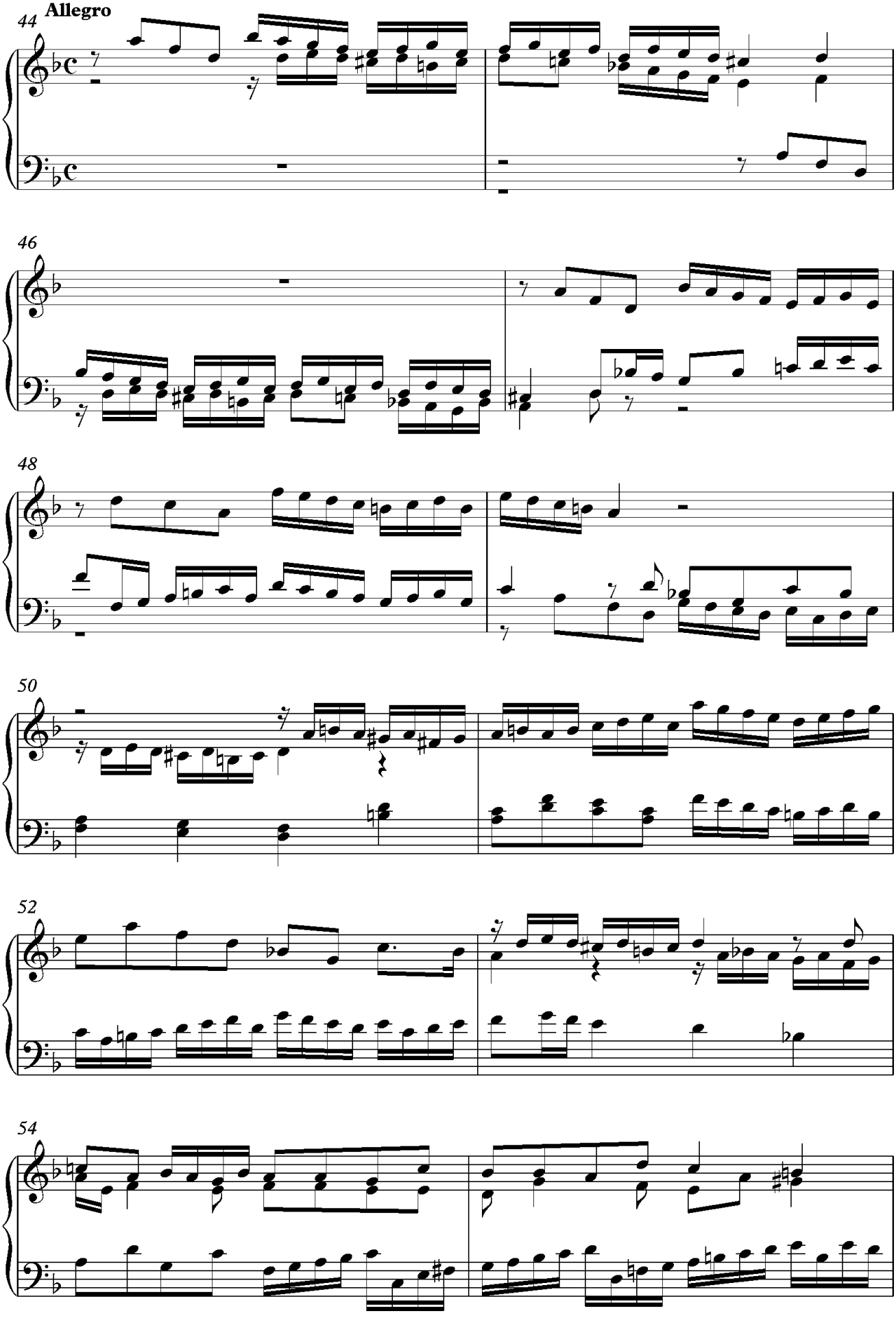


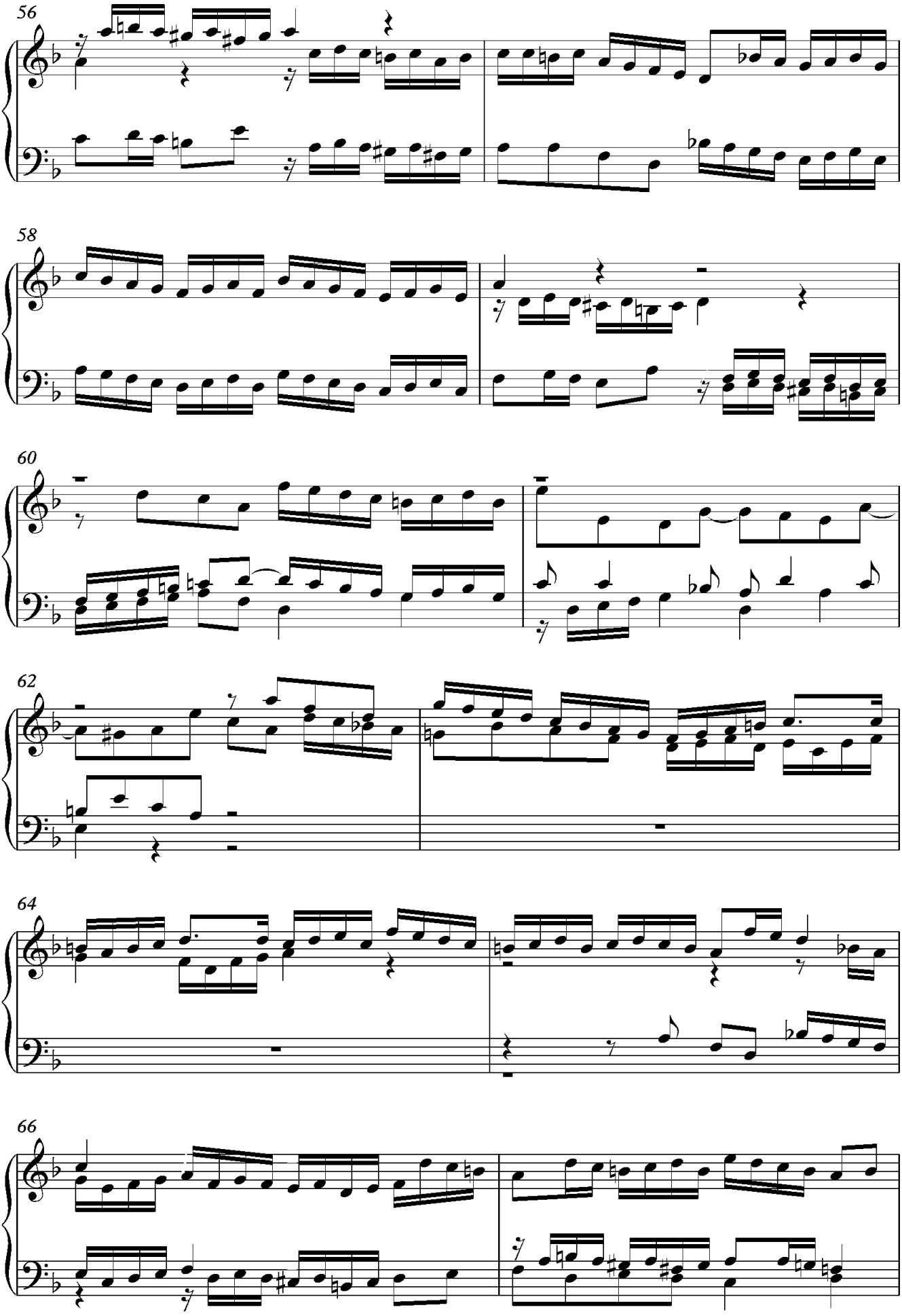

15
Allegro
17
19
21
24
27

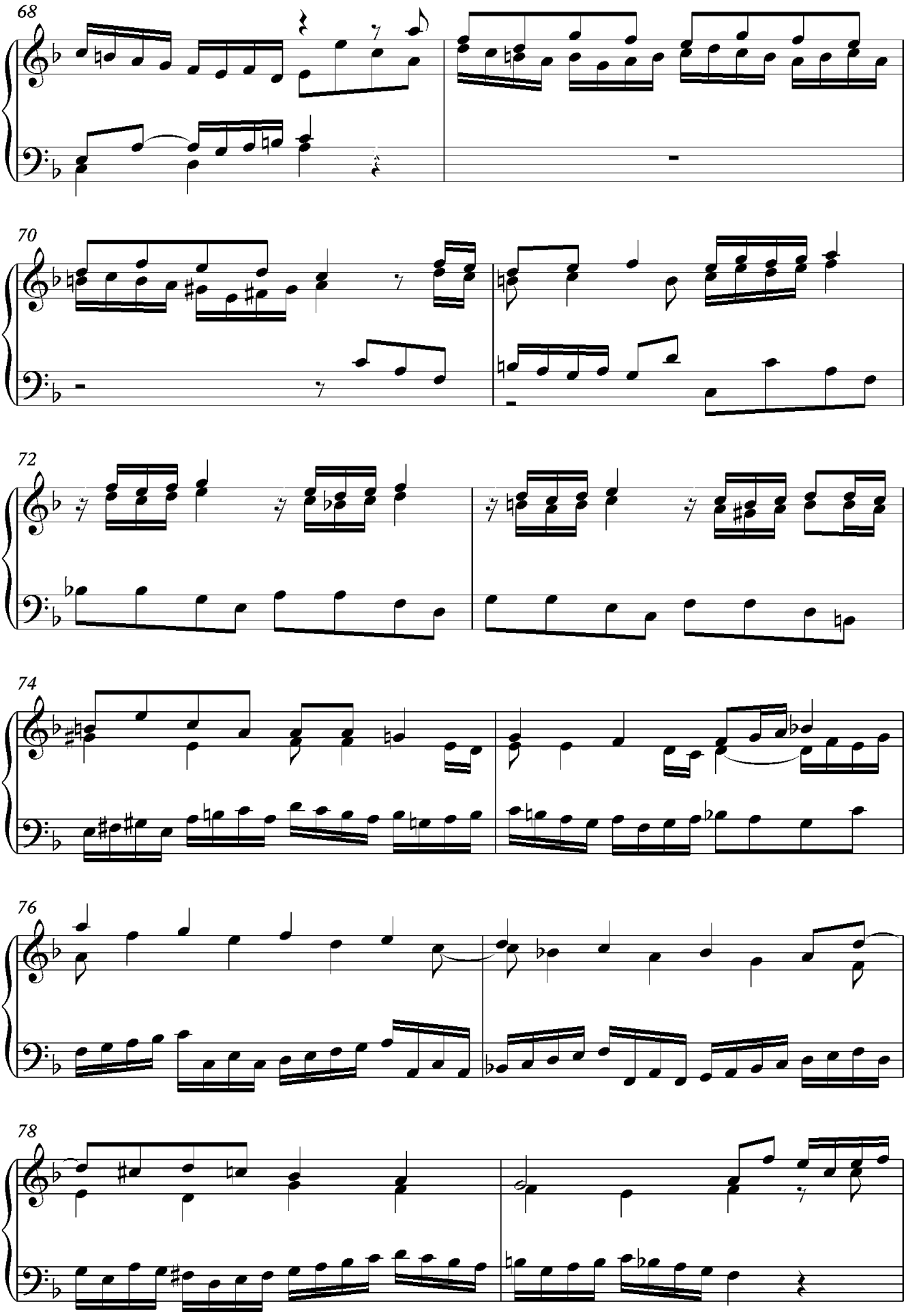

30
33
36
39
41

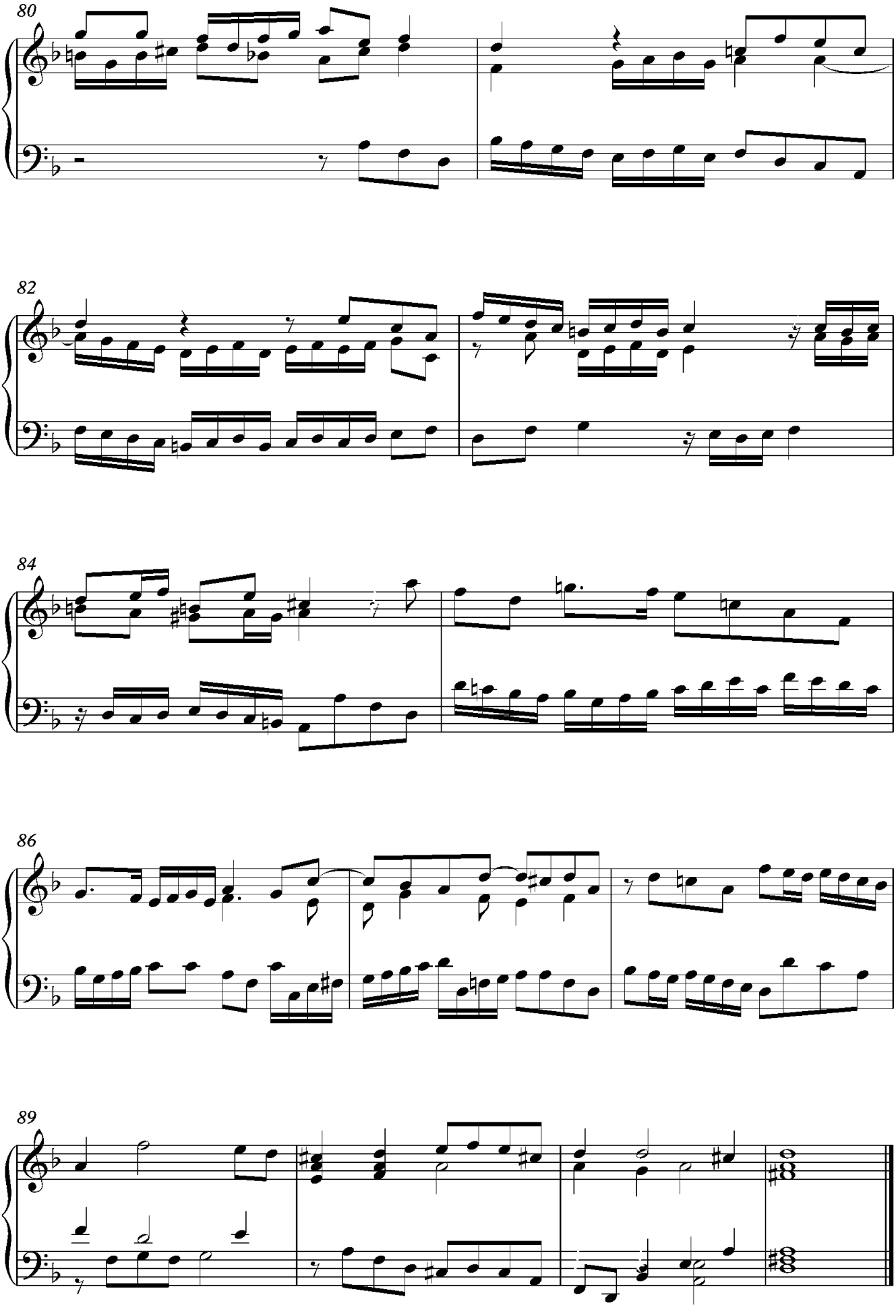
Fuga

Allegro




56
58
60
62
64
66


68
70
72
74
76
78


80
82
84
86
89

Йоганн Себастьян Бах (1685–1750)

Здавалося б, немає жодного клавірного твору Йоганна Себастьяна Баха, (крім окремих дуже ранніх, учнівських п’єс), який би не займав солідного місця у навчальному та концертному репертуарі сучасних піаністів. Втім, є невелика, але дуже цікава група творів, на які піаністи майже не звертають уваги. Це твори, написані для лютні або клавіру.

Серед нечисленних творів, призначених Бахом для виконання на лютні, сконструйованому ним лютневому клавірі та на лютні або клавірі, виділяються два: сюїта до мінор BWV 997 та наведений нижче цикл, що складається з прелюдії, фуги та двочастинного Allegro. Обидва твори були написані приблизно у середині 30-х років XVIII століття під враженням від візиту Сільвіуса Леопольда Вайса. Він приїхав до Ляйпціга разом із Філіппом Еммануелем, який відвідував батька під час відпустки: Вайс та Еммануель були придворним музикантом Фрідріха II. Певно, саме після сумісного музикування з Вайсом у Йоганна Себастьяна виникла думка написати декілька творів, які можна було б виконувати на лютні.

Тріольний рух у прелюдії та загальний характер цієї п’єси нагадує про прелюдію мі-бемоль мажор з другого тому «Добре темперованого клавіру» — з тією різницею, що фактура у лютневій прелюдії є більш прозорою, а мелодичне навантаження припадає майже виключно на праву руку.

Фуга має форму da capo, яку Бах ніколи не використовував у клавірних фугах, але достатньо часто — у фугах для органу, скрипки з цифрованим басом та скрипки соло (фуга з Третьої сонати для скрипки соло до мажор). Фуги такого типу мають середній розділ зі змішаною фактурою дещо імпровізаційного типу. Отже у студентів, які знайомляться з цим твором, з’являється можливість розширити свої уявлення про те, якою може бути барокова фуга.

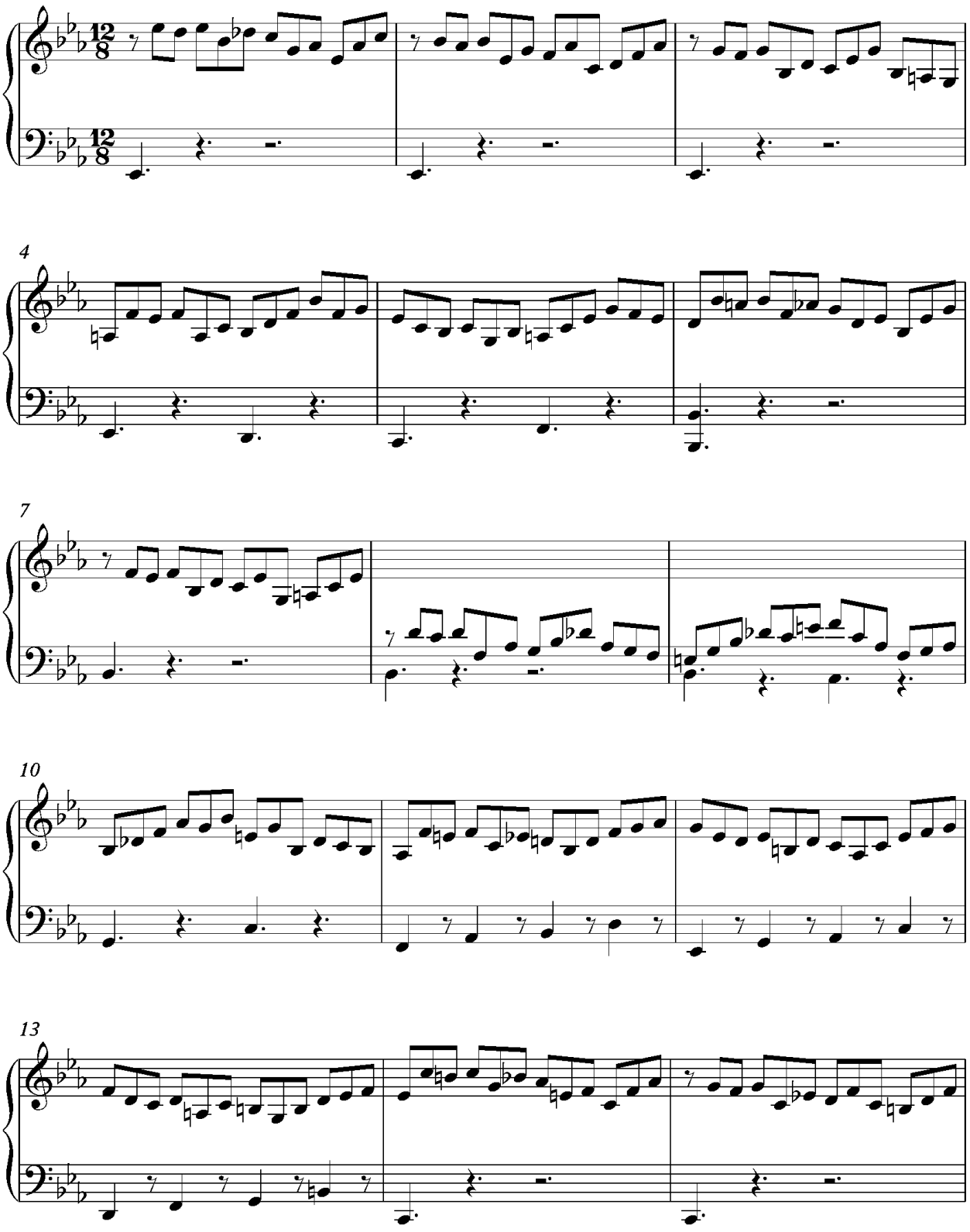
Віртуозність фінального Allegro має явно клавірну, а не лютневу природу. Цю п’єсу, яка має дуже високий рівень технічної складності та сприяє розвитку дрібної пальцевої техніки, можна використовувати в якості самостійного етюду.

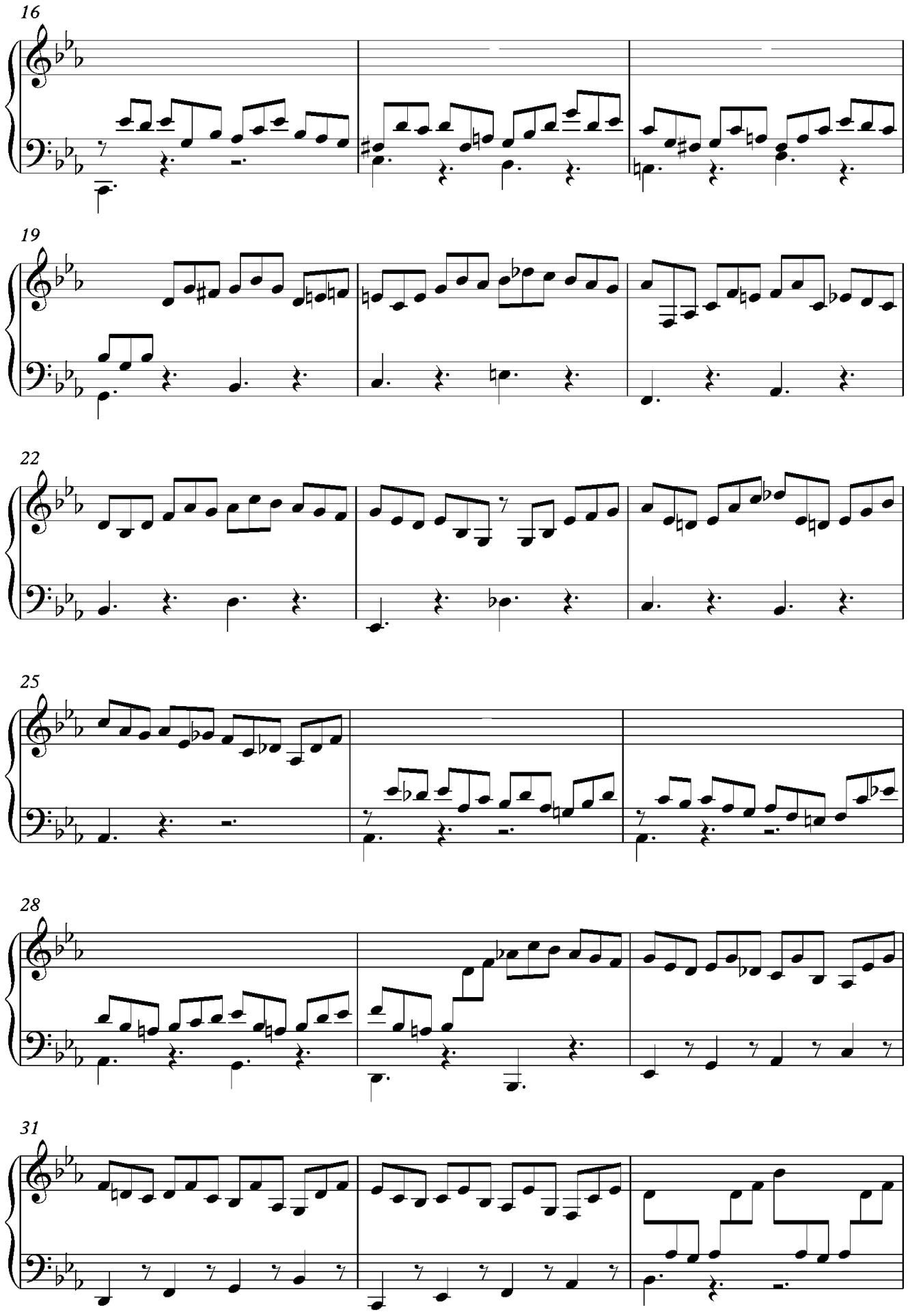
Цікавою особливістю цього циклу є те, що в ньому дуже багато музичної символіки, яку за часів бароко пов’язували зі Святою Трійцею: це і наявність у циклі трьох частин замість звичних прелюдії та фуги, і тональність з трьома бемолями, і тріольний рух у прелюдії, і тридольний розмір у заключній частині. Отже цей цикл є яскравим прикладом використання музично-риторичних засобів та сприяє глибшому проникненню в музичний стиль епохи бароко.

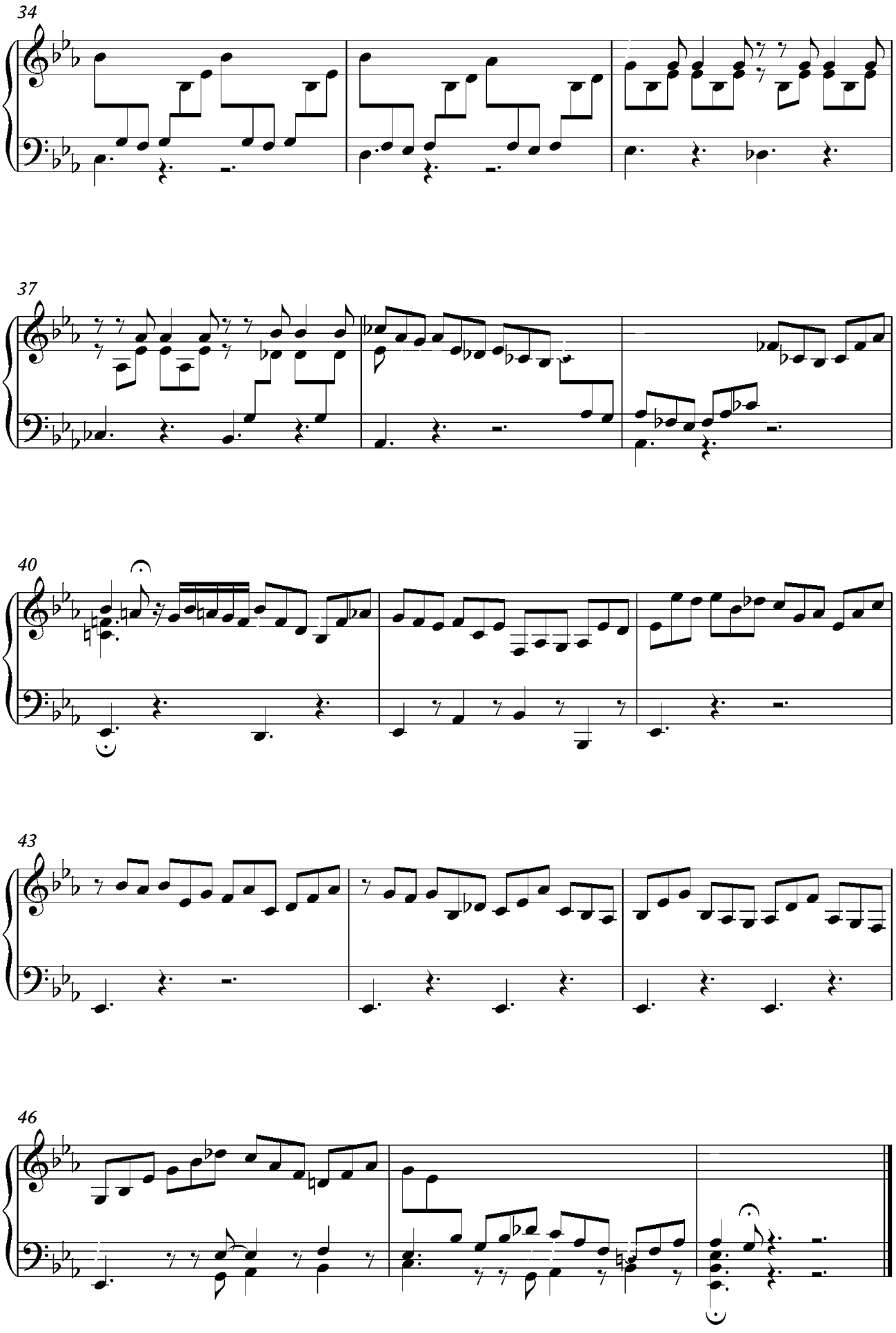
Прелюдія, фуга та Allegro для лютні або клавіру

BWV 998, мі-бемоль мажор

Preludium

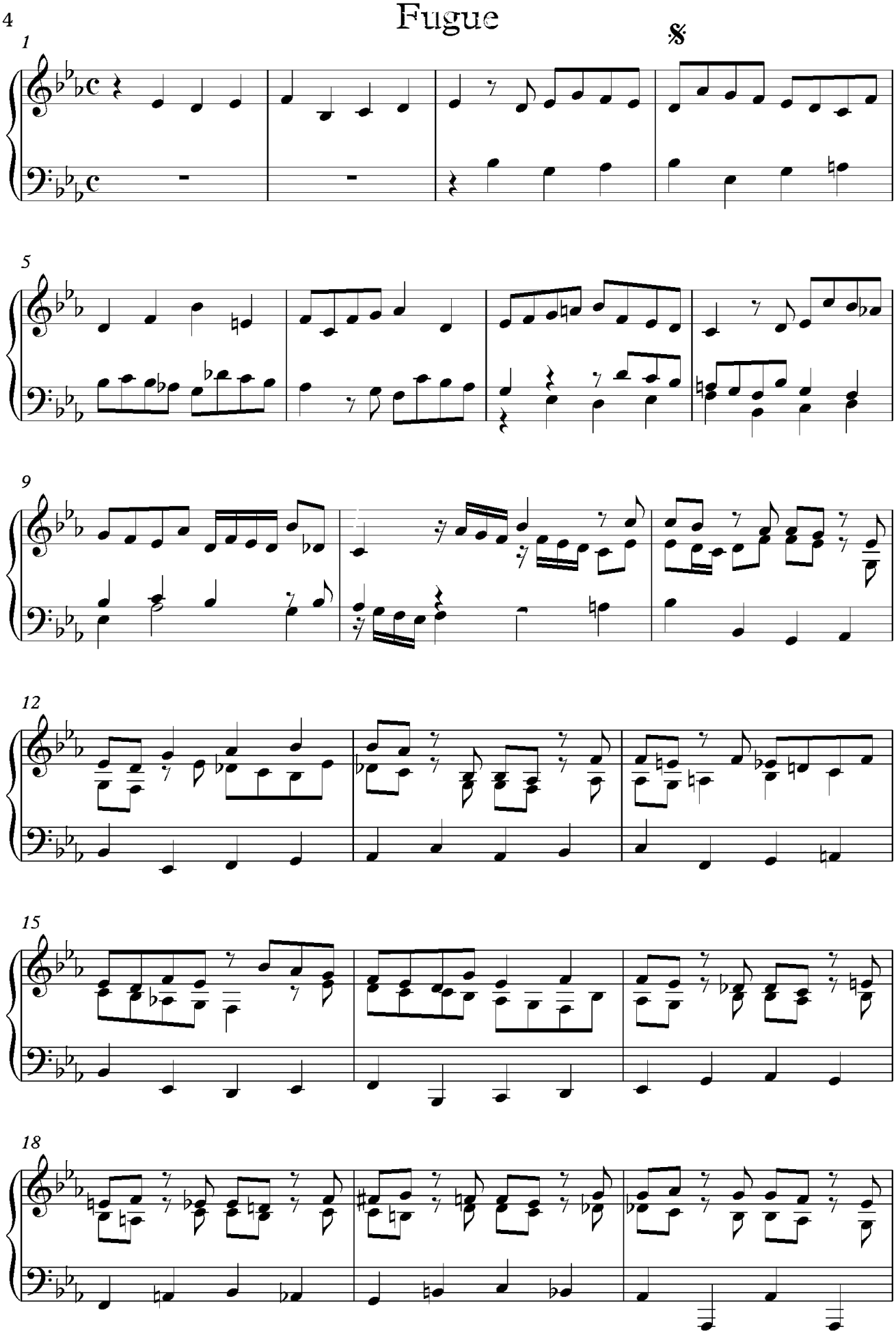


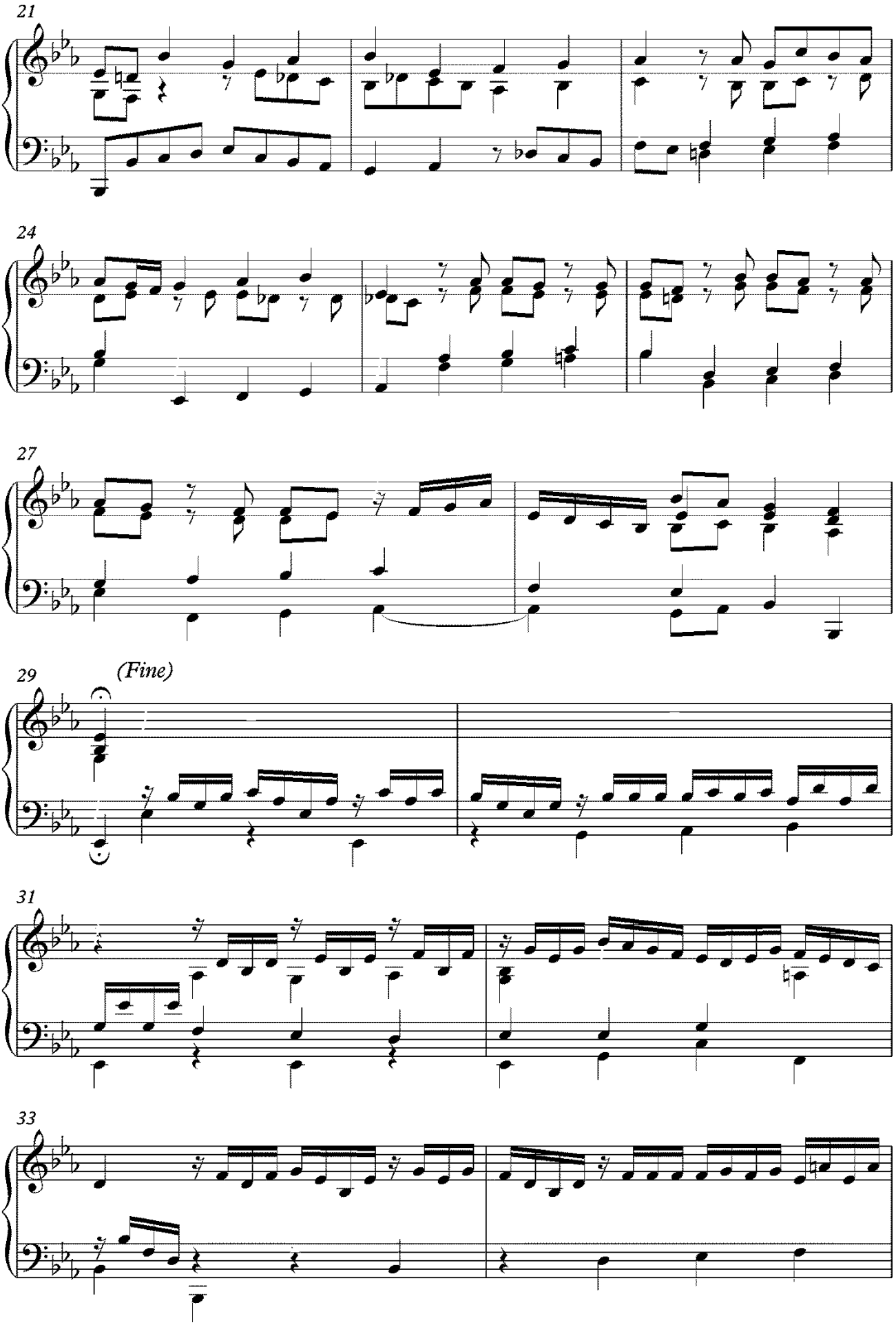

16
19
22
25
28
31

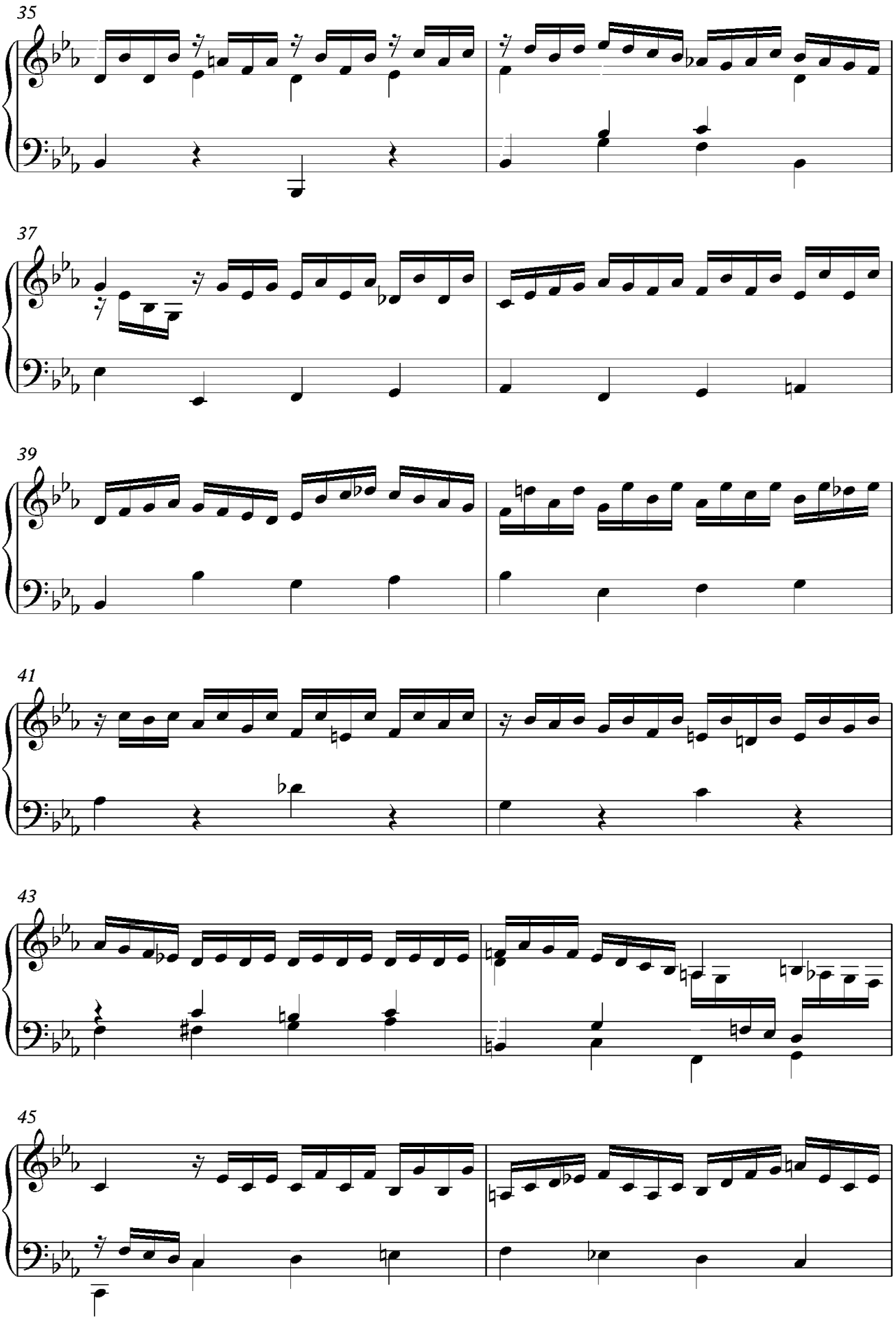

34
37
40
43
46

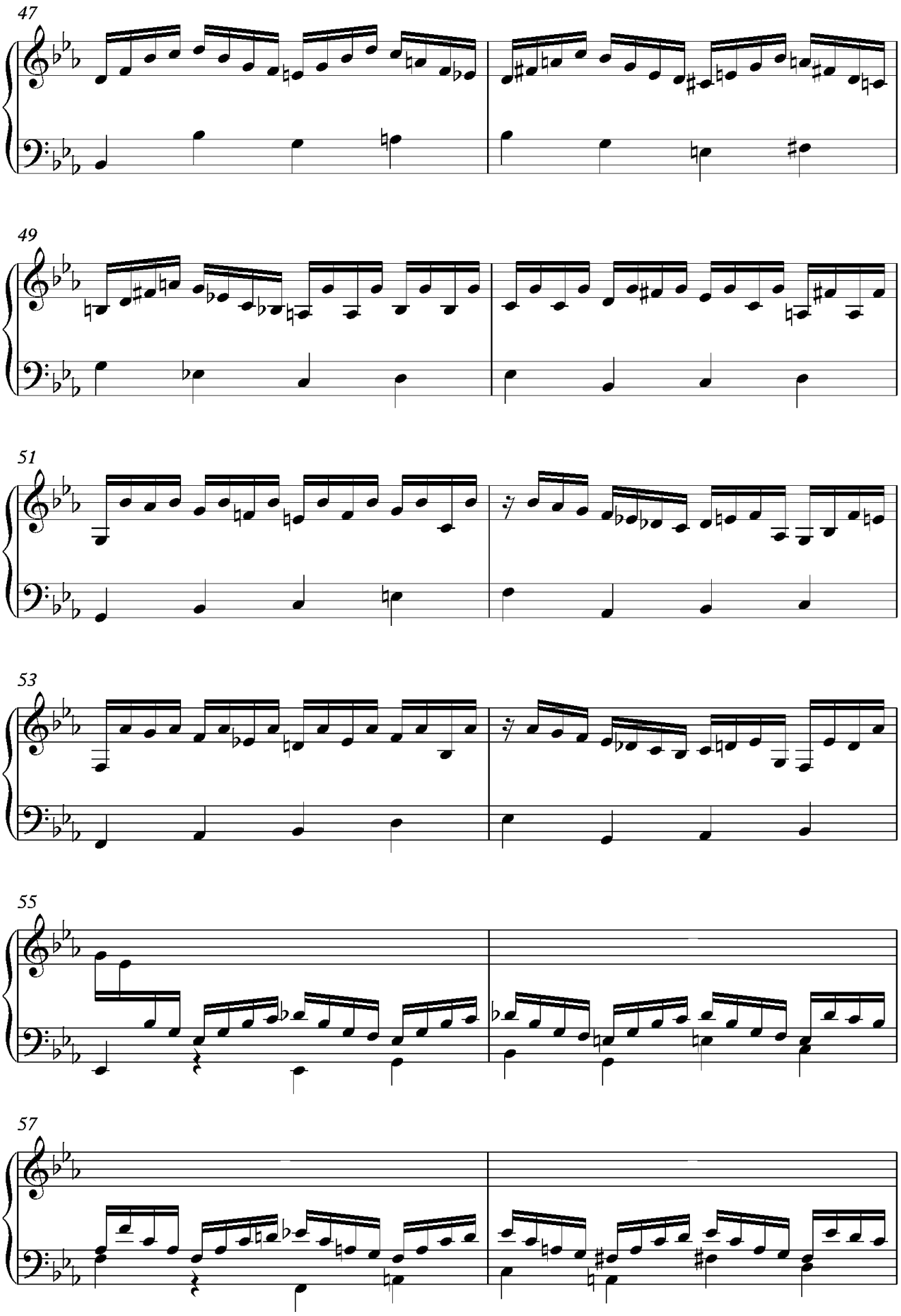
4

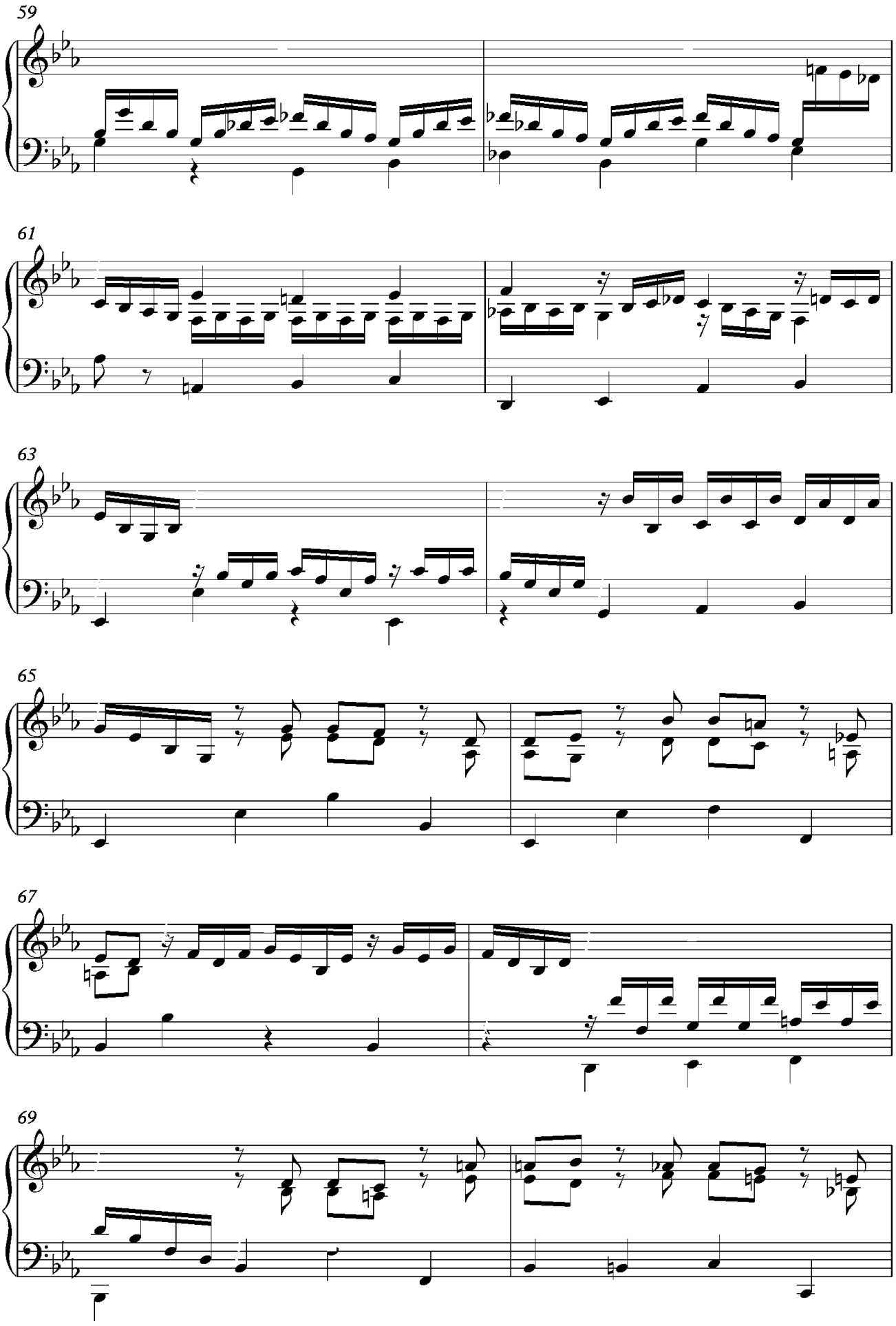
Fugue

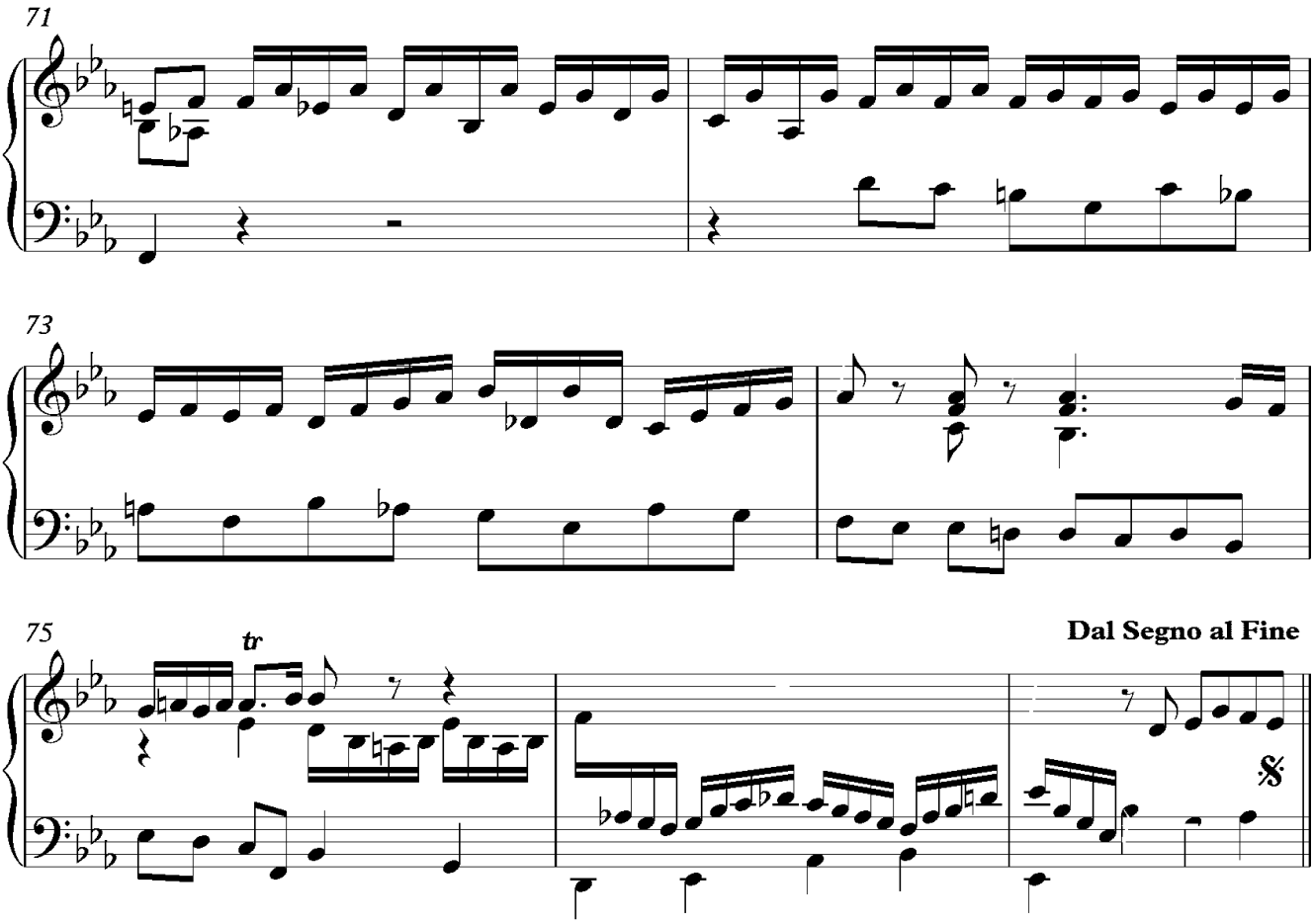



21
24
27
29
(Fine)
31
33

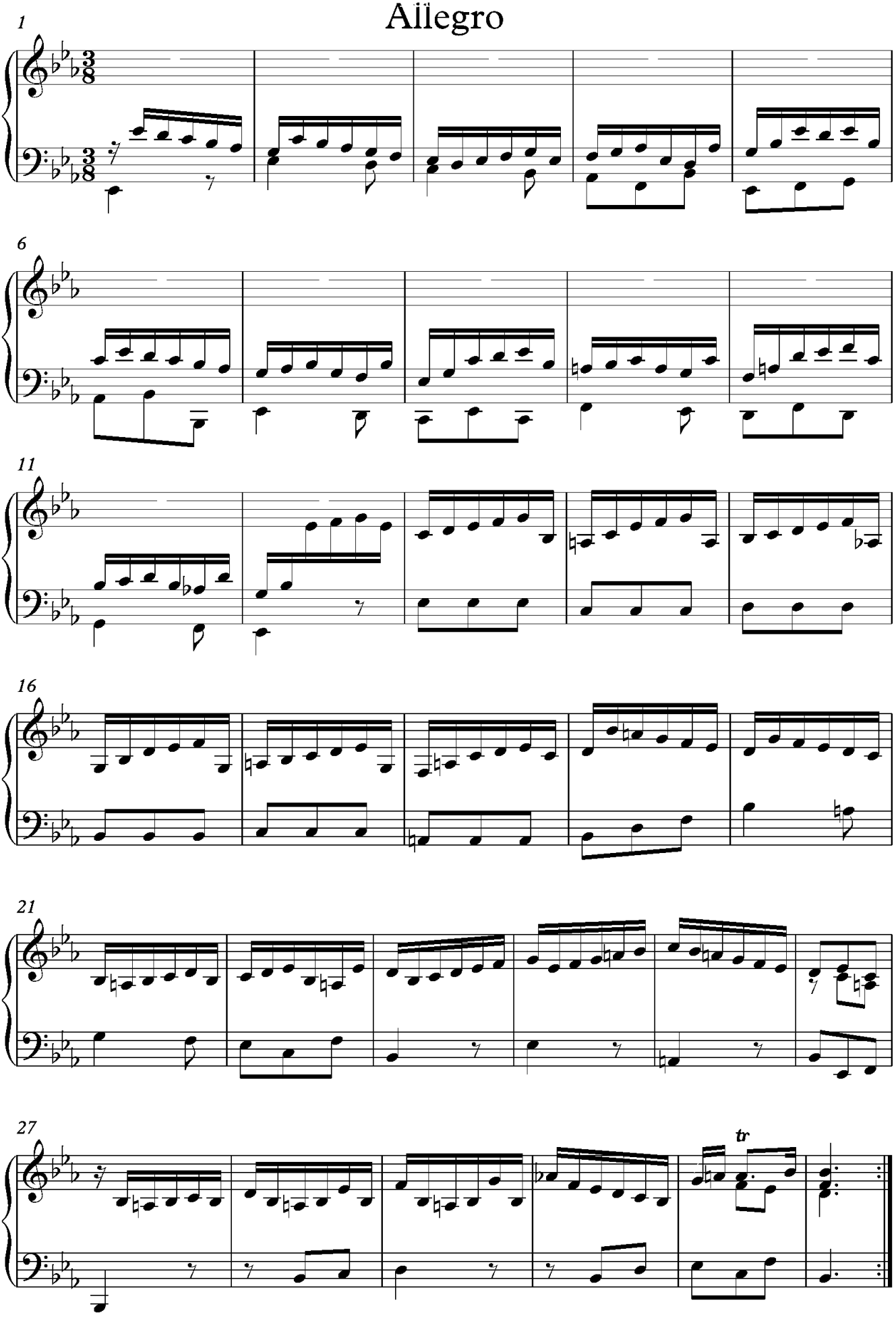

35
37
39
41
43
45

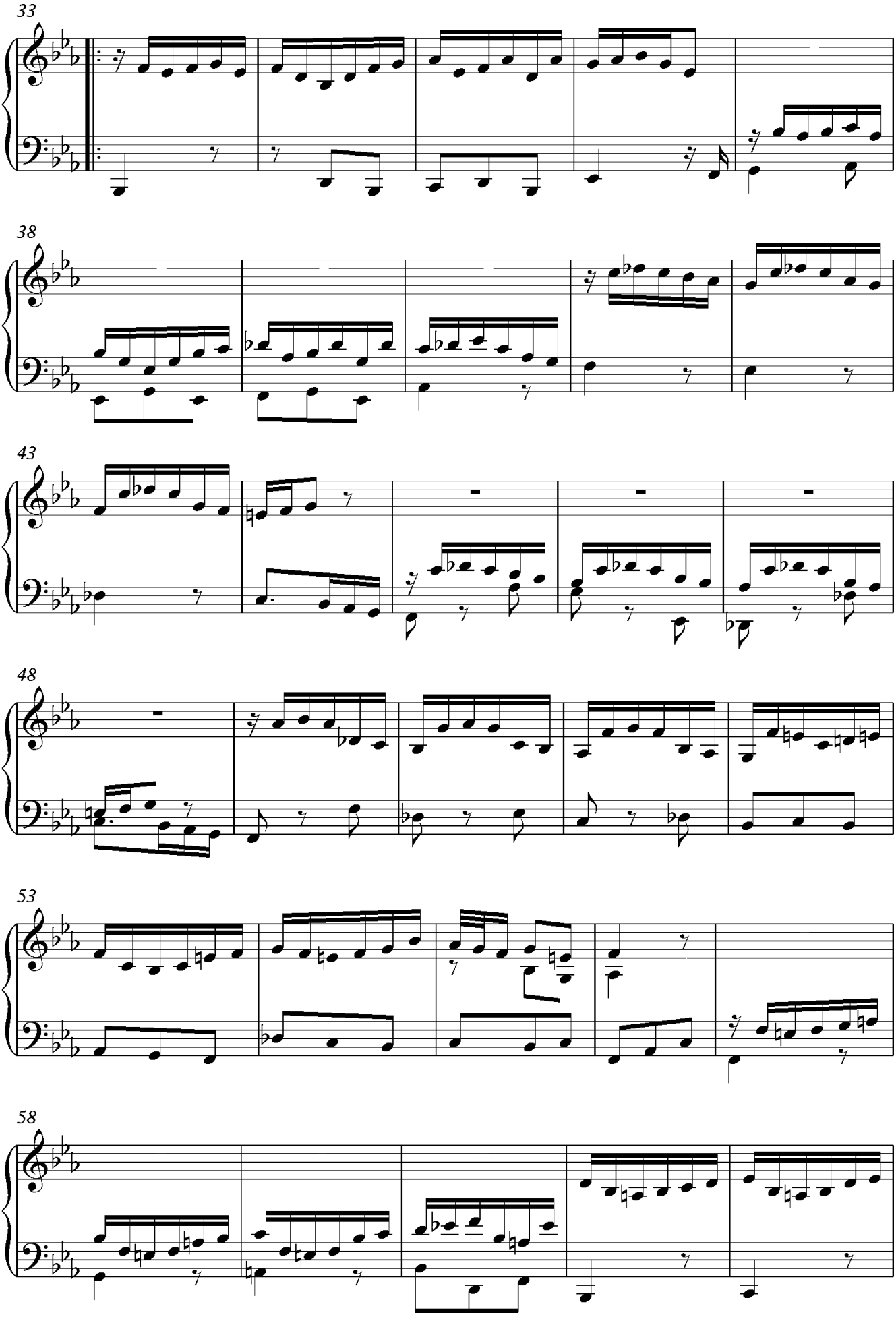

47
49
51
53
55
57

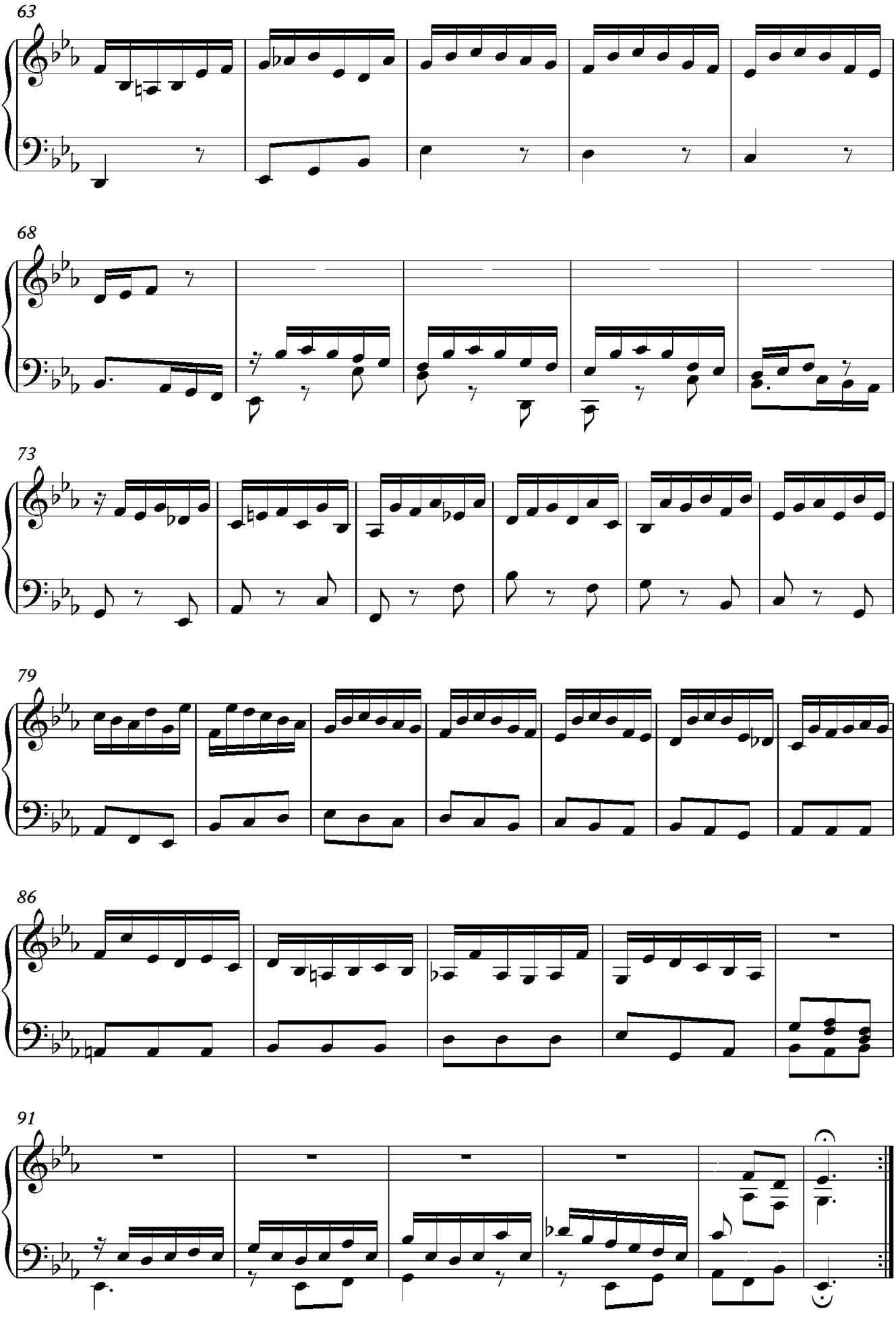

59
61
63
65
67
69


71
73
75
tr
Dal Segno al Fine
𝄋

Allegro




33
38
43
48
53
58


63
68
73
79
86
91

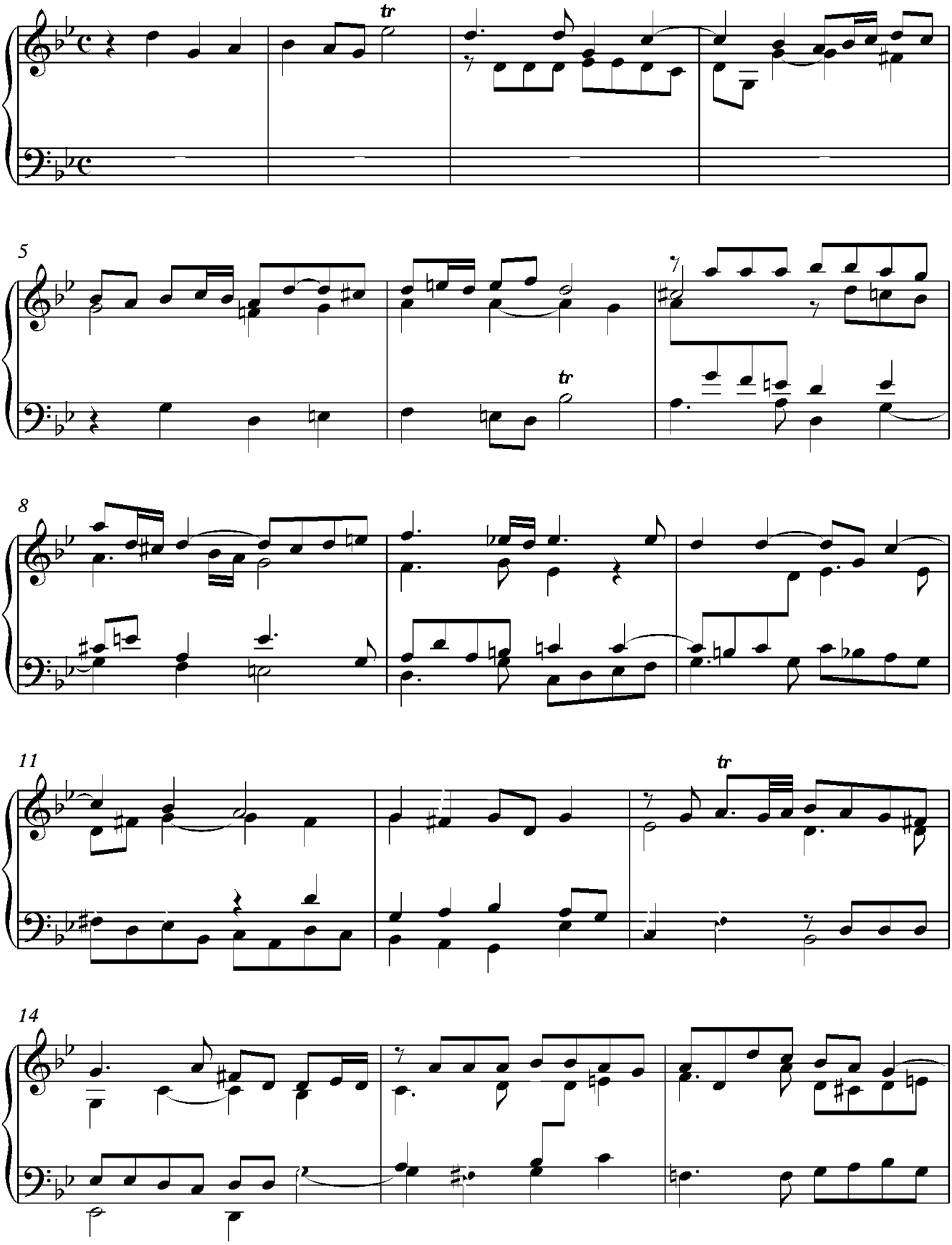
Георг Фрідріх Гендель (1685–1759)

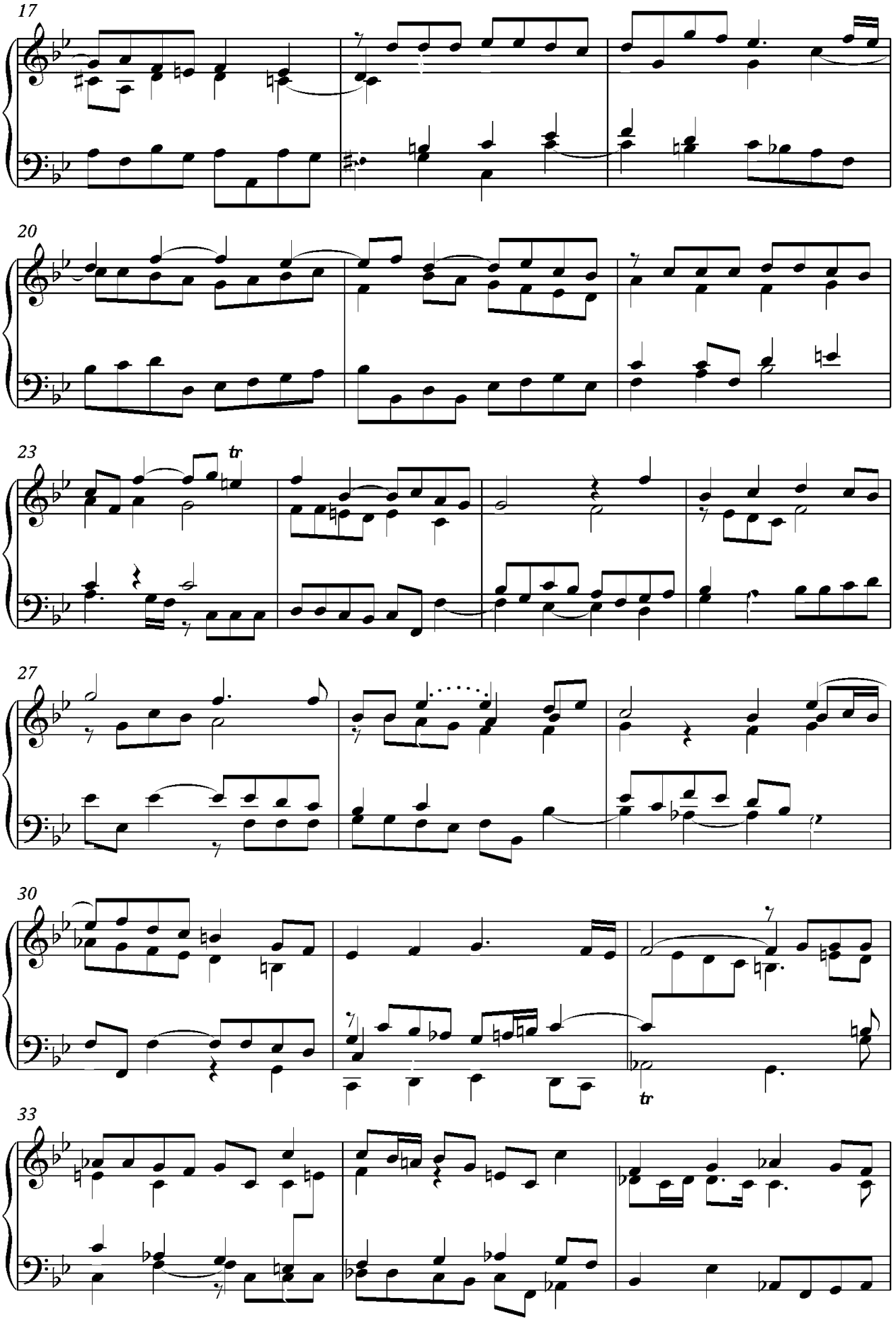
Під час перебування у замку Кенонз у англійському графстві Мідлсекс (1717–1719) Гендель написав одинадцять великих фуг для органу manualiter або клавіру. П’ять з них увійшли до складу восьми клавірних сюїт, виданих у 1720 році, і тому є добре відомими. «Залишок» був виданий лише у 1735 році без узгодження з автором під назвою «Six Fugues or Voluntarys» і є значно менш відомим.

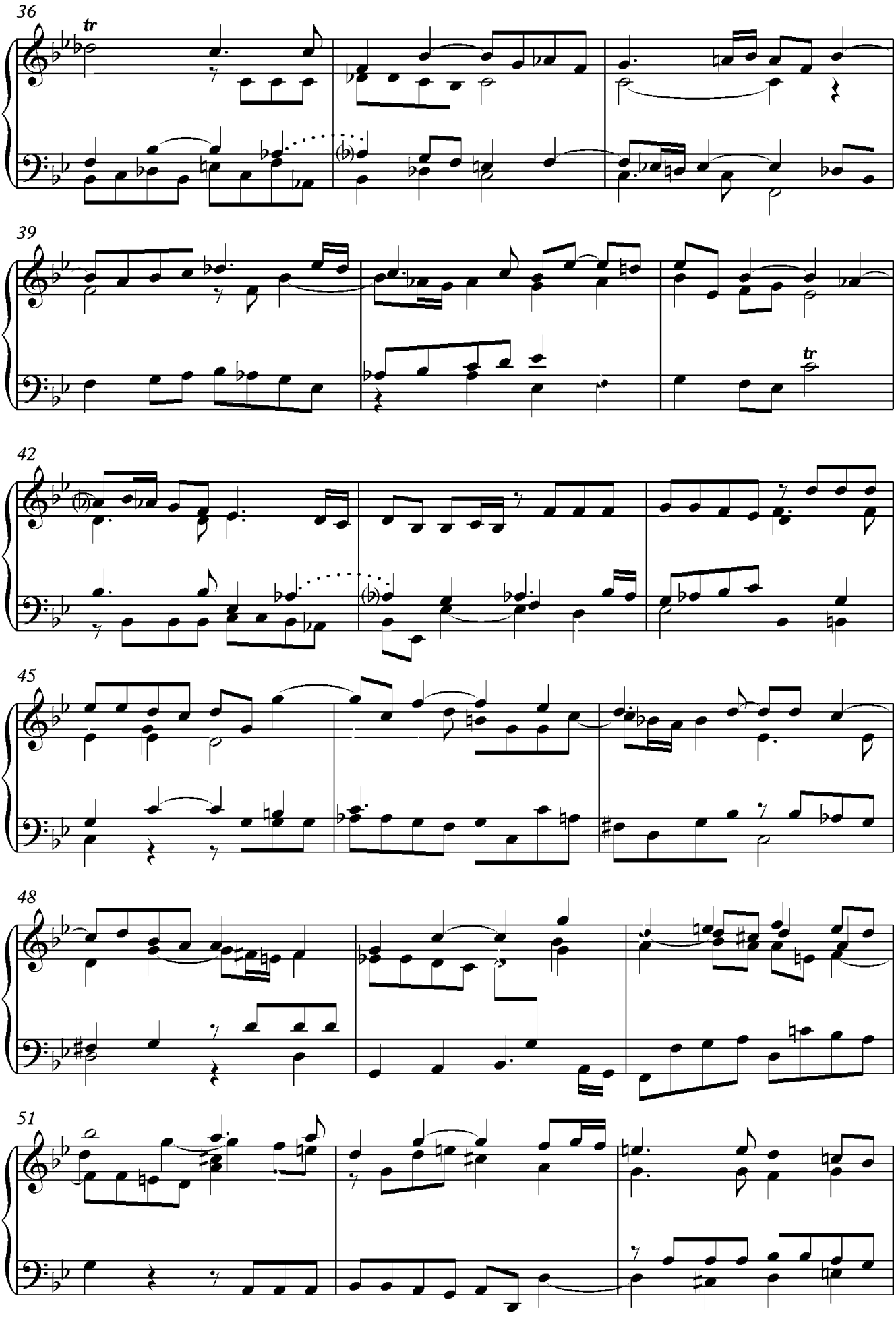
Voluntary — це назва або п’єси імпровізаційного характеру для труби з акомпанементом, з якої починалася служба в англіканській церкві, або великої фуги також з певними рисами імпровізації, яку також виконували на початку церковної служби. Гендель у шести волюнтаріях відтворює імпровізаційний характер не за допомогою імпровізаційних пасажів, як це робили його сучасники, включаючи Йоганна Себастьяна Баха, а за рахунок незвичайного способу розподілу тематичного матеріалу між голосами. Теми вступають там, де виникають «просвіти» у поліфонічній фактурі, немов би «спалахуючи» у самих неочікуваних місцях. Інтермедії відтворюють характерні для імпровізації пошуки тональності за допомогою різноманітних секвенцій. Отже перед нами ще один тип барокової фуги, якому зазвичай не приділяють належної уваги під час навчання у музичних вишах.

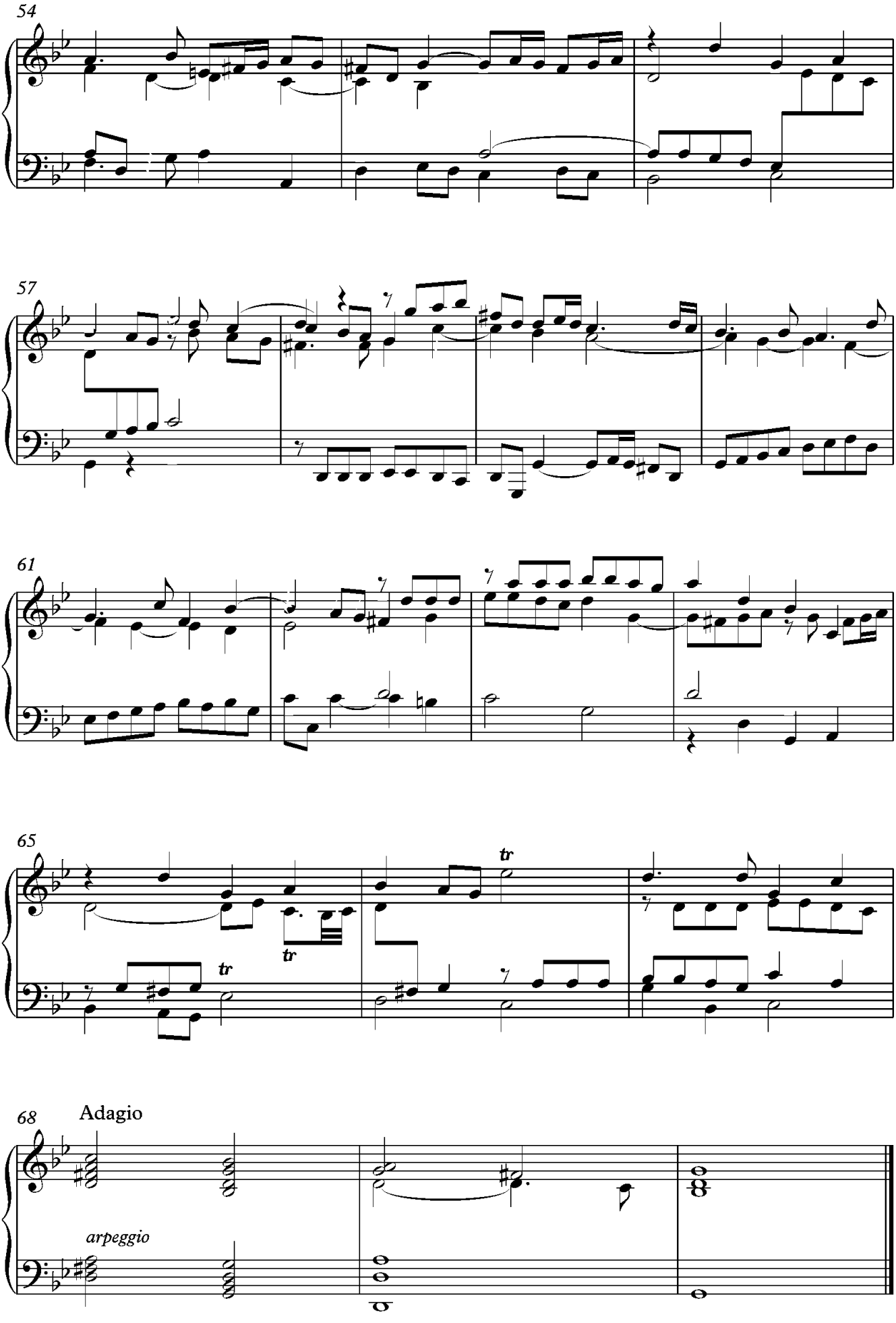
Рівень технічної складності наведеної нижче фуги є дуже високим. Окремою складністю є те, що ця фуга — подвійна: обидві теми викладаються разом вже на початку експозиції, а потім з’являються у різноманітних поліфонічних комбінаціях. Великі масштаби твору у поєднанні з рівнем складності вимагають не лише вміння вибудовувати велику форму, а ще й значної фізичної витримки. Тому цю фугу можна рекомендувати лише студентам з рівнем музичної та технічної підготовки вище середнього.

Фуга (волюнтарій) №1, соль мінор




17
20
23
tr
27
30
tr
33


36
tr
39
tr
42
45
48
51


54
57
61
65
tr
tr
tr
68
Adagio
arpeggio

Жозеф-Ніколя-Панкрас Руайє (1703–1755)

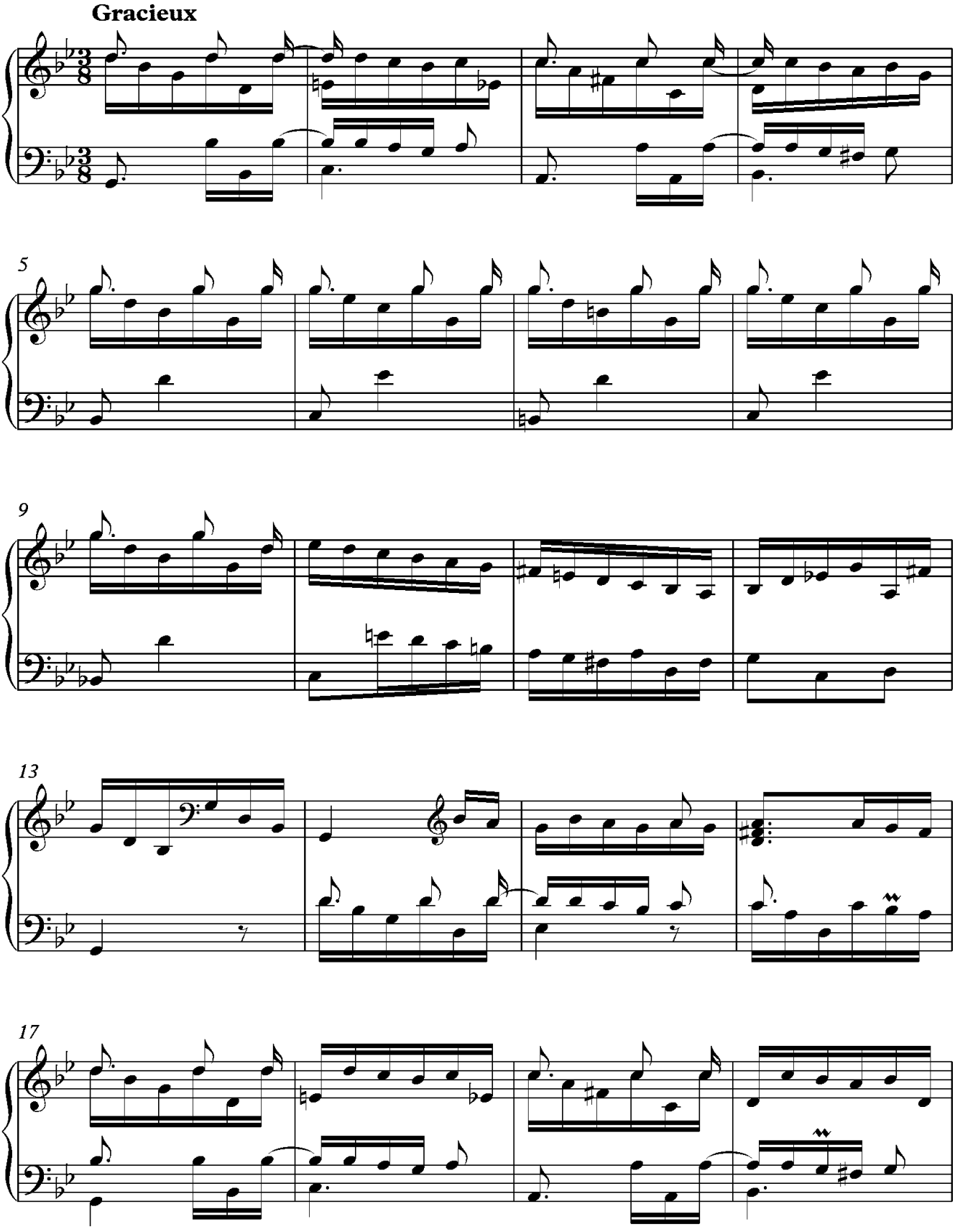
За життя Руайє був дуже поважною та добре відомою серед музикантів особою: він відповідав за музичне виховання дітей Людовіка XV, а в останні роки свого життя був одним з керівників пасхальних Духовних концертів (Concert Spirituel), які проводились у паризькому палаці Тюільрі з 1725. Проживши не дуже довге життя, він встиг опублікувати лише одну збірку п’єс для клавесина. Після смерті його клавесинні твори забули досить швидко. Причиною цього могла бути незвична музична мова цих творів та дуже великі вимоги до рівня віртуозності, необхідного для їхнього відтворення. Лише на початку цього століття французькі клавесиністи та піаністи почали активно виконувати твори Руайє. В Інтернеті вже є достатньо велика кількість записів, але за межами Франції цей чудовий композитор залишається все ще маловідомим.

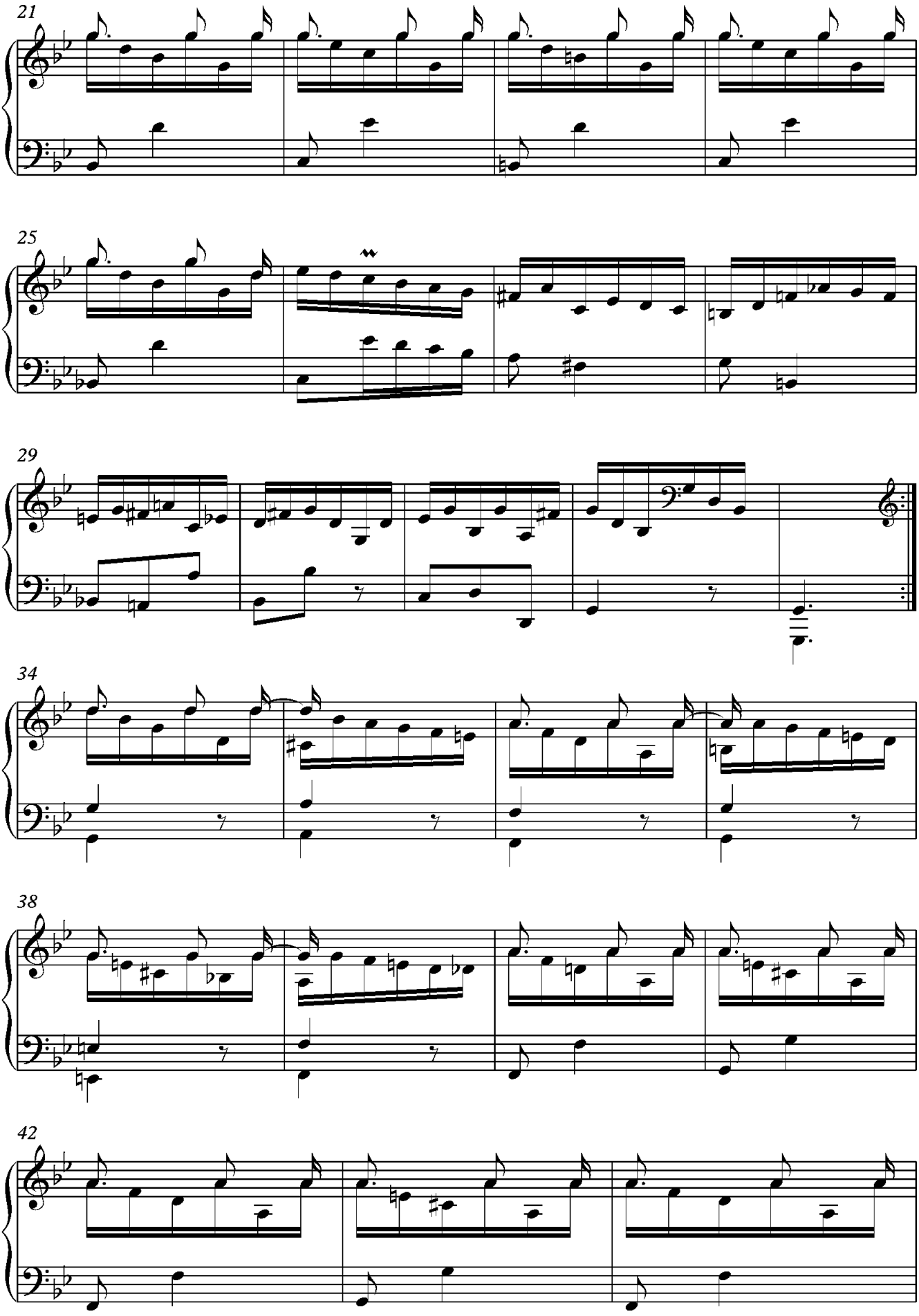
Наведені нижче дві п’єси Руайє показують, якого рівня фактурної складності та віртуозності використовуваних виконавських засобів досягала французька клавесинна музика за часів Рамо та його нащадків. Щільність фактури у наведених п’єсах є настільки великою, а технічні труднощі подекуди настільки значними, що дуже складно, виконуючи ці п’єси на сучасному роялі, утримуватись у межах звичної «клавесинної» звучності. Можна порекомендувати студентам, які візьмуться вивчати цю музику, використовувати за необхідністю виконавські засоби та прийоми, якими зазвичай користуються при виконанні романтичного репертуару. Але при цьому необхідно уважно слідкувати за тим, щоб така модернізація не була надмірною.

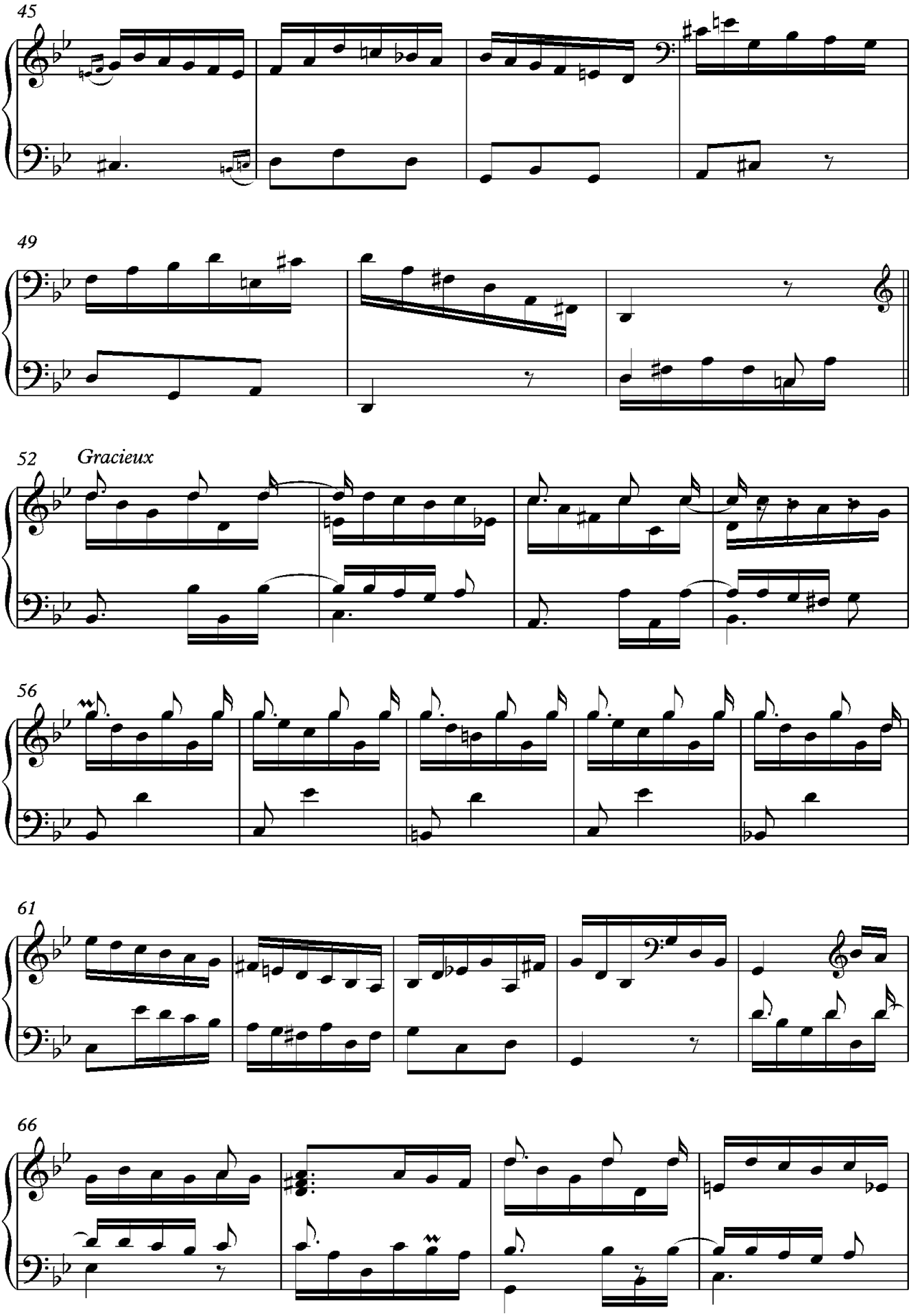
Необхідно також зауважити, що за формальними ознаками ці п’єси належать до «крупних форм»: вони написані у формі так званого «рондо французьких клавесинистів» з великою кількістю епізодів.

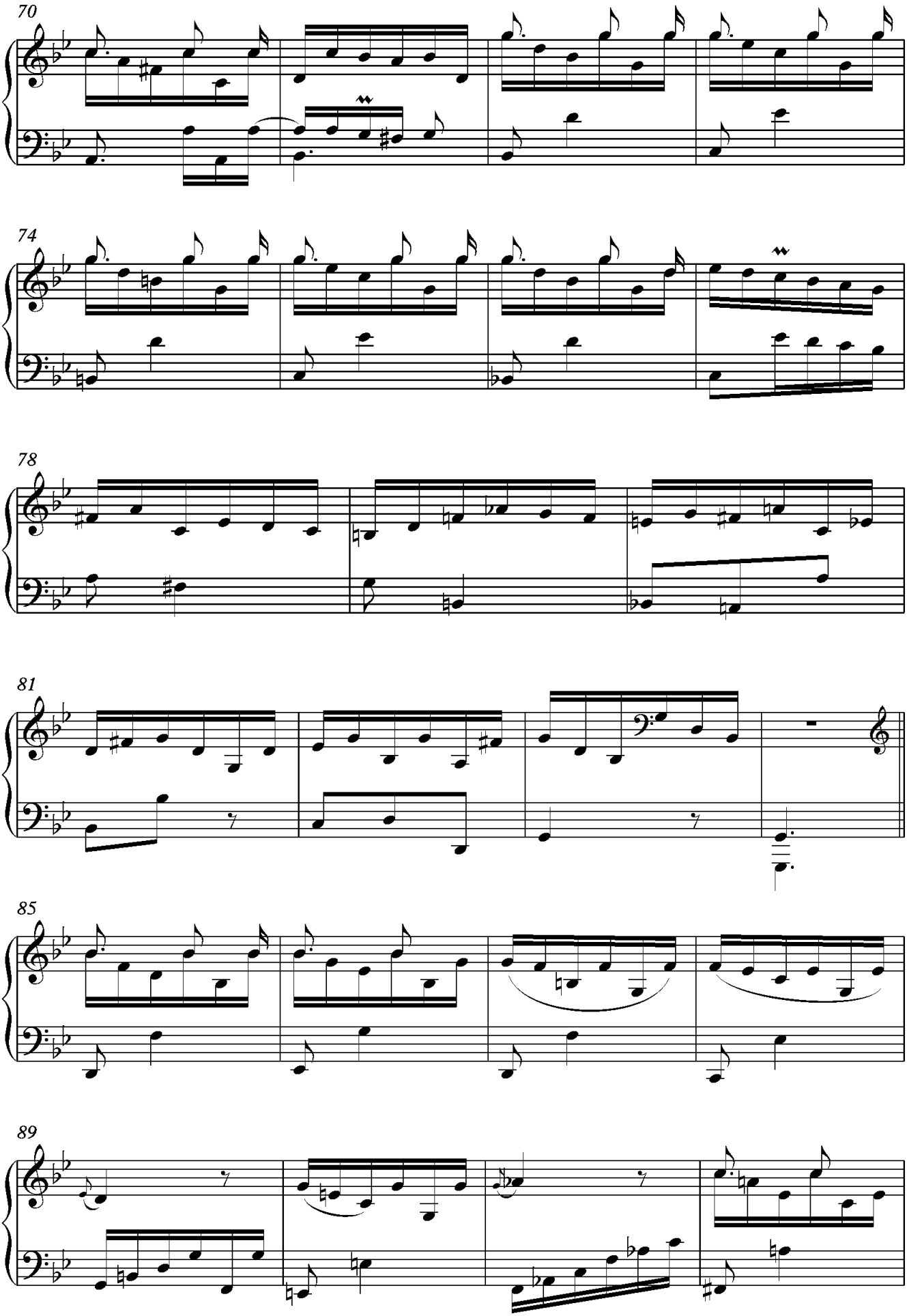
Враховуючи сказане, можна рекомендувати наведені твори Руайе — особливо «Марш скіфів» — в якості або творів «крупної форми», або розгорнутих віртуозних п’єс для студентів з високим рівнем підготовки.

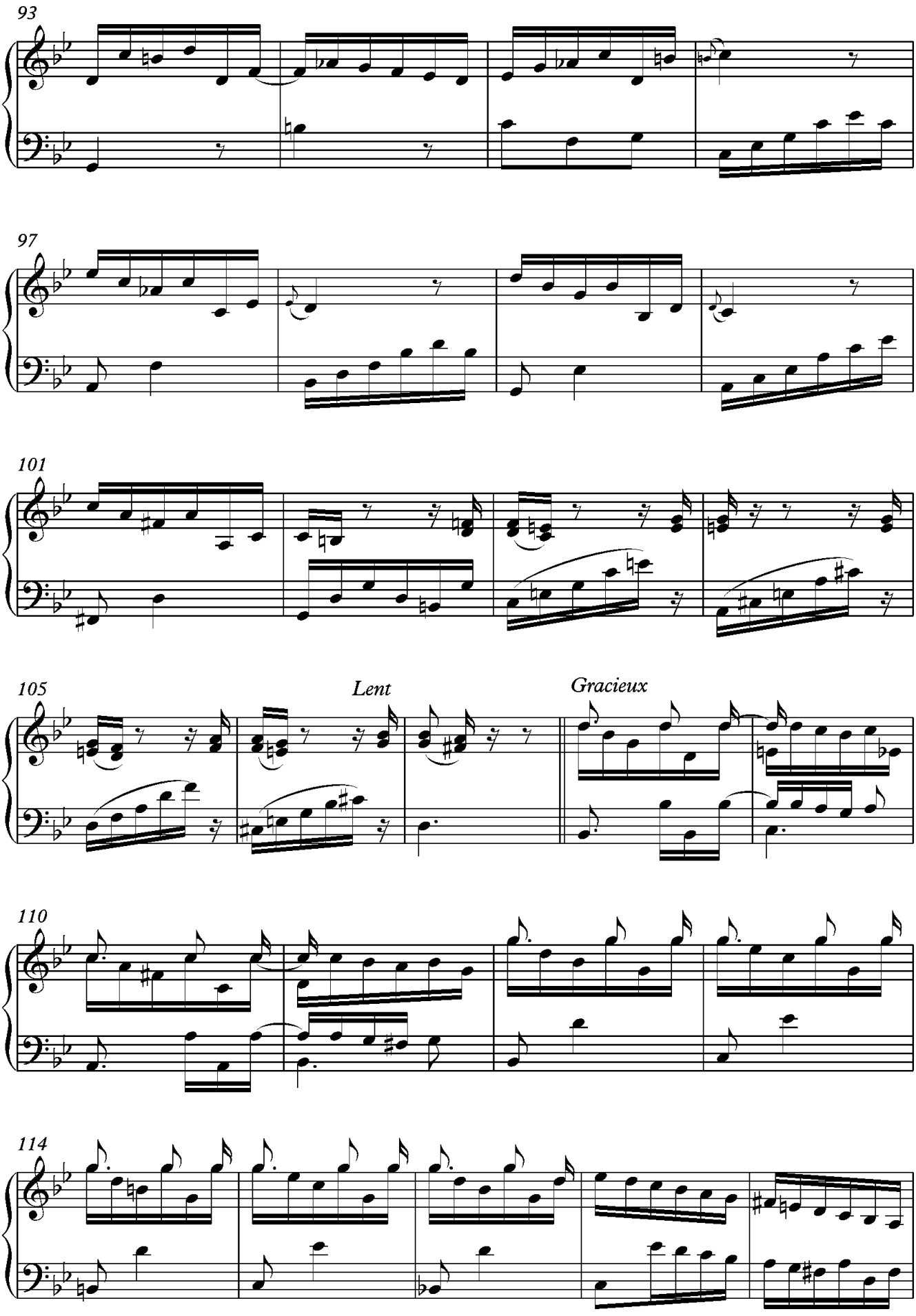
Люб'язна (L`Aimable)

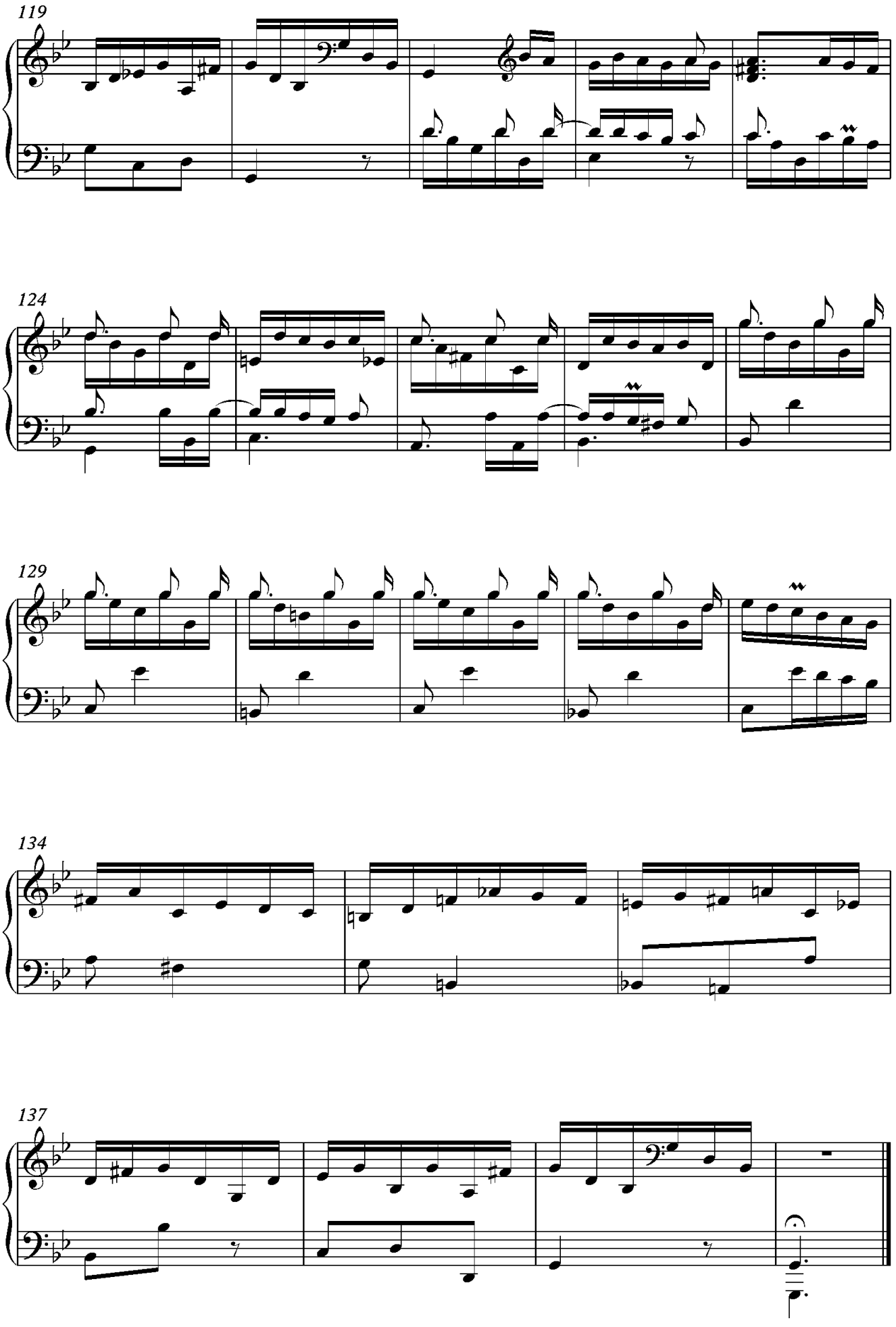



21
25
29
34
38
42


45
49
52
Gracieux
56
61
66

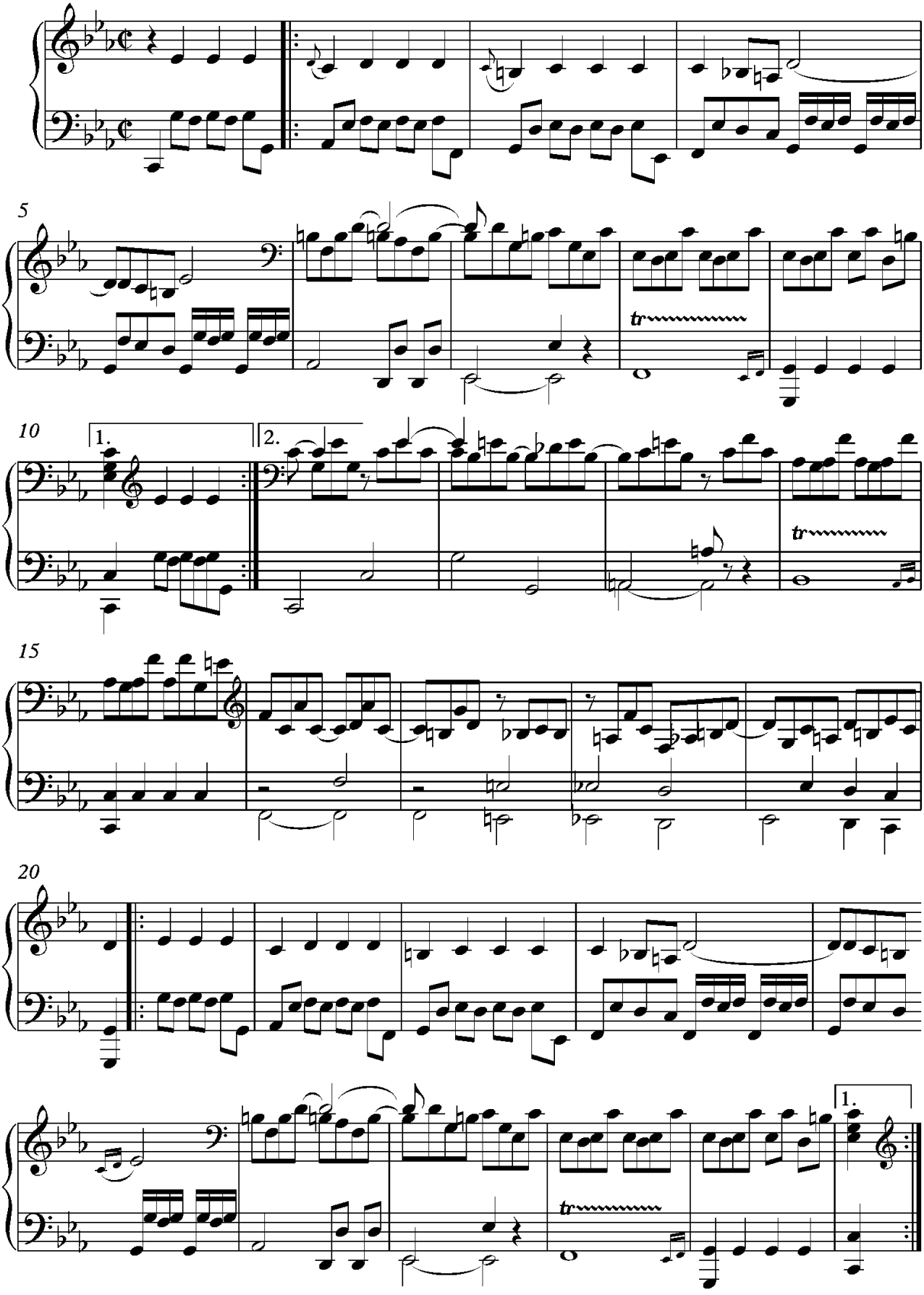

70
74
78
81
85
89

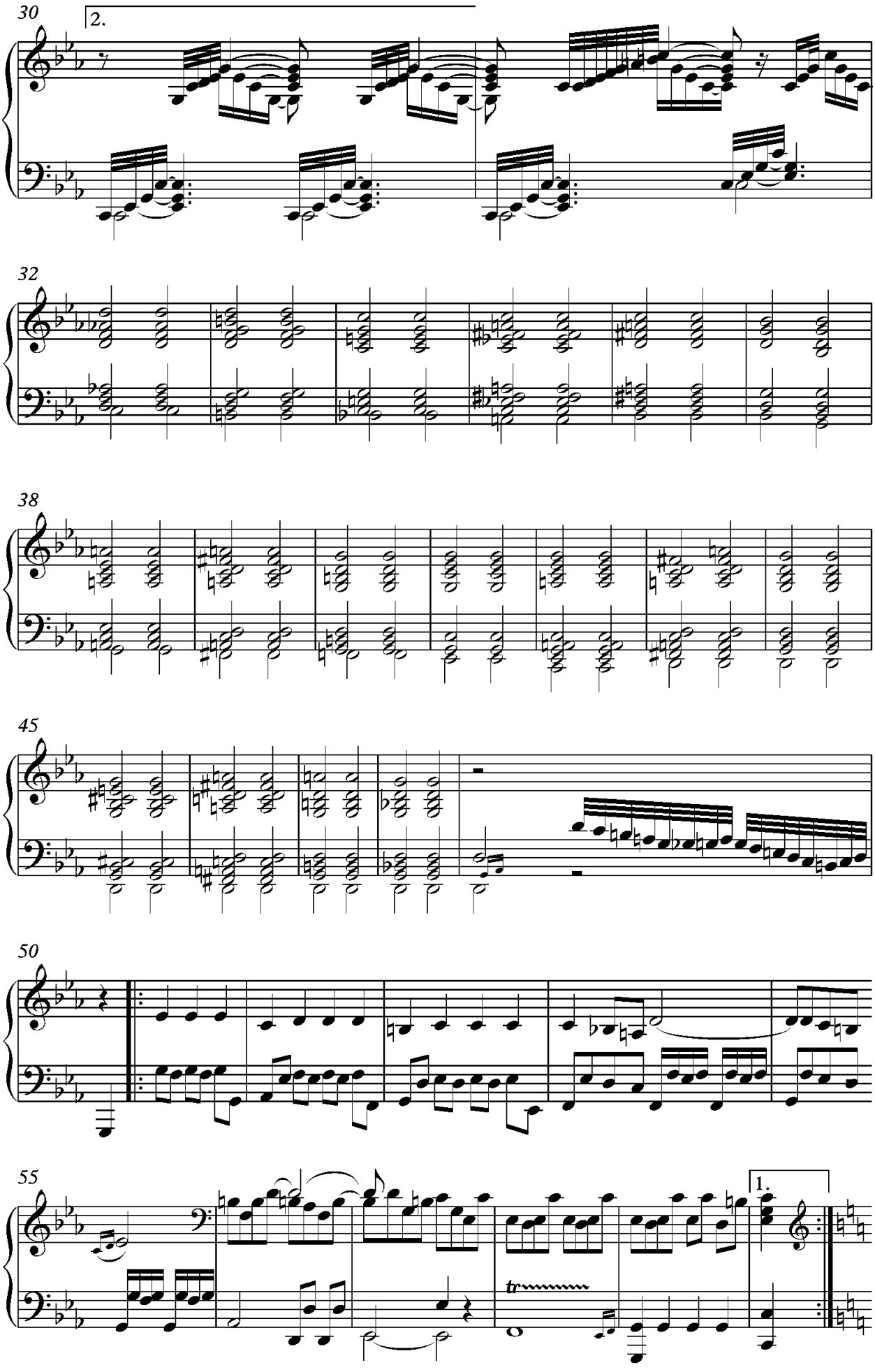

93
97
101
105
Lent
Gracieux
110
114

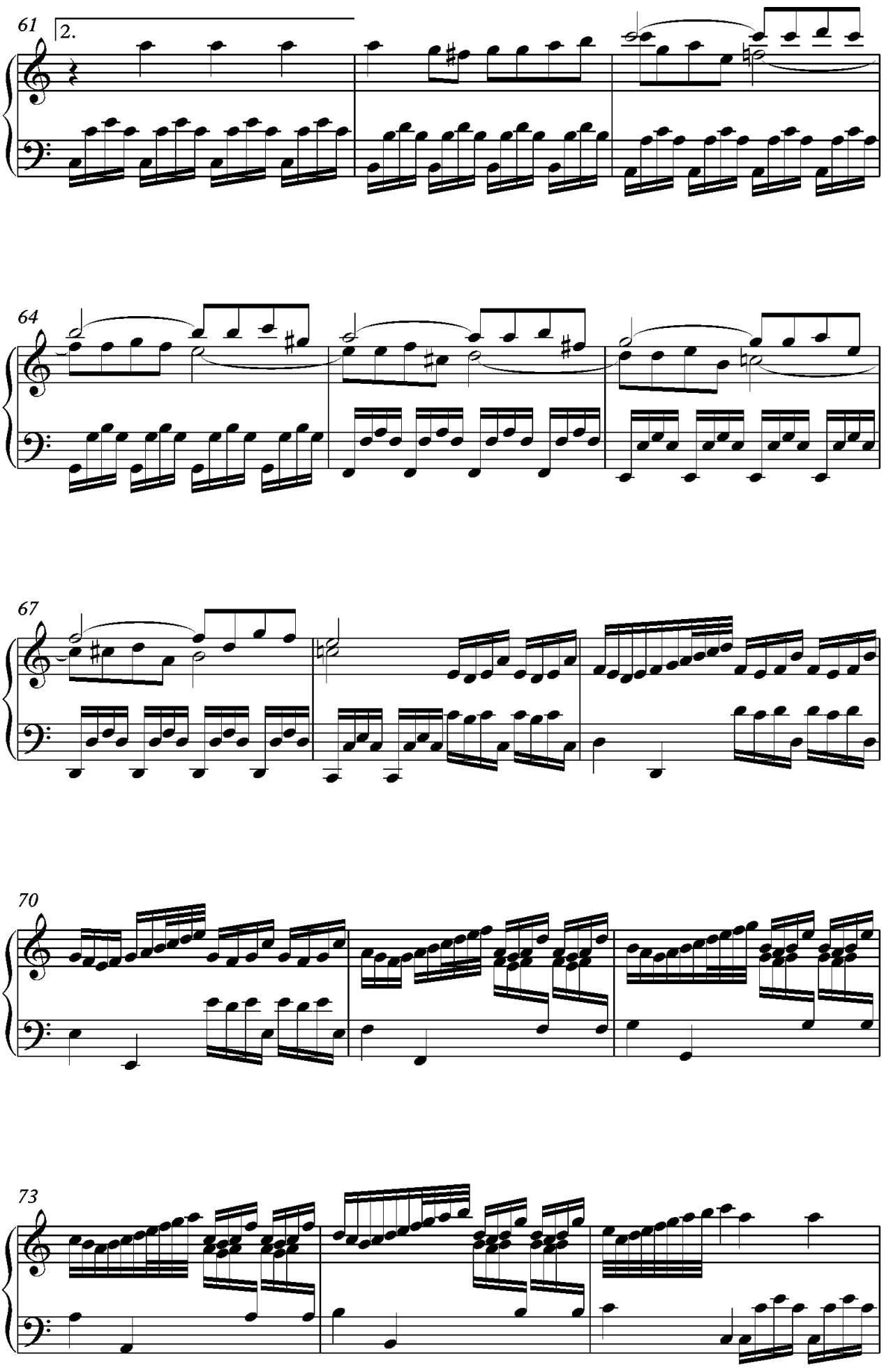

119
124
129
134
137

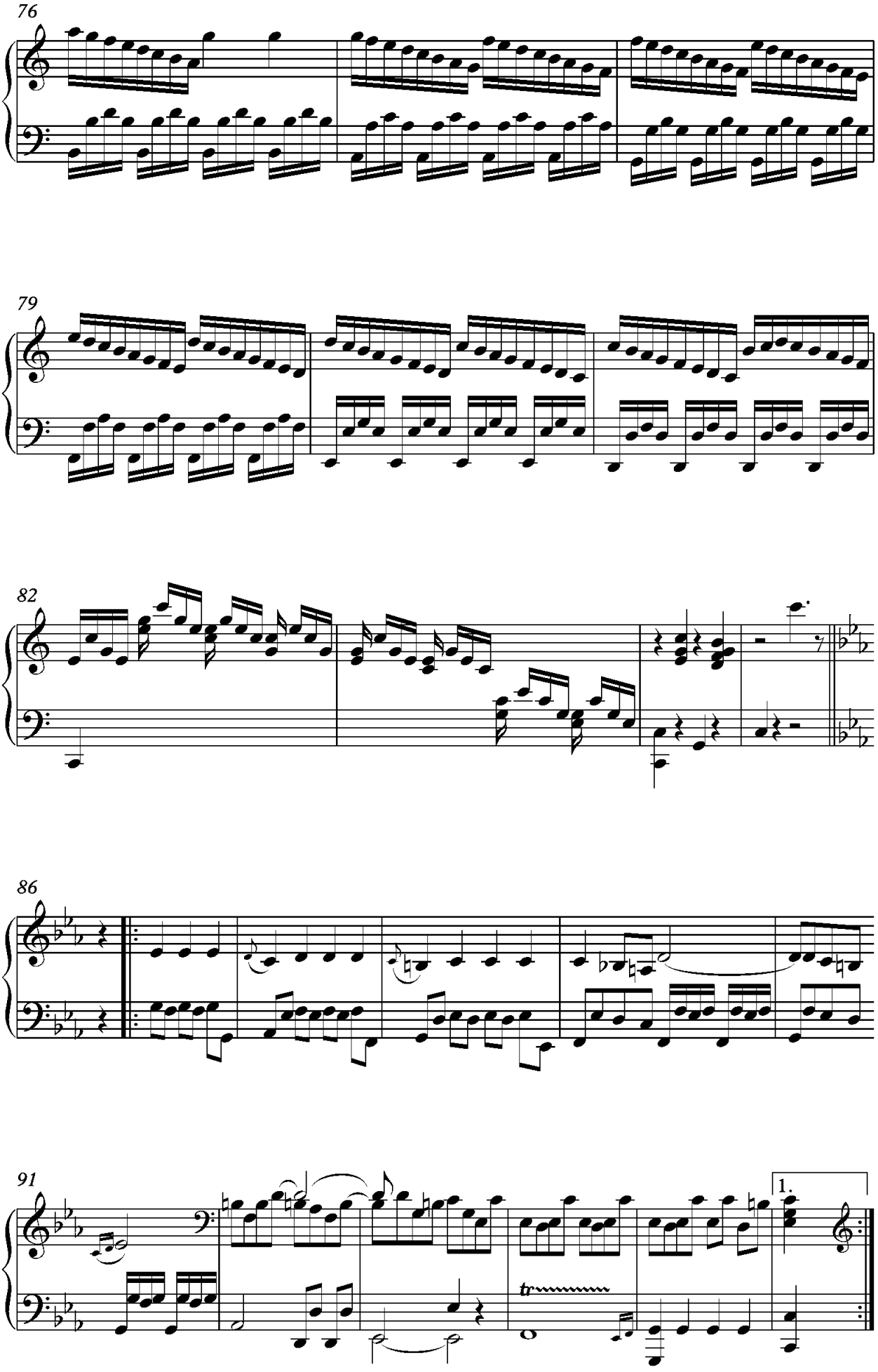
Марш скіфів (La Marche des Scythes)

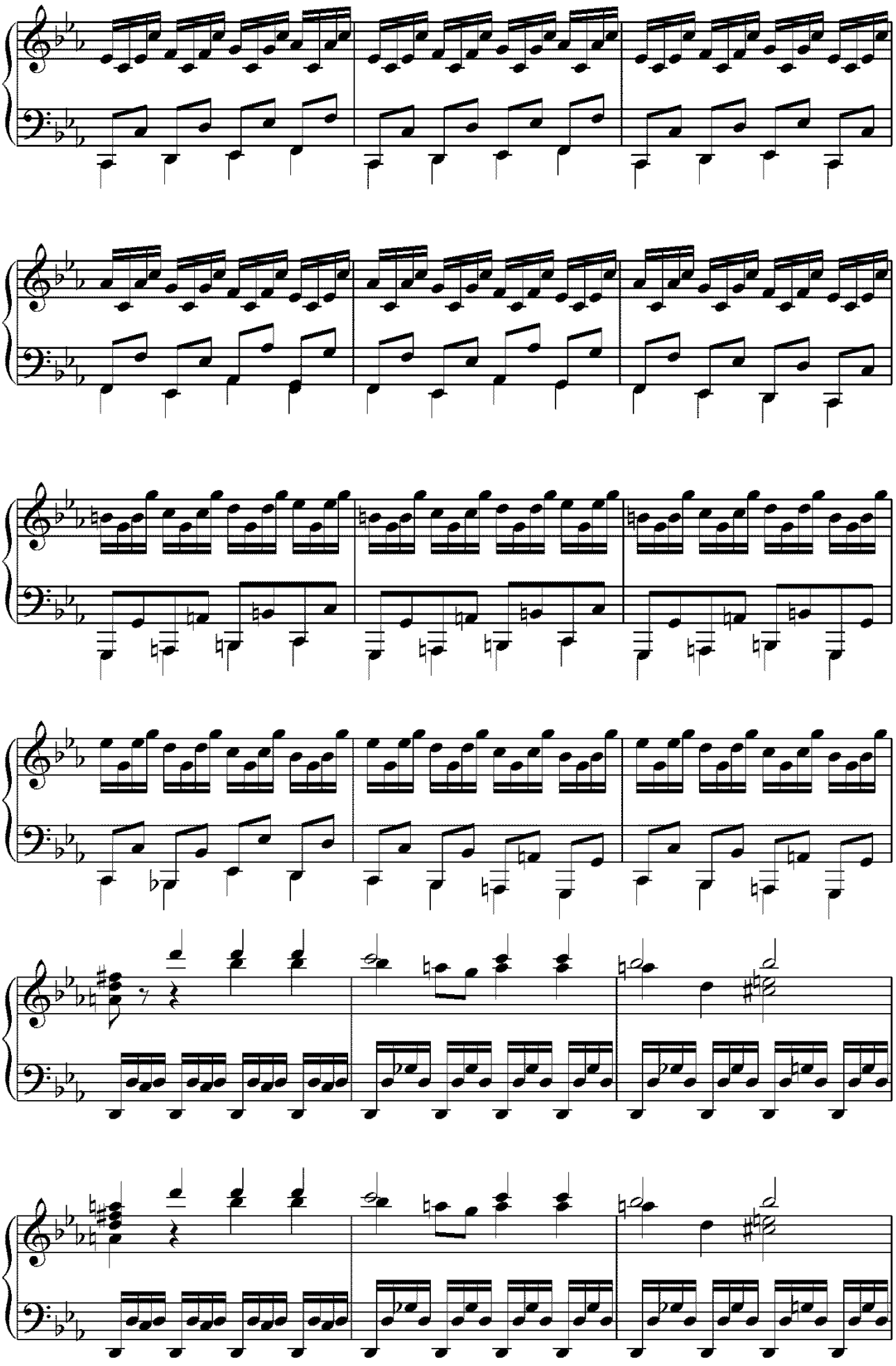
Fierement

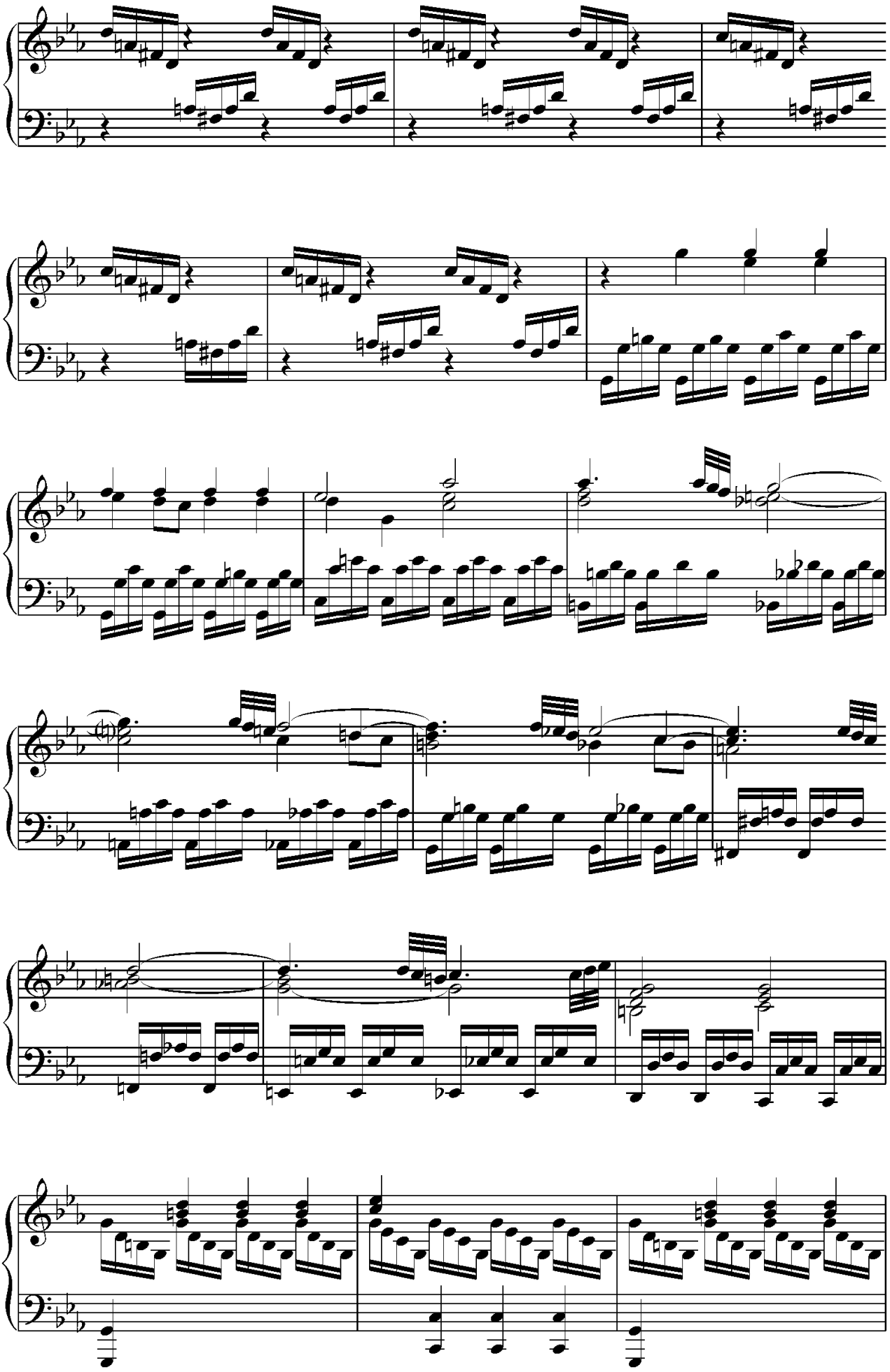


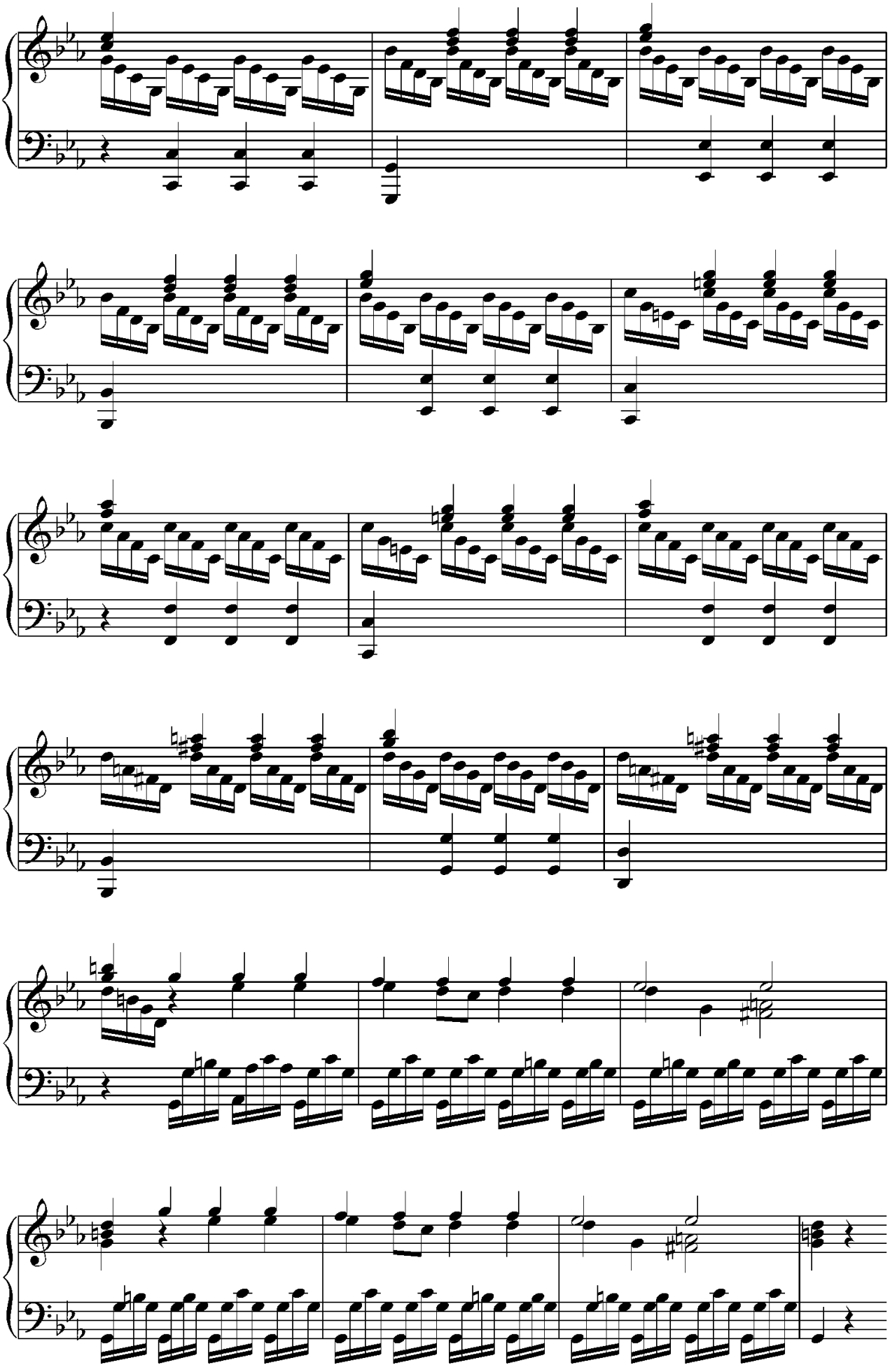

30
2.
32
38
45
50
55
1.
tr

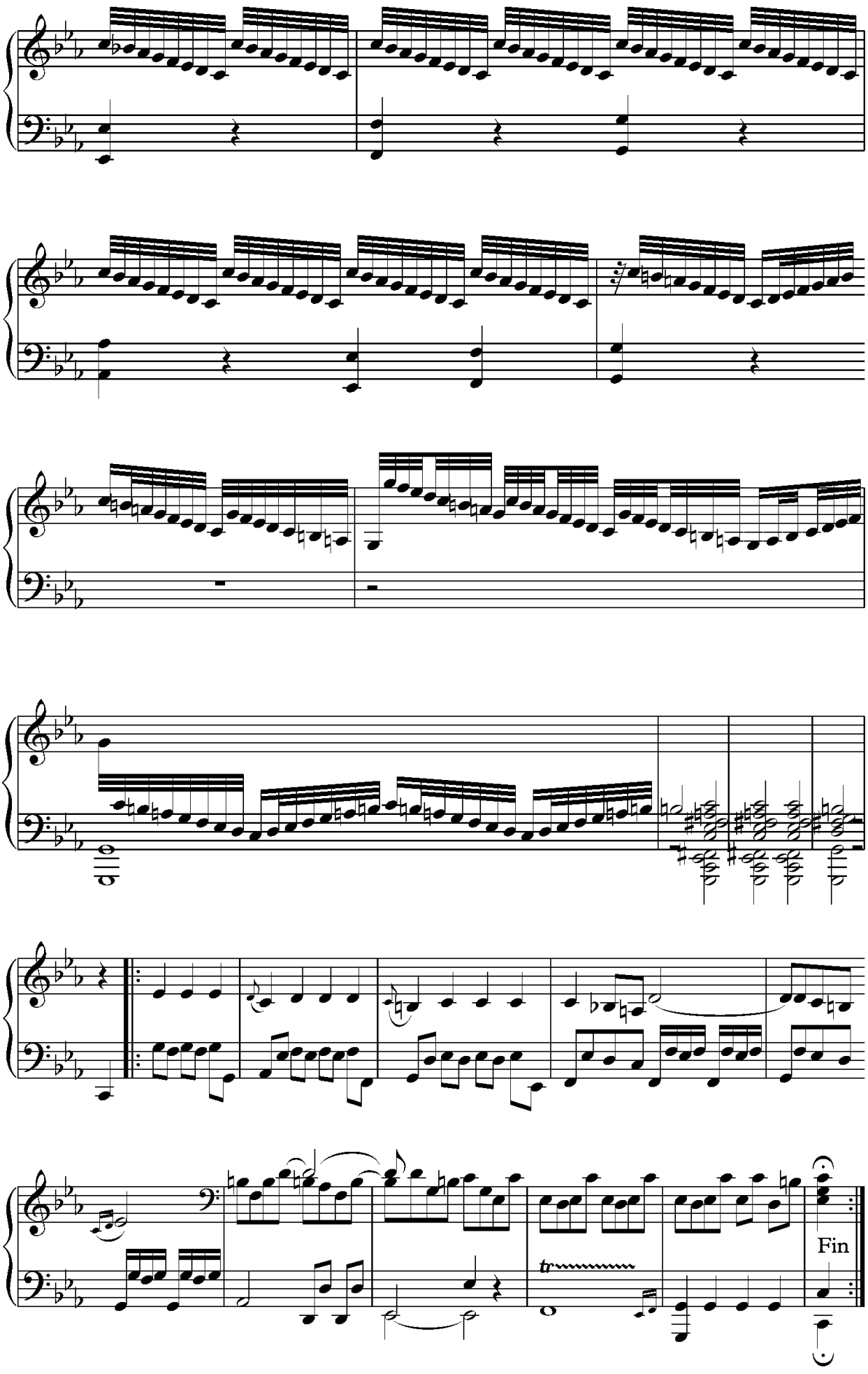

61
2.
64
67
70
73


76
79
82
86
91
1.








tr
Fin

РОЗДІЛ 2
КЛАСИЦИЗМ

Головною проблемою, з якою стикається будь-який виконавець, звертаючись до творів класичного стилю, є контроль власного емоційного стану під час виконання. Необхідність такого контролю зумовлена тим, що музиці класичного стилю притаманна емоційна та структурна врівноваженість, яка виключає надмірну афектацію та зловживання будь-якими виконавськими засобами.

Ще однією проблемою є те, що класичний фортепіанний репертуар зазвичай обмежується декількома десятками дуже добре відомих усім сонат Гайдна, Моцарта та Бетховена, хоча останнім часом існує тенденція додавати до них сонати Вебера та Шуберта: їх, так само як пізні сонати Бетховена, вважають «перехідними» від класицизму до раннього романтизму. Але класичну частину репертуару можна розширити значно більше, якщо включити до неї твори синів Баха, які фактично є творцями жанру класичної сонати для фортепіано, та сучасників віденських класиків — італійських та французьких.

Використання в навчальному репертуарі не дуже добре знайомих творів, що спираються на дуже добре знайомі засоби музичної виразності, є корисним як для студентів, так і для викладачів: сонати Крістіана Баха або Чімарози, так само як фуги Пахельбеля чи Фішера, відволікають увагу від слідкування за виконанням стереотипних норм інтерпретації добре відомої музики та перемикають її на більш універсальні засоби фортепіанного виконавства.

Окремо слід зазначити, що поліфонічні жанри, хоча й не займають у творчості композиторів класичного періоду чільного місця, як це було у добу бароко, все ж представлені певною кількістю дуже цікавих та маловідомих творів. Представлені в цьому розділі п’єси Моцарта мають стимулювати подальші пошуки у цій частині репертуару.

Йоганн Крістіан Бах (1735–1782)

Музика Йоганна Крістіана відома сучасним слухачам та навіть професійним музиканта значно менше, ніж твори його батька або старших братів — принаймні, Філіппа Емануеля, якого вважають творцем жанру класичної фортепіанної сонати. Але внесок Крістіана у створення цього жанру також чималий та, якщо можна так сказати, більш безпосередній. Навіть при першому знайомстві з його клавірними сонатами вражає їхня схожість з сонатами Моцарта, особливо ранніми, написаними до переїзду у Відень. Ця схожість не є випадковою: під час перебування у Лондоні восьмирічний Вольфганг майже півроку брав у Крістіана уроки композиції. Деякі дослідники вважають навіть, що Йоганн Крістіан Бах був єдиним вчителем Моцарта з композиції.

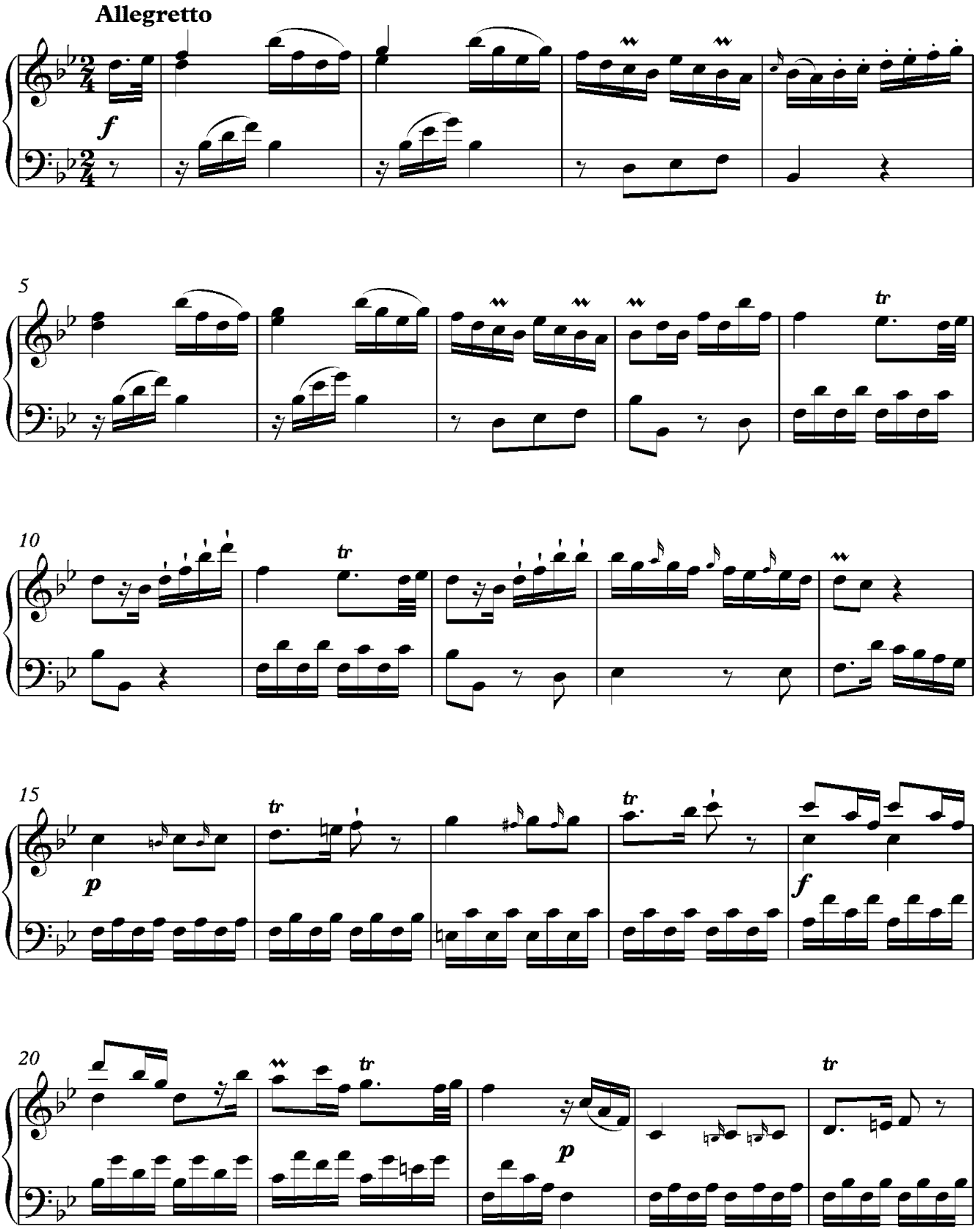
Перша з представлених нижче сонат є чудовим зразком двочастинної сонати, яка складається з сонатного allegro та менуету. Саме такі сонати слугували матеріалом для занять Крістіана Баха з маленьким Моцартом та помітно вплинули на його стиль (це найбільш помітно у двох «дитячих» фортепіанних концертах Моцарта, які є обробками сонат Крістіана, та у відомій сонаті мі мінор для фортепіано зі скрипкою). Подібні двочастинні сонати писав також Йозеф Гайдн — найбільш відомою серед них є соната соль мінор.

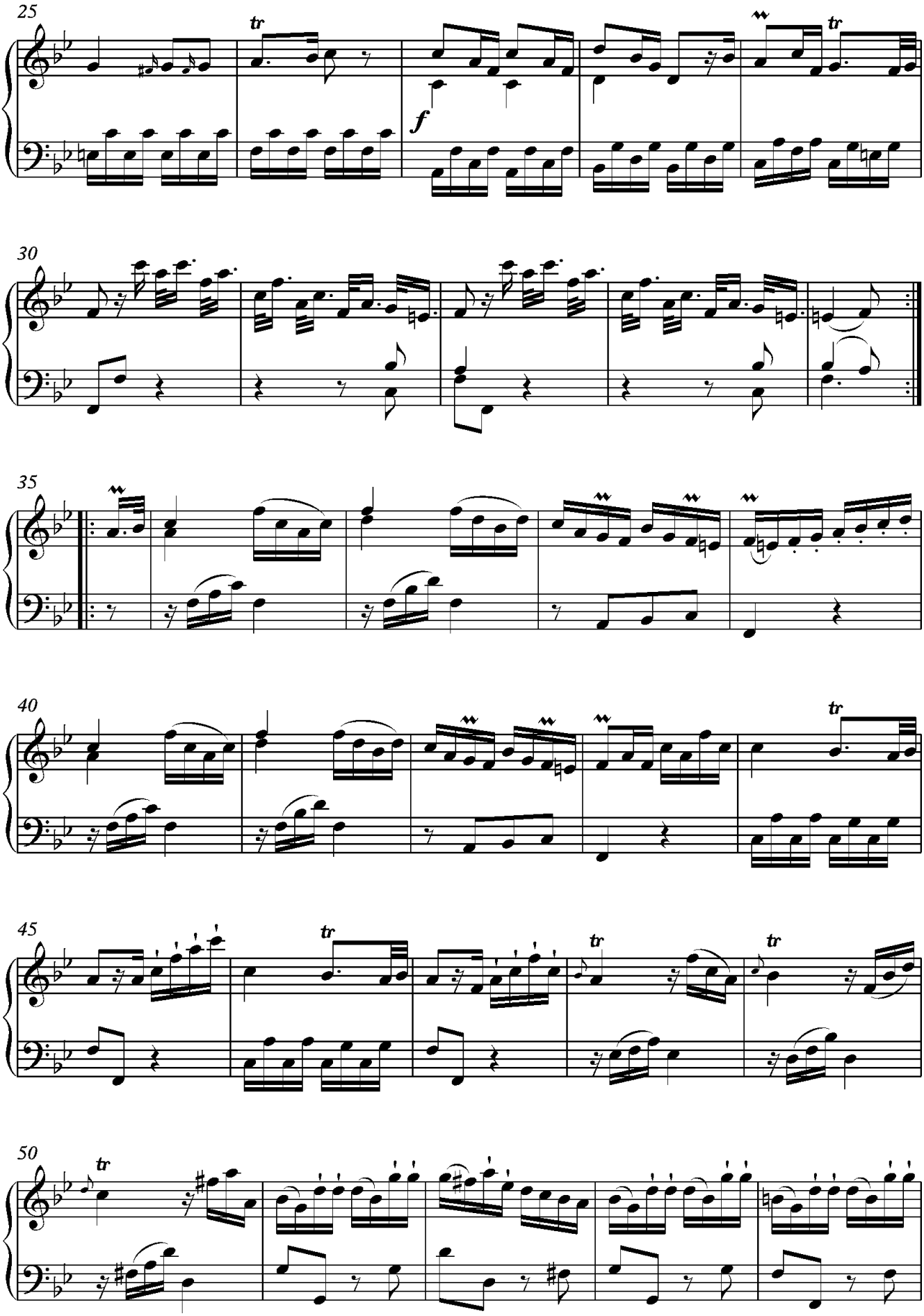
В педагогічному репертуарі цю сонату можна використовувати для першого знайомства с особливостями класичного стилю: вона не містить значних технічних труднощів, але повноцінно демонструє найбільш поширені способи викладення музичного матеріалу.

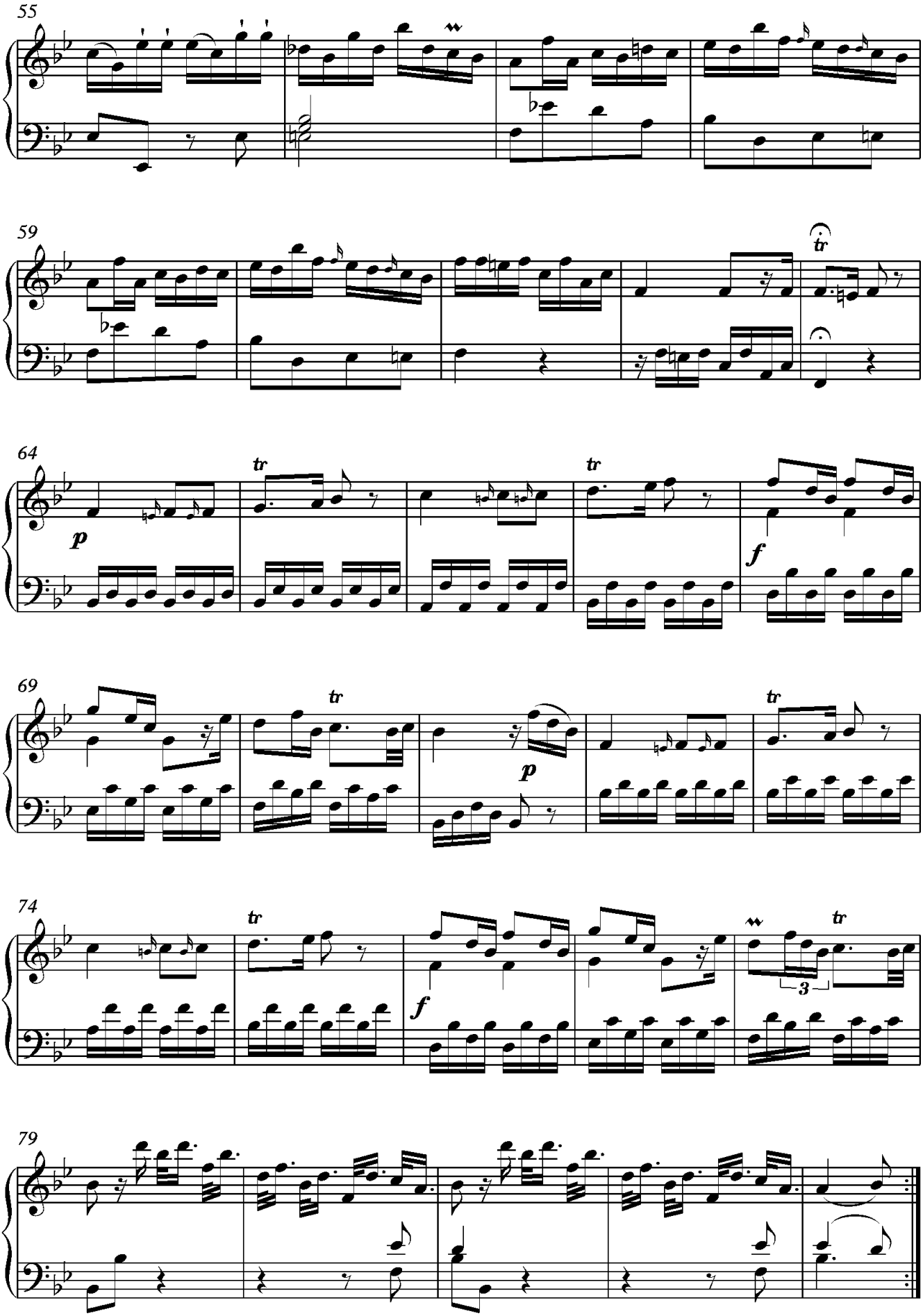
Соната до мінор є «повноцінним» тричастинним циклом та за рівнем складності наближається до сонат Гайдна. Особливої уваги потребує розгорнута та сповнена глибокої лірики друга частина.

Соната ор. 5 №1, сі-бемоль мажор

I

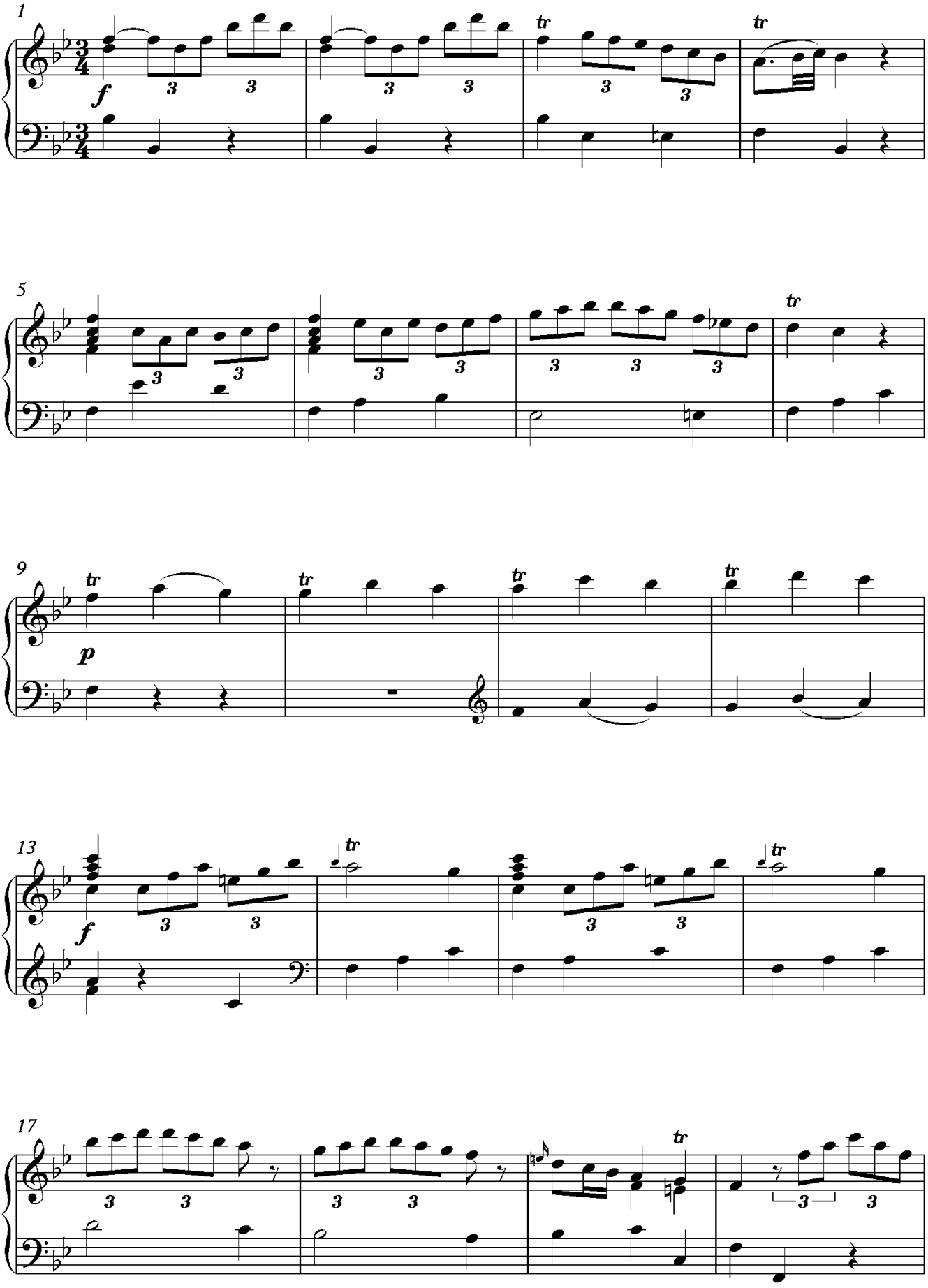


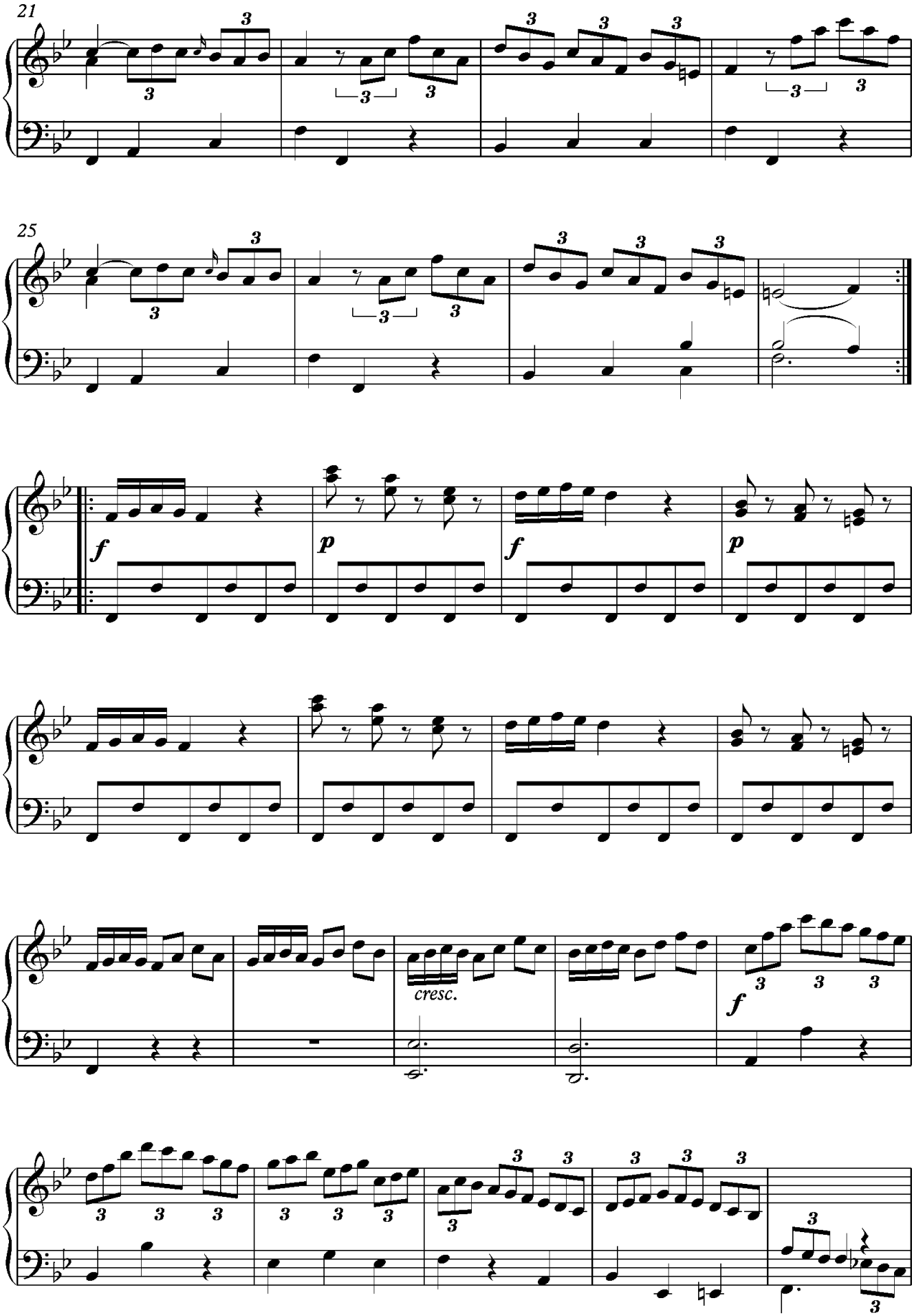

25
tr
f
tr
30
35
40
tr
45
tr
tr
50
tr

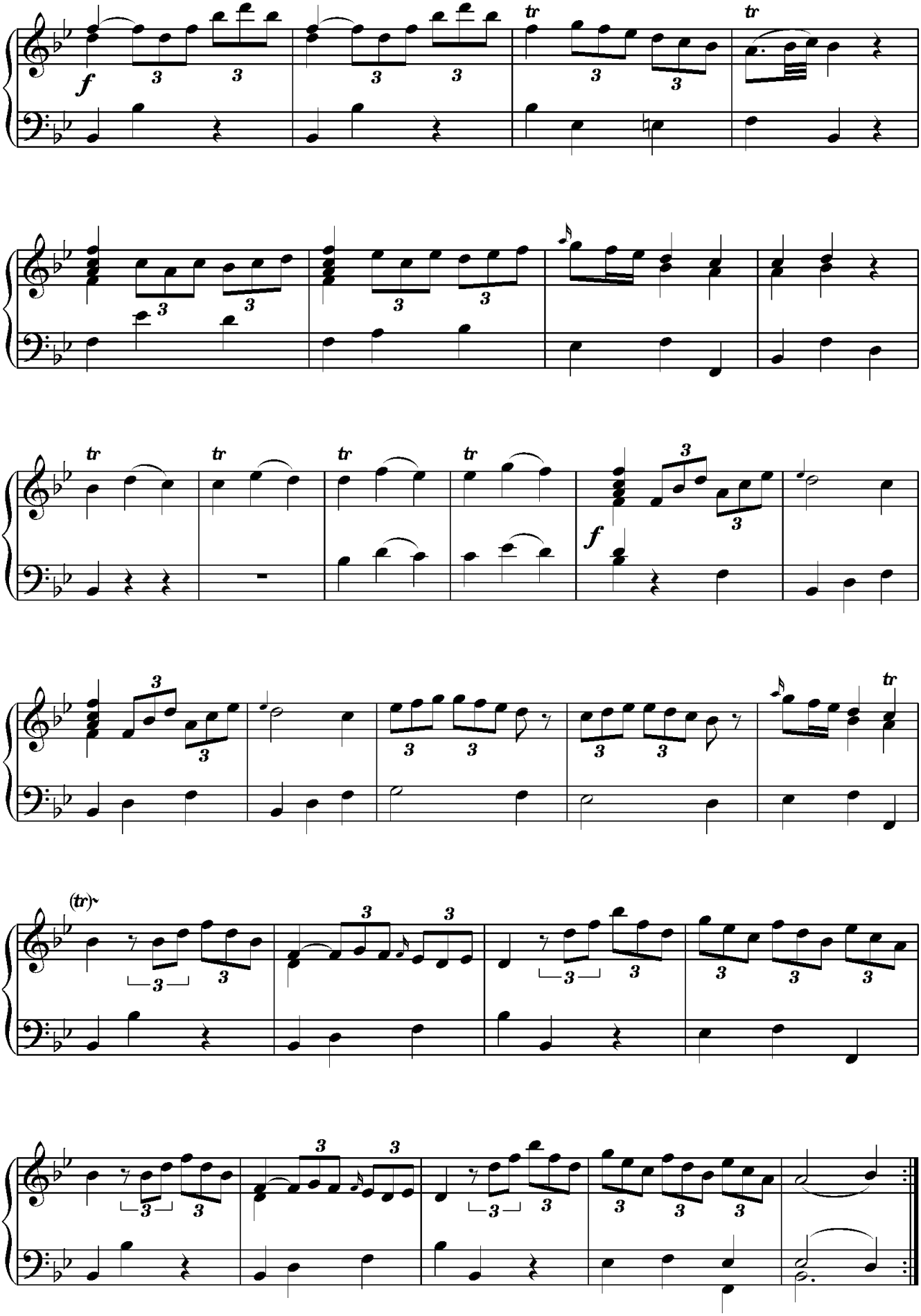

55
59
64
69
74
79
p
f
tr
3

II

Tempo di Minuetto

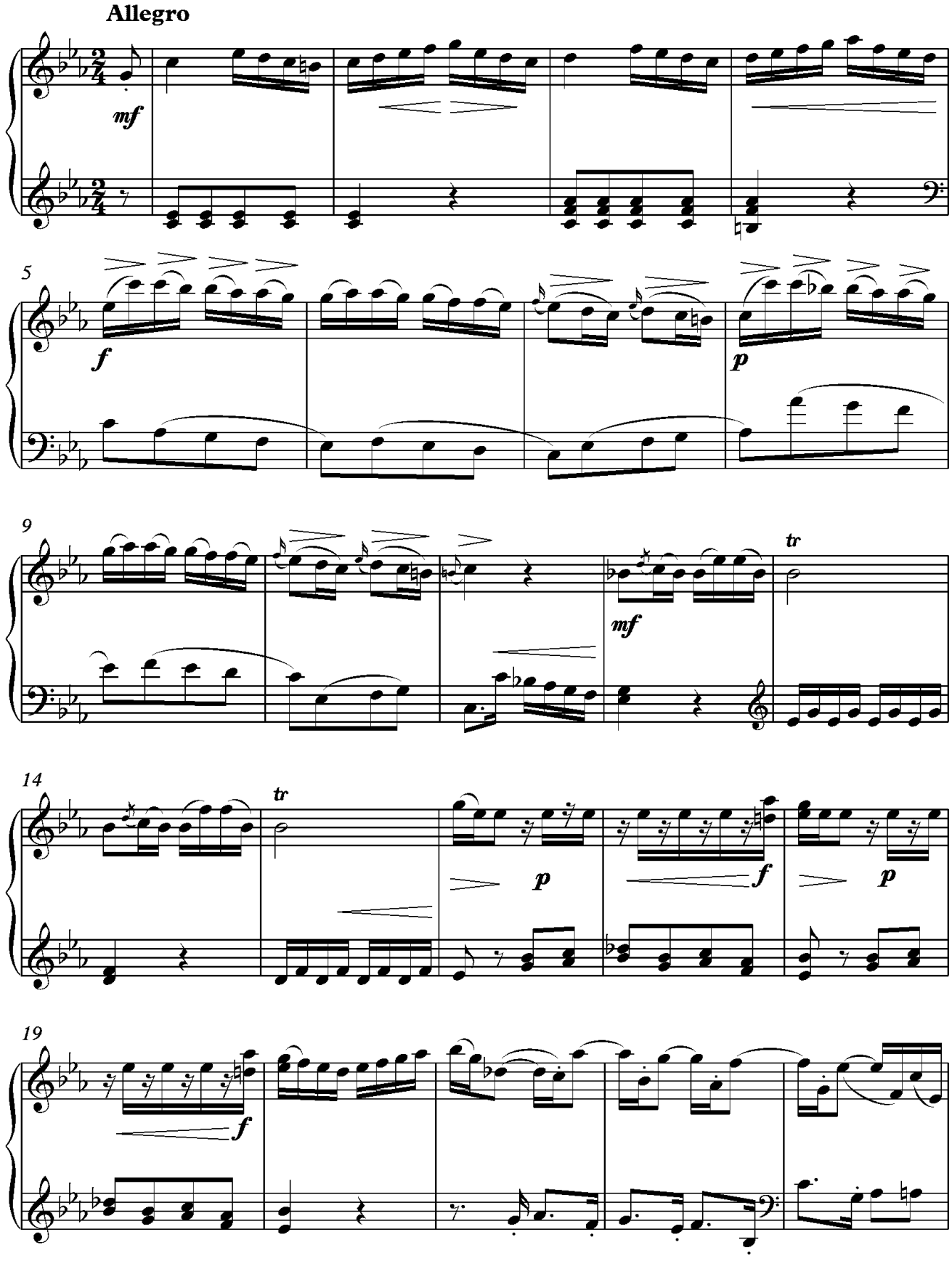


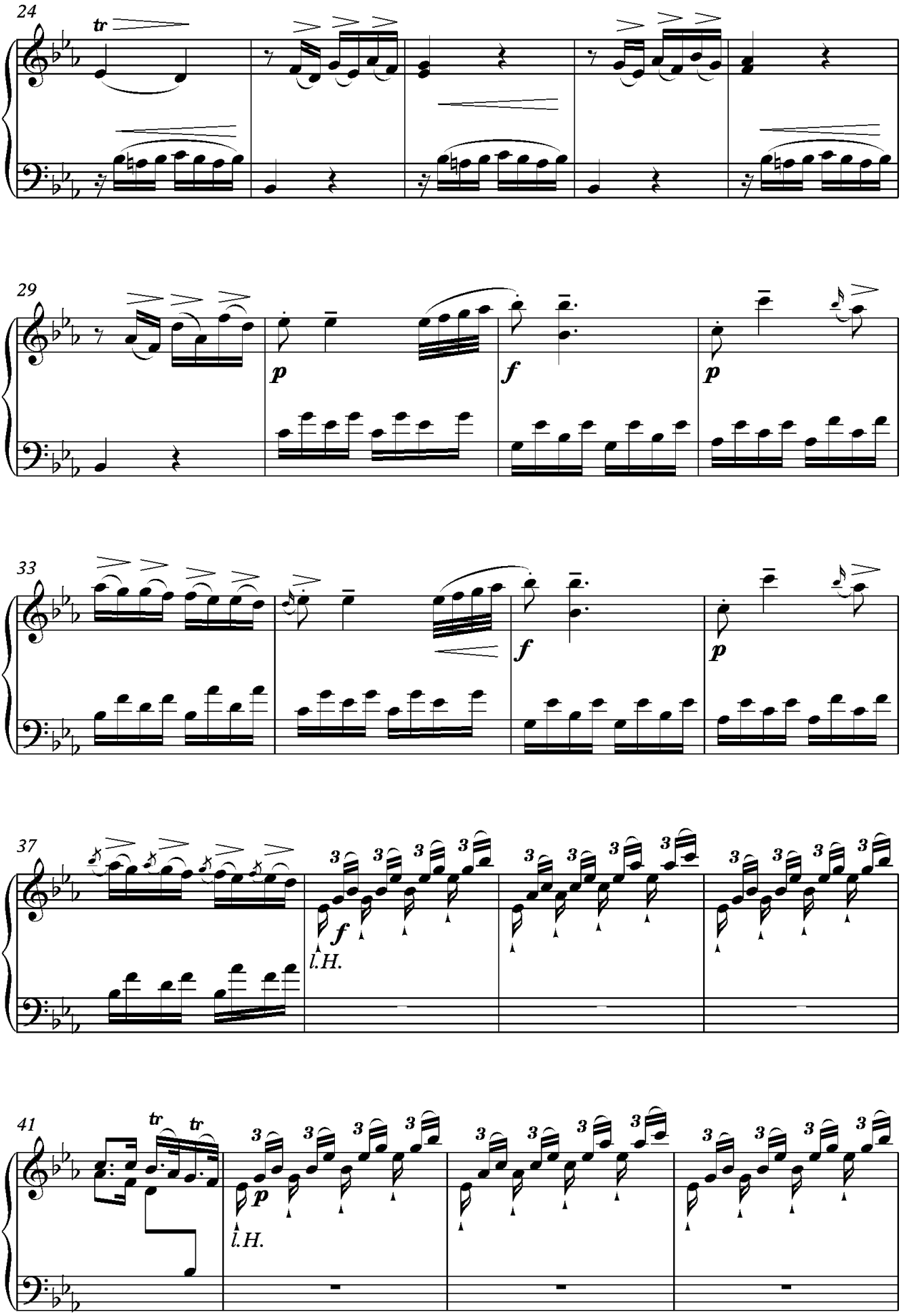

21
25
f
p
f
p
cresc.
f

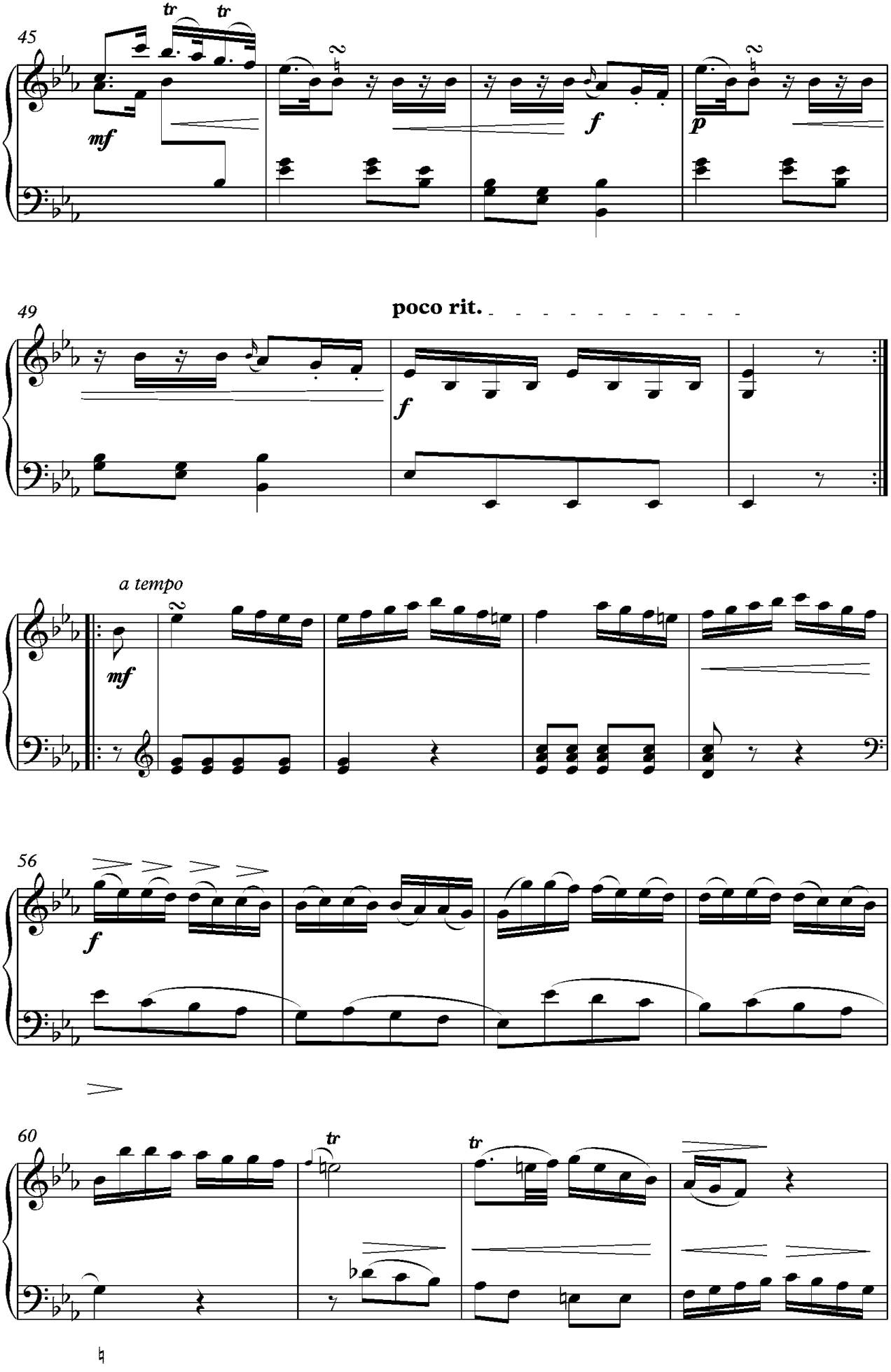


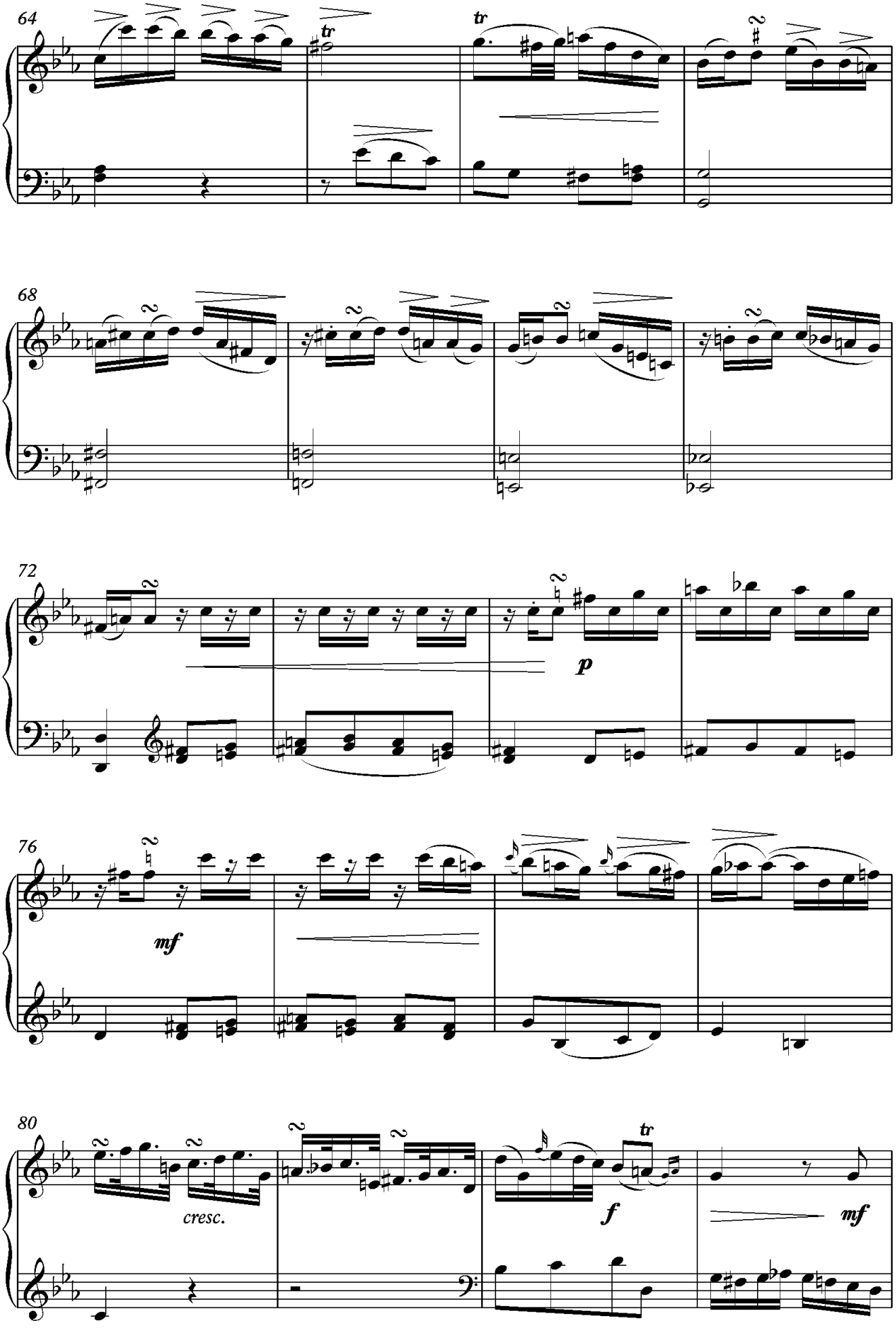
Соната ор. 17 №2, до мінор

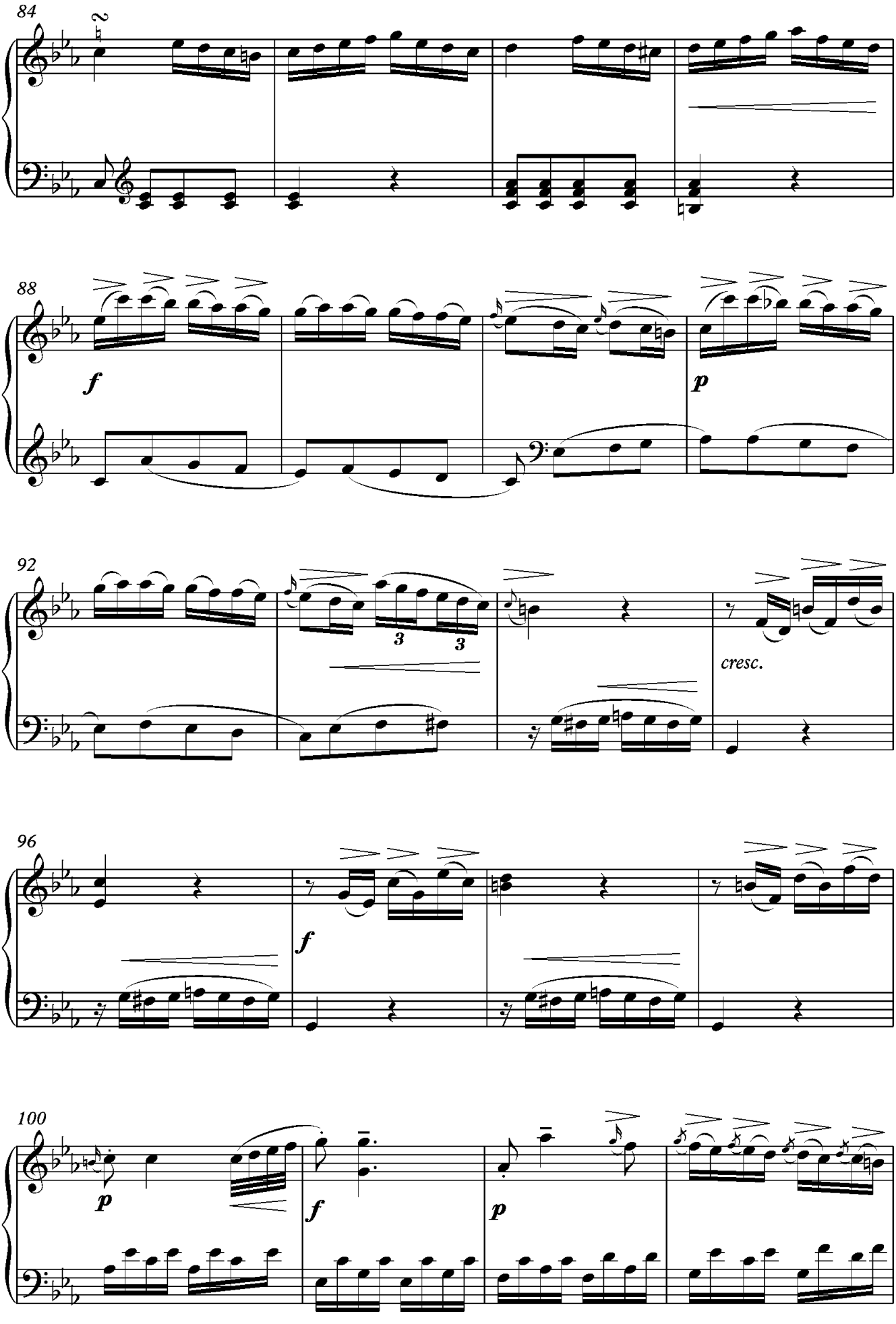
I

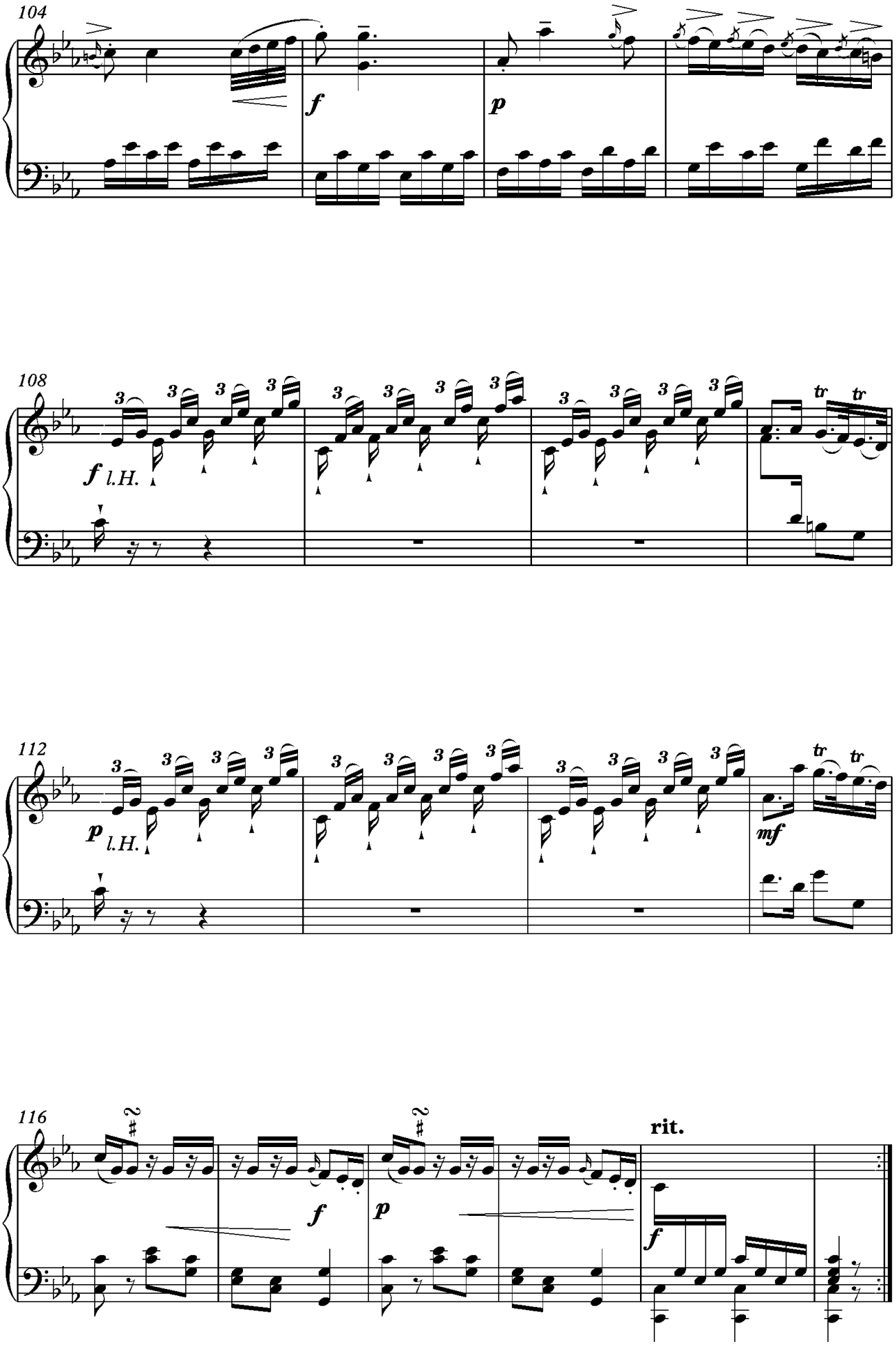



24
tr
29
p
f
p
33
f
p
37
f
l.H.
41
tr
tr
p
l.H.

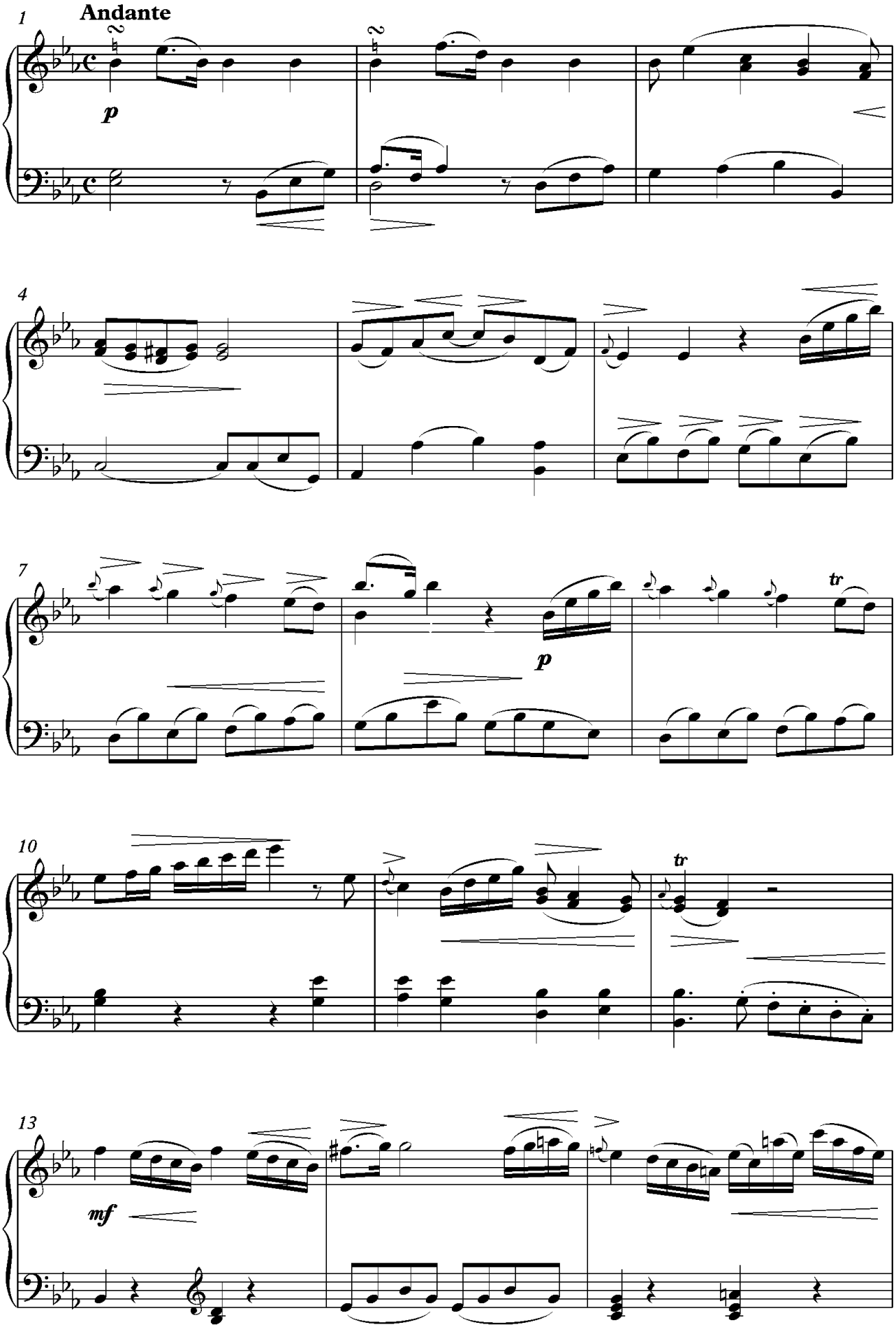

45
tr
tr
mf
f
p
49
poco rit.
f
a tempo
mf
56
f
60
tr
tr

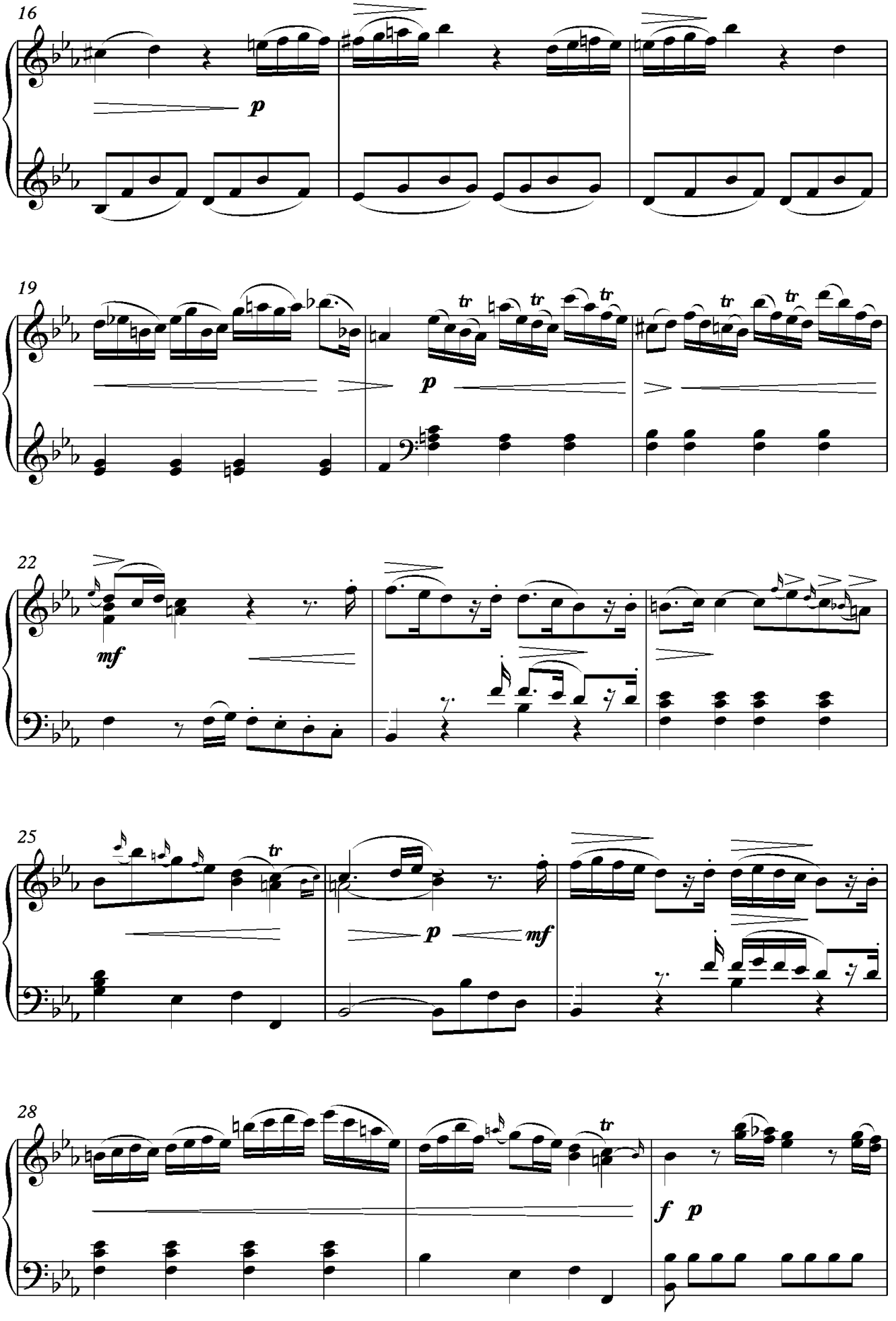

64
tr
tr
68
72
p
76
mf
80
cresc.
f
mf

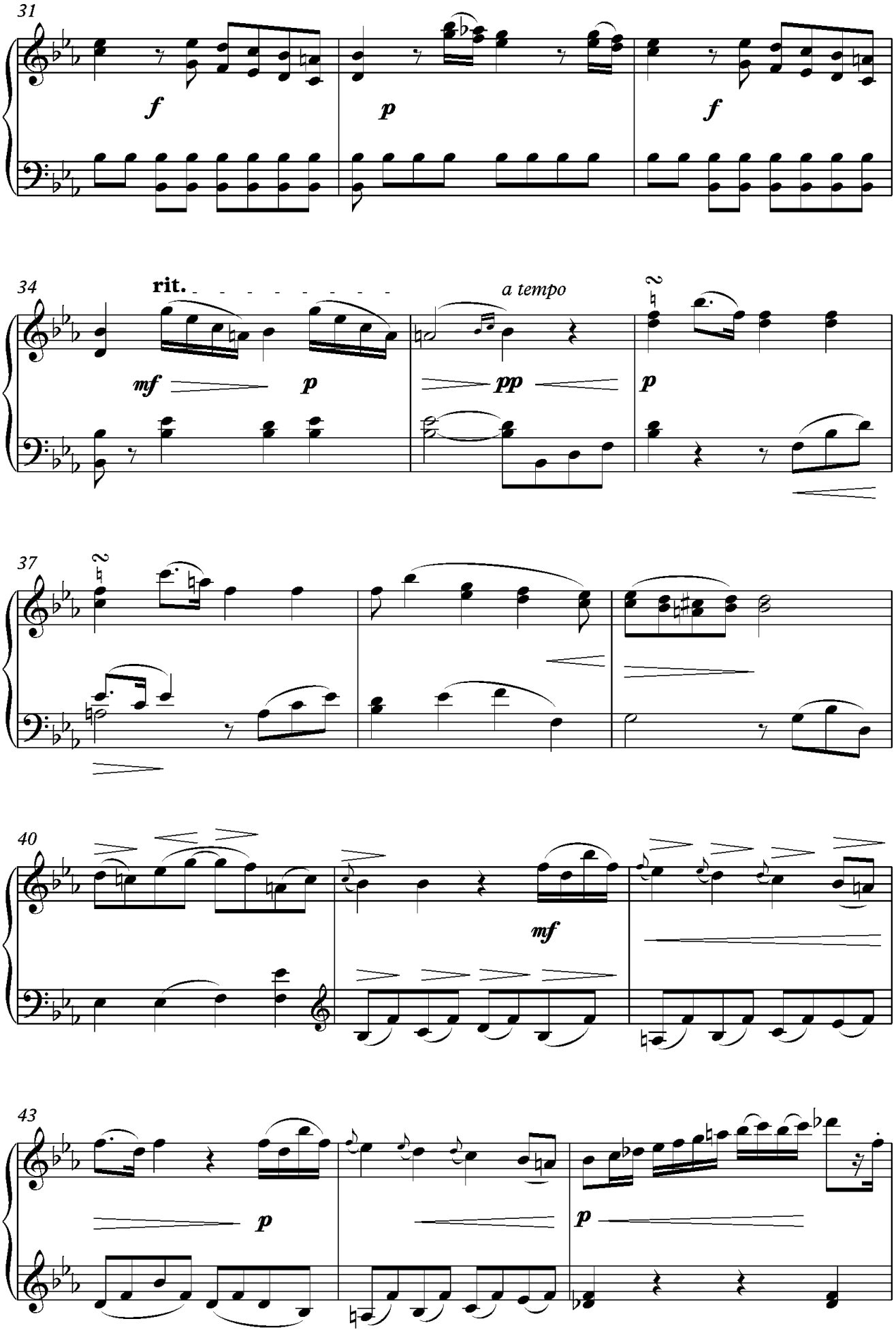

84
88
f
p
92
3
3
cresc.
96
f
100
p
f
p

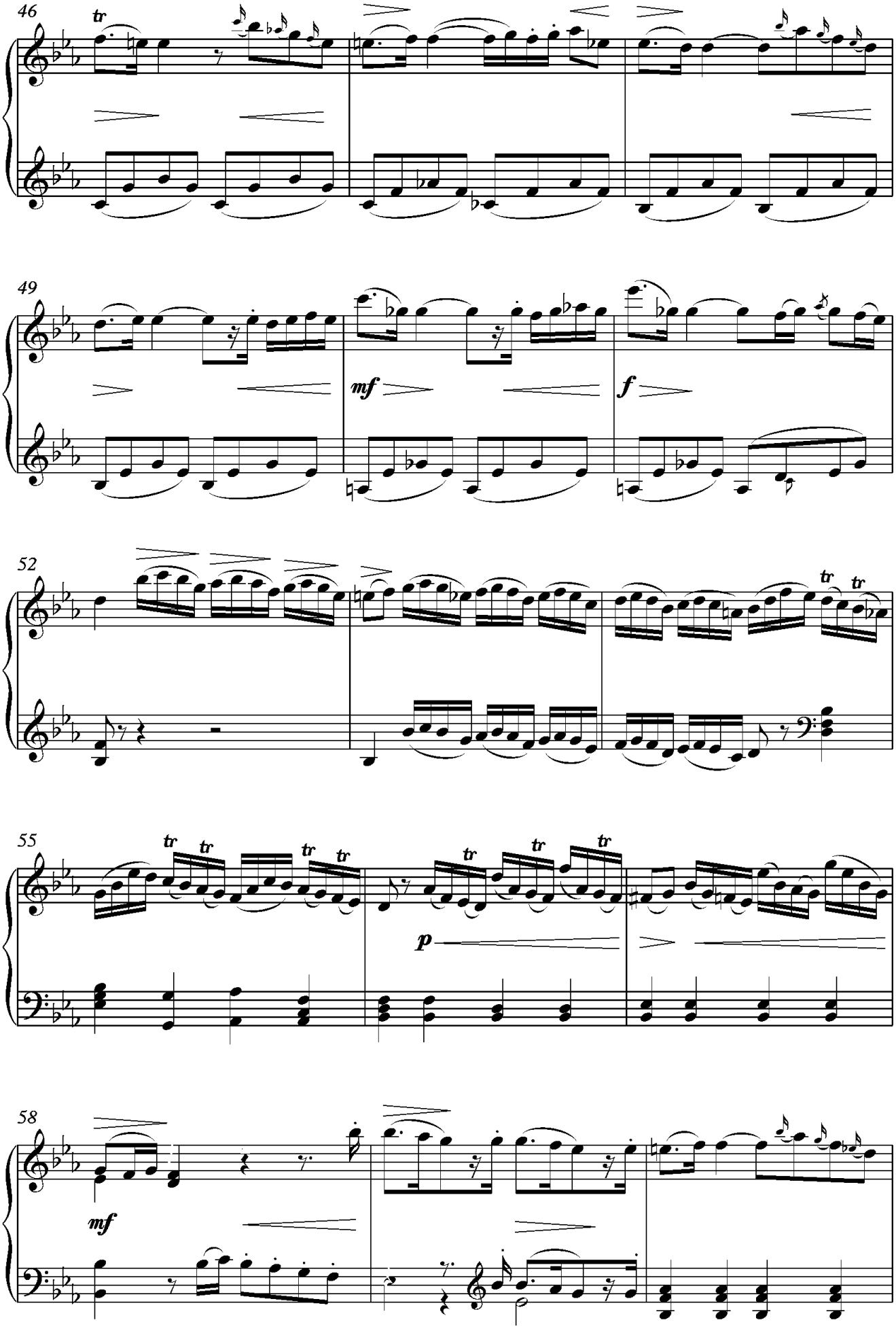

104
f
p
108
f l.H.
tr
tr
112
p l.H.
mf
tr
tr
116
2
f
2
p
rit.
f

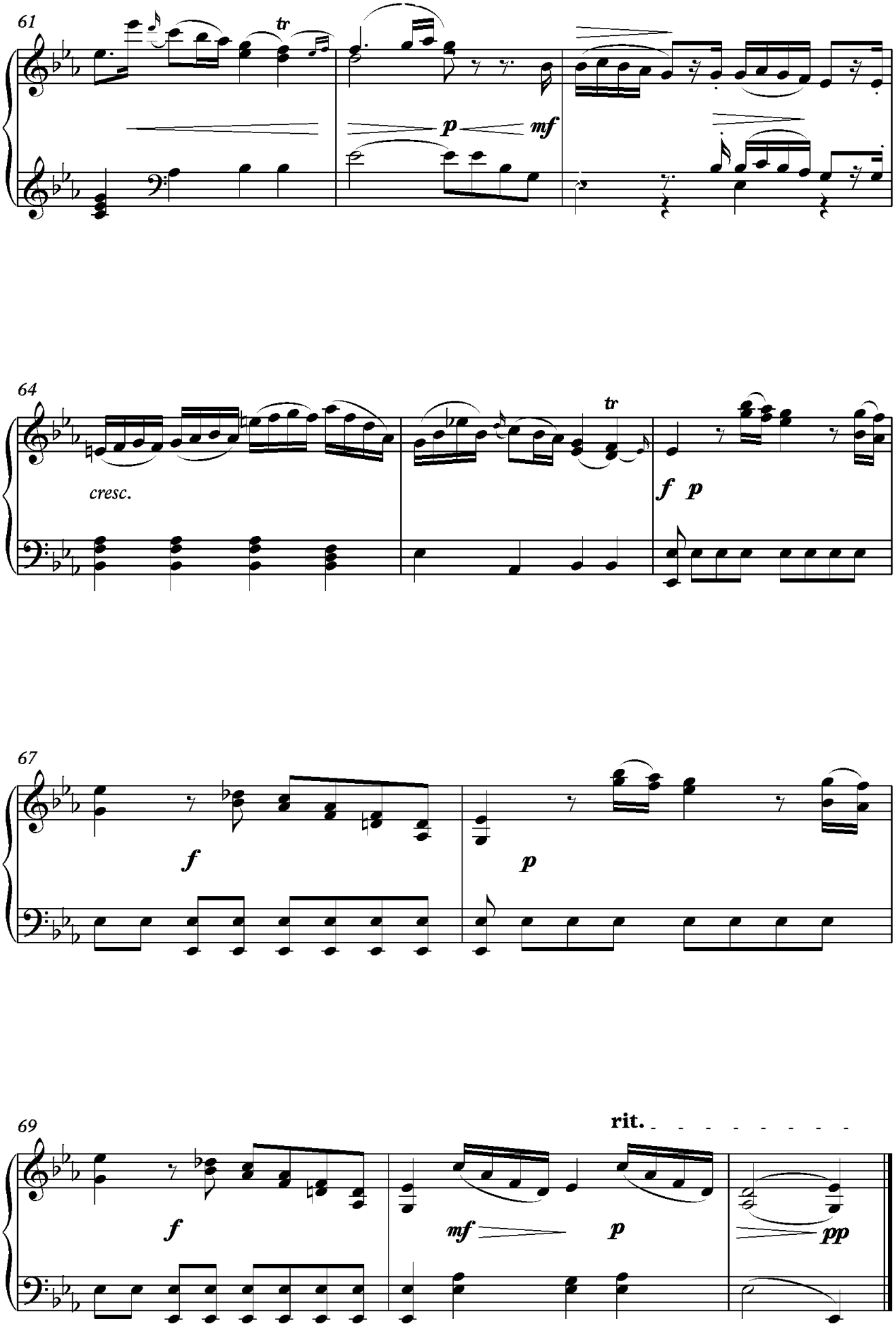
II




16
p
19
tr
tr
tr
tr
p
22
mf
25
tr
p
mf
28
tr
f
p

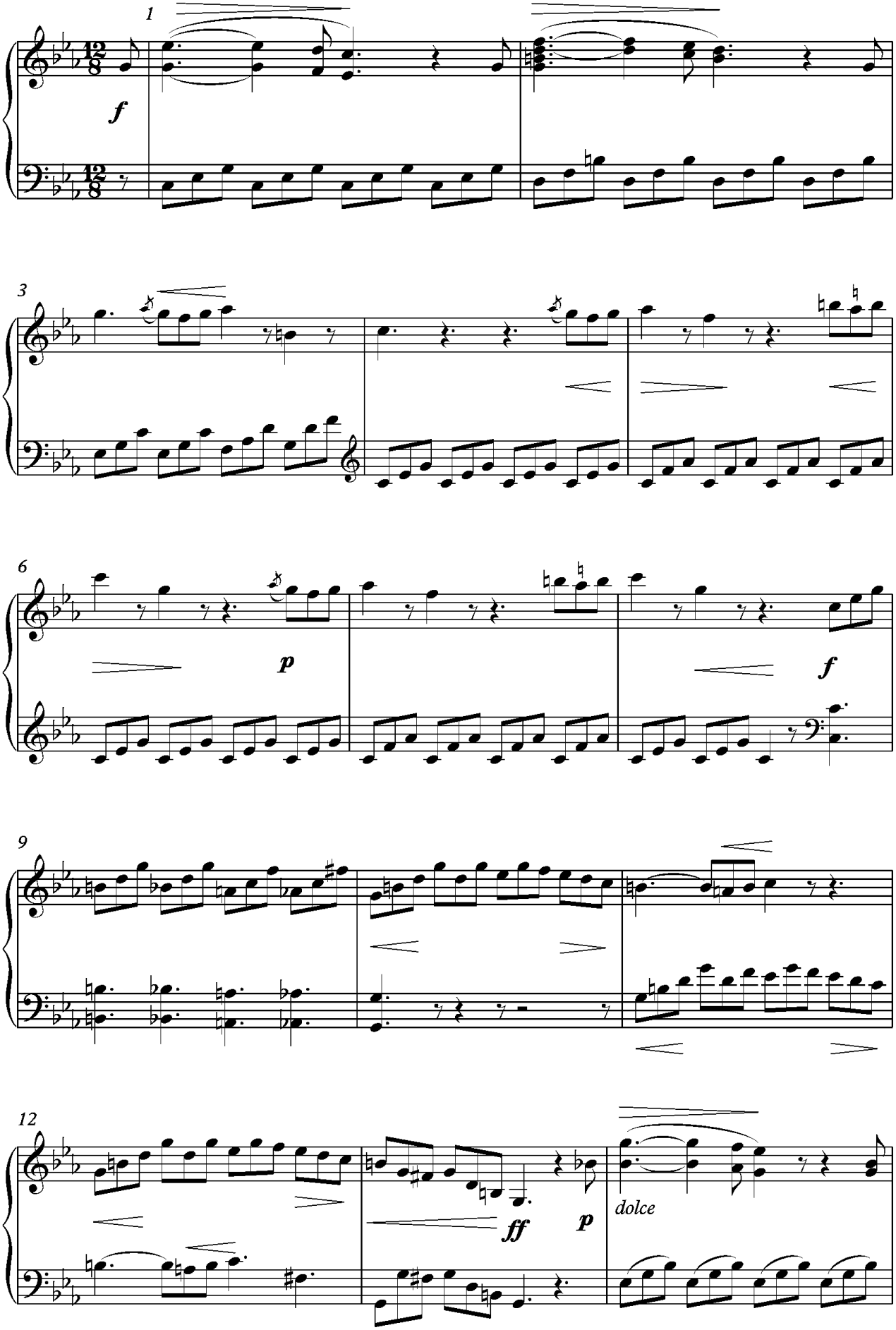

31
f
p
f
34
rit.
a tempo
mf
p
pp
p
37
40
mf
43
p
p

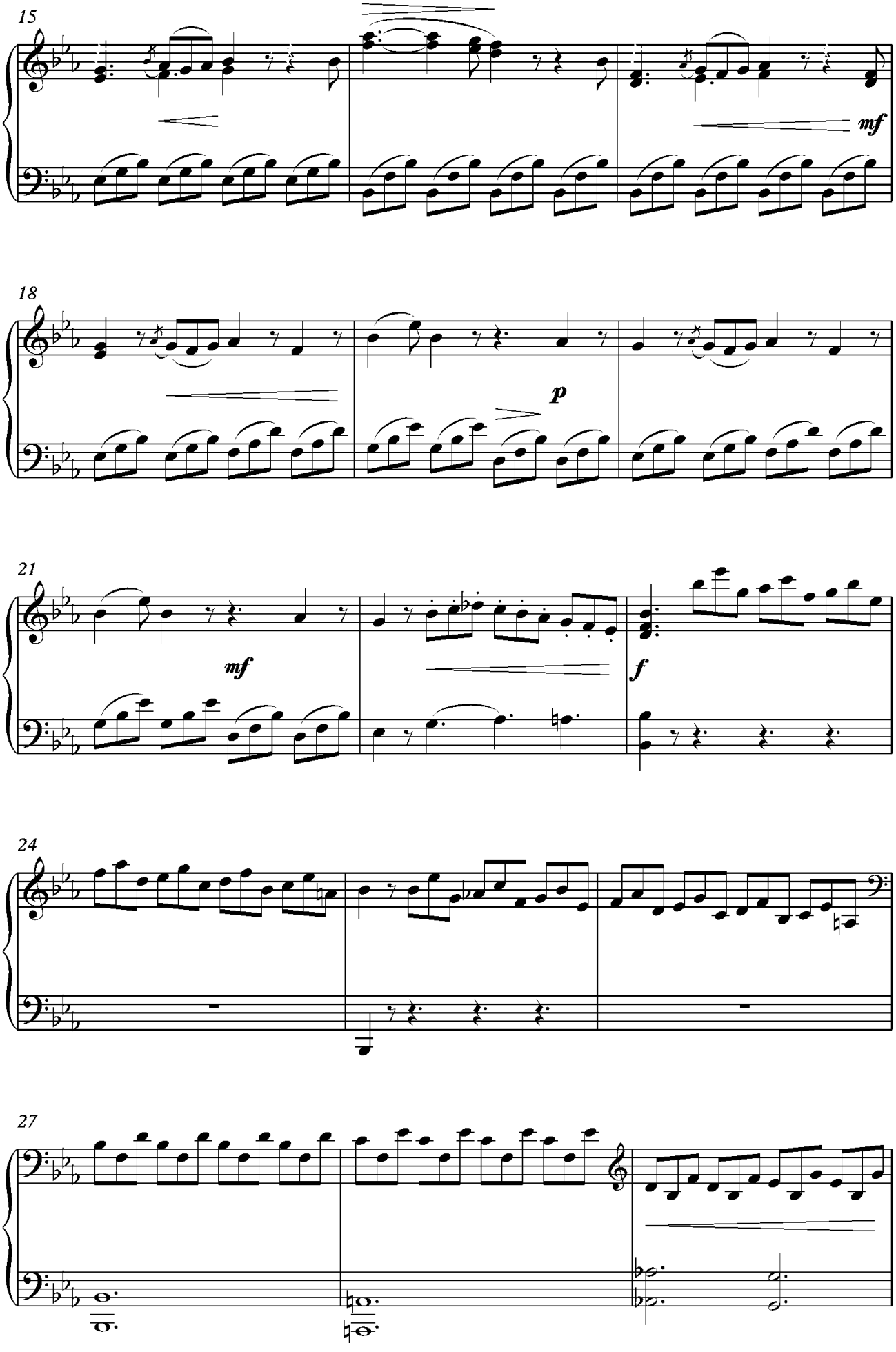

46
49
mf
f
52
55
p
58
mf

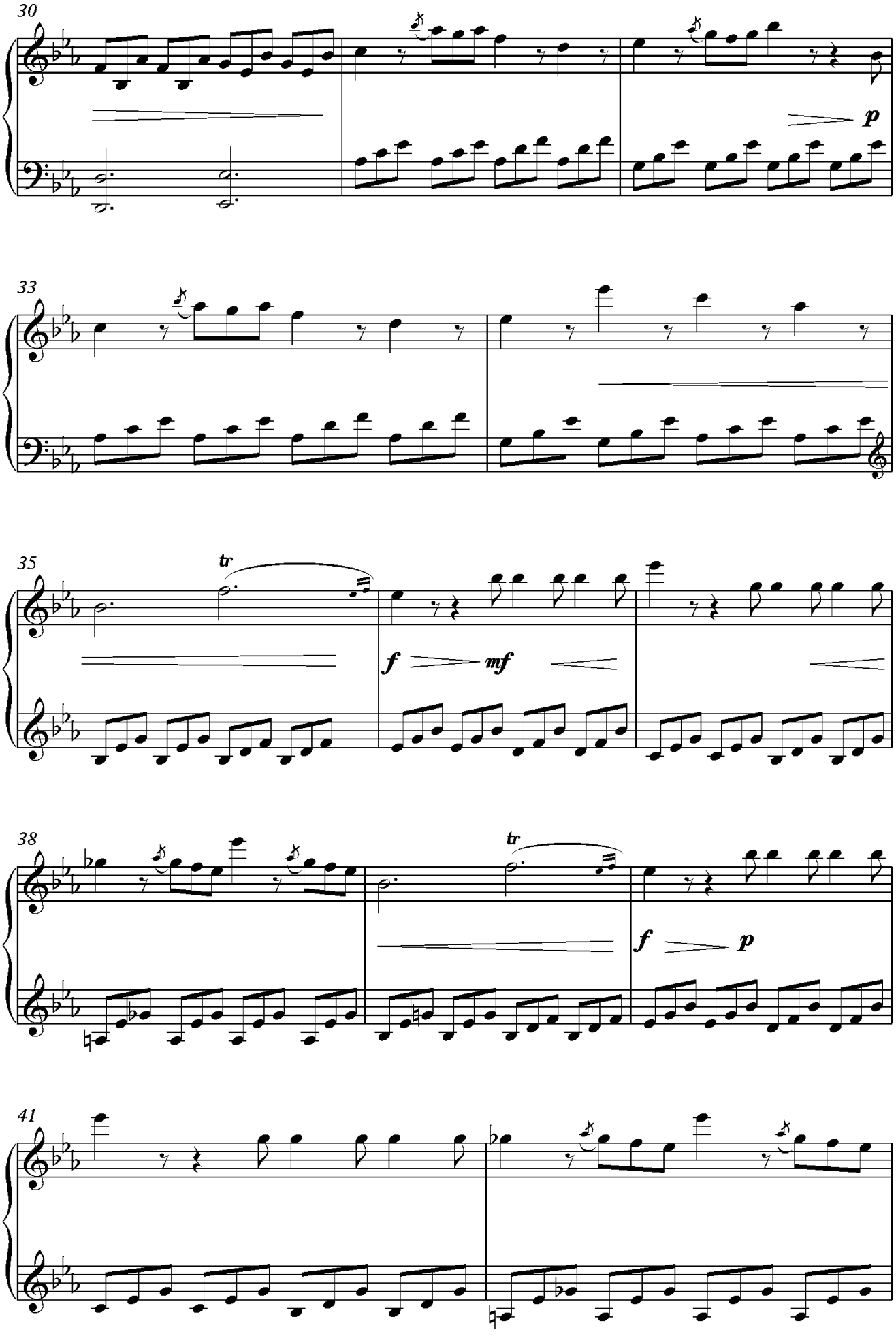

61
tr
p
mf
64
cresc.
tr
f
p
67
f
p
69
rit.
f
mf
p
pp

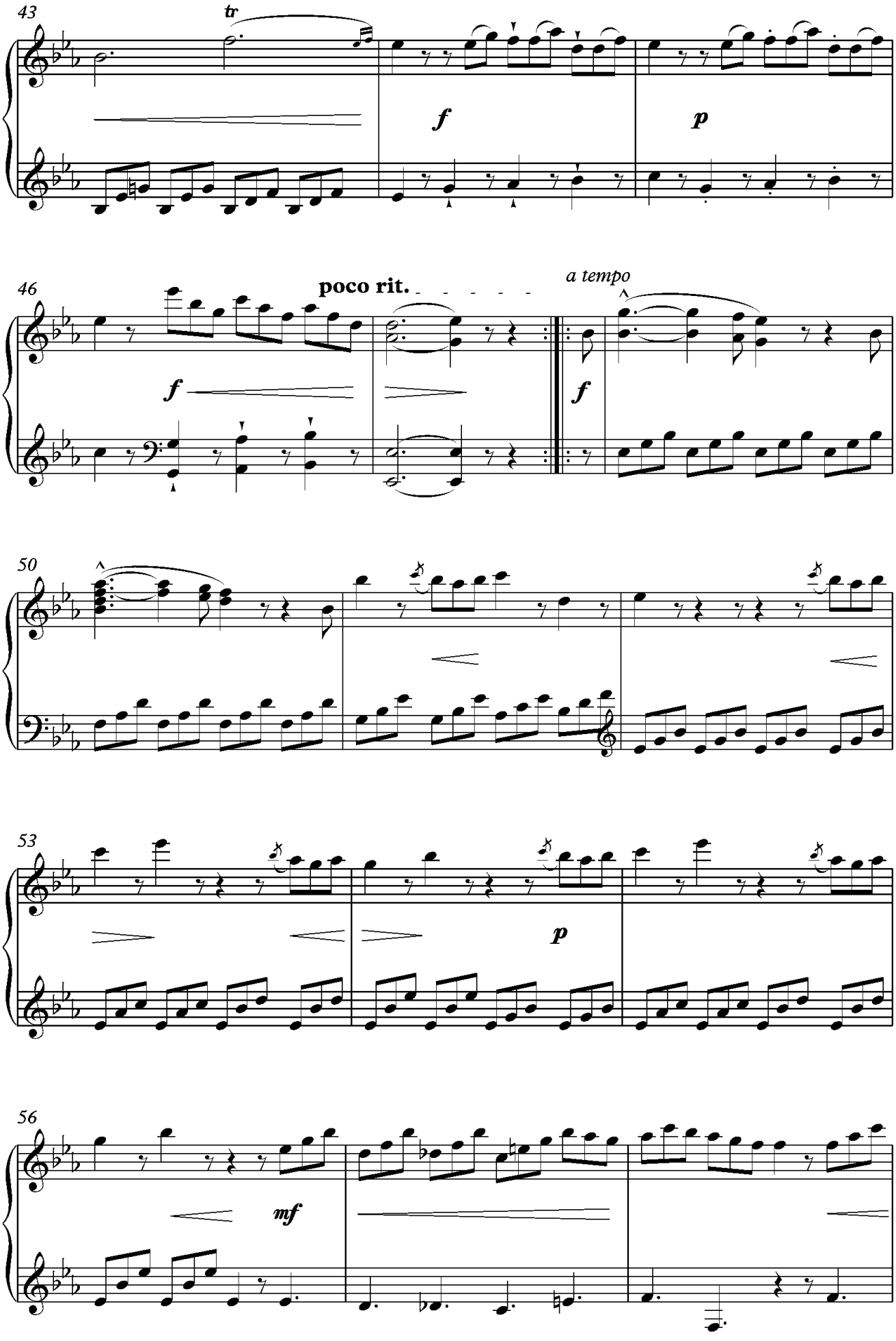
III

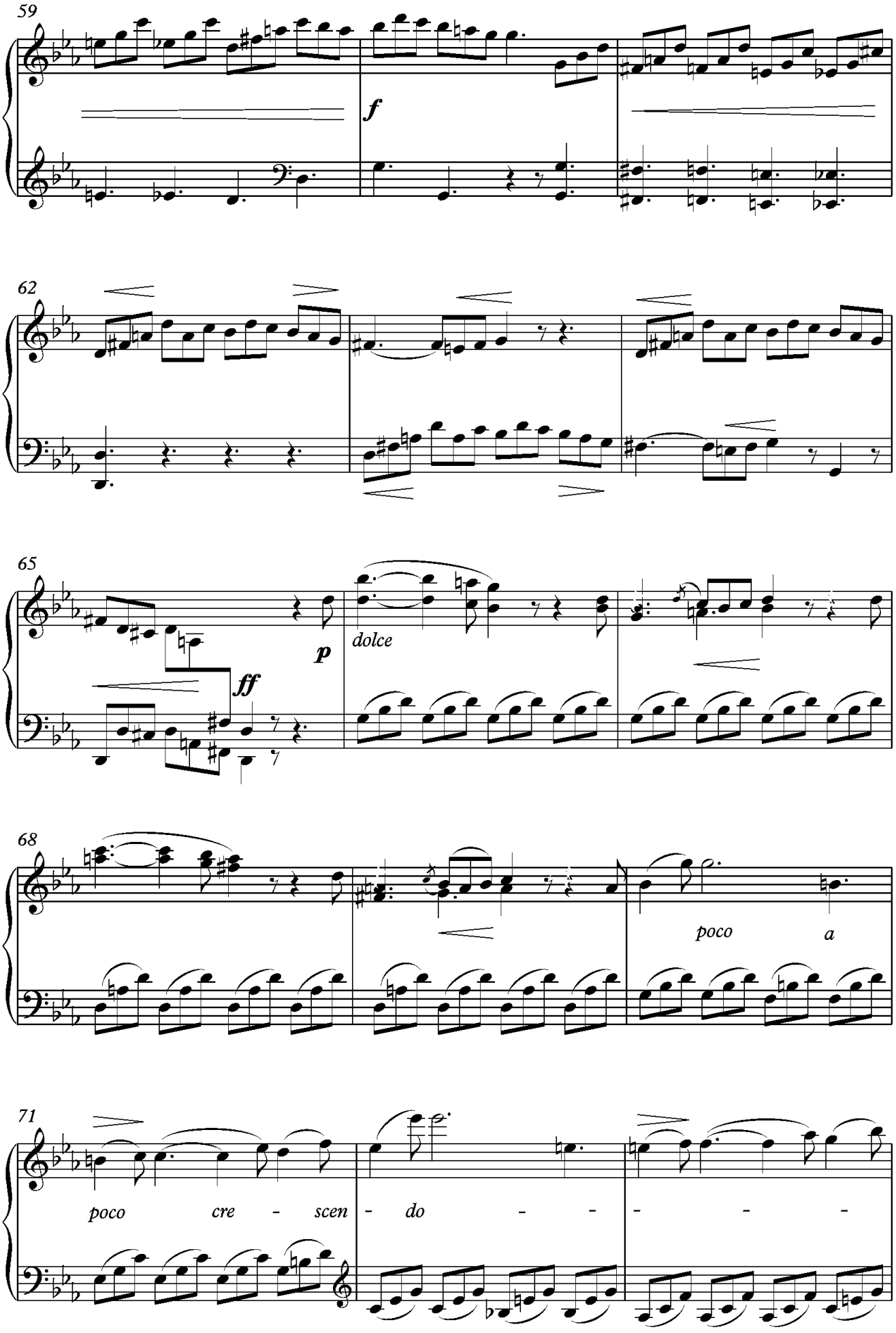
Prestissimo

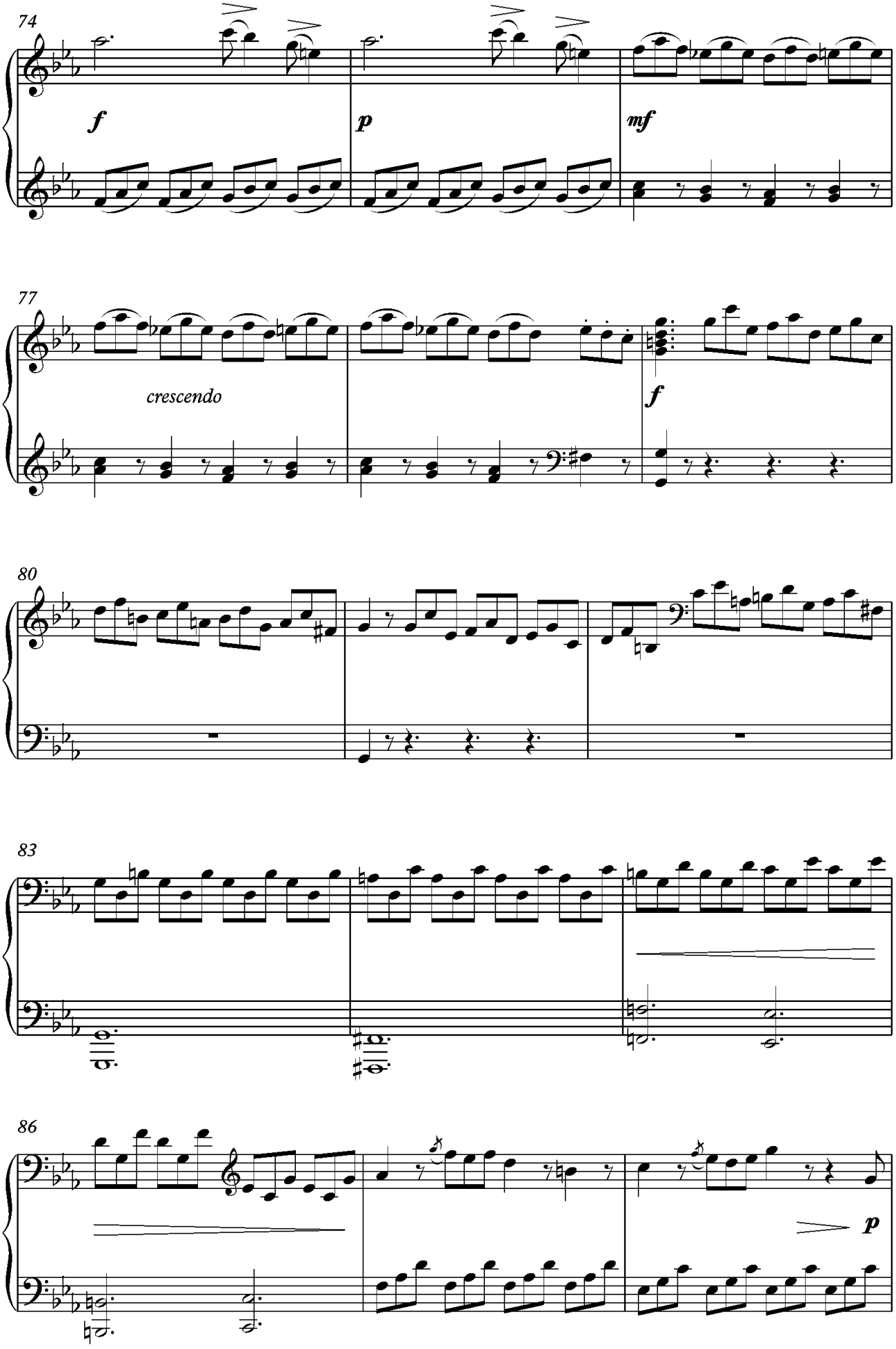


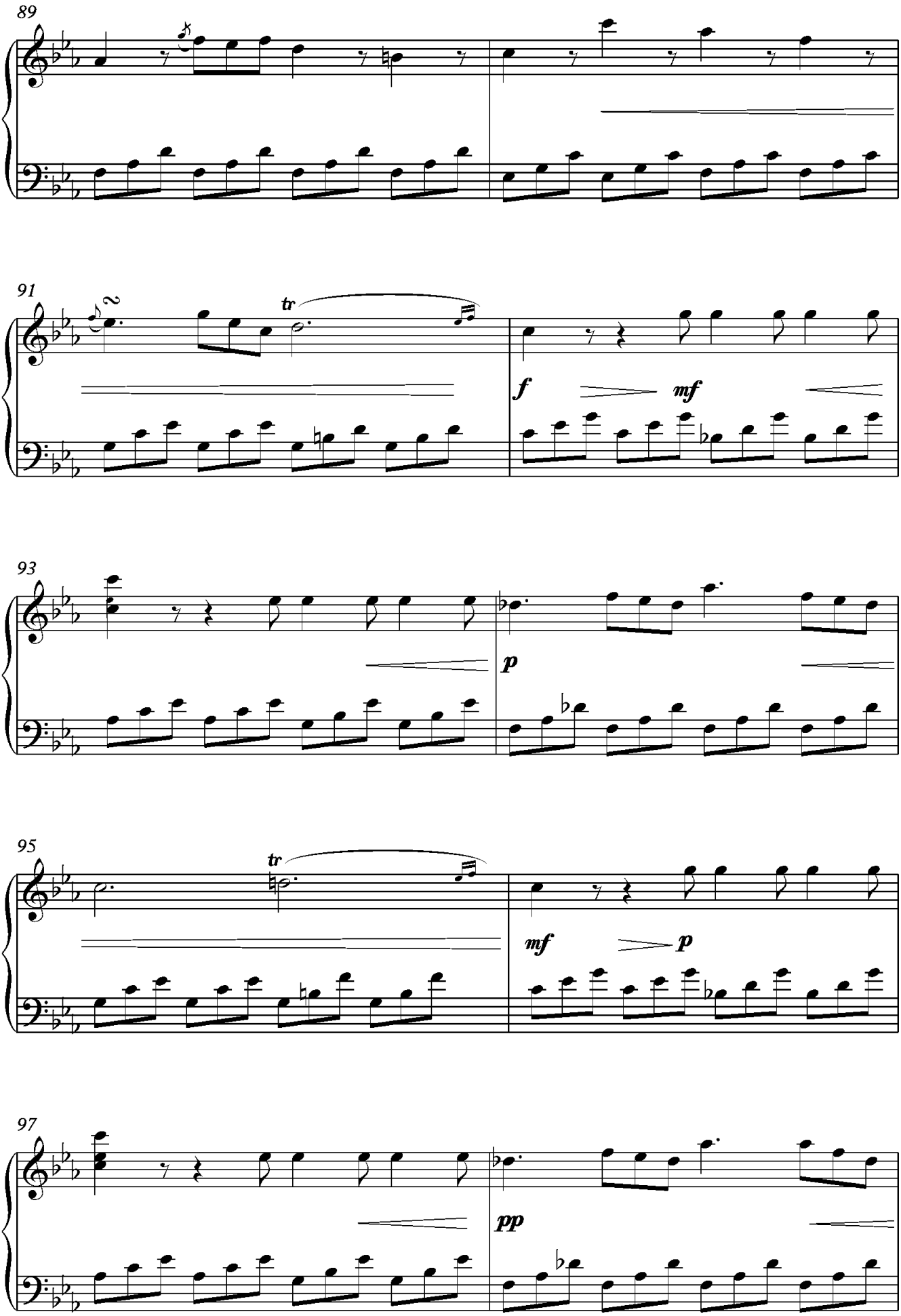

15
mf
18
p
21
mf
f
24
27

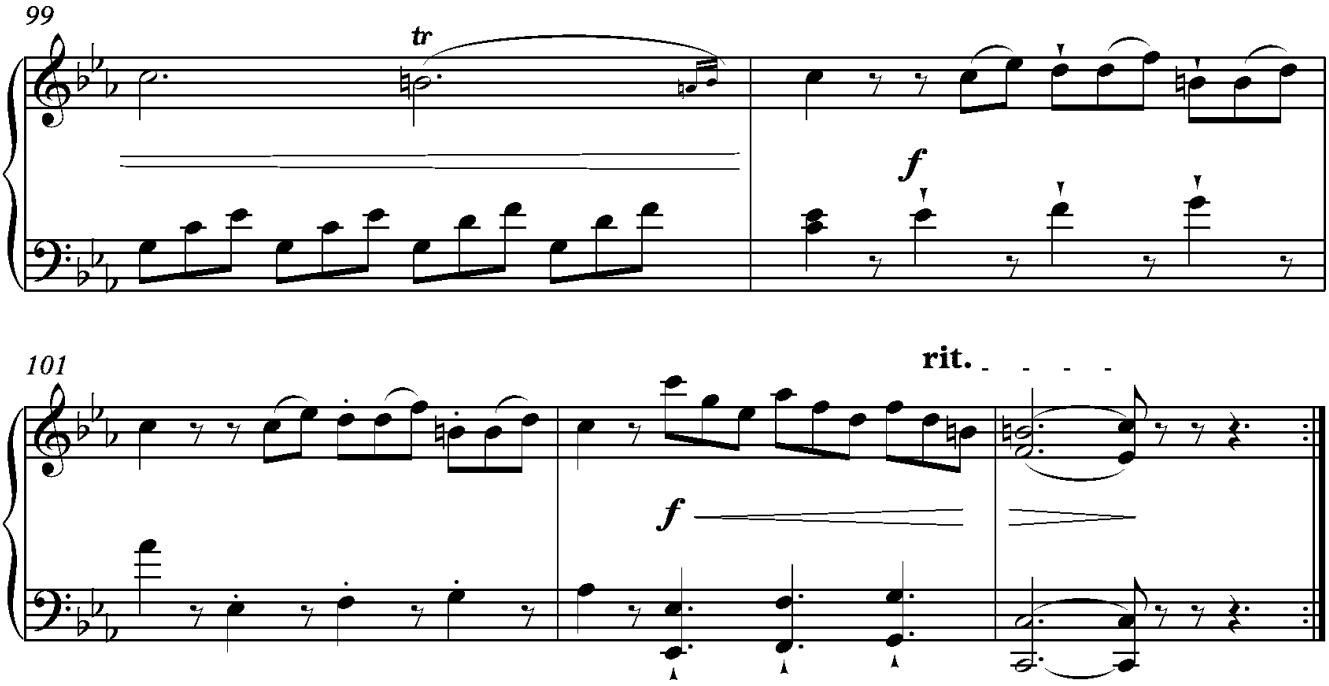

30
p
33
35
tr
f
mf
38
tr
f
p
41


43
tr
f
p
46
poco rit.
a tempo
f
f
50
53
p
56
mf


59
f
62
65
p
dolce
ff
68
poco
a
71
poco cre - scen - do - - - -


74
f
p
mf
77
crescendo
f
80
83
86
p


89
91
tr
f
mf
93
p
95
tr
mf
p
97
pp


99
tr
f
101
rit.
f

Доменіко Чімароза (1749–1801)

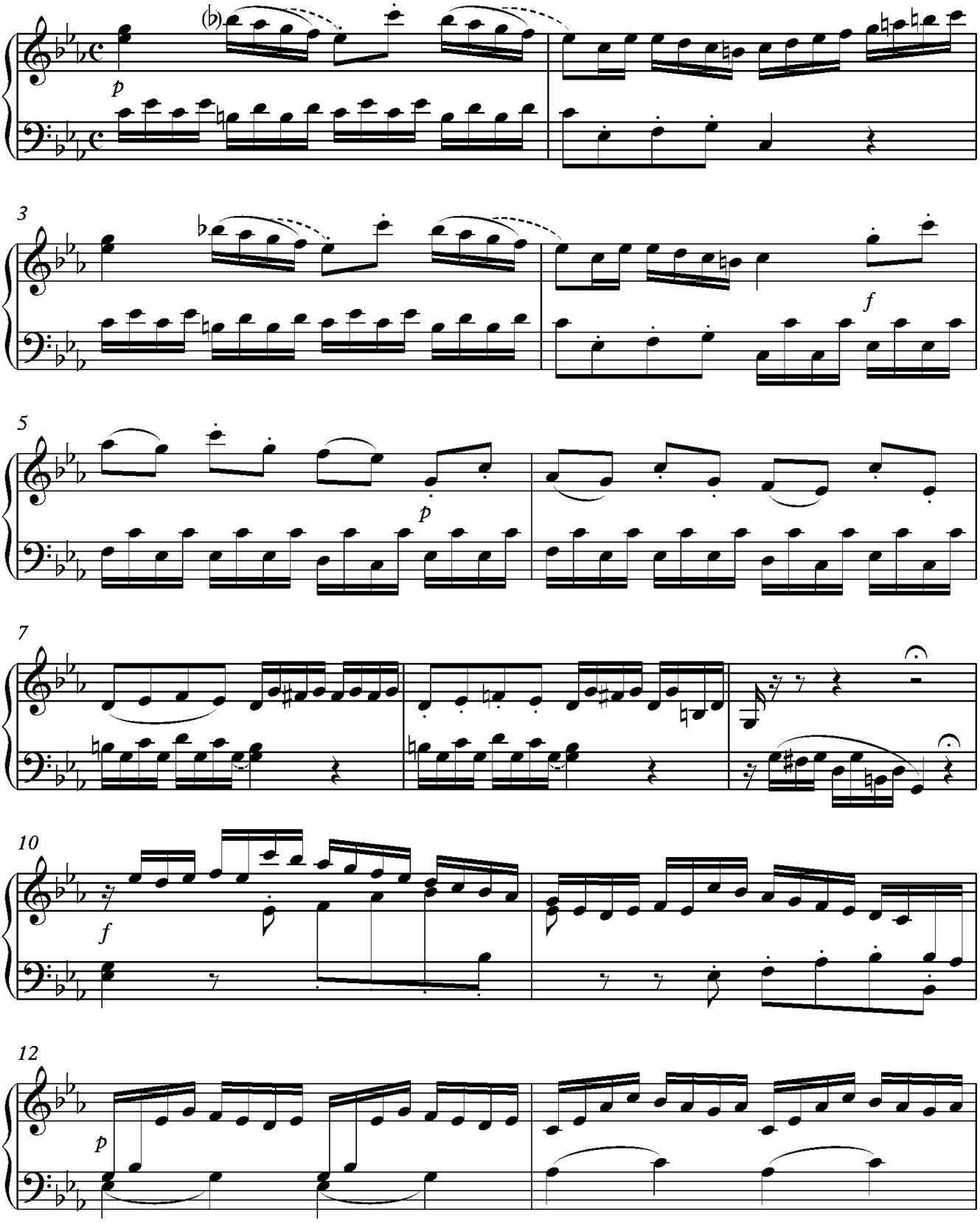
Протягом 1792 року Чімароза офіційно був «головним віденським класиком», бо обіймав посаду придворного капельмейстера при дворі Леопольда II. Заради нього імператор навіть звільнив з цієї посади самогó Антоніо Сальєрі!

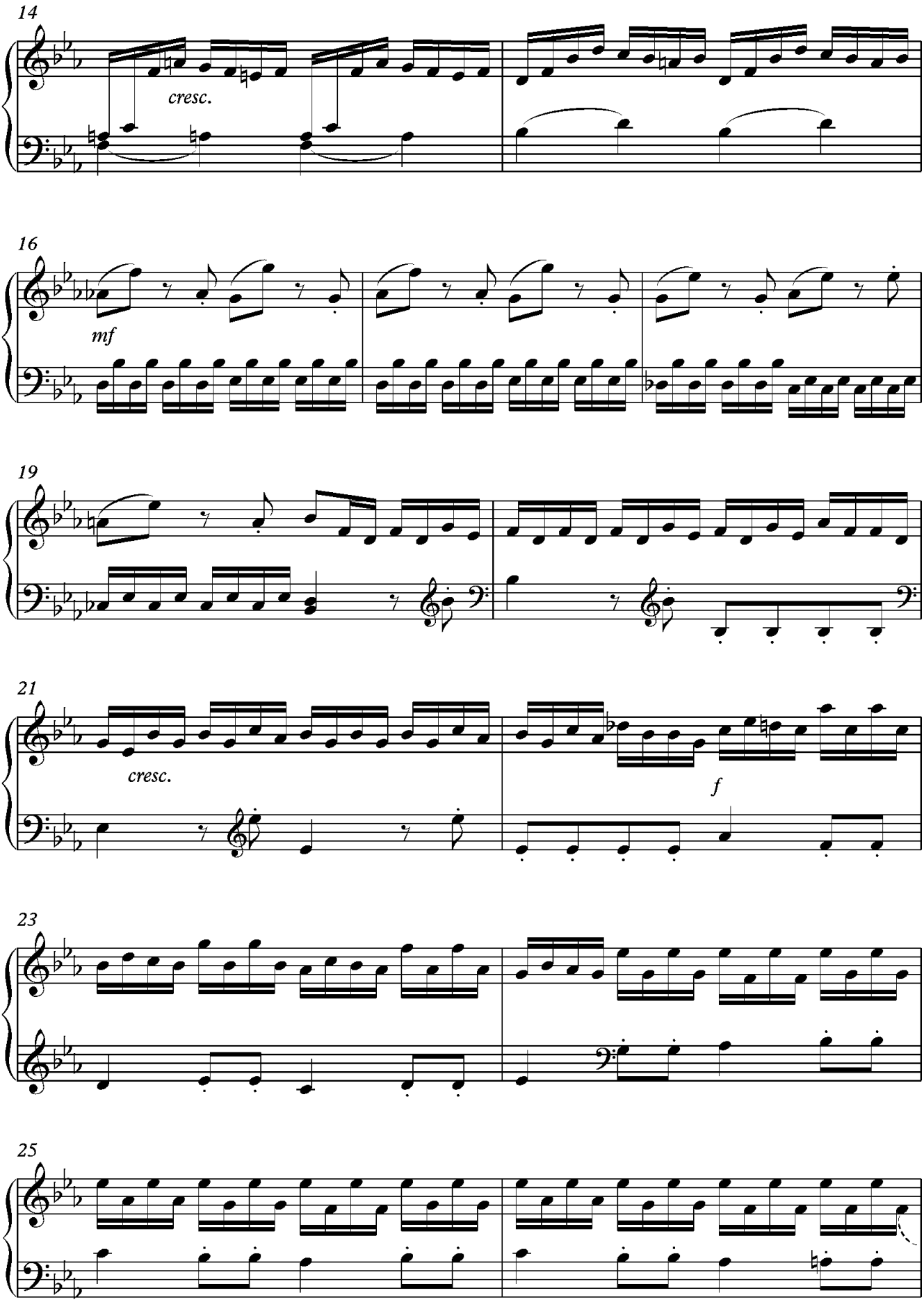
Втім, за життя Чімароза був відомий як віртуозний клавесиніст та оперний композитор. 88 одночастинних сонат для фортепіано були знайдені в архівах лише у двадцяті роки минулого століття. Втім, немає свідчень про те, що це саме одночастинні твори, а не частини, які можна об’єднувати у цикли. У сучасній виконавській практиці сонати Чімарози виконують або парами, як сонати Доменіко Скарлатті, або трійками — за зразком класичних фортепіанних сонат його сучасників Гайдна та Моцарта.

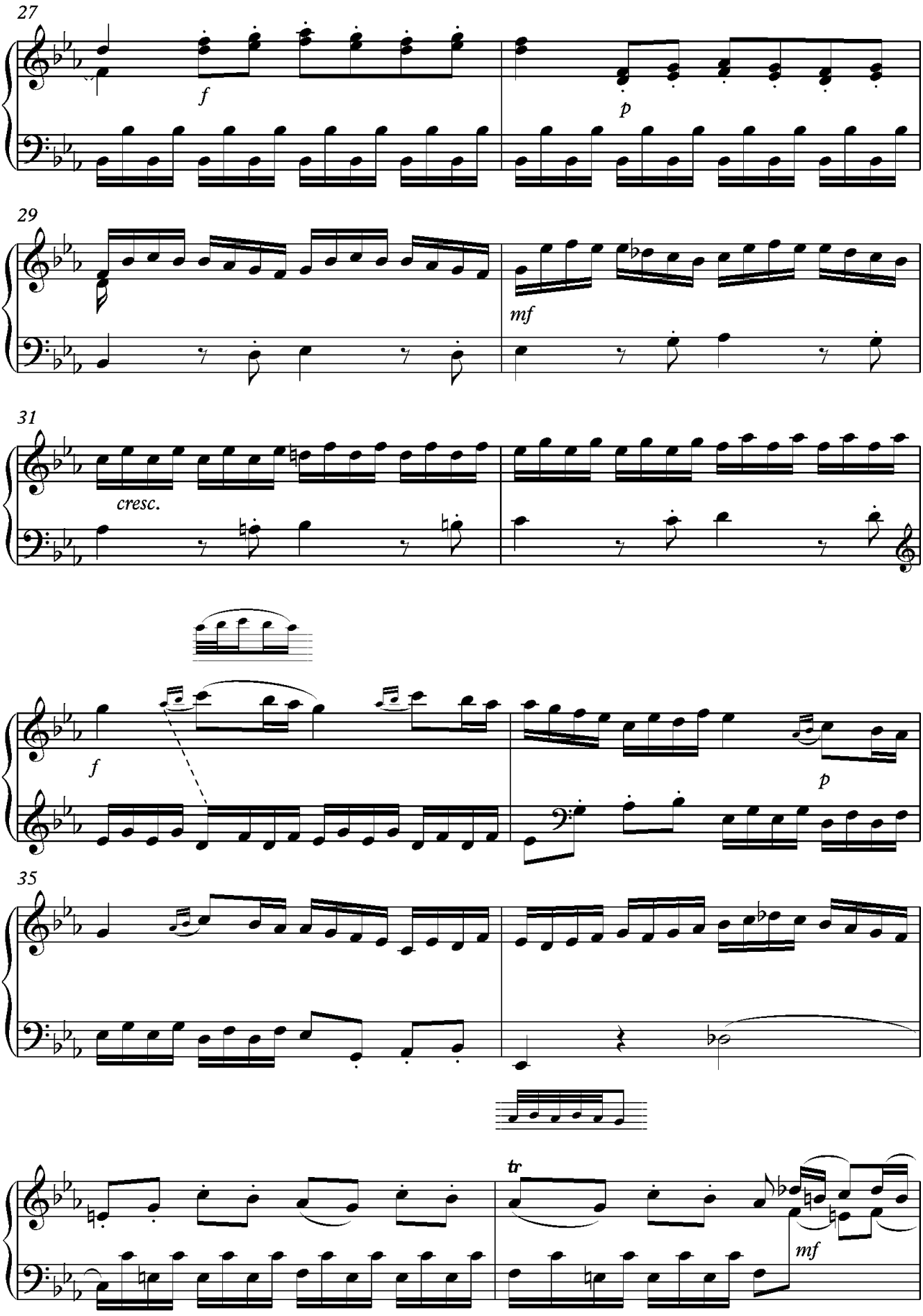
Для цієї хрестоматії обрано три сонати, які можна виконувати в різних комбінаціях: усі три, або парами, використовуючи повільну до мінорну сонату в якості своєрідного вступу для швидкої до мінорної або до мажорної сонати. Швидка до мінорна соната є достатньо розгорнутою для того, щоб виконувати її в якості «крупної форми» на академічних концертах та екзаменах.

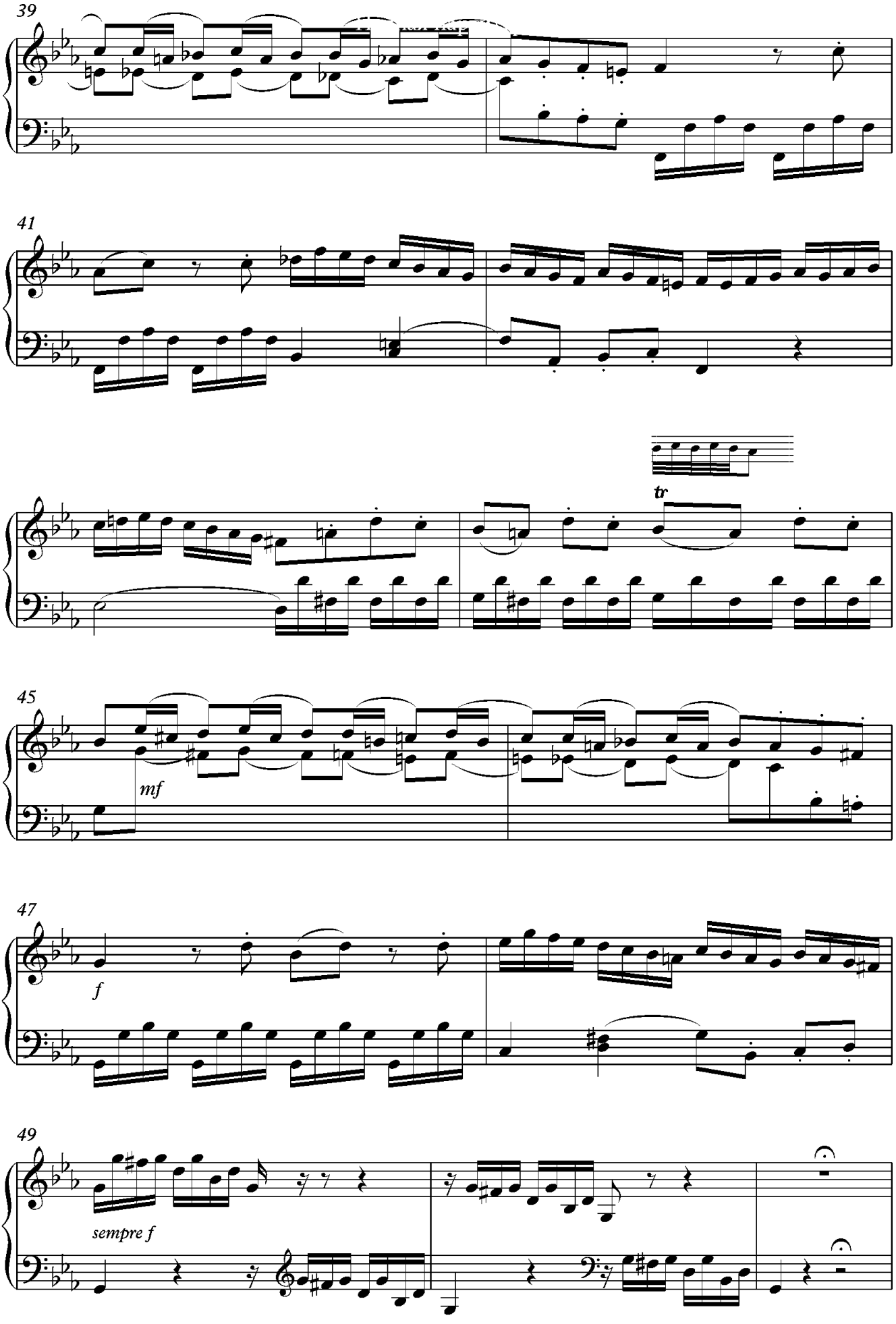
Соната до мінор

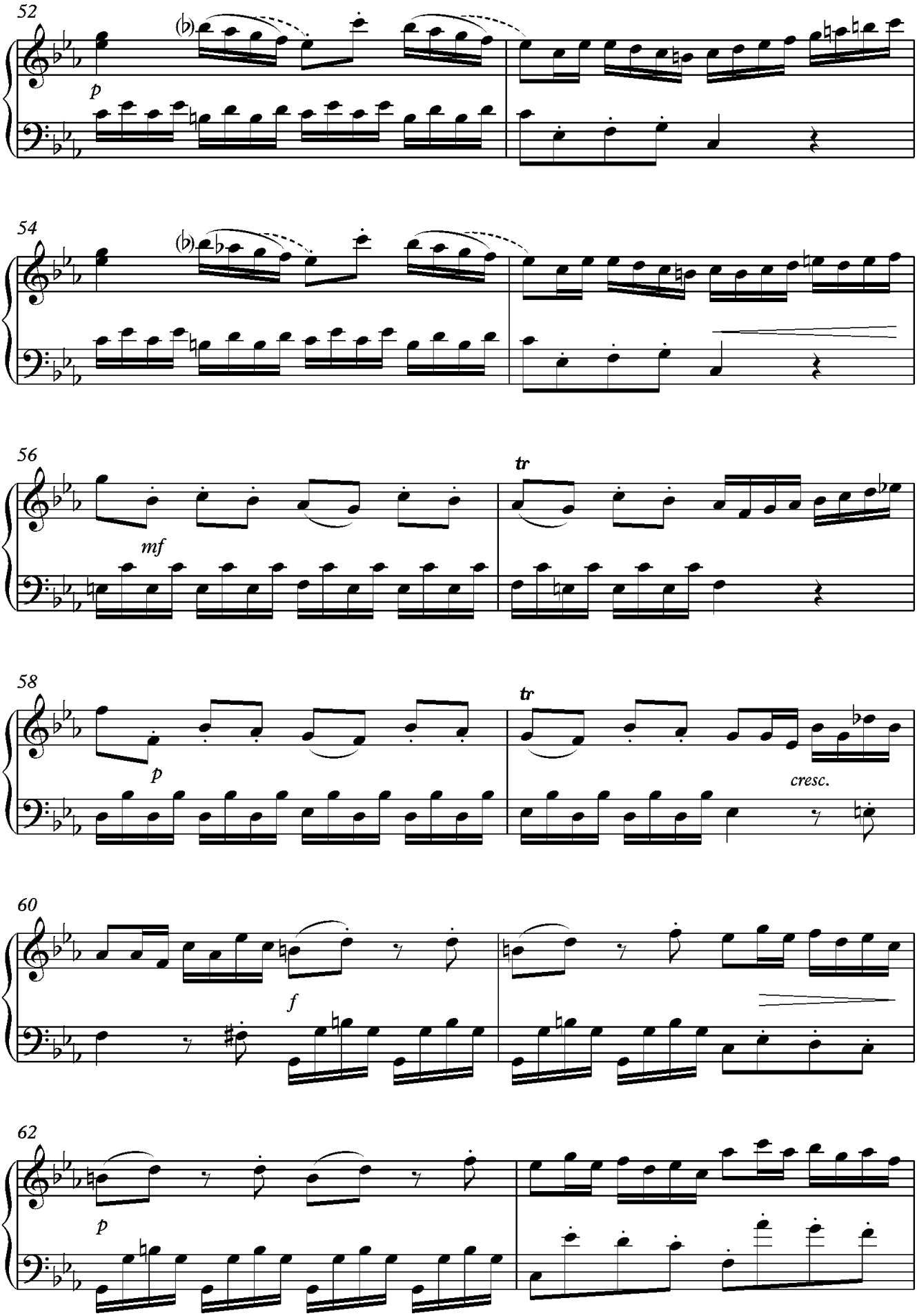
Allegro (moderato)

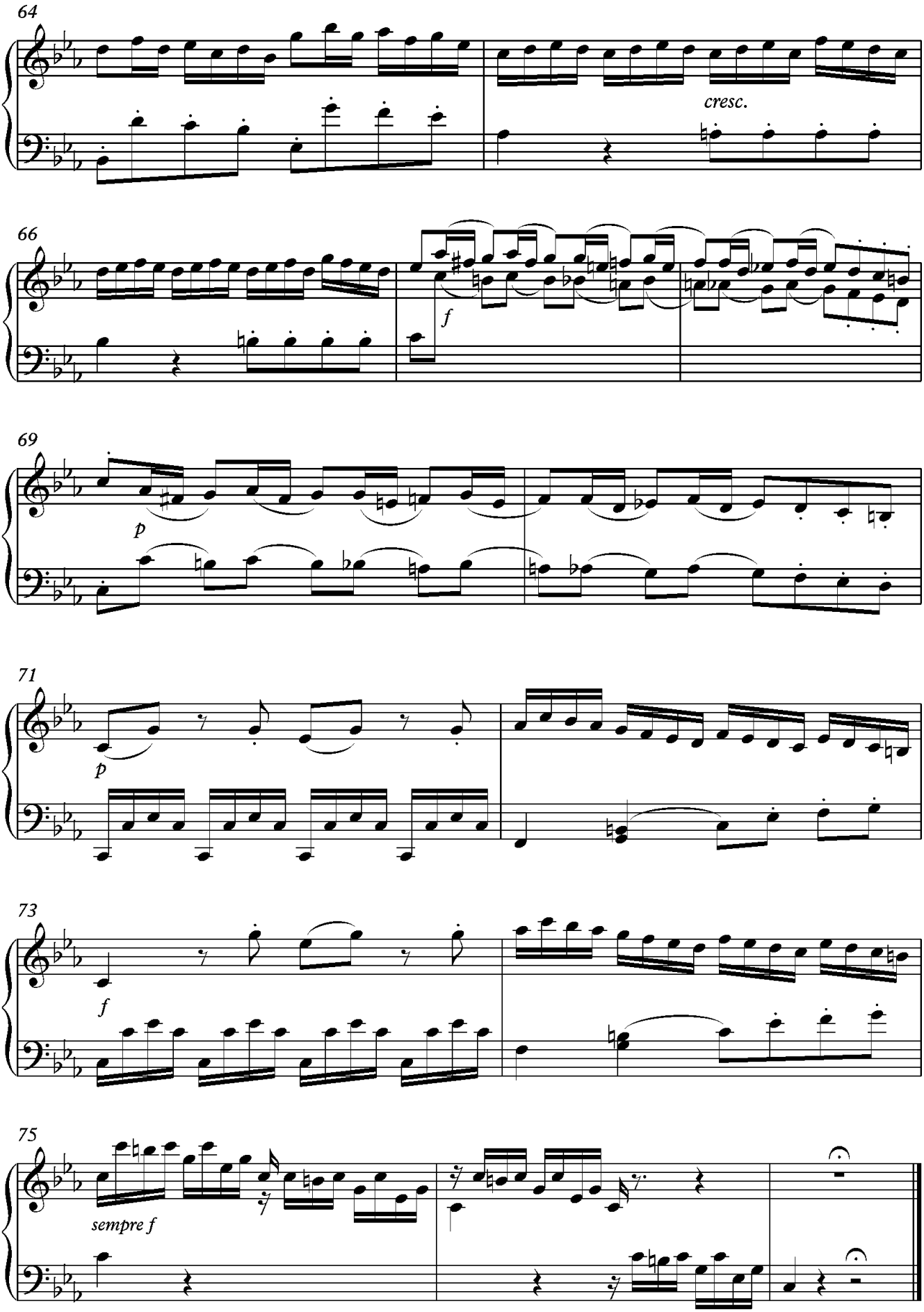



14
cresc.
16
mf
19
21
cresc.
f
23
25


27
f
p
29
mf
31
cresc.
f
p
35
tr
mf

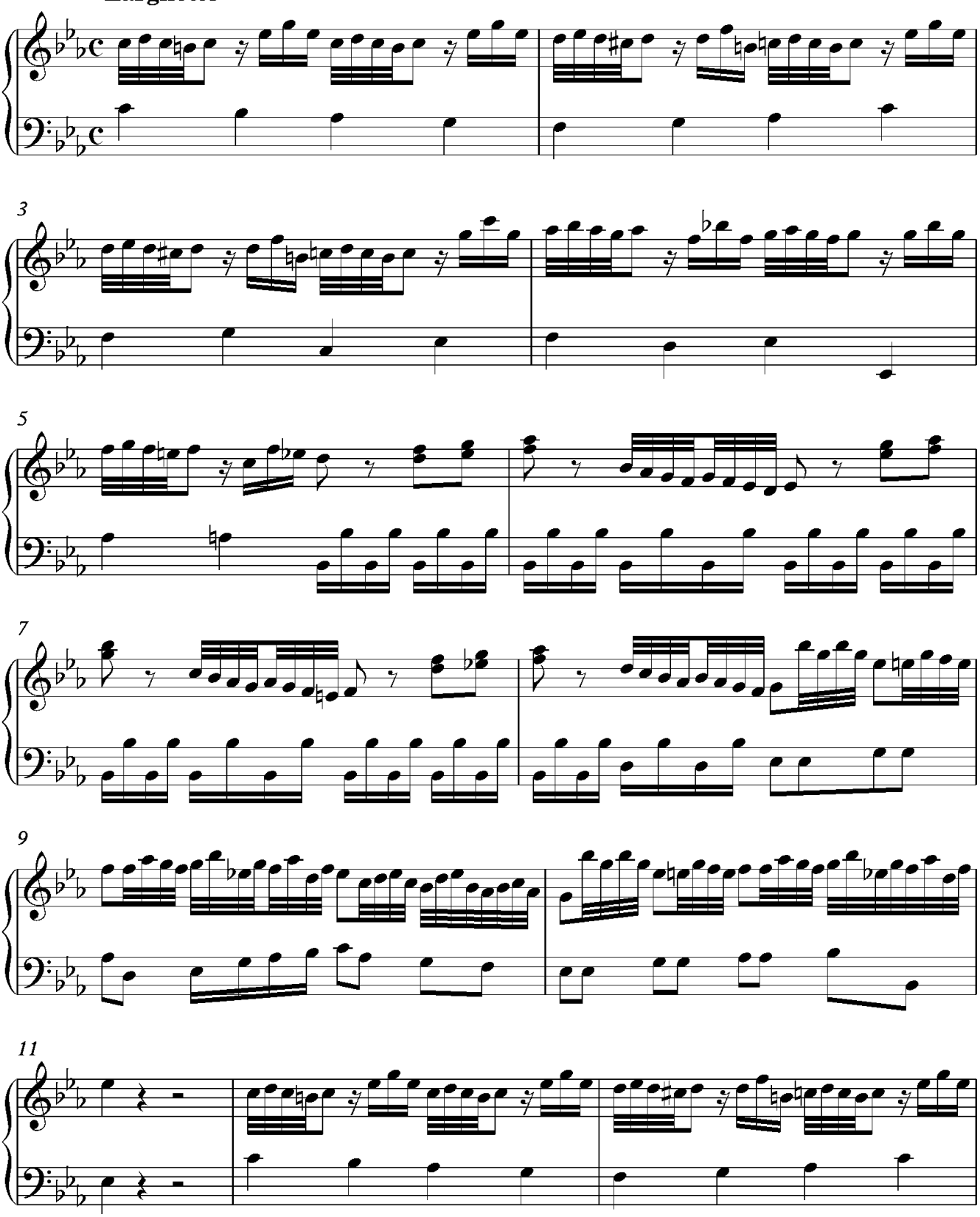

39
41
tr
45
mf
47
f
49
sempre f

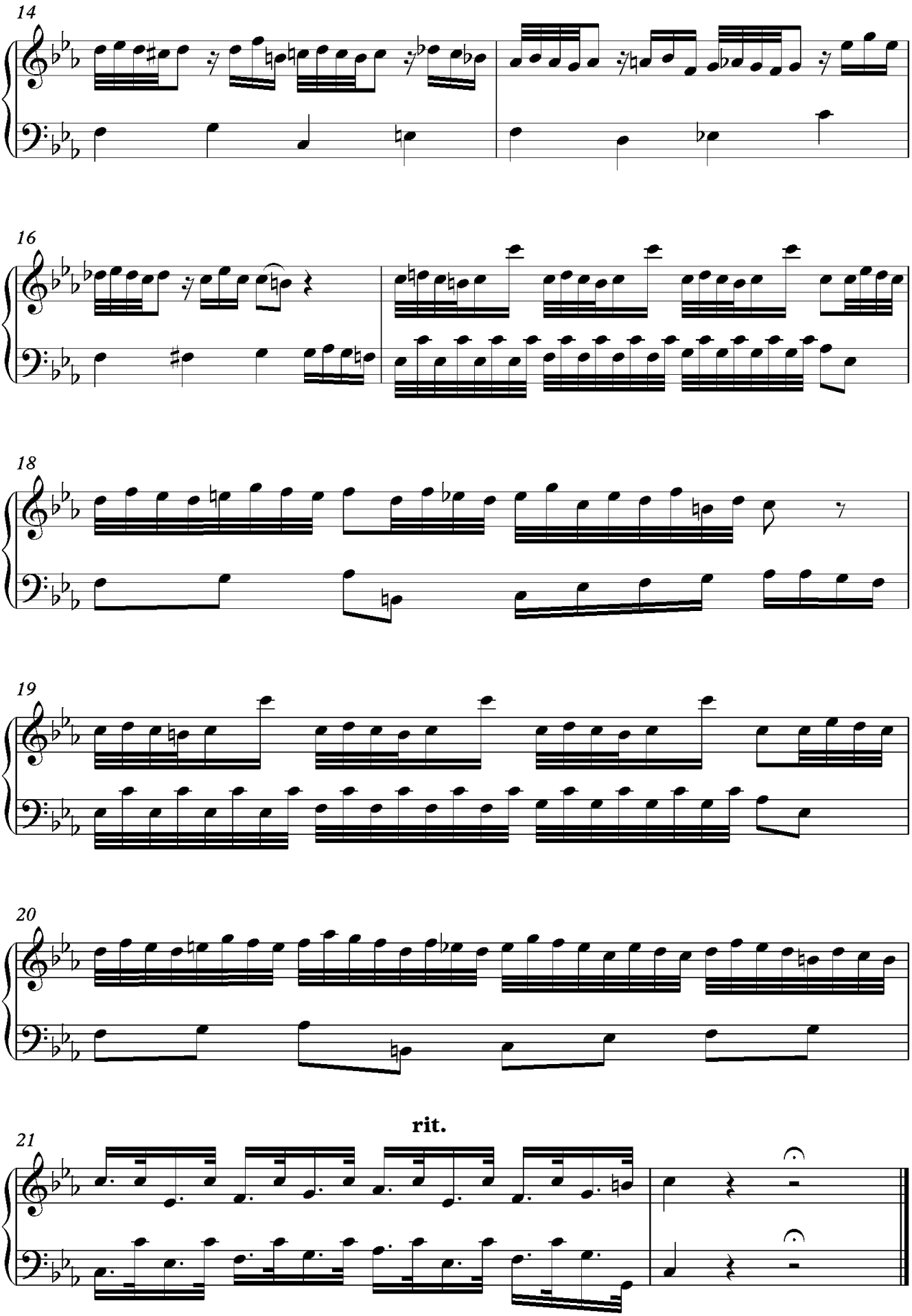

52
p
54
56
mf
tr
58
p
tr
cresc.
60
f
62
p


64
cresc.
66
f
69
p
71
p
73
f
75
sempre f

Соната до мінор

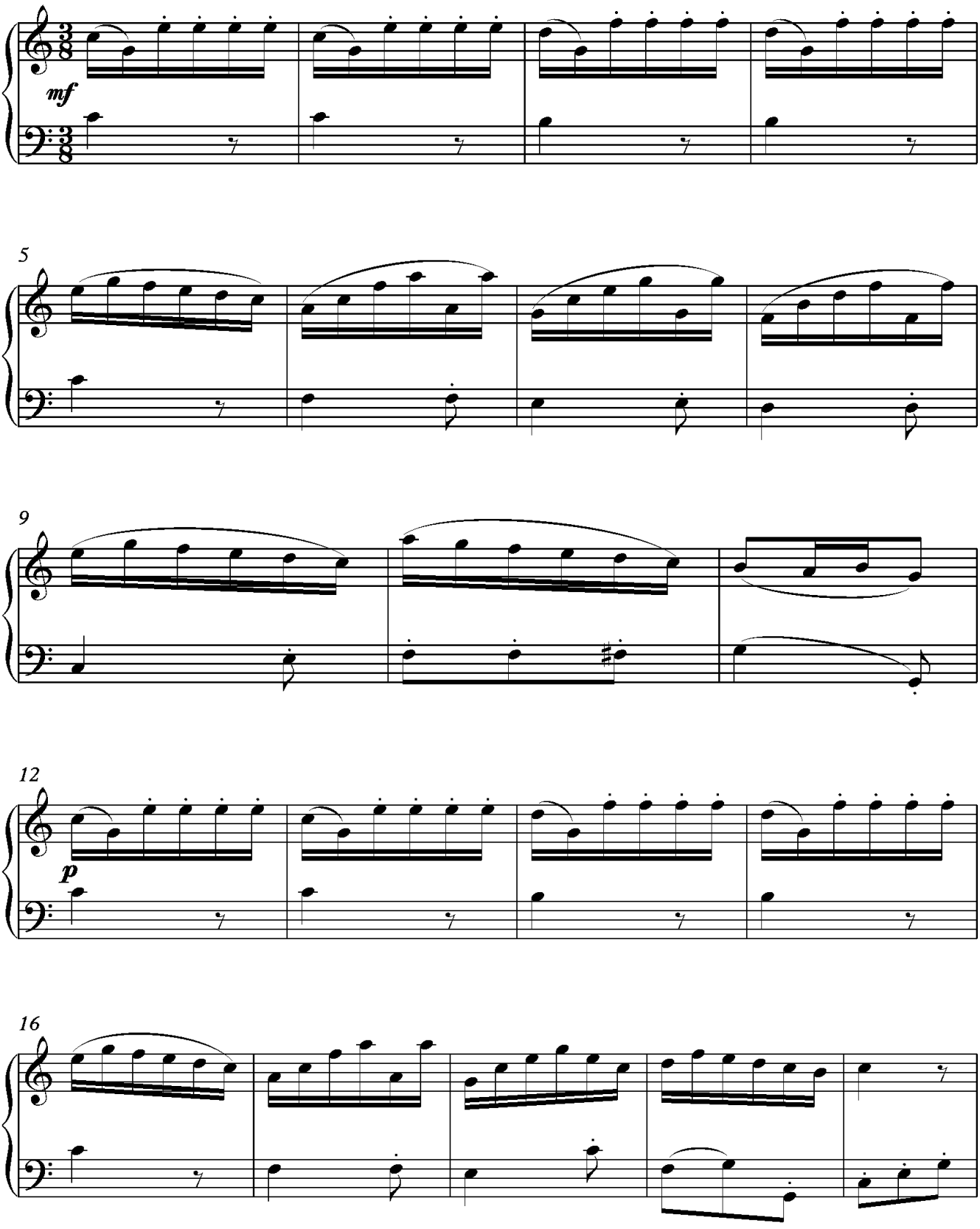
Larghetto

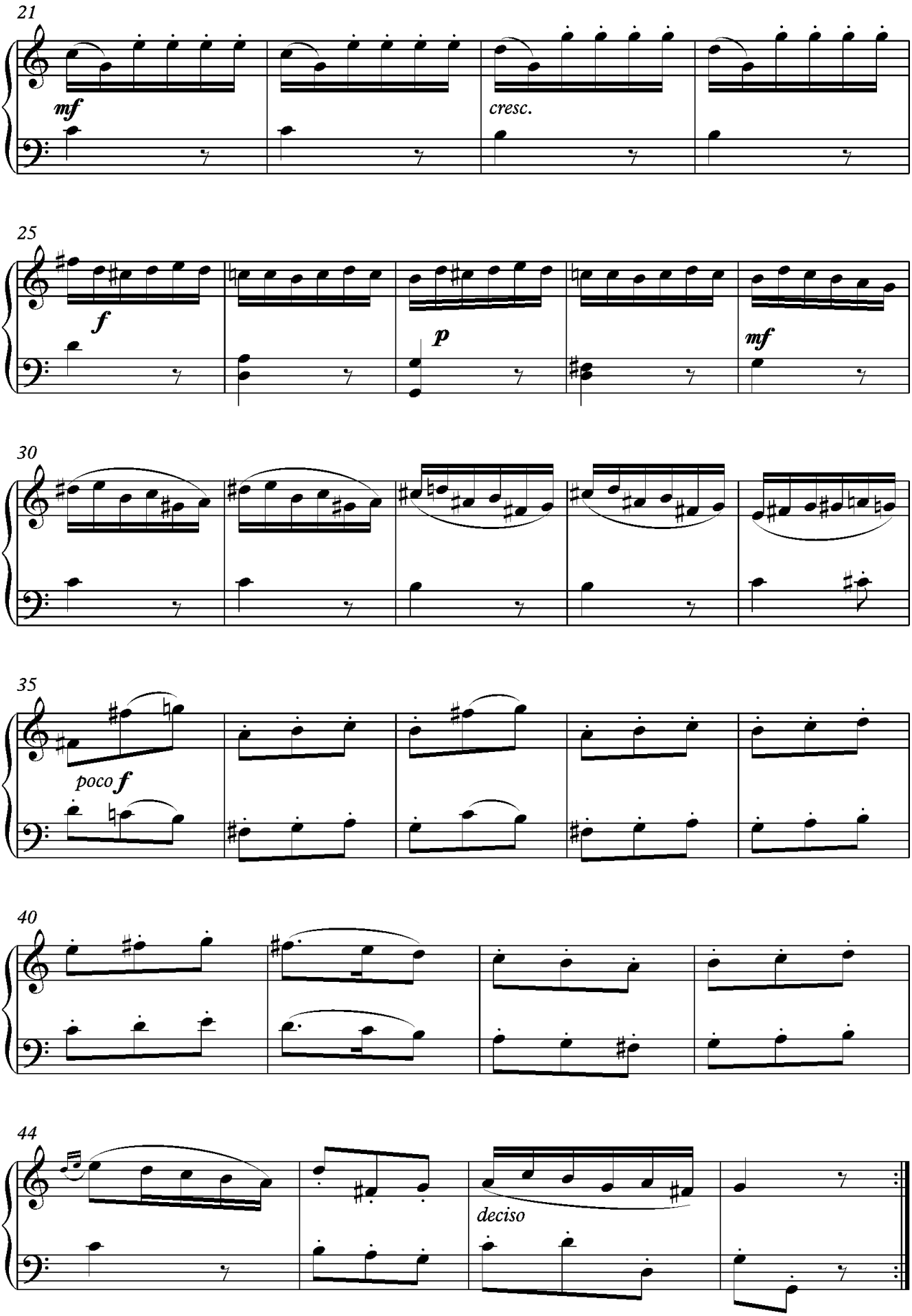


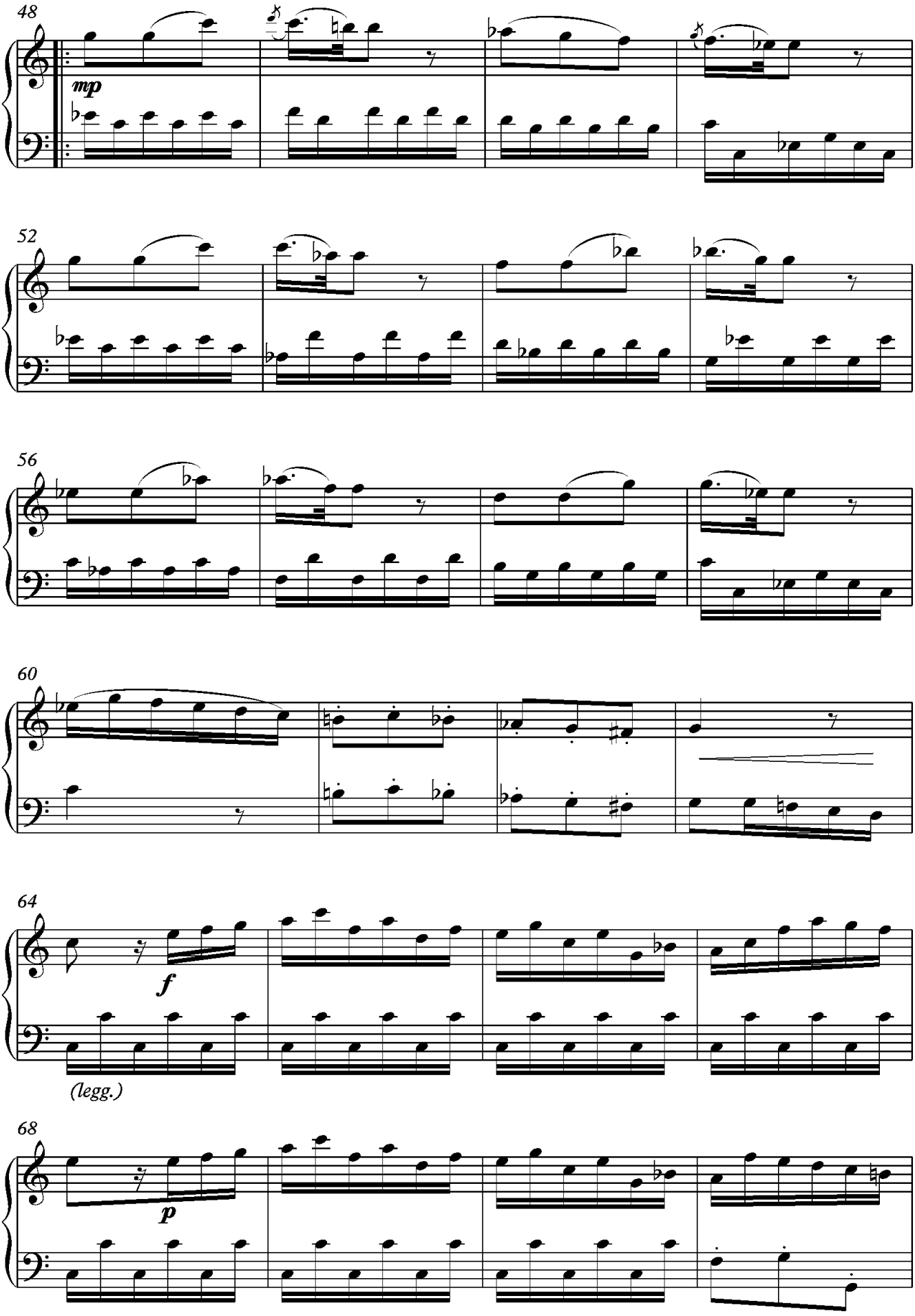

14
16
18
19
20
rit.
21

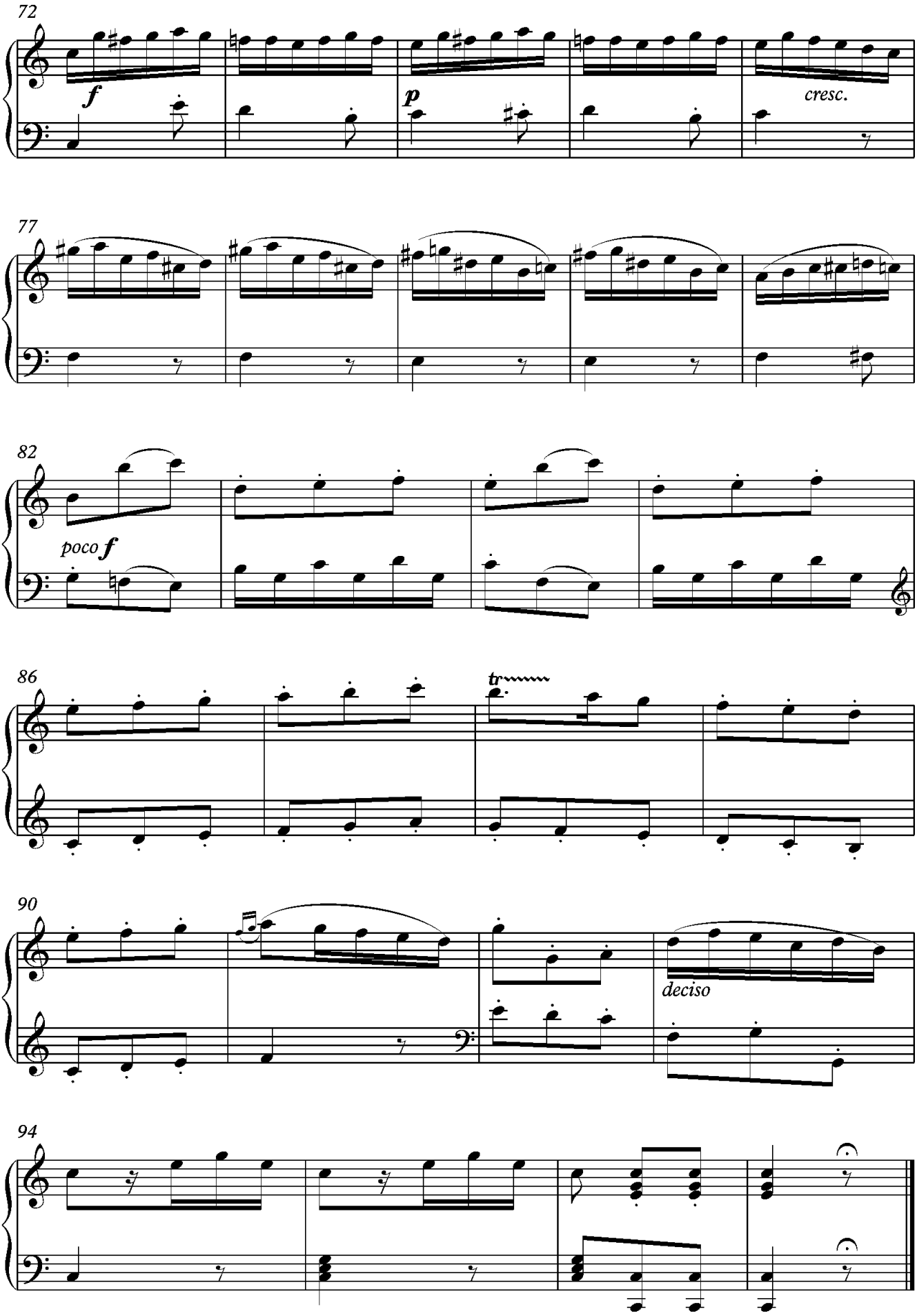
Соната до мажор

Allegro




21
mf
cresc.
25
f
p
mf
30
35
poco f
40
44
deciso


48
mp
52
56
60
64
f
(legg.)
68
p


72
f
p
cresc.
77
82
poco f
86
tr
90
deciso
94

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)

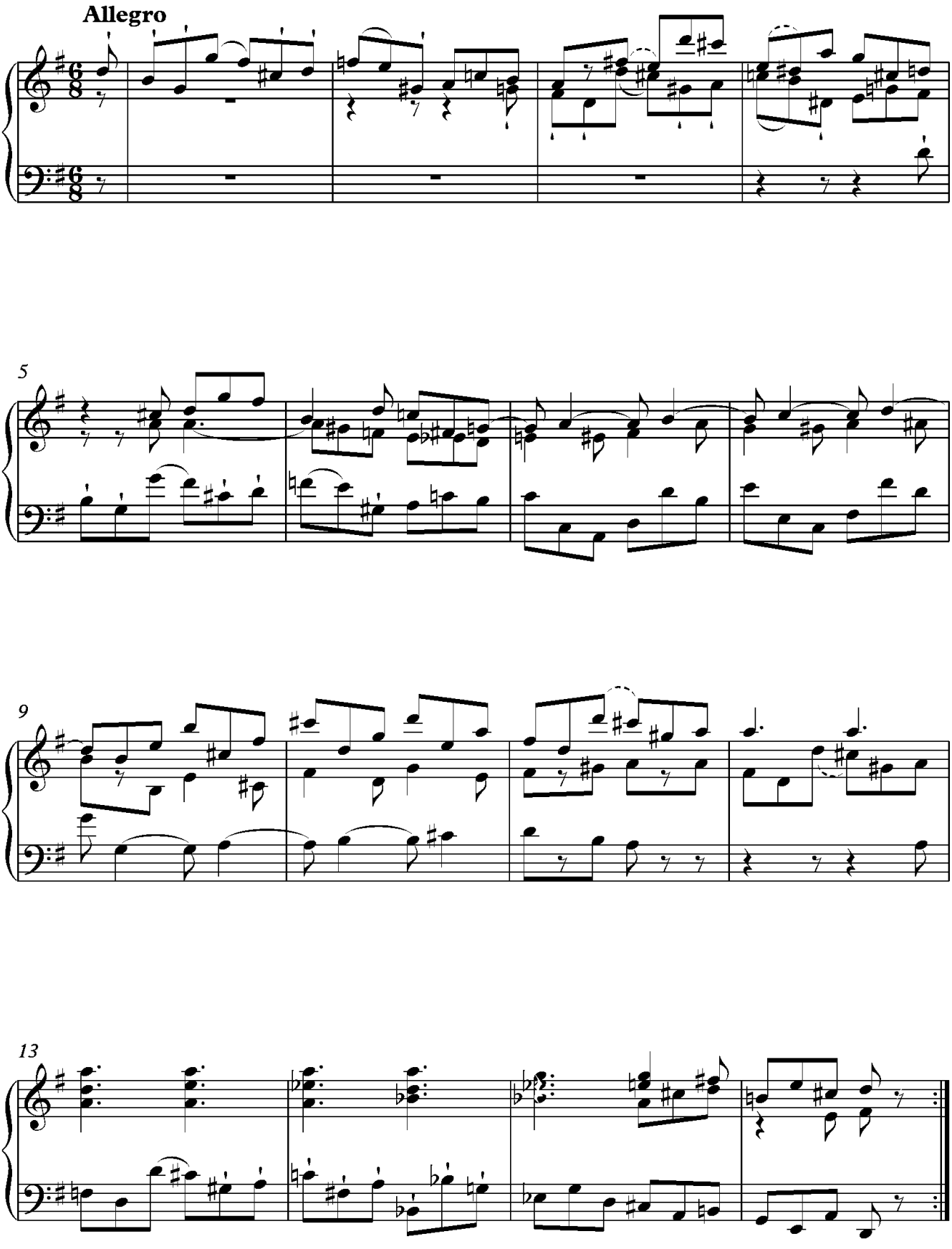
Найбільш відомими фортепіанними творами Моцарта є, звичайно, його концерти та сонати. Значно рідше виконуються інші фортепіанні п’єси композитора, а його поліфонічні твори для фортепіано майже не використовуються ані в концертному, ані у навчальному репертуарі. Щоб заповнити цю прогалину, ми наводимо два чудових зразки моцартівської інструментальної поліфонії.

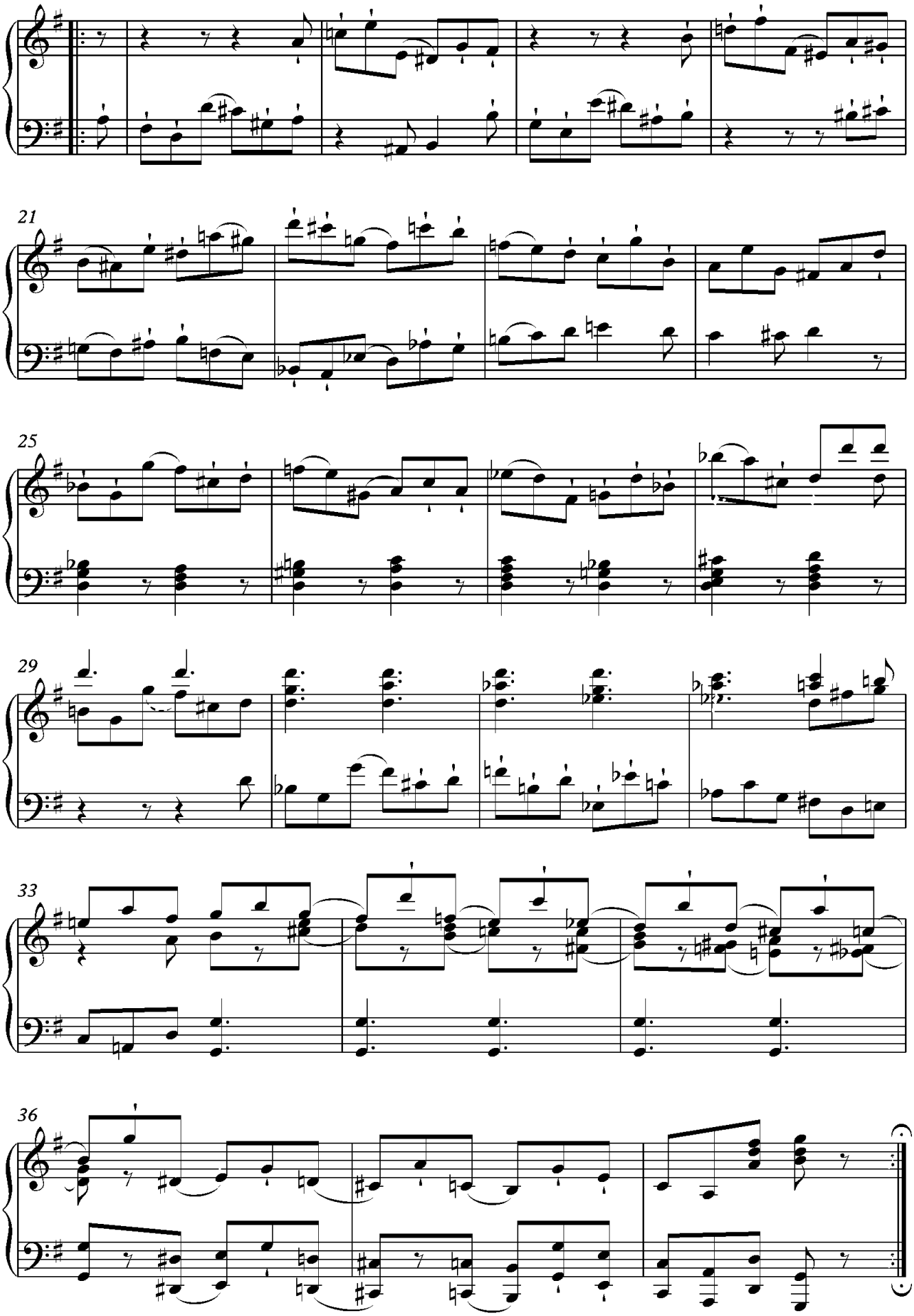
Маленьку жигу (Eine kleine Gigue) соль мажор Моцарт написав у 1789 році під час гастролей у Ляйпизі під впливом від знайомства з творами Й. С. Баха. Цю п’єсу цілком можливо використовувати в навчальному репертуарі в якості саме поліфонічного твору: вона написана у двочастинній формі так званої «німецької жиги», що має в першій частині триголосну фугову експозицію, а у другій — контрекспозицію теми у оберненні. Жиги такого типу зустрічаємо в клавірних сюїтах Баха, але жига Моцарта відтворює одну важливу ознаку більш пізнього бахівського стилю — широке використання хроматизмів та ускладнених гармоній. Втім, закінчення обох розділів є цілком «моцартівськими».

Незакінчену двоголосну фугу мі мажор ще у XIX столітті дописав учень Клементі та відомий свого часу композитор-поліфоніст Август Александр Кленгель. В такому вигляді її було включено до ювілейного повного зібрання творів Моцарта (NMA).

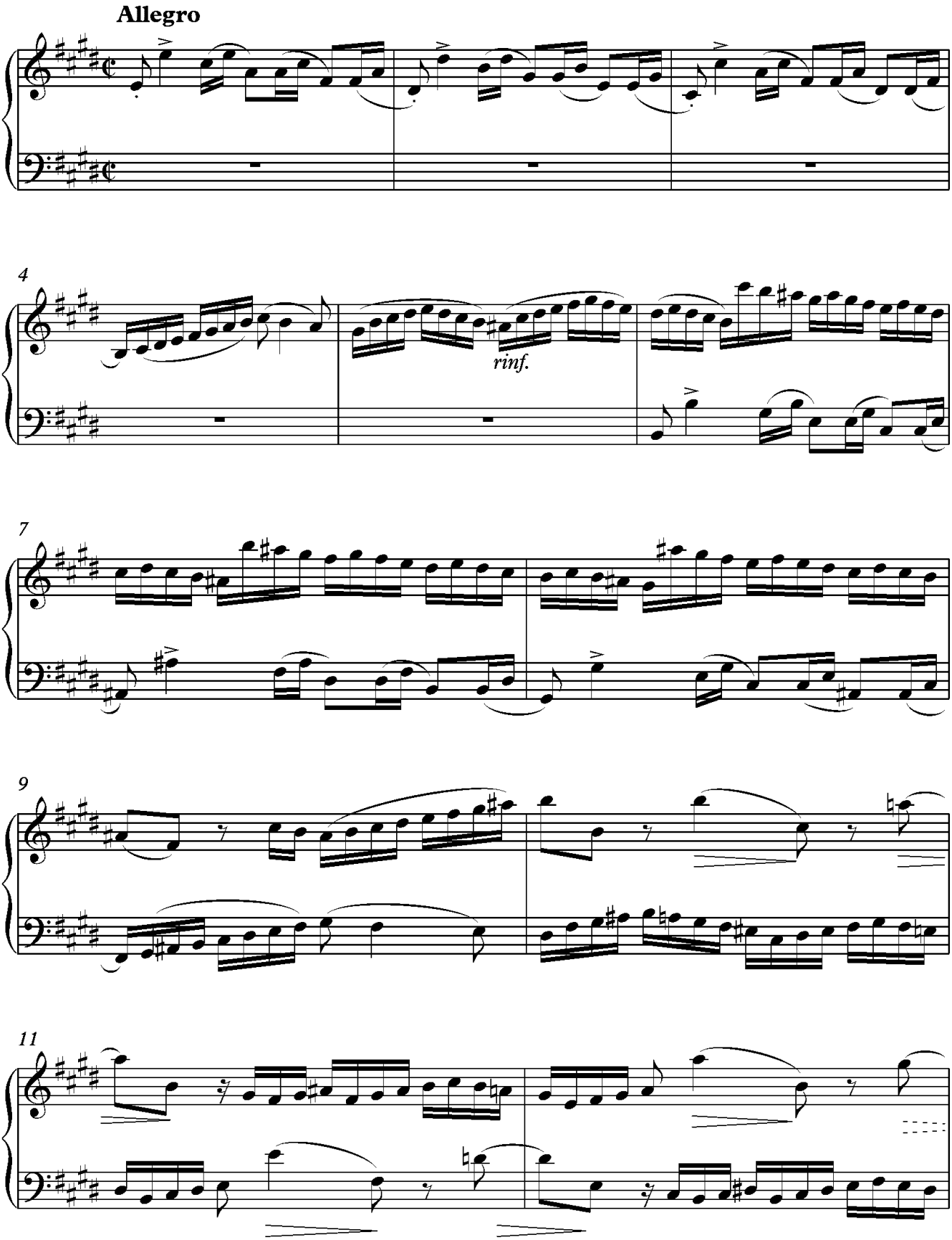
Як і багато інших двоголосних поліфонічних творів, ця фуга складніша, ніж здається на перший погляд: вона потребує справжньої вправності пальців, впевненості виконання стрибків та витривалості, необхідної для підтримки швидкого темпу та бадьорого характеру.

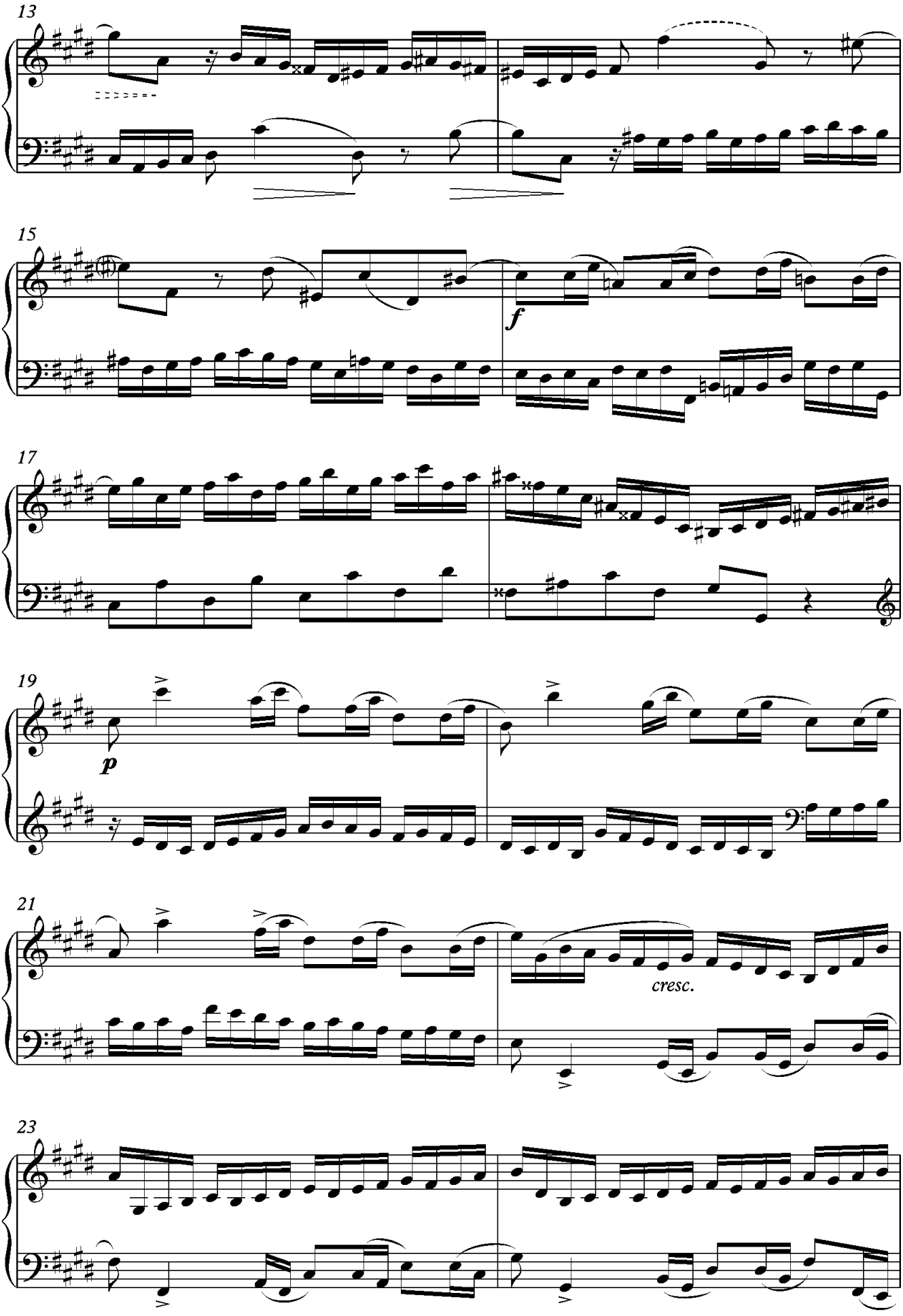
Маленька жига KV574, соль мажор

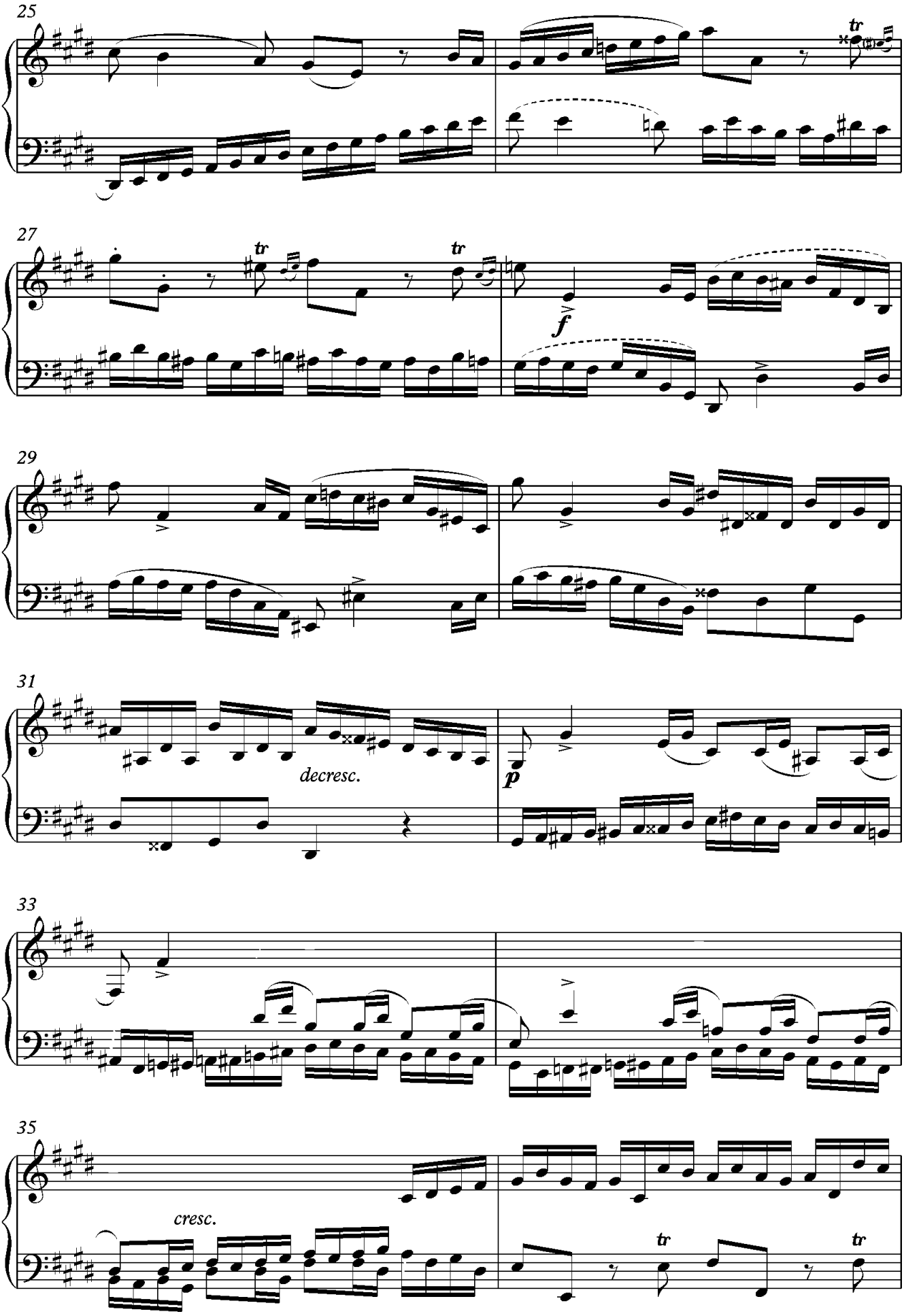


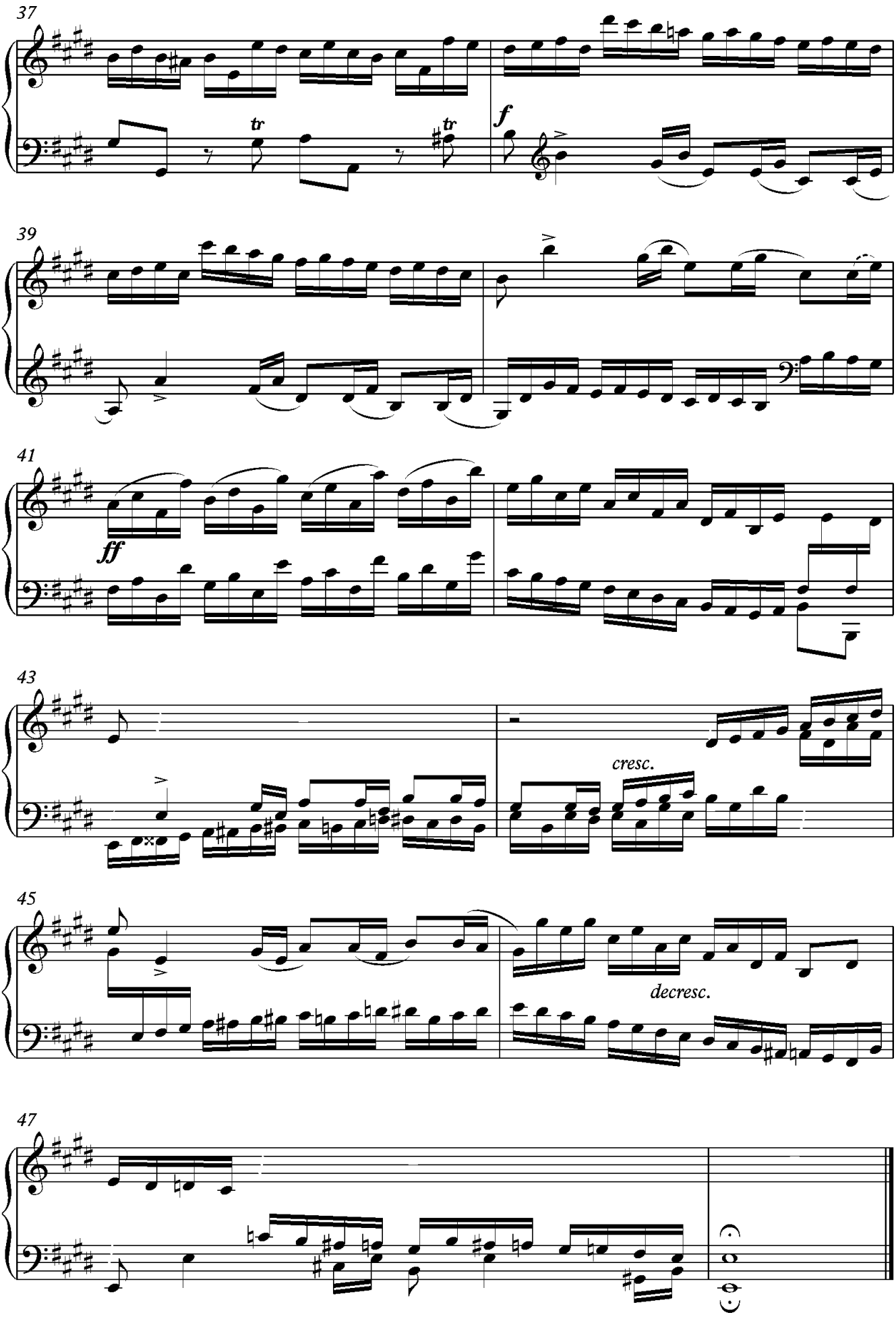

21
25
29
33
36

Фуга K. Anh. C 27.10, мі мажор




13
15
f
17
19
p
21
cresc.
23


25
tr
27
tr
tr
f
29
31
decresc.
p
33
35
cresc.
tr
tr


37
tr
tr
f
39
41
ff
43
cresc.
45
decresc.
47

Гіацинт Жаден (1776–1800)

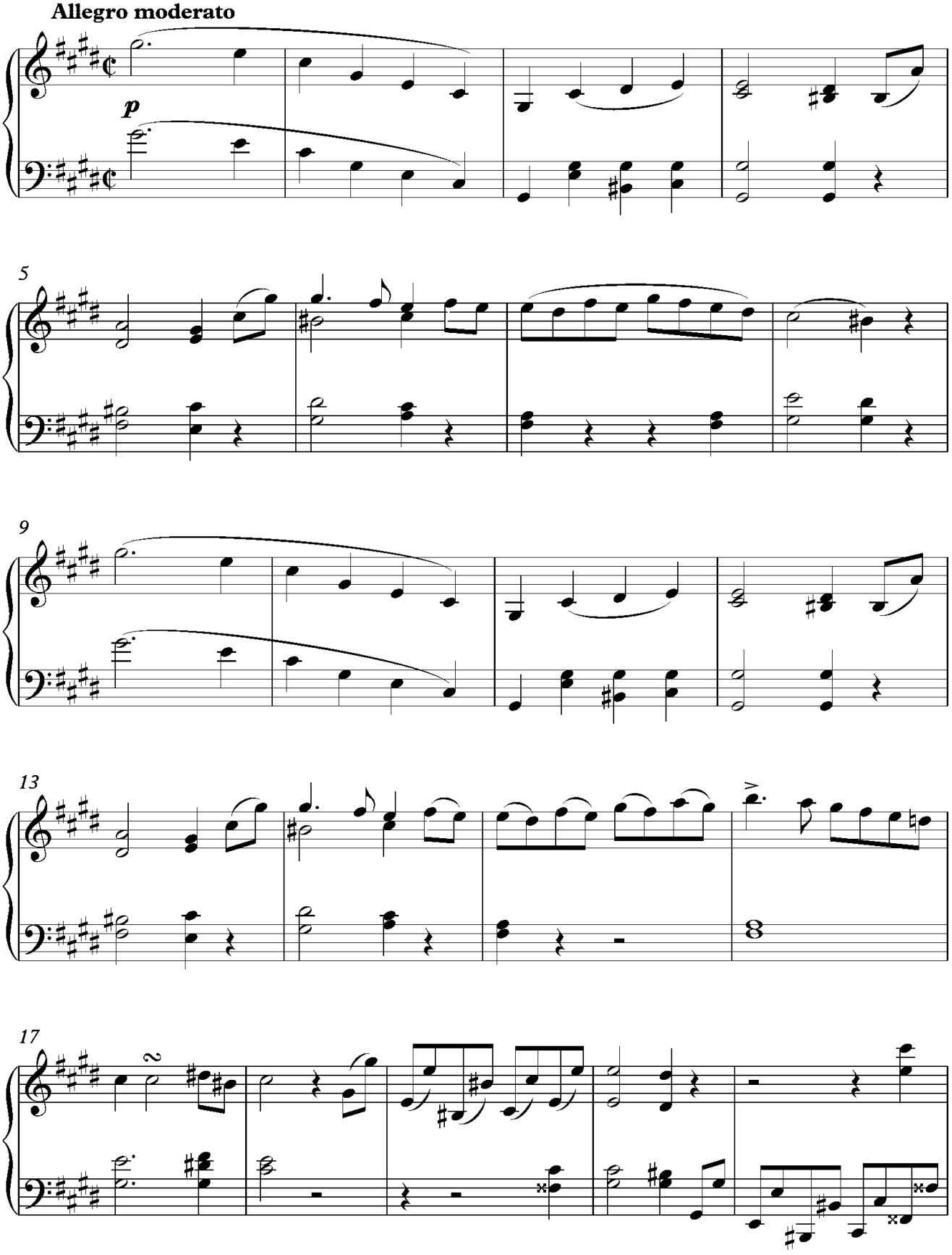
Музична кар’єра Гіацинта Жадена, яка обіцяла бути блискучою, почалась, коли йому було лише дев’ять років: його рондо було надруковано у Journal de Clavecin. У тринадцять років він виступив у Духовних концертах зі своїм концертом для фортепіано з оркестром, а у дев’ятнадцять став професором жіночих фортепіанних класів щойно створеної Паризької консерваторії. Нажаль, того ж року він захворів на туберкульоз, від якого помер за п’ять років потому.

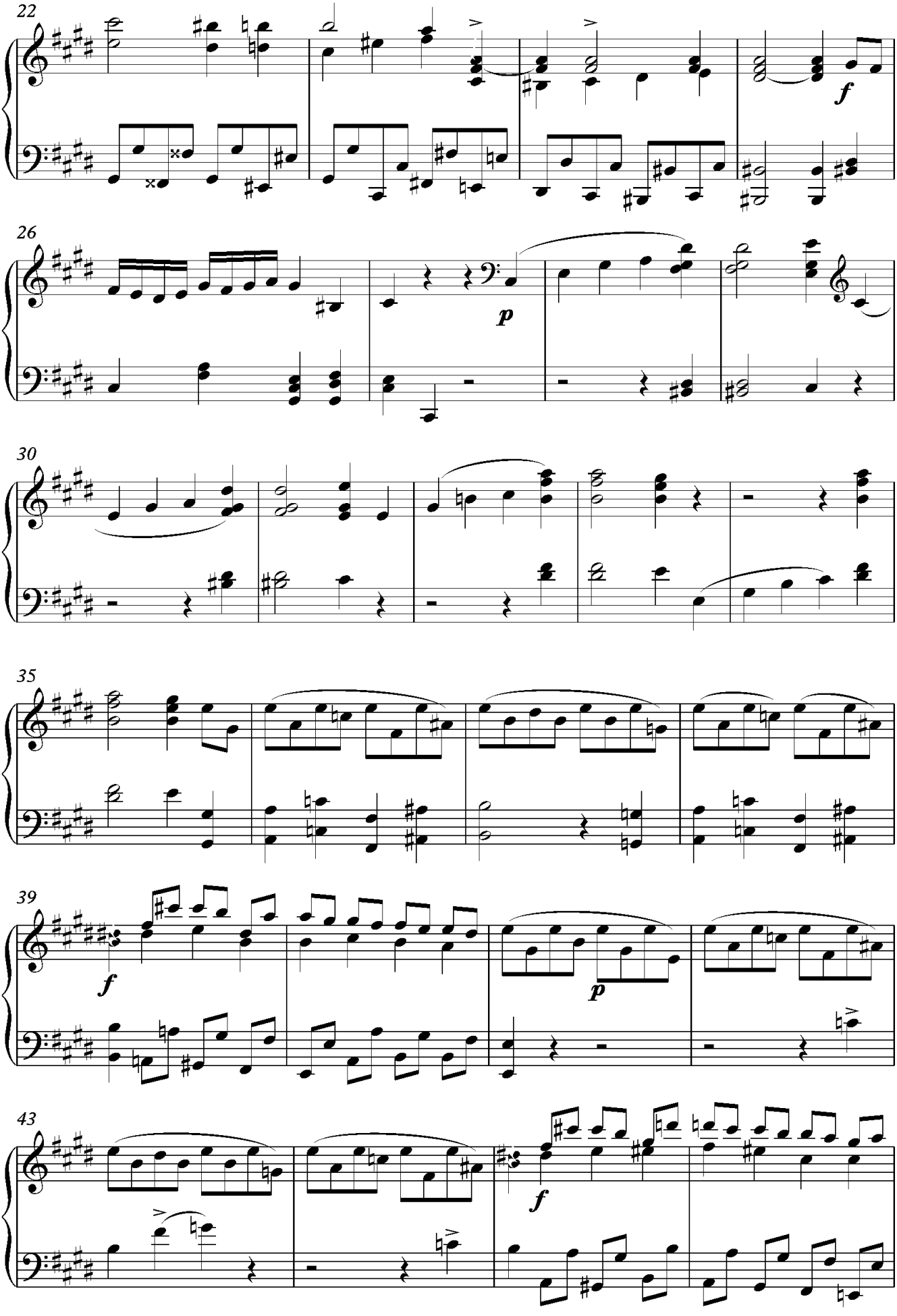
Незважаючи на хворобу, протягом останніх років життя Жаден постійно виступав у якості піаніста та написав низку творів, серед яких три концерти для фортепіано з оркестром та п'ятнадцять сонат для фортепіано. Всі ці твори було видано за життя композитора, але наступні двісті років вони пролежали в архівах консерваторії та привернули увагу музикознавців лише при підготовці до ювілею Паризької консерваторії. Дослідники були вражені відчуттям романтичної свіжості та юнацької безпосередності, яке випромінювали ці бездоганно класичні за формою твори. Невдовзі творами Гіацинта Жадена зацікавились французькі піаністи, які почали виконувати сонати Жадена у концертах та зробили декілька цікавих записів, доступних в Інтернеті.

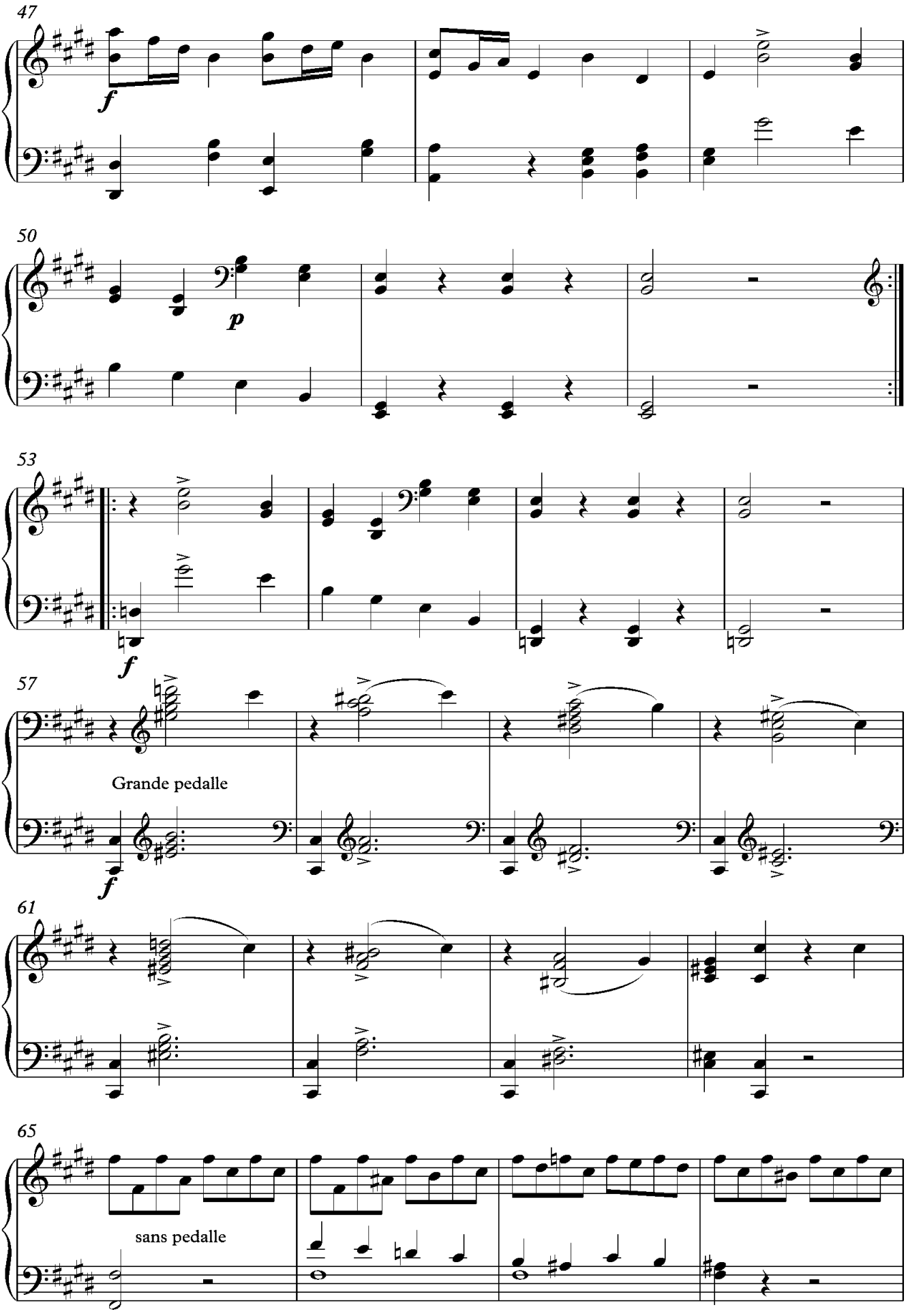
Але слід зазначити, що влітку 2021 року в Інтернеті були у наявності лише електронні копії прижиттєвих видань сонат Жадена. Тому цю публікацію можна вважати своєрідною «прем’єрою»; цілком ймовірно, що це перше видання сонати до-дієз мінор у сучасному нотному наборі.

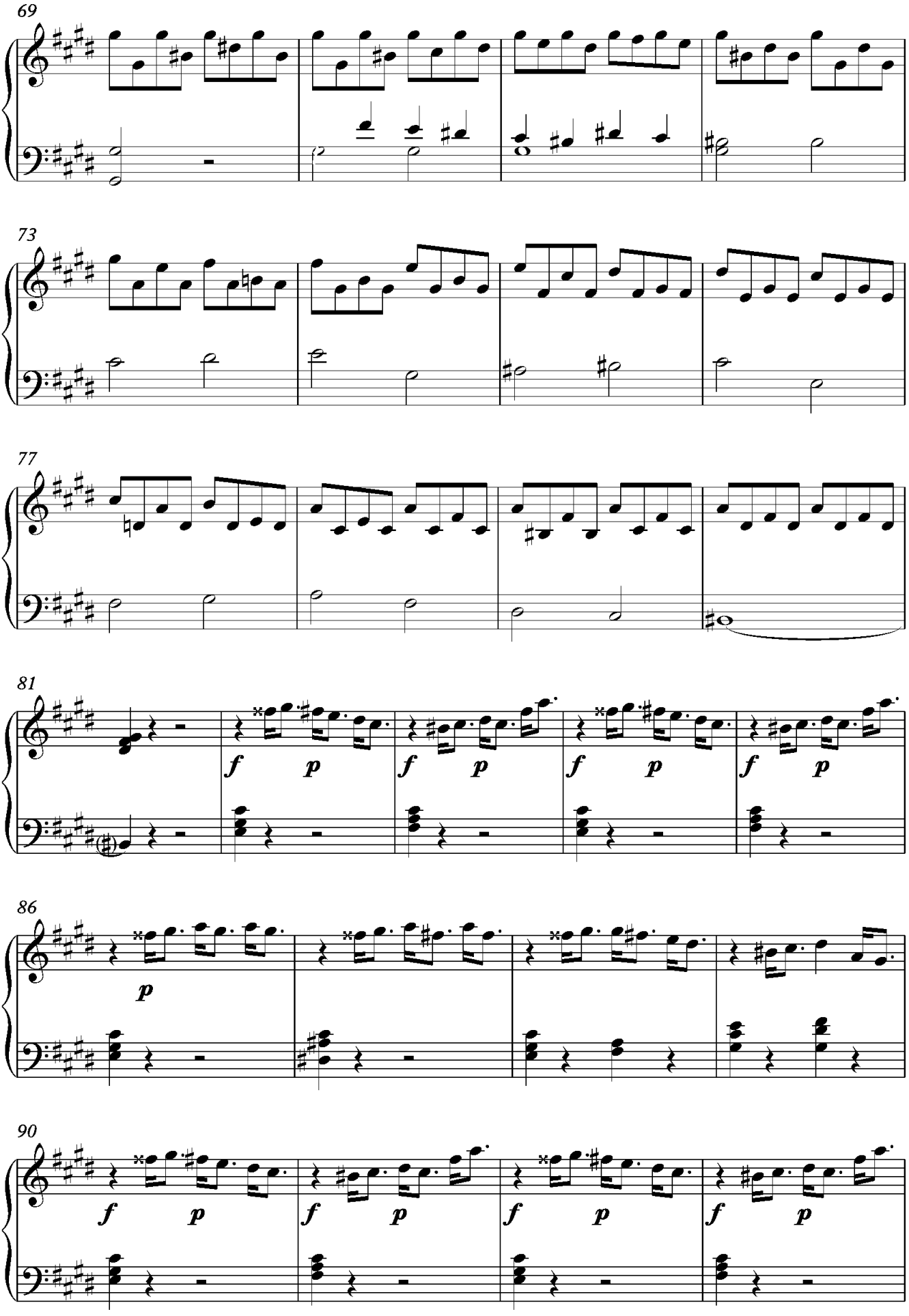
Соната ор. 4 №3, до-дієз мінор

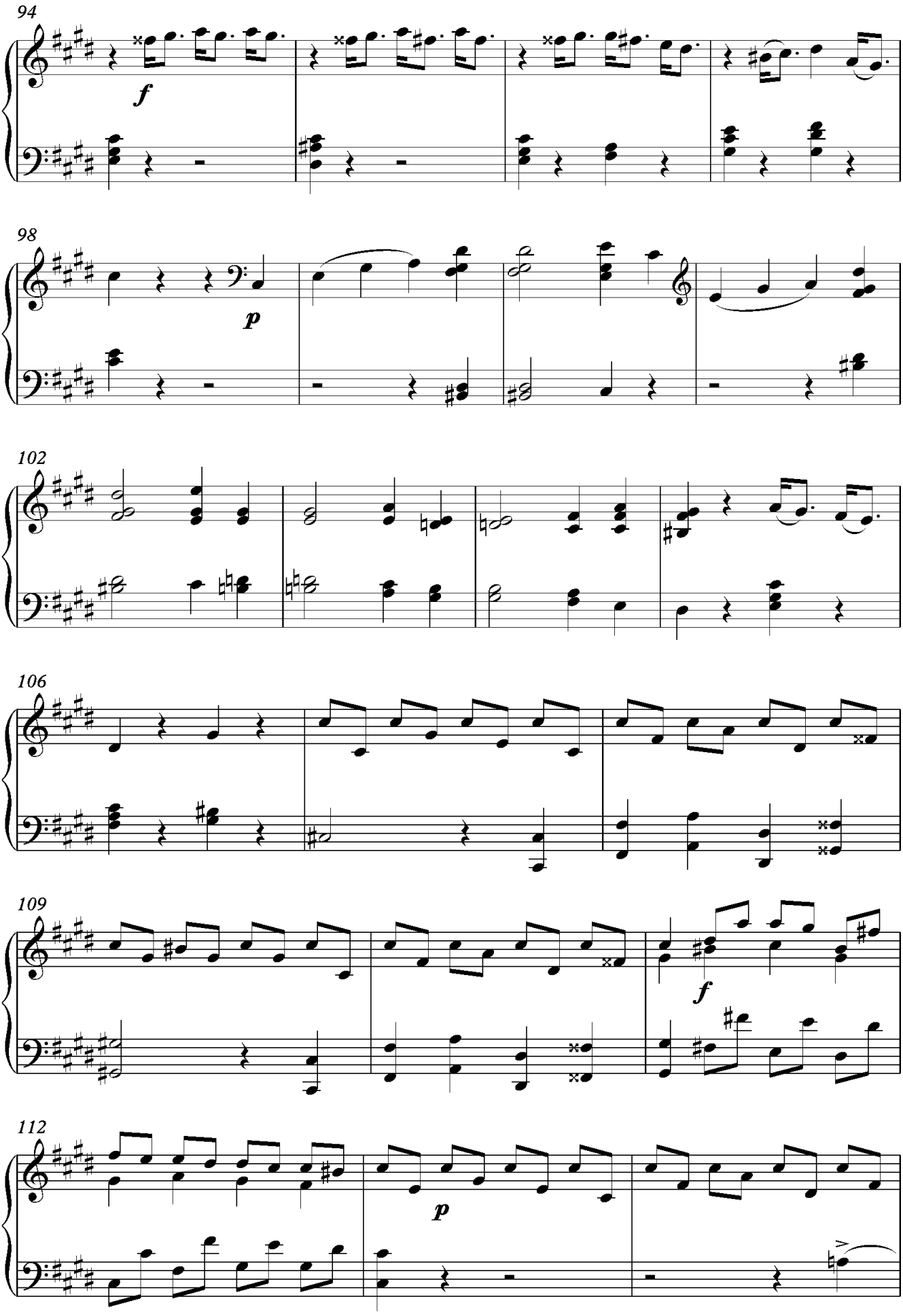
I

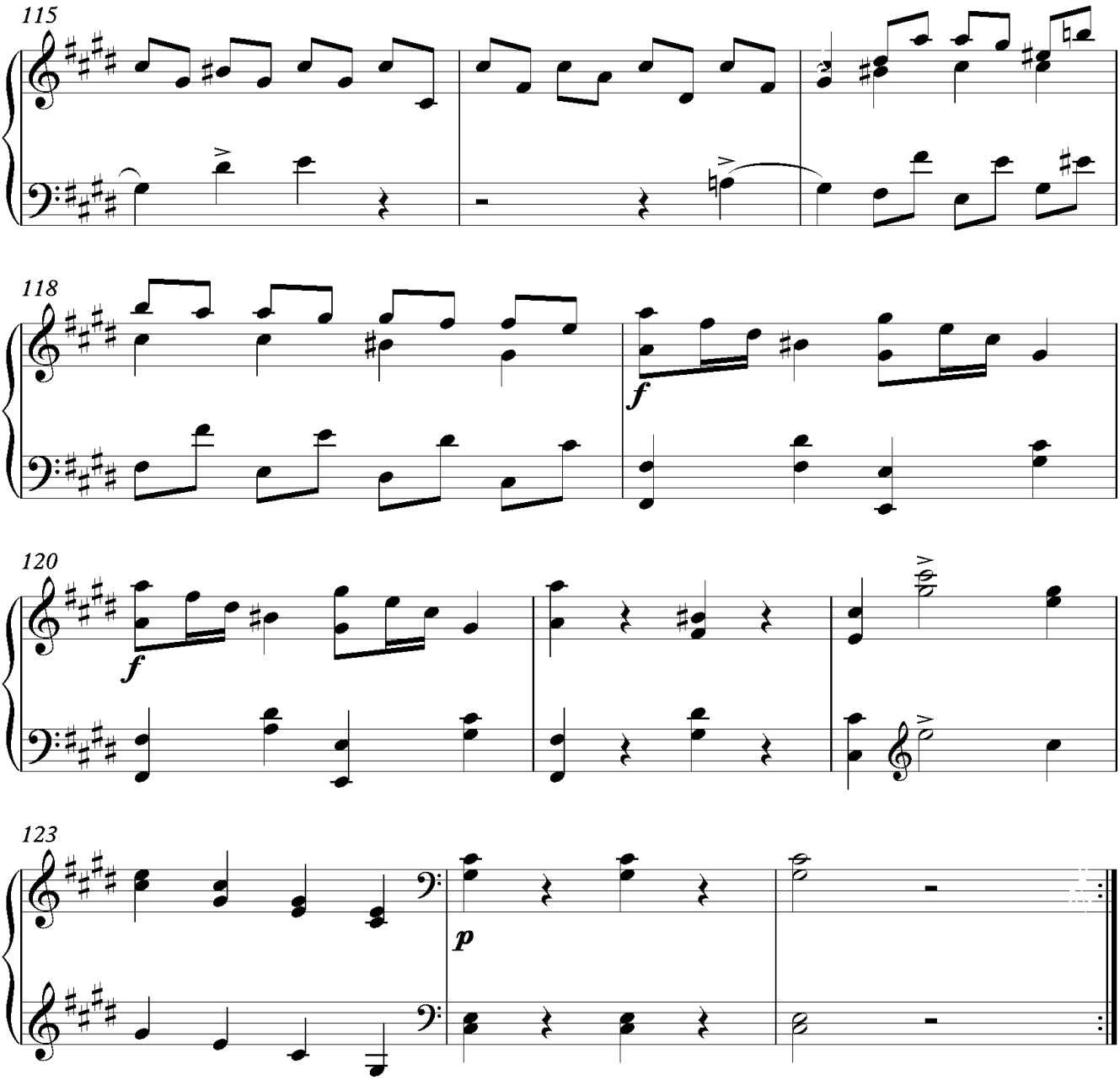



22
f
26
p
30
35
39
f
p
43
f

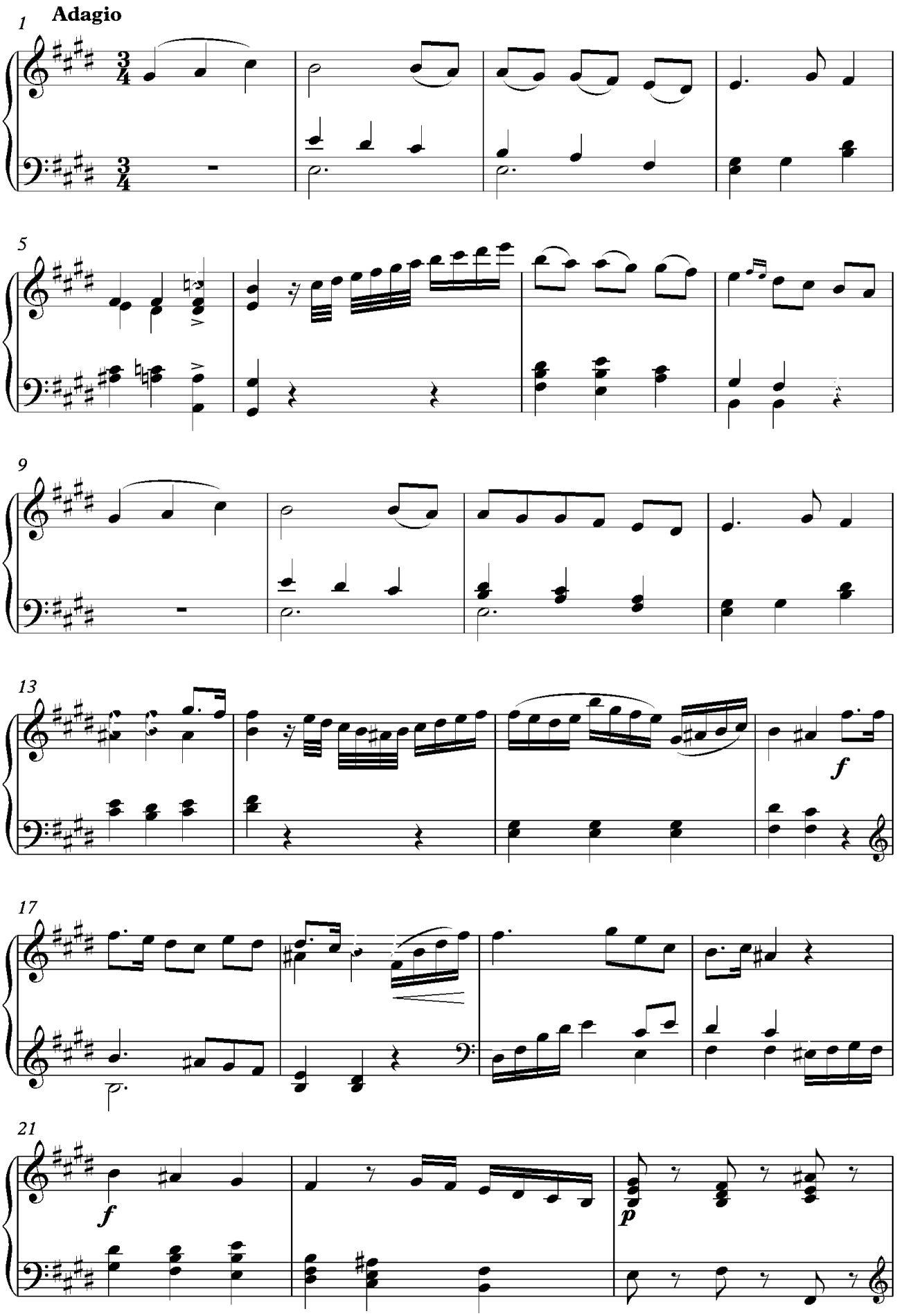

47
f
50
p
53
f
57
Grande pedalle
f
61
65
sans pedalle

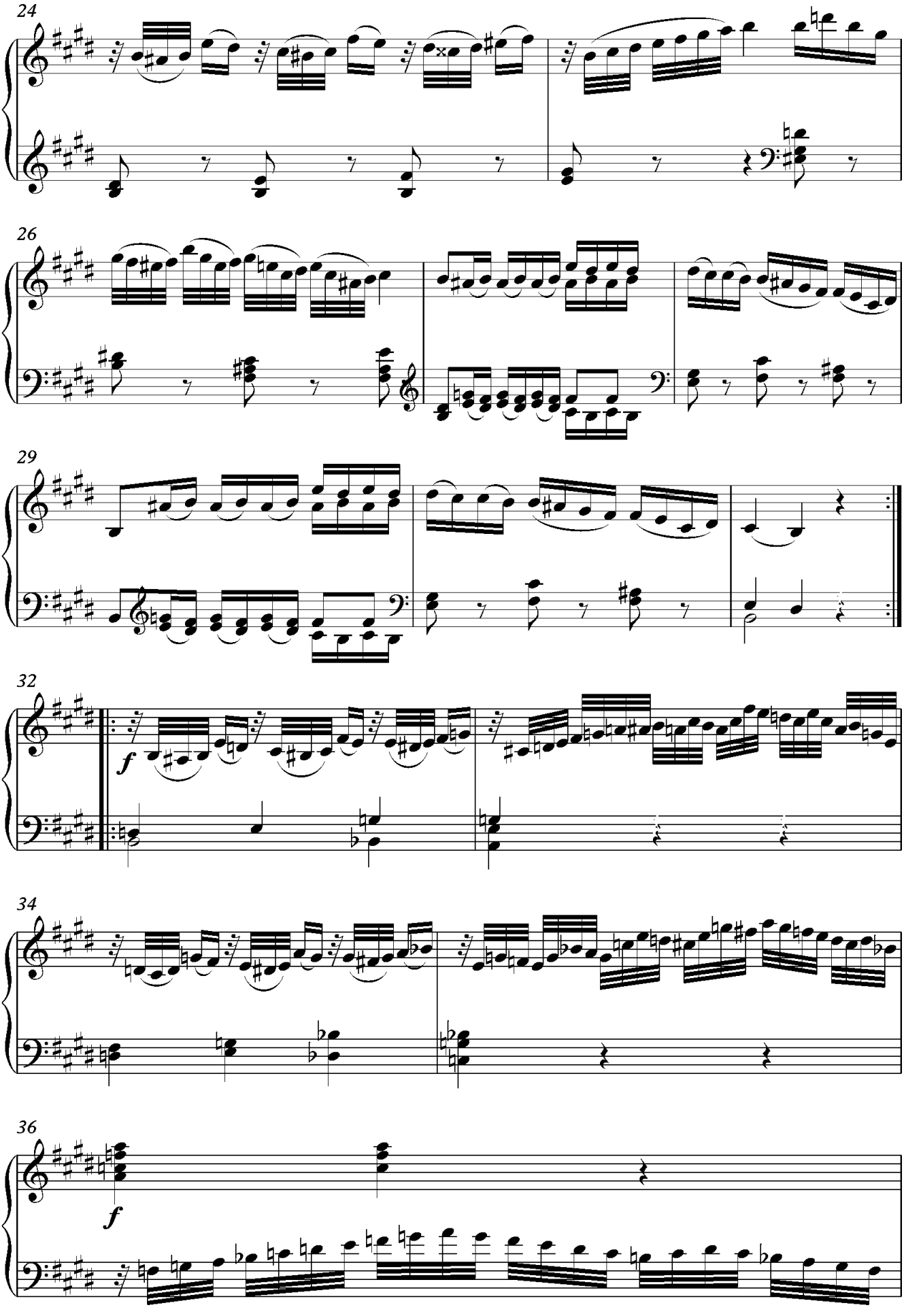

69
73
77
81
f p f p f p f p
86
p
90
f p f p f p f p

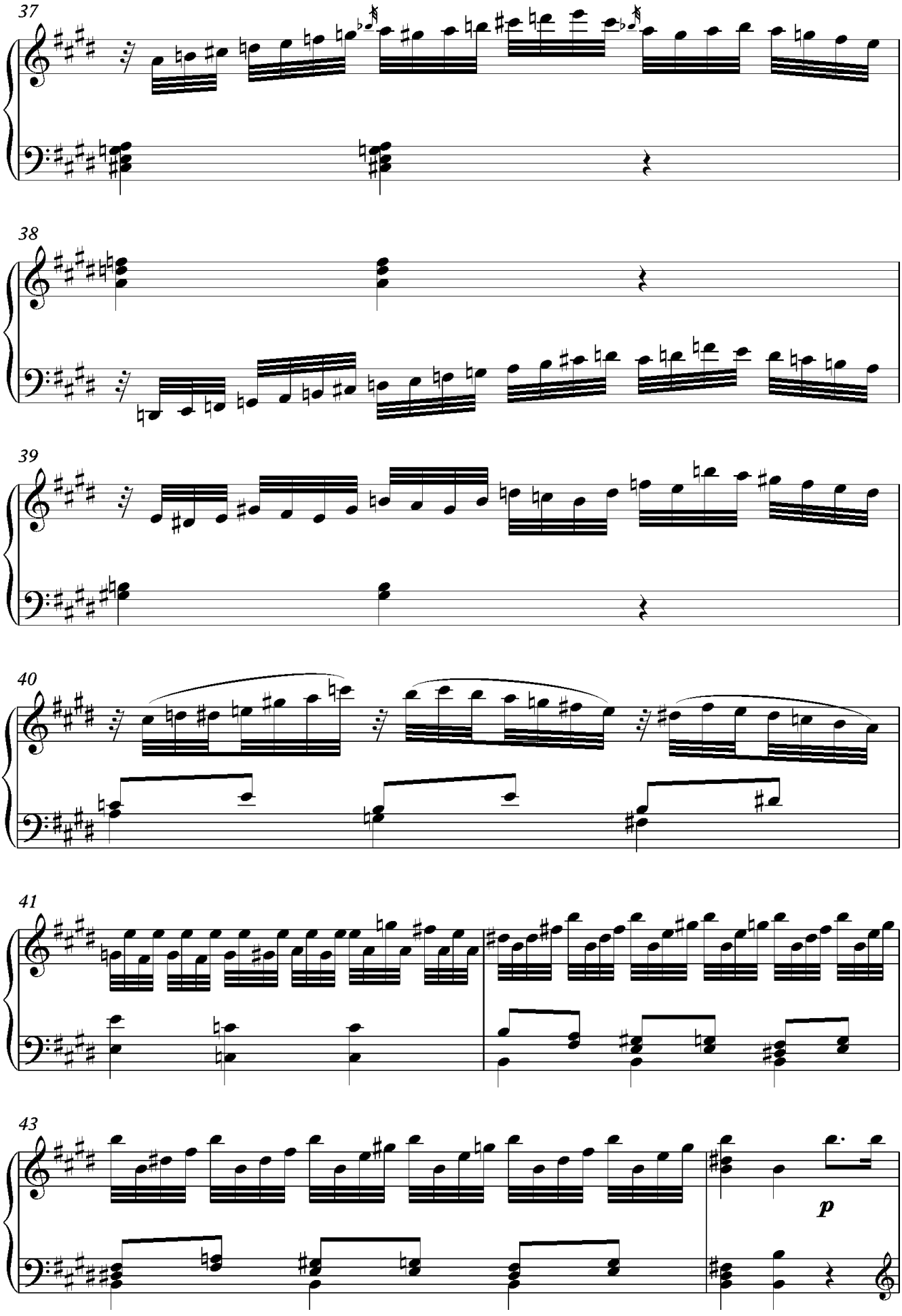

94
f
98
p
102
106
109
f
112
p

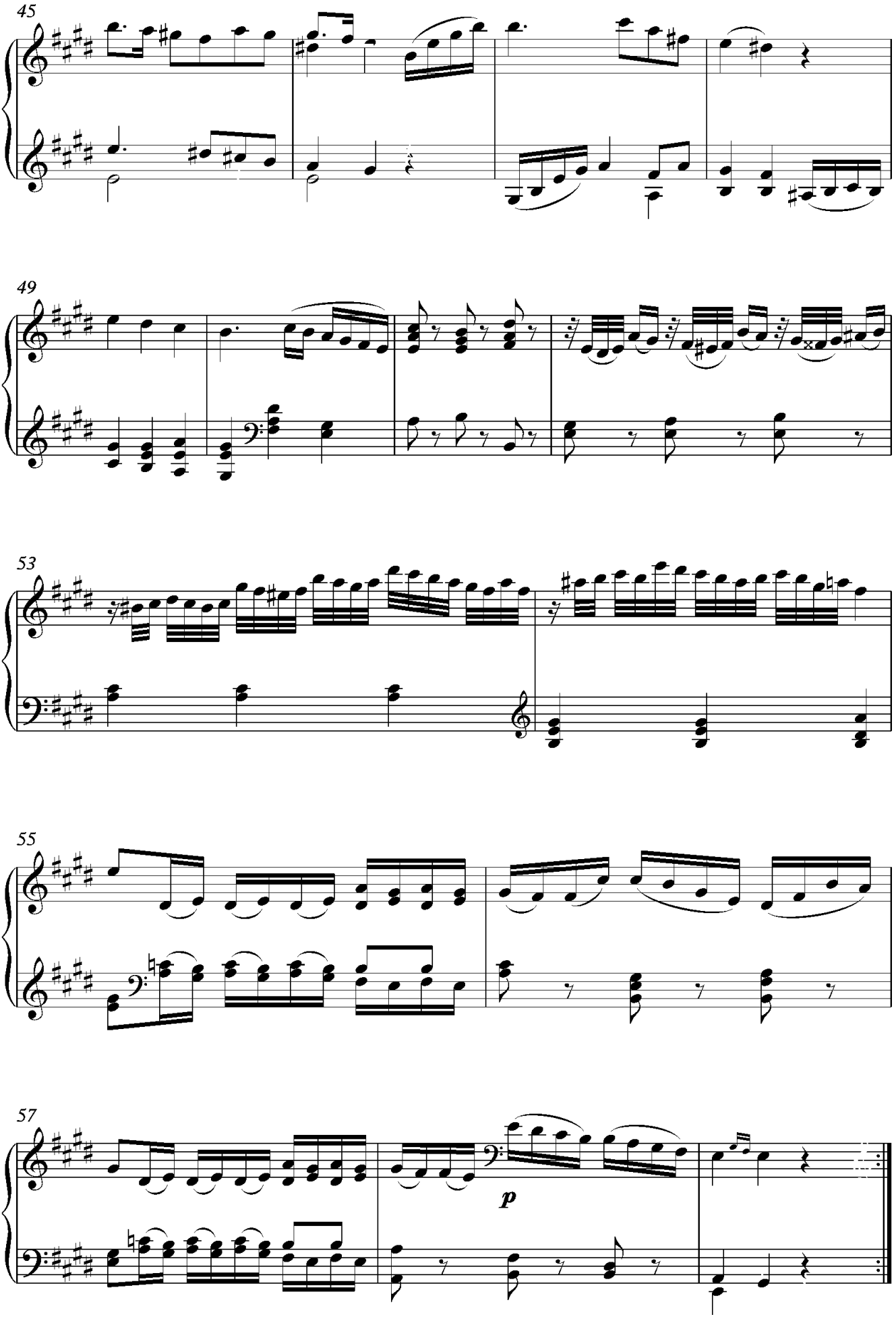

115
118
f
120
f
123
p

II




24
26
29
32
f
34
36
f

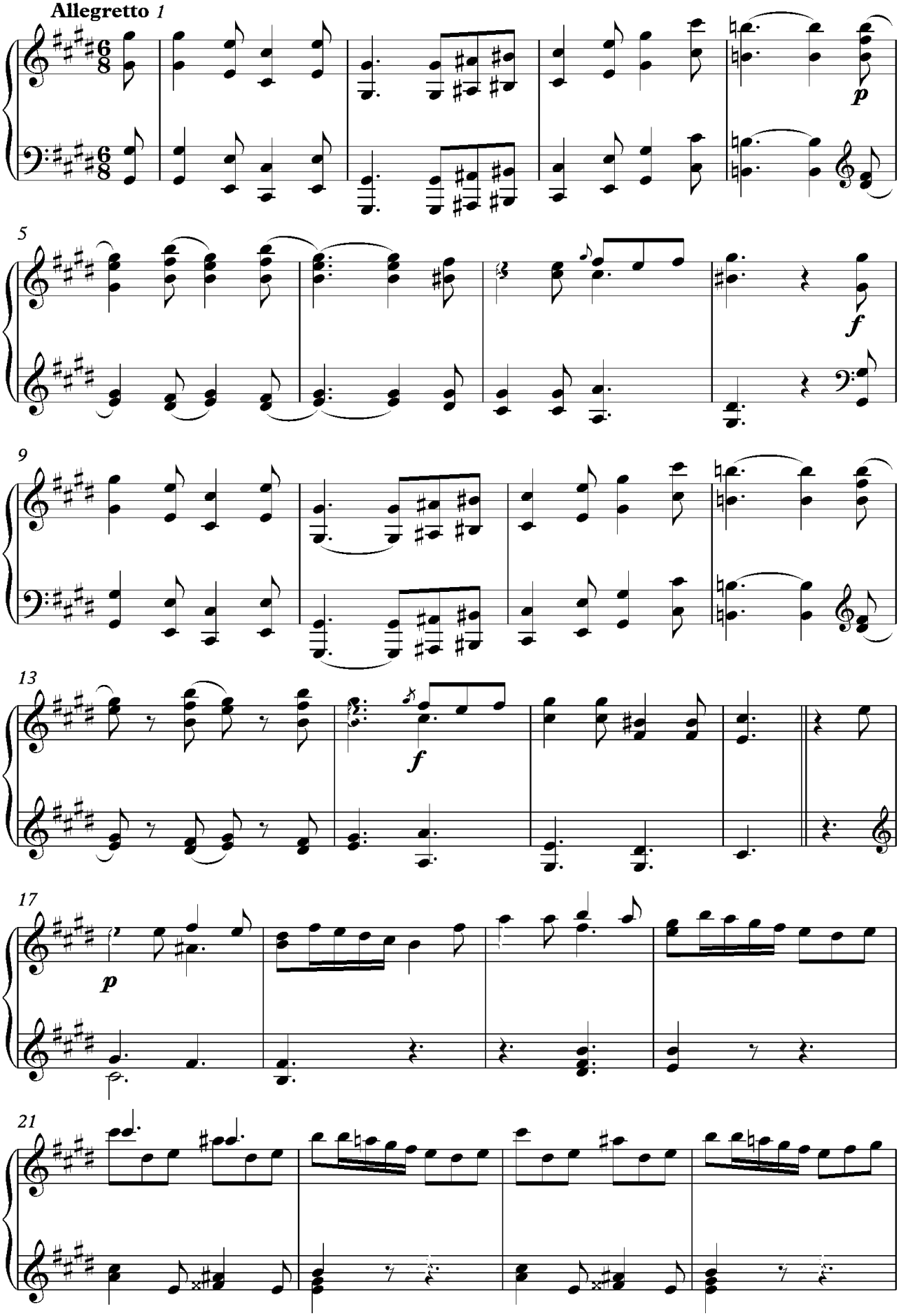

37
38
39
40
41
43
p

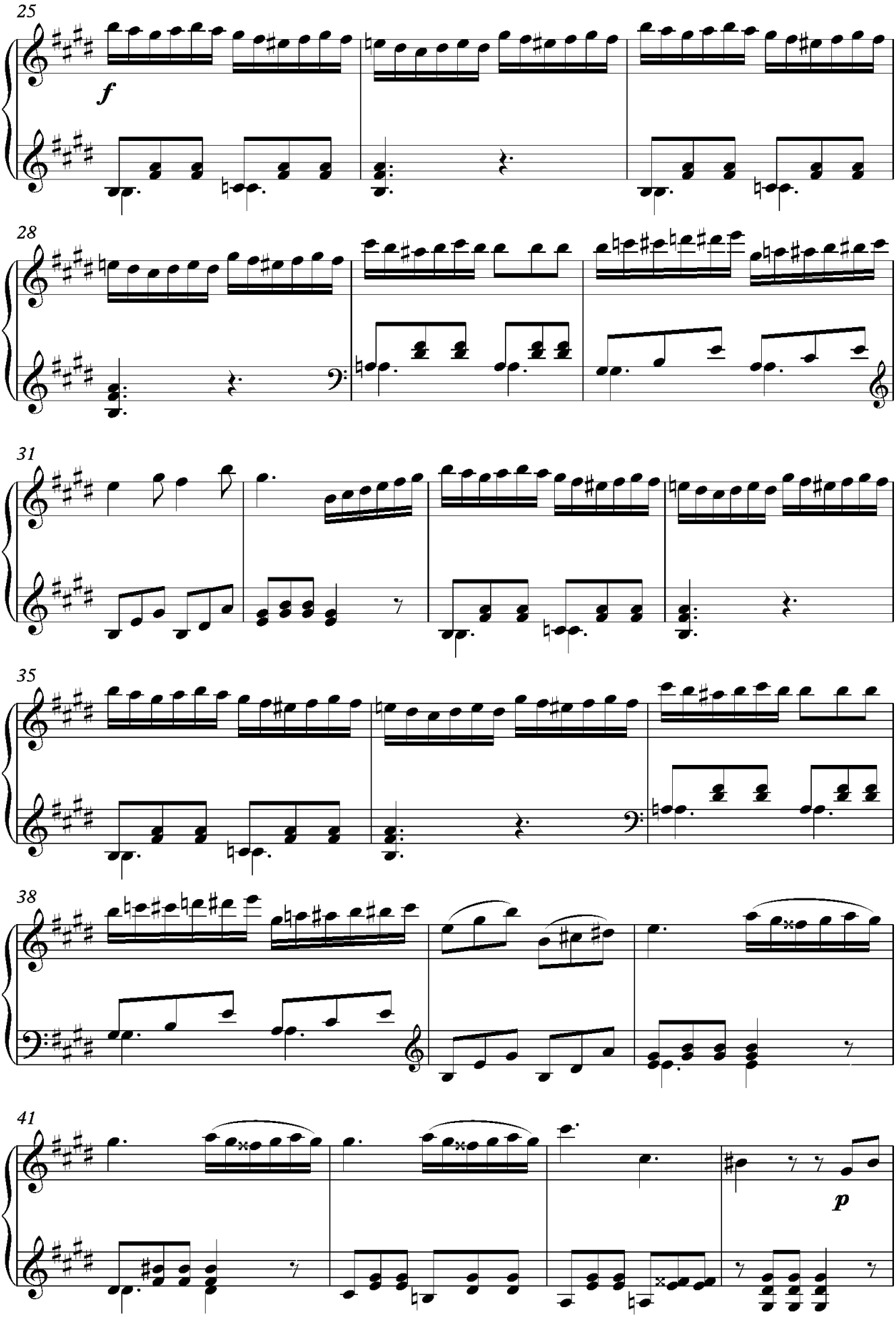

45
49
53
55
57
p

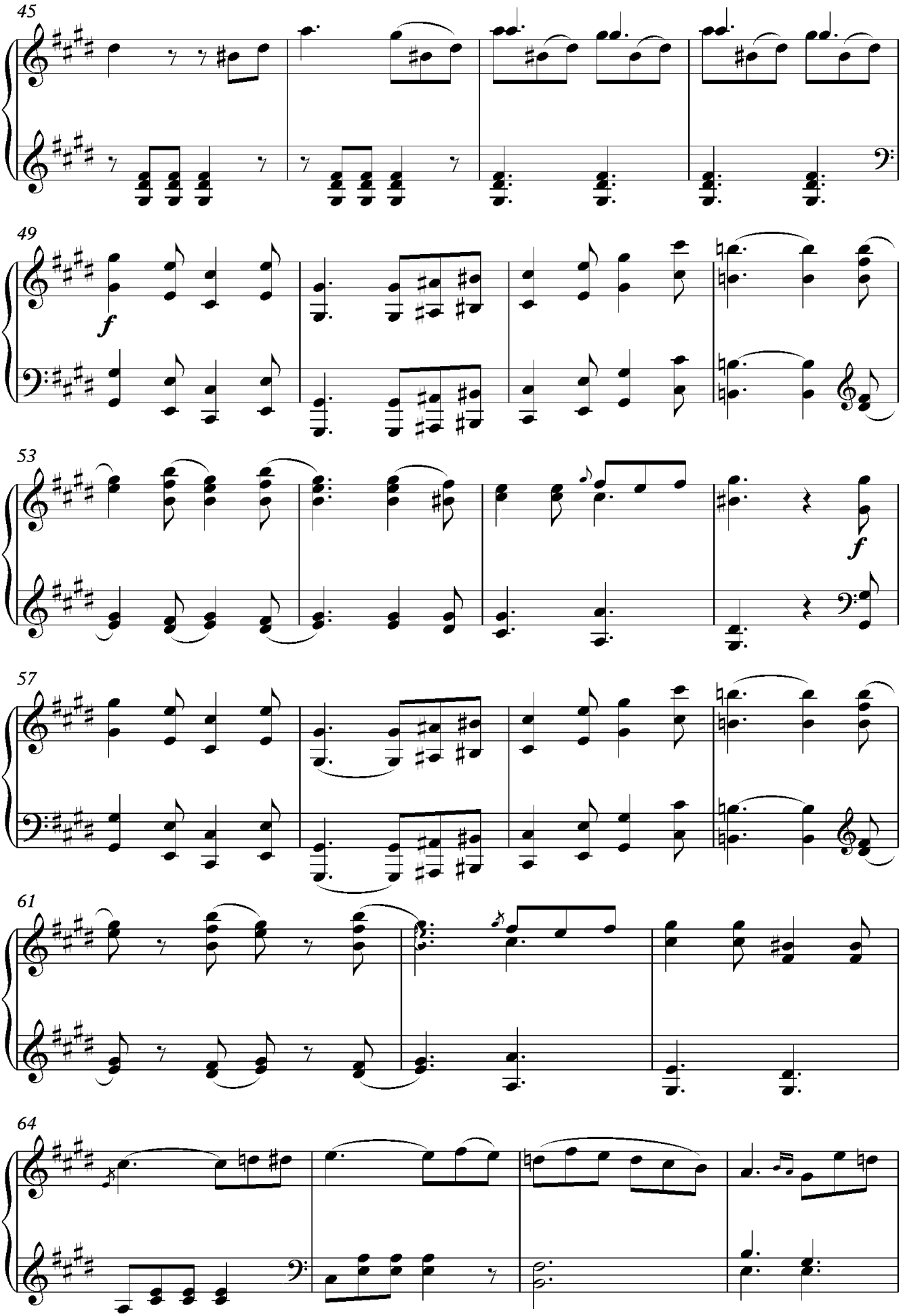
III

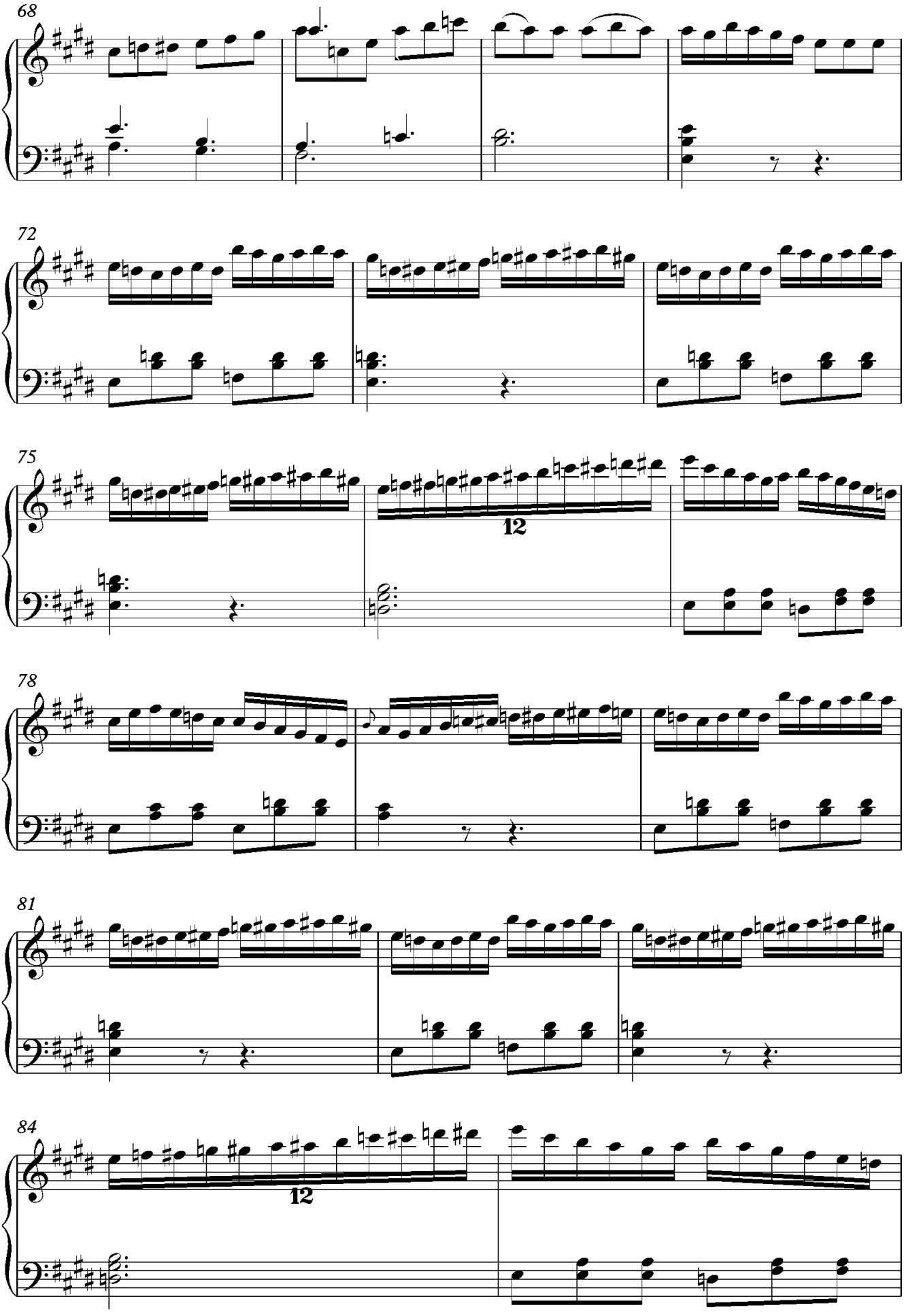
Rondeau

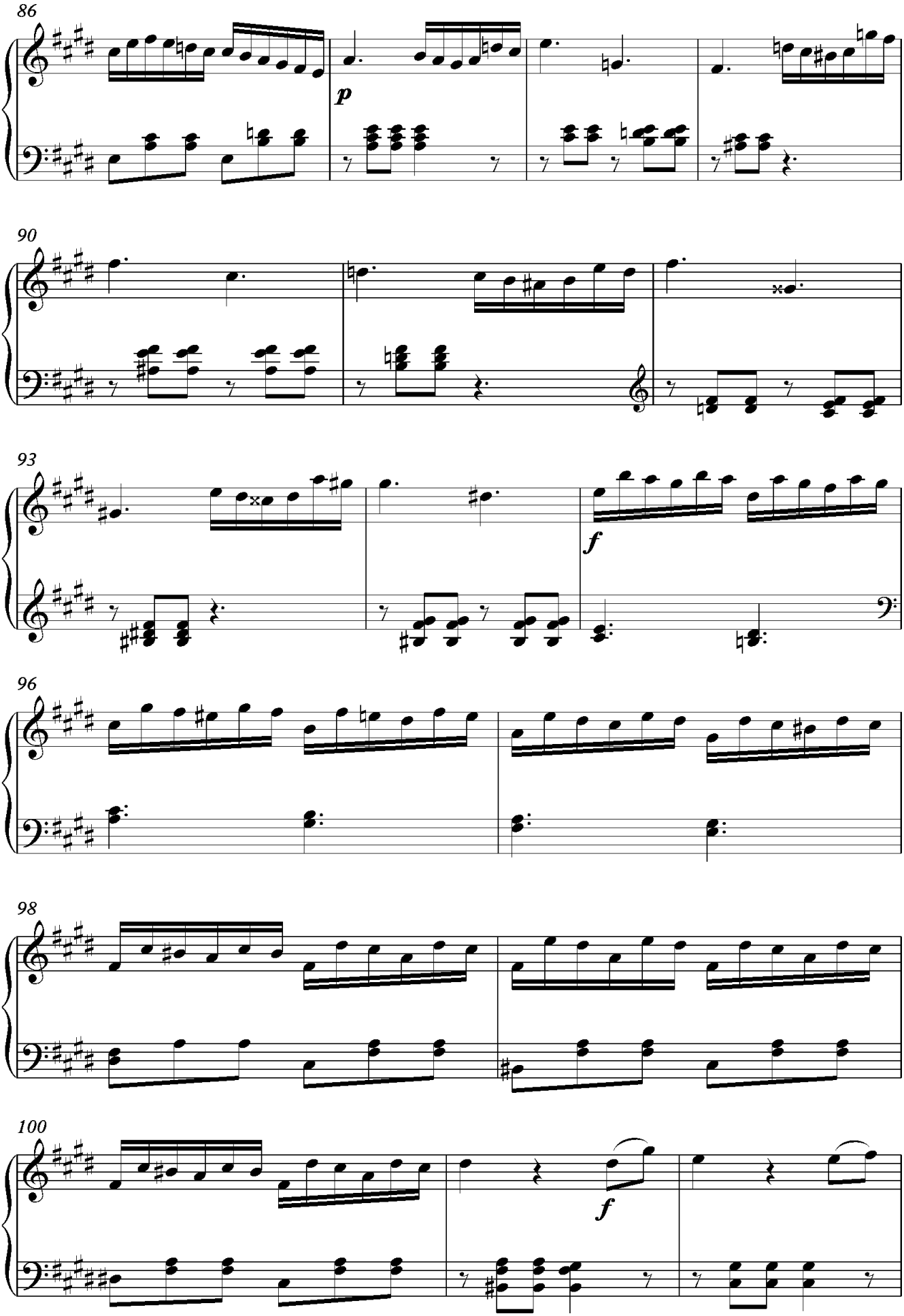
Allegretto *1*

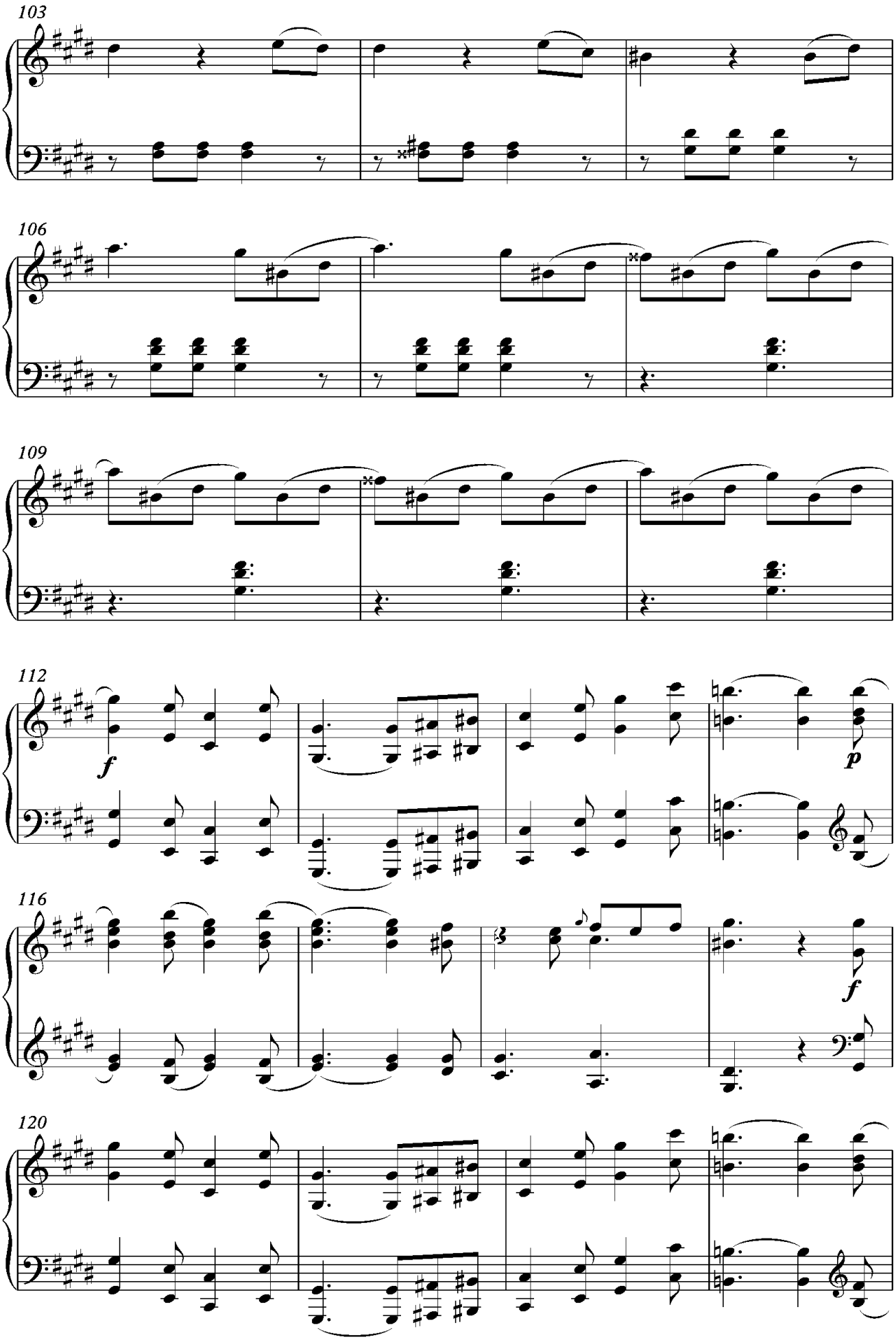


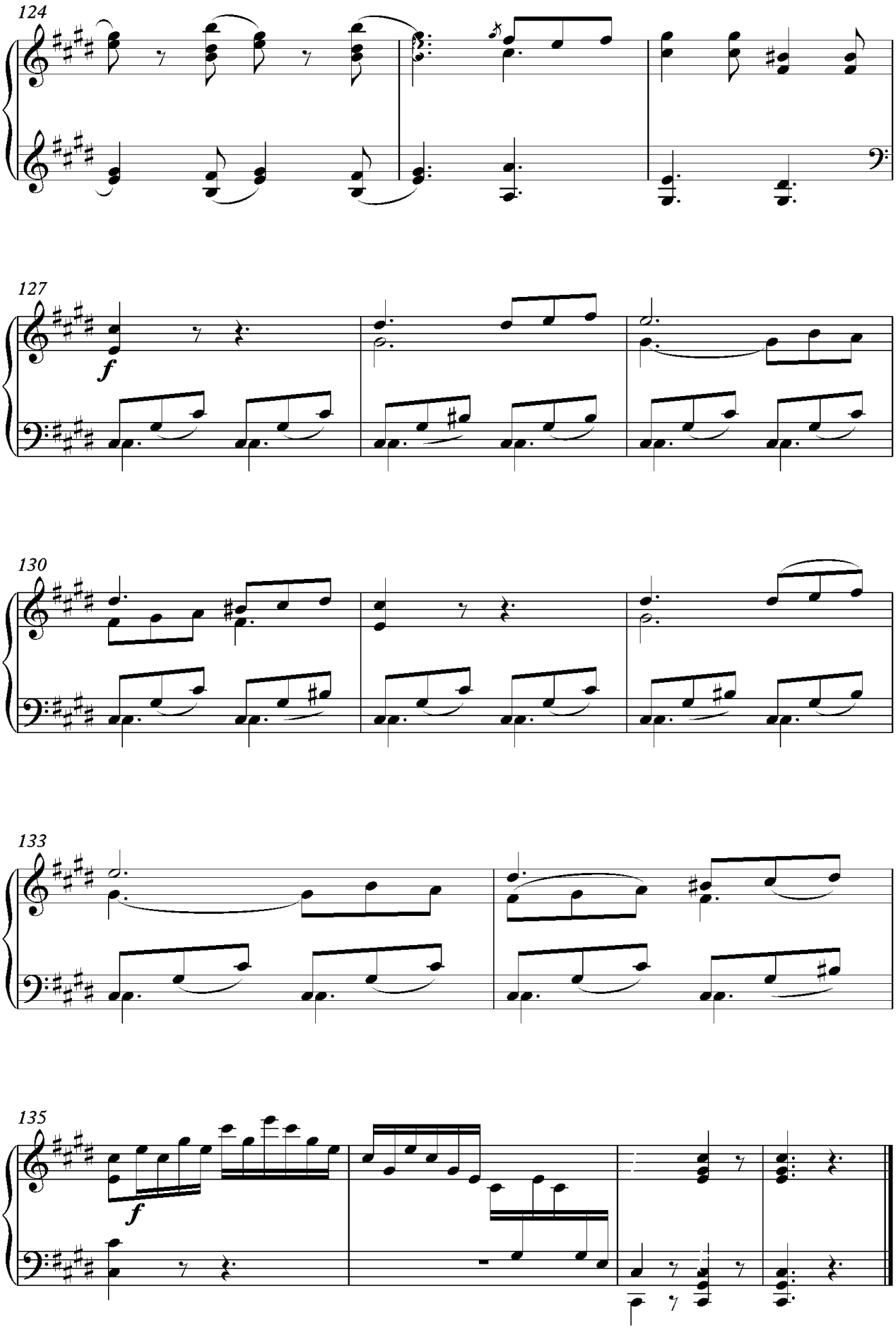

25
f
28
31
35
38
41
p


45
49
f
53
f
57
61
64


68
72
75
12
78
81
84
12


86
p
90
93
f
96
98
100
f


103
106
109
112
f
p
116
f
120


124
127
f
130
133
135
f

РОЗДІЛ 3
РОМАНТИЗМ

Переходячи до цього розділу хрестоматії, необхідно у першу чергу зазначити, що значна кількість творів романтичної частини фортепіанного репертуару написана композиторами-чоловіками та з урахуванням чоловічої статури — великих рук та здатності витримувати значне фізичне навантаження. При цьому відомо, що переважну більшість студентів сучасних музичних вишів складають дівчата, для яких такі особливості викладення та фізичні навантаження часто бувають надмірними.

Саме тому, а не з якихось особливих феміністських міркувань, у цьому розділі містяться твори, написані жінками-композиторками, які водночас були видатними піаністками. Фортепіанне викладення в таких творах пристосовано саме для жіночої статури (феміністки як раз намагаються ігнорувати відмінності між чоловічою та жіночою статурою, хоча ці відмінності дуже добре відчуваються в музичному виконавстві) та значно спрощує освоєння романтичного стилю саме студентками.

При цьому всі інші типові ознаки романтичного стилю залишаються незмінними і потребують використання тих само виконавських засобів, які є необхідними для успішного виконання творів Ліста, Шумана або Рахманінова.

Марія Шимановська (1789–1831)

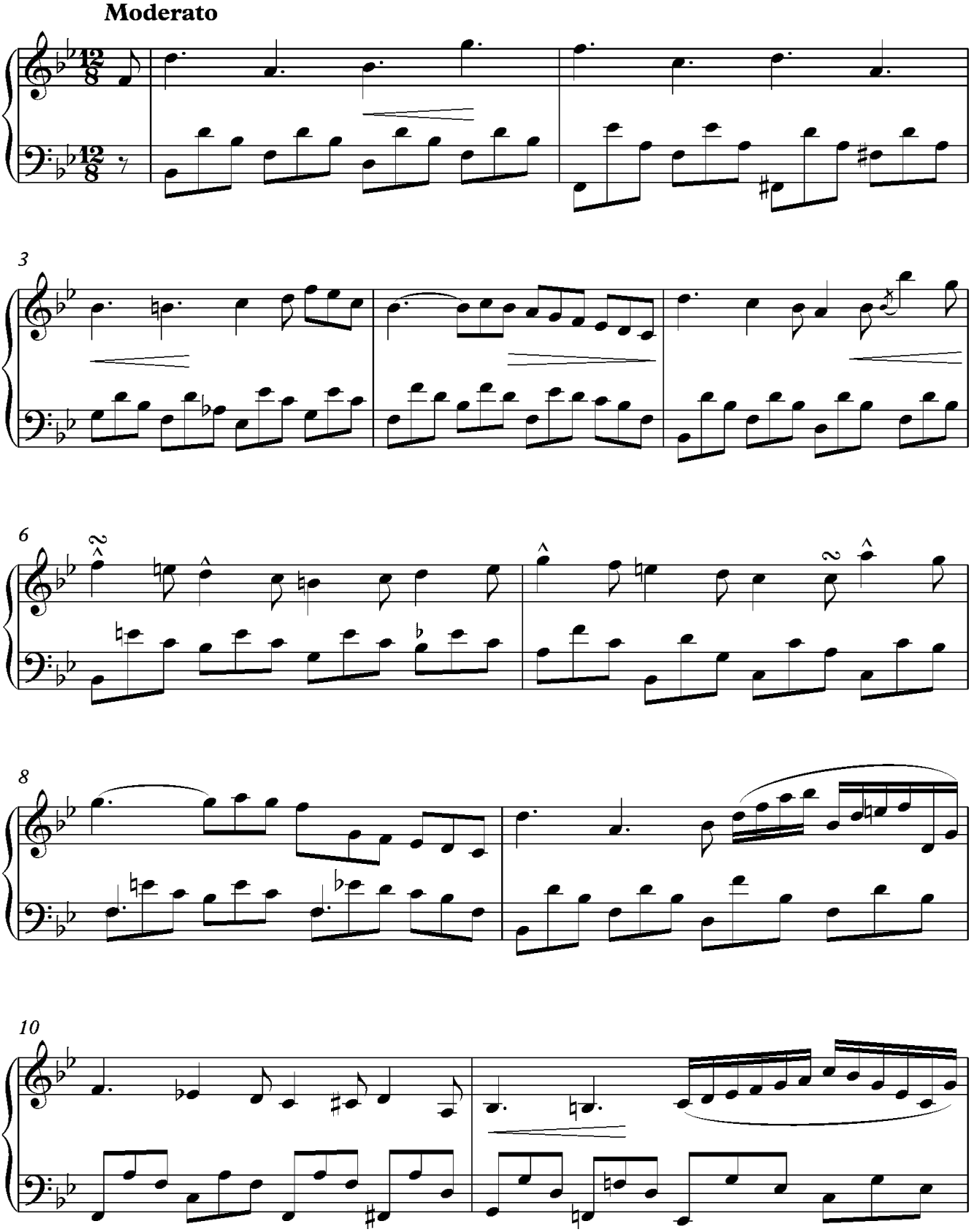
Під час концертних виступів Марії Шимановської слухачів вражало не лише витончене звуковидобування, ритмічна свобода та блискуча віртуозна техніка, а ще й те, що вона виконувала усі твори на пам'ять — першою серед численних віртуозів XIX століття.

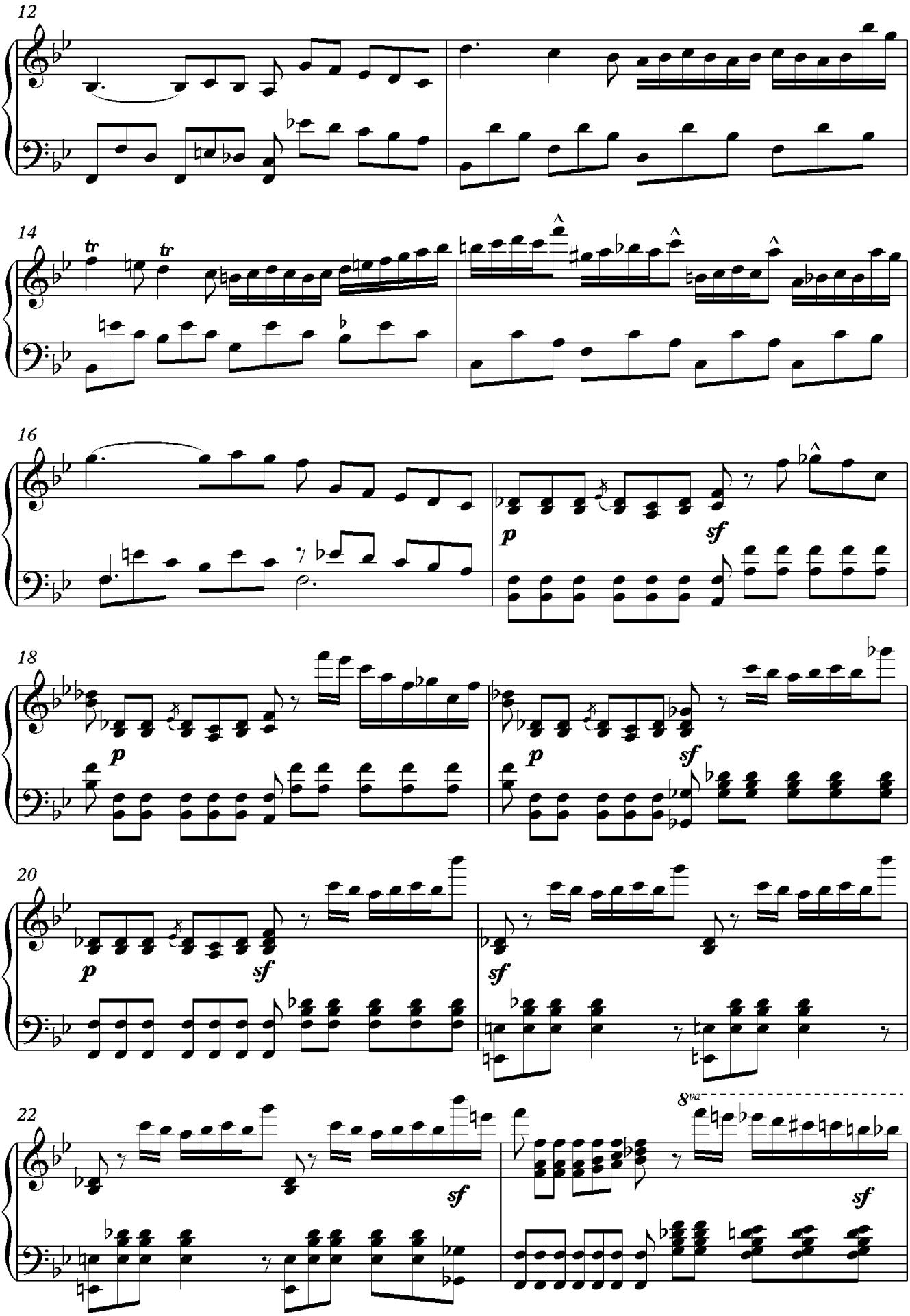
Що ж до слухачів, яким щастило потрапити на її виступи, то це були переважно представники європейської аристократії, включаючи монархів та членів королівських родин. В останні роки свого не дуже довгого життя, коли Шимановська оселилась у Санкт-Петербурзі, вона, крім концертних виступів — переважно у власному музичному салоні — та уроків гри на фортепіано обіймала посаду придворної піаністки.

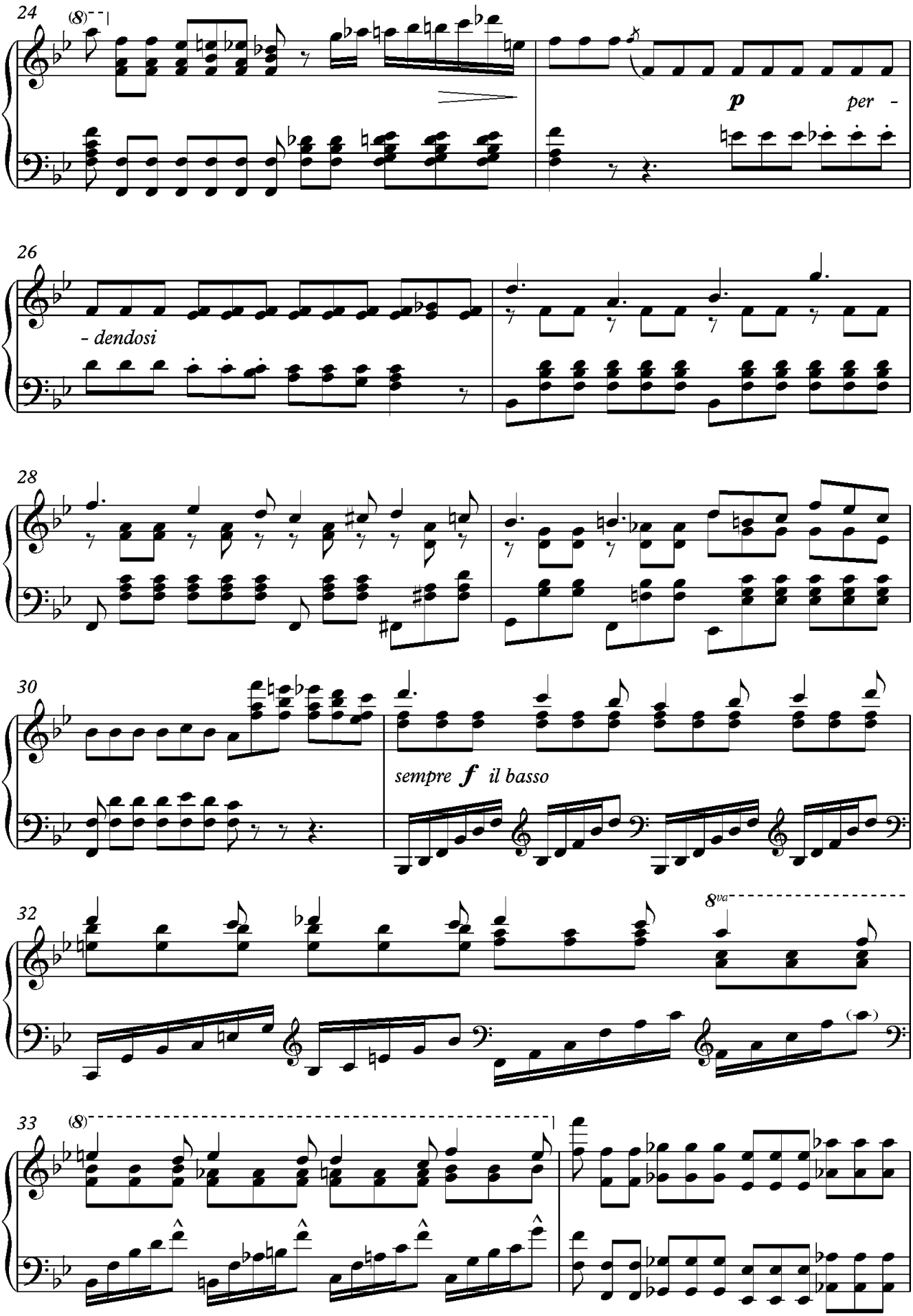
Те, що Шимановська виступала перед аристократичною аудиторією, не могло не вплинути на її власні твори, які є наскрізь аристократичними у найкращому сенсі: від мелодій, виразних, але без зайвої експресії, до прозорих, але дуже вишуканих акомпанементів. Робота над фортепіанними творами Шимановської сприяє вихованню культури звуковидобування та слугує чудовим «вступом» до вивчання творчості Фредеріка Шопена, з музикою якого у творів Шимановської є дуже багато спільного. Зокрема, вони обоє захоплювалися популярним у першій половині XIX століття жанром ноктюрну та — разом із Джоном Фільдом — піднесли цей жанр до вершин романтичної камерної музики.

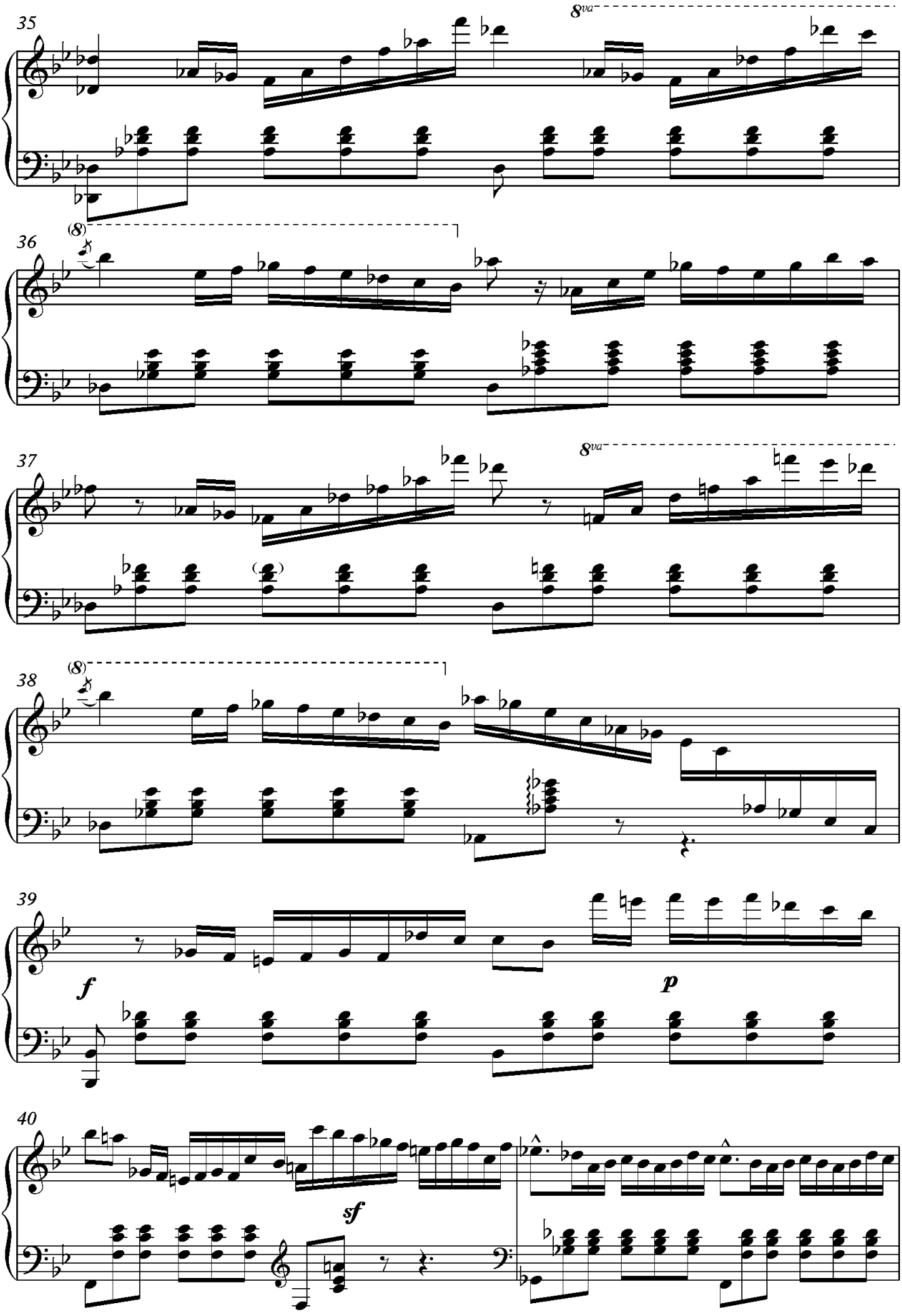
Звернімо також увагу на чималий для жанру ноктюрну масштаб цього твору Шимановської, написаного у формі п’ятичастинного рондо, а також на значні та по-справжньому романтичні контрасти між рефреном та епізодами. Ці якості дозволяють включити ноктюрн Шимановської до розряду «романтичних творів крупної форми», поставивши його поруч із концертними п’єсами Вебера, Гуммеля, Мендельсона та іншими видатними зразками ранньоромантичного стилю.

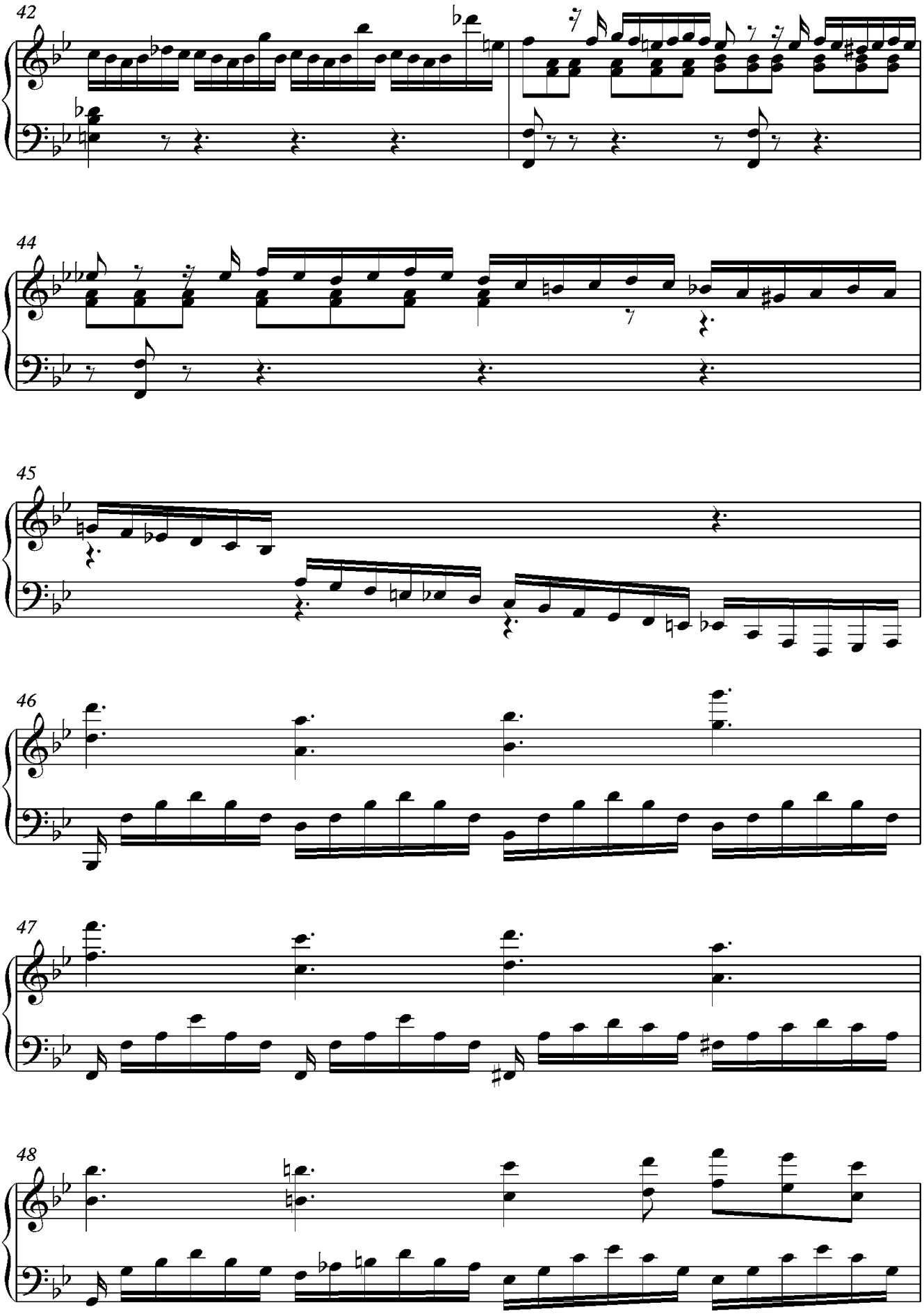
Ноктюрн сі-бемоль мажор

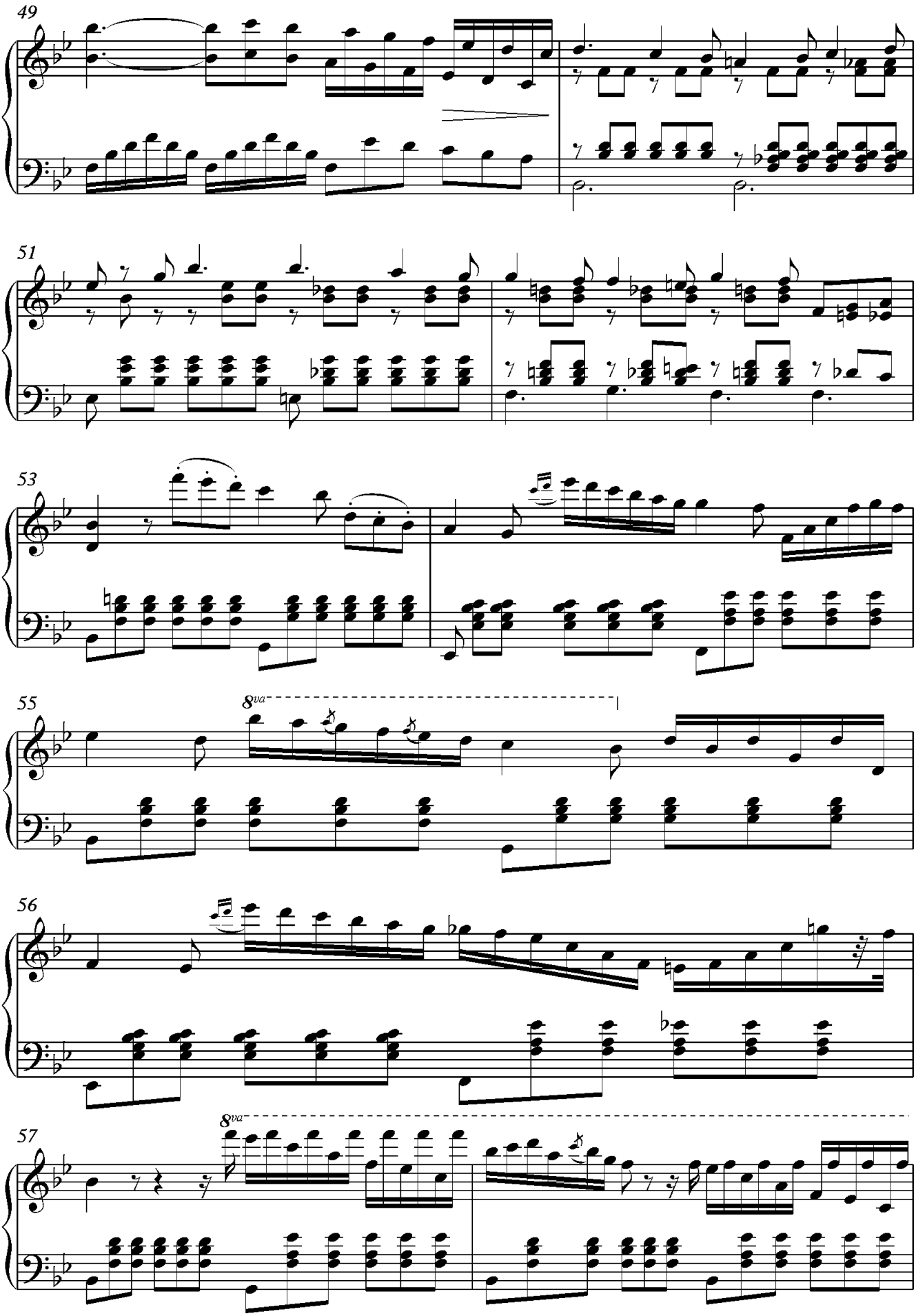


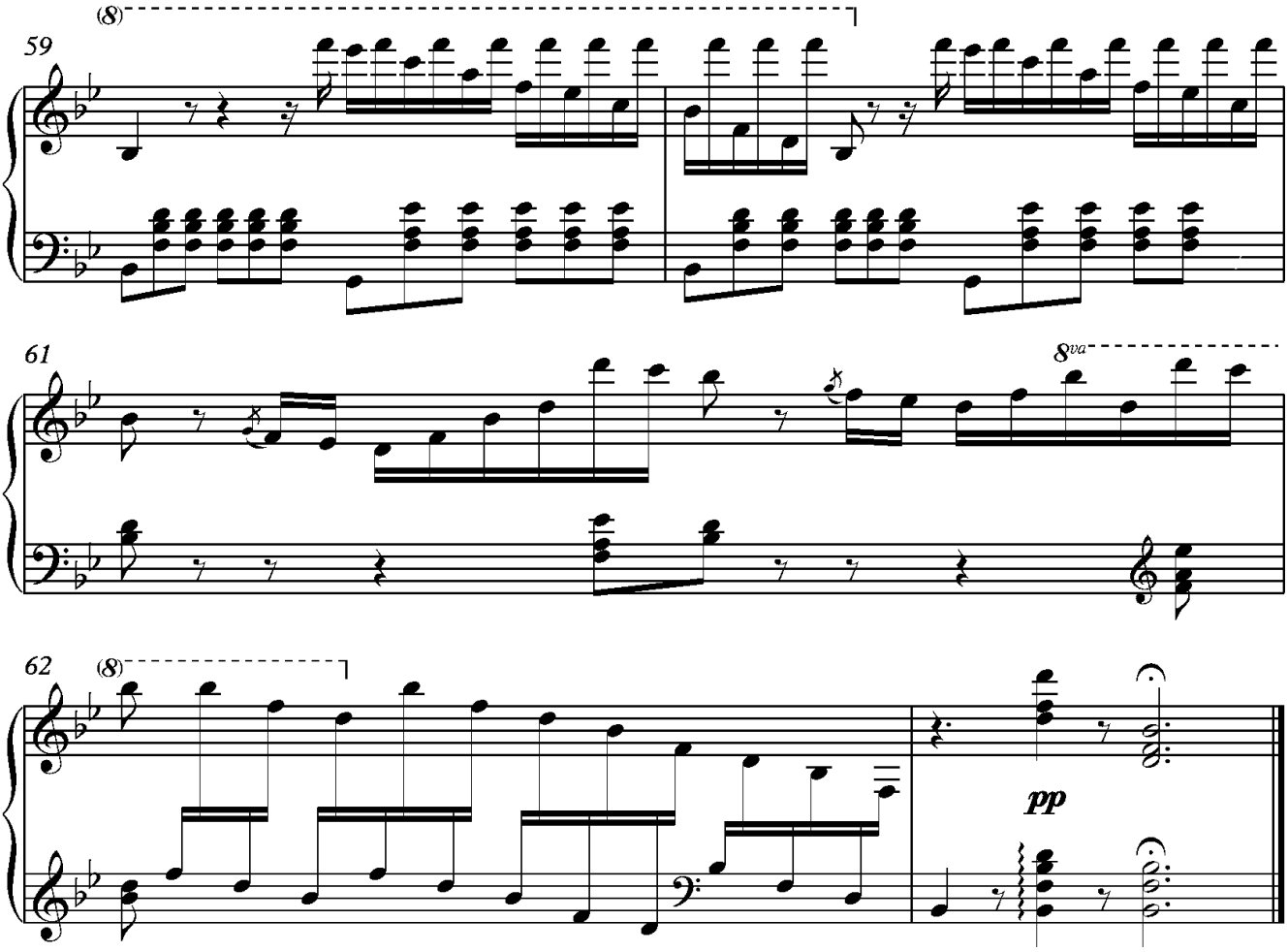

12
14
16
18
20
22
tr
tr
p
sf
8va


24
(8)
p
per -
26
- dendosi
28
30
sempre f il basso
32
8va
33
(8)


35
8va
36
(8)
37
8va
38
(8)
39
f
p
40
sf


42
44
45
46
47
48


49
51
53
55
8va
56
57
8va


59
(8)
61
8va
62
(8)
pp

Фанні Гензель (1805–1847)

Гензель — прізвище берлінського художника-портретиста, за якого у 1829 році вийшла заміж любима сестра Фелікса Мендельсона-Бартольді. За життя вона була добре відома німецьким шанувальникам музики як чудова співачка та піаністка. Виступаючи переважно у німецьких музичних салонах, в останні роки життя Фанні з родиною вирушила у подорож по Італії, де виступала у недільних концертах, виконуючи твори Баха, Моцарта, Бетховена та свого брата. Не має точних відомостей про те, чи виконувала вона власні твори, але один з таких концертів закінчився трагедією: з Фанні трапився інсульт, від якого вона невдовзі померла. А через декілька місяців помер і Фелікс, не переживши втрату найближчої зі своїх родичок.

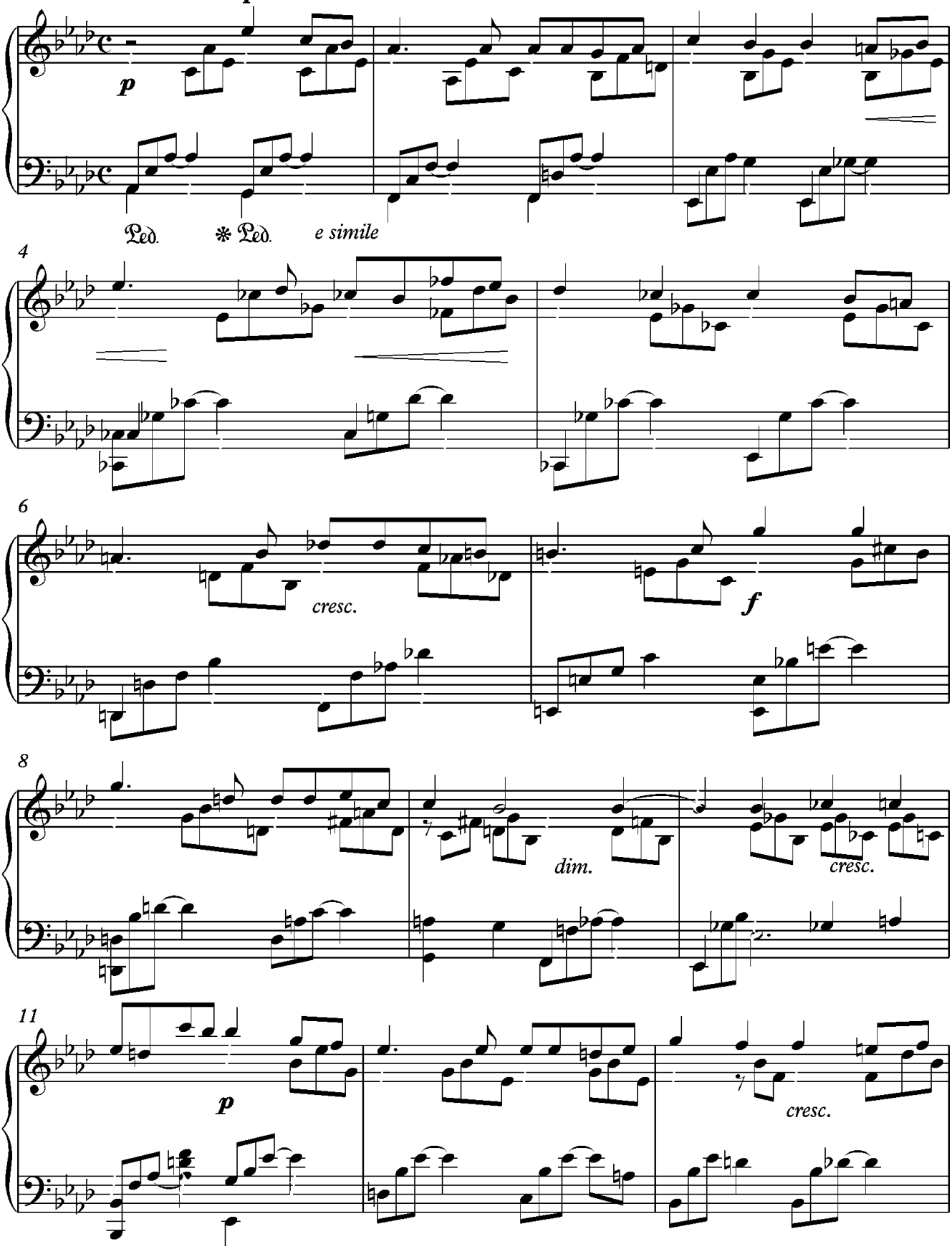
Композиторська спадщина Фанні Гензель залишалась невідомою широкому загалу музикантів протягом більш ніж століття. Лише зараз ми починаємо розуміти, якою цікавою та різноманітною є ця спадщина та який вплив вона справила на творчість Фелікса Мендельсона-Бартольді: адже Фанні була його старшою сестрою. Особливо цей вплив відчувається, коли знайомишся з творами, написаними Фанні Гензель, написаними у жанрі, який вона називала «піснями для фортепіано», а її брат — «піснями без слів». Зрозуміло, що остання назва перемогла: хоча б тому, що «Пісні без слів» Фелікса Мендельсона-Бартольді видавали значно частіше, ніж «Пісні для фортепіано» його сестри, які було видано лише один раз.

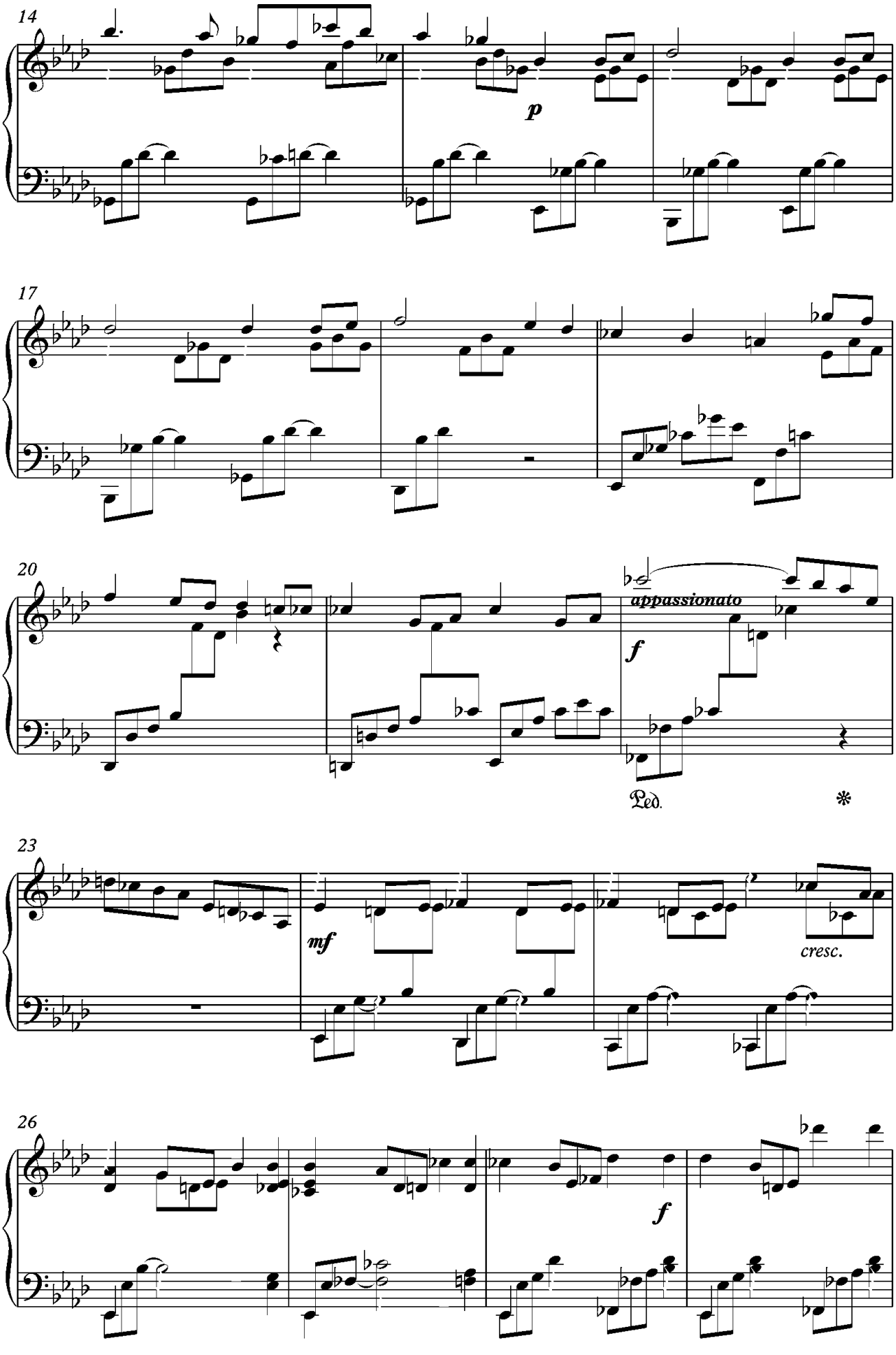
В хрестоматії представлений другий зошит Пісень для фортепіано — Vier Lieder für das Pianoforte, op. 6 за єдиним існуючим німецькім виданням. Рекомендуючи ці п’єси студентам, треба підкреслити, що вони матимуть справу не з якимись полегшеними варіантами «Пісень без слів», а з повноцінними зразками цього жанру. Три зошити «Пісень для фортепіано» Фанні Гензель можна вважати своєрідним продовженням восьми зошитів «Пісень без слів» Фелікса Мендельсона-Бартольді — при цьому стилістично бездоганним.

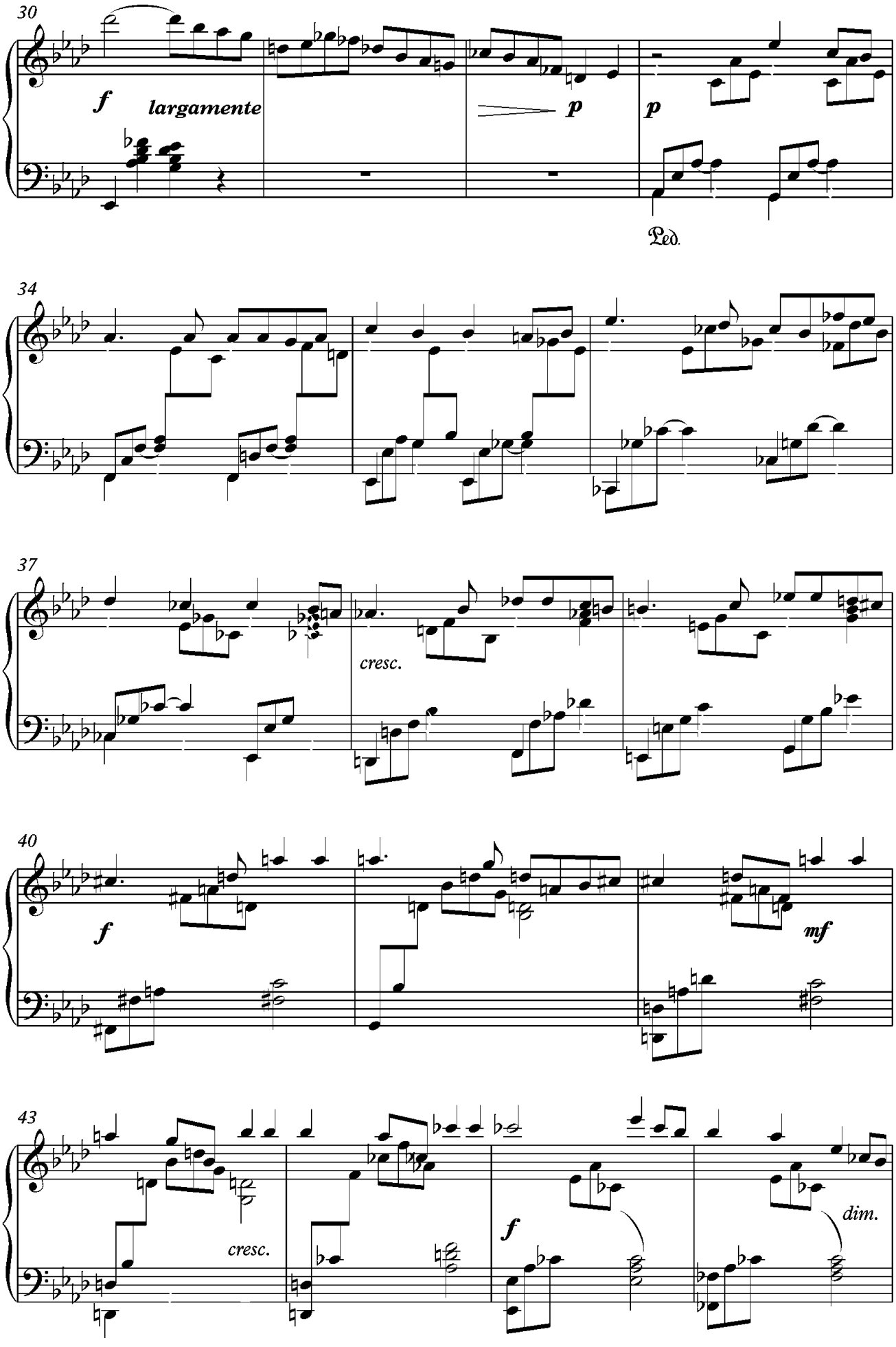
Чотири пісні для фортепіано, ор. 6

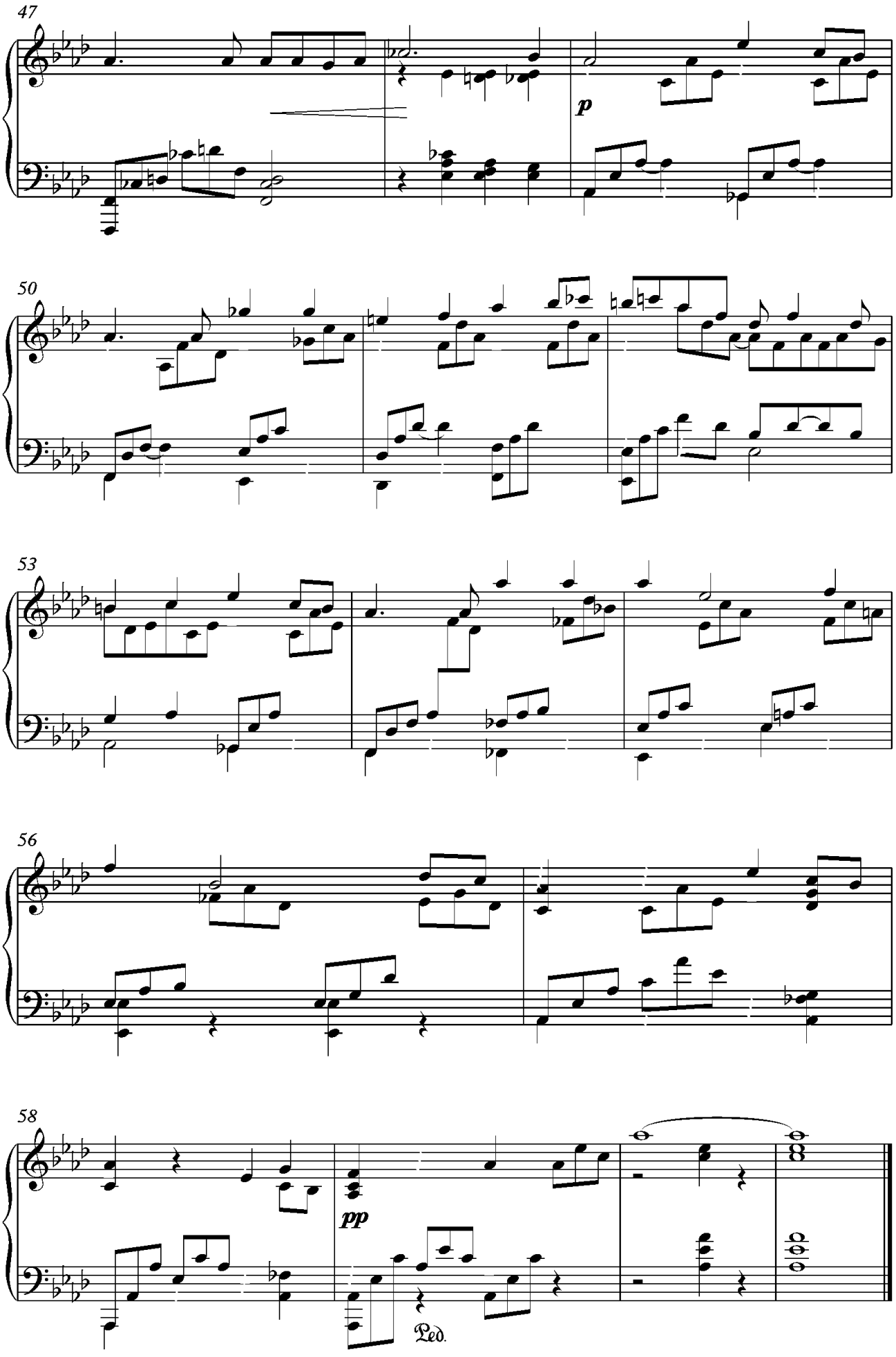
№1

Andante espressivo



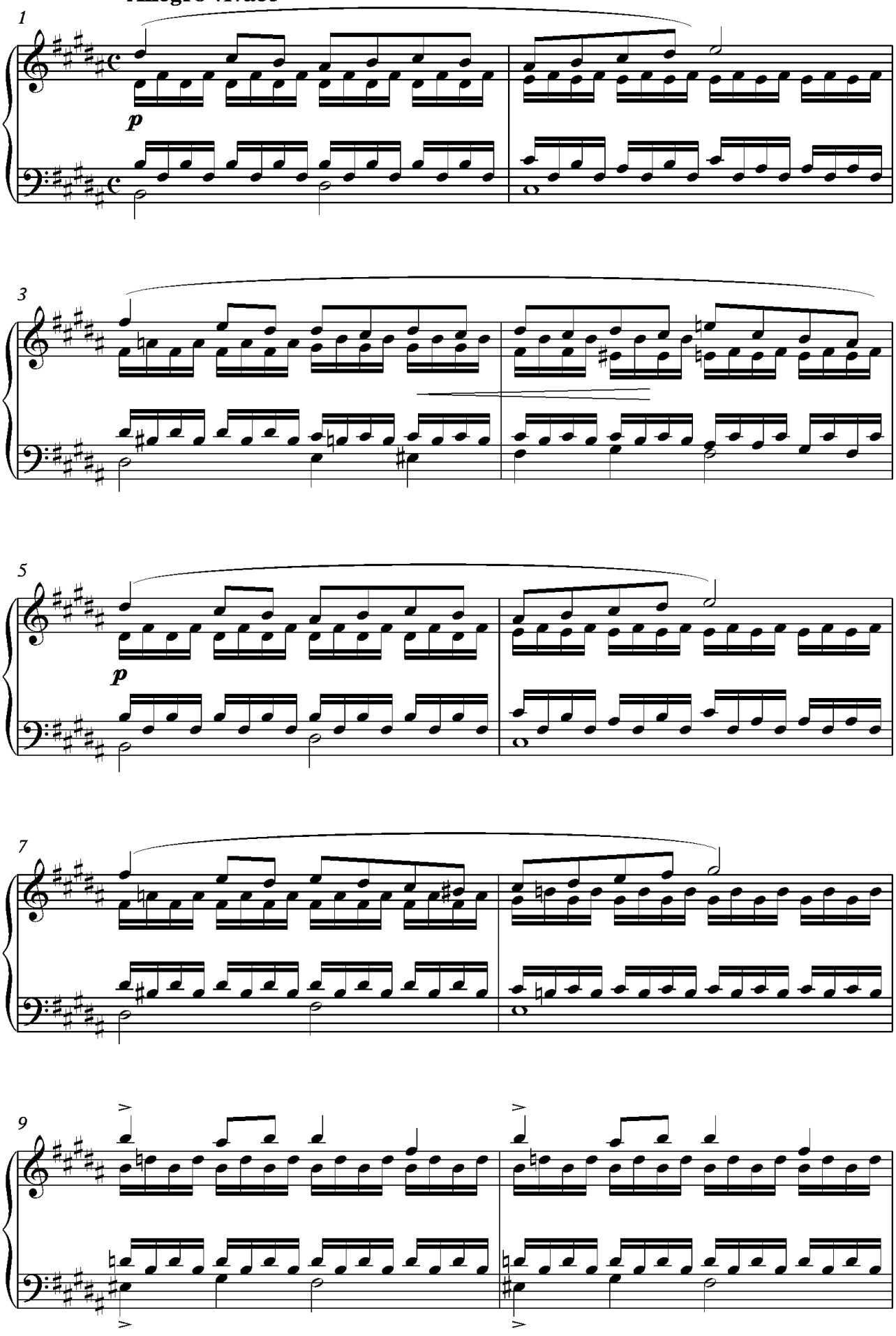

14
p
17
20
appassionato
f
Ped.
*
23
mf
cresc.
26
f

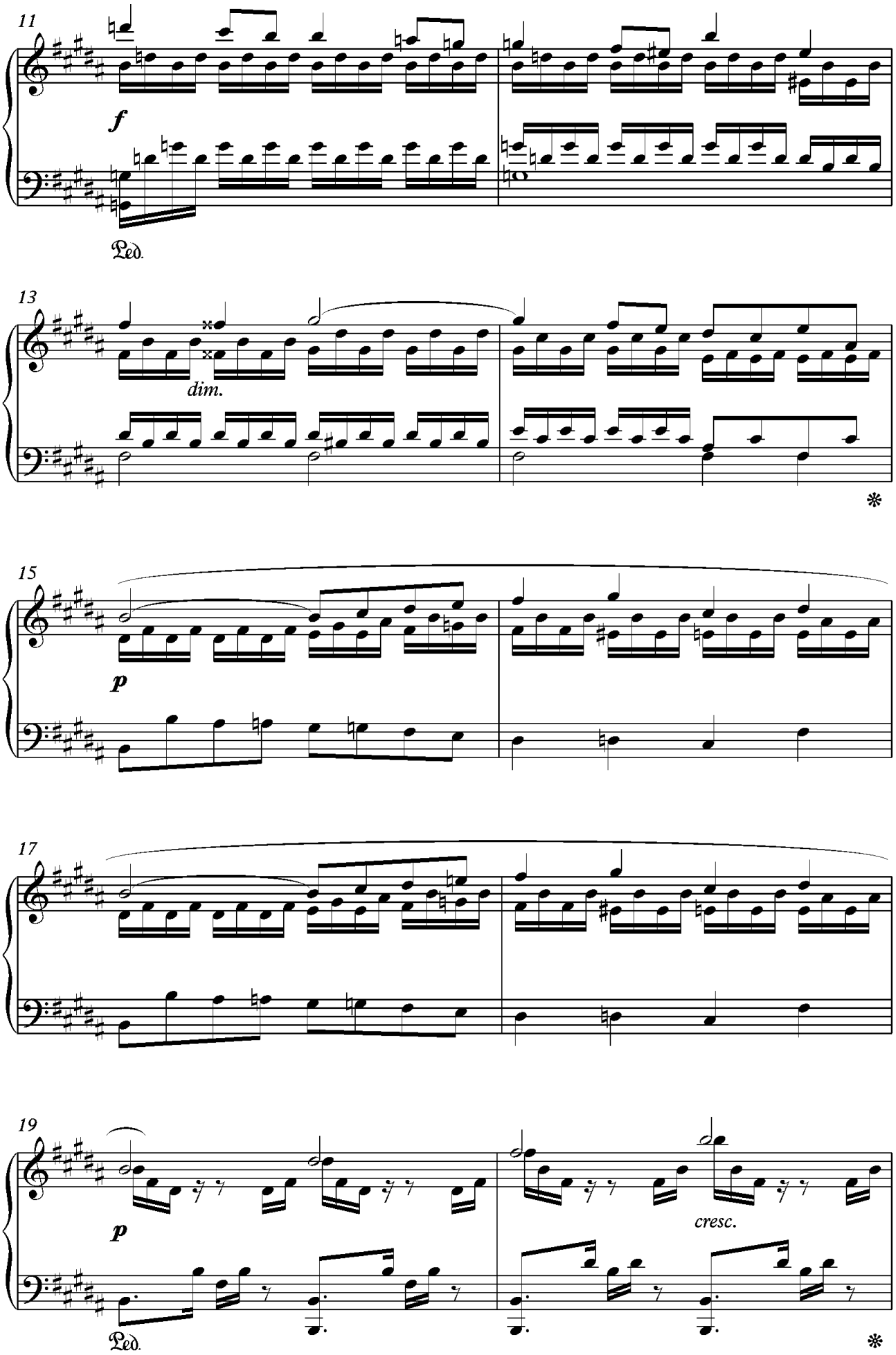

30
f
largamente
p
p
Ped.
34
37
cresc.
40
f
mf
43
cresc.
f
dim.

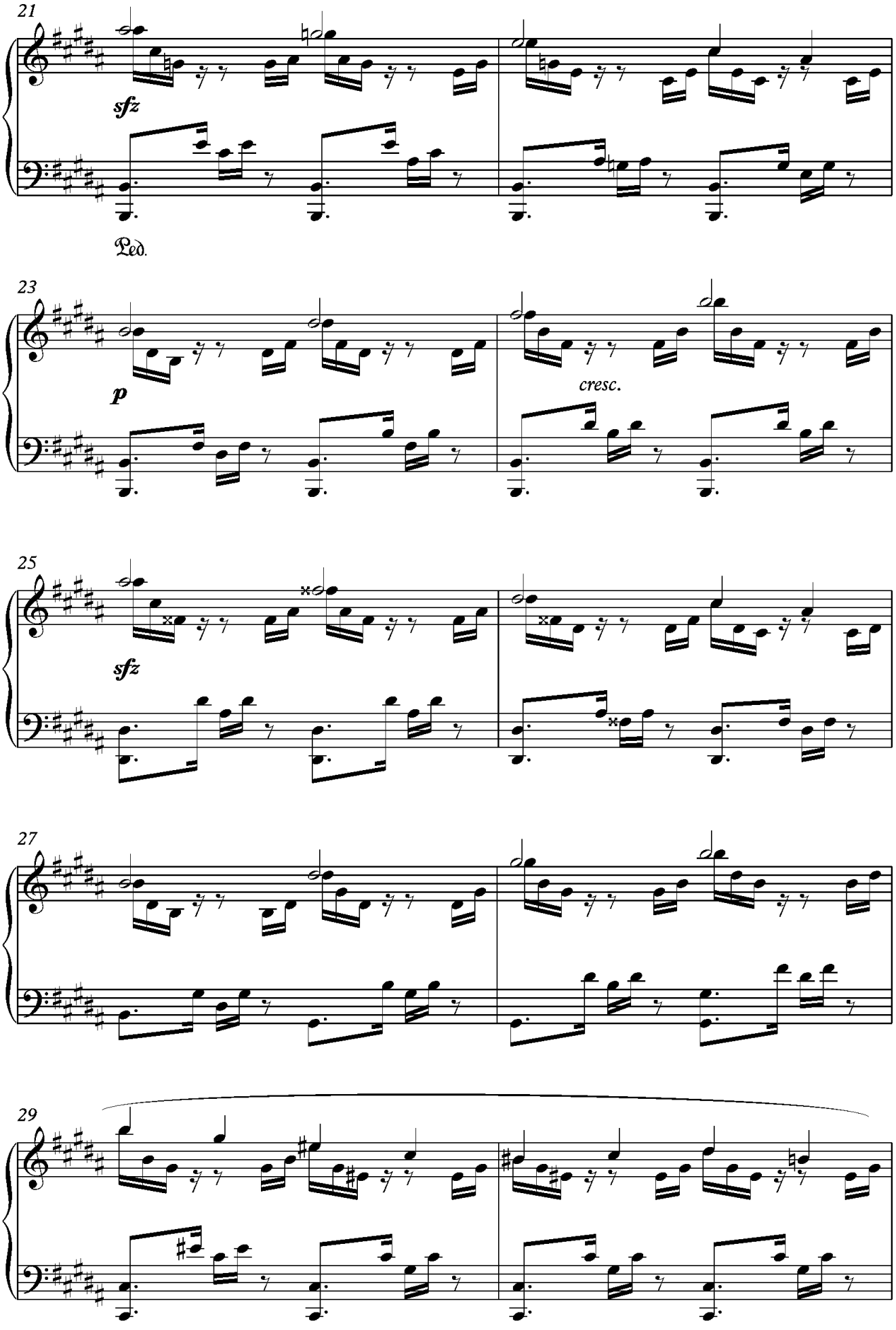

47
p
50
53
56
58
pp
Ped.

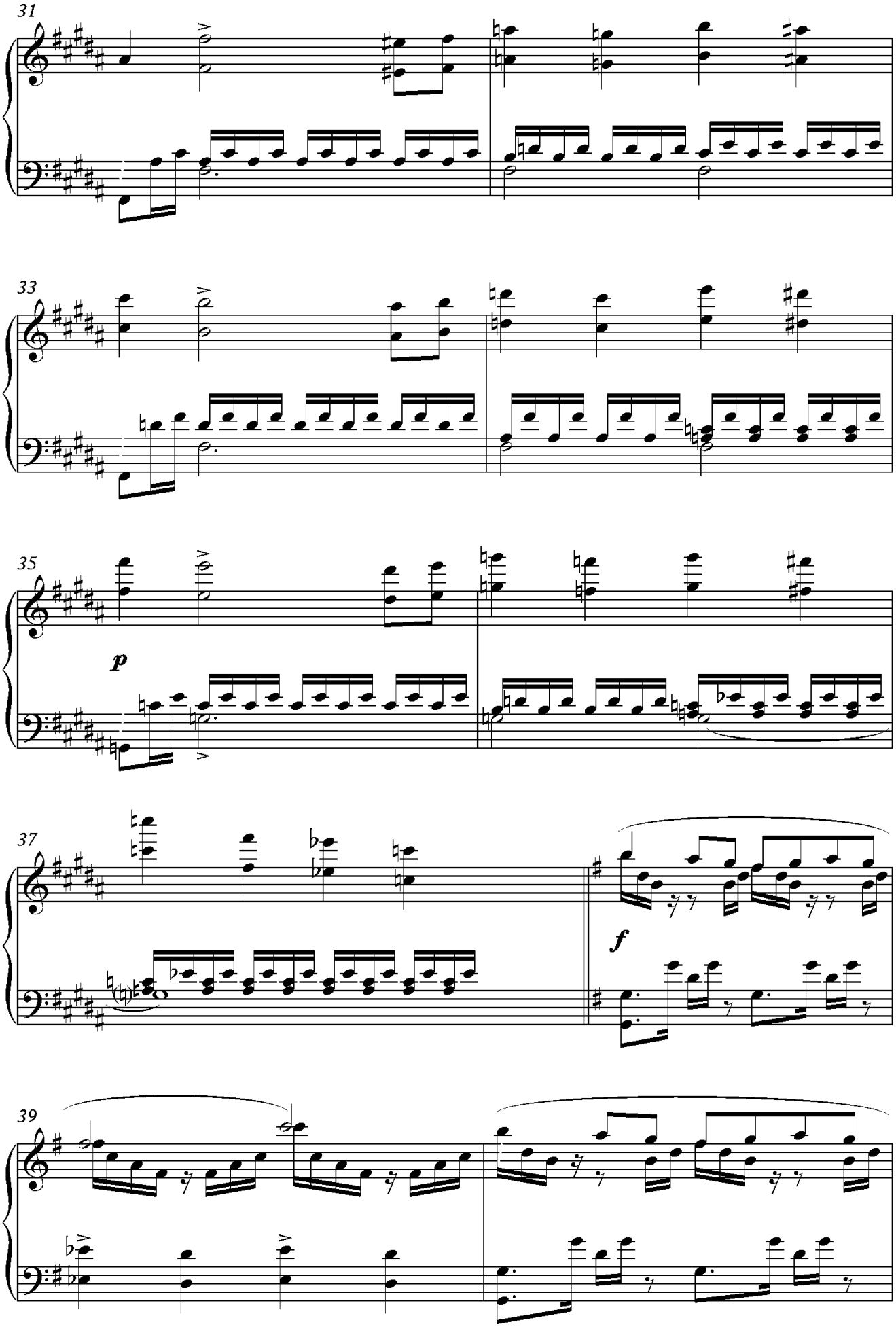
№2

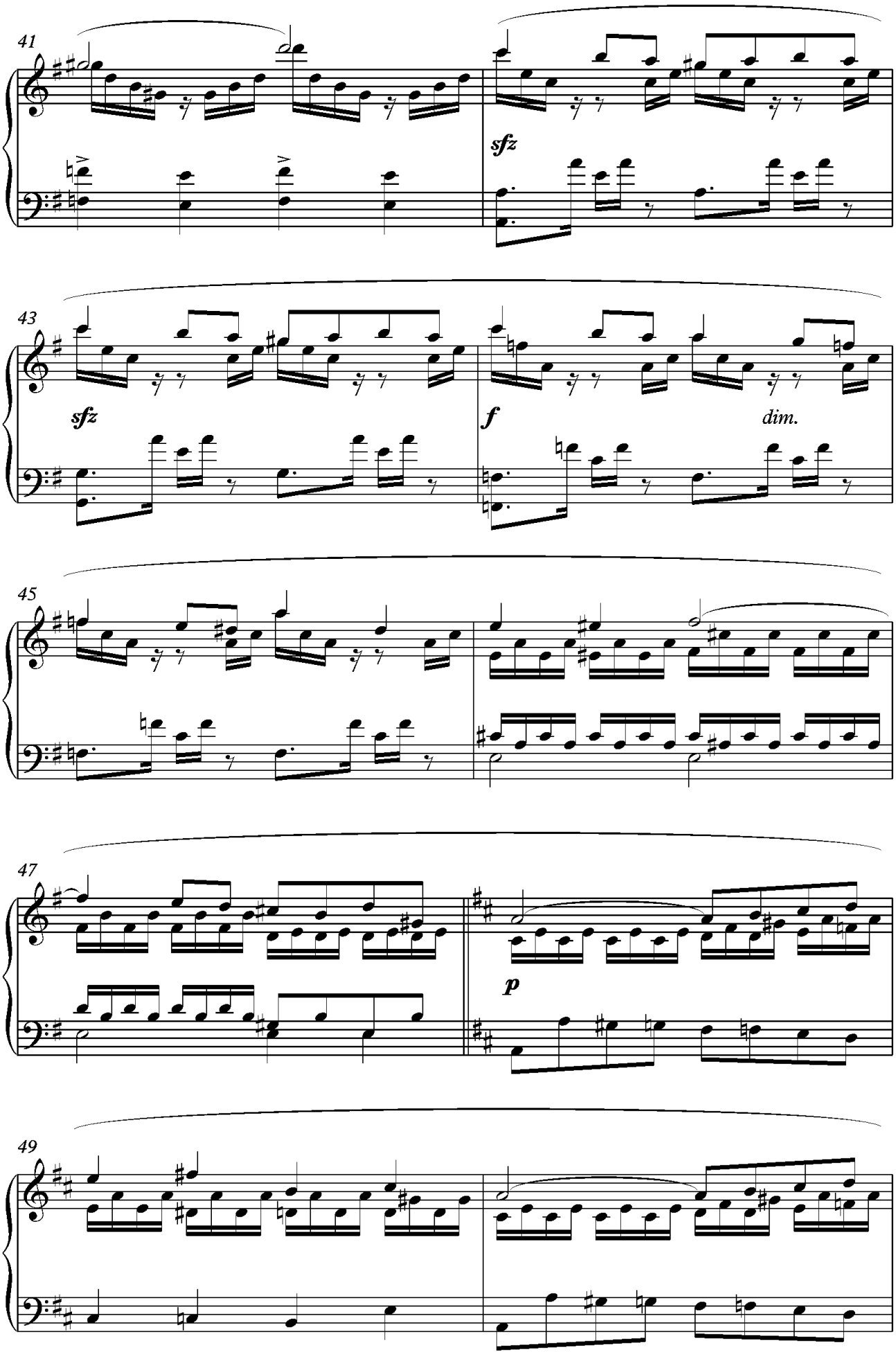
Allegro vivace

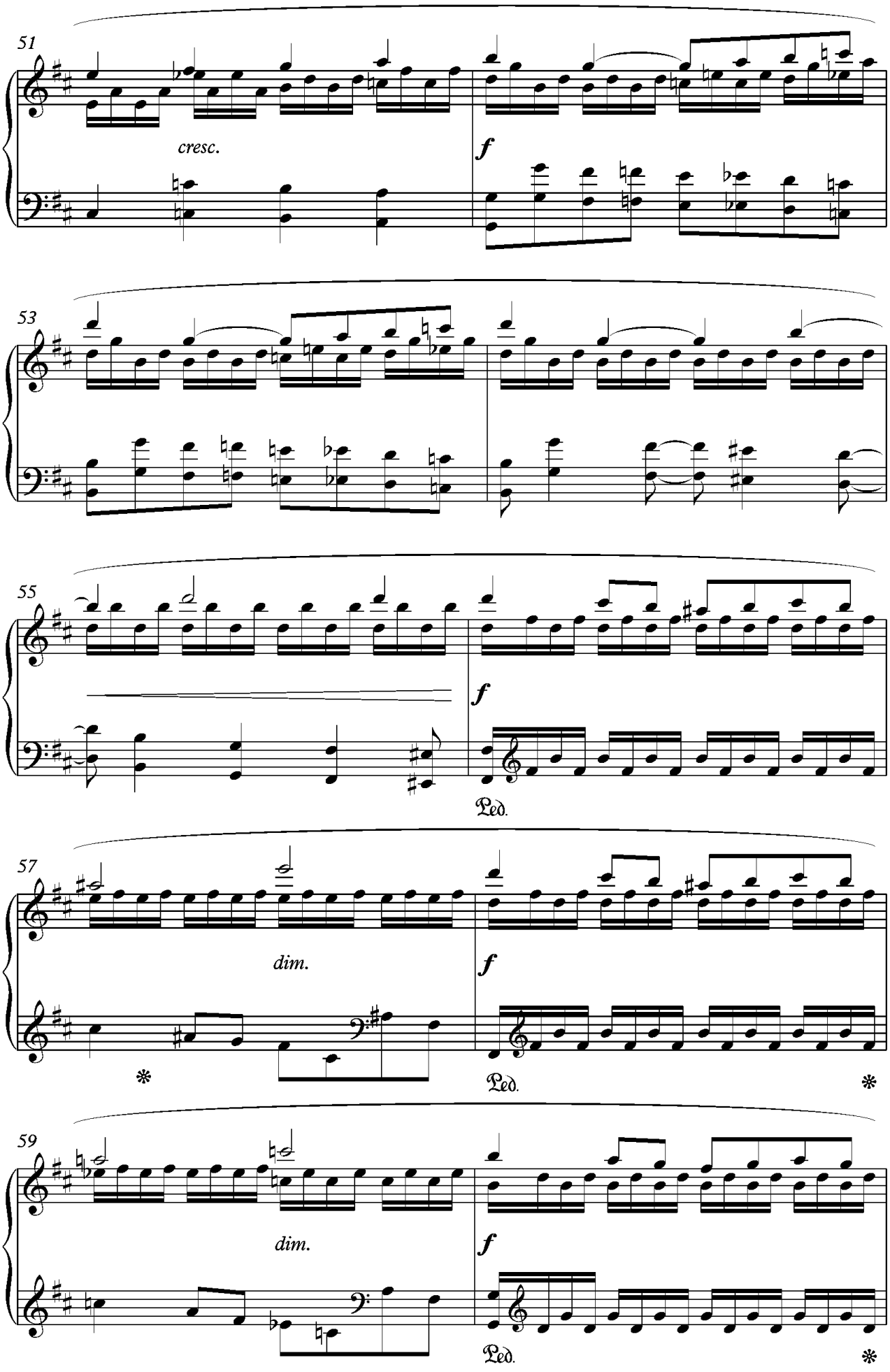


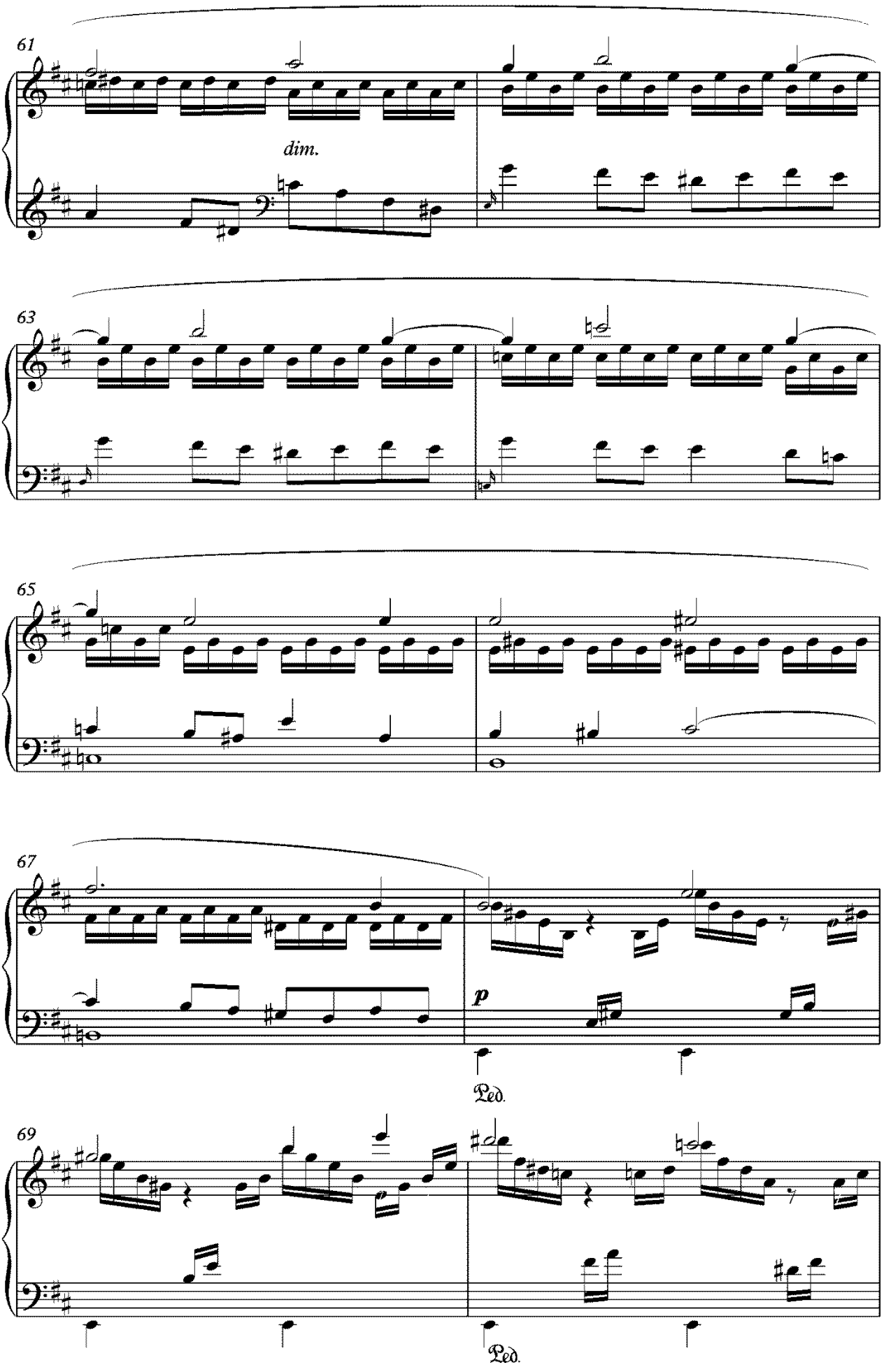

11
f
Ped.
13
dim.
*
15
p
17
19
p
cresc.
Ped.
*

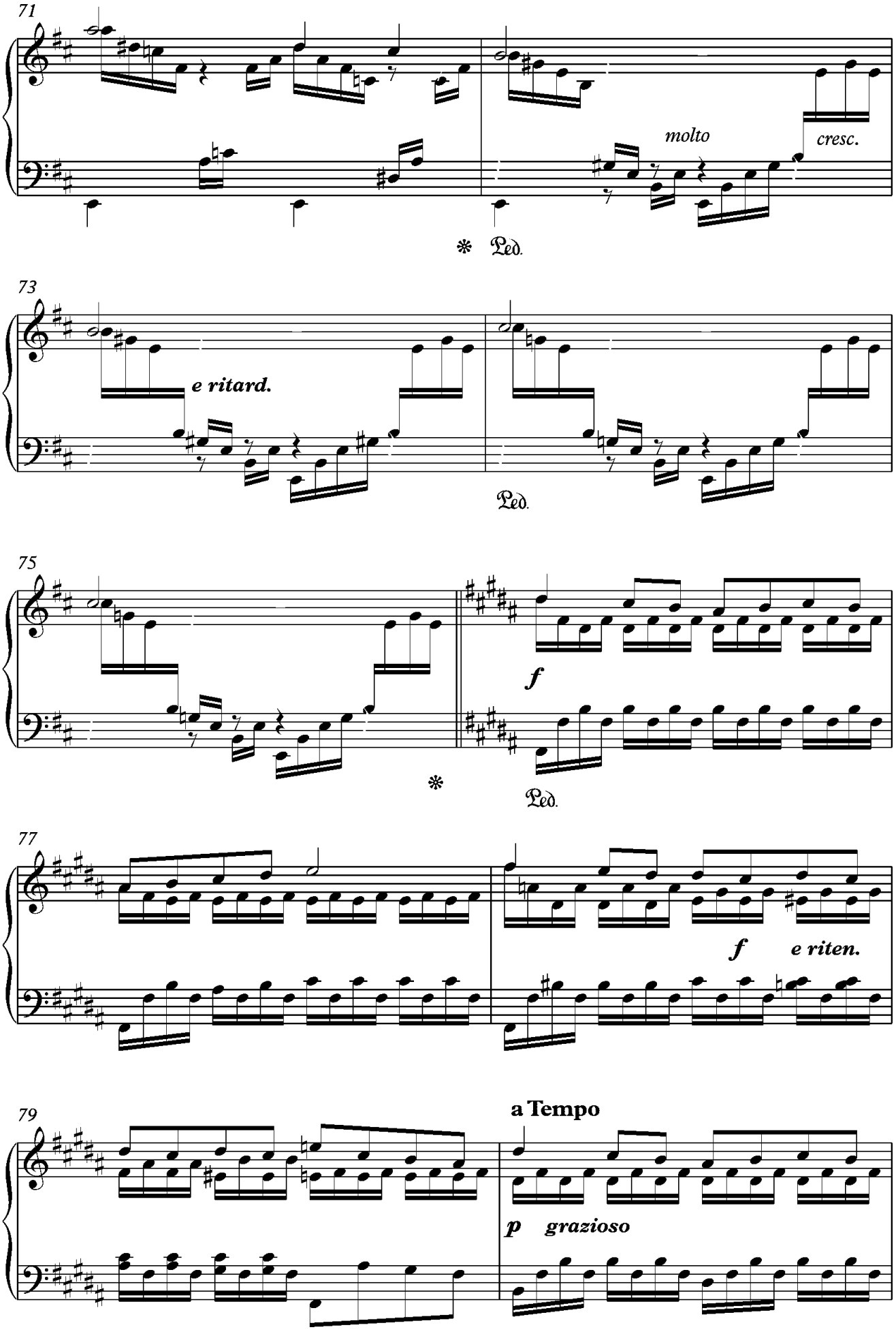

21
sfz
Ped.
23
p
cresc.
25
sfz
27
29

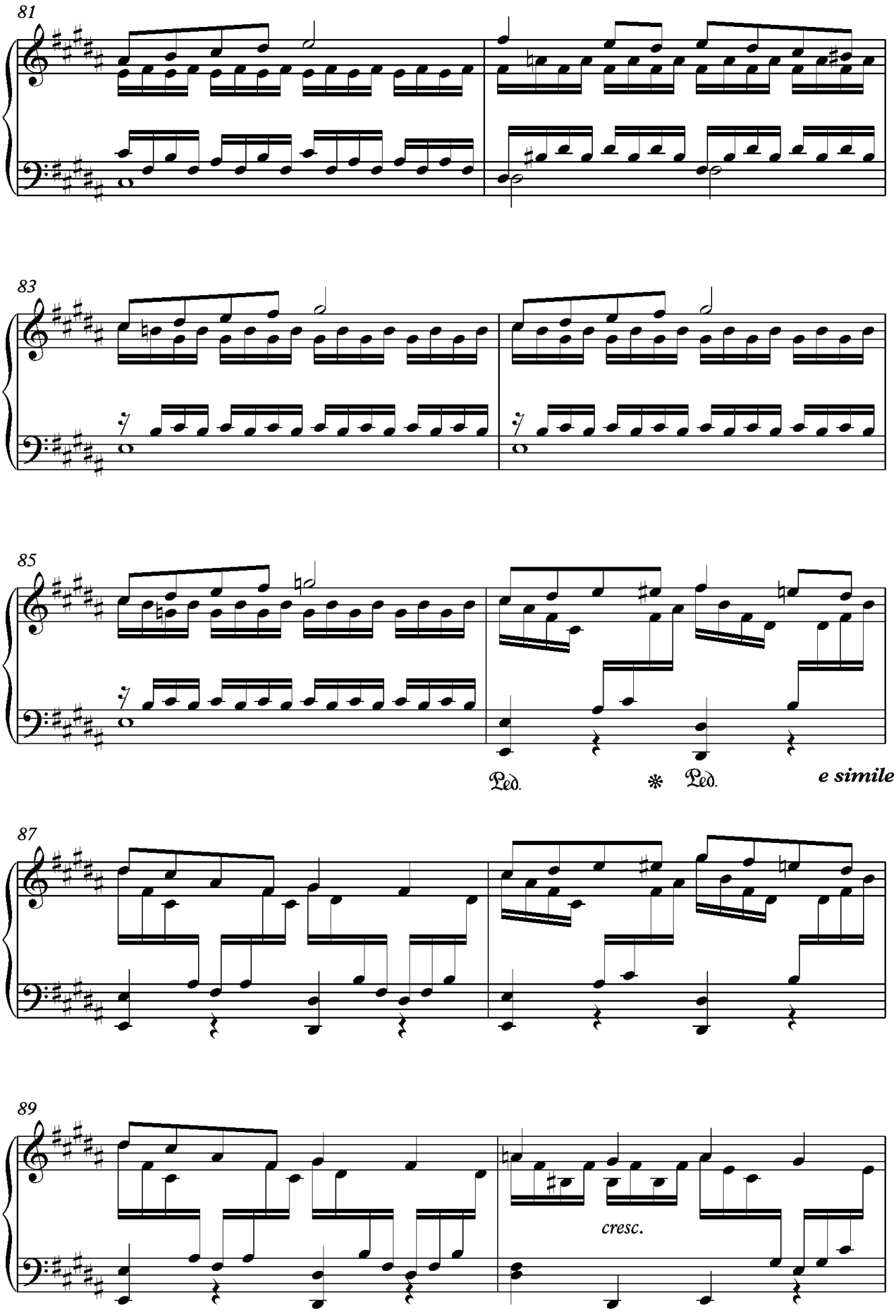

31
33
35
p
37
f
39

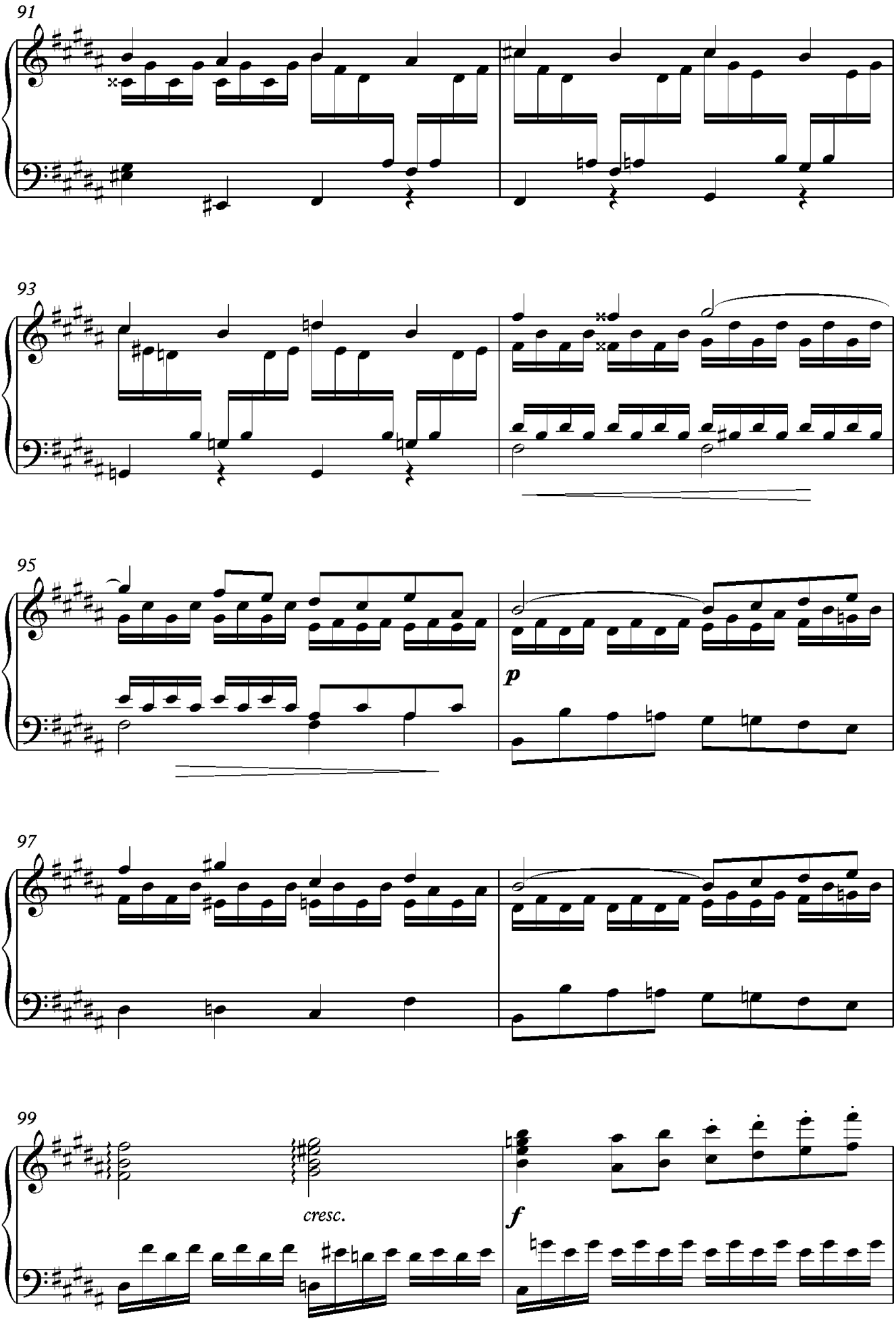

41
sfz
43
sfz
f
dim.
45
47
p
49

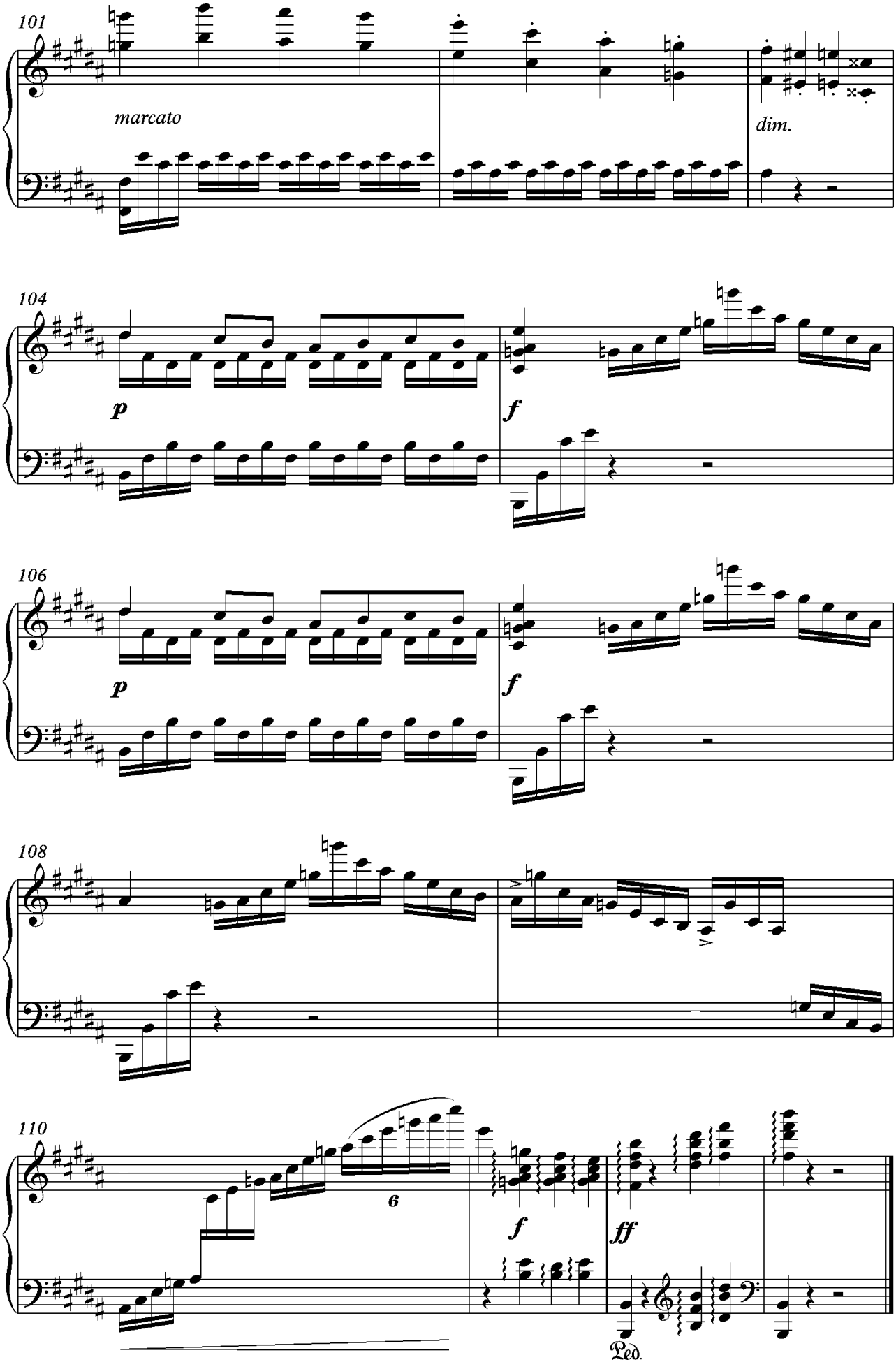

51
cresc.
f
53
55
f
Ped.
57
dim.
f
Ped.
59
dim.
f
Ped.


61
dim.
63
65
67
p
Ped.
69
Ped.


71
molto
cresc.
Ped.
73
e ritard.
Ped.
75
f
Ped.
77
f
e riten.
79
a Tempo
p
grazioso


81
83
85
Ped.
Ped.
e simile
87
89
cresc.


91
93
95
p
97
99
cresc.
f


101
marcato
dim.
104
p
f
106
p
f
108
110
6
f
ff
Ped.

№3

1 **Andante cantabile**

p

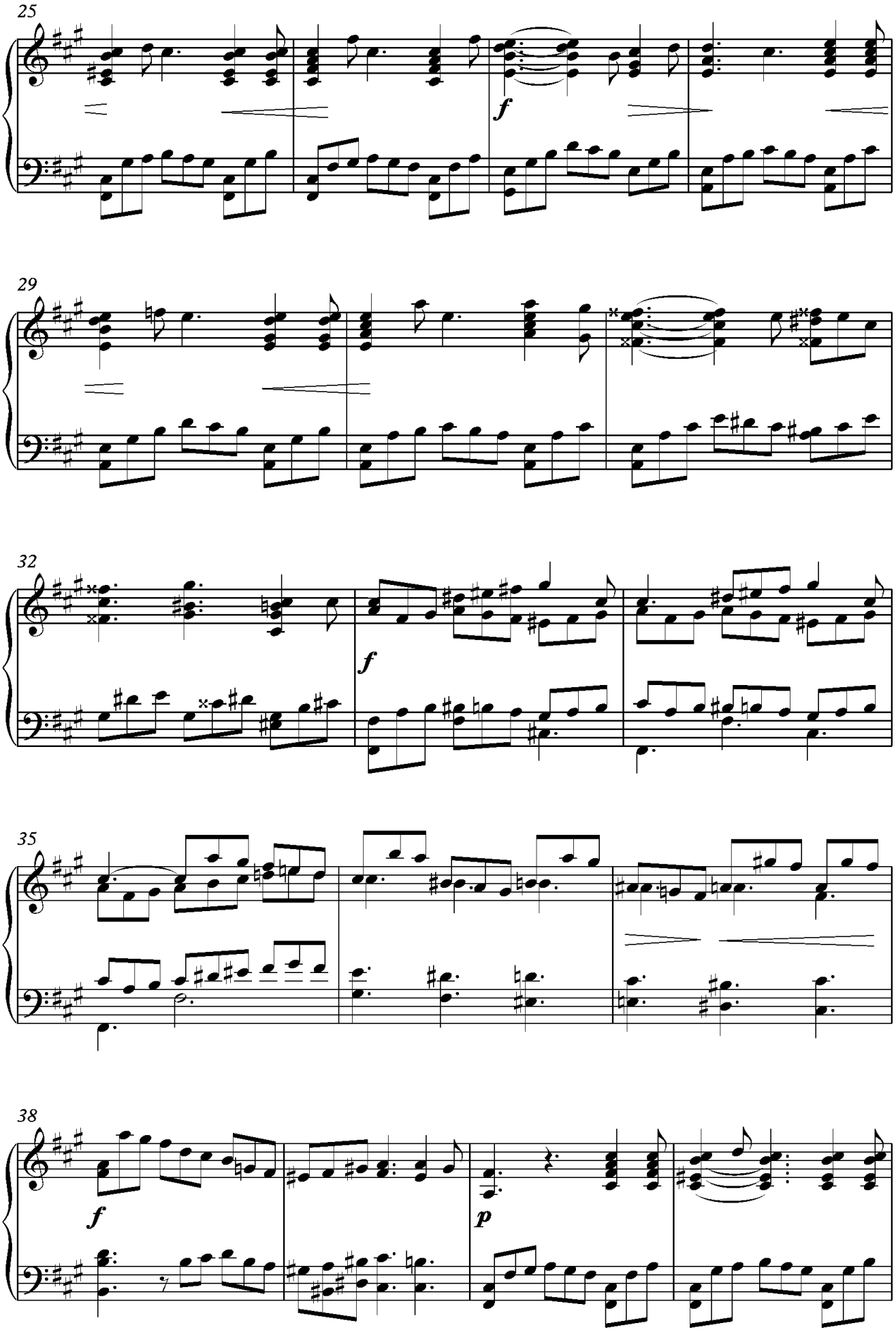
6

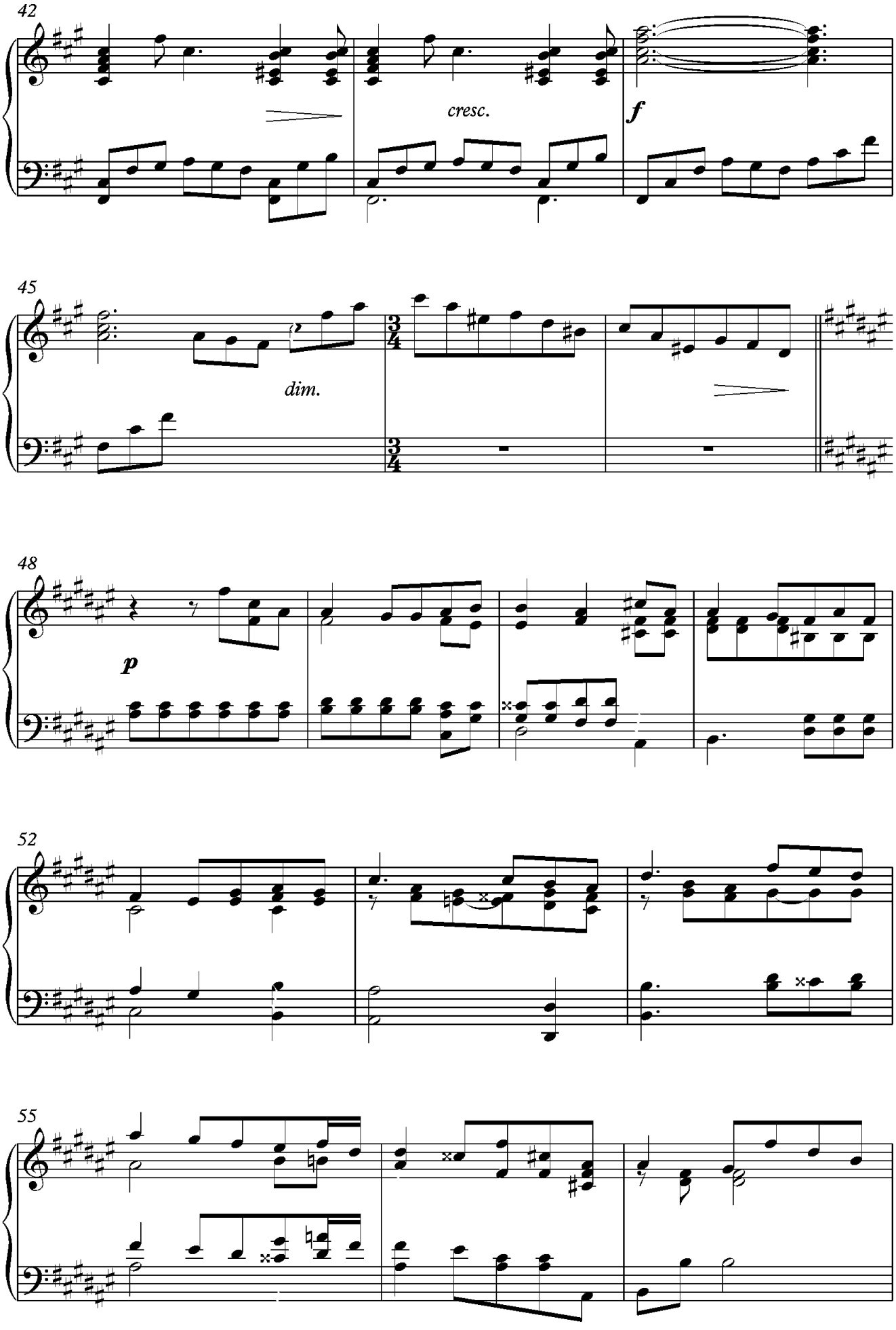
11

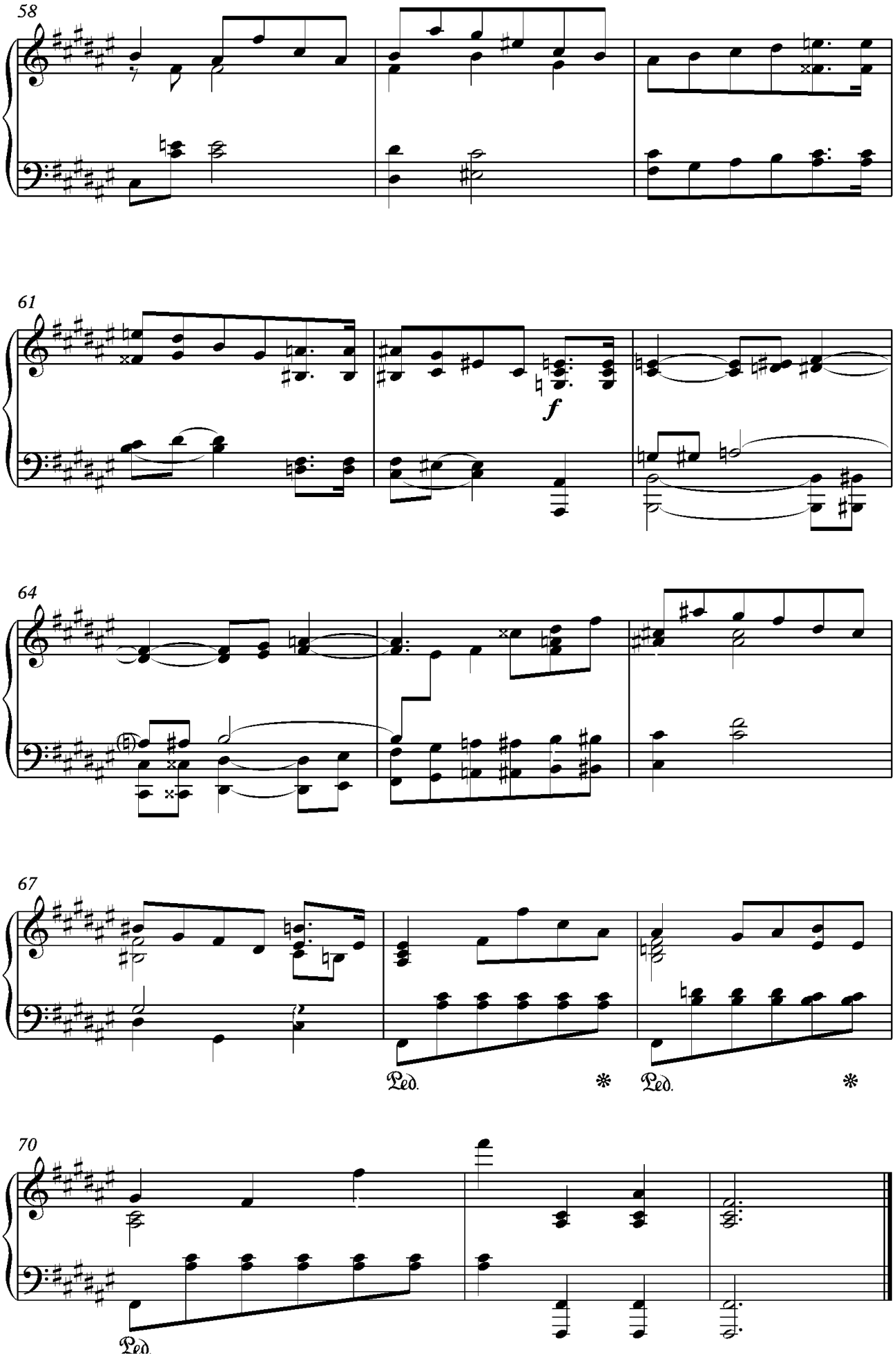
16

21

mf


25
f
29
32
f
35
38
f
p

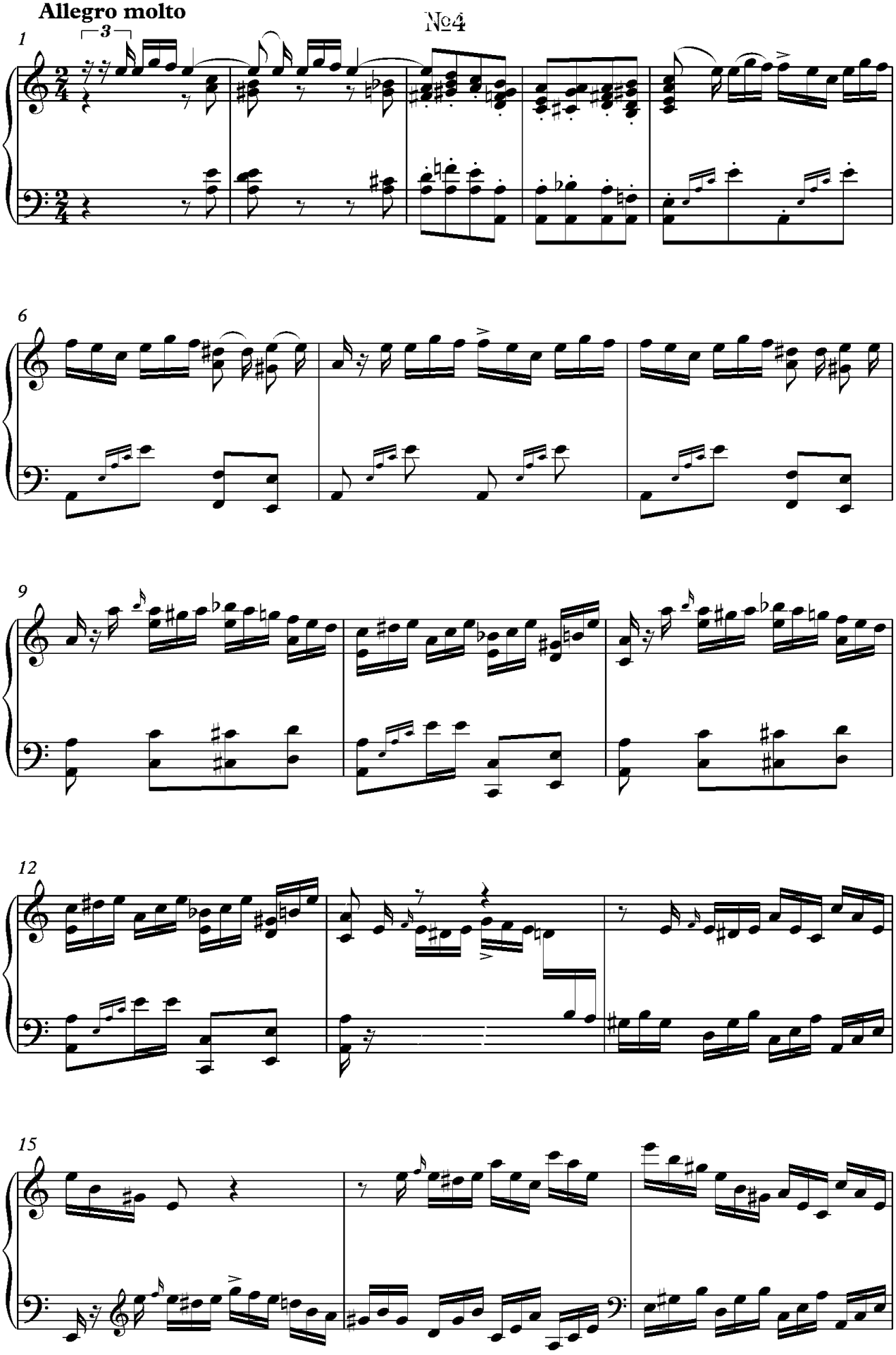

42
cresc.
f
45
dim.
48
p
52
55

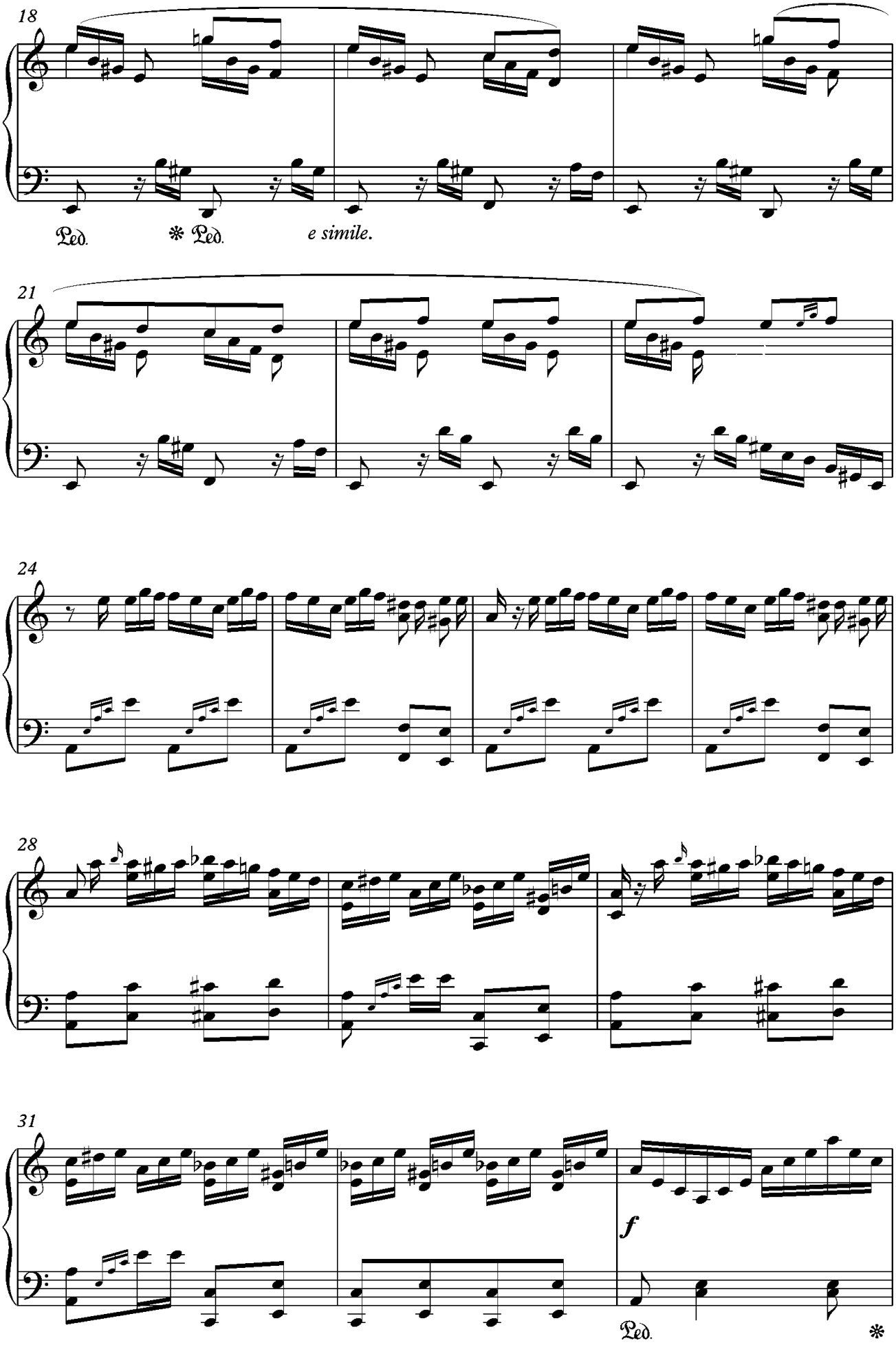

58
61
f
64
67
Ped.
Ped.
70
Ped.

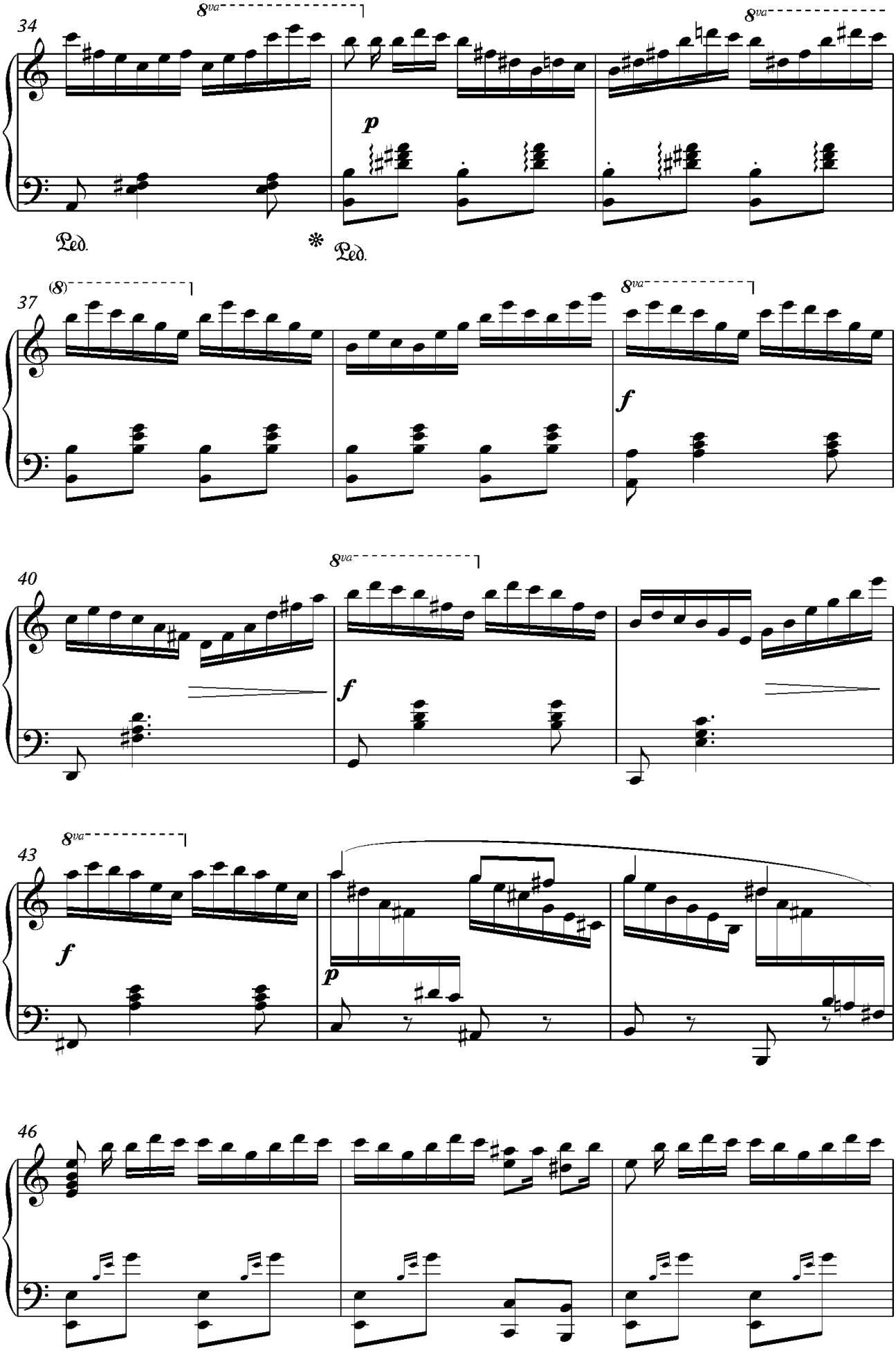
IL SALTARELLO ROMANO

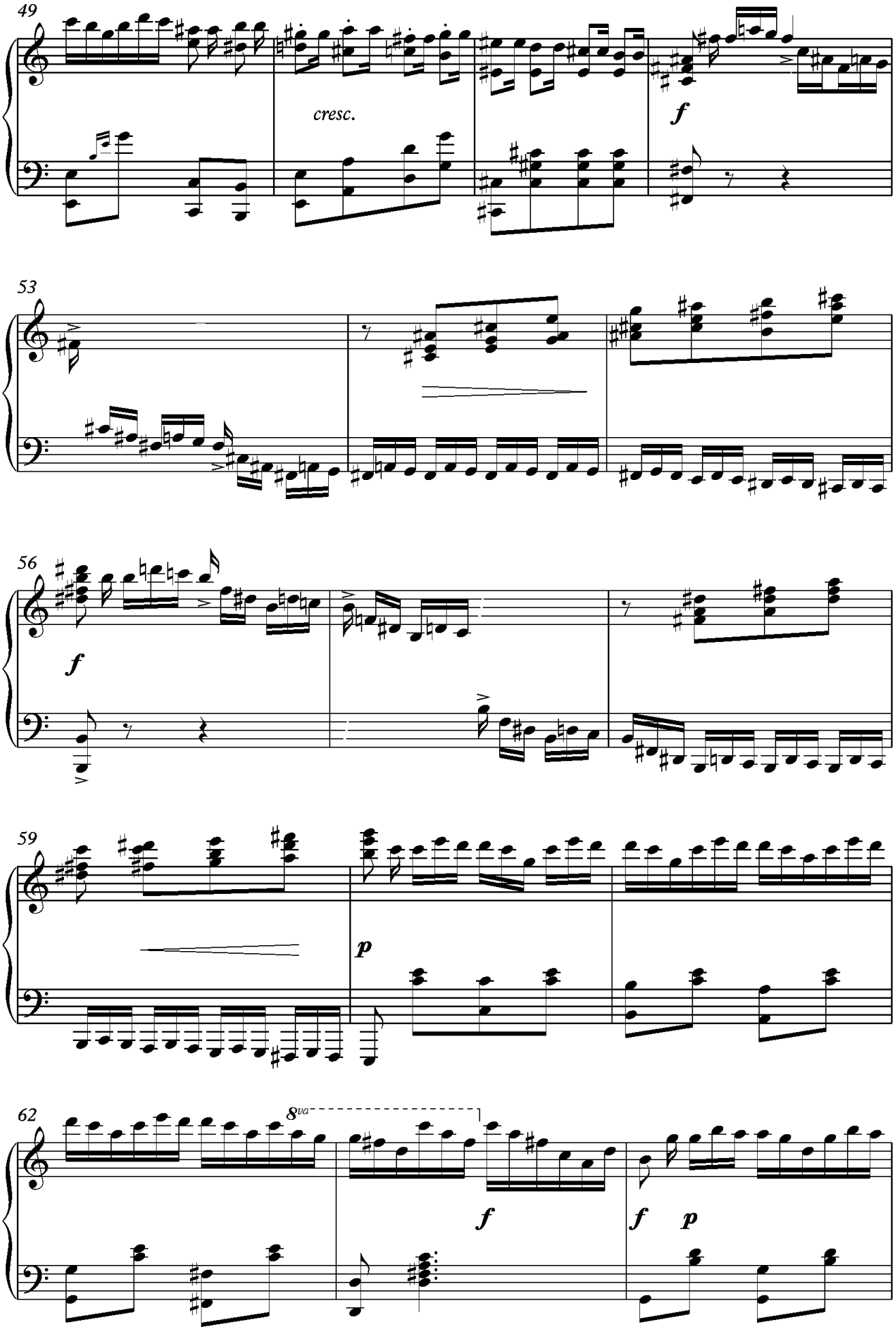
№4

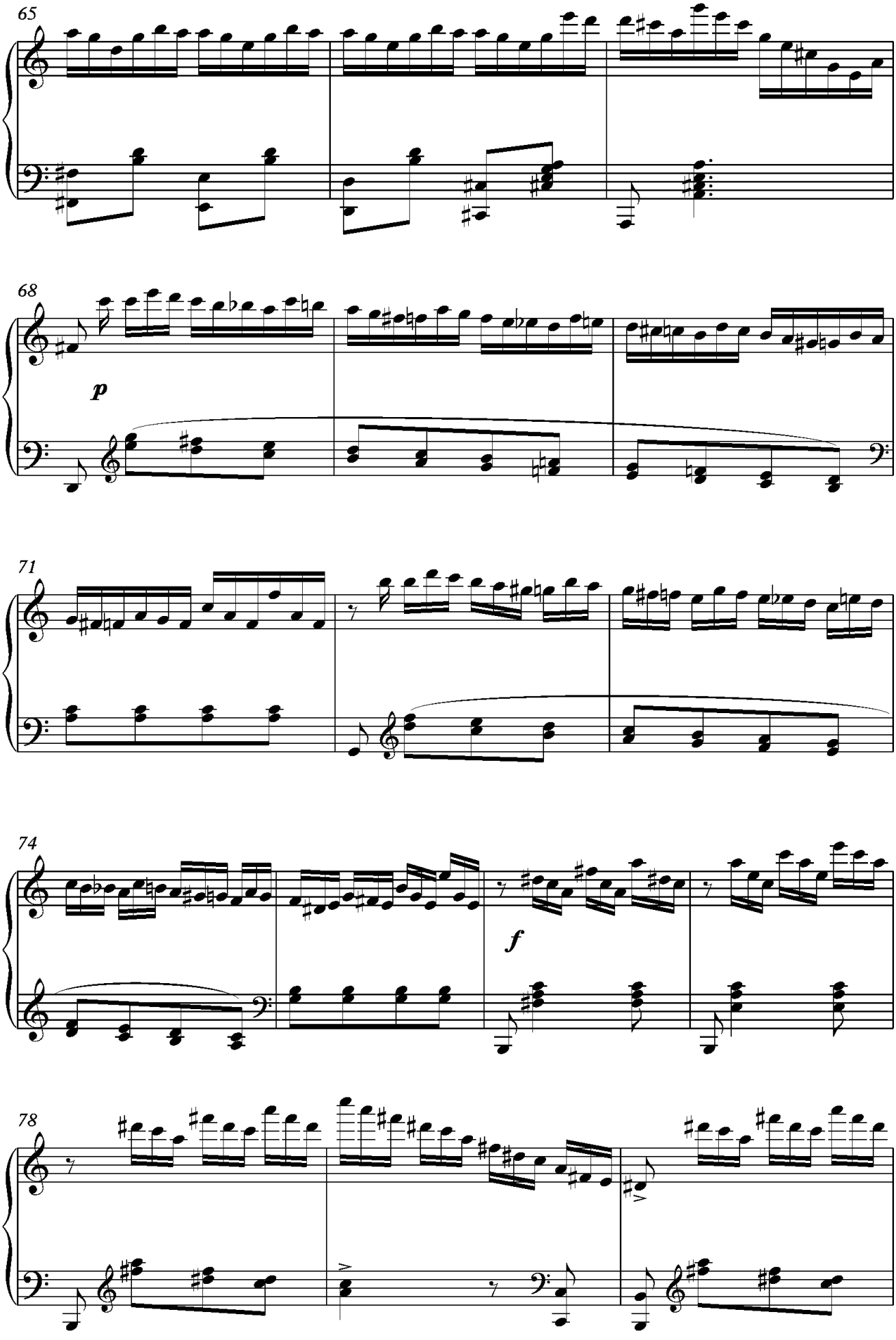
Allegro molto

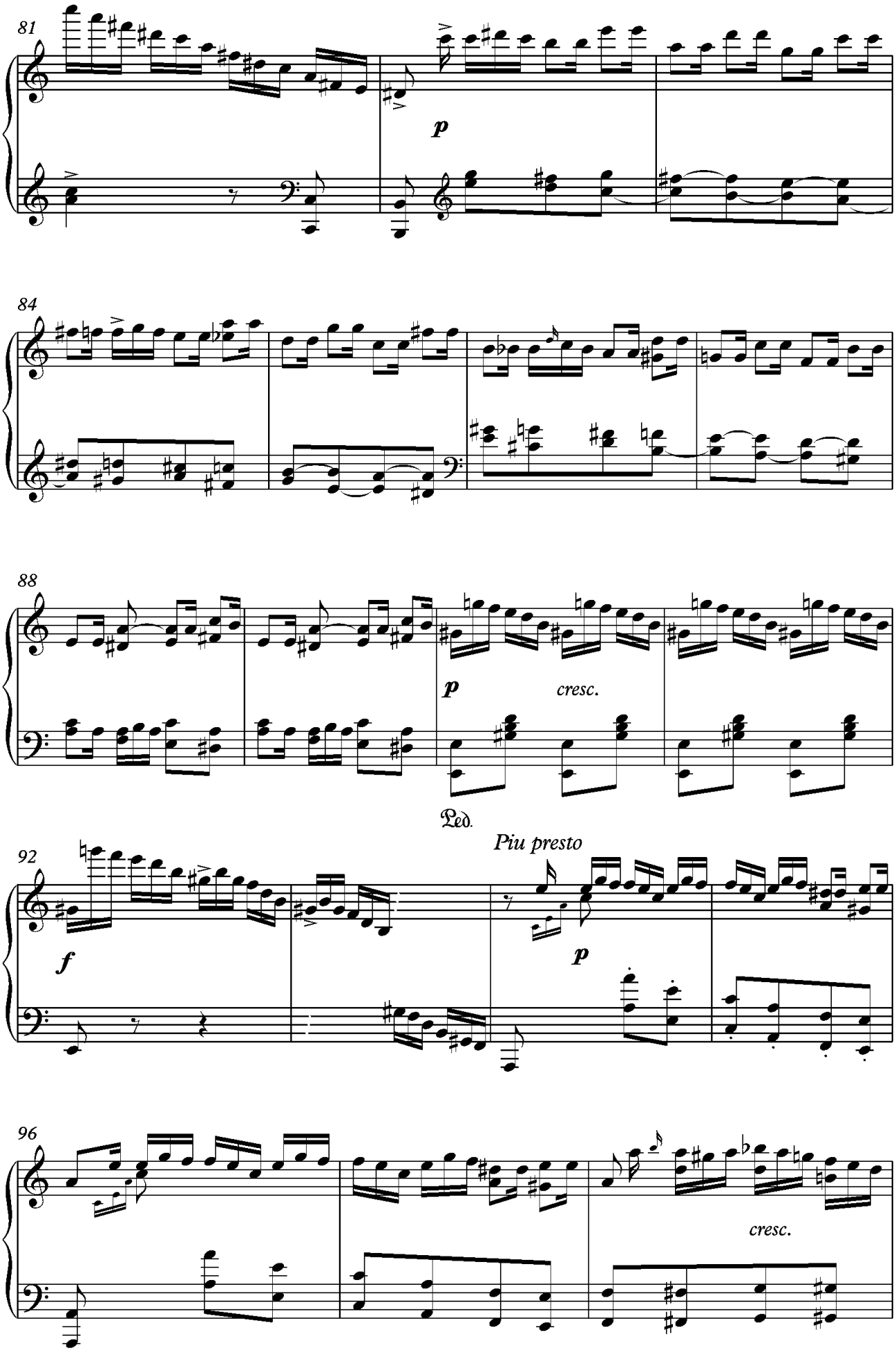


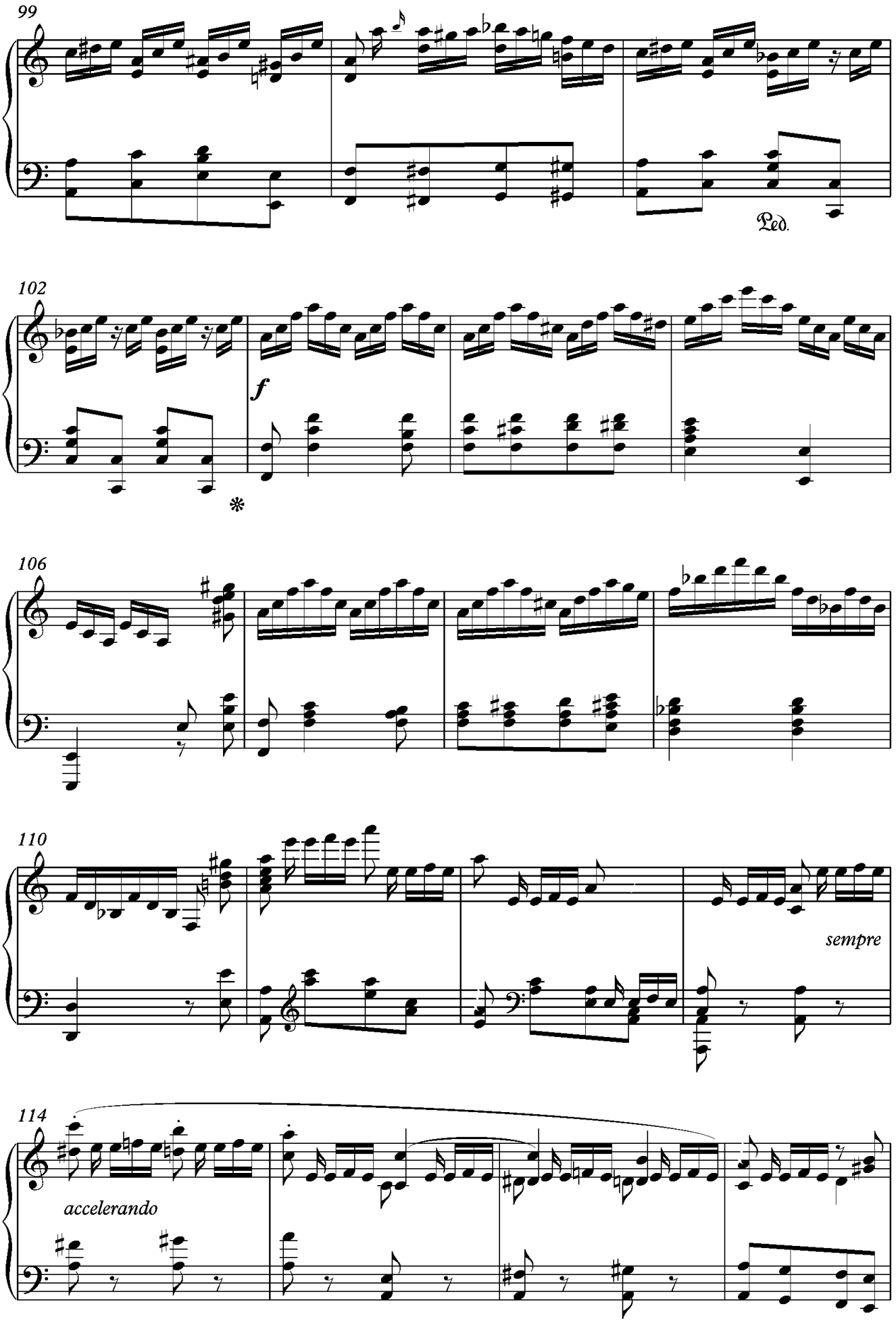

18
Ped.
* Ped.
e simile.
21
24
28
31
f
Ped.
*

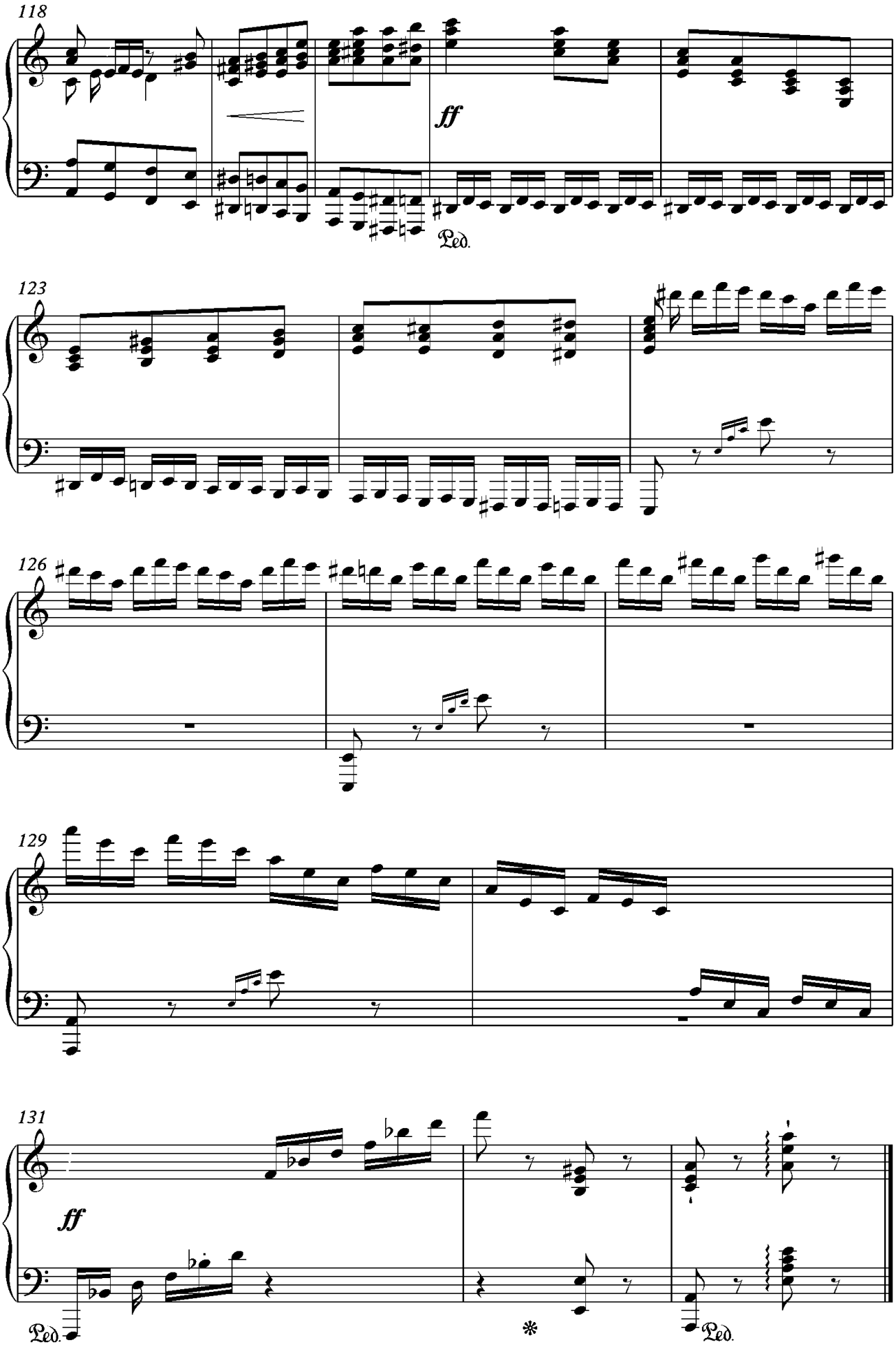

34
8va
p
Ped.
Ped.
37
(8)
8va
f
40
8va
f
43
8va
f
p
46


49
cresc.
f
53
56
f
59
p
62
8va
f
f
p


65
68
p
71
74
f
78


81
p
84
88
p
cresc.
Ped.
Piu presto
92
f
p
96
cresc.


99
Ped.
102
f
106
110
sempre
114
accelerando


118
ff
Ped.
123
126
129
131
ff
Ped.
*
Ped.

Клара Шуман (1819–1896)

Вже у ранніх творах Клари Шуман, написаних у віці десяти-одинадцяти років можна побачити риси величезного композиторського таланту. Життя Клари склалося так, що цей талант не зміг розкритися повною мірою, але ті, твори, які вона спромоглася написати протягом свого довгого та напруженого життя, заслуговують на значно більшу увагу, ніж та, яку їм приділяють нині.

Цілком зрозуміло, що фортепіанні твори Клари Шуман порівнюють з творами Роберта Шумана: її коханого чоловіка, батька їхніх вісьмох дітей та автора музики, яку Клара постійно виконувала у своїх концертах та старанно редагувала. До того ж саме Роберт після одруження наполягав на тому, щоб Клара більше уваги приділяла композиції. Стиль більшості фортепіанних творів так само майже не відрізняється від стилю творів її чоловіка, як стиль творів Фанні Гензель майже не відрізняється від стилю творів її брата. Але якщо в останньому випадку йдеться про кровну спорідненість, то у першому — про духовний зв'язок.

Втім, певні відмінності можна відчути. Так, фактура в етюді ля-бемоль мажор є менш насиченою та більш гомогенною, ніж у віртуозних творах Роберта. Відчувається певна схожість з етюдом ре-бемоль мажор Шопена — останнім з Трьох нових етюдів для школи Мошелеса та Фетіса. Обидва етюди спрямовані на диференціацію кантиленної мелодії та акомпанементу, але етюд Клари Шуман не потребує такої великої розтяжки рук, як етюд Шопена.

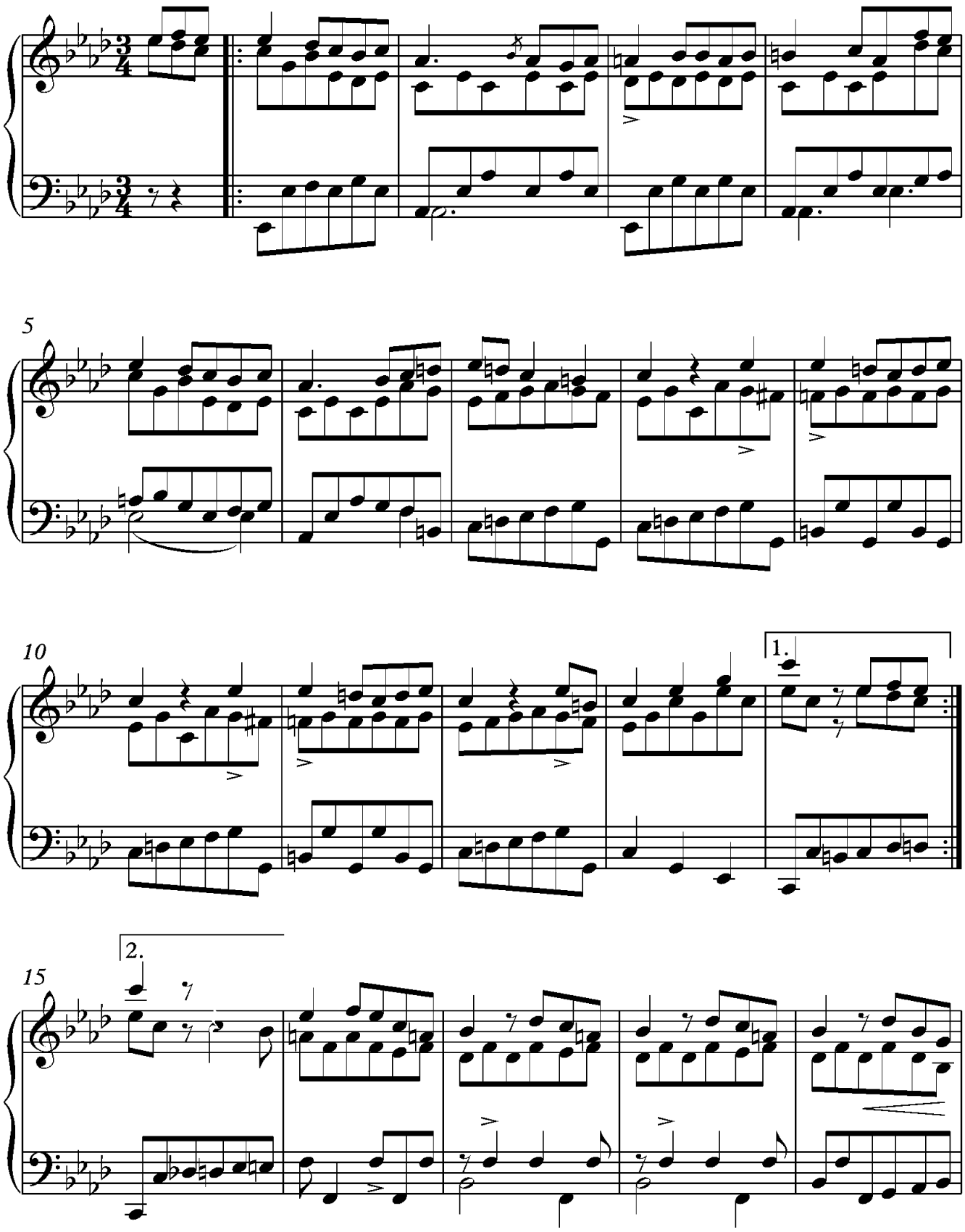
Три романси дуже схожі на цикли невеликих п’єс, які у зрілий період творчості — після 1840 року — писав і Роберт. Такі цикли призначені більше для салонного музикування, ніж для концертного виконання, але вони позбавлені будь-яких ознак манірної «салонності» та приваблюють виразністю майже пісенних кантіленних мелодій: адже Клара не випадково назвала наведені нижче п’єси саме романсами. Від пісень без слів Мендельсона та пісень для фортепіано його сестри ці романси відрізняються більш ви високим «градусом» емоційного збудження та потребують від виконавця більших емоційних витрат.

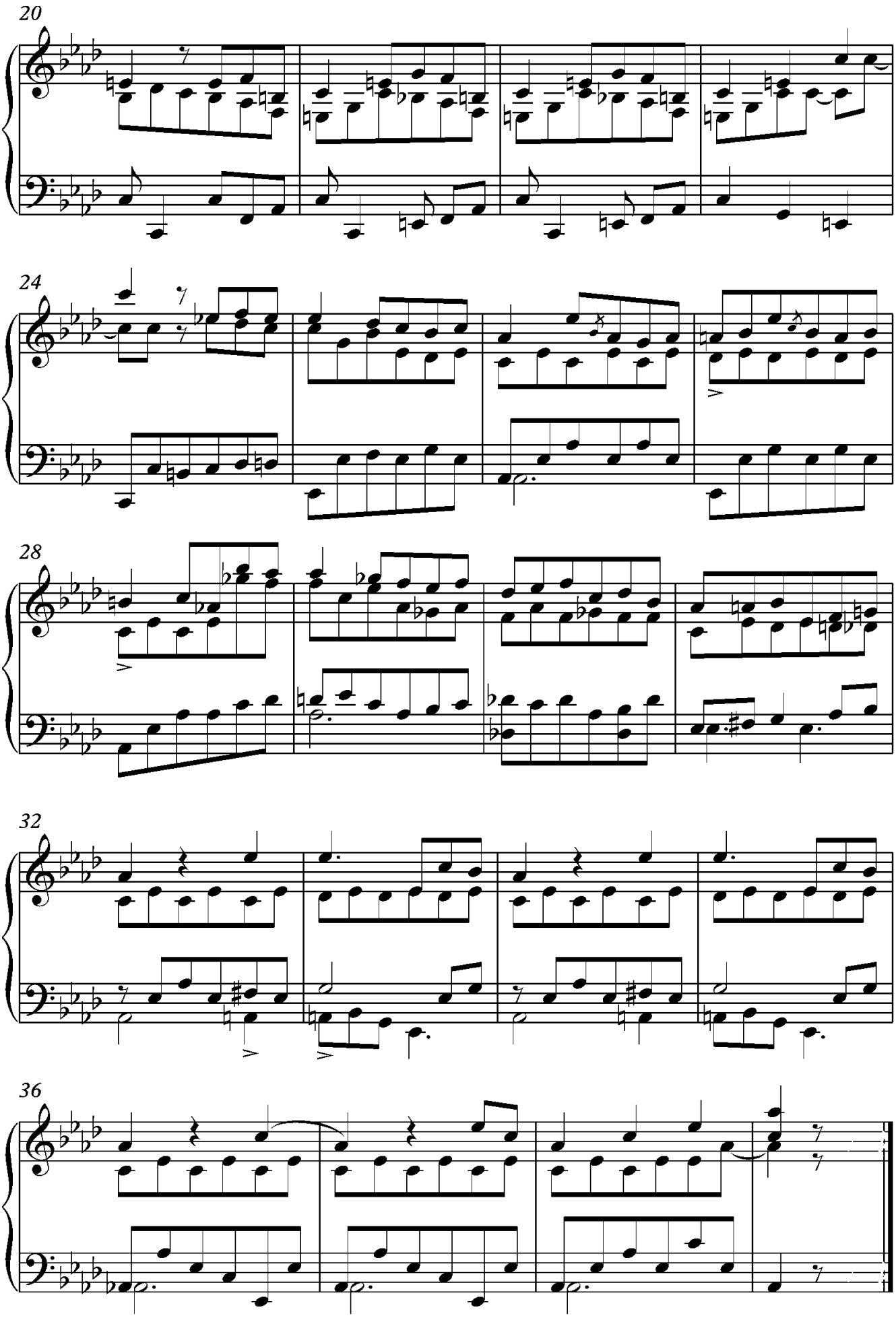
Певна різниця між Трьома романсами та «малими» циклами фортепіанних п’єс Роберта полягає в тому, що в романсах фактура більш прозора та, мабуть, більш ретельно пророблена.

Клара отримала більш ґрунтовну та систематичну музично-теоретичну освіту, ніж її чоловік. Це відчувається у тому жанрі, який, крім натхнення, потребує багаторічних вправ та значних інтелектуальних зусиль — у жанрі — прелюдії та фуги. Звернувшись до цього жанру, Клара не стала наслідувати бахівським зразкам, а пішла у тому напрямку, який вказував своїми фортепіанними прелюдіями і фугами та органними сонатами Фелікс Мендельсон-Бартольті. Хоча фуги, написані Кларою, більш стислі та лаконічні, ніж фуги Мендельсона, її Три прелюдії та фуги — яскраві зразки саме романтичних поліфонічних творів, які поєднують раціональну техніку голосоведіння з великою гармонічною «напругою» та потребують при виконанні значних емоційних витрат. Видається, що прелюдії і фуги Клари Шуман не поступаються досягненням Роберта у цьому жанрі, або навіть перевершують їх.

Вважаємо, що ці прелюдії і фуги, як і інші наведені нижче твори Клари Шуман, мають займати більш помітне місце у фортепіанному репертуарі, навчальному та концертному.

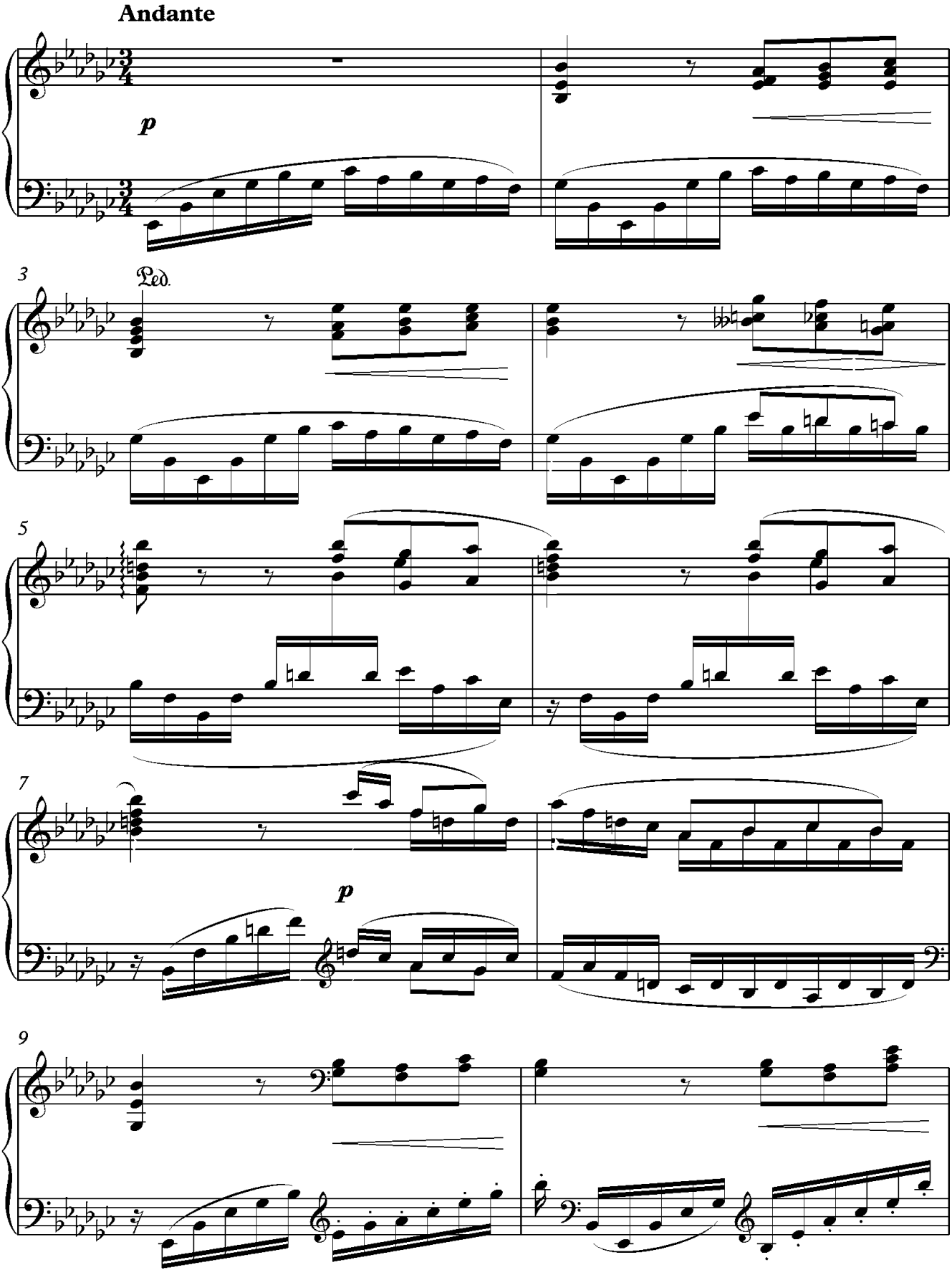
Етюд ля-бемоль мажор

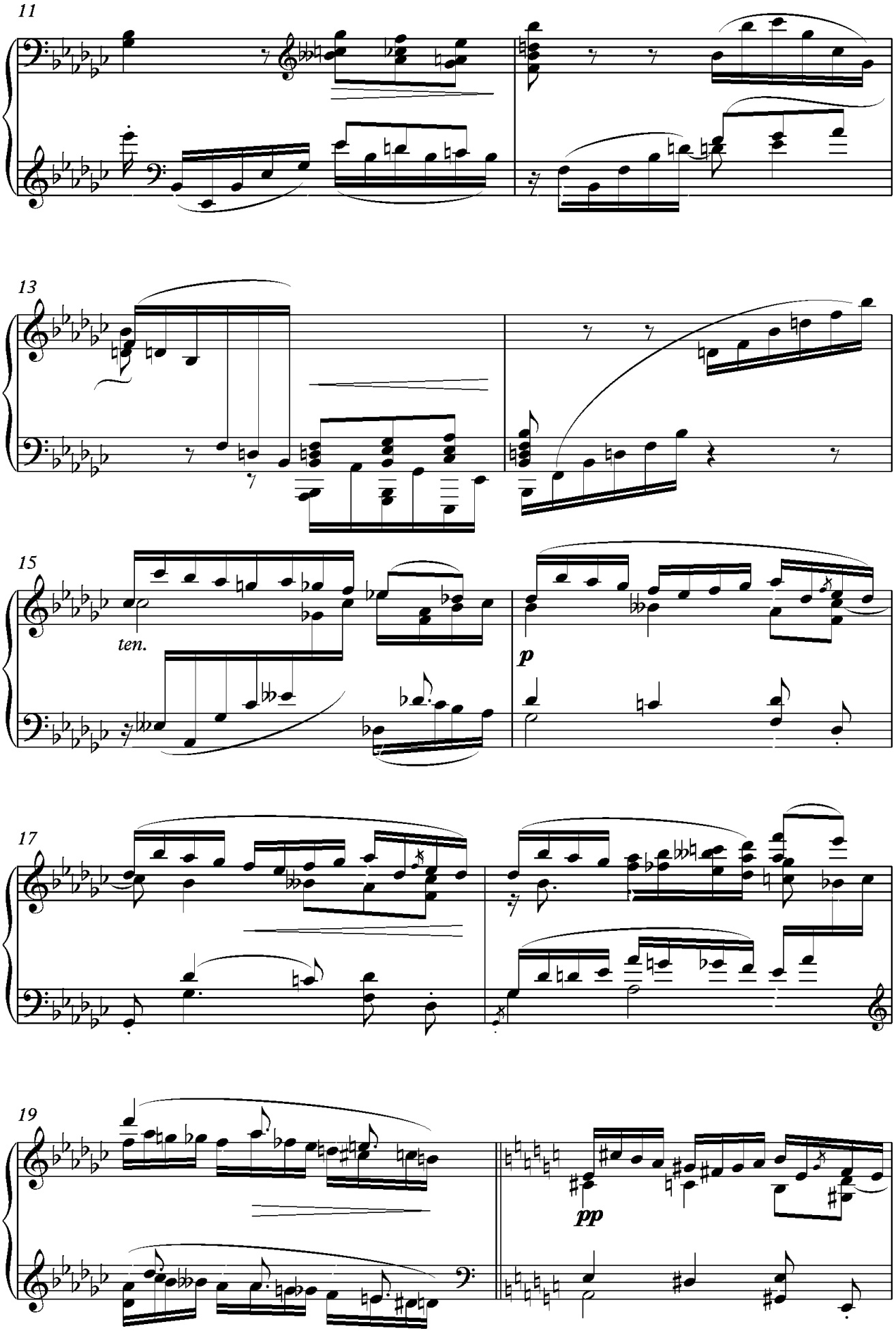


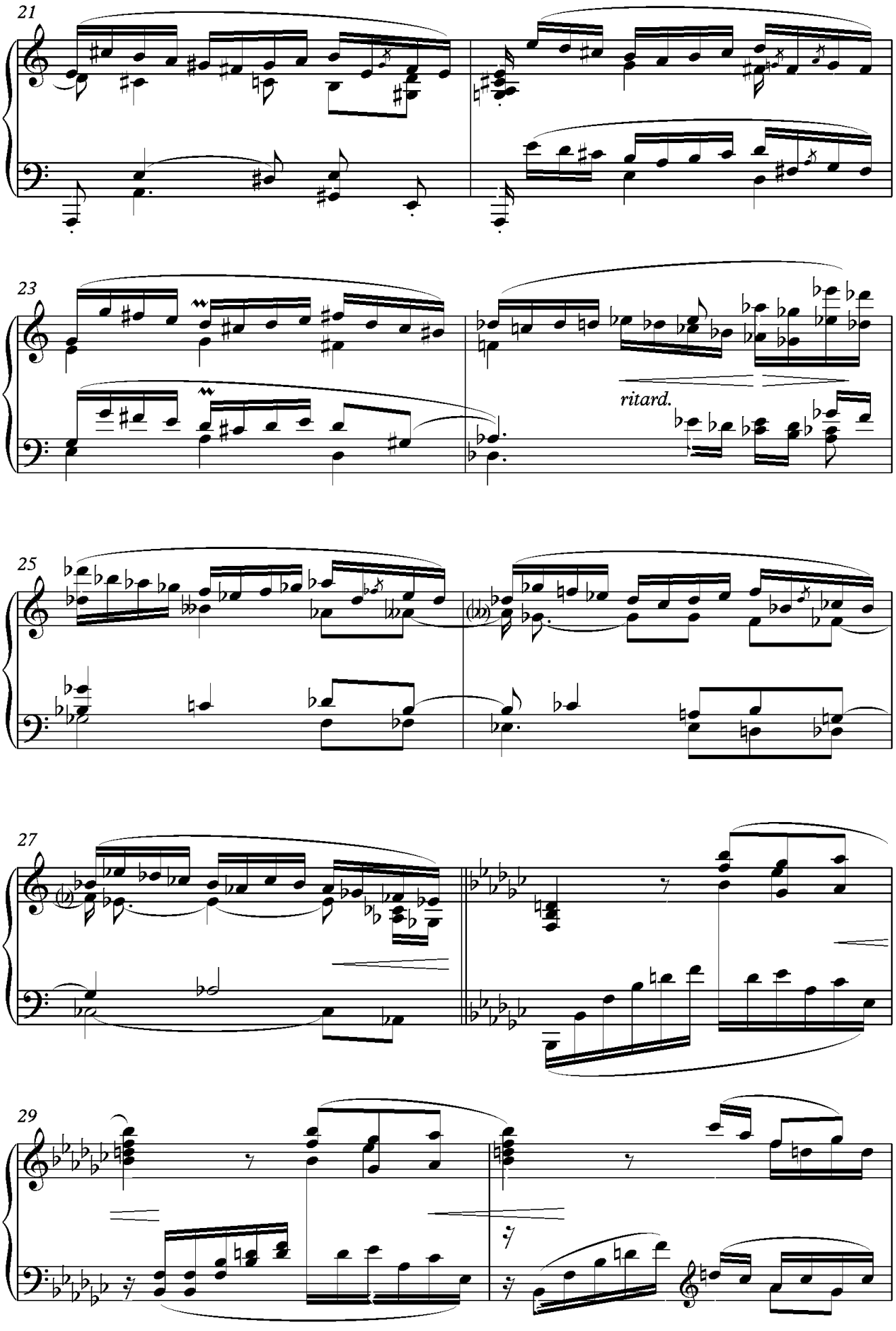

20
24
28
32
36

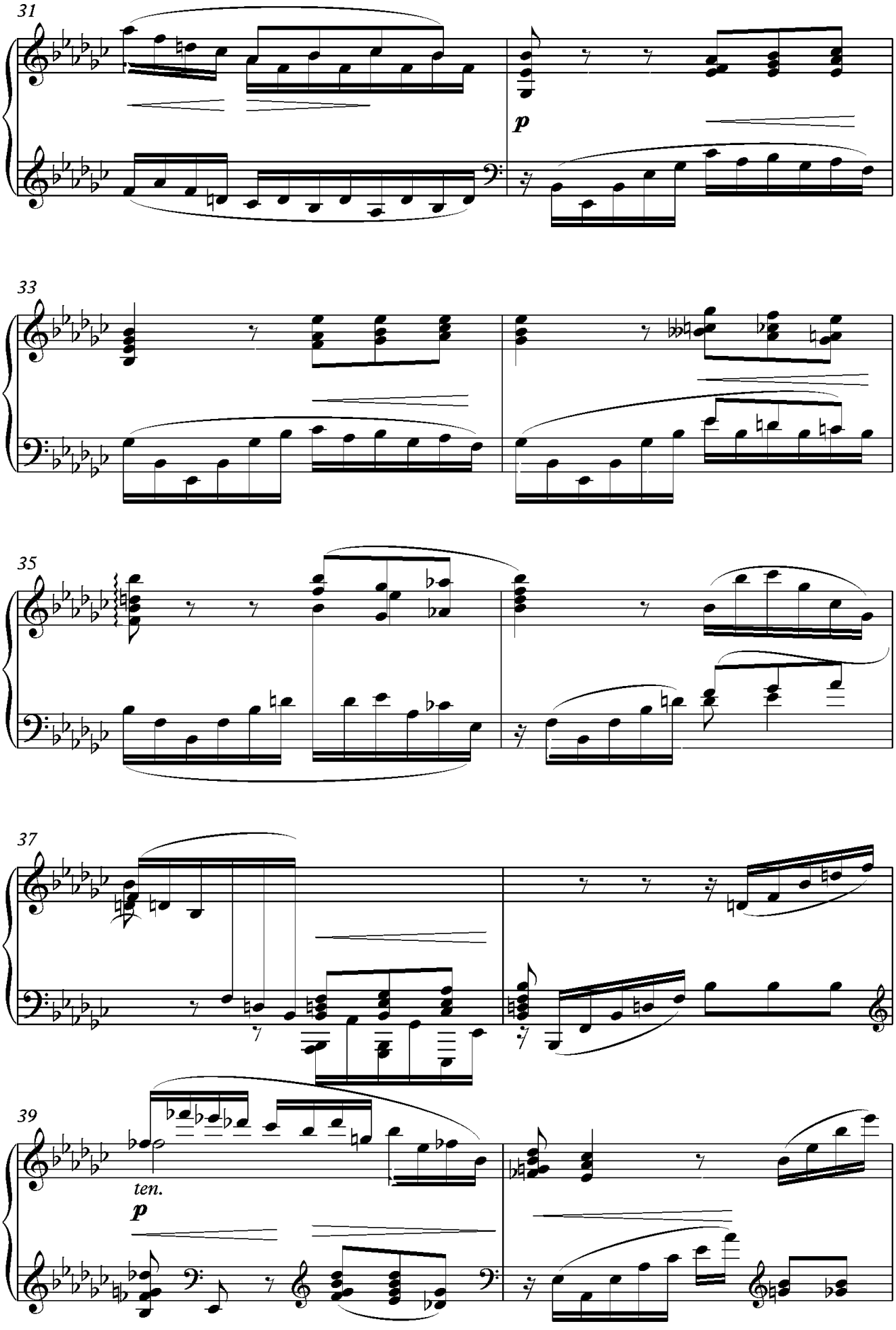
Три романси, ор. 11

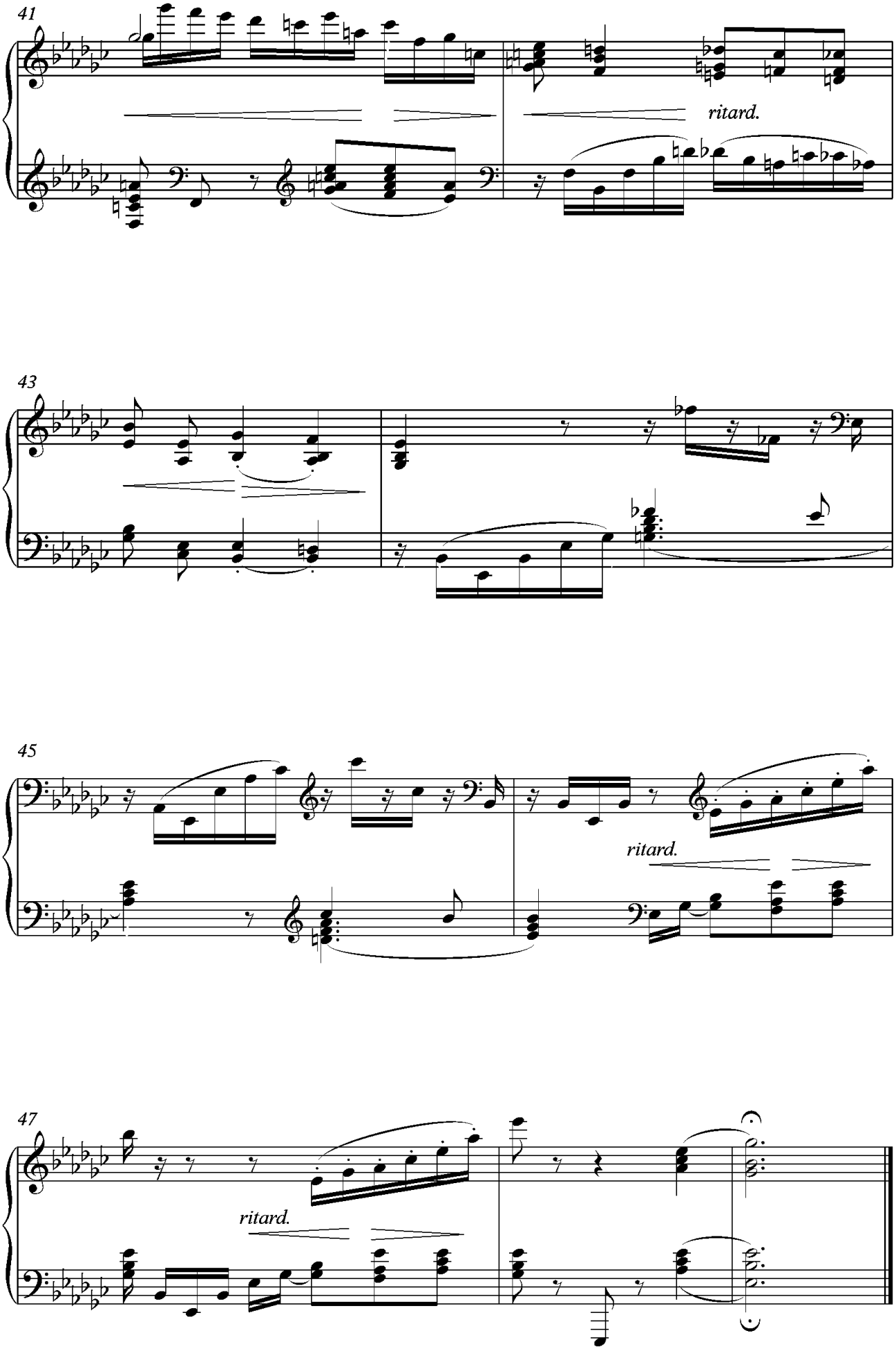
№1



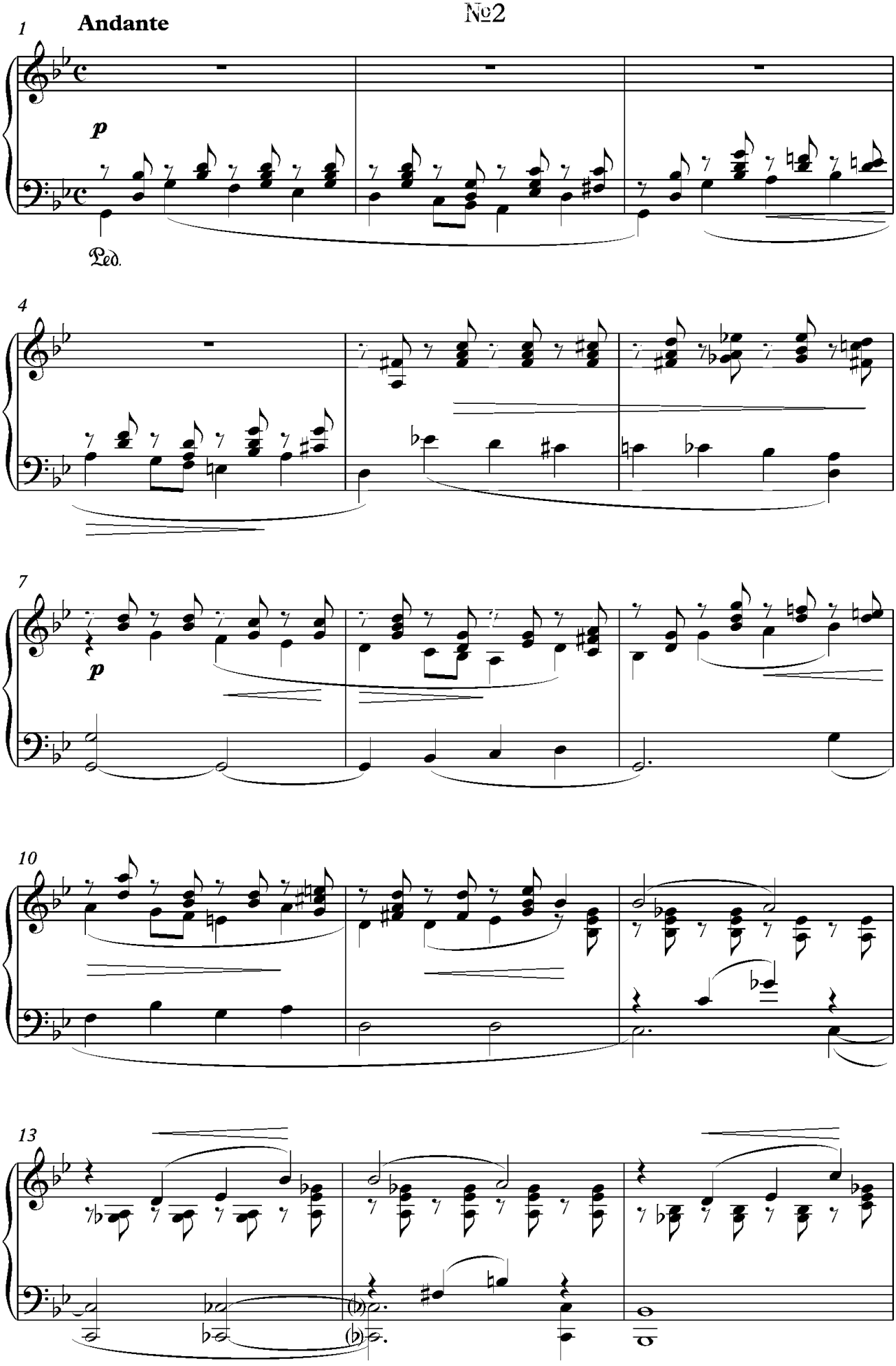

11
13
15
ten.
p
17
19
pp

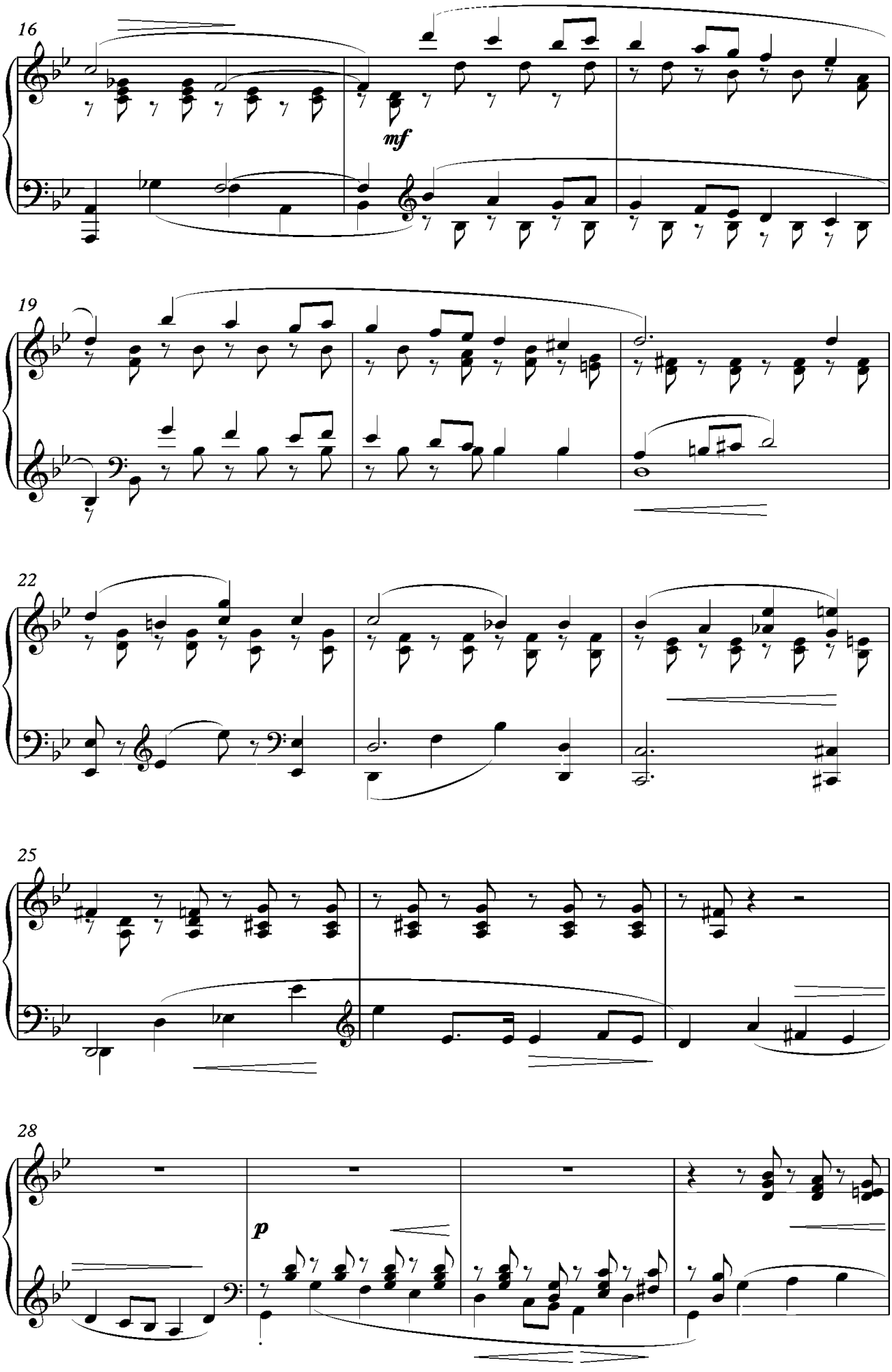

21
23
ritard.
25
27
29

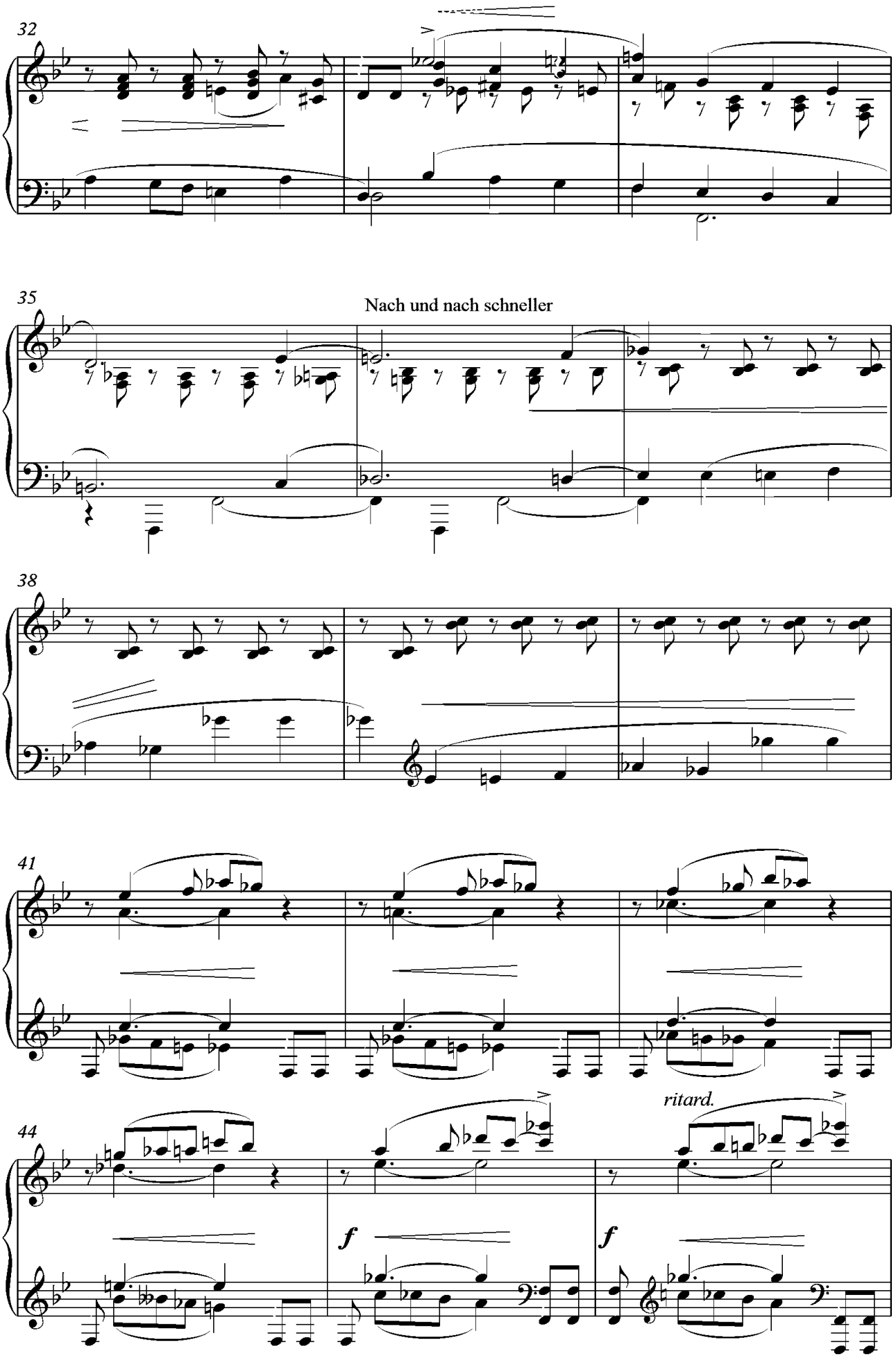

31
p
33
35
37
39
ten.
p

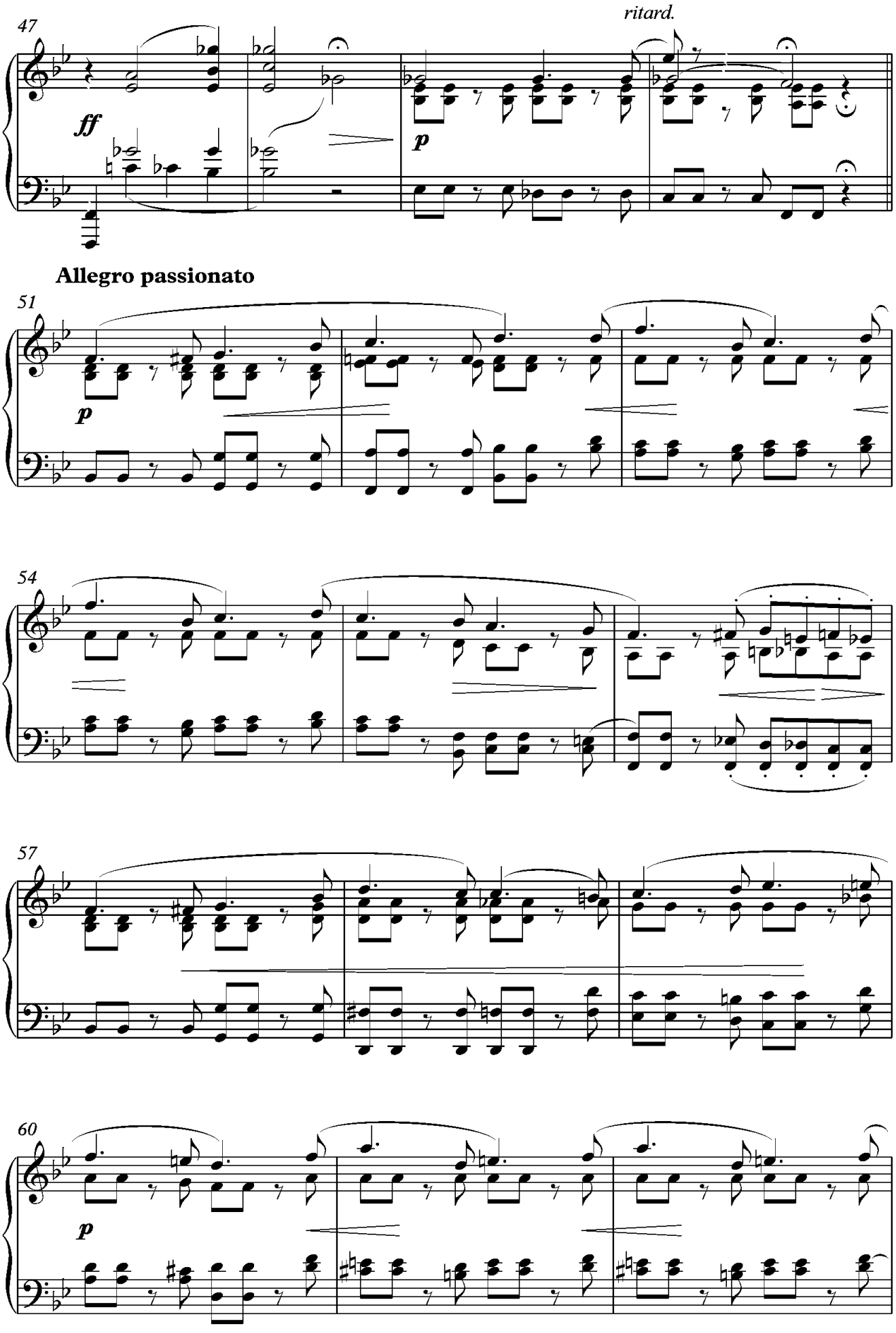

41
ritard.
43
45
ritard.
47
ritard.

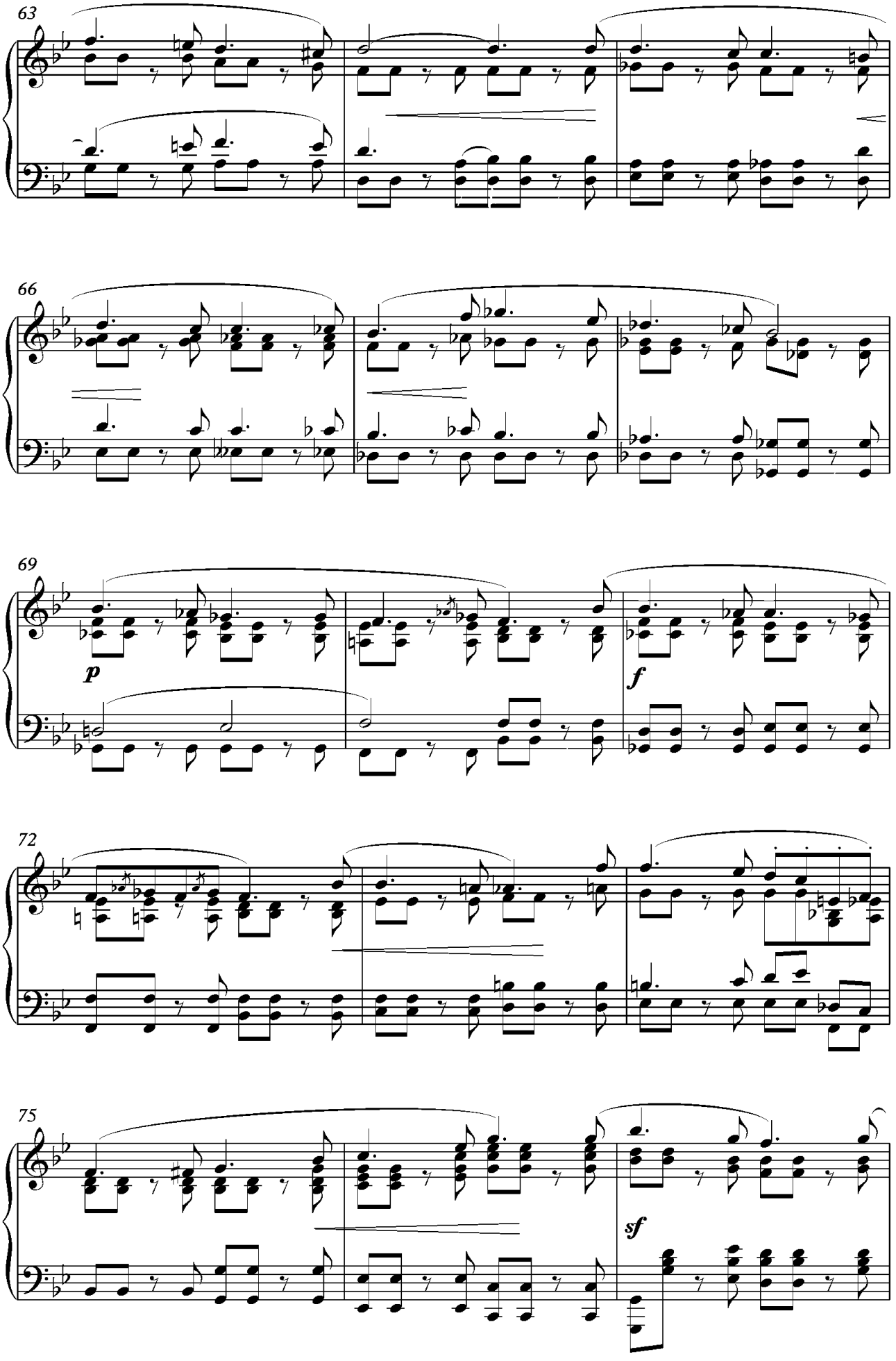
№2

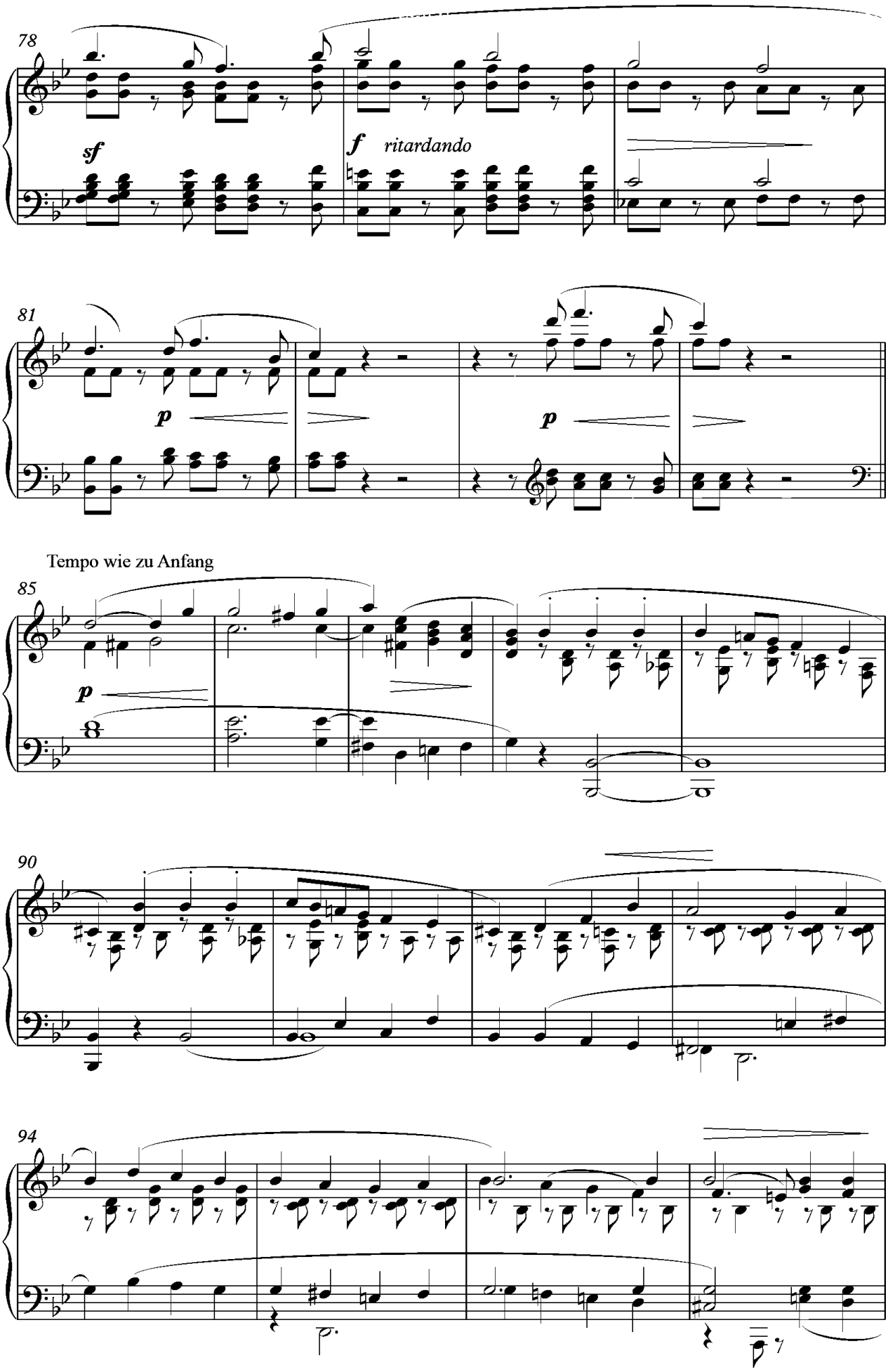


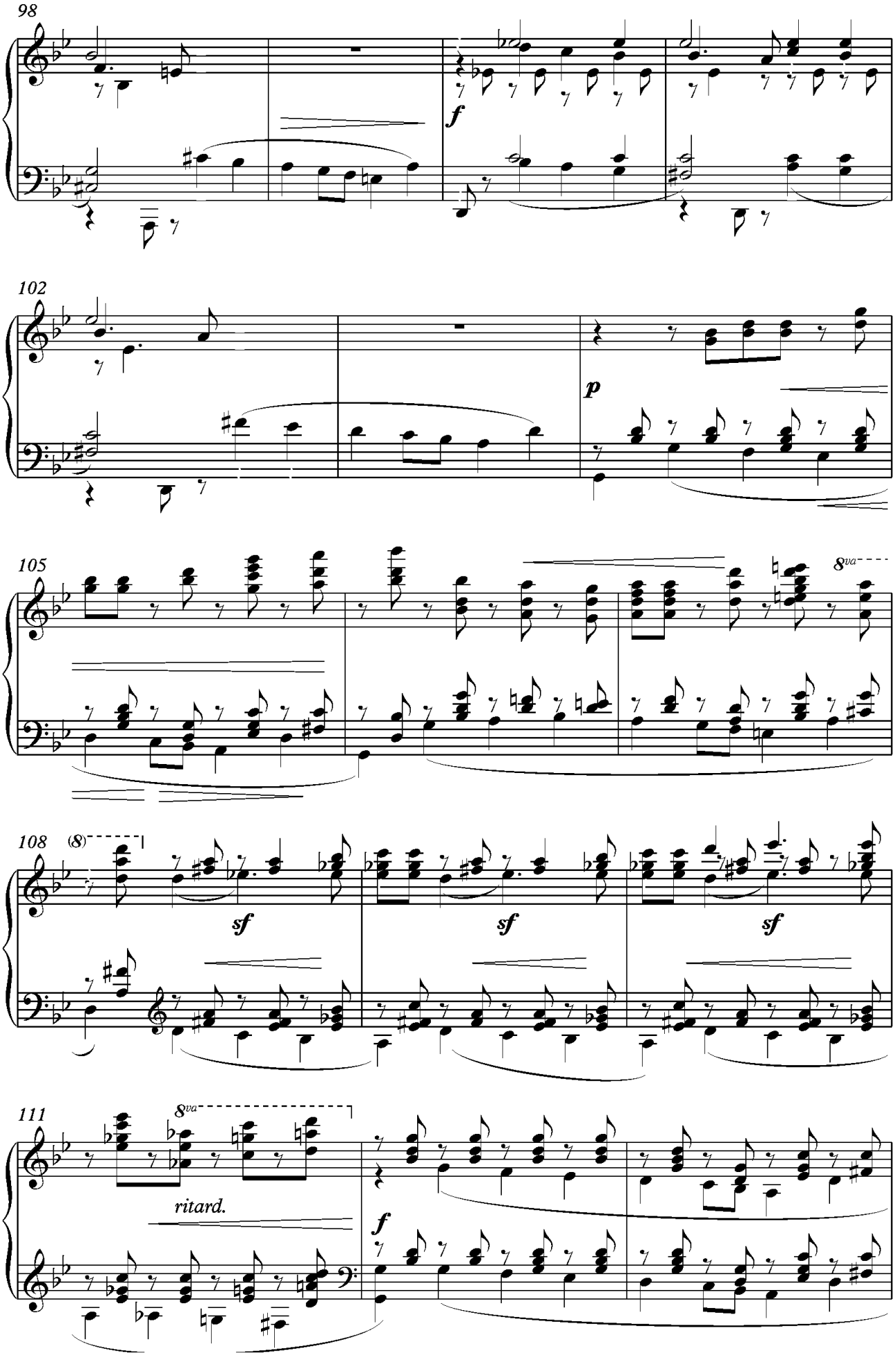

16
mf
19
22
25
28
p

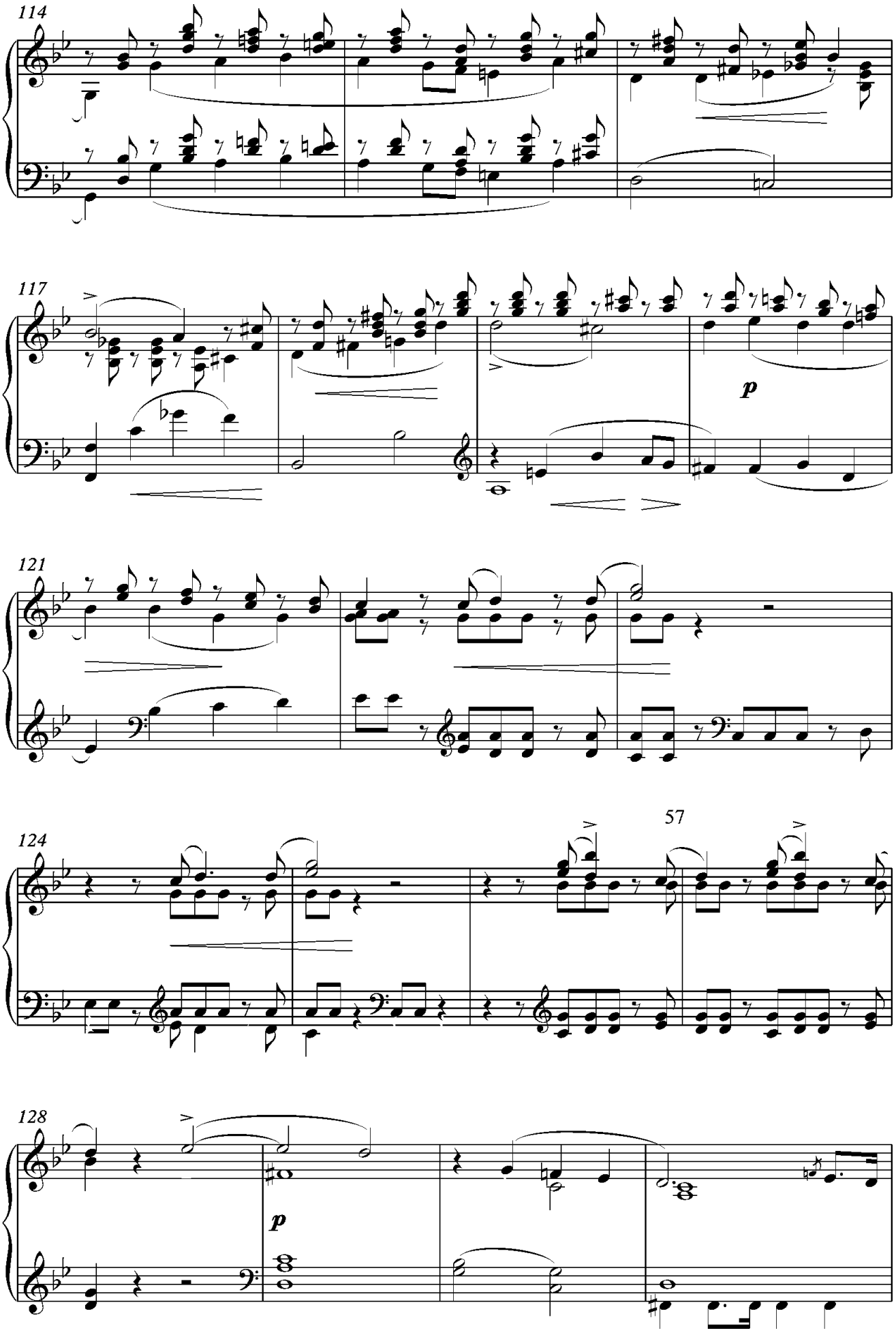

32
35
Nach und nach schneller
38
41
44
ritard.
f
f

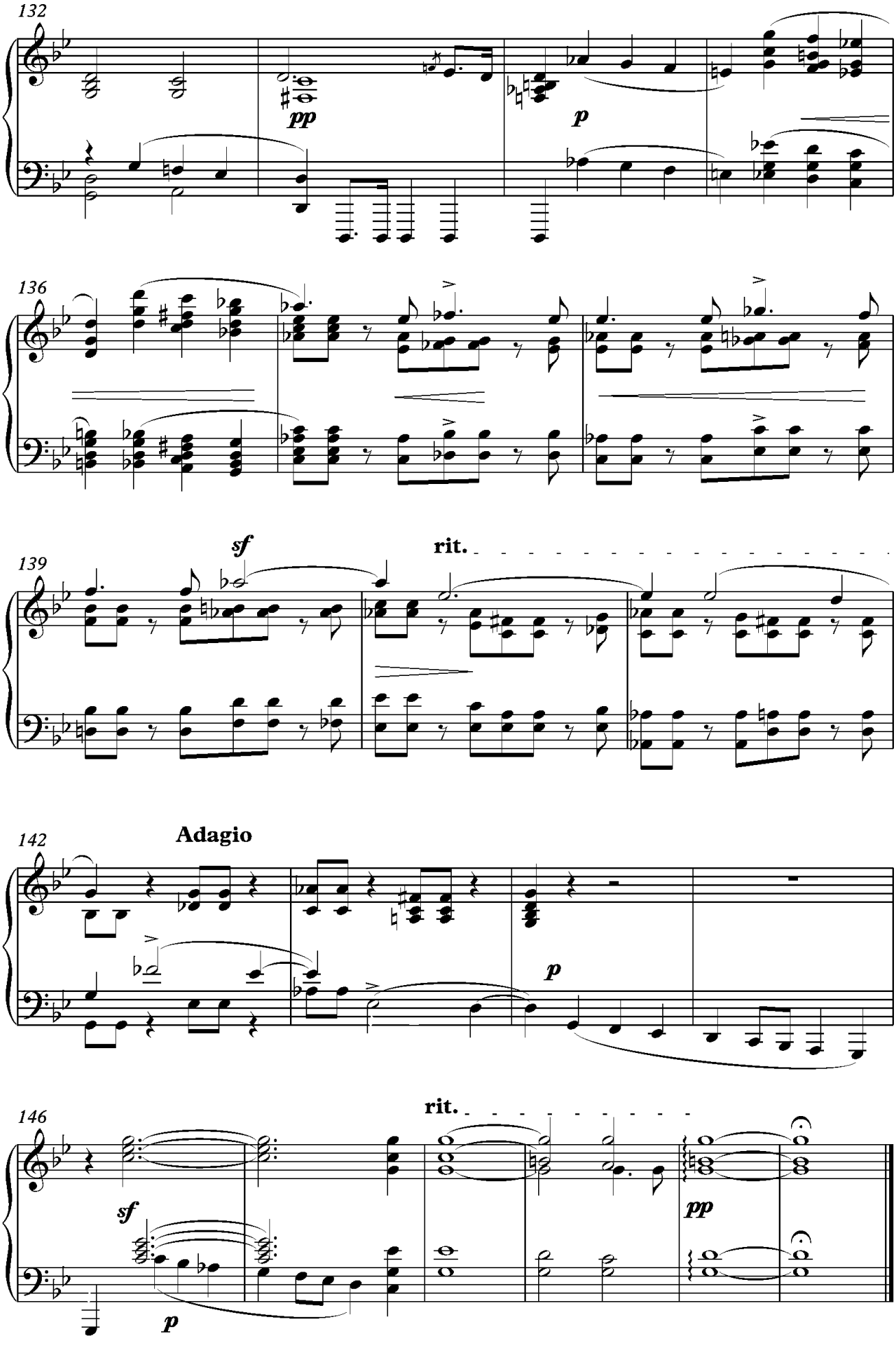

47
ritard.
ff
p
Allegro passionato
51
p
54
57
60
p


63
66
69
p
f
72
75
sf

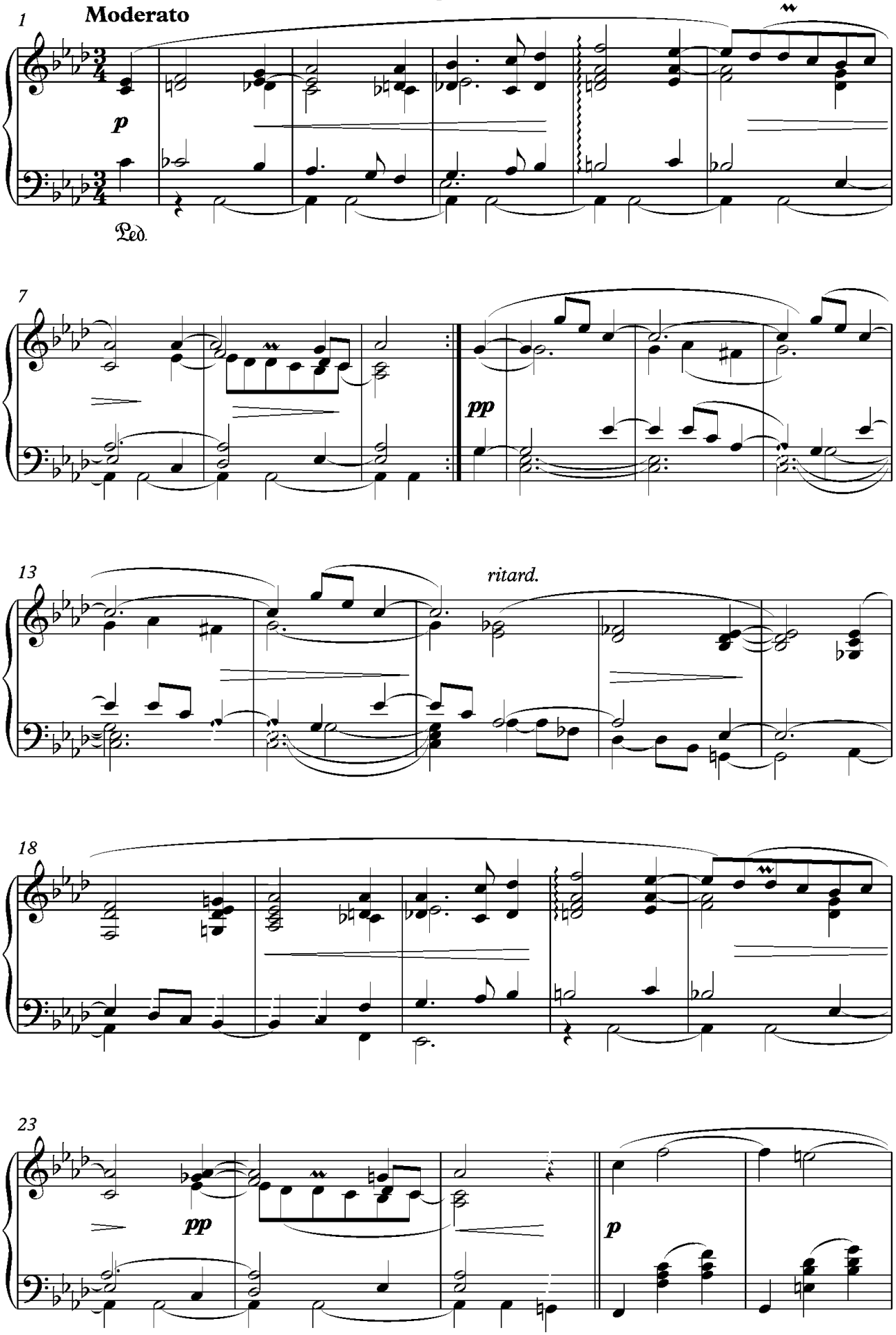

78
sf
f ritardando
81
p
p
Tempo wie zu Anfang
85
p
90
94

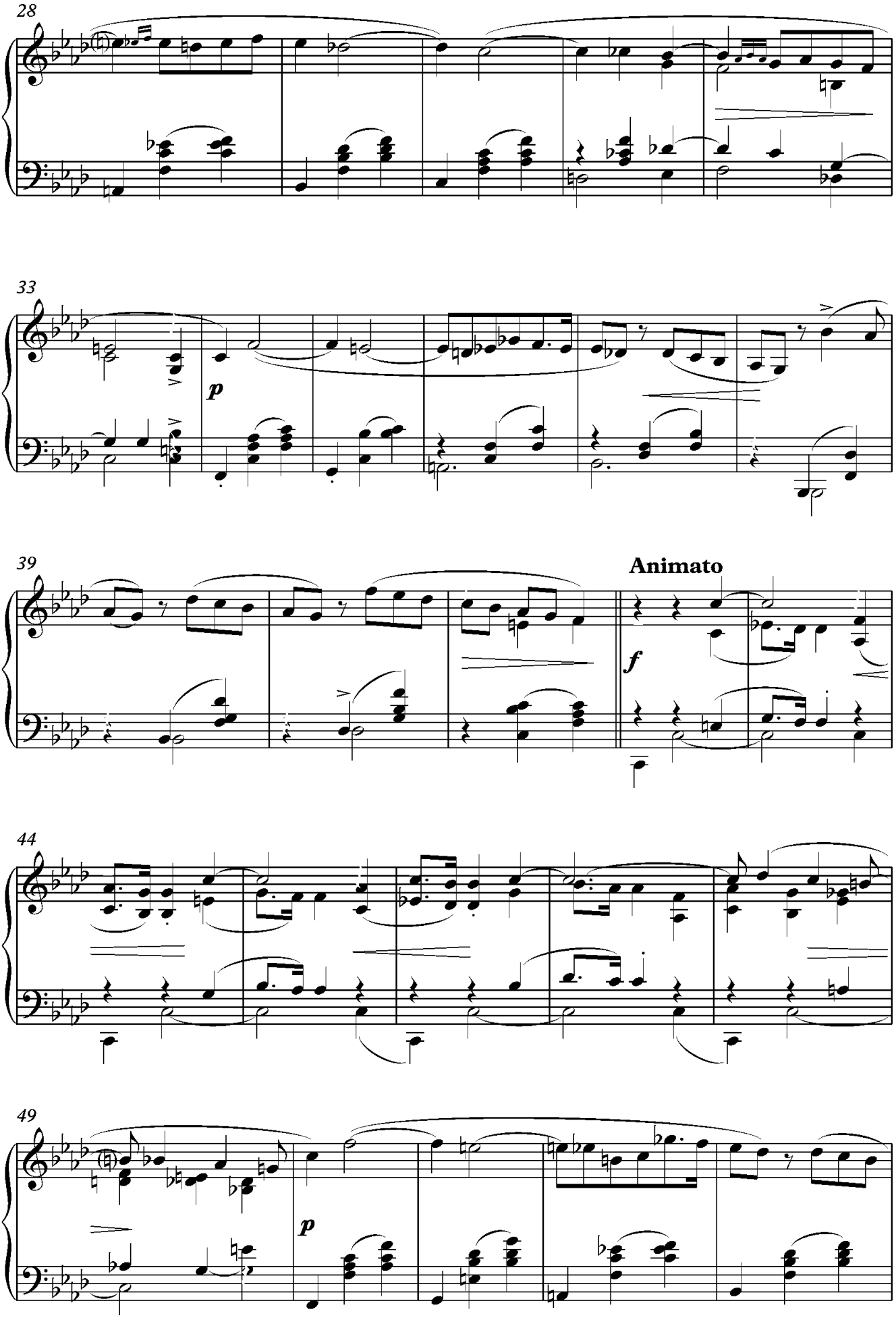

98
f
102
p
105
8va
108
(8)
sf
sf
sf
111
8va
ritard.
f

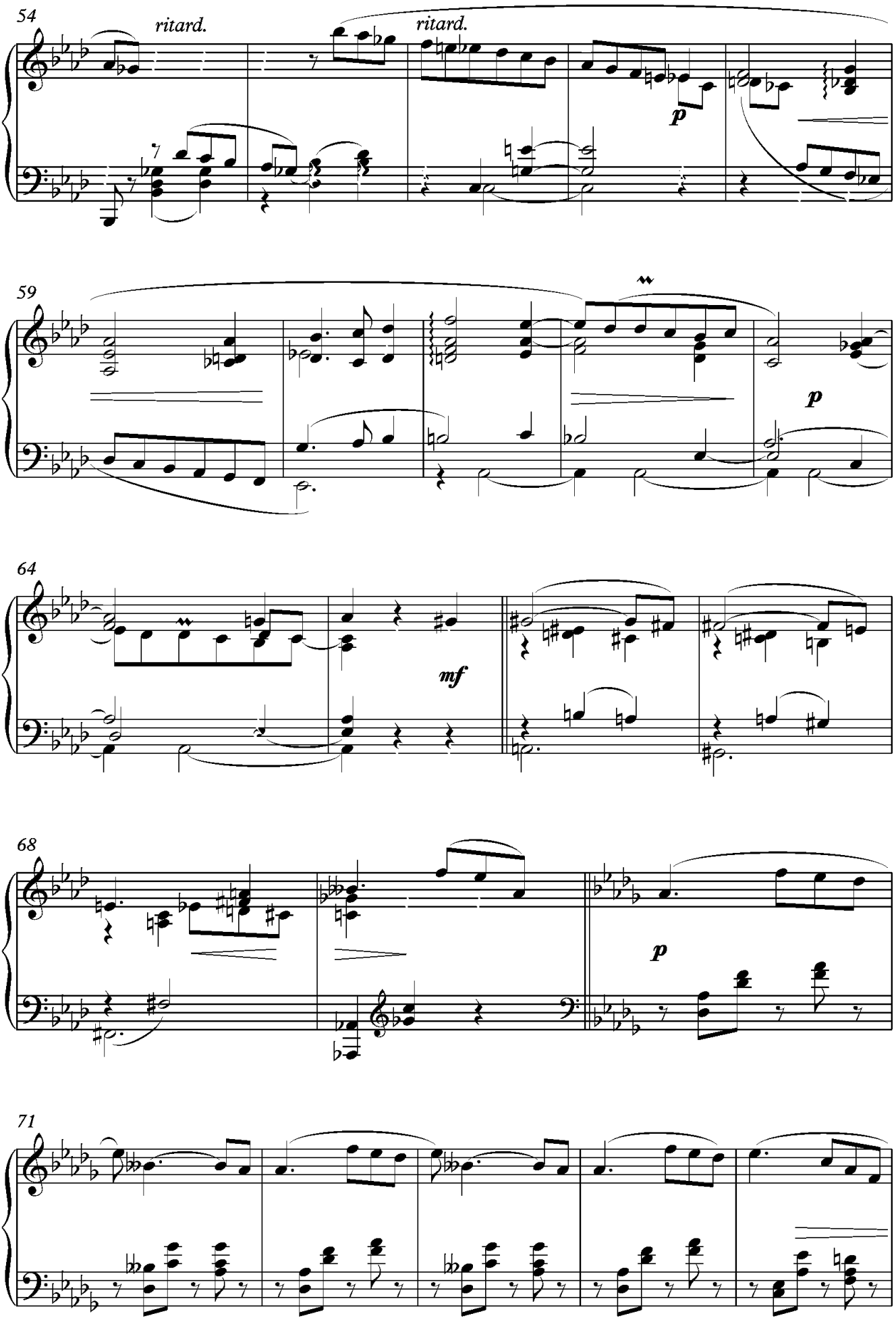

114
117
p
121
124
57
128
p

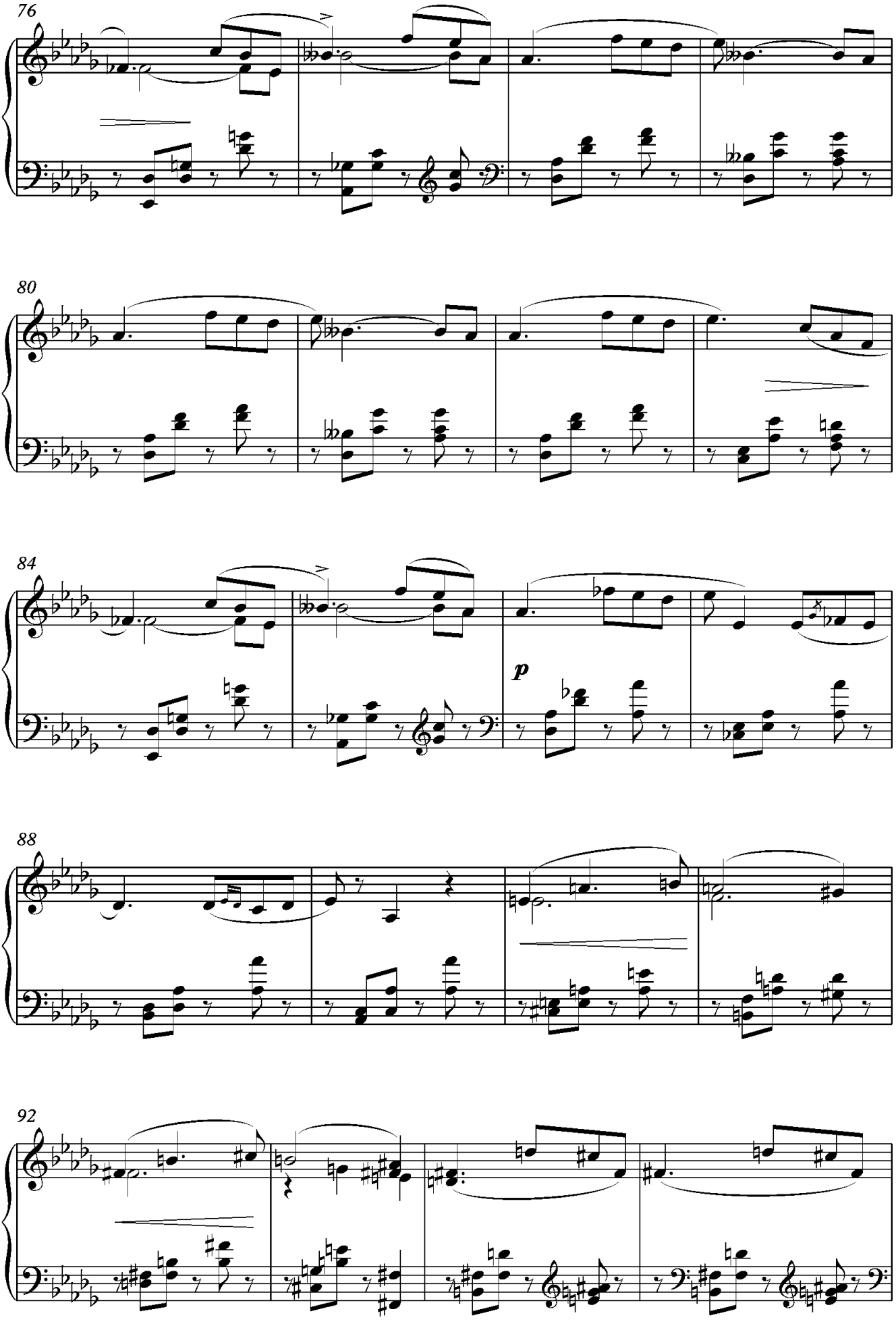

132
pp
p
136
sf
rit.
139
Adagio
142
p
rit.
146
sf
p
pp

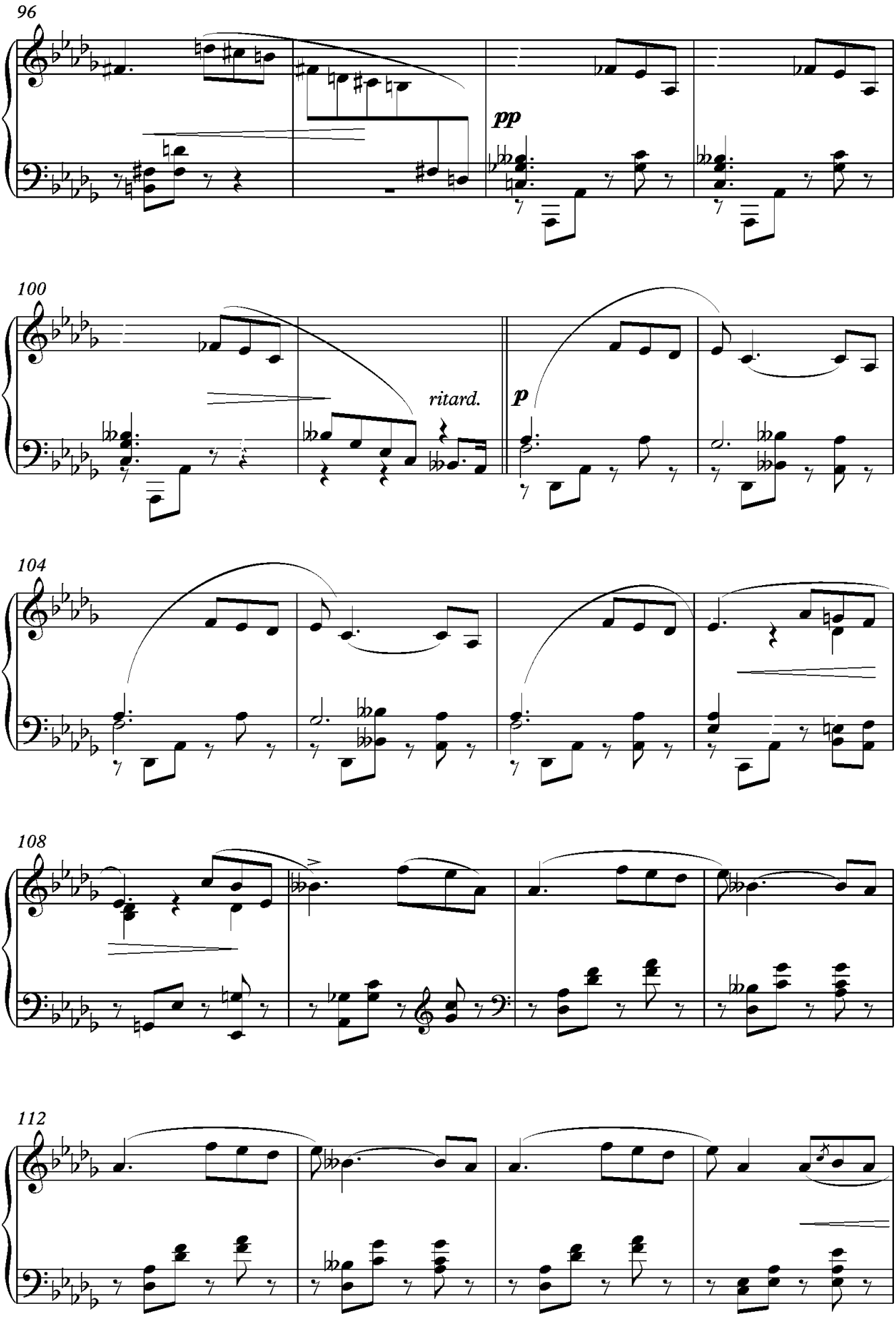
№3

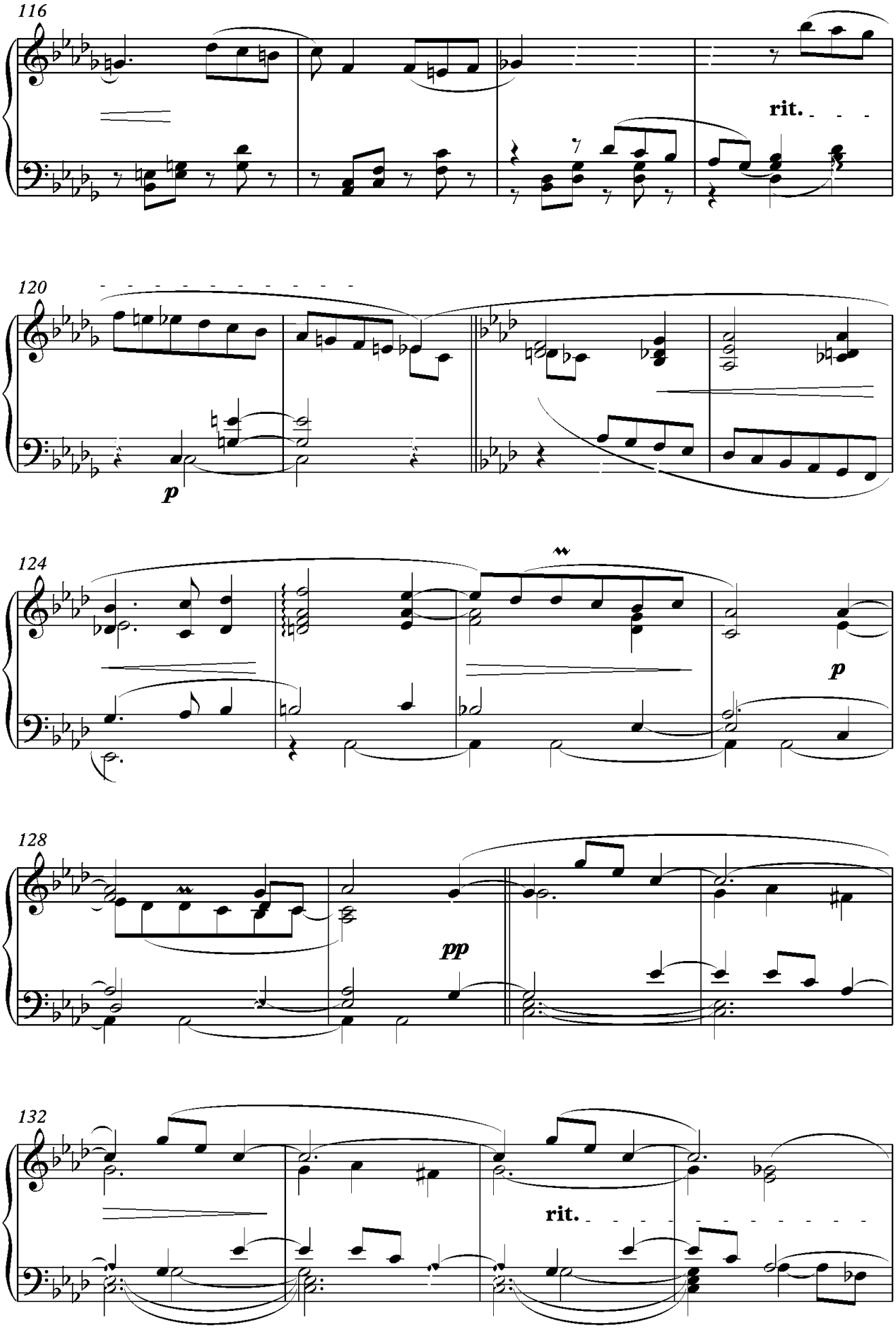


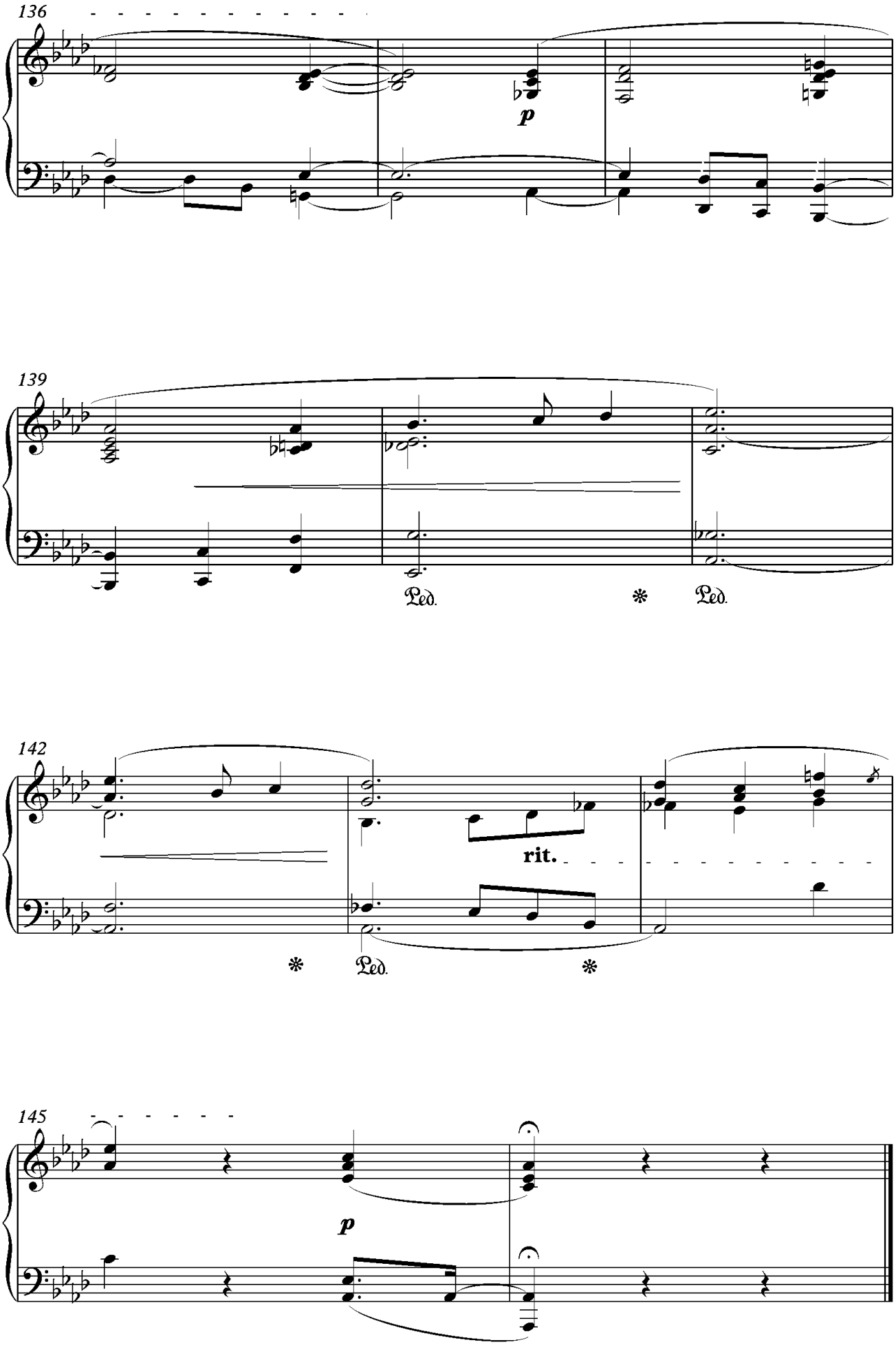

28
33
p
39
Animato
f
44
49
p


54
ritard.
ritard.
p
59
p
64
mf
68
p
71


76
80
84
p
88
92

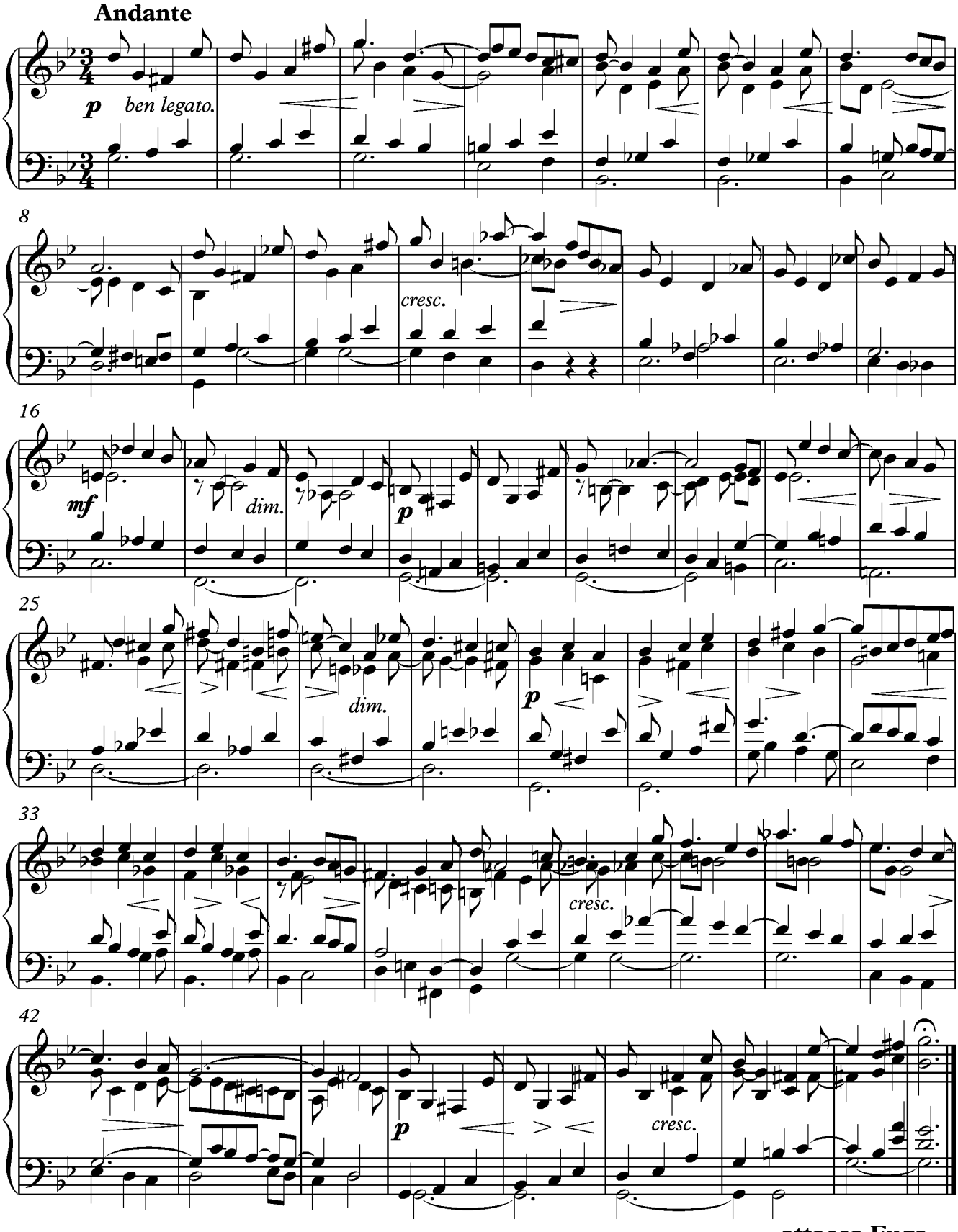

96
pp
100
ritard.
p
104
108
112


116
rit.
120
p
124
p
128
pp
132
rit.


136
p
139
Ped.
Ped.
142
rit.
Ped.
145
p

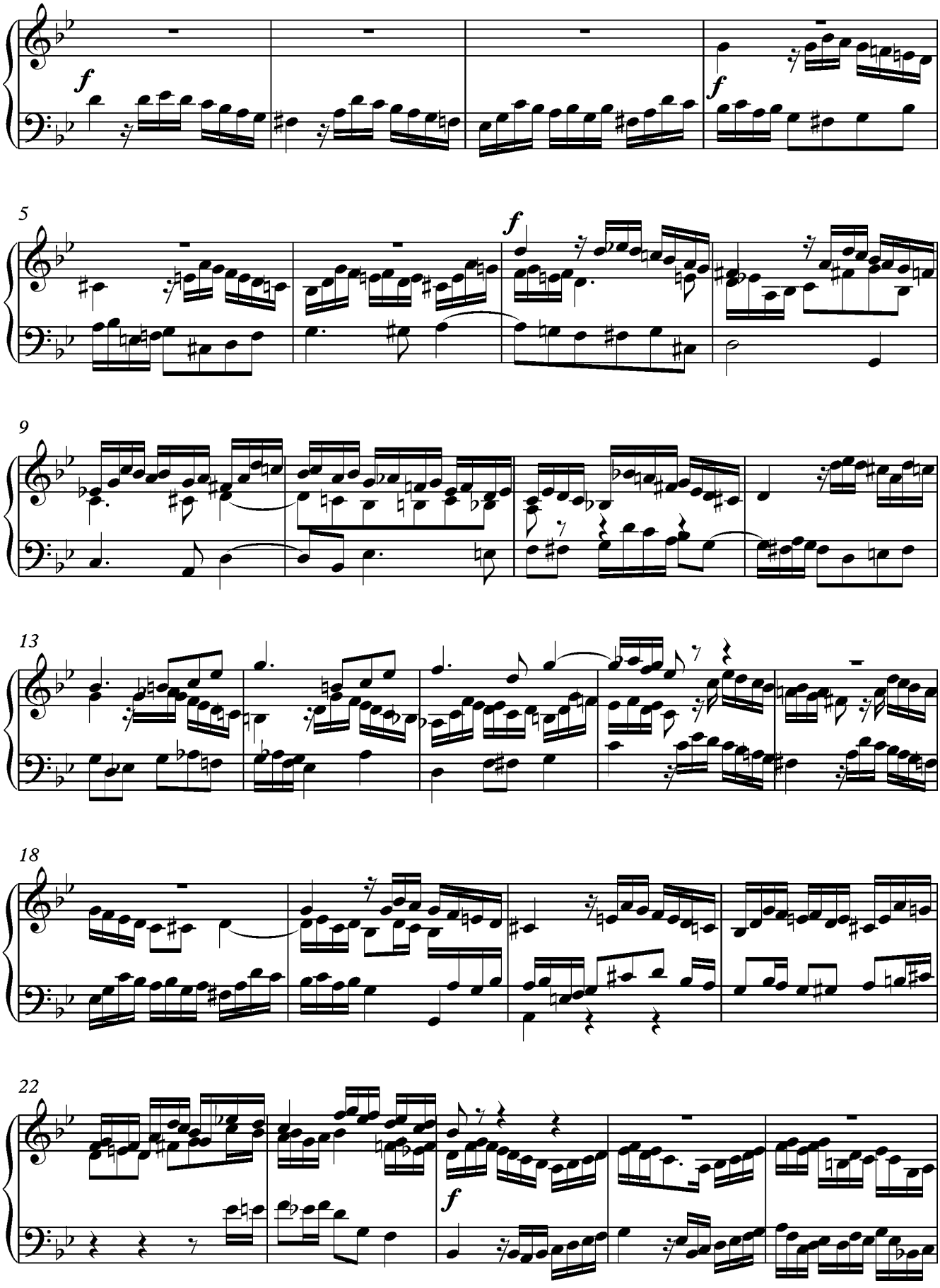
Три прелюдії та фуги, ор. 16

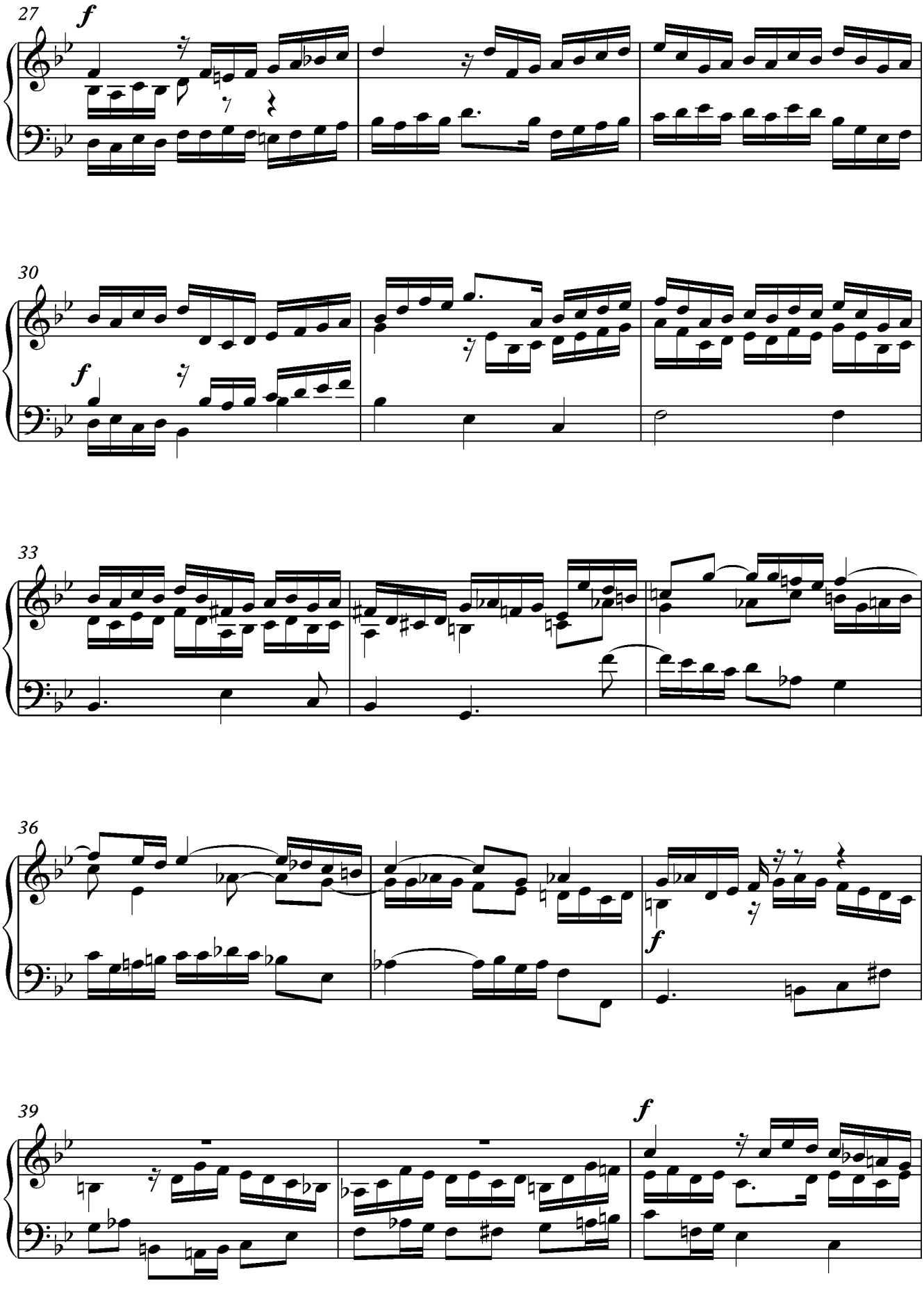
Praeludium I

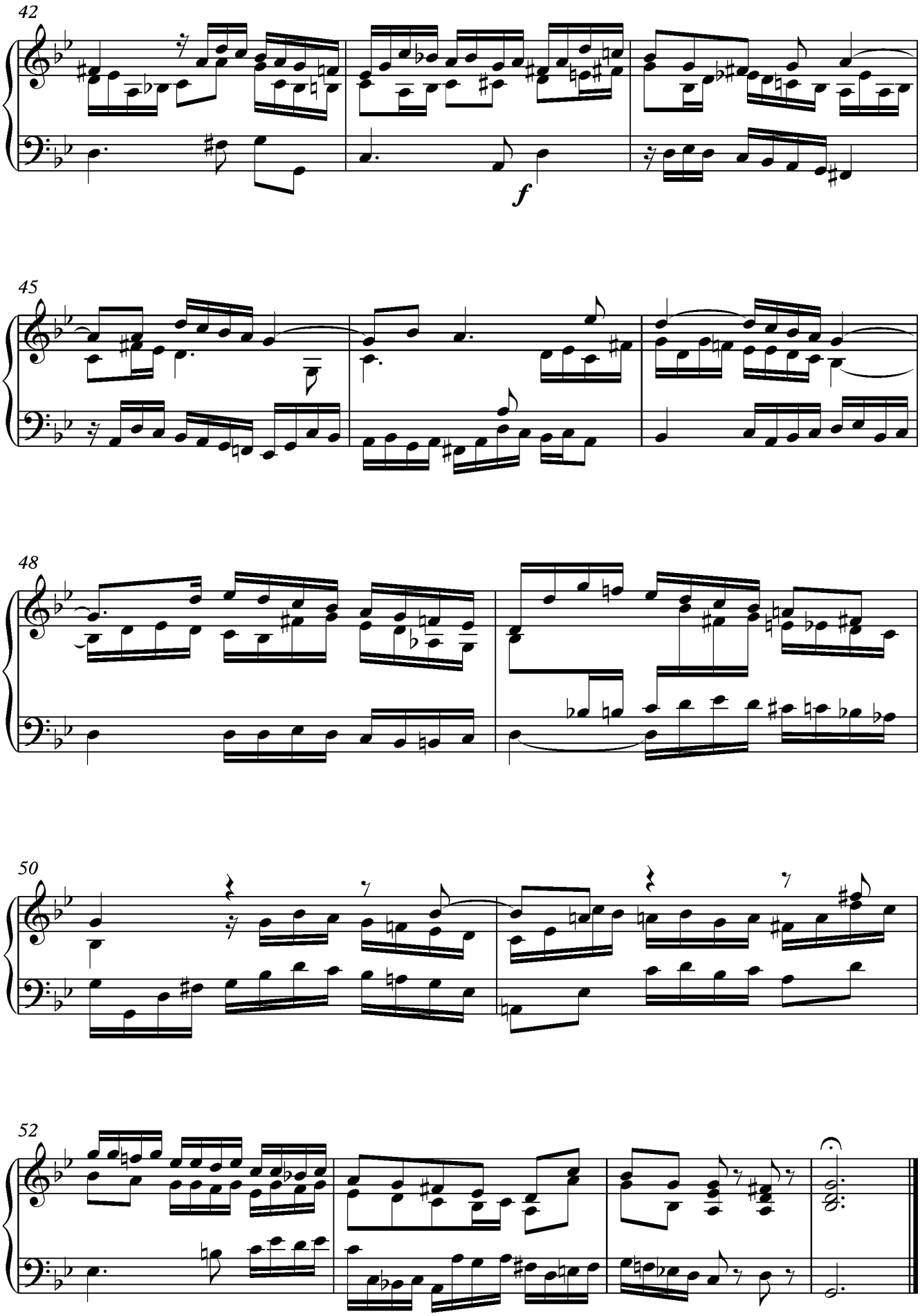


Fuga I

1 **Allegro vivace**

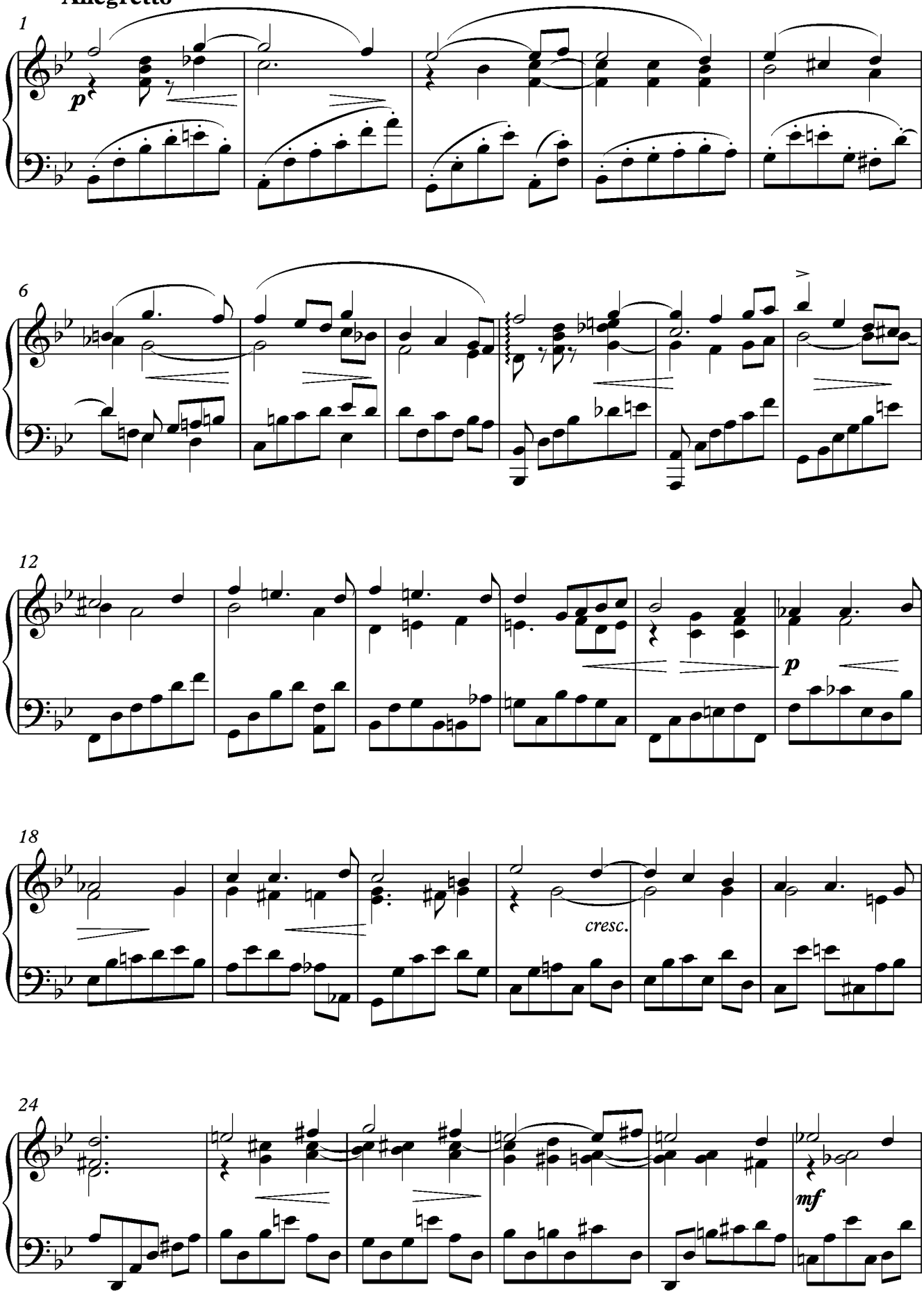


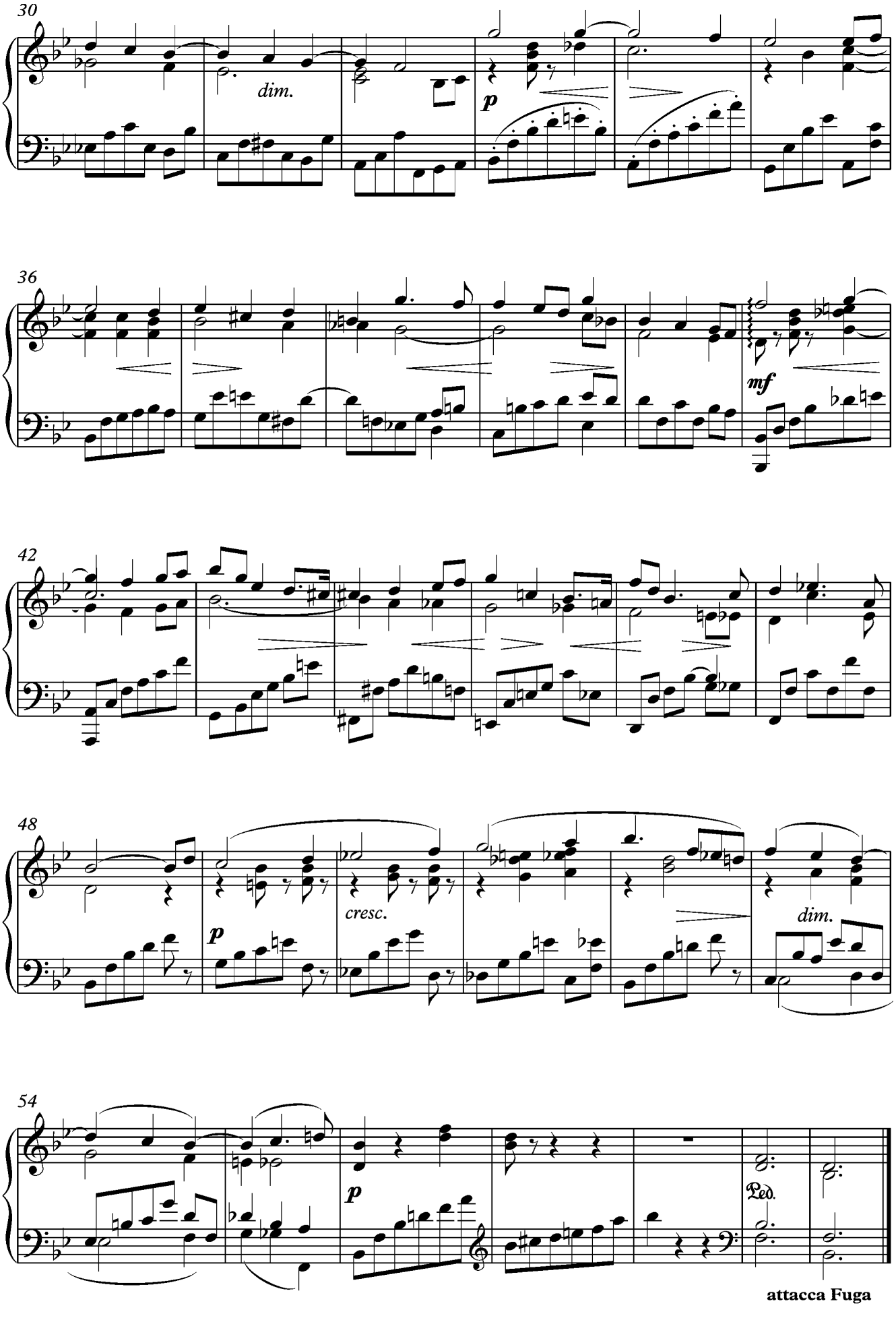

27
f
30
f
33
36
f
39
f


42
f
45
48
50
52

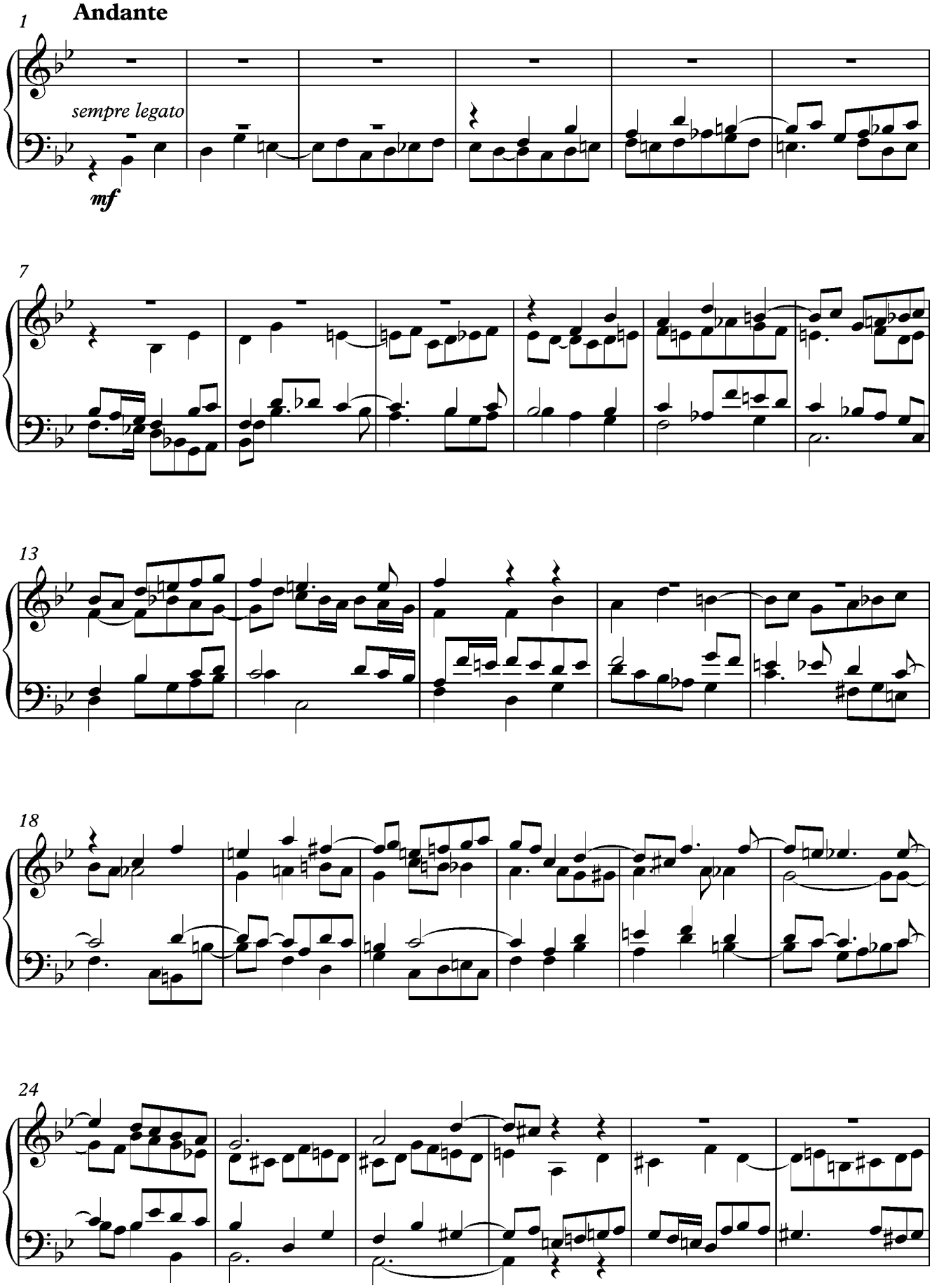
Praeludium II

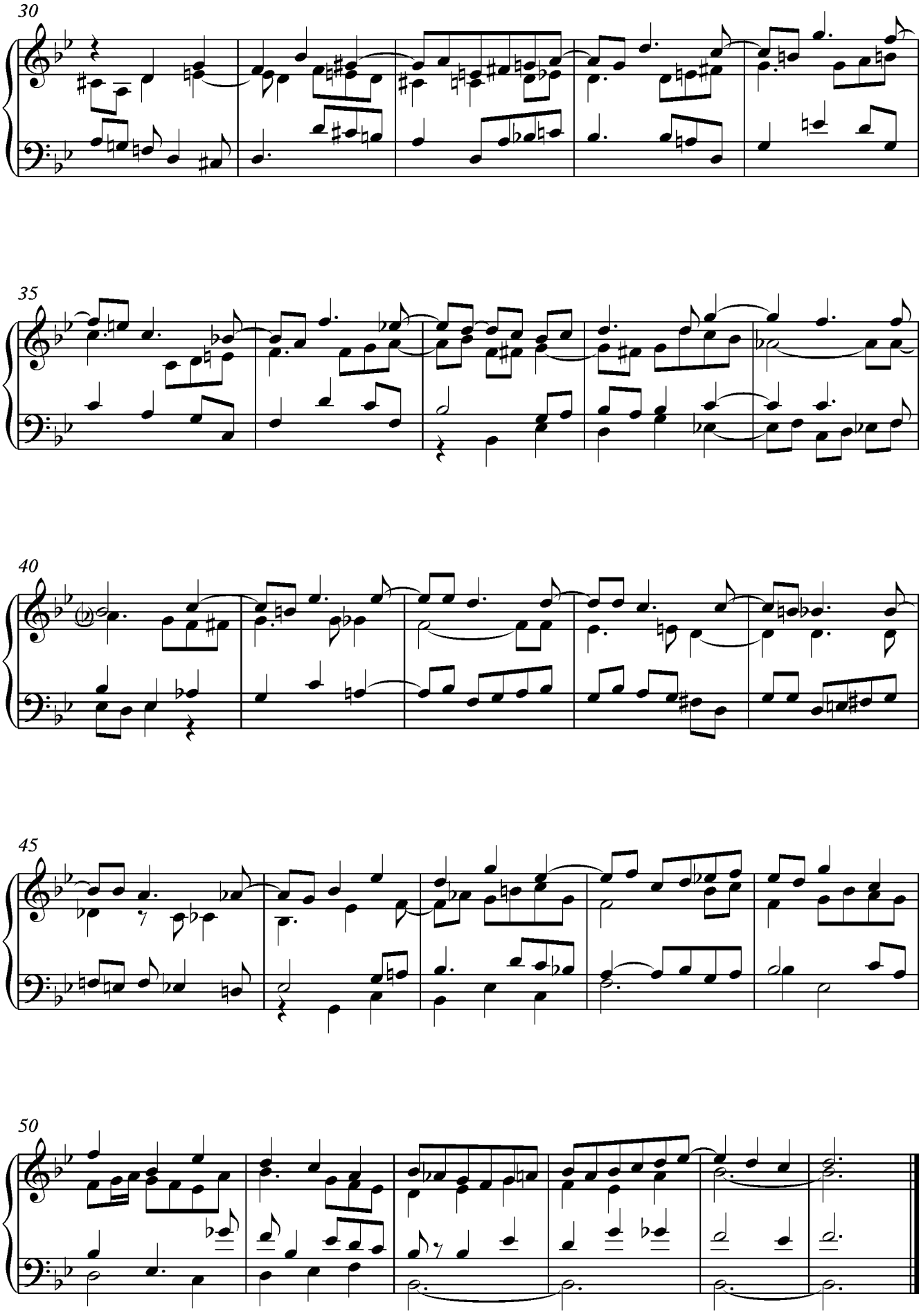
Allegretto



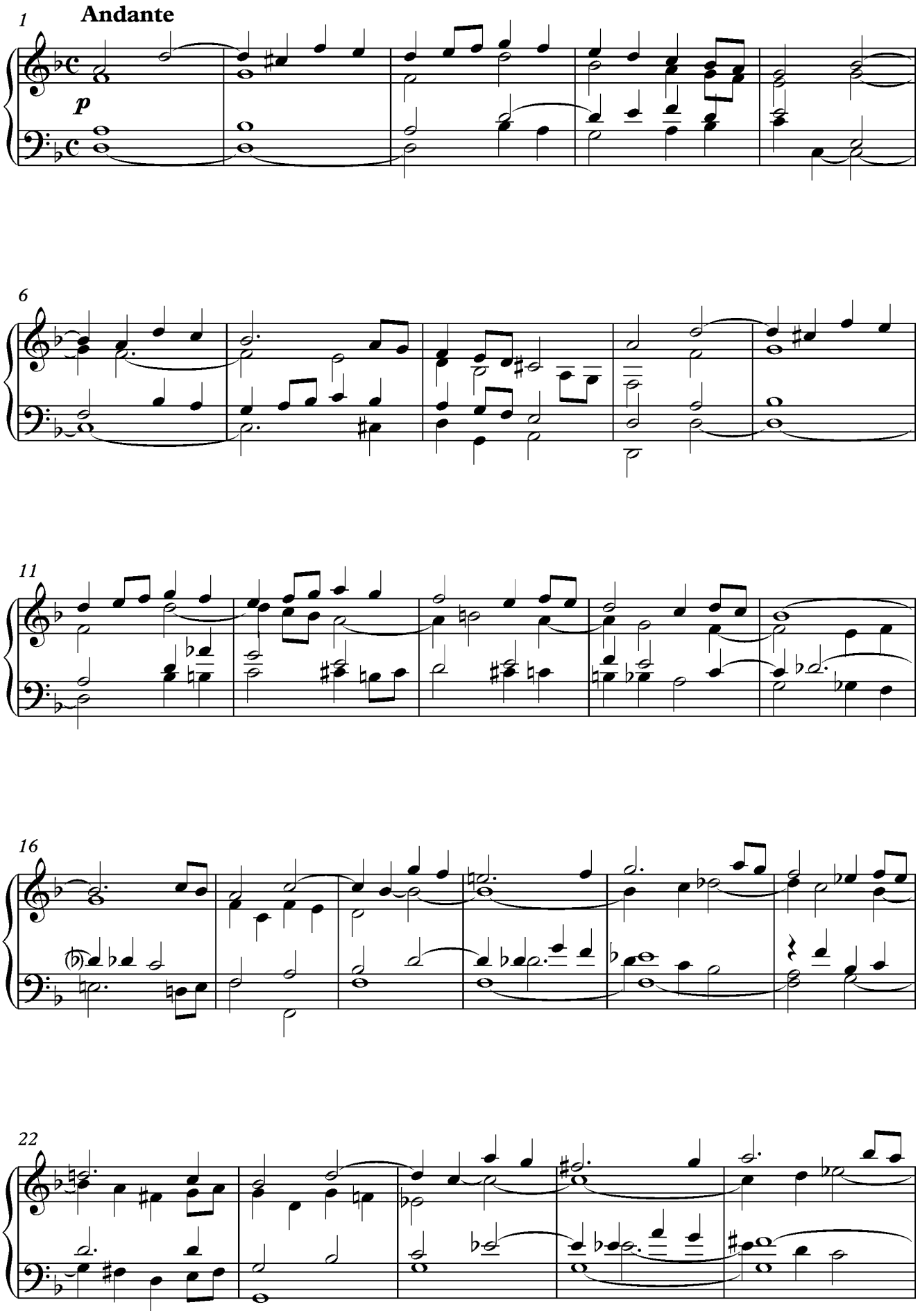

30
dim.
p
36
mf
42
48
cresc.
p
dim.
54
p
Ped.
attacca Fuga

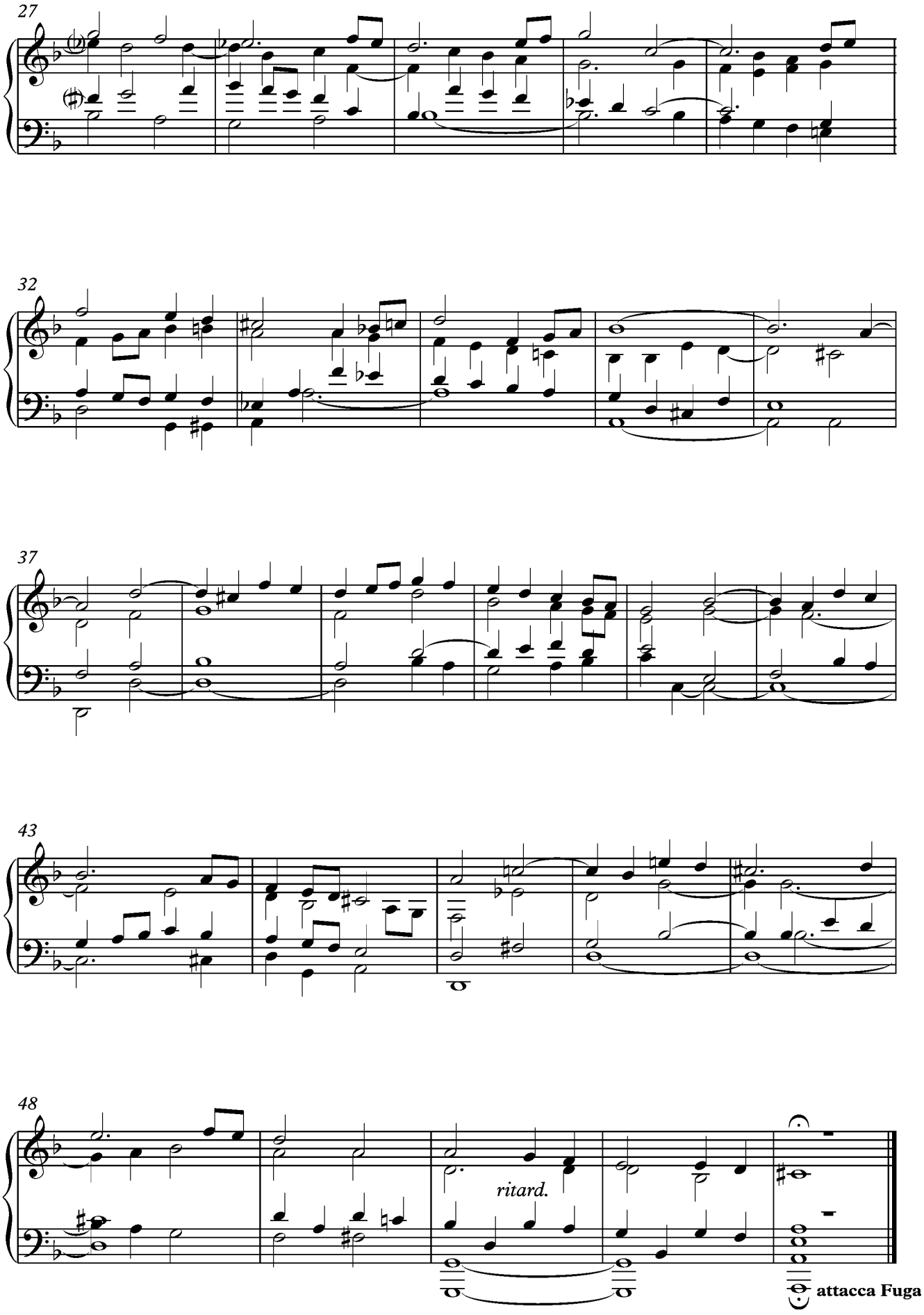
Fuga II




30
35
40
45
50

Praeludium III

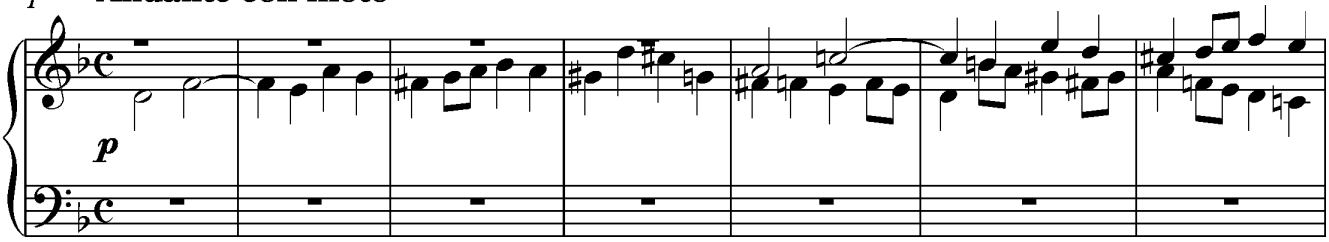



27
32
37
43
48
ritard.
attacca Fuga

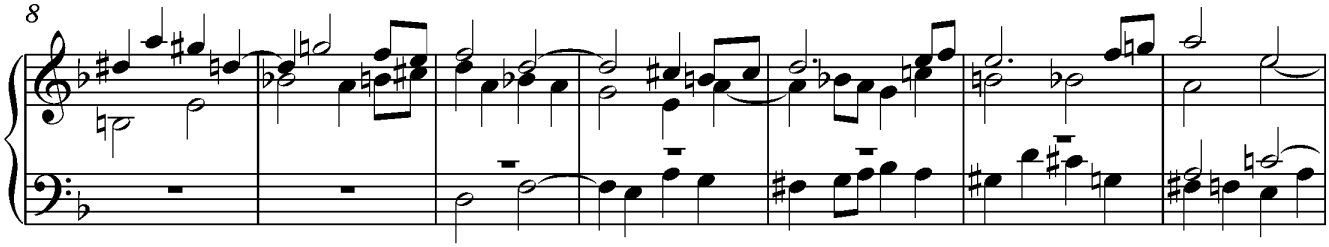
Fuga III

1 **Andante con moto**

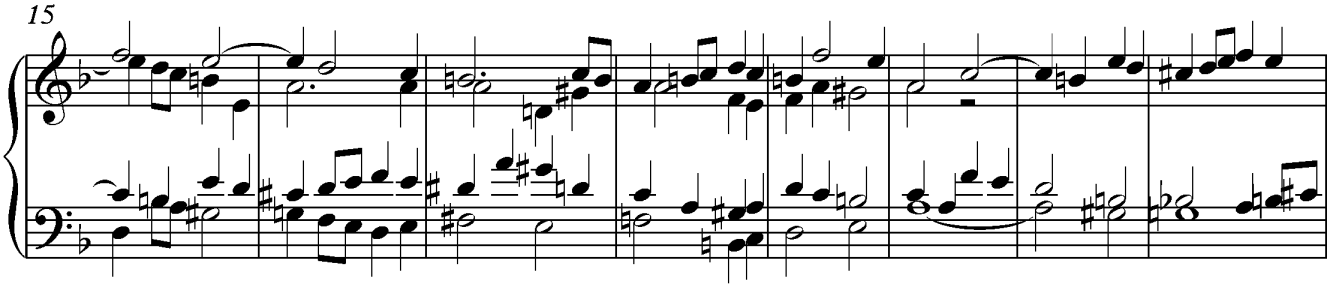
p



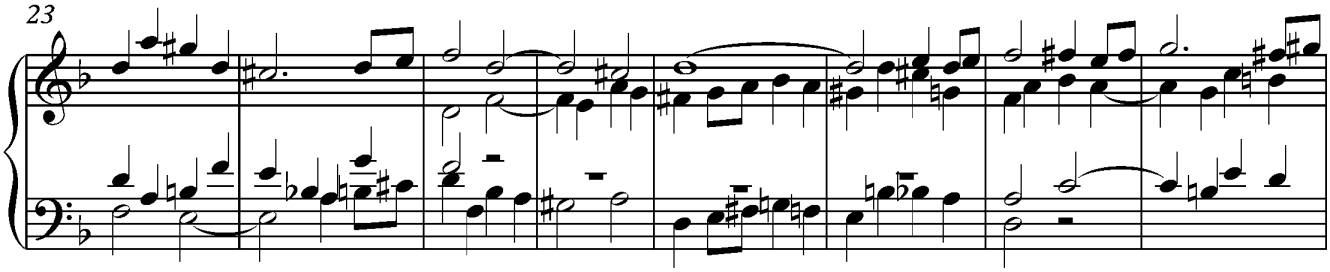
8



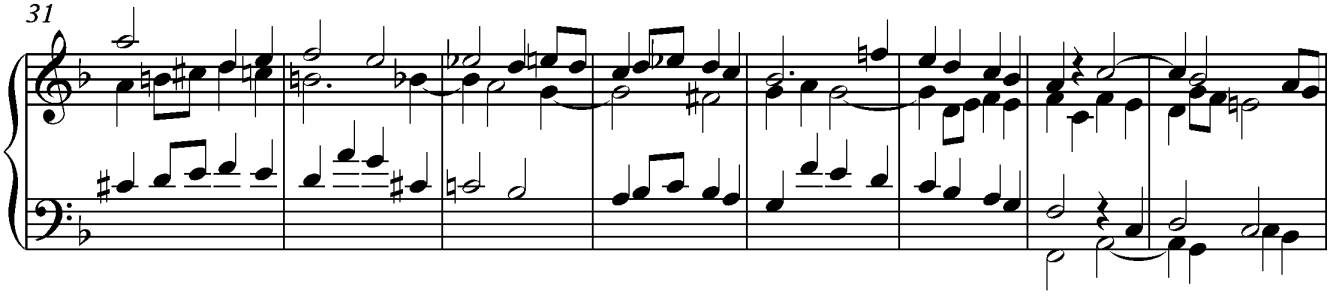
15

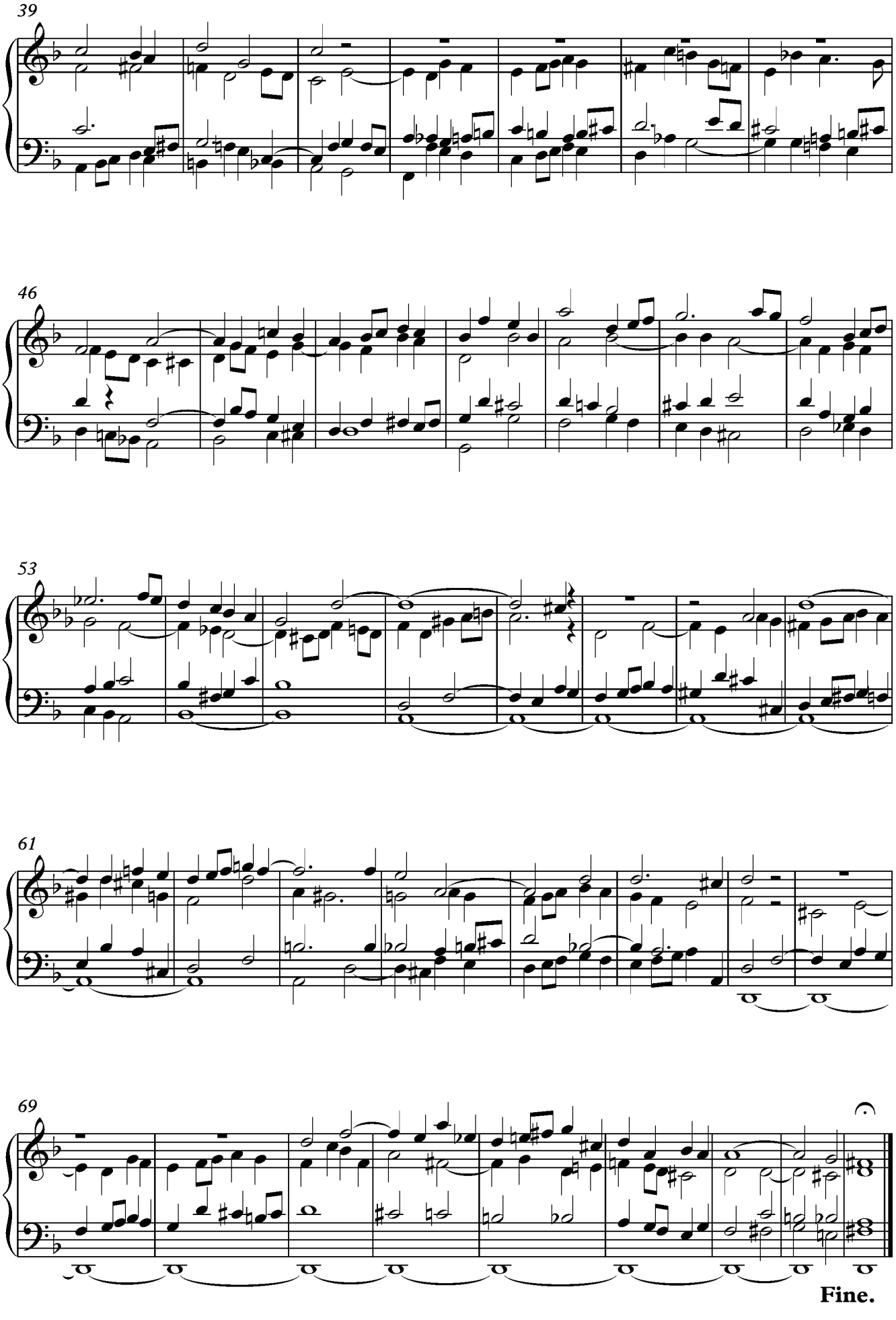


23



31




39
46
53
61
69
Fine.

РОЗДІЛ 4
СУЧАСНА МУЗИКА

Повертаючись до сказаного про стилі у сучасній фортепіанній музиці у вступі до цієї хрестоматії, ще раз підкреслимо, що для репрезентації всього різноманіття таких стилів знадобилася б окрема хрестоматія. Тому ми обрали для цієї хрестоматії два твори, які надають можливість відчути історичну дистанцію від кінця XIX століття, коли у творах Еріка Саті та Клода Дебюссі формувалися суттєві особливості сучасного фортепіанного мистецтва, до нинішніх часів та вітчизняних реалій, в яких поєднання українських народних мелодій з найсучаснішими засобами їхньої обробки символізує найважливіші риси сучасної української музичної культури.

Ми цілком свідомо відмовилися від презентації екстремальних виконавських засобів, якими охоче користуються представники академічного авангарду. Слід враховувати, що в сучасній — теж академічній — практиці викладання гри на фортепіано уникають, наприклад, використання «препарованих» інструментів: це може зіпсувати роялі, а вітчизняні музичні виші не можуть дозволити собі величезні витрати на заміну інструментів. З тих же та ще з естетичних міркувань уникають деяких сучасних способів взаємодії виконавця з інструментом — як-то ударів кулаком або рекомендованого Карлхайнцем Штокгаузеном натискання клавіш сідницями.

Твори, представлені в цій хрестоматії, спираються на цілком традиційні засоби фортепіанного звуковидобування. Тим не менш, вони дозволяють скласти представлення про зміни, які відбувалися у фортепіанній музиці протягом минулого століття та продовжують відбуватися нині. Ці зміни стосуються в першу чергу мелодичних та гармонічних засобів, а також засобів фактурного викладення матеріалу. Треба мати на увазі те, що зміни у викладенні можуть бути направлені як на суттєве спрощення фактурних малюнків, представлене у Гносьенах Еріка Саті, так і на ускладнення завдяки поліфонізації фактури, яскравим прикладом чого є сюїта Сергія Юшкевича.

Ерік Сатi (1866–1925)

Експерименти Еріка Саті із виражальними засобами музики почалися наприкінці восьмидесятих років XIX століття, тобто приблизно за п’ять років до того, коли до аналогічних експериментів почав вдаватися його більш відомий друг та колега Клод Дебюссі. Але експерименті молодого Саті були на той час значно радикальнішими: це пізніше визнавав і Дебюссі. Сам же Саті, який мав дуже непростий характер, казав, що Дебюссі просто переймав його ідеї. У будь-якому випадку сильний вплив музики Саті в різні часи відчував не лише Дебюссі, а також Стравінський, Равель та композитори французької «шестірки» — особливо Пуленк та Мійо. А вже через два десятиліття після смерті композитора його ранні фортепіанні твори надихнули молодих американських композиторів, які створили одну з найвпливовіших течій у сучасній академічній та популярній музиці — мінімалізм.

Про походження назви «Гносьени», яку мають представлені нижче твори, не має достовірних відомостей. Найбільш вірогідною є гіпотеза про те, що ця назва пов’язана із грецьким словом «gnosis» (знання): Саті захоплювався різними гностичними течіями французької культури, спілкувався з прихильниками «стародавньої тайної мудрості», цікавився історією розенкрейцерів та навіть увійшов до складу секти «лицарів Рози та Креста» (це сталося через рік після написання «Гносьен»). Якщо довіряти цій гіпотезі, то «Гносьєни» можна вважати «розумними» п’єсами, в яких за зовнішньо простим оформленням криється утаємничений сенс. Не має жодного сенсу гадати про те, яким саме він мав би бути, але фактом є те, що при належному виконанні цей відносно невеликий цикл насправді створює особливу, майже религійно-містичну атмосферу.

Строго кажучи, назву «Гносьєни» мали лише перші три п’єси: саме під цією назвою їх було опубліковано у 1893 році. Три наступні п’єси були знайдені в архіві композитора вже після його смерті та отримали назву «Гносьєни» при підготовці повного зібрання його творів. Таку назву було обрано тому, що стилістично та хронологічно вони були найближчими саме до перших трьох

«Гносьєн», хоча музична мова шостої вже свідчить про більш радикальне ставлення до тональності, до якого Саті дійшов лише через десять років після створення «справжніх» «Гносьєн».

В оригіналі «Гносьєн» — як перших трьох, так і наступних — відсутні вказівки темпів, розміри та тактові риси. Для навчальних цілей таке оформлення є не дуже зручним, тому ми вирішили згідно з практикою деяких сучасних видань додати відповідні вказівки та тактові риси.

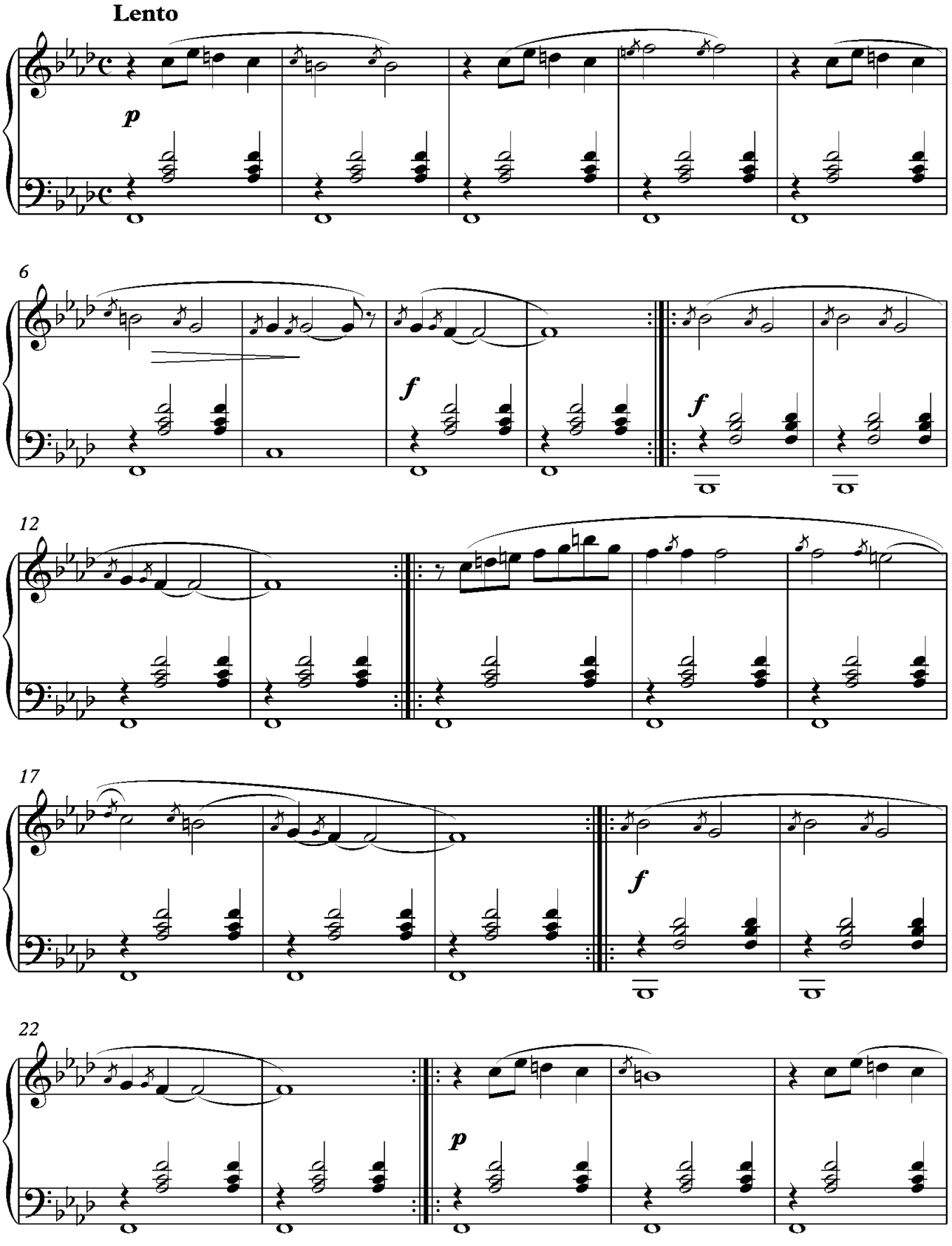
Головною проблемою при виконанні цих, здавалося б, зовсім не складних п’єс є ритмічно та динамічно точне відтворення повторюваних фактурних формул акомпанементу. У четвертій та п’ятій п’єсах до цього додається необхідність поєднувати ритмічну строгість лівої руки з агогічною свободою та імпровізаційністю правою. В шостій п’єсі, не порушуючи рівномірність ритмічного руху, слід знайти належні темброво-динамічні засоби для висвітлення незвичних гармонічних послідовностей, які й досі здатні вражати слух — хоча сучасний слухач мав би звикнути до будь-яких сполучень звуків.

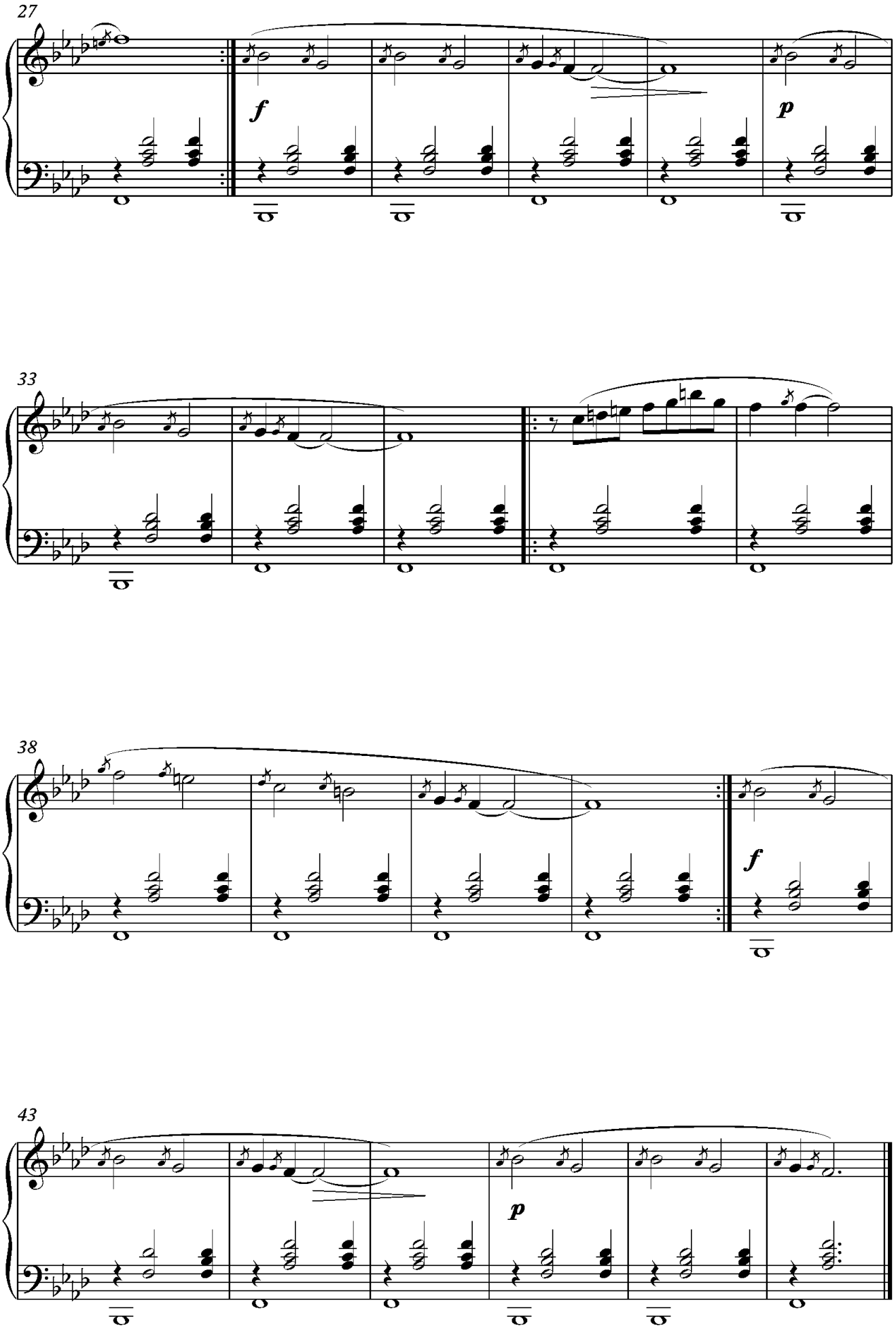
Існує традиція виконувати фортепіанні твори Саті в дуже повільних темпах. Така манера виконання сприяє створенню особливої медитативної атмосфери, але слід враховувати, що під час академічного виступу у слухачів, тобто у викладачів, які виступають у ролі дуже специфічних слухачів, можуть виникнути зовсім інші емоції. Тому при виконанні «Гносьєн» на академічних концертах бажано дотримуватись скоріше помірних, ніж повільних темпів. Виконання в академічних умовах також вимагає більшої різноманітності тембрових барв, ніж це можливо в умовах сольного виступу зрілого музиканта перед відповідним чином налаштованою аудиторією. Тому студентові слід подбати про різні способи звуковидобування та використання педалі. Особливо слід звернути увагу на темброві — в першу чергу саме темброві, а не динамічні — можливості, які надає використання лівої педалі.

Перші три «Гносьени» бажано виконувати так, як їх замислив автор, тобто єдиним циклом. Наступні п’єси можливо виконувати окремо в якості самостійних фортепіанних мініатюр.

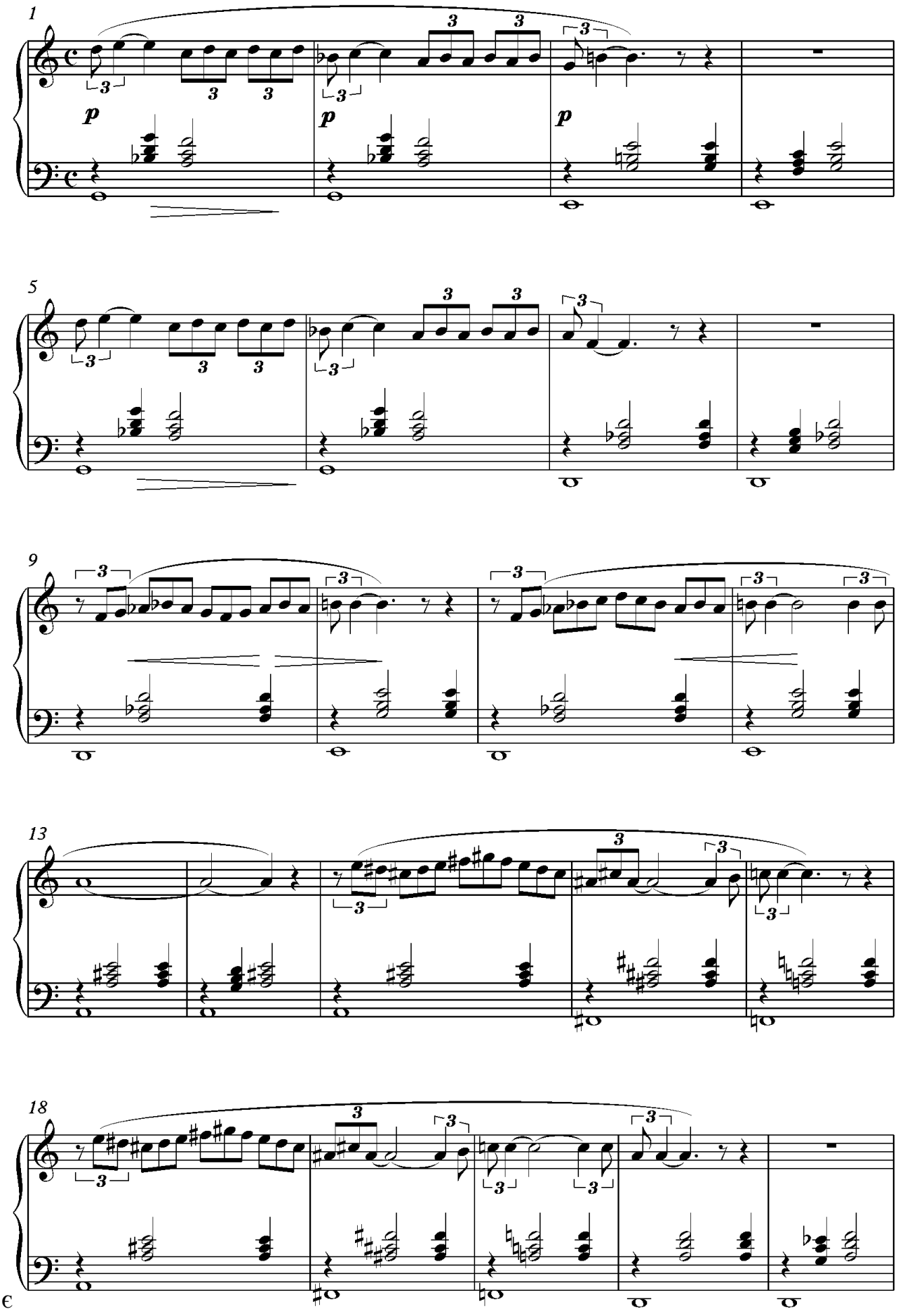
Шість гносьєнів

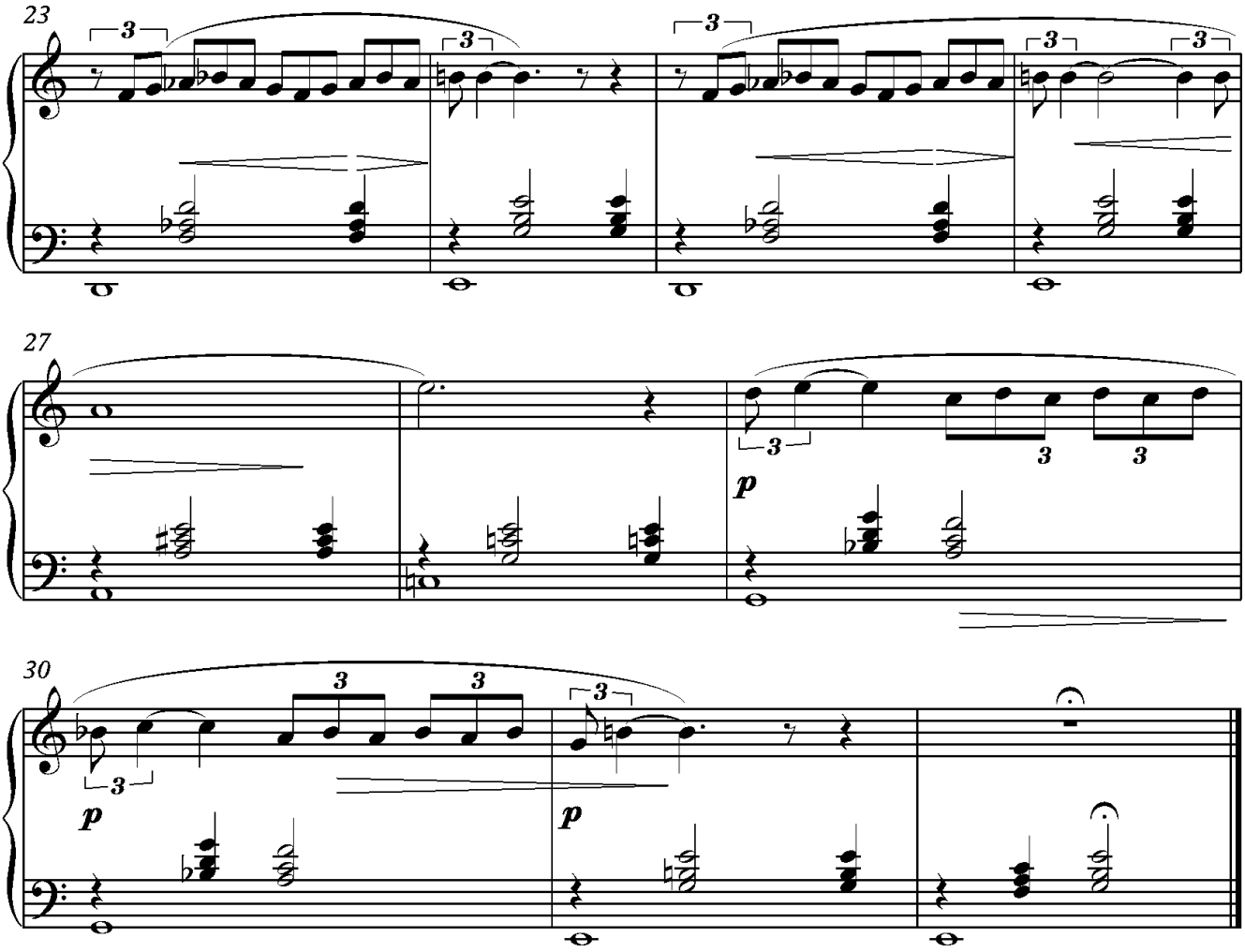
Gnossienne 1



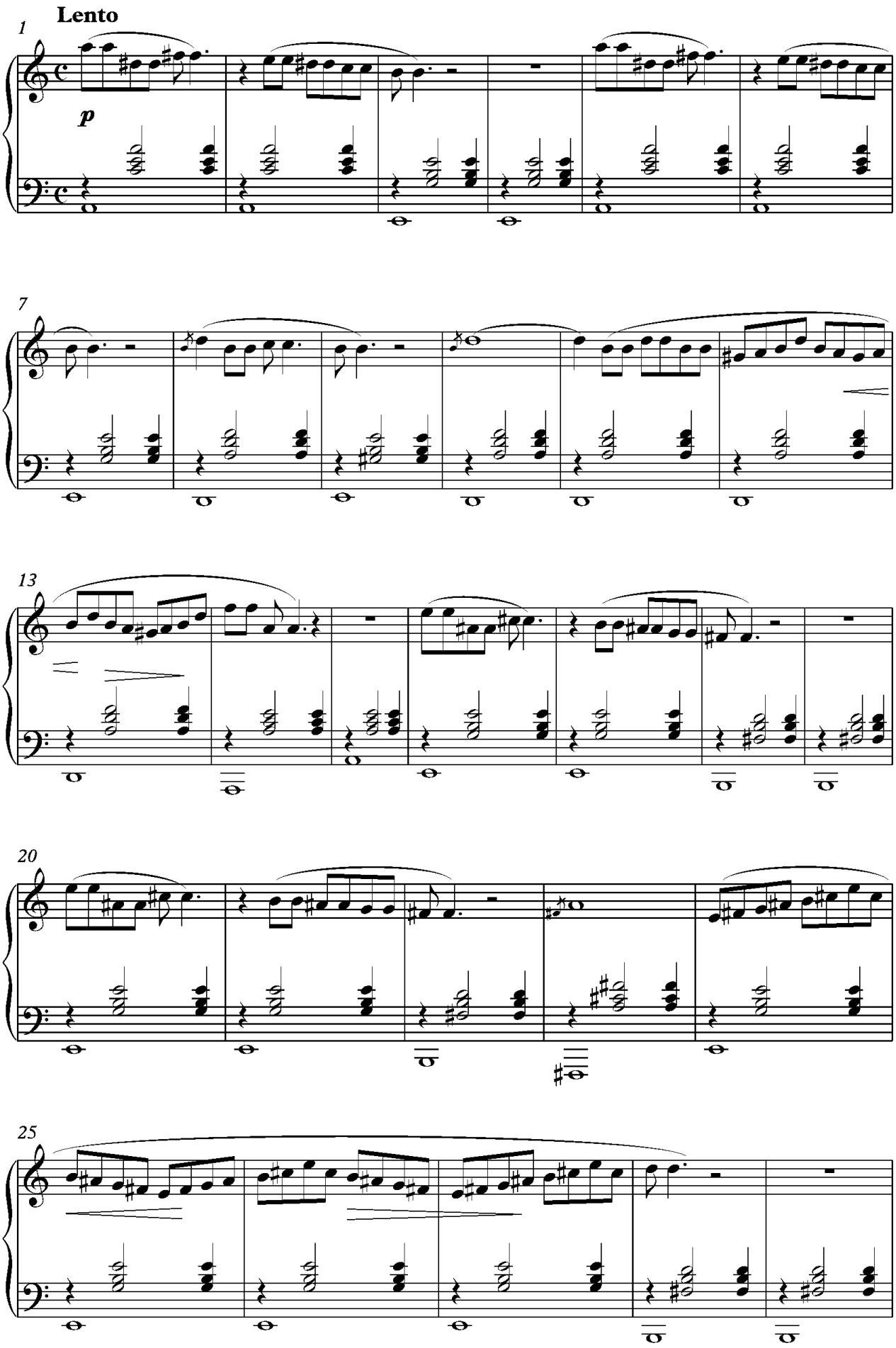

27
f
p
33
38
f
43
p

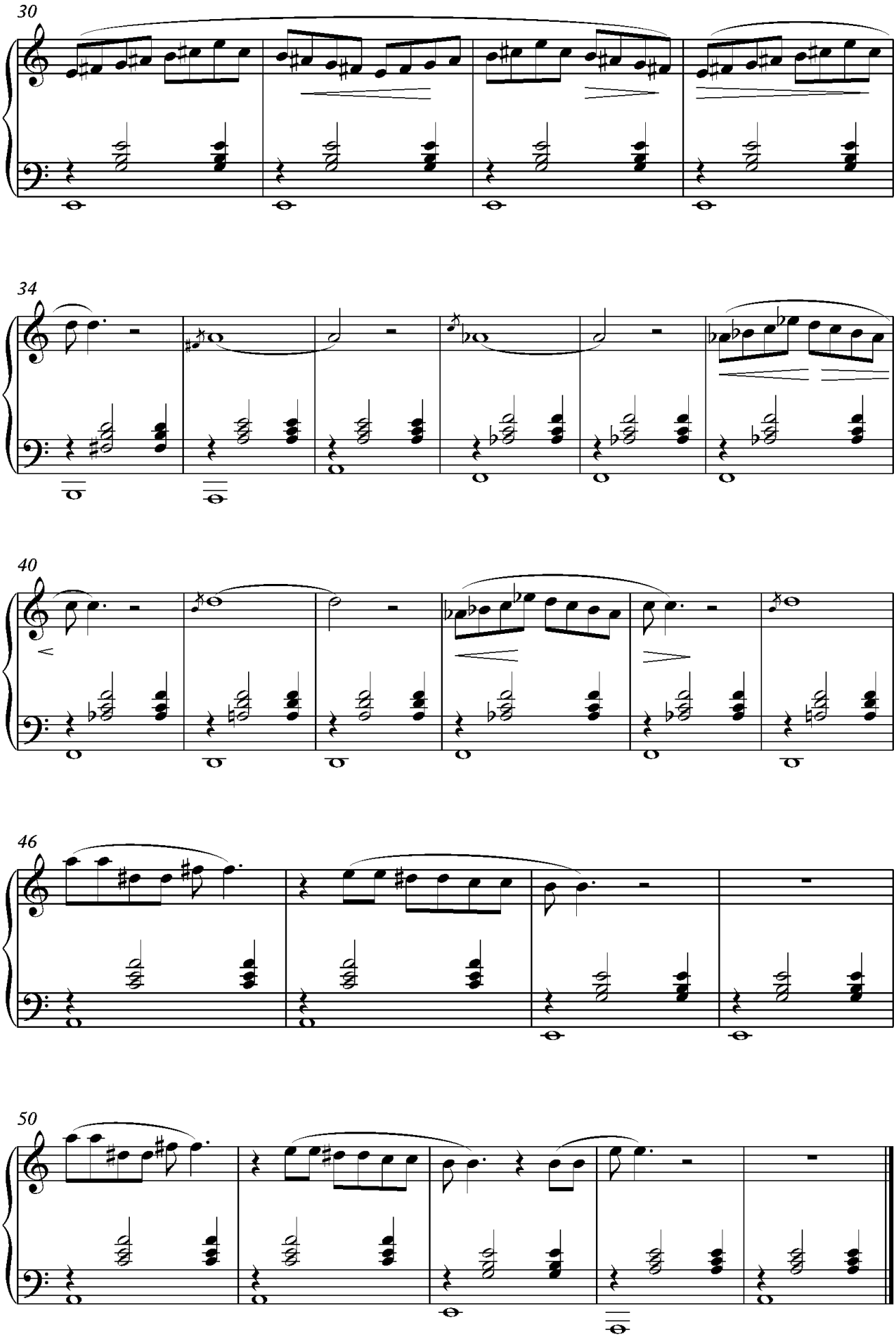
Gnossienne 2



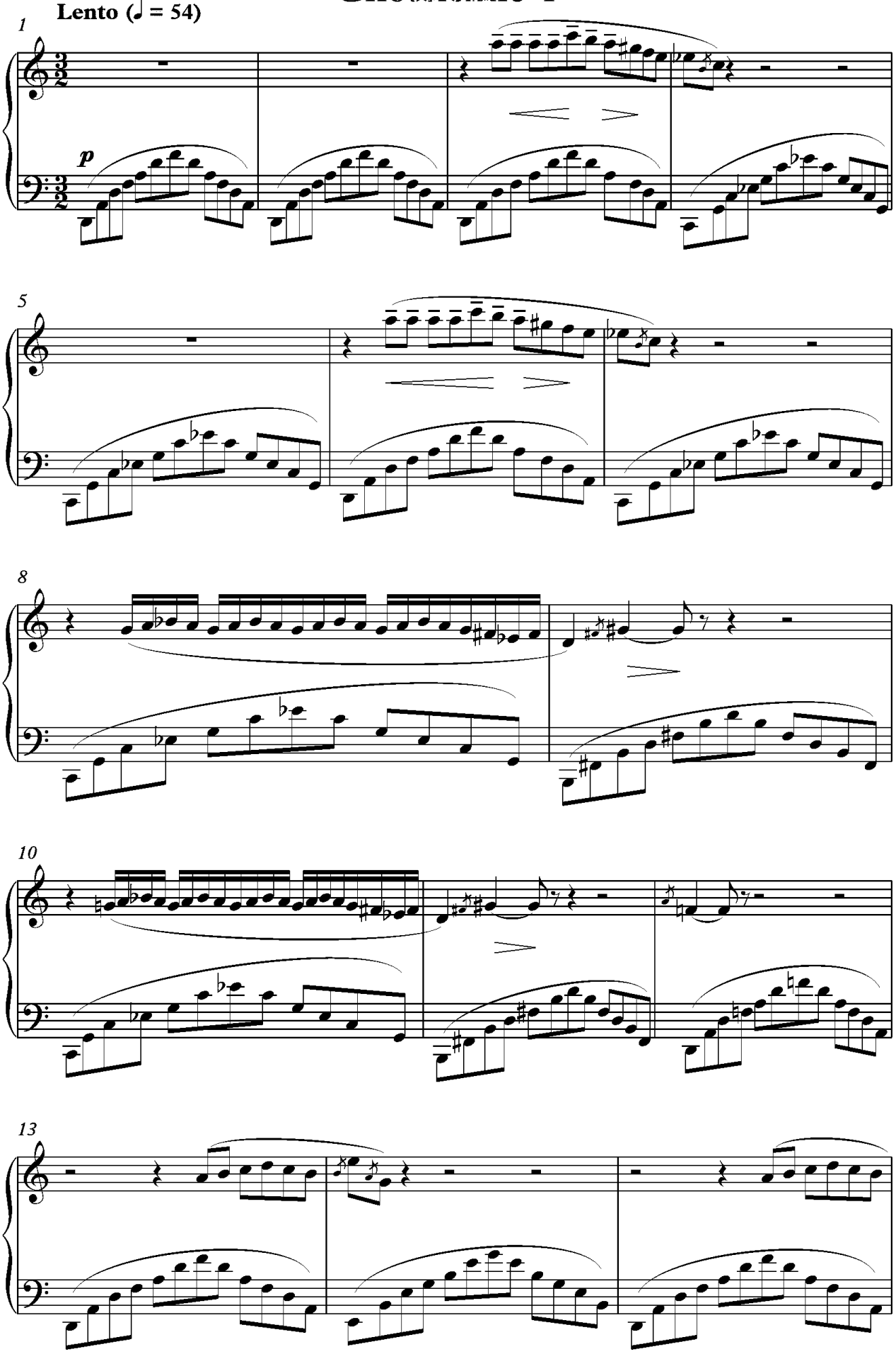

23
3
3
3
3
3
27
3
3
3
p
30
3
3
3
3
p
p

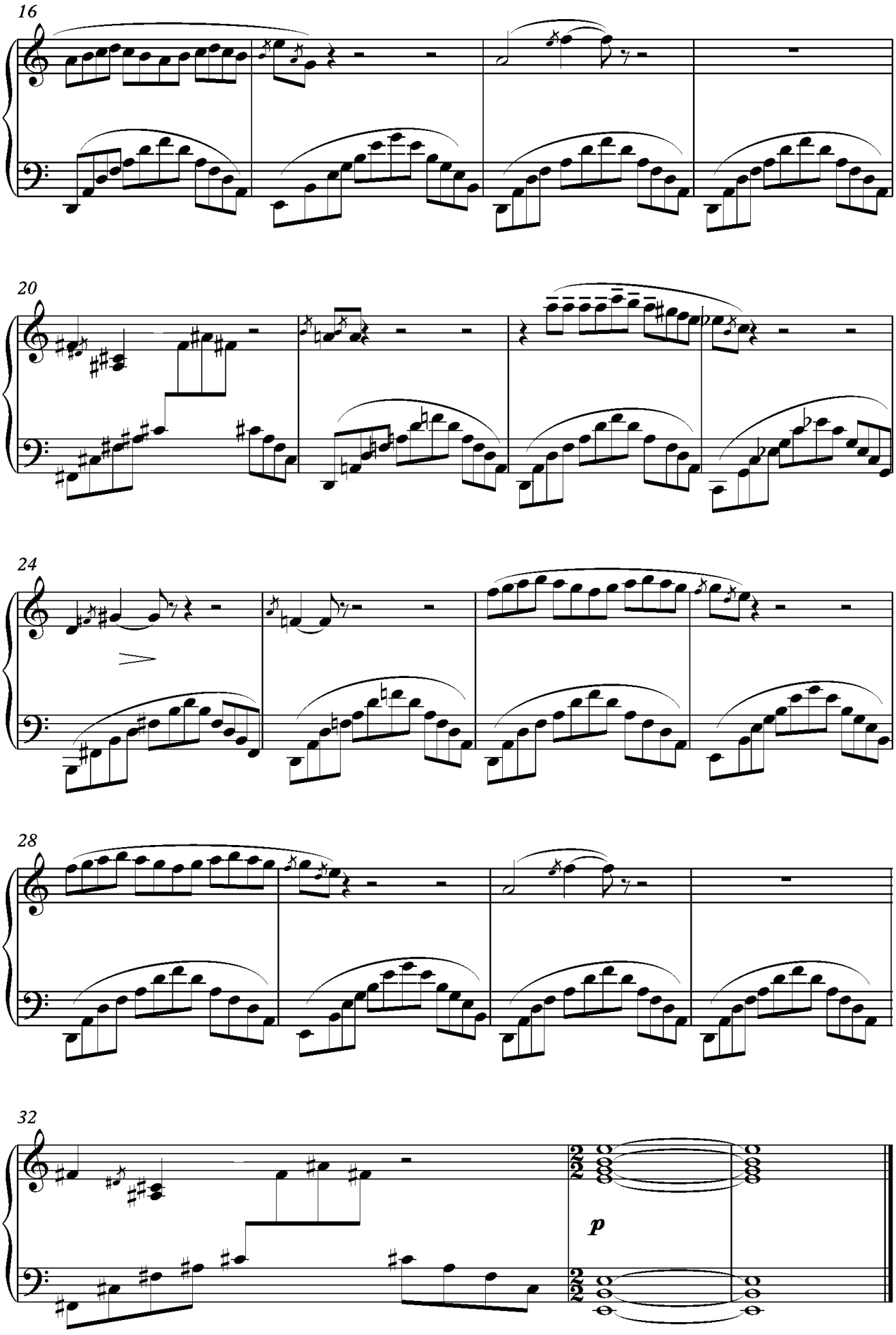
Gnossienne 3



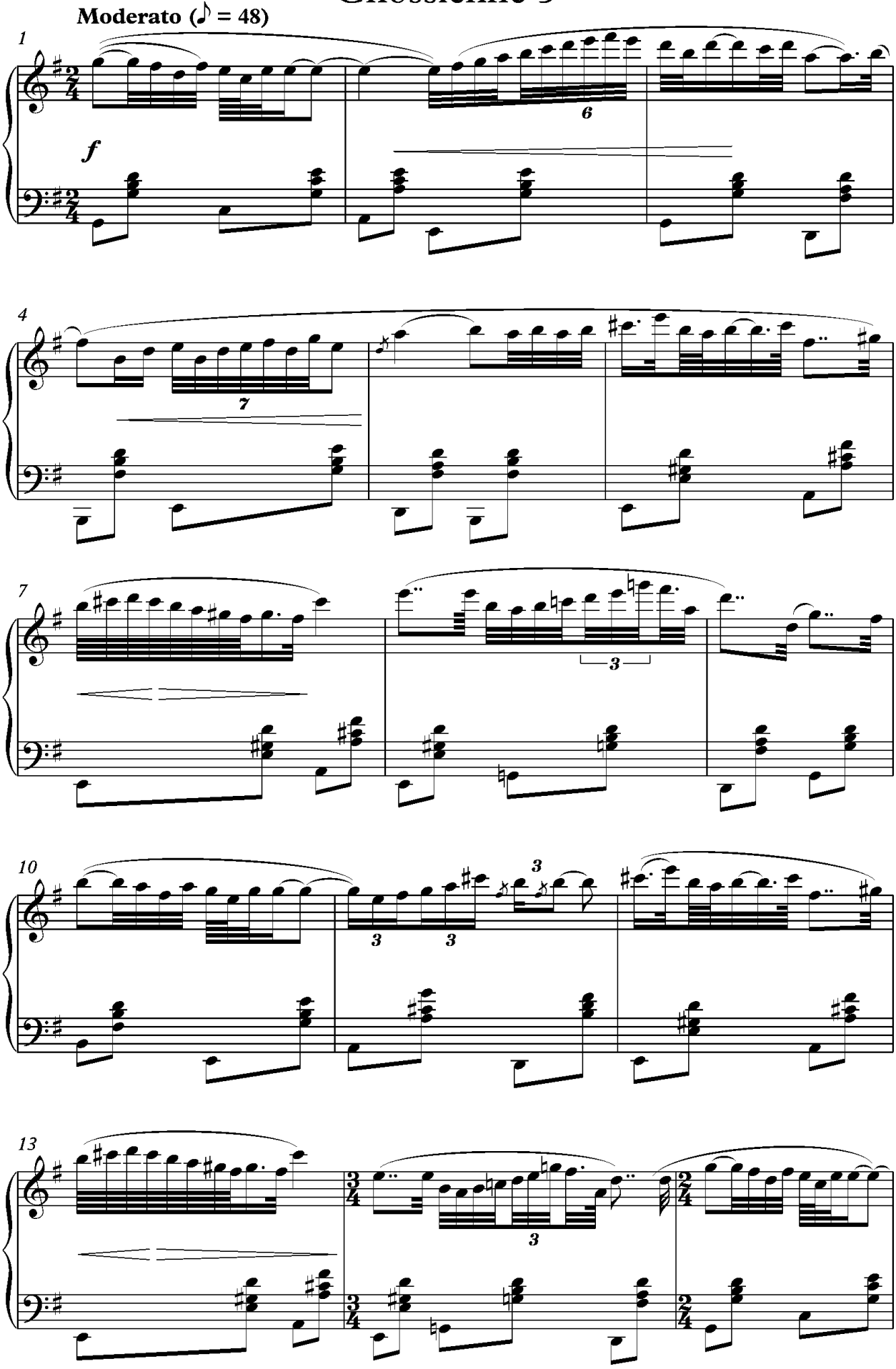

30
34
40
46
50

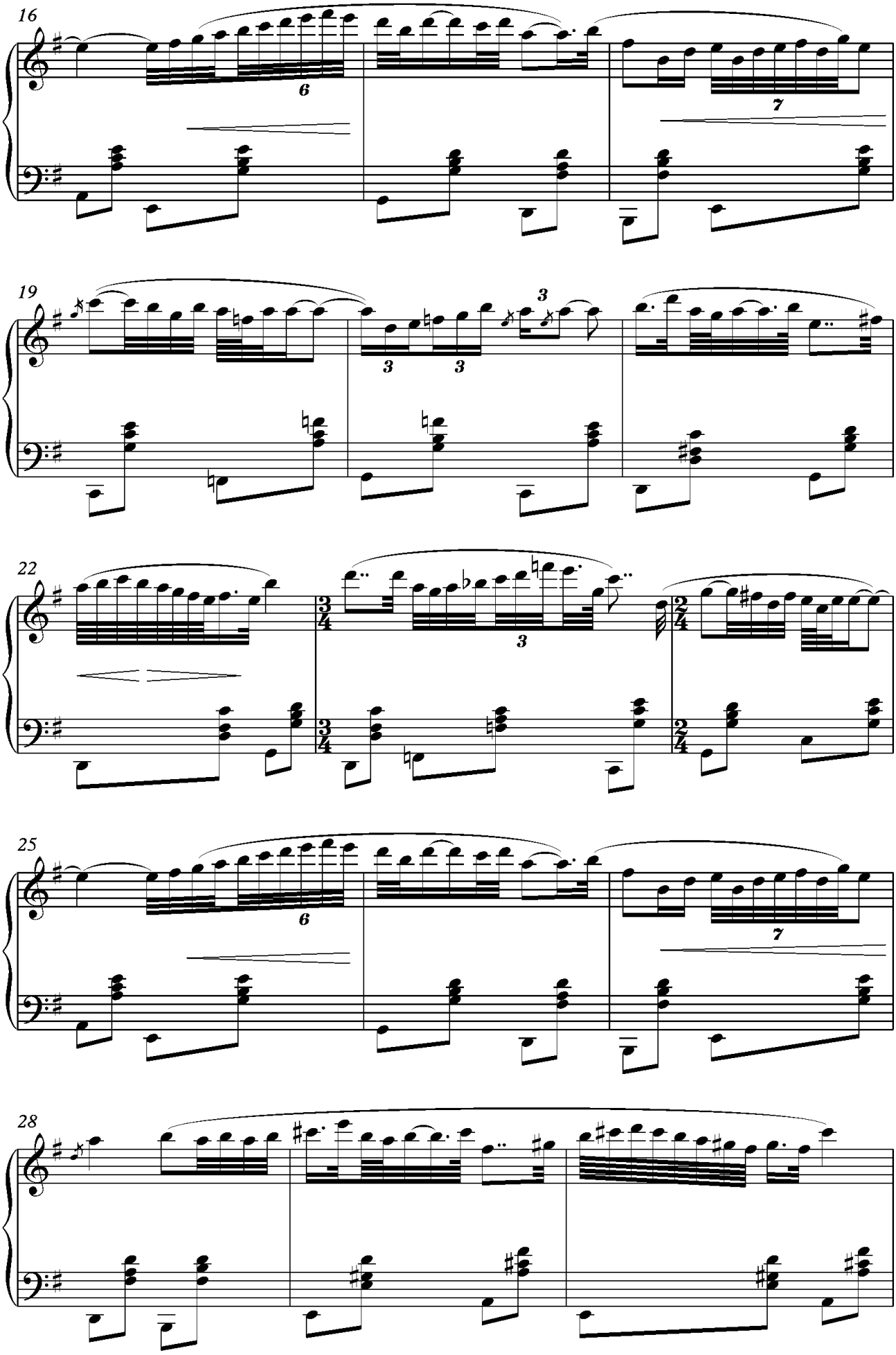
Gnossienne 4

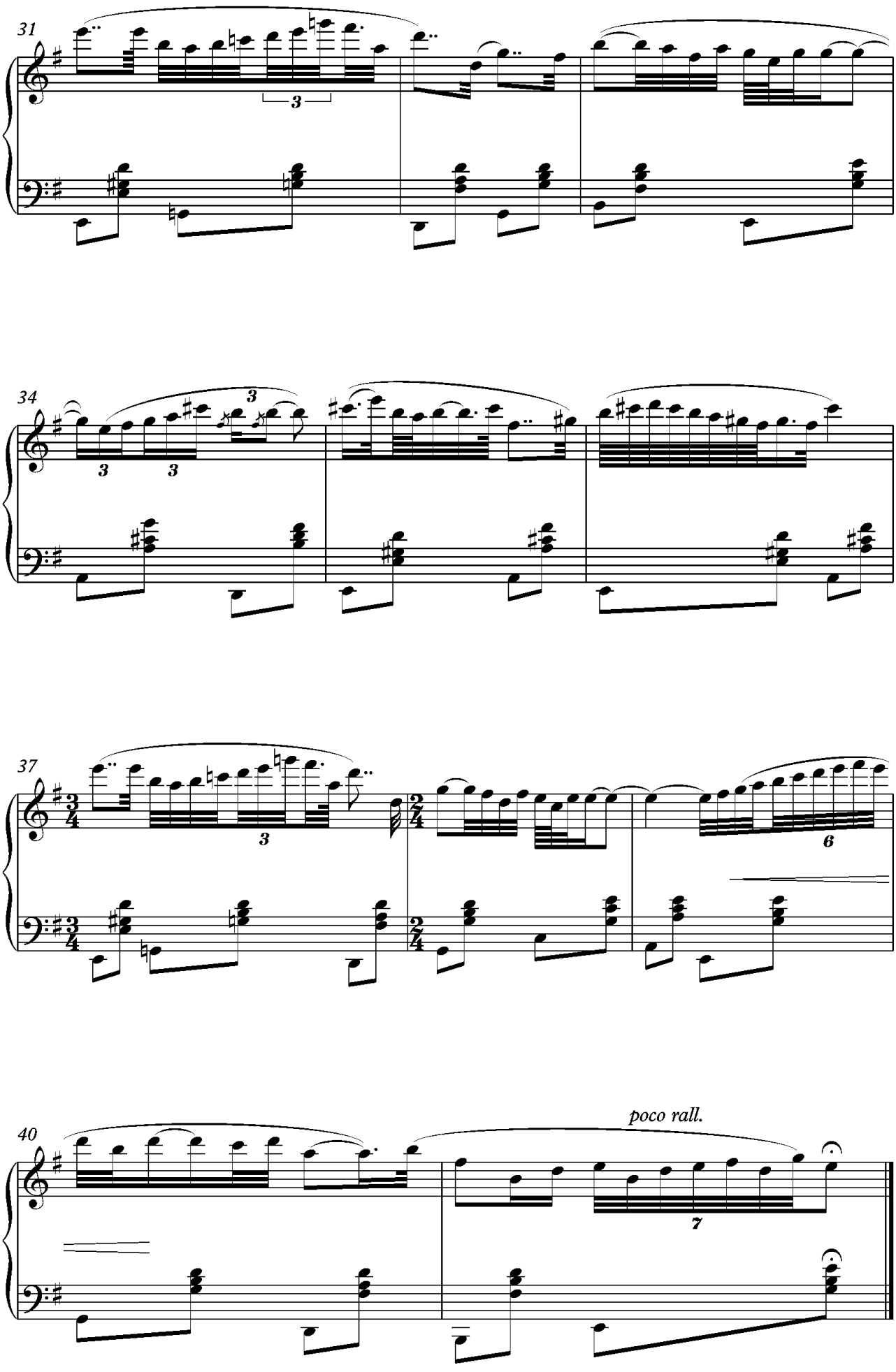



16
20
24
28
32
p

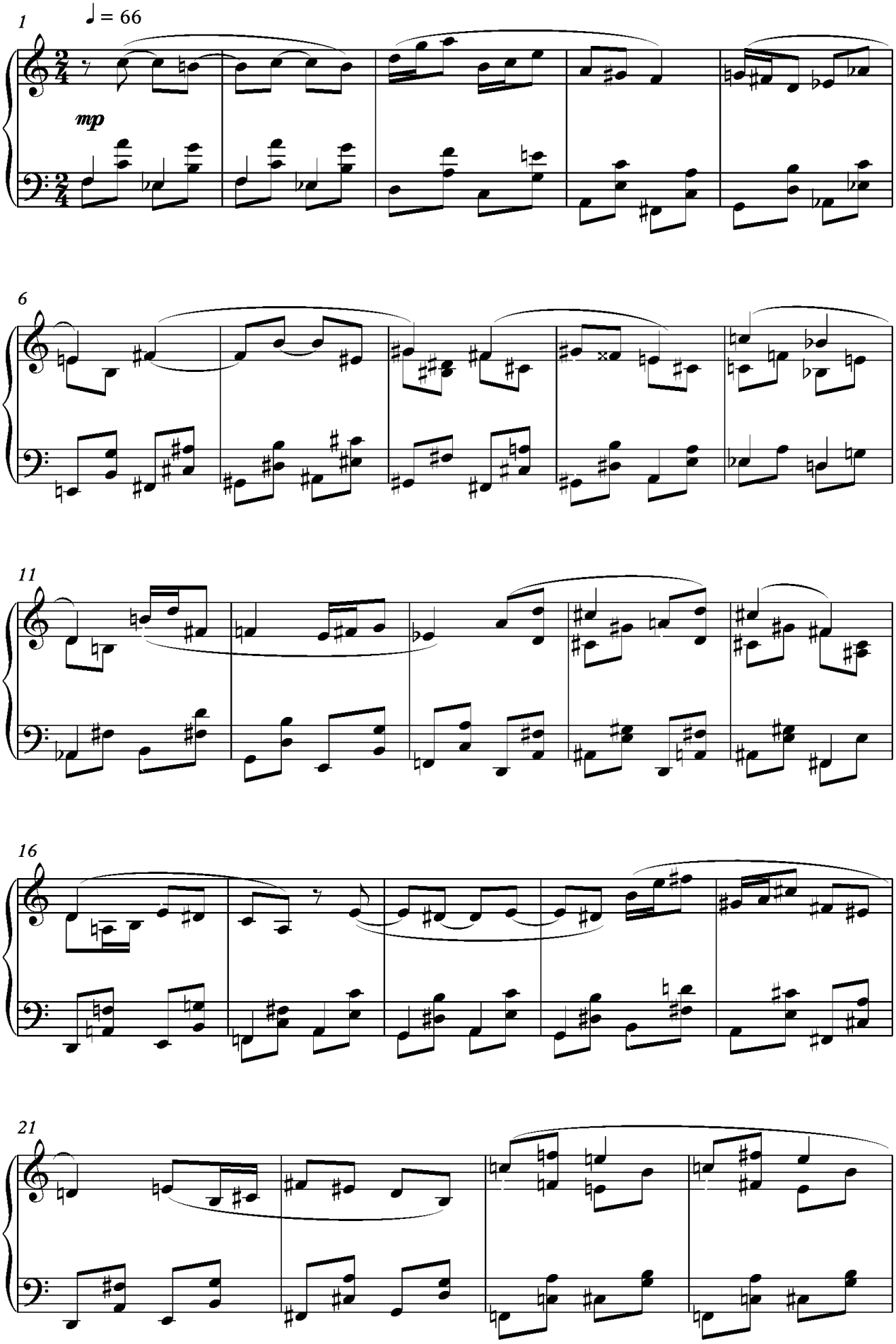
Gnossienne 5

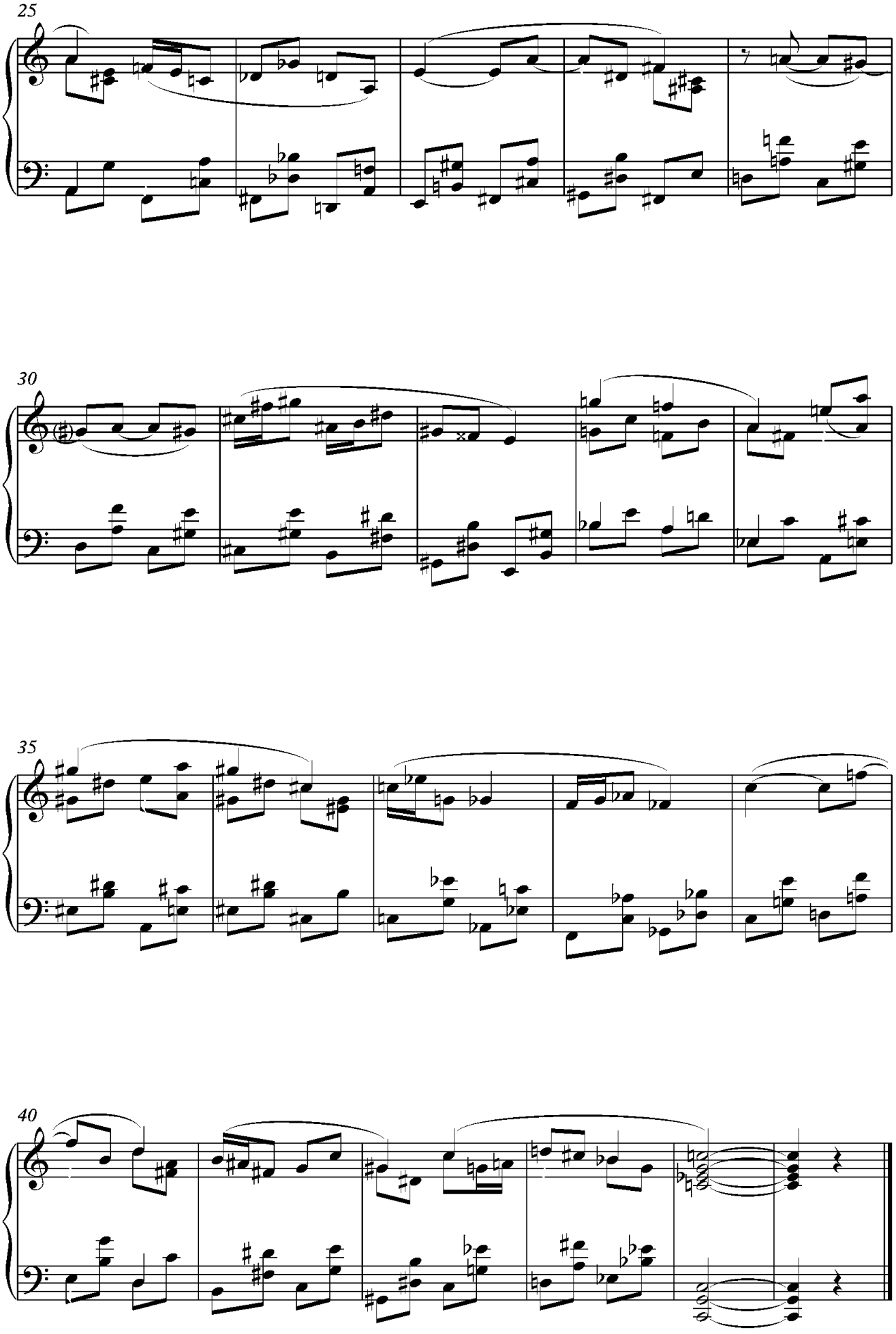



16
19
22
25
28


31
34
37
40
poco rall.

Gnossienne 6




25
30
35
40

Сергій Юрійович Юшкевич (1953)

Серед відзнак, які має Заслужений артист України, професор кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського Сергій Юрійович Юшкевич, є звання лауреата міжнародного конкурсу піаністів ім. королеви Єлизавети у Брюсселі та звання міжнародного гросмейстера з шашкової композиції.

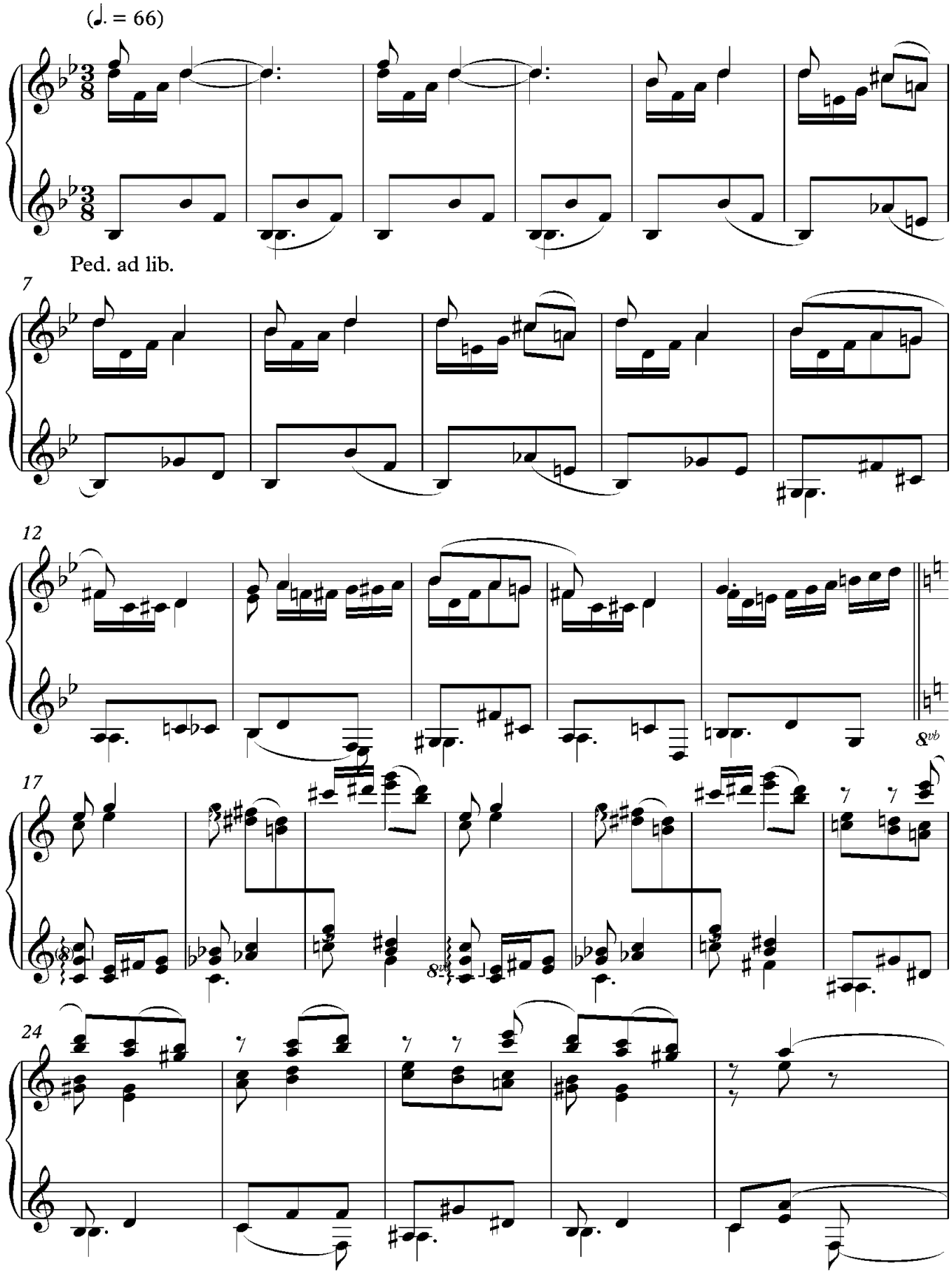
Поєднання блискучого музичного таланту виконавця та композитора з не менш блискучим, як стверджують спеціалісти у цій галузі, талантом композитора шашкового відчувається у поєднанні вишуканих гармонічних послідовностей із карколомними фактурними комбінаціями. Таке поєднання є суттєвою особливістю індивідуально стилю Юшкевича, повною мірою втіленою в «Маленькій українській сюїті».

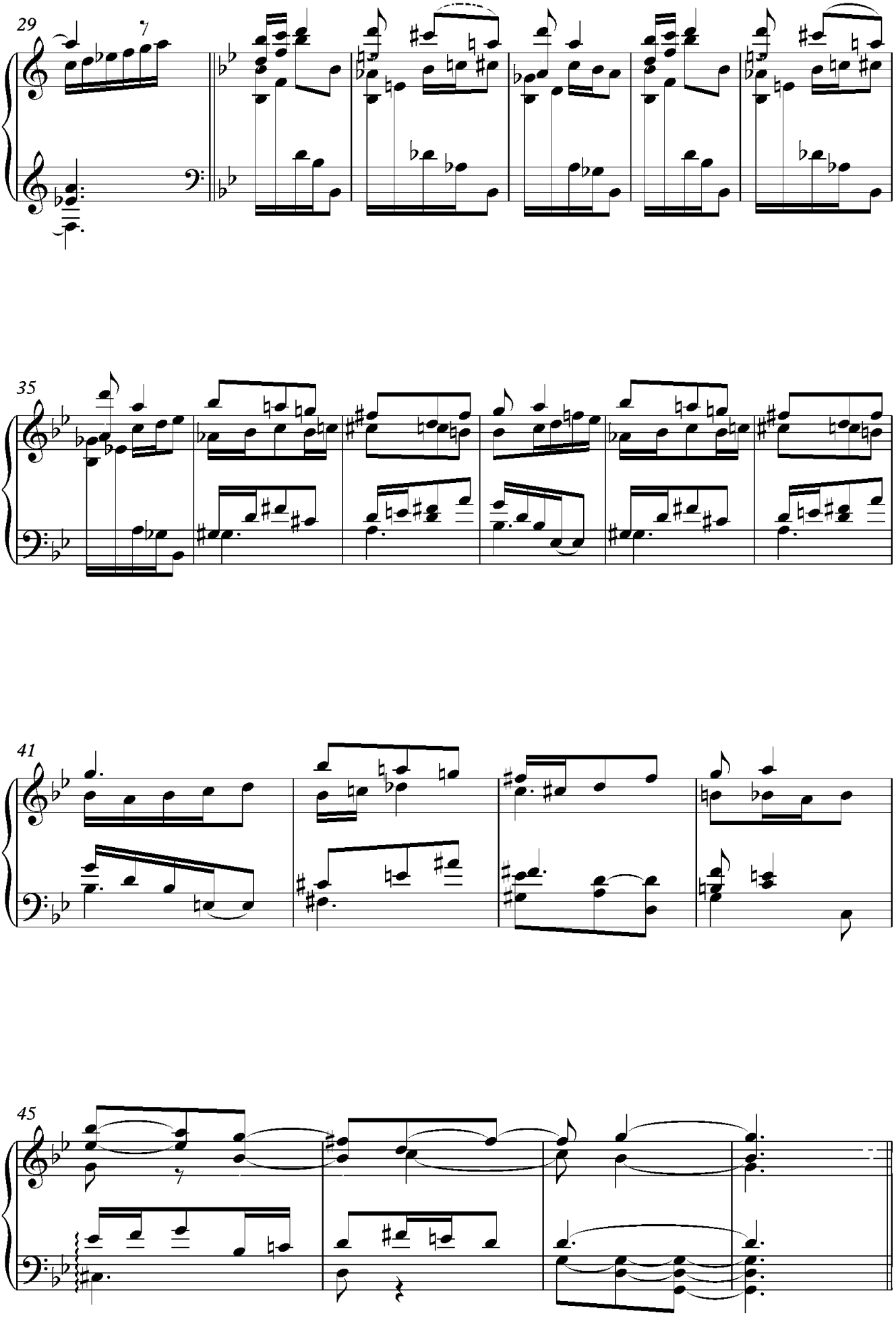
Вивчання цього твору дає студентові можливість освоїти такі важливі засоби сучасною фортепіанної техніки, як диференціація голосів та цілих фактурних пластів, використання крайніх регістрів інструменту та педальних ефектів, точність та акуратність виконання різноманітних штрихів. Слід також узяти до відома великий «бісóвий» потенціал заключної частини сюїти.

Маленька українська сюїта

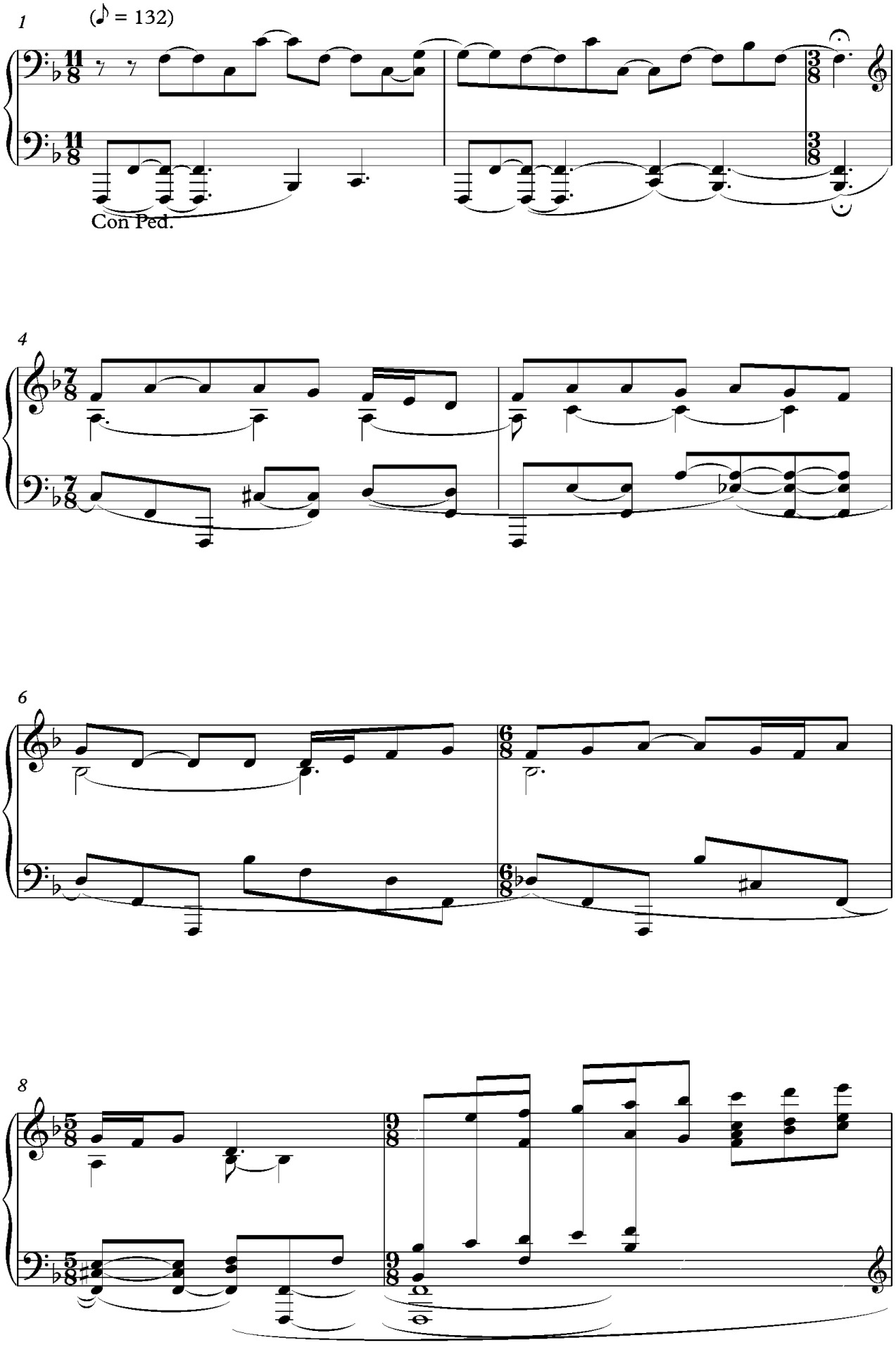
(чотири обробки українських народних пісень)

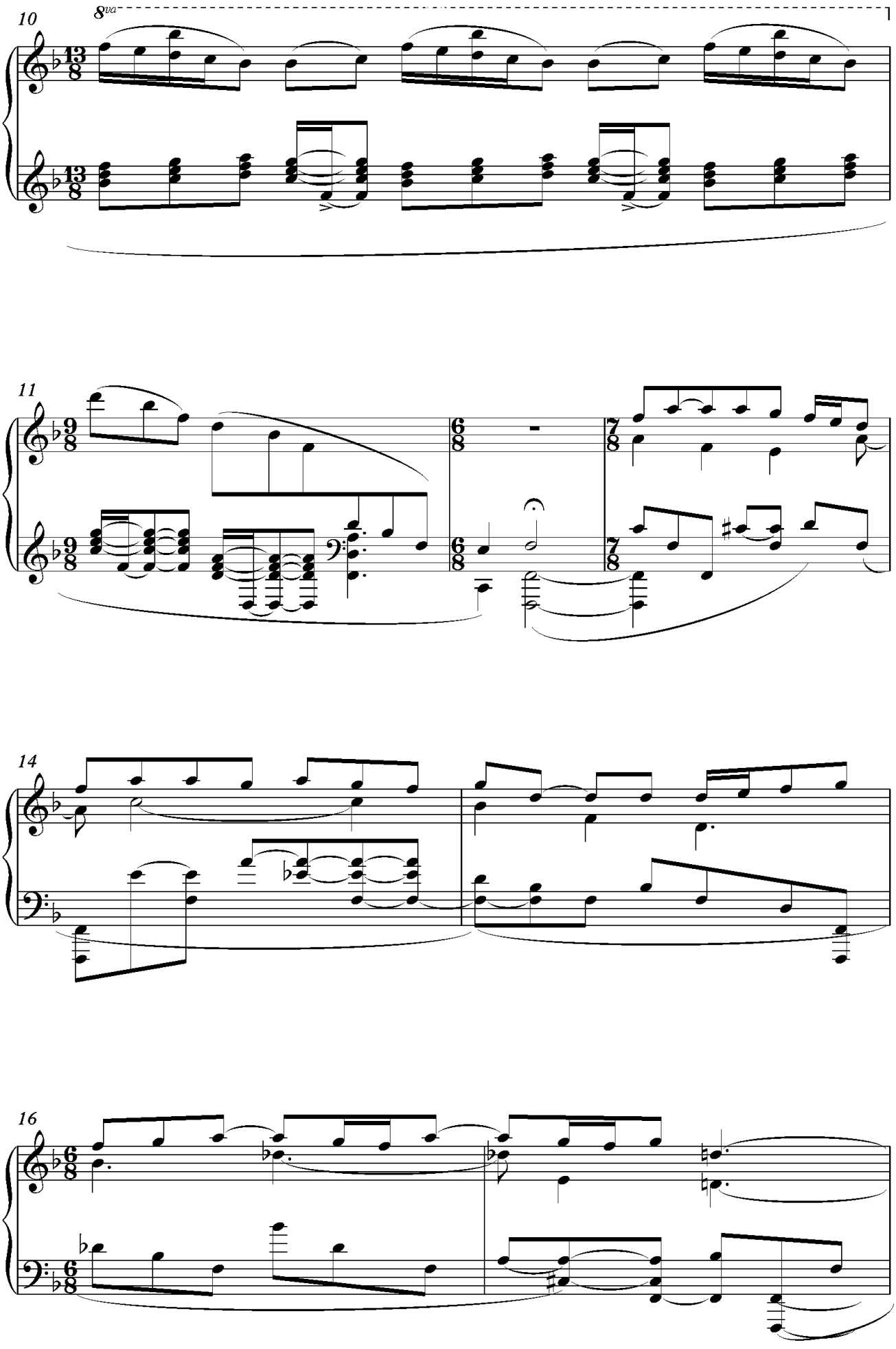
1. Гіла-Гілочка (веснянка)

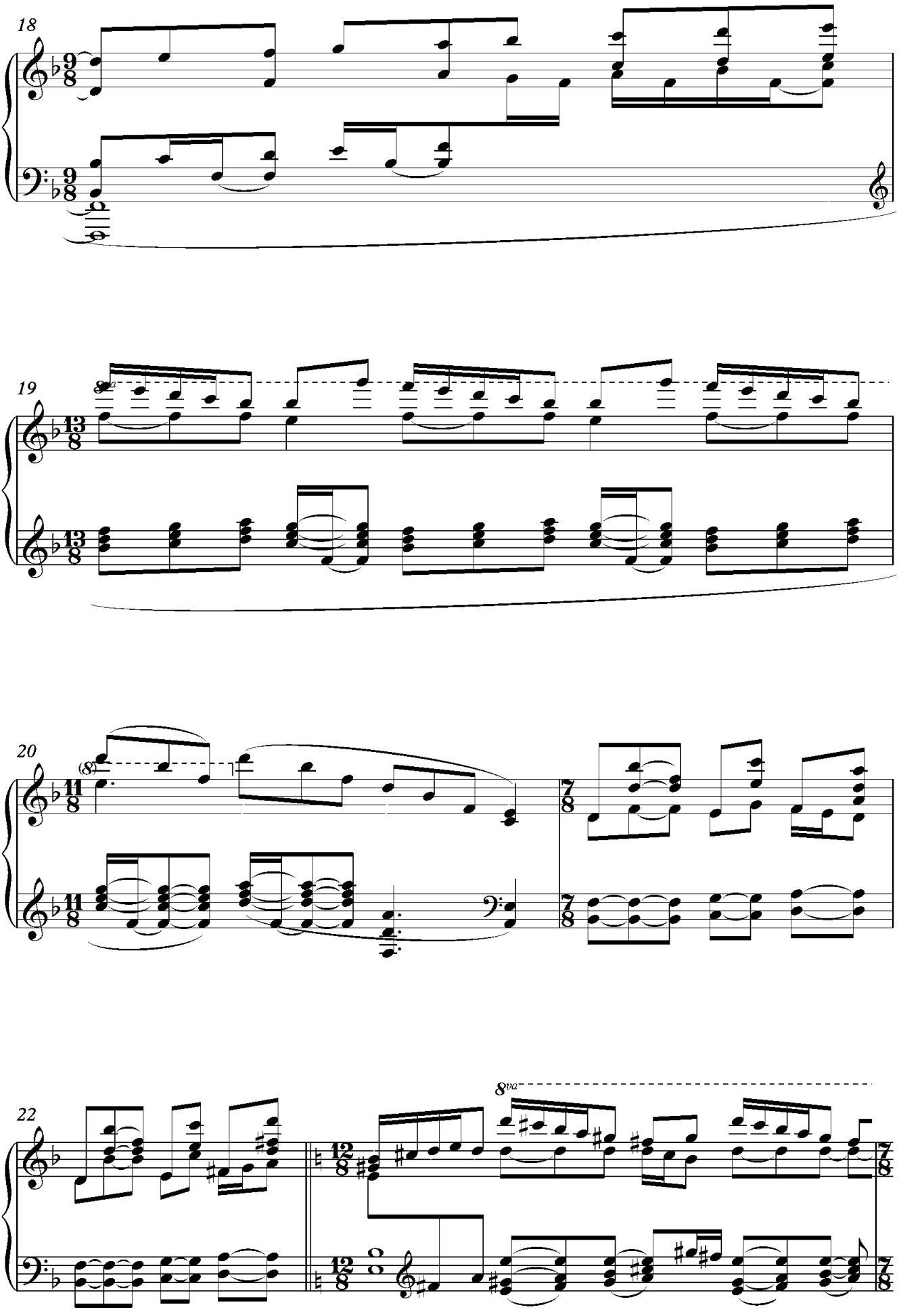


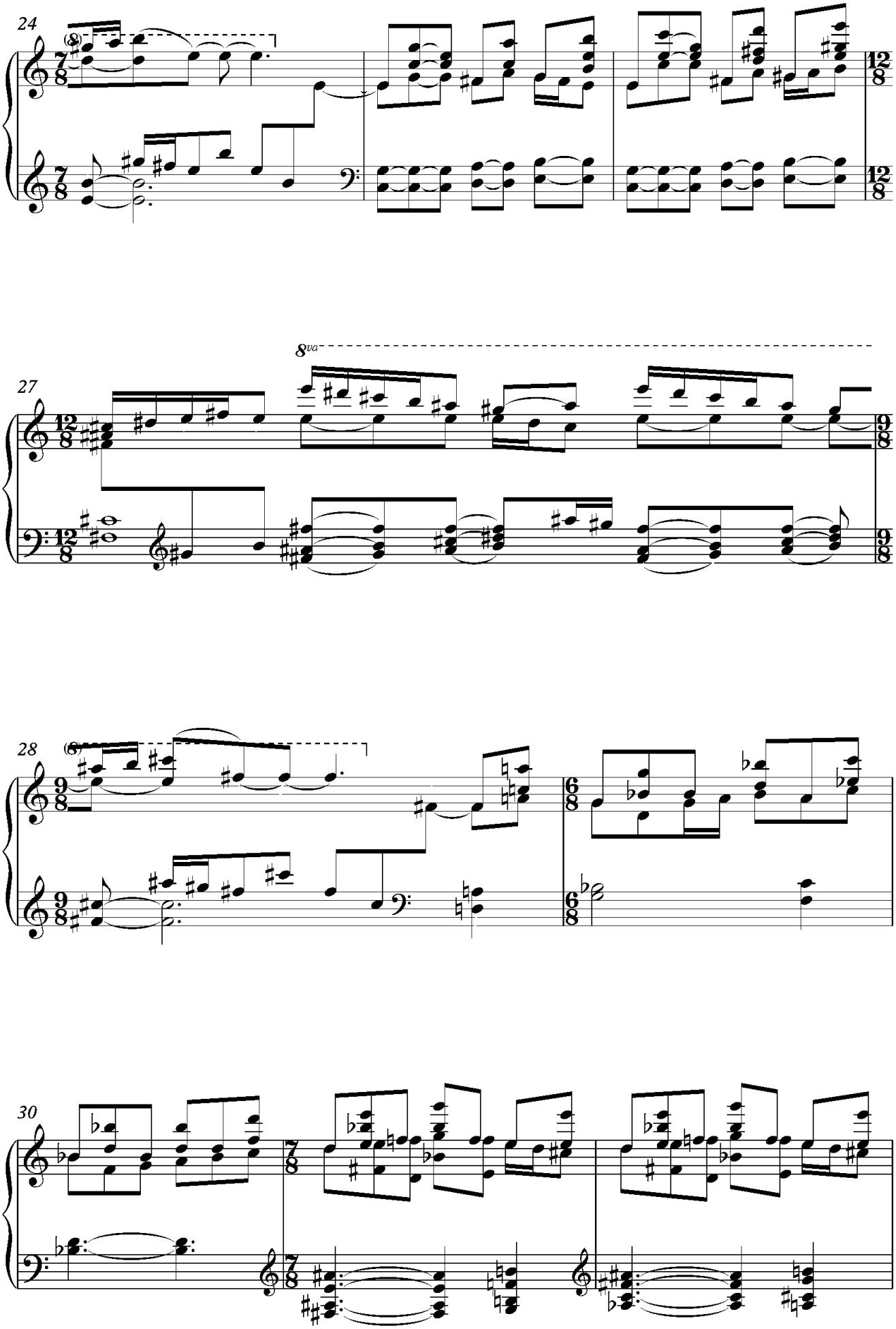

29
35
41
45

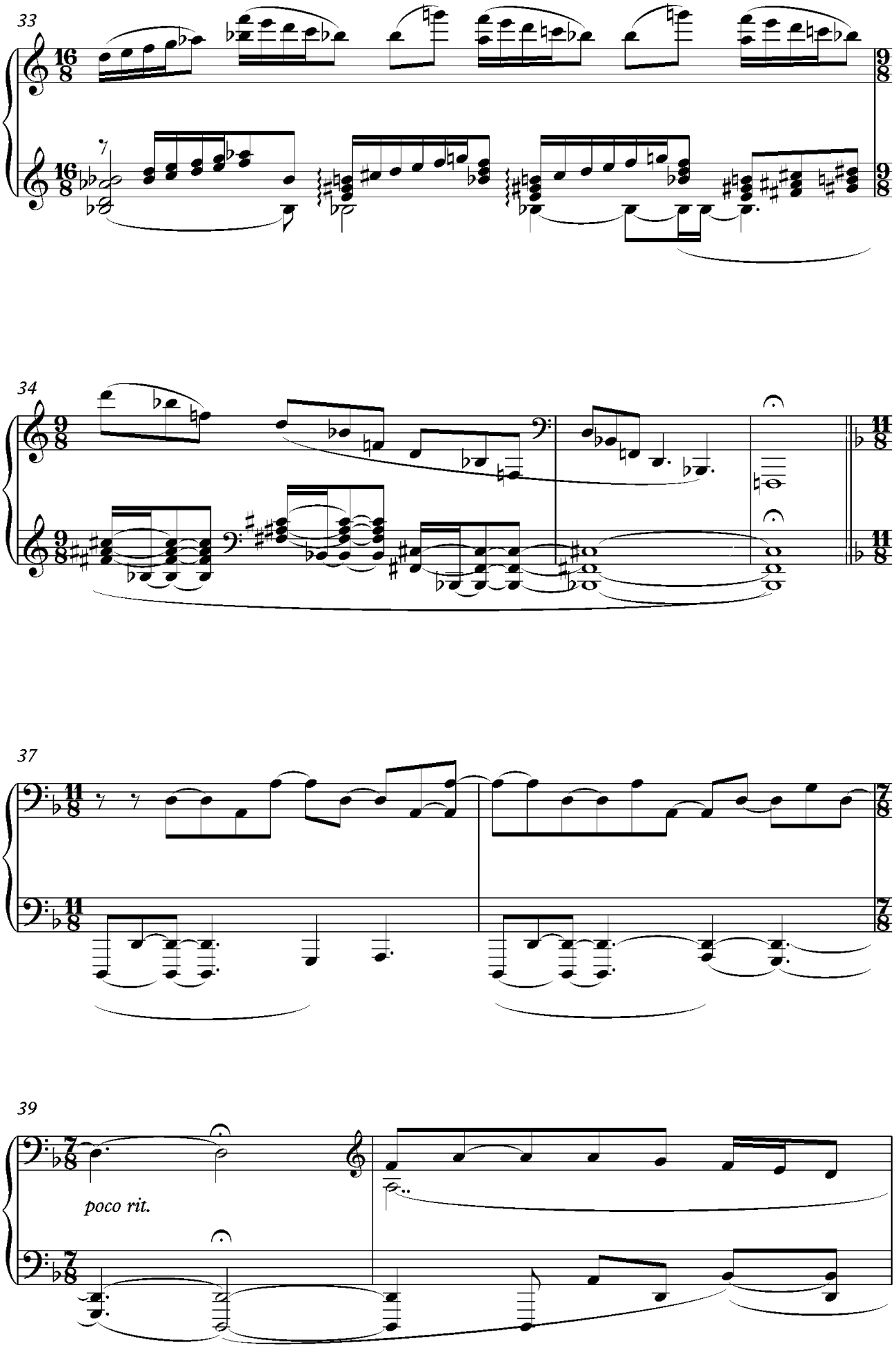
2. Сіно (сінокісна)

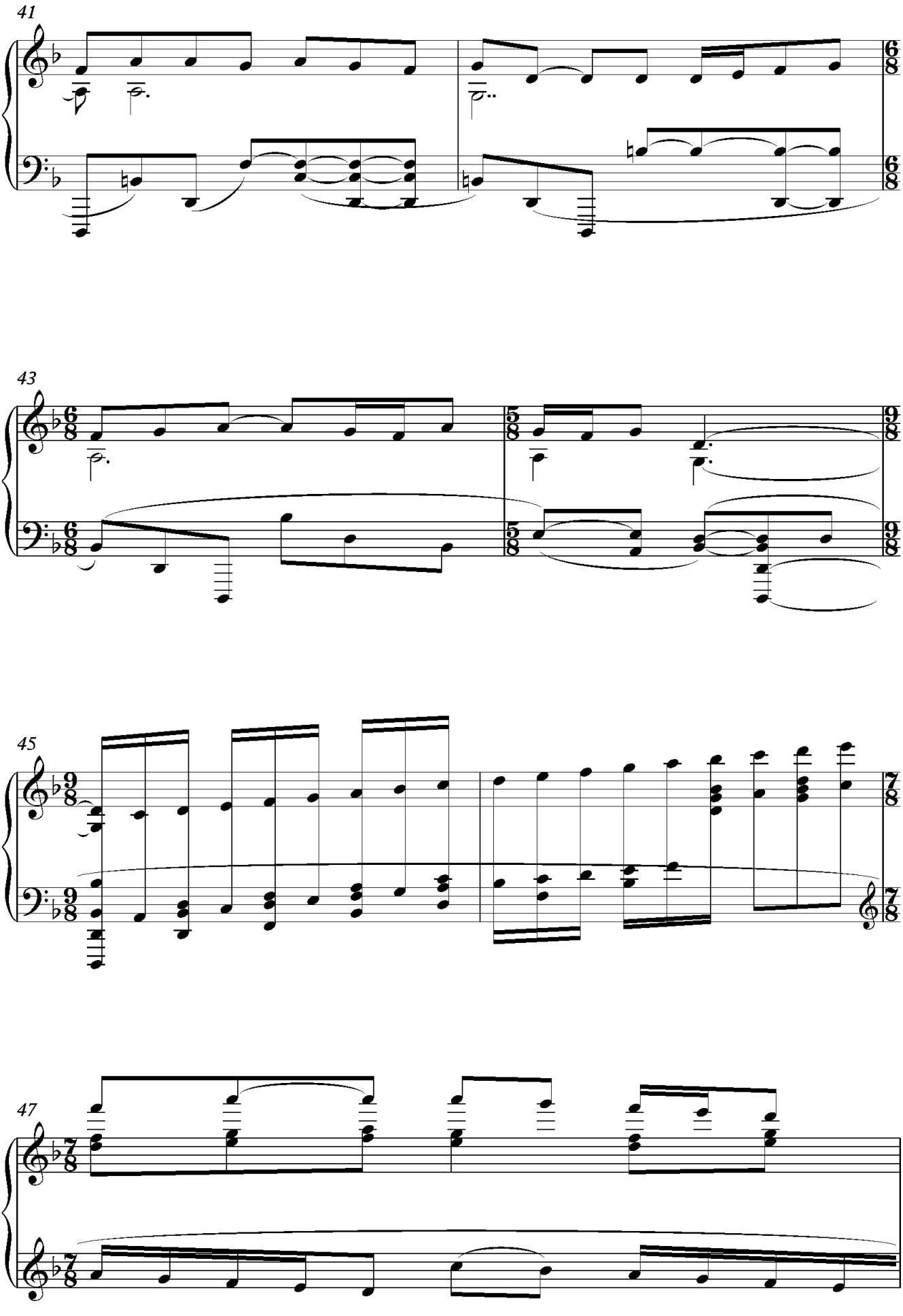


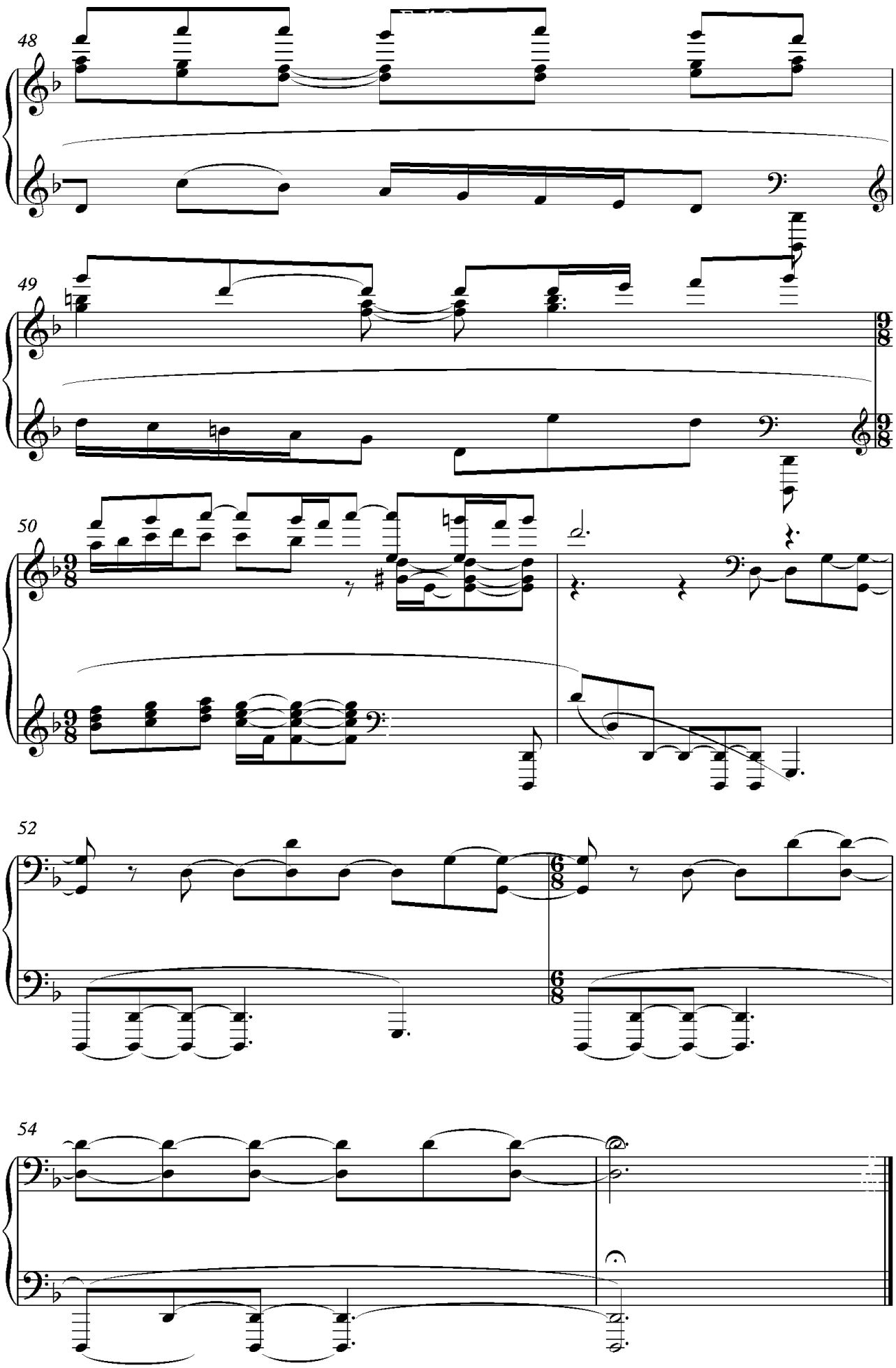

10
8va
11
14
16


18
19
20
22
8va

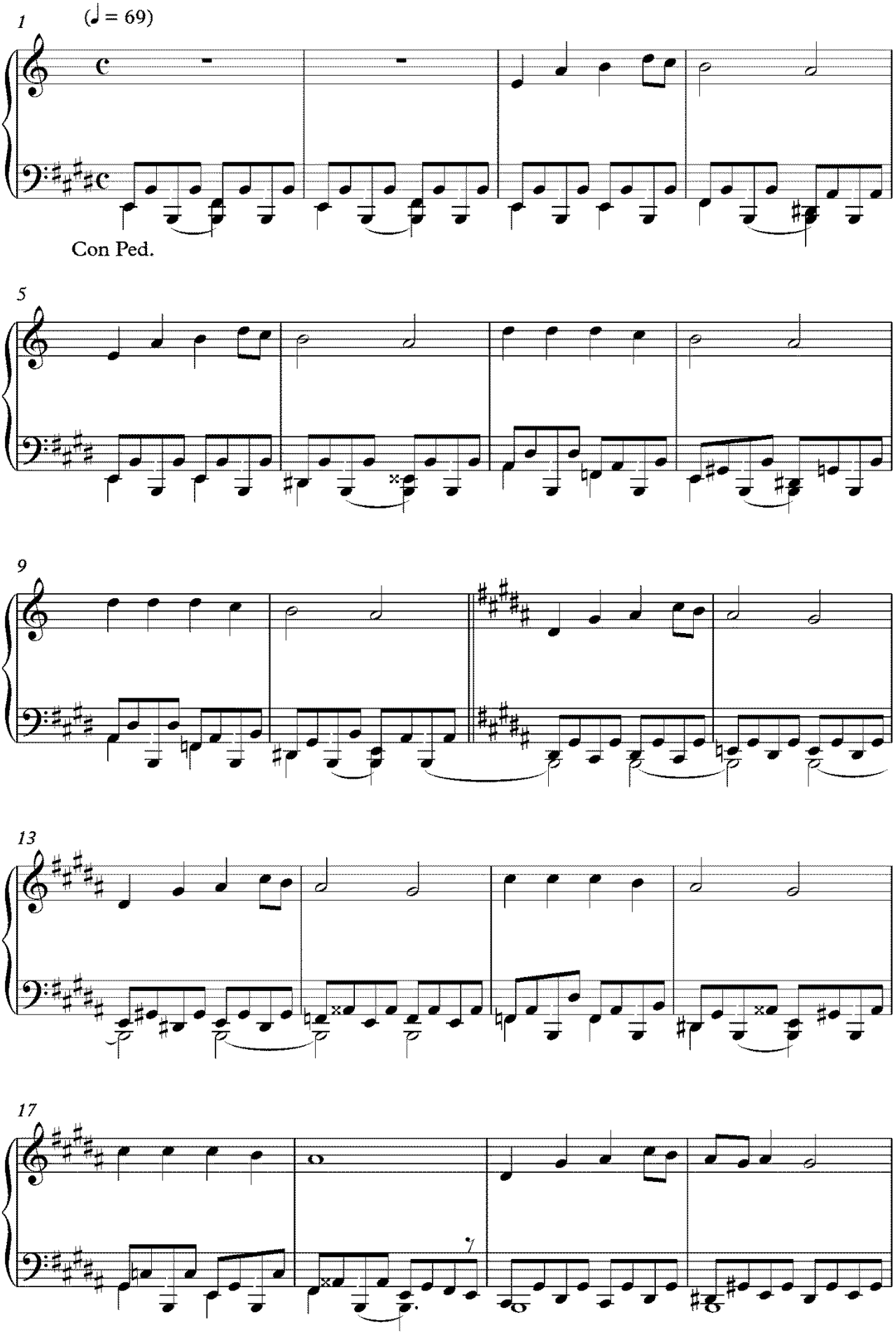

24
27
8va
28
30

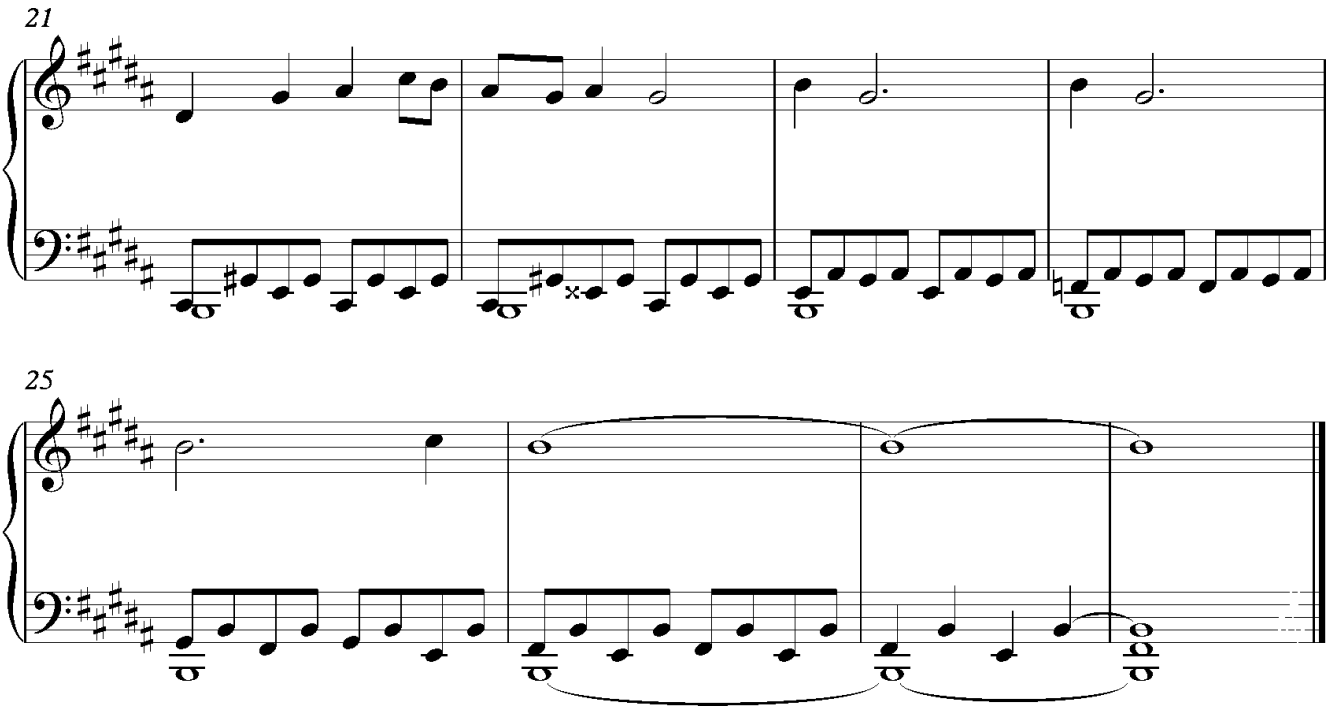

33
34
37
39
poco rit.


41
43
45
47


48
49
50
52
54

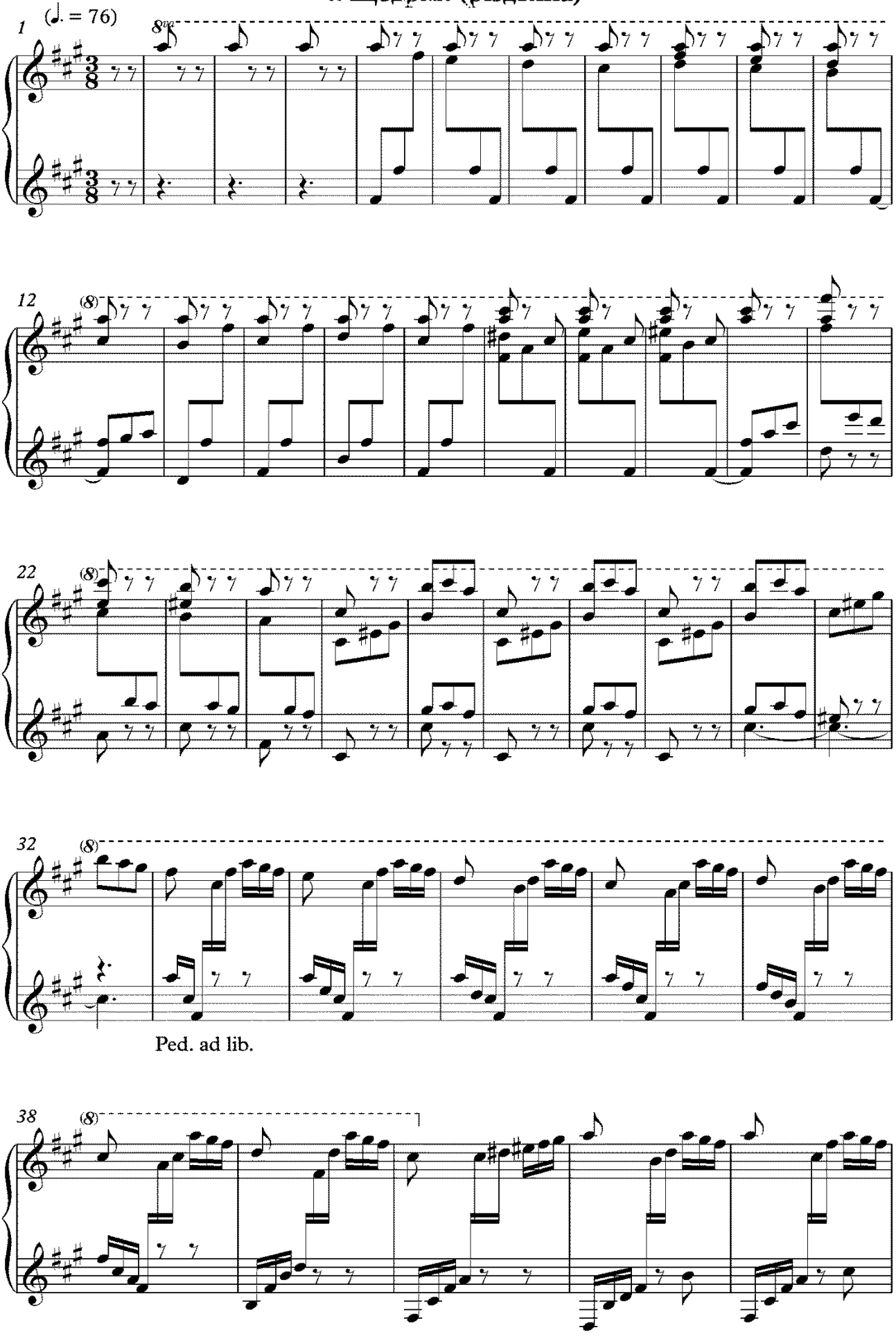
3. Котику сіренький (колискова)

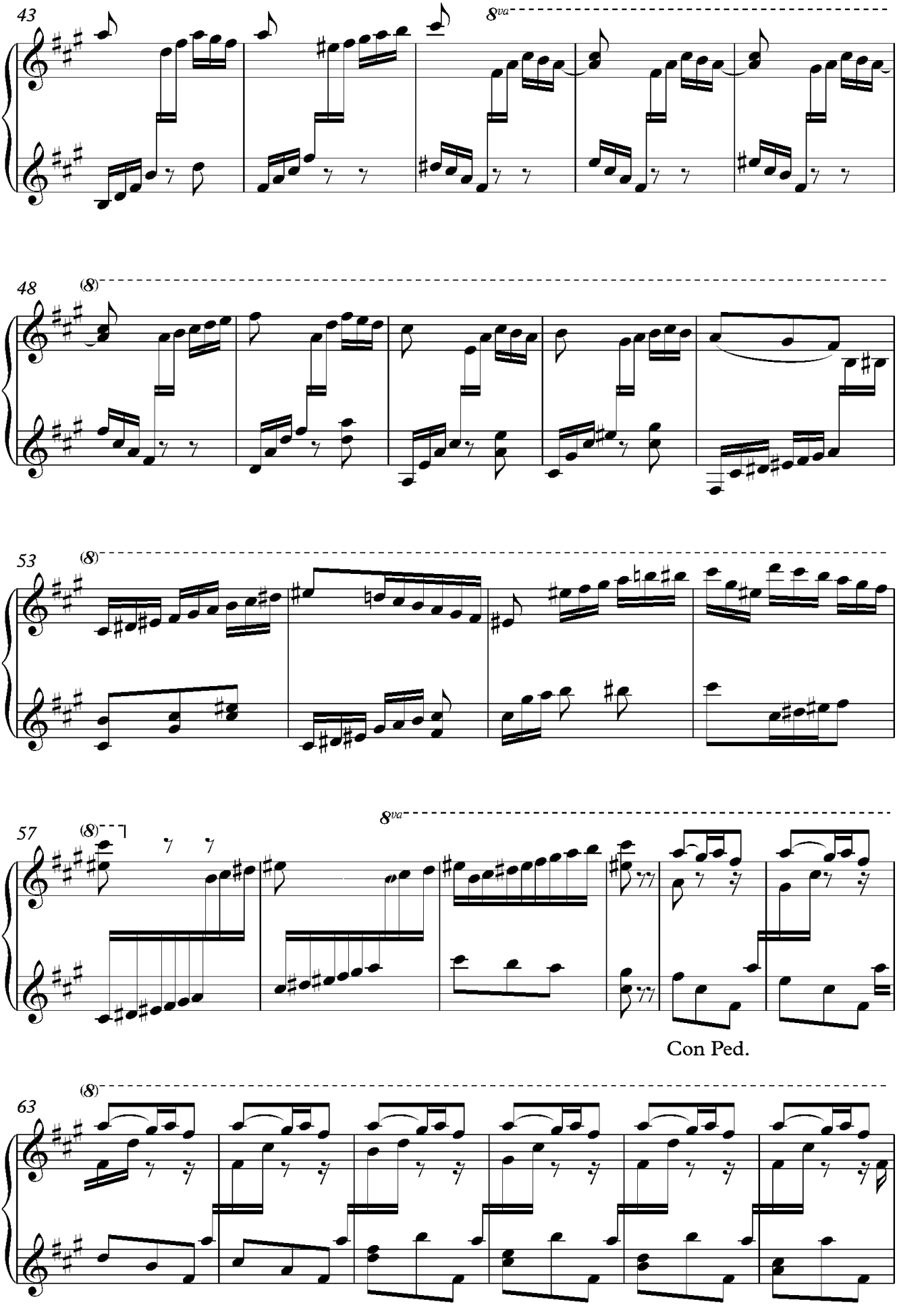


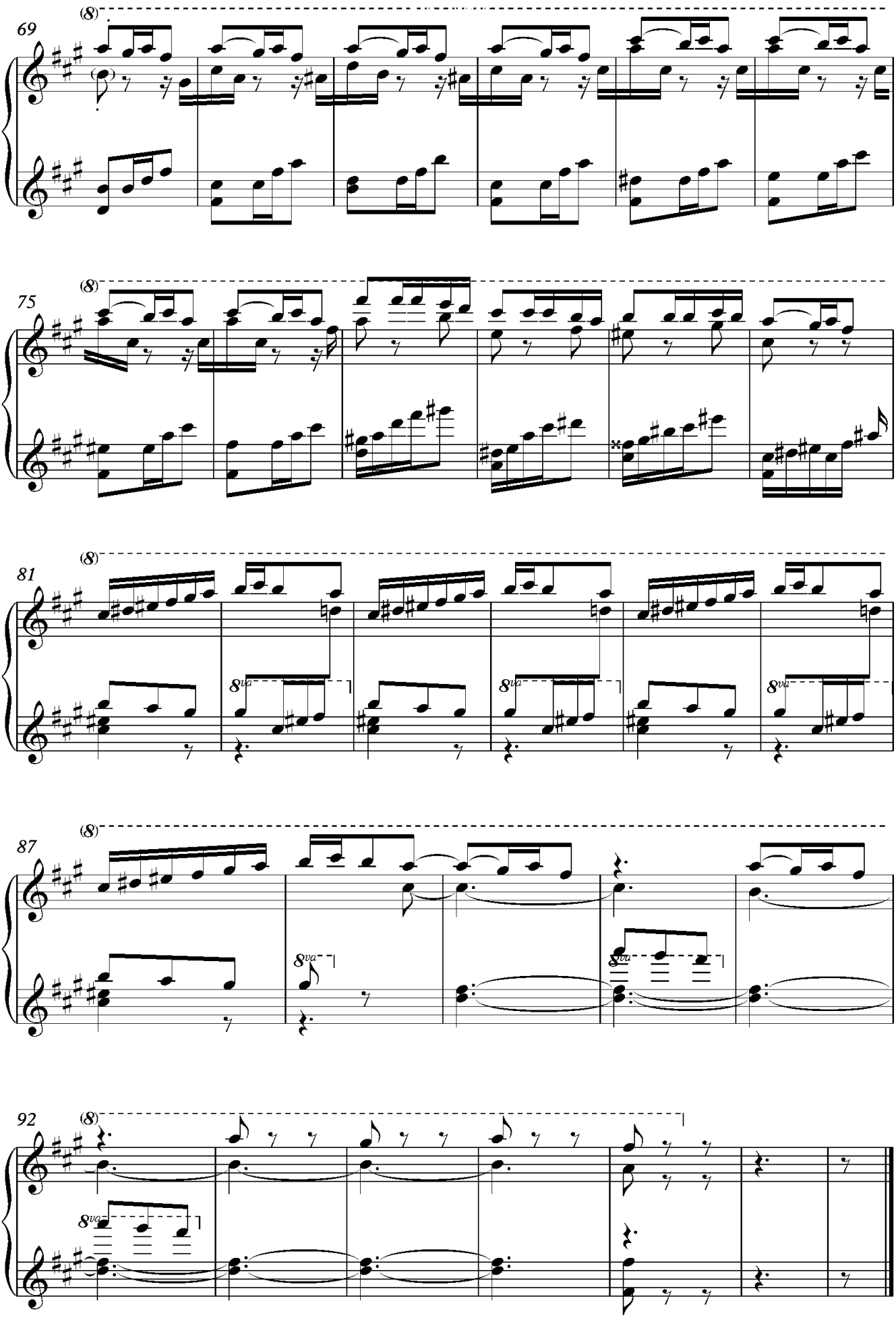

21

25

4. Щедрик (різдвяна)




43
8va
48
(8)
53
(8)
57
(8)
8va
Con Ped.
63
(8)


69
(8)
75
(8)
81
(8)
8va
87
(8)
8va
92
(8)
8va