МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ БРАМС ВАРІАЦІЇ ТА ФУГА НА ТЕМУ ГЕНДЕЛЯ b-dur тв 24

(НА ОСНОВІ УРОКІВ Р.С. ГОРОВИЦЬ)

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

з дисципліни Виконавсько-педагогічна майстерність

Освітній рівень	-	Перший освітньо-творчий
Ступінь вищої освіти	-	Магістр
Галузь знань	-	02 культура та мистецтво
Спеціальність	-	025 Музичне мистецтво

Харків 2023

УДК

Друкуються за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (протокол №11 від 29 червня 2023 року).

Укладач Руденко Н.І.
доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
заслужена артистка України

Рецензенти : Мілодан Т.Е.
доктор філософії, доцент кафедри спеціального фортепіано
декан Львівської національної музичної академії імені
М. В. Лисенка

Горецька Н.В.
заслужений діяч мистецтв України
кандидат педагогічних наук, професор, Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського,
завідувач кафедри спеціального фортепіано

Методичні рекомендації для самостійної роботи студента
є допоміжним матеріалом в опрацюванні спеціальної навчальної дисципліни здобувачами вищої освіти ступеню «Магістр». Дані рекомендації базуються на записах уроків Р.С. Горовиць та бесід з нею, містять цінні професійні поради вибудовування форми означеного варіаційного циклу Брамса, аналіз його стилю та створення виконавської інтерпретації. Можуть бути використані у самостійній підготовці студента як для практичних занять з педагогом, і до концертного виступу, також, як допомога у опрацюванні відповідних тем у курсах лекцій з методики навчання грі на фортепіано, аналізу музичних творів, історії фортепіанного мистецтва, музичної педагогіки, музичної інтерпретації.

1. Вступ

У процесі здобування освіти велике значення має наявність науково-методичних матеріалів, в тому числі, методичних рекомендацій, які призначені забезпечити навчальний процес додатковими матеріалами, що поліпшують організацію навчальної діяльності. Основною метою створення методичних рекомендацій для студентів-магістрів – є поширення знань, умінь та навичок, здобутих під час опанування попереднього освітньо-професійного рівня вищої освіти, ступеня освіти «Бакалавр» з ціллю їх поглиблення та удосконалення задля успішного використання у подальшій виконавській та педагогічній діяльності.

Головна мета вищої педагогічної освіти полягає в тому, щоб фахівець, який здобуває освіту, і вже опанував в певній мірі знання , уміння та навички, мав бути готовий до самостійної виконавської та педагогічної роботи, зберігаючи об'єктивні можливості для подальшому творчого розвитку, постійно підвищуючи рівень кваліфікації. Неабияке значення має в цьому питанні вироблення навичок самостійної роботи студента в різноманітних галузях своєї спеціальності : робота над нотним текстом, аплікатурою, артикуляцією, формоутворенням , над створенням концертної концепції виконання, особливостями стиля композитора , вивченням методичної літератури, аналізом інтерпретацій іншими музикантами і т.д.

Методичні рекомендації спрямовані на допомогу студенту в період підготовки до практичних індивідуальних занять з педагогом з фаху, будь то «Спеціальний інструмент», «Виконавсько-педагогічна майстерність» чи «Практикум з фаху »; на виконання індивідуальних самостійних завдань, пов'язаних з підготовкою до конкурсного випробування, концертного виступу (самостійного сольного номера чи сольного виступу у двох відділеннях) ; на розв'язання окремих важливих професійних проблем піанізму щодо формоутворення, культури звуковидобування, технічного удосконалення, природного інтонування, осягнення стилю композитора та інш. Також в них можуть бути викладені питання методики спеціальної дисципліни, спрямовані до опрацювання певного твору.

В методичних матеріалах передбачається допомога студентам у прагненні поширити свій кругозір, поринути у саму глибину художнього змісту твору, опанувати його стильові відмінності, глибше зануритись в світ неповторних образів автора, активізувати процес накопичення репертуару, щоб збільшувати свій досвід концертних виступів, самостійно формуючи власну виконавську концепцію, та втілювати свої художні уявлення, створюючи таким чином міцну платформу для сміливих творчих пошуків, ідей та повної їх реалізації в подальшій професійній діяльності.

Завдяки даним методичним матеріалам, здобувачі освіти мають можливість ознайомитись з досвідом відомого українського педагога Регіни Самійлівни

Горовиць, уроки якої певною мірою стали основою для створення методичних рекомендацій, проаналізувати особливості її педагогічного почерку, відчути творчу атмосферу занять зі студентами .

Ми будемо аналізувати один з варіаційних творів Й. Брамса – Варіації на тему Генделя, спираючись на уроки Р.С. Горовиць (1965 – 1970), які зафіксовані її ученицею, укладачкою даних методичних рекомендацій , а також записи методичних семінарів і творчих бесід з молодими педагогами Харківської музичної школи-десятирічки (1976 -1978).

Можливість довести до сучасних здобувачів освіти досвід Регіни Самійлівни в опрацюванні цього твору Брамса, її погляди на стиль Брамса та міркування щодо інших варіаційних циклів композитора стали рушійною силою у створенні даних методичних рекомендацій.

Регіна Самійлівна Горовиць (1900 – 1984) після закінчення Київської консерваторії у 1919 році протягом майже 20-ти років працювала в філармоніях Києва, Харкова, Москви, виступаючи як солістка, учасниця камерних ансамблів, а також як концертмейстер славетних інструменталістів та співаків – Н. Мільштейна. М. Полякіна, С. Фурера, Д. Ойстраха, Є. Гілельс, О. Доліво, Д. Смирнова та інш.

З 1937 року почалась її педагогічна діяльність. «Виконавські досягнення знаходили продовження у педагогіці, «проростали» на уроках з учнями.

Так, прихільність до ансамблевого музичення сприяла особливому ставленню до тембрових можливостей рояля, зумовлювала пошуки оркестральності та інструментального забарвлення, вимагала нових специфічних прийомів звукостворення» [5, с. 16]

«В процесі виховання молодих музикантів Регіна Самійлівна спиралась на прийоми із **суміжних галузей музичення**… Знання особливостей виконавства на струнних та духовит інструментах, а також природи вокалу відбивалися у прочитуванні фортепіанної «партитури». Одним з методів формування звукових уявлень , які вживала Р. Горовиць, можна назвати **метод внутріпредметних звукових характеристик.** [5, с. 25]

Досвід використання таких специфічних вмінь та навичок часто виявлявся саме у роботі над творами Брамса. Але ж він сам прагнув розширення можливостей фортепіанного шляхом наближення до звучання оркестру.

Таким чином, досвід у галузі к амерноговиконавства збагачував педагогічний почерк Р.С. Горовиць, виявляючи особливості її методики.

В цьому, розбираючи варіації Брамса, ми ще неодноразово зможемо переконатися.

Неабияке місце у репертуарі учнів Регіни Самійлівни займали твори композиторів-романтиків. Вправно, терпляче, впевнено і до того ж якось непомітно, вона робила все, щоб «виховувати романтичні поривання, тому що вважала : «позбавлена романтики людина, стає біднішою душею».[4]

« У романтичних творах завжди можна витончено і багатогранно виразити себе . Бездоганний смак Регіни Самійлівни, інтуїція музиканта допомагали висловити головне – стан душі з усіма його відтінками… Вона відчувала задоволення, заглиблюючись у світ цієї музики. Вона «вчила нас відчувати ».

«Поетична лірика та гнучка пластичність вишуканих інтонацій Шопена, примхливість ритму, несподіваність гармонічних ракурсів Шумана, піаністичний розмах та найвитонченіший звукопис Ліста, неповторна щирість «вокального» Шуберта , глибінність та значущість образів Брамса – все це надихало, хвилювало її, примушувало усякий раз почути твір якось інакше. Переживаючи ці до останньої ноти відомі сторінки, вона ніби перечитувала «книгу» знов і знов, знаходячи в ній безліч нового і цінного. І ця натхненність та зацікавленість передавалась її учням» . [5 , с. 86]

В концертній практиці самої Р.С. Горовиць твори Й. Брамса займали значне місце. Виступаючи зі славетними партнерами, вона зіграла у своєму житті чимало його творів : скрипкові та віолончельні сонати, тріо, фортепіанний квартет, пісні . Але у своїй педагогічній роботі до творів Брамса вона зверталась не так часто, як до Шумана, Шопена і Ліста, тому що вважала : «щоб виконувати Брамса, потрібно дозріти духовно, володіти життєвим досвідом. Брамс – це велике випробування для виконавця. Глибокий трагізм, скорботна відчуженість, елегійне томління мають бути вистраждані. Не кожен готовий до цього». [4]

Іноді Регіна Самійлівна ремствувала, що молодь «не поспішає розкриватися у романтиці, розуміла, що теперешнім учням звичайно ближче сучасні ритми та інтонації . Тому вона цінувала більш за все щирість, відвертість, піднесення, якщо вони з’являлись у виконанні, передчуваючи можливість подальшого розвитку цих завдатків почуттів у процесі спільної роботи . [5, с. 86]

Внутрішня зібраність, переконаність, виявлення твердої волі, що є характерним для музики Брамса були співзвучні особистісним якостям Регіни Самійлівни. Загострена контрастність полюсних настроїв і відчуттів, з’єднання суворої класичності та романтичної височини в музиці Брамса приваблювали її : «У ньому переплелися і Шуман, і Бах ». [4]

Регіна Самійлівна, яка прагнула до природності в усьому… цінуючи виявлення ініціативи у виконанні, дозволяла грати «як хочеться», але при цьому, якби поволі, своїми влучними коригувальними зауваженнями виховувала смак і почуття міри. «Не бійтеся rubato, але робіть його так, щоб про це ніхто не знав». [5, с. 213]«Вміти – означає відчувати міру».[5, с. 212]

Серед творів Брамса, які вона доручала студентам свого класу, були Сонати (№ 1, № 3), Концерти (№ 1, № 20) , Рапсодії (№ 1, № 2) , п’єси тв. 116-119 та Варіації.

2. Варіації та фуга на тему Генделя B-dur тв.24

Варіаційні форми приваблювали Регіну Самійлівну в творчості будь-якого композитора. В класі часто звучали варіації Баха, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шумана. Шопена, Ліста, тому що їй « подобалась можливість грати ці різноманітні мініатюри з фантазією, розкриваючи особливості кожної, та щоб з усього такого створити вишукану мозаїку. Звичайно, ще й показати свої можливості, також як автор демонструє свої, створюючи цикл».[4] Варіації Брамса займали в репертуарі студентів Р.С. Горовиць значне місце.

Доцільно згадати, що саме про варіаційну форму написано у Словнику музичних термінів . «Варіації (лат. variato - зміна, різноманітність) – музичний твір, в якому основна тема піддається різноманітним змінам (мелодичним, ритмічним, ладовим, гармонічним) ». [6]

Отже, існують різні варіації : **суворі**, в яких на протязі всього варіаційного циклу зберігаються темп, метр, структура теми, розмір, тональність ; і **вільні**, в яких всі ці «правила» змінюються, іноді так сильно, що у циклі можуть з'являтися навіть жанрові варіації. Буває, що в одному циклі застосовуються різні прийоми розробки теми – **суворі та вільні**. Це залежить від фантазії та ідеї автора. Додамо, що створення суворих варіацій характерно для класичної доби, вільні - притаманні романтичному періоду. Так має бути.

Першим варіаційним циклом в творчості Брамса були «Варіації на тему Шумана» тв.9 fiz-moll .

Ласкавість, ніжність, мудрість, темпераментність, іноді – спустошеність, самотність, навіть трагічність деяких інтонацій – все сплелося в цьому творі, натякаючи на прагнення щастя, жадання любові. Регіна Самійлівна звертала увагу виконавця на багатющий спектр емоційних станів людини, що відобразив автора, якому на той час було лише… 21 рік ! (Варіації тв. 9 були видані у 1854 році). Виконавець, вражений «відкриттям» про вік композитора, неодмінно звертався до себе: «А які мої почуття і переживання, як я «проживаю» цей твір ?» Висловлення педагогіні позитивно впливало на розуміння цієї музики. Виконавець наближав себе до Брамса, не як до великого композитора, а як до молодої людини, однолітка !

Важко сказати, чи то було просто інформаційне сповіщення, чи свідомий розрахунок досвідченої майстрині для поглиблення інтересу, збільшення захопленості твором та збудження емоційного фантазування молодого виконавця. Але якби там ні було – це був місток крізь століття !

Два цикли Варіацій тв. 21 – на угорську тему та на оригінальну тему – при всіх їхніх наявних якостях, не набули у класі Р.С. Горовиць очікуваної популярності .

Об'єктивно вона ставилась до них приязно, відмічала багато цікавого, але не поспішала включати їх до програм своїх студентів, можливо, вважаючи, що вони не є самими основними творами, за допомогою яких можна розширити

уявлення виконавця щодо стилю Брамса. Так і залишилися ці твори за межами широкого насиченого потоку різноманітної фортепіанної літератури, за допомогою якої було виховано не одне покоління виконавців.

Велике значення надавала Регіна Самійлівна «Варіаціям на тему Паганіні» . Обидва зошити цього твору, що розкривають основні прийоми віртуозності Брамса, вона вважала чудовою школою для удосконалення технічного апарата. «Це розкішний букет усіляких складностей, яскравий і винахідливий, насичений неповторними фарбами й несподіванками ». [4]. Добре розуміючи, що не кожен учень може подолати труднощі цілого твору, вона рекомендувала у повсякденній самостійній роботі грати варіації вибірково, щоб хоч таким чином доторкнутися до цього безсмертного твору.

Тут доцільно нагадати про позитивне ставлення Регіни Самійлівни до збірки Брамса «51 вправа», «де кожен може знайти до себе багато цікавого та корисного», - вважала вона.

Приступаючи до виконавського аналізу Варіацій та Фуги на тему Генделя тв. 24 вважаємо доцільним привести додаткові відомості щодо музичного матеріалу та його опрацювання . В основу нотного тексту покладено академічне видання Брейткопфа і Гертеля. Використовується редакція В’ячеслава Бойкова (К.: «Музична Україна », - 1983) . Нумерацію тактів для роботи з методичними рекомендаціями треба проставити самостійно. У кожній варіації - нумерація окрема, тобто завжди починається з першого такту; нумерація наскрізна : позначки, репризи і вольти не враховуються ; затакти не нумеруються окремо та особливих позначок не потребують, тому що вважаються частиною такту.

Аналіз кожної варіації містить в собі завдання/рекомендації щодо опрацювання труднощів даної п’єси. На початку розглядання циклу варіацій надається питання для перевірки ерудиції та поширення кругозору . В описах уроків Р.С. Горовиць збережено та передано наскільки можливо, стиль спілкування на заняттях, саме – мова : емоційна, лаконічна, яка підкріплювалась оригінальними порівняннями та іноді неочікуваними висловленнями.

Дізнаємось думок музикантів щодо Варіацій Брамса на тему й Генделя .

Отже Н. Кашкадамова про цей цикл Брамса : « Чи не найважливішим засобом втілення притаманної для варіацій взаємодії засад єдності і різноманітності стає фортепіанна фактура Брамса, що у варіаційних циклах досягає повної стильової самобутності й досконалості.[2,с.334] Відпрацьовуючи технічні елементи, він жодного разу не переступав через норми свого старого зосередженого стилю, ніколи не забував, що досконала техніка потрібна музикантові не як мета, а тільки як засіб для втілення дійсного мистецького задуму. Брамс широко застосував всі прийоми піаністичної техніки XIX століття. А передусім ті, що спрямовані на досягнення повнозвучності, фігурації та різноманітні дублювання». [2,с. 343] .

Про технічні прийоми Брамса писав В. Бойков, який відредагував певні твори Брамса : Скерцо тв. 4 , три цикли Варіацій та цикли п'єс тв. 116-119 (Й. Брамс Вибрані твори для фортепіано.(Редакція та передмова – Київ, «Музична Україна», - 1983) «… композитор не задовольняється традиційними межами фортепіанної музики. Фактура творів навіть зовні нагадує транскрипції оркестрової музики : часто використовується подвоєння голосів, рух паралельними інтервалами, тремоло, широке розташування акордів» [1,с. 6] «Водночас композитор виявляє рідкісну мелодійну винахідливість, розвиваючи з мотивів теми прекрасні і різнохарактерні мелодії та поєднуючи їх у майстерних поліфонічних комбінаціях. Варіації на тему Генделя дають особливо цікаві приклади стилістичного та жанрового варіювання. При всьому цьому індивідуальність та цілісність стилю самого Брамса ні на хвилину не викликає сумніву. [2, с. 334].

Що до жанровості у вільних варіаціях «продовжує» Р. Горовиць : «В процесі розробки теми у вільних варіаціях зв'язок з темою виявляється не таким вже міцним та безпосереднім. Індивідуальні зміни все більше стають неприхованими та нарешті явно набувають риси, притаманні певному жанру Навіть їх можна так і підписувати у циклі : Скерцо , Сиціліана, Пісня, Рапсодія, та інш . З того виходить, що цикл вільних варіацій наближається до сюїти. Але є й такі цикли варіацій, де частина з них зберігає певну наближеність до теми , а друга частина має більш вільний характер. Саме таку особливість мають Варіації Брамса . » [4]

Проаналізуємо цей цикл .

Будь-які варіації розпочинаються з теми, яка буває досить простою, нескладною в гармонічному плані, легко запам'ятовується. Саме таку тему з музики Генделя вибрав Брамс для своїх варіацій.
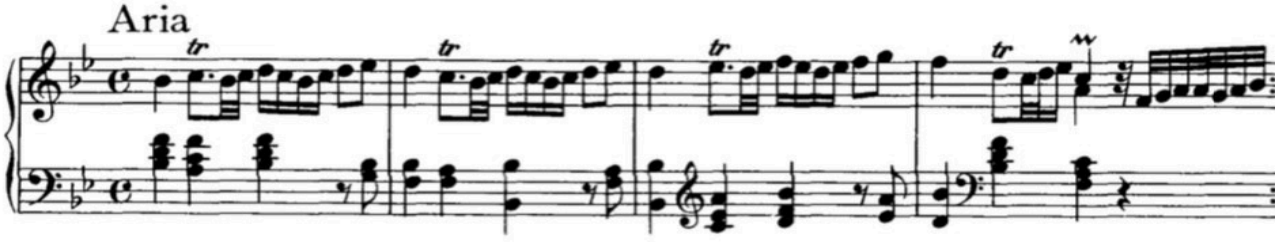
Це є Арія з сюїти Генделя B-dur . До речі, ця тема, мабуть, і Генделю подобалась, тому він теж взяв її за тему своїх Варіацій ,та , написавши п'ять варіацій, залишив разом з Арією у тій же сюїті B-dur , як одну з частин. Це не єдиний приклад щодо наявності варіаційного циклу у сюїтах Генделя. [3, с .203] d-moll Менует та 3 варіації ; d-moll Сарабанда та 2 варіації ; G-dur Гавот та 5 варіацій ; E-dur Арія та 5 варіацій ; d-moll Арія та 5 варіацій). Також варіаційним циклом вважається Пасакалія з сюїти G-moll. Але треба ще згадати його Чакону та 62 варіації на тему Персела (це окремий цикл), хоча б за її поважні розміри.[3, с. 204]

Питання : які композитори та скільки їх , що використали одну і ту ж тему для створення кожен свого повноцінного варіаційного циклу ?

Підказка : (крім Генделя та Брамса їх було не менше ….15 відомих світу композиторів.

Брамс був прихильником старих, перевірених часом, форм та композиційних прийомів, використовував в своїх творах (канони, basso ostinato та інш.) . Та , використовуючи в своїх творах, здається, надавав перевагу суворим варіаціям, але міг , за покликанням серця, «порушувати» правила їхнього створення. Тому в його циклах можна спостерігати сполучення характерних прийомів для варіацій і суворих і вільних. Суто вільними у Брамса можна вважати тільки «Варіації на тему Шумана» тв. 9. В них ми спостерігаємо зміну темпу, тональностей, метро-ритму, розміру, структури. У варіаціях на тему Генделя тв. 24 - автор ближче до суворих варіацій, в яких зберігає структуру, тональність, розмір, метро-ритм, зміни стосуються лише темпу, що призводить до зміни характеру, іноді настільки, що дозволяє певною мірою відносити деякі варіації до якогось жанру.

«Поєднання в одному творі різних типів варіацій : класичних за формою (ознаки суворих) та романтичних за музичною мовою (ознаки вільних) – це цілком природно » [4]
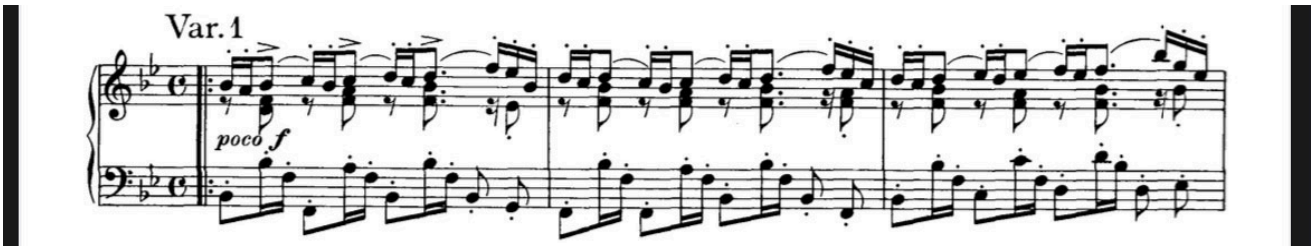


Приклад № 1.

В. Бойков пропонує динаміку mp, темп – Andante.

Приготуватися, сісти прямо , спина рівна, корпус вільний, підтягнутий. Суворо, шляхетно з достоїнством. Права рука починає без поштовху. Яким звуком ? Десь між mp – mf, але концентровано, точно «не ставити крапку» на першій ноті (сі бемоль). Мислити великими фразами. Відчувати в музиці внутрішнє спрямування до 4 т.

Перехідні гами (4, 8 тт.) – тихіше, усе виграти кожні ноту з тридцять других. Не поспішати кінці тактів (восьмі) , вони не дуже короткі, їх просто треба не з’єднувати. Брати кожну з них окремим легким рухом пальця. Друга половина – праву руку розвивати, у 7 т. різко змінити звучність на mp, як на початку . Усе точно і ясно : трель – так трель, у лівій руці акорд триває іноді восьму, іноді – чверть, все робити виразно. Чути вертикаль !

Завдання / рекомендації : 1) Звернутися до сюїт Генделя, ознайомитися з Арією та варіаціями B-dur. 2) Освідомити, чим відрізняються два даних варіаційних цикла : Генделя та Брамса.
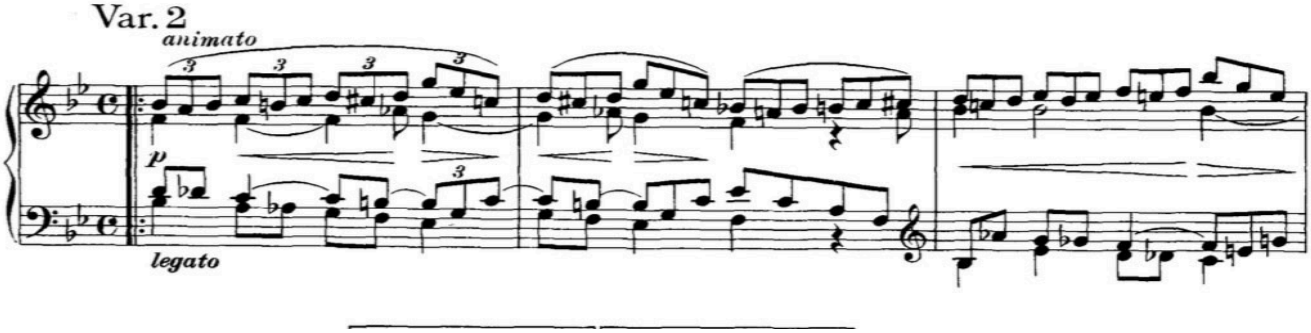


Приклад 2

Спочатку визначити характер. Це важливо, як збираєтесь грати. Грайливо, скерцозно. Відчувати опору в лівій руці – на 1-й частці, у правій – на 2-й восьмій, як би « переклик легких акцентів». « Коли граєш piano – пальці чутливі та відповідальні » - раділа Регіна Самійлівна [5,с. 208]. Треба зрозуміти, що тут всі рухи зручні. Уявляти собі, що, коли граєш, трохи на акорді якби розгортаєш руки, поширюєш між ними відстань (це дуже природньо) тільки для рухів лівої руки і правої руки різниця в тому, що в правій руці вони з'єднуються(там legato) , а в лівій руці – всі ноти «скачуть» (там staccato) , а направлення – те ж саме. В якомусь сенсі це варіація на координацію. Пам'ятати, що Брамс був майстром «синкопи». І це показати тут – має сенс.

Педаль підкріплює акцент у правій руці, цей акцент існує « у співдружності » з акордом. Акцент не повинний бути поштовхом, треба зачепитися за верх, узяти його пальцем із глибини клавіші, як би дістати, і перевести в наступну ноту. Кінці тактів (кінці фраз) у правій руці догравати і добре відчувати дві восьмі в лівій руці. Дуже чітко грати всі гами тридцять другими, не поспішати. Будувати форму : кульмінація в 6-7 тт.

Завдання / рекомендації : 1) провчити ліву руку staccato, відчуваючи « тяжіння » до 5-го пальця ; 2) програти , використовуючи різні динамічні забарвлення : ліва рука forte – права рука piano і навпаки ; 3) порівняйте гармонічний план варіації 1 та теми . Чи є різниця?
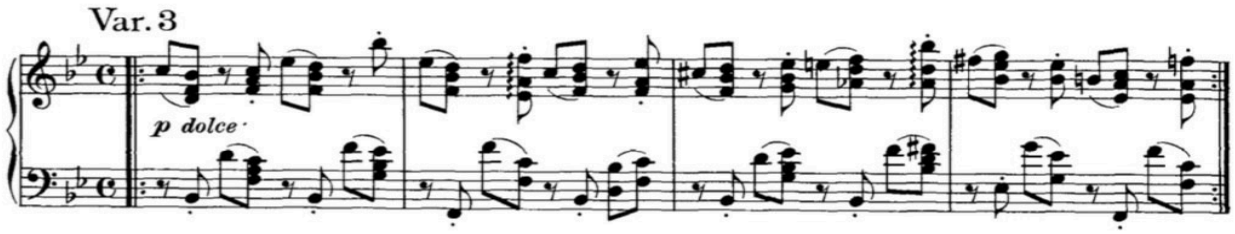


Приклад № 3

В цій варіації вже виявляється не тільки Гендель, але й Брамс : стають більш виразними crescendo, чотириголосна поліфонія вимагає прослуховувати середні голоси, відчувати волю в русі (внутрішня агогіка).

Пильно стежити за хроматизмом, безперервністю ліній («в'ється ниточка мелодії ! »), уважно слухати розбіжні лінії крайніх голосів. Права рука співає ! Починати на лівій педалі, не натискати на клавіші з перебільшенням, грати пальцями. «Довіряти розумним пальцям» [5,с 212] » . І «вслухуватися у музику !» [5 , с.33] Уважно слідкувати за інтонацією, щоб надати можливість більшого розвитку.

Завдання рекомендації : провчити так, як фугу :

1) З'єднуючи голоси попарно (є 6 варіантів) ;
2) Грати 3 голоси, один – співати (4 варіанти) ;
3) Всі голоси грати відносно тихо, а один голос «призначається» головним (4 варіанти) ;
4) чотирьохголосної фактури один з голосів «видалити» та грати 3, що лишилися. (4 варіанти).



Приклад № 4 .

Добірно, легко, з доброю душею ! Чарівні метелики , які перелітають з квітки на квітку. І багато сонця !
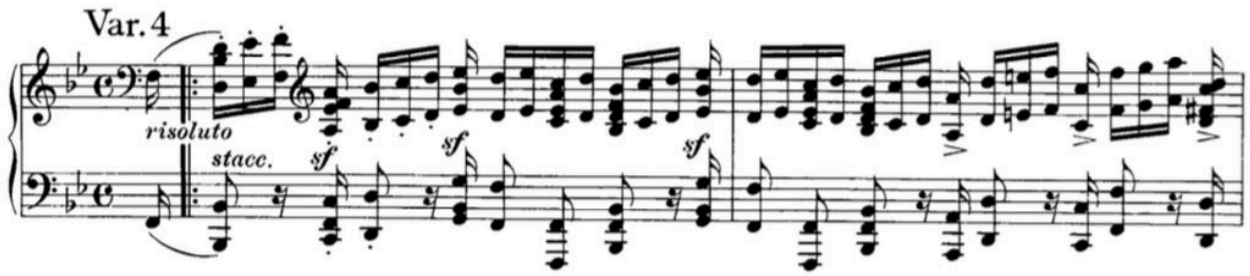
Таке відчуття створюють ліги точні, короткі. Відтіняти їх на початку легким, ледве чутним торканням в правій та лівій руках, якби передаючи цей «акцент» з однієї руки в іншу. Як м'ячик, перекидати. Педаль пропонується – на лігу в лівій руці, знімати – наступної восьмої. Ноту перед лігою знімати staccato . Довести це до автоматизму. У другій половині (7 т.) педалі можна брати більше, створюючи щось схоже на кульмінацію.

Цю варіацію Регіна Самійлівна могла інтерпретувати й інакше : права рука – це людина, ліва рука – її тінь. Тінь ніколи не буде яскравішою за людину і завжди невідступно іде слідом. Так і тут – права рука є ведучою.

Дуже важливо знати звучання другого акорду під лігою : на початок ліги – руку покласти, а наступний акорд узяти, зібравши пальці до купи, зняти не різко «Знімати руки з клавіш треба , не зриваючи їх, а плавно, також – і кінці фраз». [5 с. 205]. У другій половині crescendo робити не дуже сильно : В. Байков

розвиток звуку визначає двома вілочками cresc 7 т. , dim у 8 т. Все дуже вивірено. Уявити собі : «Коли граєш piano, руки повинні бути близько до клавіш (точніше пальці, а не руки) , рух м'який. Адже коли ідеш у кімнаті, де всі сплять, йдеш обережно, не розмахуючи руками, намагаєшся не шуміти». [5 ,с.205]

Завдання / рекомендації : 1) програти парні восьмі разом, лівою та правою руками ; легкими, наче пестуючими рухами; прислухайтись, щоб жодна нота не зникла. «У руці найбільш важким відчувати зібрані пальці та м'яку кисть одночасно, але це і є головнішим завданням .» 2) намагатися знайти ступінь торкання «заглиблення» до клавіши . «Кожен палець повинен мати своє обличчя »[5,с. 212] , [4]



Приклад № 5

У кожній варіації потрібно визначити характер. «От якби декільком художникам сказали : напишіть картину «Літній вечір». Один написав би захід сонця, інший – сільце, будиночок в тіні, третій – вечірнє море, четвертий – омріяну дівчину… І все це було б «Літній вечір», і у кожного - свій, всі картини – різні. Твої ж варіації – це 25 близнюків, всі однакові. А різницю між ними, якої прагнув автор, слід шукати у фарбах, у характерах, у штрихах, але найменше – у темпі » [5, с. 134]

Дану варіацію можна розглядати , як кульмінаційну на початку шляху видобування форми цього великого твору.
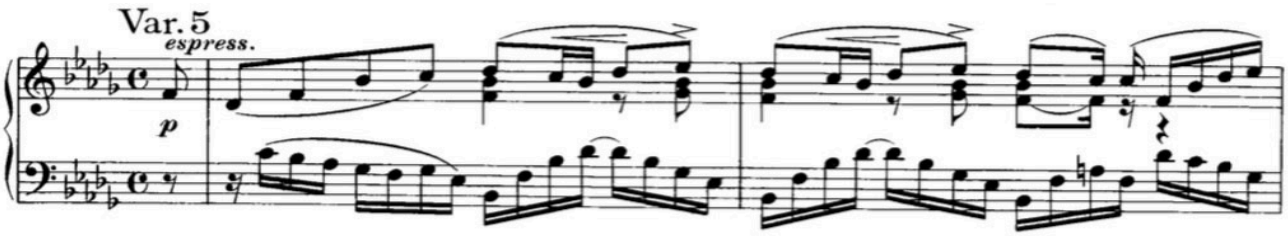
Відразу попереджаю, що кульмінацій буде декілька, вони різні, між ними треба буде знайти логіку зв'язків, своєрідну залежність, підпорядкування. Але це ще в нас попереду. Звісно, що найголовніша кульмінація – фуга. Інші – як гірські уступи, - які допомагають нам цієї вершини дістатися.

Варіація дуже контрастна, в ній багато звучності forte і акцентів, наприкінці – і зовсім «парад forte » ! Але завжди пам'ятати, що forte має безліч відтінків. У звуковидобуванні – велика участь корпусу, грунтовне заглиблення рук у клавіатуру допоможе знайти у середовищі сильного звука динамічні відтінки, хоч уся динаміка Брамса визначається, як forte. Яскраво грати імітації. Ясно

робити паузи і крапки в лівій руці. Мислити цільно, лінія шістнадцятих досить довга, хоча вона поділена по 4 звуки акцентами. Кульмінація у 7 т. Шукати різний рівень напруги у безперечному forte, ті місця , в яких можна відступити хоча б на крок (середина 2 т., початок другої половини), щоб потім продовжувати свій динамічний шлях ще з більшою енергією.

Характерні акцентні знаки : авторські staccato, акценти. sf, risoluto створюють характер мужній, дійовий, бойовитий. [2 с. 342]

Завдання / рекомендація : 1) Програти співучо, глибоко, відчуваючи участь корпусу, не дуже гучно, щоб ця варіація була не задиркуватою, а глибокою та могутньою; 2) слідкувати, щоб в акордах вертикаль була заповнена повністю, тут, крім октав, є тризвучні та чотиризвучні акорди.



Приклад № 6

Ця варіація контрастна в порівнянні з минулою (№ 4) . Доцільно нагадати слова Регіни Самійлівни щодо їх сполучення в цілому циклі : « якщо після гучної варіації йде тиха, не варто її грати занадто тихо, можна зіграти і трохи голосніше – контраст все рівно буде відчутним ». [5 с. 211]

«Граючи кантилену, намагатися почути всю фразу, вдало розподіліть дихання» [5, с. 204].

Це перша з мінорних варіацій, за характером, за жанром вона схожа на романс . [4] Н. Кашкадамова відчуває в цій темі близкість до слов'янської музики [2 , с. 334].

Це вже зовсім далеко від Генделя ! З перших нот ми поринаємо у цей скорботний щемливий мінор. За темпом треба грати– традиційно повільніше .

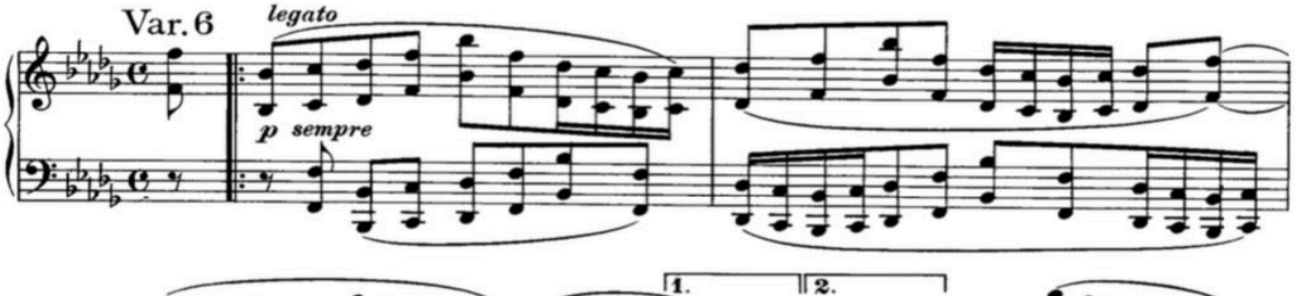
«Співати, співати – і завжди по-різному… Емоційність передавати звуку… Тут повинні бути не відтінки, а фарби », - говорила Регіна Самійлівна.

Робити всі cresc, espressivo деякою мірою вільно. « Не бійтеся rubato, але робіть його так, щоб ніхто не знав… » [5, с.212] (2 т., кінець фрази). Не пропускати акцент на останній ноті 1т. («Дивний акцент») та в середині 2т., потім двічі у 3т., наприкінці 5т. , двічі у 6 т., в останніх тактах (7,8 тт.). Цей акцент треба «примітити його і поклонитися ». [5, с. 134] На початку 3т - Des dur звучить «з надією», але це не надовго. У 6-7 тт. кульмінаціях в цілому невелика (запропоновано тільки cresc, а наприкінці 6 т., з'явилася сама найвища нота фа, яка переведена у ре бемоль (тут же й diminuendo).

І на початку 7 т. треба трохи розширити цезуру, перед другою восьмою, тому що ре бемоль – фа це досить великий інтервал, який треба освідомити, осягнути.

Закінчується цей романс задумливо, омріяно, наче хто наспівує. На протязі всієї варіації – ліва рука чітка, приглушена, кисть гнучка, розпластана. Слухати гармонію, не нехтувати басами.

Завдання / рекомендації : 1) провчити ліву руку окремо, контролюючи якість звуку , зберігаючи гнучкість кисті, ідеальну артикуляцію, рівність, як на арфі, кожен палець своєю маленькою вагою все ж таки має доторкнутися кожної клавіши, «зробити з мелодії музику», грати «і ритмічно і вільно-одночасно» [5, с. 213] ; 2) якщо це романс, а може пісня без слів, то треба щоб було все зрозуміло : де соліст, де акомпанемент.
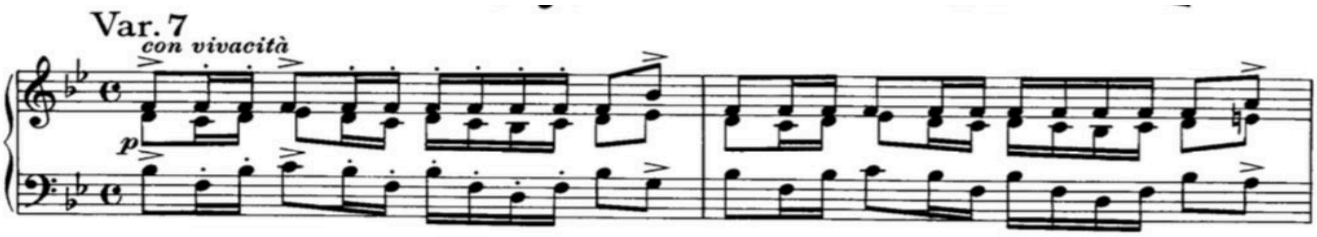


Приклад № 7

Ще одна мінорна варіація (посилення ролі мінора, тому що цикл великий). Дуже сумна музика. В 3-4 тт. трохи відчувається наближення мажора, але це не надовго. В цілому варіація тиха, але інтонаційна динаміка в ній є, хоча все це далеко. Як картина середньовіччя.

Суворо, зосереджено звучить канон, рівно, як негучні кроки. Чути ходи на великі інтервали. Вслуховуватися у інтервали фа-сі бемоль (1т.) , ля бемоль – ре бемоль (3т.) і аналогічно. Слухати, як ці широкі інтервали з’являються то в правій руці, то в лівій. Звернути увагу на те, що у другій половині варіації вже панує канон в оберненні. Друге, що треба почути – це шістнадцяті, які передаються від одної руки до іншої. То ж самі «мітки» канону (широкі інтервали та шістнадцяті). Треба лівою рукою точно повторювати динаміку слідом за правою. Наприкінці – ritenuto та piano, начебто пішов хтось. Менше педалі. Сидіти спокійно, відчувати «довгі» руки. Намагатися грати легато, гнучкий 1-й палець у октавах, а мелодію «малювати 5-ми пальцями ».

Завдання і рекомендації : 1) Проробіть фактуру в октавах , щоб добре відчувати legato , гнучкість, 2) програти першими пальцями обох рук, складаючи цілу варіацію, також і першими пальцями, також і п’ятими пальцями 3) програти

разом голоси в такій спосіб : поєднуючи басовий голос (ліва рука) та soprano, а також середні голоси разом.



Приклад № 8
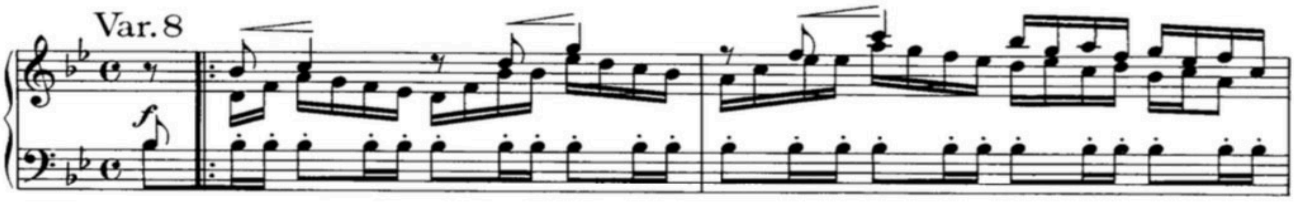
Перед цією варіацією зробити цезуру, щоб переключитися на її мажорність.

Тихо, гостро, весело. 1-2 тт .тихо (здалеку), 3-4 тт. – голосніше, а найгучніше - у з'єднанні 7-8 тт. Не приліпати до акценту, а легко, як би з жартом, відіпхнутися від нього (це остання восьма майже в кожному такті). Педаль брати по акцентах, а акценти – бажано яскравіше з кожним разом. Недаремно Брамс так цінував синкопу ! На початку другої половини показати ліву руку. Зібрані пальці, гнучка кисть, робити невеликі cresc на шістнадцятих і не поспішати. У другій половині (5,6 тт.) освідомити, що у других половинах цих тактів є рішучий переможний вигук

(дві шістнадцяті ля та дві восьмі, ля-сі бемоль ; потім аналогічно – дві шістнадцяті ре та дві восьмі ре-фа). Вже в цих вигуках в унісон треба почути енергійний заклик до подальшого cresc. Закінчити рішуче, радісно, сміливо. Остінатна ритмічна фігура - майже незмінна, протягом всієї варіації. Трохи відхилення від остинатності – у кінцях тактів 4,7,8 ттт.

За характером ритміки, штриха, звучності ця варіація та наступна схожі на клавесинні мініатюри [2, с.334]. Стосовно до цього, слід знайти влучний артикуляційний прийом, який би сприяв вдалим пошукам стилістично вірного клавесинного звучання. «Прийом сам по собі нічого не означає – все розкривається тільки у музиці ». [5 ,с. 205] . Зібрані, чіпкі, підтягнуті пальці, мінімум рухів над клавіатурою, кожен палець легкий та робить свою справу.

Завдання /рекомендації : 1) зіграти тричі, кожного разу виділяти один з голосів, суворо додержуватися ритму ; 2) слідкувати за синхронністю вертикалі.



Приклад № 9

Відмітимо , що варіації № 7 та № 8 споріднені, схожі інтонаційно, фактурно, за ритмом. Остинатна басова лінія лівої руки – basso ostinato - «це погляд у бік Генделя», незмінна мелодійна тема повторюється. Щось подібне спостерігалось у минулій варіації, хоча ця (№8) , як би мовити, є більш остинатною, в ній практично повторюється один і той же бас. Ці дві варіації складають якби єдиний блок та в якомусь сенсі можуть розглядатися як варіація на варіацію. Динамікою вони теж об'єднані, тому що їхній зв'язок, найбільш загострений на межі переходу однієї до іншої : найбільш розвинутим за динамікою є кінець варіації № 7. З цієї кульмінації починається варіація № 8, яка має в своєму розвитку кілька звукових хвиль. Об'єднує ці варіації також їхня поліфонічність.
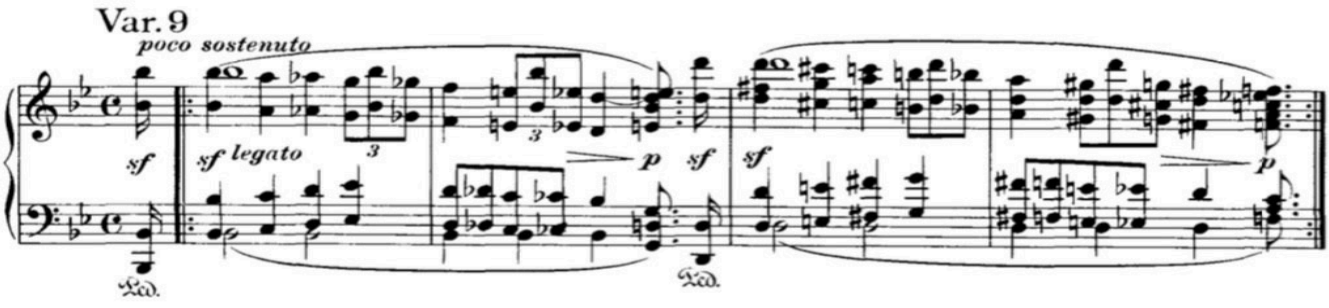
Коли бас на сі бемоль – гучне forte, коли бас на фа – piano. Це треба показати.

Під час звучання баса на piano – переключитися на праву руку, чути мелодію, поліфонію, хід : восьма - чверть у 7 т. мають свій розвиток на crescendo, треба такий хід послухати. Такі інтервали є до кінця. У лівій руці – ритмічна формула : 1 восьма – 2 шістнадцяті – непохитна.

Подвійні ноти в правій руці (5, 6 тт. та т.д.) краще грати non legato . Коротку педаль брати на довгу ноту (чверть). У 9,10,11 тт. правої руки - робити тільки внутрішні інтонаційні «вілочки», але всі ці такти об'єднує загальне diminuendo.

Звернути увагу, що після закінчення цієї варіації, стоїть фермата (вперше серед варіацій !) . це підказка автора, що цю варіацію потрібно відокремити, збільшуючи цезуру, тому що треба час, щоб переключитися на наступну варіацію, зовсім іншого характеру.

Завдання / рекомендації : 1) роз'єднавши голоси у правій руці, програти їх з остінатною лінією баса. Щоб знайти найбільш природні інтонації різних голосів правої руки в поєднанні з лівою рукою ; 2) додержуватися динамічних відтінків.



Приклад № 10
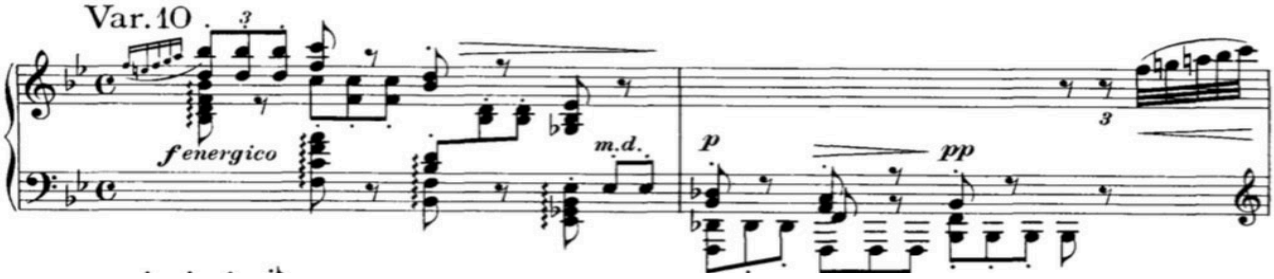
Варіація звучить глибоко, значно, поліфонічно. Вона здається велетнем. Найпотужніша за значенням, за звучанням, дуже могутня .

Вона якби об’єднує всі, що були навколо неї та здається за значенням кульмінаційною. Ще одна проміжна кульмінація, ще один уступ нашої гори на шляху до фуги. Вочевидь, за задумом автора, вона повинна звучати, як оркестр, тому для виконавця морже бути прикладом «уявлення фактури, як фортепіанної партитури » . [5 , с. 212].

Педаль довга : захопити бас (інакше немає ніякого сенсу), змінити разом з акордом на piano . Пам’ятати, що «педаль беруть вухами !» Будьте уважні, треба навчитися чути свою педаль, а не абстрактну педаль «взагалі» та включати її до своїх художніх намірів. Педаль буде досконалішою , якщо розрахувати звук, сильно взявши бас і верх, після цього тихіше грати ліву руку , і в правій руці – робити більше diminuendo . Тріолі, які направлені униз, повинні звучати, як щось минаюче (їх можна грати трохи rubato, обов’язково на diminuendo. На останньому акорді фрази (восьма з крапкою - piano) змінити педаль (2, 4 тт.).

Регіна Самійлівна нагадувала, що forte може бути «відносним» (в контексті твору, наприклад, у кульмінації), а може бути «абсолютним», (коли з нього починається твір) ». [5 , с. 208]. Безумовно , друга позиція її висловлення притаманна даній варіації.

Завдання / рекомендації : 1) провчити стрибки в лівій руці з педаллю (на початку кожної фрази) ; 2) добиватися найбільшого legato у з’єднанні нот правої руки (в цьому питанні наразі чинники : аплікатура, пристосування руки, гнучність, вибудування фрази.



Приклад № 11

Перед даною варіацією зробити фермату, щоб переключитися на наступну. Варіації, різні за характером, потребують перерви ; однакові за характером частіше виконуються без зупинки. Мінорні варіації, які з’являються у циклі мажорних варіацій, треба грати трохи повільніше. [5 , с. 211]
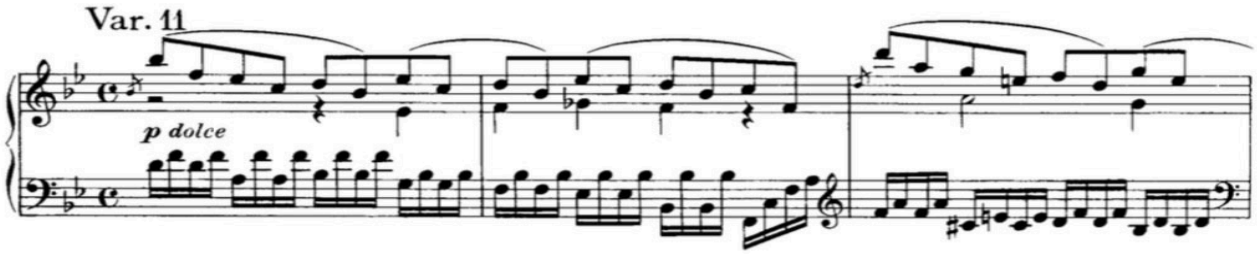
В цій варіації повинна бути «іскра в музиці» ! Починай сміливо ! у цій варіації явно чути, як тріолі «пробігають» по всьому оркестру. Згори і донизу.

Тріолі стрункі, ритмічні, енергійні, бадьорі, наприкінці двотакта – diminuendo. Форшлаги грати ясно, не поспішаючи. За характером - це нагадує Скерцо своєю напруженістю, нестримністю. Звісно, це не Скерцо Мендельсона зі «Сна в літню ніч» ! Скерцо бувають дуже різні. Кожну тріоль грати,

розраховуючи на те, що в ній природно буде звучати маленьке diminuendo на третій ноті, тобто кинути руку на першу ноту та подальші – знайдуть свою звучність. Кожна тріоль, як на маленькому барабанчику – «стукалка». Тут дуже важливе завдання для піаніста : протягом двох тактів зробити diminuendo – від forte до pianissimo. Як не згадати висловлення Регіни Самійлівни щодо якості звуковидобування. «Piano - це те ж саме forte тільки далеко »! [5 , с. 213], воно сконцентроване, не розслаблене, радісне. До речі, тут дуже ясно виявлений погляд Брамса на фортепіанну фактуру, як на оркестрову партитуру. Чутно різні групи оркестру, коли музика «збігає» донизу. Брамс вживає поняття «фортепіанне інструментування , уявляєш собі різні групи оркестру». [2 , 348]

Друга половина варіації більш розвинута, насичена. Підкреслюємо, що вона контрастна до попередньої варіації (використання принципу контрастного співставлення). [2 , с. 350]

Завдання / рекомендації : 1) тренуватись у досконалому виконанні чіпкого, гострого staccato ; 2) опрацьовувати форшлаги у вигляді тридцятьдругих, щоб були якісними ; 3) працювати над динамікою : треба розрахувати diminuendo таким чином, щоб за 2 такти здійснився перехід «від fotre до pianissimo. Тобто така собі « стримчаста горка» .
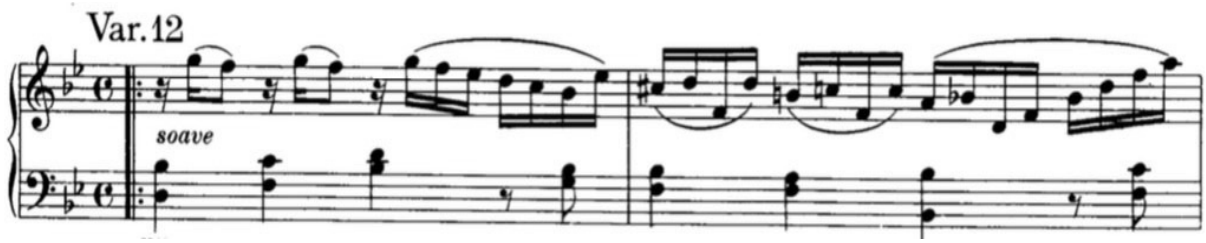


Приклад № 12

Неймовірно красива мелодія зверху спадає на нас як сон чи далекий спогад. Ця музика, ніжна та ласкава, нагадує Пісню без слів. А коли у другій половині приєднується до сопрано ще й чоловічий голос, це вже конкретний дует ! Піаністу нелегко «проспівати» довгу фразу на одному диханні, але того потребує музика цієї варіації та закони співу. «Часто порівнюю гру на фортепіано з голосом, скрипкою . Велике значення має дихання, особливо в масштабах п’єси ». [5 , с.206] У другій половині (5 – 6 тт.) , де вступає чоловічий голос, автором рекомендовано cresc, це розумно і за характером відповідає дійсності, але у цьому діалозі (дуеті), і це ми чуємо, «перемагає» сопрано, а партнер – «констатує» ситуацію.

У 3 т. краще зробити підміну пальця 3-5 на ноті ля. Мелодію треба грати легкими пальцями, слухати приєднання середнього голосу в правій руці та як голоси переговорюються. На початку другої половини послухати верхнє фа і

хід восьмих у лівій руці. Можна трохи піти вперед і зробити cresc (6 т.) , потім заспокоїтися і непомітно перейти (7-8 тт .) до наступної варіації. Наприкінці, у другій вольті треба для того трохи уповільнити темп.

Завдяки тому переходу та схожості фактури, тестури – ці дві варіації (№ 11, № 12) створюють маленький блок з 2-х варіацій, продовжуючи одна одну.
Завдання / рекомендації : 1) потренуватися , намагаючись проспівати реально на одному диханні всю першу фразу сопрано (1, 2 тт.), не відновлюючи дихання. Також (3, 4 тт.), і інші аналогічно; 2) розібратися з поліфонією цієї варіації, з її чотириголоссям, шляхом з'єднання голосів між собою ; 3) коли в одній руці є і голос , і акомпанемент, які засоби є для опрацювання цих труднощів ?
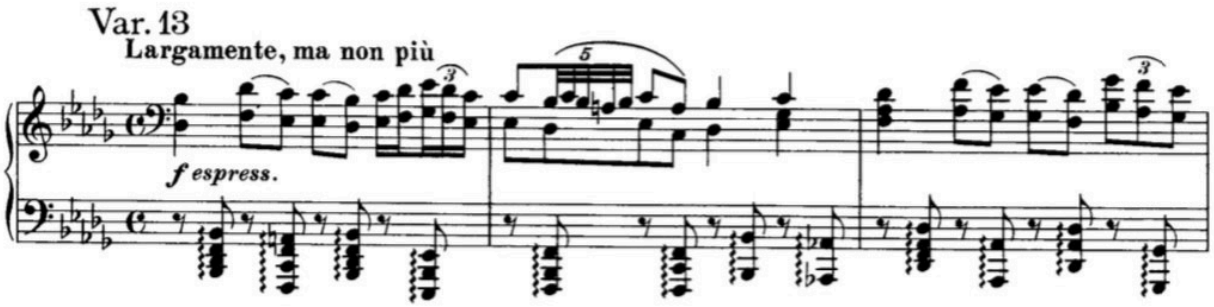


Приклад № 13

«Роздвоїти вуха !» [5 , с.212]. Тут цікаві і ліва рука, і права. Лівою співати легато та весь час її слухати. Вона далеко, але звучить ясно. Це можна собі уявити, що грає валторна. Права рука – це гобой. (Знов сприйняття фактури, як фортепіанної партитури) . Над партією правої руки (1т.) запис рукою Регіни Самійлівни : «горизонтально». Вона дуже рідко робила позначки у нотах. А тут мабуть їй хотілося, щоб було дуже рівно, на одному диханні. Точне зняття правої руки на паузах ! « Тут паузи говорять не менш за ноти ». [5 , с. 213] , ліва рука -«поповзом», а праву легко покласти та формувати відчуття гострих пальців. Спочатку в правій двічі звучить мотив з двох нот. мелодія ніяк не починається) . І раптом начебто ллється «струмочок» шістнадцятих. І все це в тиші. Головне у настрої – це наївність, незахищеність, трохи здивованість…Тут «piano, як навшпиньках» . [5 ,с. 213] 3-4 тт. відрізняються більшою активністю та звучать голосніше. На початку другої половини – від появи соль бемоль у правій« серце щемить» , потім ще в 6 т .повторюється цей соль бемоль у правій та двічі у лівій руці, і тільки у 7 т ., коли знов Брамс повертається до соль бекару –« хмаринки розсіюються ». Закінчується ця варіація неймовірно красивим ходом шістнадцятих вниз – все згладжується.

Завдання /рекомендації : 1) тренуючи свій тембральний слух, пошукати ступень занурення лівої руки в клавіатуру з ціллю знайти потрібне звучання валторни ;

2) …зберігати легкість активних пальців правої руки, це допоможе відтворити звучання гобою.
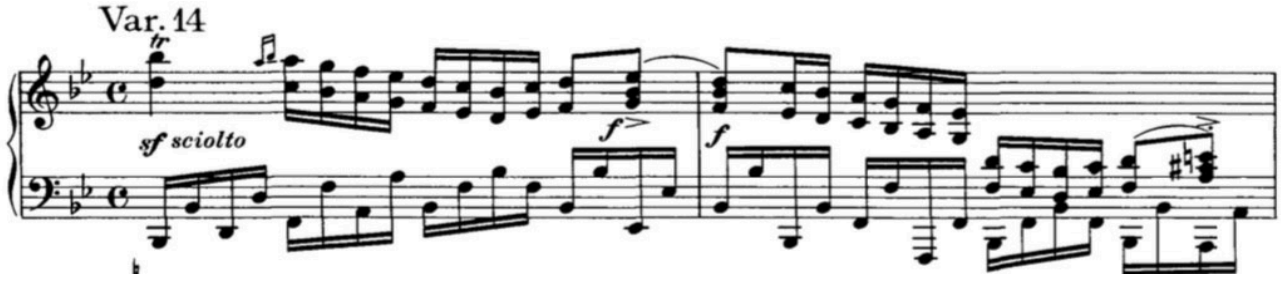


Приклад № 14

7 – знов мінорна варіація ! Яскрава, колоритна, зовсім угорська варіація, як епізод з рапсодії – якась «розповідь цигана» . В ній легко впізнати угорсько-циганську природу мотивів . Ліги, які з'єднують по дві ноти – це явно мотиви ридання, якого герой не може подолати. Це жива картинка з циганського життя і, завдяки музиці Брамса, відтворюється ефект присутності, начебто все відбувається поруч з тобою : людський гомін, барви ночі, багаття – і ця розповідь про непросте життя… Ця варіація не схожа ні на одну з варіацій, вона зовсім інша. До того ж – це ще одна жанрова варіація у циклі. Її виразність, штрихи, фразування, інтонація, глибина тону – у щирості та природності емоційного фантазування !

Права рука грає глибоко, співуче, з надривом, сильно. Ліва рука – драматично, уривчасто. Права рука намагається поєднувати будування фрази з поступовим зростанням звуку; завдання лівої руки – контролювати звукове поле і не заглушати праву, яка звучить емоційно і вільно. В процесі гри праву руку треба підіймати значно вище, щоб зверху брати перші ноти під лігою. Звучання голосне і компактне. Рука повинна бути такою міцною, щоб її неможливо було відірвати від клавіш ! Ліва рука повинна грати розмірено, вона завдає ритмічну основу , «рахує». Її завдання – «прочесати» кожен акорд від баса (міцний і точний п'ятий палець), коротка педаль. Звернемо увагу, що протягом всієї варіації автор висловлює бажання чути тільки forte ! але ж воно повинно бути різним ! У 9 т. почати трохи віддалено, потім розвивати, у 12 т. – досягти найвищої концентрації звуку. Про вибудову фрази : Брамс надає головного значення третій частці, вона якби центр тяжіння. В. Байков пропонує тільки останню половину шістнадцятого т. зіграти dim.

Завдання / рекомендації : 1) у секстах треба саме верхній голос грати міцно та співучо . «Намагайтеся точно сформувати руку перед тим, як взяти акорд чи

інтервал. Рука має бути якби-то виліплена з гіпсу». [5 , с. 205] ; 2) проаналізувати гармонічний план варіації.



Приклад № 15
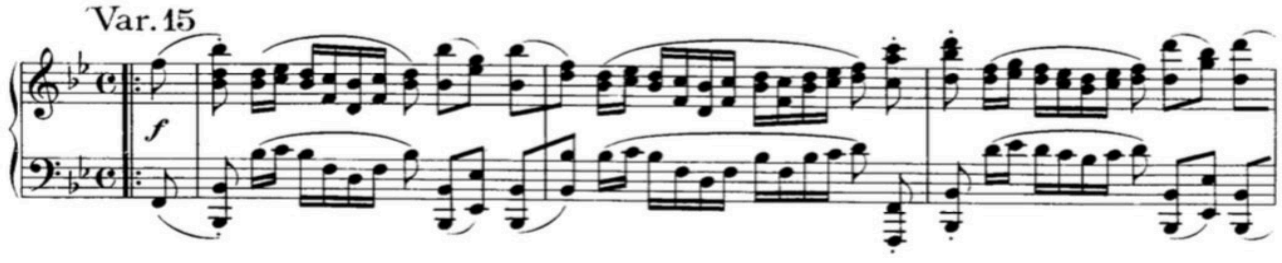
І ось усі страждання варіації № 13 – вже в минулому.

Авторське sciolto означає «пухкий». На перший погляд виникає питання, як поєднати пухкий і радісний, оптимістичний. Але це можливо. Тут не повинно бути різкого звуку, форсування та інших перебільшень. Звукова яскравість її делікатна. Варіація оптимістична, але не зухвала, радісна, але не задиркувата. Тому цілком зрозуміло чому Н. Кашкадамова уявляє цю варіацію у виконанні струнного ансамбля. [2, с.334] Тріль доцільно виконувати як септоль (тріоль плюс квартоль). Найкраще грати цю варіацію високою кистю, це допоможе секстам виявитися дзвінкими і ясними. «Стоячі» пальці – пружно ритмічні, надають музиці яскравість, енергійність. Ліва рука грає чітко, вона стримує праву, не дає їй «розбігтися». Тримати її нижче і бути ближче до клавіатури.

Педаль достатньо буде взяти на 1-у та 3-ю частки , педаль допомагає ритму, встановлює та контролює його. У 6 т. ціла низка трелей. Всі вони - септолі, розвивають cresc, доводячи до кульмінації у 7 т.

Завдання / рекомендації: 1) не просто сексти зіграти в швидкому темпі, треба, щоб було чисто, впевнено та округло, повчити сексти на staccato , на f, на piano, всіма ритмічними засобами ; 2) програти сексти , виконуючи наступне завдання : верхні звуки навмисно грати сильніше, потім – навпаки нижню ноту секст зробити головною.

3) вміти грати подвійні інтервали : а) перебільшуючи темп, б) дуже перебільшуючи темп. Створювати в цьому технічний запас ; 4) чесно вивчити в лівій руці ламані октави, які зовсім не прості. Так виховується спритність.



Приклад № 16

Дуже схожа на Варіацію № 14, сприймається як її продовження. Це теж блок з 2-х варіацій. Звучить трохи зухвало, токатно, сміливо. Треба добре вести верх у подвійних нотах. Перші два акорди зліговані, треба об'єднати їх педаллю із наступними шістнадцятими. Грати, відчуваючи два пласти : зліговані восьмі та потік шістнадцятих. Переходячи зі 2-го на 3-й такт : восьмі staccato (тільки одного разу так) , подвійні ноти сильні та бадьорі, quasi non legato (не відриваючи руку від клавіші, якби «витрушувати» кожну ноту.)

До кінця мотиву йти на cresc (про це Регіна Самійлівна нагадувала позначкою в нотах.)

Другу половину (5т.) починати тихіше, розвивати до кінця, не прискорюючи.
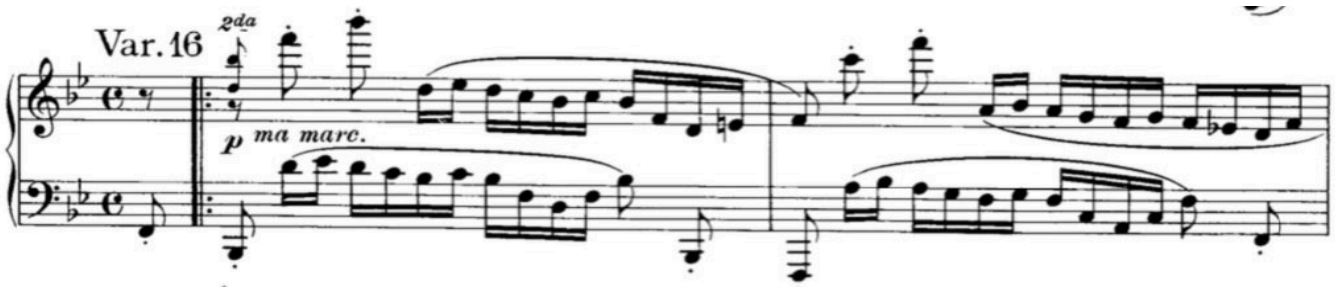
Завдання /рекомендації : 1) вчити всіма посильними засобами: ритмічними, із застосуванням артикуляції та динаміки. Ціль – навчитись грати потужно, яскраво, чисто і впевнено; 2) грати, змінюючи руки, переходячи від одного пласта до другого. Ціль – змушувати мозок працювати, розвивати реакцію.

Варіанти : 1) Пр.р. – 2 зліговані восьмі

Л.р. – відповідає шістнадцятими ;

2) Л.р. – пара восьмих

Пр р. – шістнадцяті
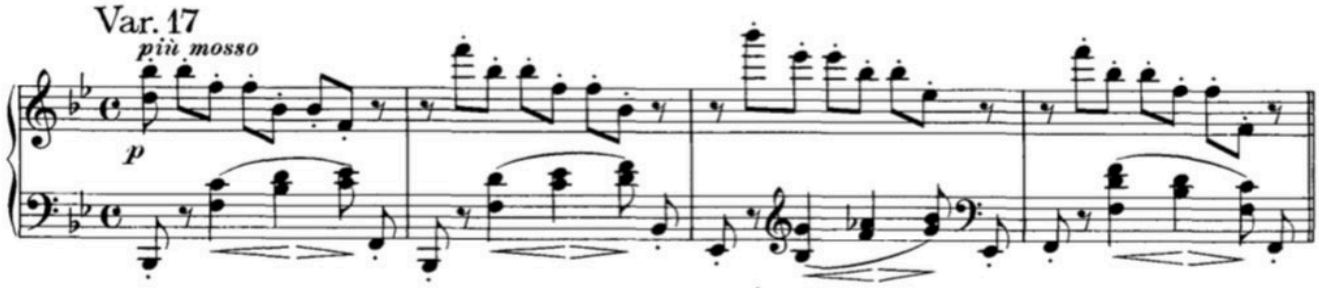


Приклад № 17

Дуже цікава імітація ! тут якби 2 плани перекликів : staccato восьмі, legato шістнадцятими – співуче, не поспішати, не захлинатися – « всьому свій час !» Освідомити, що це взагалі є канон, який тільки трохи змінюється в останніх двох потоках шістнадцятих, чути переклик восьмих, як дзвіночків. Все легко, сріблясто, вишукано, делікатно. Легкі руки !

В цій варіації, як і у попередній 2 плани : восьмі – шістнадцяті. Тільки у порівнянні з минулою варіацією, тут зовсім інший настрій, емоційний стан, зовсім різне звукове напруження. Щоб вийшла однакова звучність, треба застосувати відповідні прийоми : кинути руку на кожну восьму, обидві рази однаково. Другу половину почати голосніше , освідомити та почути соль

бемоль (mf), поступово робити diminuendo, тому що музика потрохи зникає, розчиняючись у повітрі. В кінці зробити ritenuto.

Завдання / рекомендації :1) Повчити шістнадцяті staccato, щоб відчути їх легкість ; 2) приділяти увагу артикуляції ! «Пасаж – це не натовп, кожна нота - індивідуальність». [5 , с. 212]; 3) відчувати підтягнутість пальців : piano завжди пов'язані з зібраністю. [5 , с . 208]



Приклад № 18
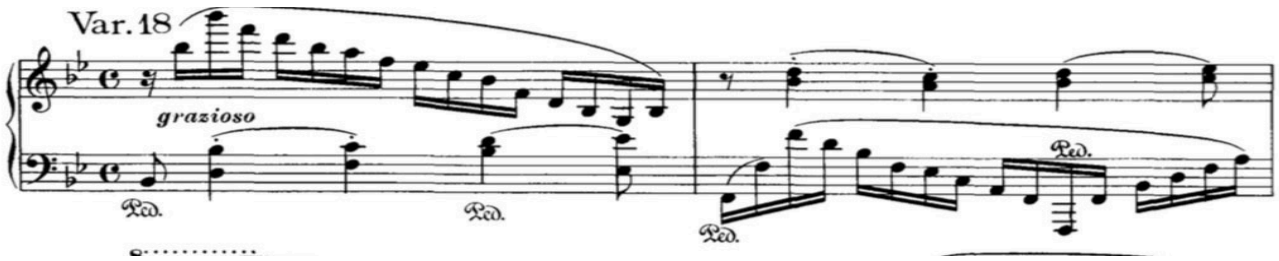
Здається , що ця та попередня варіація схожі між собою. Та ж комбінація з восьмих та шістнадцятих, ті ж самі мелодійні оберти. Можна додати про схожість цієї варіації та наступної варіації (в ній немає шістнадцятих, але інтонації восьмих співпадають). Тому ми можемо припустити, що варіації №№ 15,16,17 складають блок з 3-х варіацій. Це важливо у питанні формоутворення. Безумовно, варіація № 17 є продовженням попередньої варіації. Тепер у правій руці «дзвіночки», а у лівій – співає дует. В образному плані – це пастораль. Знов жанрова п'єса – ідилія, сільська картинка на фоні прекрасної природи. Весняне забарвлення, прозора чистота повітря, ранкові пташині співи, зелене вбрання дерев, ніжні проміння сонця. Травень, краса…»Хочеться назвати це словами Шумана з «Дитячого альбому »- «Травень, милий травень» [4].

Ліву руку спокійно покласти , почути її вагу, освідомити, що останні ноти мотиву – diminuendo, співати виразно, красиво, повним звуком.

Педалі небагато, тільки бас захопити, дослуховувати третю ноту мотиву. У правій руці – гостре, легке staccato, яке треба провести через весь такт : починається вгорі у правій руці, закінчується внизу в лівій руці. Тобто один мотив іде вгору подвійними нотами , другий мотив «перестрибує» квінтами, квартами та іншими інтервалами до самого низу, ніде не втрачаючи своєї одноманітності, навіть якоїсь механічності в протилежність співучості лівої руки.

Це можливо трактувати як фортепіанну партитуру : валторни – у лівій , флейта – у правій.

Завдання / рекомендації : 1) враховуючи темп (pin mosso) та легкість звучання, тренувати точність, легкість, швидкість ; 2) відпрацьовувати координацію, бо зовсім різні завдання у лівій та правій руці.



Приклад № 19.
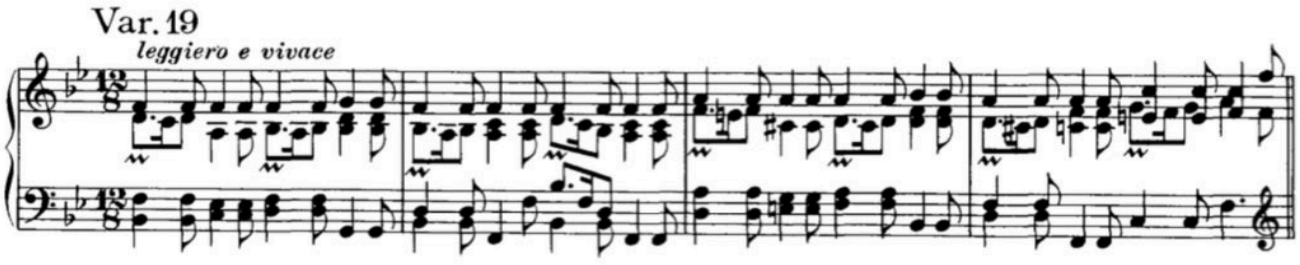
Це Шопен ! Малювати дві лінії, які рухаються назустріч одна одній. Вільно котити шістнадцяті legato , проспівуючи їх. Гнучка кисть, м'яка рука. (позначка рукою Регіни Самійлівни «legato»).

Якщо розглядати1-й такт, у правій руці – головне – гнучкість кисті, охоплення думкою всього низхідного потоку шістнадцятих.

У лівій руці – в кожному такті – дві пари інтервалів ; які артикуляційно представлені по-різному, одна пара – як staccato під лігою, інша пара – legato. Такі штрихи по всій варіації. У другому такті права та ліва міняються місцями. Простежити лінію шістнадцятих та лінію інтервалів , які переходять з однієї руки у іншу.

Умовно можна надати мелодичні ходи скрипці, альту, віолончелі. А інтервали – духовим інструментам. (Знов як фортепіанна партитура).

Завдання / рекомендації : 1) створюємо «нову варіацію», яка складається з потоків шістнадцятих ; 2) створюємо «іншу нову» варіацію з тактів інтервалів ; 3) вміти кожну з нових варіацій грати на пам'ять.



Приклад № 20

Знов жанрова варіація – сициліана за рухом і ритмом. Це відчувається на всі 100 %. Зазвичай цей танок більш стриманий, але Брамс зробив по-своєму,

взявши її форму та ритміку, змінивши при цьому темп та примусивши «всіх гостей балу рухатися в швидкому незвичному для характеру п'єси темпі : майже вдвічі швидше », [4]. Але це виглядало цілком логічно, настільки сильною була привабливість ритму і мелодіки.

У Брамса п'єса звучить рухливо, мінливо, радісно, танцювально . Не випускати з вуха середній голос, що відзначається пунктирним ритмом, який час від часу переходить до верхнього голосу . Педаль – недовга, 1) варіант – двічі в такті, 2) варіант – на кожну чверть. Динаміка вибудовується «сходинками». Не боятися пригальмовувати наприкінці кожних чотирьох тактів, як «запрошення до продовження танцю».

Уся варіація – «купа маленьких красивих музичних шкатулочок ніби то в казці чи в музеї , і ти розглядаєш цей витвір мистецтва з усіх боків» [4]

Надається як варіант побудови варіації за характером і звуком.

1-2 тт. – приглушено, менше педалі

3 – 4 тт. – гостріше за звуком, світліше

Більша чіткість пальців

5 – 6 тт. – співучо

7 – 8 тт .– більше звуку, співучо

9 – 10 тт .– трохи розтягуючи, педалі менше

11 – 12 тт .– відповідь світла
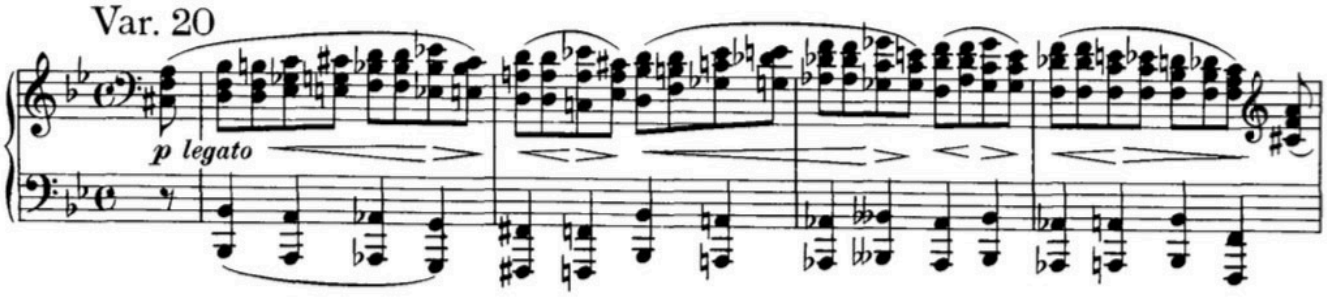
13 т. - трохи розтягуючи

14 т. - наприкінці зробити фермату, послухати

15 т. - відповідь відразу у темпі

16 т . - сповільнити, на diminuendo
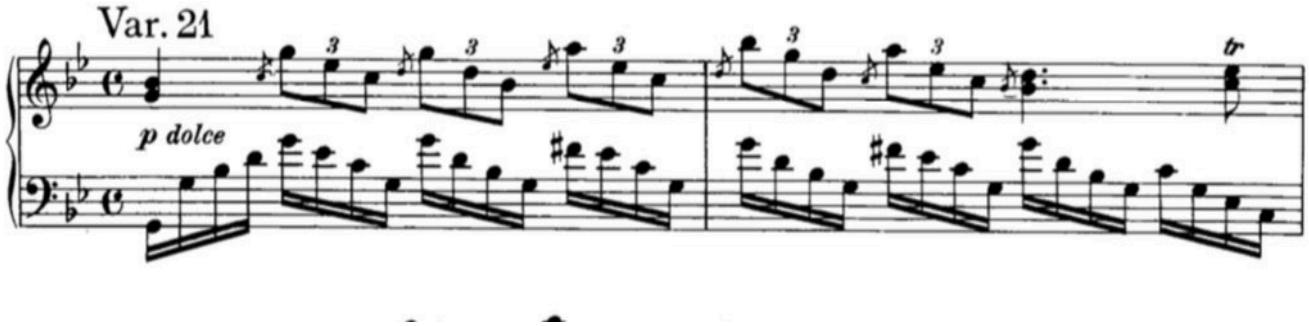
Завдання / рекомендації : 1) спробувати відтворити темп, у якому мала би звучати сиціліана за традицією ; 2) скрізь в усій варіації налагодити мордент, щоб він виконувався за класичними правилами (підкреслення першої ноти) ; 3) намагатися, щоб усі 32 мордента були однакові.



Приклад № 21

Музика переносить нас до нижнього регістру, начебто з підземелля, з темряви насувається щось похмуре і шукає собі дорогу. Грати «поповзом», спочатку неясно, а згодом стає все гучніше. Руку м'яко укладати, переводити акорди з одного на другий, якби пристосовуючи руку до кожного нового акорду, до усіх позицій. Слухати поліфонію в лівій руці (11-12 тт.) , як би у сутінках, не поспішаючи робити cresc, однак не перебільшуючи. Всі хроматизми виконувати на 200% legato ! Наприкінці варіації – просвітлення: «Від мороку до світла !»

Завдання / рекомендації : 1) для кращого опрацювання акордів провчити їх двома руками (дві ноти в правій руці, одна – в лівій); 2) простежити їхню лінію інтонаційно, вибудовувати точно авторські динамічні відтінки ; 3) стежити за синхронністю виконання акордів.
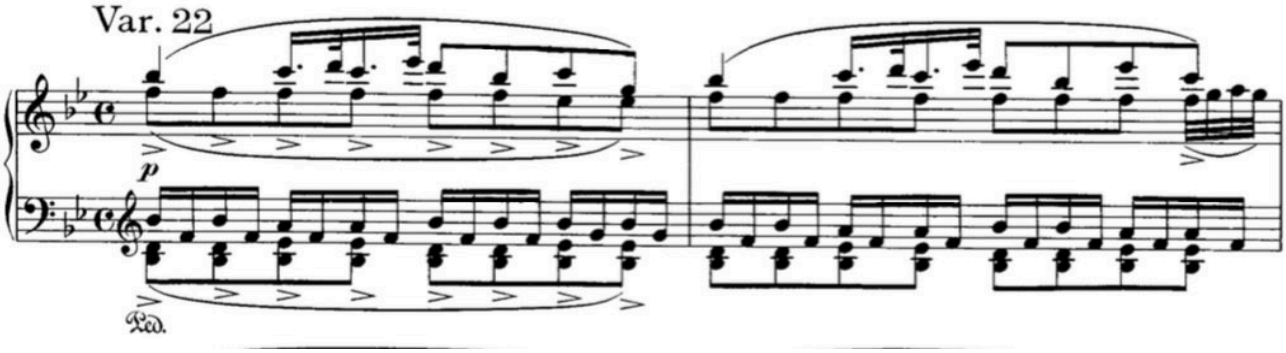


Приклад № 22

І знов мінорна варіація, тепер у паралельній тональності – g –moll.

Кришталева, омріяна музика. Спокійно (це позначка в нотах рукою Р.С.), м'яко, але іноді тремтливо і схвильовано. Поєднуючи тріолі, намагаємося відтворити довгу мелодійну лінію. В правій руці грати всі ноти, не захоплюватися фортлагами. Кисть гнучка, ця гнучкість – в обох руках, якби погладжуючи клавіши.

Не перевищувати емоційність, забрати екзальтацію, усе спокійно, начебто щось пригадуючи. В другій половині слухати зміни гармонії («чарівний соль бемоль»!) . Педаль на першу та на третю чверті.

Завдання / рекомендації : 1) добиватися природнього звучання поліритмії, яка тут пропонується автором у сполученні «квартоль -квінтоль» ; 2) слідкувати за зберіганням балансу між правою та лівою рукою.



Приклад № 23

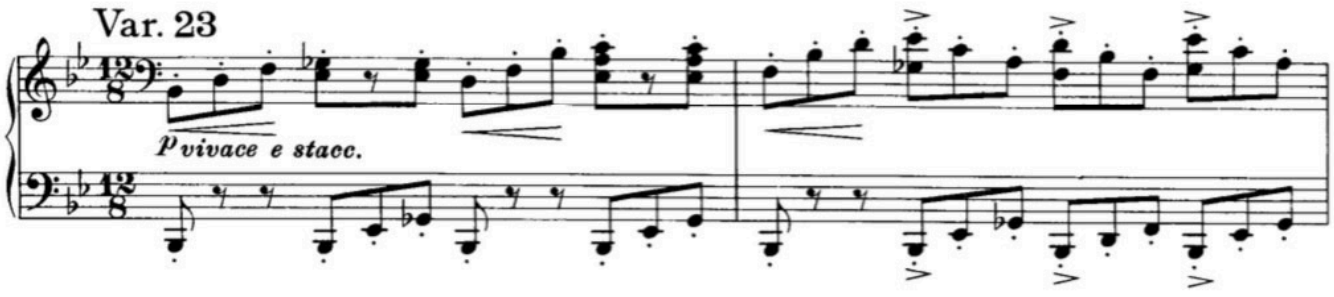
Суворі пальці. Чиплятися за верх. Все повинно бути ідеально ритмічно. Начебто механізм включили, ніяких відхилень. Треба відсунити всі почуття і знати цей «механізм» в собі, а це не так просто. І спостерігати за чіткою роботою цього механістичного приладу (то чи шкатулка, чи табакерка, чи механічне піаніно).

Педалі застосовувати багато, додати ліву педаль (зауваження рукою Регіни Самійлівни.)

В лівій руці поставити 5-й палець на сі бемоль та вести до кінця, без провалів.

В правій руці таким же чином контролювати ноту фа. Тема повинна «висіти». Грати гострими пальцями, але верхньому голосу допомагати рукою. Закінчувати без ritenuto, не поспішаючи перейти до наступної варіації.

Завдання / рекомендації : 1) привчатися чітко відчувати 4 голоси. У звичному чотирьохголоссі – кожного разу програваючи не звертати увагу на якийсь певний голос (як у фузі) ; 2) слідкувати за восьмими, щоб відтворювався чіткий ритм ; 3) ретельно вигравати пунктир та тридцять другі у середньому голосі ; 4) контролювати співпадіння шістнадцятої та тридцять другої.



Приклад № 24

Дві наступні варіації тісно пов’язані між собою, це варіація на варіацію. Брамс змінив розмір (тепер це не на чотири чверті, а на дванадцять восьмих.

По суті залишаються ті самі чотири чверті, тільки кожна чверть - тепер це тріоль.)

Ми знов від небесних вершин перемістилися до нижнього регістру. І починаємо знов шлях нагору.

Тріолі грати пальцями, кидати руку на початок тріолі. Cresc робити у кожнім зльоті, але починаючи гаму без акценту.

Ясніше ліву руку – вона диригент.
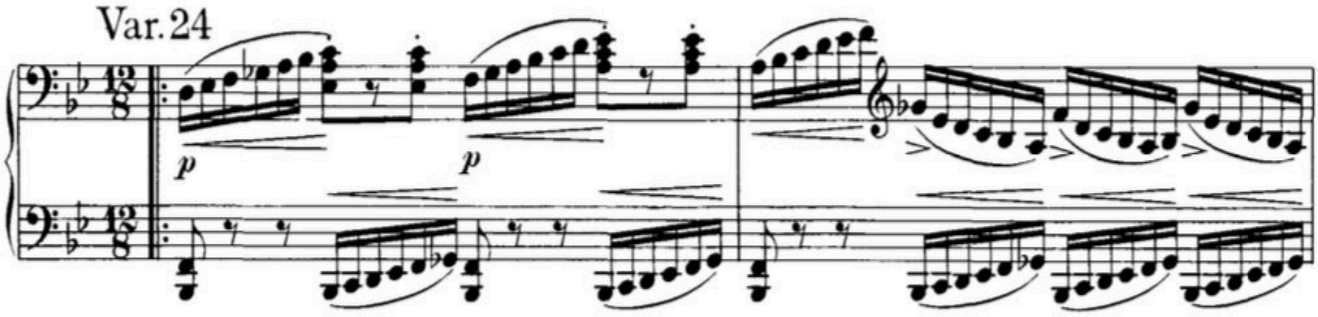
Головне – стриматись, знаходитися у ритмі та розгорнути до кінця.

У другій половині з 5т. доцільно виразно робити маленькі вілочки.

Дуже важливо в цій варіації взяти вдалий темп, не занадто швидкий, тому що в наступній він буде використовуватися теж, а там набагато складніше. Там гами будуть вдвічі швидше(шістнадцяті замість восьмих) . І в ній , наступній, ніякого стримання бути не може !

Виходить, що варіація 23 «відповідальна за себе» , і за ту наступну варіацію, успіх якої певною мірою залежить від темпу, що завдасть їй 23 варіація.

Завдання / рекомендації : 1) відпрацювати гами. Пам'ятати , що «гами – це мелодія дрібними нотами, всі гами наповнювати сенсом». [5 , с.213] . Для цього використовувати різні способи, які застосовуються, щоб удосконалити свій технічний потенціал ; 2) у другій половині провчити ліву таким чином : по 4 ноти (граєш тріоль та стрибок, повторюємо кілька разів ; тобто 3 ноти (тріоль) з зупинкою на четвертій, також і в наступній варіації.
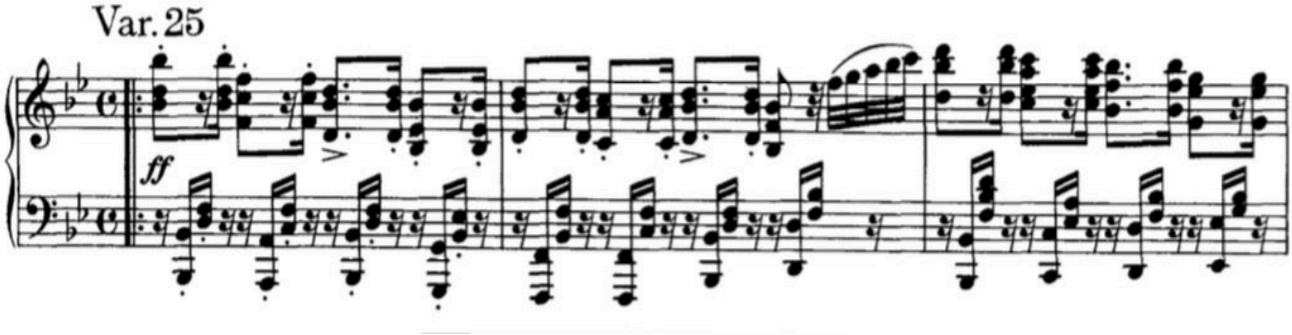


Приклад № 25

Практично ці обидві варіації дуже схожі. Особливо Варіація 24, тому що в ній складні гами, які пов'язані з варіацією, що цілком відповідає за вибраний темп.

Треба добре , якісно вибирати кожну ноту гами, наповнюючи її сенсом. Робити невеличкі cresc до акорду (вілочки), робити їх виразно, контролювати чіткість пальців . Якісно після гами зіграти акорд, вхопитись за нього. На ці спалахи cresc ще треба накласти загальне cresc .

У другій половині (з 5 т.) це загальне cresc має бути більшим.

Завдання / рекомендації : 1) гами вчити сумлінно, багато, не просто, щоб були швидкі, а щоб мали cresc, яке закінчиться акордом; 2) гами вчити відповідально , особисто дбати про кожну ноту ; 3) у другій половині провчити ліву руку, , подолати стрибок ; сміливо кидати на нього руку. Зіграти 6 нот – стрибок з зупинкою (на 1-й частці, та на 3-й частці) . Конструкцію з 7-ми нот повторювати кілька разів. Доцільно використати вправи зі збірника Брамса «51 вправа» для удосконалення виконання швидких гам.



Приклад № 26

Варіація 25 є останньою і найвищою сходинкою до справжнього фіналу всього циклу. Провести варіацію вільно, не поспішаючи : «зійшовши на вершину, насолодитися краєвидом ! »
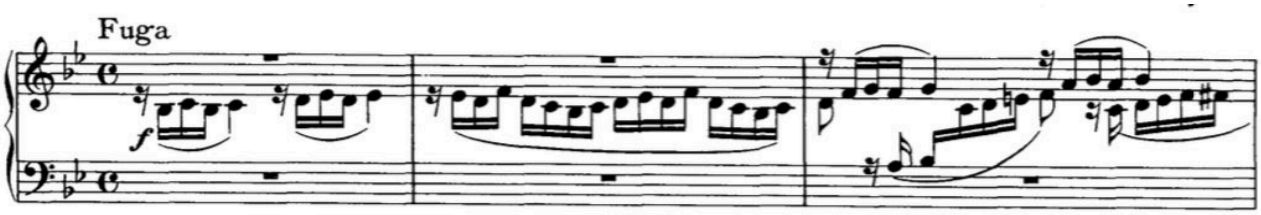
До цієї варіації нас привели дві попередні варіації. Це кульмінація всіх варіацій ! (Нагадаємо, проміжні кульмінації були у варіаціях № 6,13.) Отже, серед варіацій кульмінаційна є № 25. Але є ще й Фуга – головна кульмінація всього циклу. До неї привели всі 25 варіацій.

Цю варіацію виконувати енергійно, урочисто, могутньо, але не форсуючи. Дотримуватися точного ритму (пунктир !) . У лівій руці мислити від баса, вкладаючи октаву та виймаючи другу ноту (терцію чи акорд). У правій руці акорд формувати заздалегідь. Акцент на 3 частку – це підказка автора щодо побудови фрази. В своїх заняттях Регіна Самійлівна завжди велику роль відводила побудові форми. Вона казала : «Коли вже текст опанований, визначені характери, основні контрасти, обов'язково треба подумати як складається форма твору, уточнити де кульмінація. Без цього немає варіаційного циклу.» [5 , с. 211]

Мати на увазі, що акценти є тільки у перших тактах, з 3 т. і до кінця немає акцентів, фраза довга, цілісна.

Ця варіація одна з найбільш оптимістичних, життєстверджуючих, з перших звуків вона експозиціонує себе як «фінальна». Звернути увагу, що третя частка теж пунктир, але інакше нотований : восьма з крапкою, а не з паузою !
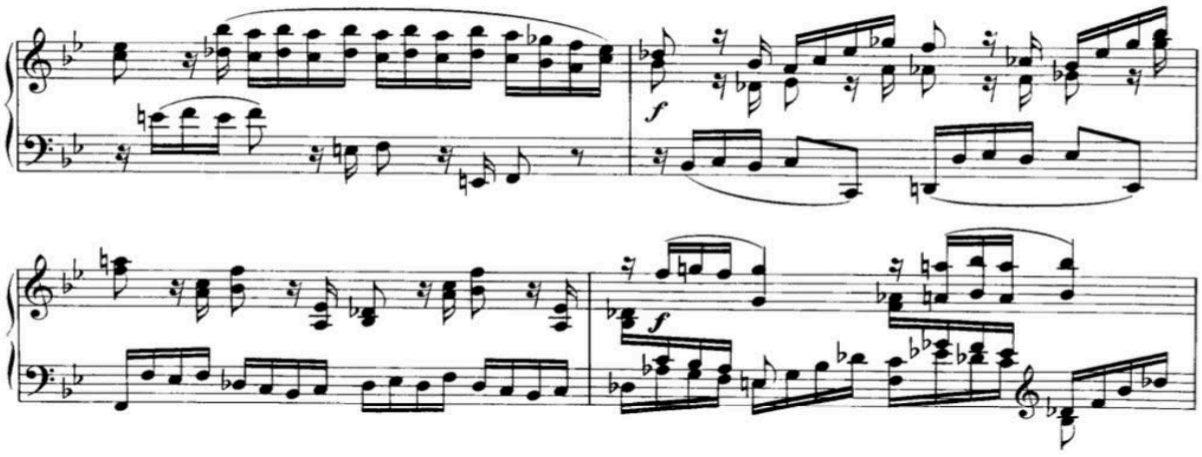
Завдання / рекомендації : 1) провчити стрибки у правій руці. Одним із засобів може бути з'єднання шістнадцятої як зза такта з сильною часткою; 2) слідкувати за точністю ритма, усі акорди розмірені. згадайте, які ви знаєте цикли варіацій з фугою (Їх не менше трьох).



Приклад № 27

Як потрібно – тема проста, коротка, має перспективи розвитку. Починати краще не forte , штрих detache (позначка в нотах рукою Регіни Самійлівни.) Грати дуже виразно, чітко виявляючи характер впевнений, непохитний. Тему завжди потрібно розглянути, як фразу , зрозуміти, як вона будується. Тут перші окремі мотиви «з'єднуються через паузу ».

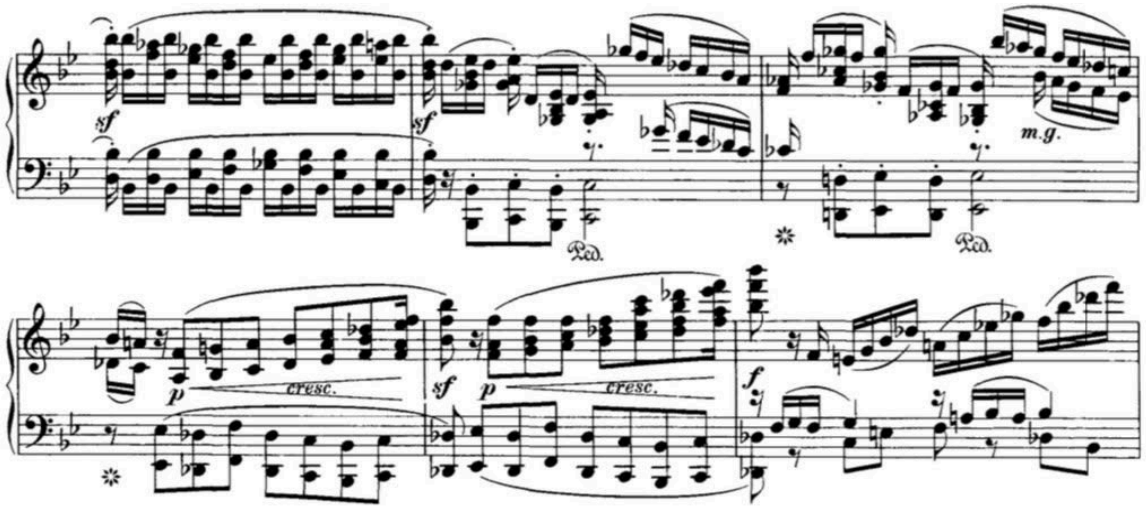
1т. – обидва мотиви розвивати, шістнадцяті у 2т. - це найбільш яскрава частина фрази ; на останніх нотах 2-го т. – сі бемоль – до – ре зробити dim, щоб ясніше було чути початок другого проведення теми. З 20 т. – тихо, але значно. Не розм'якшуватися. «Piano» це теж саме forte , тільки далеко « [5 , с.213]
24 -27 тт. – яскравіше тему , яка дуже цікаво і незвично надано автором (25 т.)



Приклад № 28
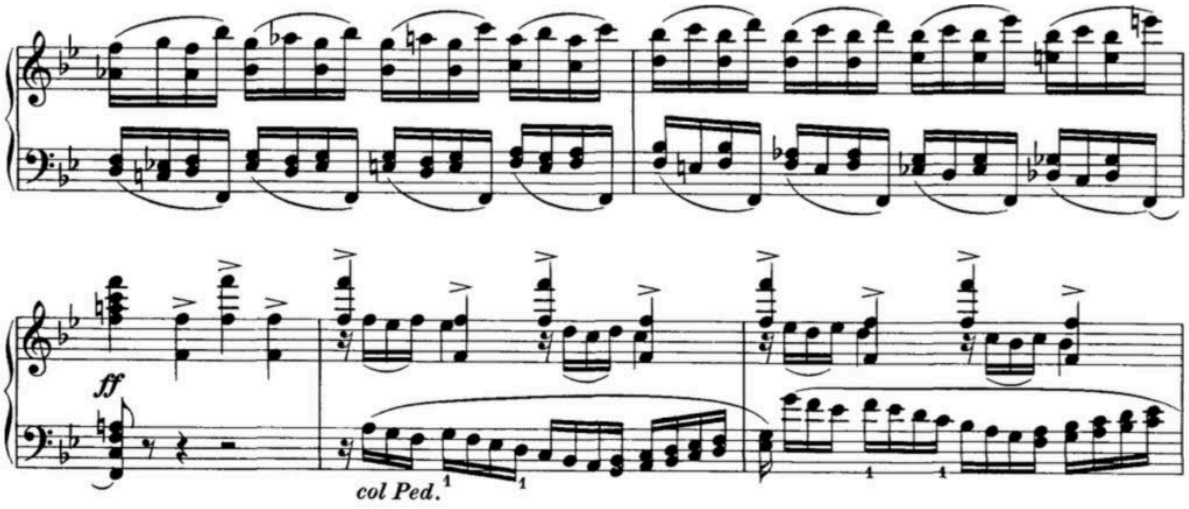
26 т .у лівій руці не пропустити ре bemol , як ознаку мінора
28 т. у правій – ля bemol – ознака мінора
31 т .– світліше верх. Тихо, але сконцентровано,

33 т .– вперше з’являється тема в оберненні.
В цьому циклі Варіацій помітно велике тяжіння автора до крупної техніки, подвійних нот, октав, акордів, навіть у такому складному поліфонічному жанрі як фуга. До речі, Брамс часто в концертах з успіхом виконував ці варіації. Звісно, виконавець, який намагається опанувати певні твори Брамса зтикається з проблемою удосконалення своєї крупної техніки. З цієї нагоди йому доцільно порекомендувати збірку Брамса «51 вправа». Дотепно складені , винахидливі, вони сприяють гнучкості, чіпкості рук, тренують незалежність та самостійність пальців, підвищуючи якість виконання та технічну свободу піаністичного апарата. Особливо можна виділити №№ : 7, 8, 9, 11, 19, 26, 27, 29, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 51 з їхніми літерними додатками : а), в), с), … та інш. Ці вправи розвивають розтяжку руки, самостійність та впевненість пальців, міцність та чіткість у подвійних нотах, спритність у стрибках та швидкість у пасажах. Навіть там надано матеріал для удосконалення октавної техніки. Це варіація № 11 з другого зошита Варіацій на тему Паганіні. Безумовно, доцільно порадити студентам включати до свого повсякденного технічного «раціону» ці вправи Брамса. Бажано всі номери, враховуючі актуальність потреб сьогодення.
48 -53 тт. – тема у розширенні
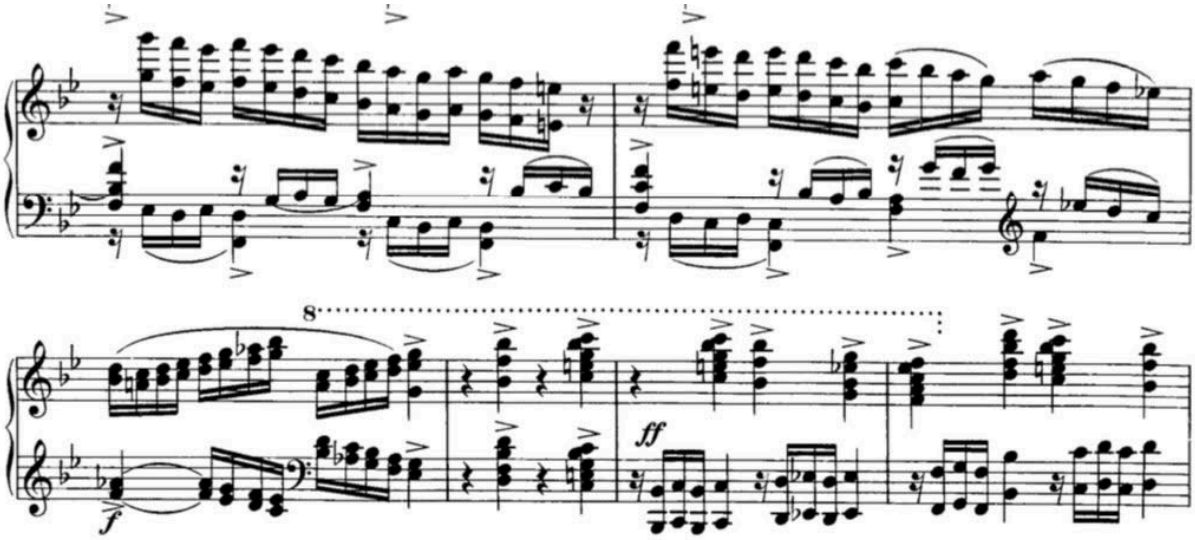


Приклад № 29
57 – 72 тт. – довго тихо, але є невеличкі інтонаційні оживлення (59 т., 63 т.)
66 т .– епізод зовсім тихо і довго(« затишшя перед бурею »). Показати ліву руку, дуже струнке терції.
72 т. – за 3 такта виходимо на cresc, змінюється фактура, з’являється у музиці хвилювання, задіяні більш короткі фрази, пришвидшуються мотиви, якби прискорюється час. Це приводить до вступу двох тем одночасно, одна з яких (у лівій руці) в оберненні.

Типова для Брамса фактура : подвійні терції, сексти у одночасному поліфонічному викладанні з постійним збільшенням звуку та виходом на головну кульмінацію (80 – 84 тт.)
Октава фа, що повторюється, нагадує набат.



Приклад 30

Динамічний розвиток продовжується та доводить нас до справжньої головної кульмінації (92 -97 тт.).



Приклад № 31

Завершуючи аналіз Варіацій Брамса на тему Генделя, підкреслимо, що цей цикл та особливо фуга, потребують від піаніста не тільки бездоганного виконання подвійних нот у яскравому емоційному і динамічному стані, а й досвіду розрахування та розподілення фізичних ресурсів сили та витримки.

Монументальні акорди у фіналі Фуги, підтверджують грандіозність всього циклу та оптимістичність висловлення автора : «Да збережемо ми свіже, відкрите та , по можливості, радісне відношення до життя !»

3. **Висновки .**

Дані методичні рекомендації «Досвід виконавського аналізу « Варіацій і фуги на тему Генделя» Й. Брамса, які надаються крізь призму уроків Р.С. Горовиць, вичерпно виконують своє призначення, допомагаючи здобувачам освіти опанувати спеціальність «Виконавсько-педагогічна майстерність» ; вказуючи шляхи до опрацювання головних принципів артикуляції, динаміки, педалізації, аплікатури та інш. засобів виконавської виразності, а також навчаючи оволодівати навичками побудови форми цілого циклу варіацій. Завдяки даним методичним рекомендаціям студент має можливість самостійно оглянути даний твір композитора, сформувати власну інтерпретацію. Методичні рекомендації стануть у нагоді під час підготовки до практичних занять з педагогом, а також до концертного виступу.

Методичні рекомендації не лише торкаються багатьох питань виконавства, а й допомагають знайти відповідні засоби рішення піаністичних проблем, завдяки професійним порадам, які надані в тексті до кожної варіації, та таким чином активізують думки здобувачів освіти і сприяють підвищенню їхньої майстерності.

Оскільки предметом курсу «Виконавсько-педагогічна майстерність » є фортепіанна література різних епох, стилей та жанрів, визначимо, що аналіз такої крупної форми, як варіації повністю відповідає завданню методичних рекомендацій та призводить до удосконалення практичних умінь та навичок, необхідних у подальшій виконавській та педагогічній роботі, особливо саме над крупною циклічною формою.

Аналізуючи Варіації Брамса за допомогою даних методичних рекомендацій, здобувачі освіти дійсно поширюють свій кругозір, завдяки можливості долучитися до грунтовних принципів педагогіки Р.С. Горовиць, джерелом яких виступають записи її уроків та бесід, які укладачка методичних рекомендацій більш 50 років тому систематизувала, записавши як побажання, зауваження, вказівки, позначки відомого педагога, намагаючись, наскільки це можливо, зберегти стиль її висловів, дотепні, влучні порівняння та притаманну їй безпосередність спілкування. І цей факт має особливу цінність для музикантів, тому що згодом виникає необхідність відроджувати такі виконавські концепції (нехай навіть у словесній оболонці), які висвітлюють важливість збереження унікальної виконавської традиції корифеїв української фортепіанної школи.

Проблеми формоутворення важливі у будь-якому циклі. Тому у методичних рекомендаціях приділена увага деяким принципам побудови саме варіаційної форми. Надані думки щодо побудови циклу належать самій Регіні Самійлівні,

вони не запозичені нею з підручників. Створення цілого – це її особисте бачення, припущення, і запорукою цього є сполучення досвіду та інтуїції .

Отже : 1) шляхи до побудови кульмінації : проміжні перші «сходинки» окремих регіонів твору, якби центри притяжіння : 1. – варіація № 5; 2. – варіація № 13 ; 3. - (і остання) варіація № 25, яка має , за логікою, значення кодової. Але головною генеральною кульмінацією всього циклу стає сама Фуга, як підтвердження логіки вибудвування цілого та драматургії наскрізного розвитку форми ; 2) урахування контрастних за характером та особливостями фактури варіацій в співставленні з іншими : « № 4, № 9, № 13, № 18, № 19, № 22 ; 3) складання схожих за певними принципами, розташованих поряд варіацій у маленькі групи (з 2-3 варіацій) , наприклад: № 7 – 8; № 14 – 15; № 15,16 -17 ; № 23-25 ; 4) особливим питанням у варіаційному циклі завжди стає часова відстань між варіаціями як важливий чинник формоутворення. Збільшення цезури потребують : а) контрастні варіації («треба встигнути переключитися, настроїтися на нову варіацію) »; б) мінорні в мажорних циклах : № 5-6; № 13; № 21 («треба встигнути стати сумним») та мажорні - в мінорних («посміхнутися !») ; в) де з’являється у автора фермата наприкінці варіації , яка вказує на збільшення цезури : з № 8; № 9 ; № 15; № 16: № 17; № 21 ; г) перед блоком однотипових варіацій : № 7 -8 ; № 11-12; № 14 – 15; № 15-16; №16 – 17; № 22 – 23 ; д) решта варіацій має традиційну природну цезуру умовно середньої тривалості, чи не мають зовсім , плавно переходячи одна в іншу, навіть не порушуючи метру ; е) звичайно, між варіаціями, які переходять одна в іншу за допомогою затакту, взагалі ніякої цезури бути не може.

Таким чином, логіка з’єднання окремих варіацій у єдине ціле впродовж всього виконання твору – це варіант особистого бачення форми Регіною Самійлівною Горовиць, педагога і виконавиці. Це має особливу значущість і в той же самий час потребує від здобувачів освіти уважного творчого ставлення до міркувань, наданих у методичних рекомендаціях, вже з позиції знань, отриманих з курсів історії фортепіанного мистецтва, стосовно стилю Й. Брамса, та аналізу музичних творів щодо різноманіття варіаційних циклів. Кожен зі здобувачів освіти може складати свої варіанти формоутворення цієї композиції Й. Брамса «Варіації та фуга на тему Генделя » Bdur. тв. 24 , використовуючи свої знання та свій виконавський досвід.

Ключові слова *: Варіації на тему Генделя, досвід виконавського аналізу, виконавсько-педагогічна майстерність, самостійна робота студента, засоби виконавської виразності, звуковидобування, формоутворення.*

Список джерел використаної літератури

1. Брамс Й. Вибрані твори для фортепіано. Ред. та передмова В. Бойкова – К. : «Музична Україна», - 1983 ;
2. Кашакадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : підручник. – Тернопіль : АСТОН, 2006, с. 326 -362 . 608 с ;
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах.- навч. пос. –К.: Освіта України. -2010. 416 с . 201 -208 с.
4. Колекція особистих документів Н.І. Руденко .(Харків) Бесіди, записи уроків, бесіди лекцій методичних семінарів, фото ;
5. Руденко Н.І. «Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки ». – Монографія.-Київ : КДВМУ, 2001 – 255 сл : іл ;
6. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. – Київ.: Музична Україна, 1971,142 с .

Список рекомендованої літератури

- Кашакадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : підручник. – Тернопіль : АСТОН, 2006,-608 с ;
- Кашкадамова Н. Мистецтво виконання му3зики на клавішно-струнних інструментах.- навч. пос. –К.: Освіта України. -2010. 416 с ;
- Кашкадамова Н. Фортепіанно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів : КІНПАТРІ ЛТД. 2017, 616 с.
- Пустовіт М. Сам ти Гендель, Нотне вид. Мелосвіт, 2020, 188 с.
- Снєгірьов О. Піаністи України XX ст. Київ, 2001 ;
- Чернявська М. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми розманіття фортепіанних стилів XIX ст. Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Збірник наукових праць. Вип. 20. Вид Центр КНЛУ, НМАУ, 2002, с. 186 -191.
- Braunstein J. Brahms thematic catalogie, NV.1956
- Grassberger F., J. Brahms, Variationen um sein Weser , W., 1952
- Luitlen V., Studie zu J. Brahms'Wezken in Variationen – form, «StMw», W., 1927

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
для самостійної роботи студента

Укладачка Н.І Руденко

ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ БРАМС ВАРІАЦІЇ ТА ФУГА НА ТЕМУ ГЕНДЕЛЯ b-dur тв 24

(НА ОСНОВІ УРОКІВ Р.С. ГОРОВИЦЬ)