

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

ТВОРЧІ АСПЕКТИ РОБОТИ ПІАНІСТА НАД
РІЗНОЖАНРОВИМИ МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: студентка
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової) програми
Музичне мистецтво
Кошова Олександра Олександрівна
Керівник: професор Марцинковський С.Л.
Рецензент: доцентка Гриценко І.В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти виконавської діяльності піаніста	6
1.1. Виконавство – як художній процес.....	6
1.2. Ансамблева гра – як основа концертмейстерської майстерності.....	9
РОЗДІЛ 2. Особливості роботи над фортепіанними творами	12
2.1. Форми роботи над поліфонічними творами.....	12
2.2. Етапи роботи над творами крупної форми.....	18
2.3. Робота над п'єсами.....	23
2.4. Робота над акомпанементом в ансамблевому музикуванні.....	32
ВИСНОВКИ	36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	38
ДОДАТКИ	
Додаток А.....	43

ВСТУП

Актуальність дослідження. На сьогодні досить гостро стоїть проблема удосконалення професійної виконавської майстерності піаністів-виконавців – як солістів, так і концертмейстерів. Виконавська майстерність є однією з головних складових професійних компетенцій музиканта-інструменталіста, а адекватна реалізація художнього задуму композитора є головним завданням виконавця.

Це неодноразово висвітлювалося в різних працях. Так, проблеми концертно-виконавської діяльності висвітлені у сучасній філософсько-естетичній, музикознавчій, психолого-педагогічній та методичній літературі, а саме, у дослідженнях В. Кочнєва, Є. Лібермана, В. Москаленка, Г. Ципіна, Т. Чередниченко (особливості виконавської співтворчості у реалізації авторського задуму) та ін.

Безумовно підвищення рівня виконавської майстерності можливе при опорі на певні виконавські традиції нашої національної музично-виконавської школи, які, до речі, мають свої художньо-естетичні принципи і самобутнє коло виражально-технічних прийомів та засобів. Біля витоків цієї виконавської школи стояли видатні українські і європейські музиканти-виконавці. Між тим, відмітимо, що не завжди достатньою мірою ці традиції викорисовуються у концертно-виконавській практиці і тому необхідно актуалізувати ці традиції в практичній діяльності музикантів-виконавців.

Отже, необхідним є визначення і окреслення певного технологічного процесу в набутті професійної виконавської майстерності піаніста, що й визначає **актуальність теми** даної пояснювальної записки **«Творчі аспекти роботи піаніста над різножанровими музичними творами»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Тема даної роботи відповідає науковим програмам, планам, темам і науково-тематичному профілю кафедри музичного мистецтва «Акмеологічний підхід до фахової підготовки викладачів музичного мистецтва».

Мета дослідження: окреслити основні творчі аспекти у роботі над творами різних жанрів та продемонструвати результат на сольному концерті.

Завдання дослідження:

Відповідно до мети визначаються головні завдання даної роботи:

- визначити сутність поняття виконавська майстерність;
- теоретично обґрунтувати і визначити творчі аспекти виконавської діяльності;
- виявити основні принципи роботи над творами різних жанрів;
- осмислити концертмейстерство як самостійне явище та вид творчості;
- визначити принципи формування виконавської майстерності як складової професійної компетентності.

Об'єкт дослідження – фортепіанні твори різних жанрів і стилів, що будуть виконані на сольному концерті автором пояснювальної записки.

Предмет дослідження – форми та методи роботи над творами різних жанрів, пов'язані як з питаннями технологічного, так і художньо-стилістичного плану.

Методи дослідження: Основними методами, застосованими у даній роботі є: *компаративний* – при вивченні наукової літератури з питань виконавської майстерності та методики гри на фортепіано; *історико-типологічний* – зумовлений історико-стильовою динамікою розвитку жанрів фортепіанної музики; *комплексний підхід* – у

системному теоретично-виконавському осмисленні предмету дослідження; *аналітичний* – в аналізі виконуваних музичних творів; *емпіричний*, що передбачає узагальнення власного практичного досвіду. Окрім того, використовується прийнята в сучасному мистецтвознавстві методологія аналізу структури художнього тексту.

Практичне значення одержаних результатів: матеріали і висновки дослідження можуть бути використані у вишівських курсах методики викладання гри на музичних інструментах, зокрема фортепіано, і подальших дослідженнях та розробках питань удосконалення виконавської майстерності.

Структура дипломної роботи (пояснювальної записки).

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел і двох додатків. Загальний обсяг роботи складає 45 сторінок, з них 38 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складає 52 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА

1.1. Виконавство – як художній процес

Феномен музичного виконавства як художнього процесу досить широко розглядається в науково-педагогічній літературі. Серед відомих досліджень відмітимо роботи О. Алексєєва, Я. Баренбойма, Ф. Блюменфельда, О. Гондельвейзера, К. Ігумнова, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, С. Фейнберга, Л. Масола, Г. Падалки та інших. Більшість праць цих музикантів мають практичне значення, а їх автори є виразниками методичних настанов своєї епохи. Продовжуючи ці дослідження, хочеться актуалізувати ті традиції, які не можна оминути в сучасній виконавській практиці, шукаючи шляхи оптимізації і модернізації розвитку виконавської майстерності молодих виконавців.

Фортепіанне виконавство – це результат двосторонньої діяльності композитора, що втілює свої думки в музичному творі, і виконавця, який втілює в життя авторський музичний задум. Як специфічний вид художньо-естетичного опанування світу, виконавство в цілому, і фортепіанне виконавство зокрема, впливає на свідомість людей, формує їх художній смак. Тому виконавець є відповідальним не тільки за адекватну передачу слухачу художнього змісту твору, втіленого композитором, а й за формування музичної культури слухача. Це підтвердимо висловом М. Смирнова, який наголошує, що «виконавець відповідальний за формування ідеалів слухача» [40, с.4].

Отже, виконавство є певним художнім процесом. І цей процес за слушним висловленням О. Котляревської, можна трактувати як «...результат особливої художньої діяльності свідомості, яка визначається як своєрідне переведення продукту первинної творчості не

тільки в іншу систему мови (знаково-сміслову), й в іншу систему мислення» [19, с.3]. Отже, виконання музичного твору є перекладом зі знаково-графічної мови на музичну та вербальну. При цьому відбувається залучення додаткових описово-графічних засобів (образних та емоційних характеристик, літературно-поетичних програм) та інших видів мистецтва, що доводиться у музикознавчих дослідженнях Б. Асаф'єва, В. Кухаренка, Є. Назайкінського та ін.

Проблема художньо-вірного виконання музичного твору є однією з ключових у музичній педагогіці, вона торкається об'єктивно-суб'єктивних аспектів ступеню виявлення авторського композиторського задуму і міри свободи виконавської творчості. Частина педагогів і музикантів-виконавців наполягають на тому, що виконання твору має повністю відповідати задуму митця, інші дотримуються думки щодо певної виконавської свободи, зумовленої специфікою музичного мистецтва.

Аналізуючи й вирішуючи проблему виконання музичного твору, науковці зазвичай акцентують питання суб'єктивізму виконавського процесу, яке є закономірним відтворенням специфіки музичного мистецтва: кожен виконавець є індивідуальною особистістю з певним рівнем музичного мислення, знань, власним досвідом виконавської діяльності й власним розумінням змісту музичного твору та його естетико-стильових закономірностей.

Наприклад, Г. Нейгауз виокремлював чотири типи виконавства як художнього процесу:

- «гра без будь-якого стилю або спотворення композиторського задуму»;
- так зване «моргове» виконання, коли авторська ідея вмирає під тиском правил, доктрин, законів»;
- «музейна» інтерпретація, більш схожа на стилізацію»;

- «натхненне виконавство, сучасне бачення авторського задуму» [33].

О. Щербініна, вивчаючи особливості виконавського процесу музичного твору крізь призму стильового феномену, доводить, що на всіх рівнях виконавства зберігається принцип взаємодії композиторського та виконавського стилю – «осягнення композиторського стилю сполучається з формуванням інтерпретаційного задуму виконавця; декодування авторського тексту супроводжується процесом його актуалізації в сучасному культурному просторі; вибір виражальних засобів та технічних прийомів зумовлюється інформацією, що закладена в тексті твору, індивідуальністю виконавця та відповідним культурно-історичним контекстом» [49].

І. Полубоярина, музичне виконавство як художній процес тлумачить як «структурований у виконавському часі та просторі спосіб творчого спілкування особистості (Я) з Іншим-у-собі (з автором музичного твору)» [35].

Важливе значення для розуміння феномена виконавства як художнього процесу має визначення поняття виконавства О.Лисенко як певної системи. За її словами це «система професійного музичного виконавства, це історично конкретне явище музичної практики, яке зумовлене суспільною свідомістю як цілісна сукупність уявлень про умови і закономірності функціонування музичного виконавства в музично-історичному процесі». Дослідниця підкреслює: «... поняття, що відтворюють реальні процеси в царині музичної виконавської культури, є елементами, які активно формують структуру і рівні системи професійного музичного виконавства. До таких понять належать: виконавська практика, виконавська школа, виконавські принципи, виконавський репертуар, виконавське тексто-відтворення, виконавське відношення, музично-виконавська рефлексія та ін.» [23, с.151].

Всі вислови, щодо виконавської діяльності, як бачимо, дуже близькі до визначення поняття інтерпретації. І це не дивно, бо будь-яке «озвучування» нотного тексту вже є інтерпретація, тобто інтонаційна версія тексту, яка ґрунтується на художньому до осмисленні музики і тут важливу роль відіграє художнє ставлення виконавця до твору .

Отже, невеликий огляд філософських, музикознавчих, культурологічних та музично-педагогічних наукових досліджень з питань виконавства музичного твору дозволив дійти висновку, що це дійсно художній процес, який органічно поєднує інтелектуальні та технологічні (виконавські) можливості музиканта-інструменталіста під час праці над музичним твором, тобто в процесі його інтерпретації.

1.2. Ансамблева гра як основа концертмейстерської майстерності

Як правило, всі теоретичні аспекти щодо виконавської діяльності розглядаються з урахування сольного виконавства. Але не менш важливе значення для піаніста-виконавця має концертмейстерська практика, яка передбачає гру в ансамблі із солістом. За думкою відомого концертмейстера, професора Московської консерваторії К.Л.Віноградова «немає ні одної професії музиканта, що більше занурюється в різні сфери музичного життя, ніж концертмейстер-піаніст» [8, с.156]

Як правило, концертмейстера сприймають як піаніста, що просто акомпанує солісту-виконавцю. Та, на наш погляд, говорити про «вторинність» функції концертмейстера неправомірно, хоча б тому, що фактура партії акомпанементу вокальних та інструментальних п'єс буває настільки складна, що часто потребує від піаніста майстерності найвищого класу. Майстерність ця вимірюється не тільки елементарною синхронністю партії фортепіано з партією соліста, не тільки балансом співвідношення звучності обох партій, а, головне, – в створенні цілісної

звукової картини-образу, який народжується у спільній творчій діяльності обох партнерів.

Піаніст-акомпаніатор – основа цілого, основа усієї музики твору. В його руках більша частина «музичного простору»: гармонія, метрична структура, багатство тембрового колориту.

Можна, навіть, сказати, що концертмейстерське мистецтво в чомусь складніше ніж сольна гра. Партія акомпанементу з технічного погляду буває віртуозніша, ніж сольна фортепіанна партія, про це вже було сказано вище, до того ж концертмейстер повинен бути дуже тонким ансамблістом. І найкраще це вдається виконавцям з творчим асоціативним мисленням, вмінням уявити образну сутність і структуру твору, артистизмом, здібністю натхненно передати задум композитора у концертному виконанні.

Разом з цим, концертмейстер повинен мати спеціальні ансамблеві навички і професійне вміння організації партитури, побудови вертикалі, створення «живої» пульсації музичної тканини, швидкого читання нот з листа, транспонування і підбору акомпанементу по слуху, вибору зручної аплікатури, що полегшує виконання, вміння зіставити свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем та виконавськими прийомами партнера.

Головна особливість діяльності концертмейстера полягає у вмінні з'єднатися з художніми намірами соліста, зрозуміти його бажання, прийняти їх, увійти у концепцію твору, що сумісно виконується. Ансамблева гра відрізняється від сольної перш за все тим, що художня концепція і всі деталі інтерпретації є результатом роздумів і творчої фантазії кількох музикантів-виконавців і втілюються вони сумісними зусиллями. Саме розуміння, творча злагодженість партнерів народжують той високий, художній вплив ансамблю, який без повного «симбіозу» партнерів неможливий. Так, Ф. Шаляпін говорив про С.

Рахманінова: «Коли Рахманінов сидить за фортепіано, треба говорити, що не я співаю, а ми співаємо» [8, с.157].

Почуття ансамблю – це дар особливого роду. Давно відомо, що «можна бути гарним піаністом, але не дуже вдалим концертмейстером» [8, с.157]. Без акомпаніаторської майстерності піаніст не досягне високого художнього результату в ансамблі. Навіть видатний піаніст - акомпаніатор не завжди зможе скласти з солістом органічний дует. Концертмейстер зможе забезпечити таку єдність тільки в тому випадку, якщо має певні спеціальні ансамблеві навички, пов'язані з гнучкою передачею голосу від партнера до партнера, синхронністю виконання при взятті та зніманні звуку, відчуттям рівноваги звучання в акордах, інтервалах, що розподілені між партіями, співвідношенні прийомів звуковидобування, балансу у звуковеденні кількох голосів, відчуттям ритмічного пульсу, єдності динаміки та фразування, штрихів, що надають тотожний за характером звучання результат.

Отже, музичний твір не може існувати без виконавця. І в ансамблевій грі роль концертмейстера є дуже важливою. Бо барви акомпанементу дуже широкі і необмежені. Звучання супроводу має можливість стимулювати музичну уяву слухача. «Досвідчений концертмейстер...може владно впливати на музичну фантазію слухача й захопити його за собою» [35, с.80].

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ФОРТЕПІАННИМИ ТВОРАМИ РІЗНИХ ЖАНРІВ

Для досягнення певного рівня виконавської майстерності, необхідно обирати різні форми роботи над тим чи іншим твором, результатом якої буде досягнення високого рівня передачі художньо-образного змісту того чи іншого твору, його стильової аuri та технічної досконалості виконання.

2.1. Форми роботи над поліфонічними творами

Поліфонічні твори є невід'ємною частиною репертуару піаніста. Це не випадково, бо це дає можливість піаністу навчитися володіти поліфонічною фактурою, розвиває поліфонічний слух тощо. А це є одним з важливих моментів виховання музичної культури. Якщо з самого початку навчання гри на фортепіано учень набуває правильних піаністичних навичок, то поліфонічний репертуар він сприймає і виконує вдумливо і змістовно.

Що відрізняє поліфонічні твори від інших жанрів? В першу чергу – це поєднання в одночасному звучанні двох чи більше рівноправних мелодій. Відповідно, вивчення поліфонії повинно починатися з правильного сприйняття та вміння виконувати один з найважливіших компонентів поліфонічної музики – мелодії кожного самостійного голосу.

Тож, серед форм роботи над поліфонічним твором виділимо роботу над інтонаційною виразністю і самостійністю кожного голосу. Самостійність голосів – обов’язкова вимога, яку ставить перед виконавцем будь-який поліфонічний твір. Тому важливо усвідомити в чому саме проявляється ця самостійність:

- В різному характері голосоведення;
- В різному фразуванні, яке майже ніколи не співпадає;
- У різноманітності штрихів, наприклад, в одному голосі *legato*, в іншому – *non legato*;
- У незбіжності кульмінацій в різних голосах;
- В різному ритмічному розвитку голосів (як правило, це комплементарна ритміка);
- У незбіжності динамічного розвитку.

Така різноманітність передбачає постійну роботу над кожним голосом окремо, щоб у свідомості виконавця вони максимально диференціювалися і не забруднювалися у спільному звучанні. Суттєвим моментом у роботі над кожним голосом є витримування правильних штрихів, аплікатури, динаміки. Кожен голос повинен мати своє звукове забарвлення: більш дзвінкий, відкритий звук у верхньому голосі, дещо матовий за звучанням – середній голос і густий, благородний звук в басу. Робота по голосах повинна проводитись ретельно. Від якості знання кожного окремого голосу багато буде залежати подальша робота над поліфонічним твором.

Не менш важливою формою роботи над поліфонічним твором є робота над артикуляцією. У своїх рукописах композитори епохи бароко і зокрема Й.Бах, поліфонічні твори якого найчастіше виконуються, обмежувався записом ноти і мелізмів і не залишав майже ніяких вказівок щодо темпу, фразування, розшифровки мелізмів. Відомості про це на той час передавалися безпосередньо учням. А, як відомо, артикуляція є однією з важливих умов виконання старовинної музики. Їй необхідно

приділяти велику увагу при роботі над поліфонічним твором. По-перше, необхідно працювати над вірною інтонаційною «вимовою» музики часів Й.Баха. Тут необхідно розуміти, що у більшості випадків мотиви у композитора починаються зі слабкої долі такту. Тому, коли ми бачимо редакторські ліги, необхідно розуміти, що вони вказують на межі мотивів, але не завжди означають зняття руки.

Питаннями артикуляції в поліфонічній музиці епохи бароко докладно займався професор І.Браудо. Досліджуючи тексти рукописів і закономірності практики виконання творів Й.Баха, він вивів два артикуляційних правила:

- правило восьмої;
- правило фанфари.

І.Браудо помітив, що тканина бахівських поліфонічних творів, як правило, складається із сусідніх ритмічних тривалостей. Це дозволило зробити висновок про те, що якщо у Й.Баха один голос викладений чвертями, а інший восьмими, то чверті граються роздільною артикуляцією, а восьмі – легато. Це і є правило восьмої. Правило ж фанфари полягає в наступному – в середині голосу мелодія рухається то поступово, то стрибками, і коли в мелодії – стрибок на великий інтервал, то звуки стрибка граються іншою артикуляцією. Для музики Й.Баха притаманні такі види штрихів як *legato*, *non legato*, *portamente*, *staccato*. І звужувати їх не потрібно. Необхідна чітка диференціація штрихової палітри.

В динамічному плані основна особливість музики Й.Баха полягає в тому, що його твори не повинні бути насичені динамічними контрастами. Продумуючи динамічний план, необхідно пам'ятати, що стилю музики епохи бароко притаманні довгі динамічні лінії. Ф.Бузоні та А.Швейцер називають її «терасоподібна динаміка». Короткі кресцендо і дімінуендо лише будуть викривляти мужню простоту бахівського письма.

Що стосується темпів, то у часи Й.Баха всі швидкі темпи були повільніші, а повільні – швидшими. У творі, темп повинен бути єдиним без агогічних відхилень, за виключенням змін, вказаних самим автором.

В питаннях педалізації необхідно бути також обережним. Нею можна користуватися переважно в тих випадках, коли руки не в змозі зв'язати звуки мелодичної лінії. Також можна брати педаль у каденціях.

Велике виражальне значення в музиці Й.Баха має орнаментика. Навколо цієї проблеми завжди багато суперечок. Таблицю розшифровки цілого ряду орнаментики сам Й.Бах виписав в «Нотний зошит Вільгельма Фрідемана Баха» (додаток А).

Після такого детального опрацювання поліфонічних творів починається останній етап зведення твору в єдине ціле. І тут головним завданням є передача змісту музики, її основного характеру, бо образний світ творів Й.Баха – це світ глибоких, змістовних музично-художніх образів.

Більш детально розглянемо окреслені форми роботи над поліфонічним твором на прикладі твору – це **хоральна прелюдія Й.Баха g-moll «Nun komm' der Heiden Heiland»**. Хоральна прелюдія являє собою обробку протистанського піснеспіву «Nun komm' der Heiden Heiland». Він трактується як хорал Адвента. Адвент в перекладі з латинської означає Пришестя. Музика цього хоралу сповнена ностальгічних почуттів, які охоплюють під час очікування приходу Спасителя на землю.

В першу чергу виконавцю, для точної інтерпретації художнього образу твору, необхідно зануритися у його зміст. У випадку з хоралом це простіше, тому що в оригіналі мається вербальний текст:

«Nun komm, der Heiden Heiland»

Прийди ж язичників Спаситель,

Син Богородиці Пречистої,

Щоб здивовуючись захоплювався світ

Волею Господнею Різдва земного,
Сянням Правди Божого Слова.

Естетика бароко, безумовно, ставить перед виконавцем свої умови. Для їх розуміння необхідно проаналізувати образний зміст. І тут зручно буде звернутися до схеми Б.Яворського:

- тональність твору;
- асоціативний образ;
- вербальний текст;
- хоральна мелодія;
- споріднені твори;
- аналіз музичного тексту;
- виконавські вказівки.

Головним завданням при роботі над поліфонією є робота над інтонаційною виразністю та самостійністю кожного окремого голосу. Ця самостійність проявляється в різному характері звучання голосів, у фразуванні, яке не збігається:

Рис.2.1.1

В цьому ж прикладі бачимо і штриховий незбіг (*legato* і *non legato*), незбіжність ритміки тощо.

Важливого значення в поліфонії набуває мелізматика. Це в епоху бароко було одним з головних виражальних засобів. Тут можна познайомитись з працею Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музиці» і з вказівками самого Й.Баха. Тут виділяються три важливі моменти. По-перше, виконувати мелізми Бах рекомендує за рахунок тривалості основного звука (за рідкисним виключеннями). По-друге, всі мелізми починаються з верхнього допоміжного звука (крім перекресленого морденту) і, по-третє, допоміжні звуки в мелізмах виконуються на ступенях діатонічної гами, крім тих випадків, коли альтерація вказана самим автором.



Виконання:



Рис.2.1.2

Також важливим моментом є артикуляція, яка тісно пов'язана з штрихами. Саме від артикуляції залежить виразність виконання твору.

Отже, вивчення поліфонічних творів, зокрема творів Й.Баха – це перш за все велика аналітична робота, яка необхідна для розуміння таких творів. Досягнення певного рівня поліфонічної зрілості у виконанні можливе при умові послідовного накопичення знань та поліфонічних навичок.

2.2. Етапи роботи над творами крупної форми

Етапи роботи над крупною формою відразу буду розглядати на прикладі **Сонати №17 Л.Бетховена**. І першим етапом, безумовно, є знайомство з постаттю композитора, його високими естетичними ідеалами, ідеєю мужньої боротьби митця і людини, рисами стилю. Підкреслити велике значення ритмічної енергії в творах, різких динамічних контрастів, акцентів, оркестральності звучання у фортепіанних творах.

Наступним етапом є знайомство безпосередньо з конкретним твором, в нашому випадку це Соната №17 d-moll, яка була написана у 1802 році. За характером твір драматичний, сам композитор визначив його, сказавши, «щоб зрозуміти зміст моєї сонати прочитайте «Бурю» В.Шекспіра» [20, с.24].

Теми сонати відмічені мелодичною красою і поєднуються з побудовами імпровізаційного характеру. Новими тут є речитативні епізоди у дусі оперних декламацій:

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 17 in D minor, Op. 9, No. 1. The score is written for piano and includes the following elements:

- Tempo and Mood:** The movement is marked *Largo*.
- Performance Instructions:** The score includes *pp (una corda)* and *con espressione e semplice*.
- Dynamic Markings:** The score starts with *p* (piano), followed by *sf dimin.* (sforzando then diminuendo), and ends with *pp* (pianissimo).
- Notation:** The score is written in bass clef with a key signature of one flat (D minor) and a time signature of 4/4. It features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.
- Articulation:** The score includes slurs, phrasing slurs, and fingerings (e.g., 4, 2, 2, 5, 4, 3, 4, 5, 5).

Рис.2.2.1

Взагалі за характером I частина дуже напружена і динамічна. Ленц назвав її влучно «однією з найбільш пристрасних п'єс, що відомі в музиці» [52 с.251].

Перші такти у темпі *largo* звучать ніби якийсь роздум. Після них – наступні швидкі мелодичні фігури восьмих – це ніби спалах пристрасі й тривоги:

Рис.2.2.2

Завершується, як бачимо з нотного прикладу, швидкий пасаж восьмими повільним каденційним заокругленням. Це ніби питання, що зависає у повітрі/

Подальший розвиток головної партії демонструє дуже яскравий зразок внутрішньої протидії образу, а саме, басовому вольовому наказу відповідає скорботна наспівна жалібна інтонація, заснована на допоміжних хроматичних звуках, що утворюють скиглі малосекундові зітхання:

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a treble staff with a melodic line containing slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 4, 5), and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. The second system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*. There are also some numerical markings like 5, 3, 1, 2, 4 in the first system.

Рис.2.2.3

Отже, вже на початку можемо говорити про перший етап роботи над сонатою Л.Бетховена, який полягає в інтонаційному аналізі. Ми бачимо багатоеlementність головної партії. І кожна інтонація, певно, буде мати своє значення в драматургії частини і свій розвиток.

Так, вже з 30 такту починається характерна для Л.Бетховена напружена боротьба. Жалібна інтонація перетворюється у тривожні та різкі оклики, які в 38-39 тактах підкріплюються ще й драматичним звучанням зменшеного септакорду:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a grand staff with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A circled chord in the bass staff is marked *ff*. The second system shows a grand staff with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Two circled chords in the bass staff are marked *sf*. Dynamics include *sf*, *ff*, and *fp*. There are also some numerical markings like 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 5, 4.

Рис.2.2.4

Як результат такого стрімкого розвитку вступає побічна партія. Інтонаційно вона нагадує початок головної партії, але характер більш схвильований завдяки роздрібненню руху восьмими паузами:

Рис.2.2.5

Розробка починається зі вже знайомої фанфарної інтонації, але тут вона звучить тихо і лагідно, обрамлена арпеджованими пасажами і занурена у барвисті гармонічні кольори. Але, як відомо, для Л.Бетховена такий спокій не притаманний. І вже в 7 такті розробки відбувається драматичний зрив. Мажор змінюється на фа-дієз мінор, піанісімо – змінюється різким фортісімо, буря, боротьба поновлюється ще з більшою силою:

Рис.2.2.6

Пригальмовується ця буря тільки наприкінці розробки, де з'являються витримані акорди, що переходять у роздумливий речитатив. Виразні, рельєфні інтонації надають йому характеру філософської думки про буття:



Рис. 2.2.7

Та він переривається новим потоком хвилювання, яке утримується до кінця I частини

В основу роботи над даною сонатою, на наш погляд, краще взяти редакцію і рекомендації А.Гондельвейзера, в якій якісно пророблені всі авторські ремарки і є багато корисних коментарів.

Одним з головних завдань при роботі над даною сонатою є досягнення необхідної енергії, пружності та стійкості ритму, навіть при наявності певної імпровізаційності у речитативних моментах. А.Гондельвейзер відмічає: «не дивлячись на дещо імпровізаційний характер початкового Largo, між Largo і Allegro зберігається єдність пульсу: чверть Largo дорівнюється половинній ноті Allegro» [9, с.221]

При роботі також важливим моментом є динамічний і тембровий контрасти, які заключають у собі оркестрове начало. Тут підкреслимо, що не тільки динаміка грає важливу роль. Необхідно добиватися різного за характером звуку – в окремих моментах – щільного, монументального, в інших – легкого, дзвінкого, а в деяких – наспівного, теплого і м'якого.

Інтонаційна робота і динамічна є невід'ємною від роботи над педалізацією. І тут також краще спиратися на редакційні позначки О.Гондельвейзера, який розглядав бетховенську педаль не тільки з точки зору вертикалі, але й горизонталі, намагаючись досягти того, щоб звуки

мелодії не губили своєї виразності, щоб не «губилися» і не «змазувалися» штрихи. І тільки творчий підхід виконавця до педалізації дасть змогу обрати найбільш доцільний варіант її виконання.

Протягом всіх етапів роботи над сонатою необхідно пам'ятати про аплікатуру, яка має велике значення для досягнення технічної досконалості у виконанні. Особливостями аплікатури є використання першого пальця на чорних клавішах, часта відмова від застосування четвертого пальця, бо він, на думку редактора і композитора, є ненадійним у руховому апараті, особливо під час великого звукового навантаження. Отже, найбільш характерною є трипальцева аплікатура перший – третій – п'ятий, або чотирипальцева, яку часто використовував сам Л.Бетховен перший – другий – третій – п'ятий.

Отже, етапи роботи над творами крупної форми, зокрема над сонатою Л.Бетховена, можна в загальному вигляді визначити як від загального до часткового, тобто від усвідомлення загального образного змісту до часткових елементів музичної мови, спрямованих на створення цього образу.

2.3. Робота над п'єсами

Робота над п'єсами на всіх етапах навчання є важливим моментом. У першу чергу, це розвиває вміння «співати на фортепіано», поєднувати різні технічні навички. Серед найбільш репертуарних п'єс, що виконуються піаністами – це твори Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, М. Лисенка, В. Барвінського та ін. Крім того, в репертуарі сучасних піаністів часто виконуються твори не тільки класичного напрямку, але й обробки джазових, естрадних мелодій, серед яких найбільшою популярністю користуються Memmore, Besame mucho, Yesterday, Only you тощо. Розглянемо особливості роботи над п'єсами малих форм на прикладі конкретних творів.

Цікавою, на нашу думку, є **Поєма П.Подковирова «А зяюлька кукувала»**, яка є зразком форми, що виникла в ХІХ столітті – вільні варіації. Виникнення цієї форми тісно пов'язане з романтичним напрямком у музиці, коли відбулася переоцінка характерного для класиків співвідношення гармонії та мелодії в організації варіаційної форми.

У вільних варіаціях панівне місце займають мелодичні звороти як головні «представники» теми у порівнянні з характерним для класиків «пануванням» гармонії. Тому у вільних варіаціях не є обов'язковим чітке збереження гармонічних зворотів і кадансів. Тут можлива зміна структури (форми), гармонії, тональності теми тощо.

Розглянемо докладніше ці положення в самому творі. За формою він представляє собою тему, шість варіацій і коду.

Тема варіацій являє собою період неквадратної структури. У ньому є розширення – це так званий звукозображальний фрагмент, в якому імітується голос зозулі (тт.9-14).

The image shows a musical score for the first system of variations. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano introduction, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The first variation is marked with a piano dynamic 'p' and a 'rit.' (ritardando) marking. The second system continues the first variation, showing a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The music is characterized by a modulating structure, with a 7-8 measure expansion. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics.

Рис.2.3.1

За тональною ознакою період модулюючий, розімкнутий, що є характерним для теми вільних варіацій. В 7-8 тактах відбувається

модуляція із основної тональності e-moll в паралельну тональність G-dur:

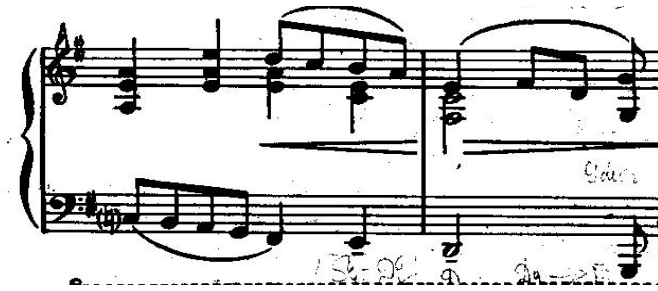


Рис.2.3.2

А завершується тема на DDVII5/6, що і говорить про її розімкнутість.

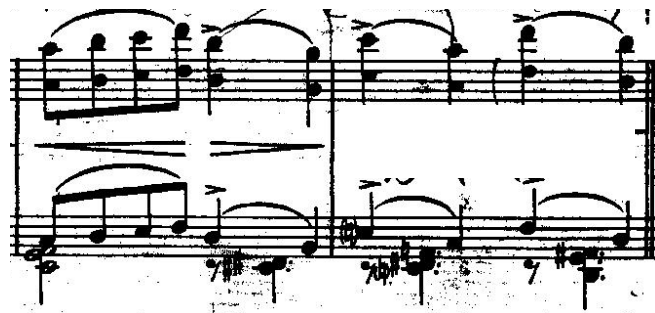


Рис.2.3.3

Прийоми розвитку у наступних варіаціях різноманітні і складні. По-перше, зміни стосуються сміливих ладотональних перетворень, що для класичних варіацій не було характерним. Так, у першій варіації відбувається зміна ладу на дорійський з модуляцією в A-dur:

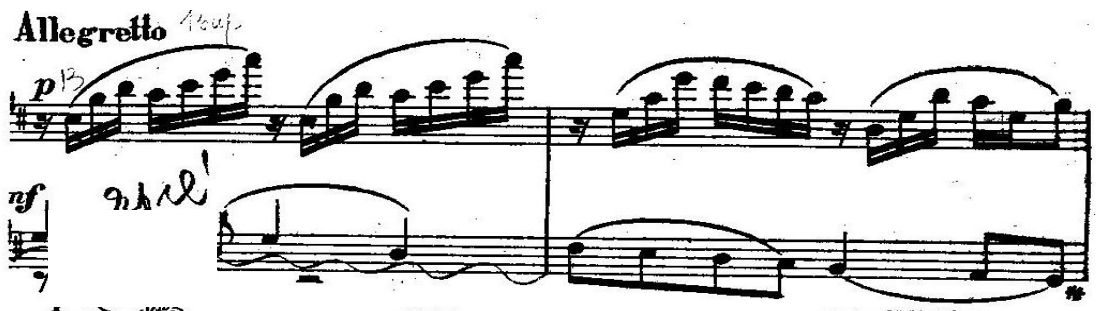


Рис.2.3.4

У другій варіації – fis-moll із зупинкою на домінанті F-dur. Третя повністю звучить у F-dur, четверта – починається в Des-dur – модулює у фригійський і закінчується на домінанті C-dur, п'ята варіація починається у C-dur і, проходячи через далекі тональності c-moll, b-moll, Des-dur, приводить до міксолідійського, в якому починається шоста

варіація. Coda за допомогою відповідних альтерацій акумулює в собі ознаки різних ладів і завершується світлим звучанням Мі-мажору, який є однойменним до основної тональності твору.

Характерною ознакою вільних варіацій є розвиток не всієї теми цілком, як в класичних варіаціях, а її відокремлених мотивно-тематичних утворень, а також різноманітних перетворень. Так, наприклад, у другій і третій варіаціях тема звучить у збільшенні:

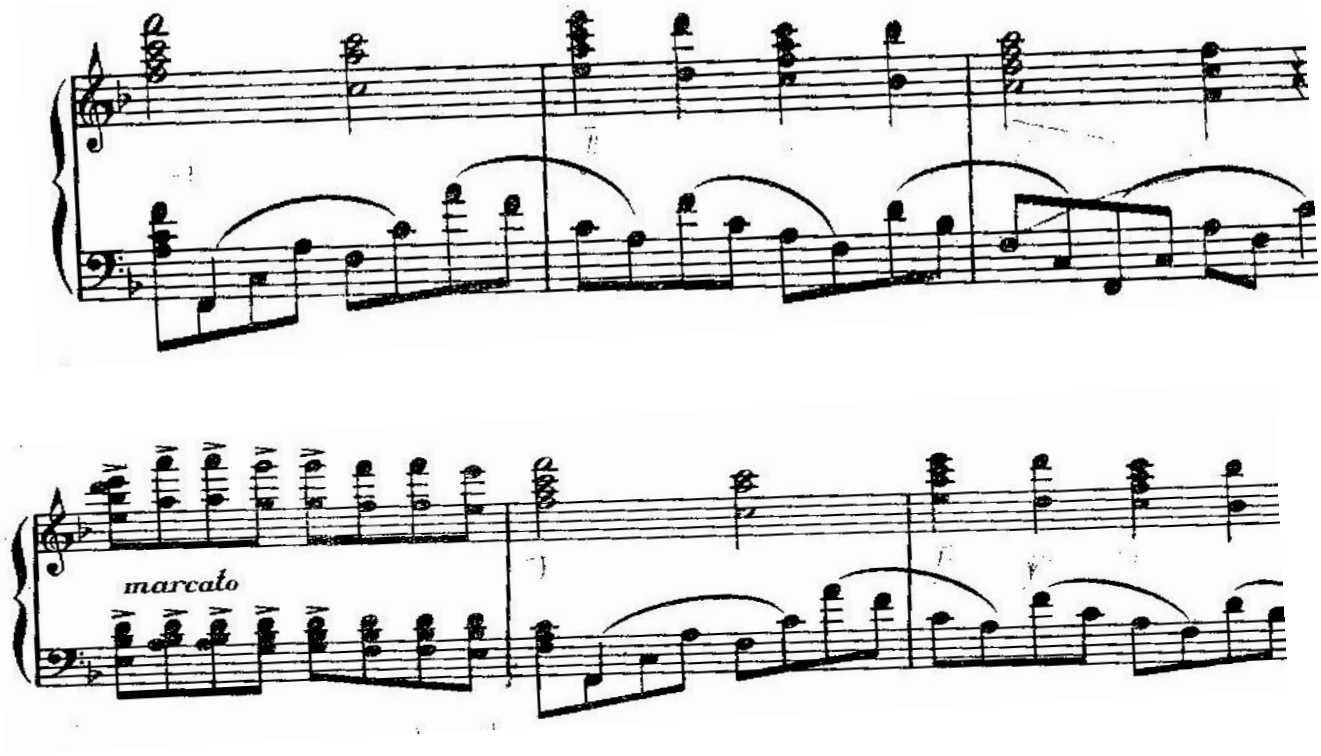


Рис.2.3.5

У п'ятій варіації – тема насичується мелізмами та орнаментикою, що змінює її ритмічний малюнок.

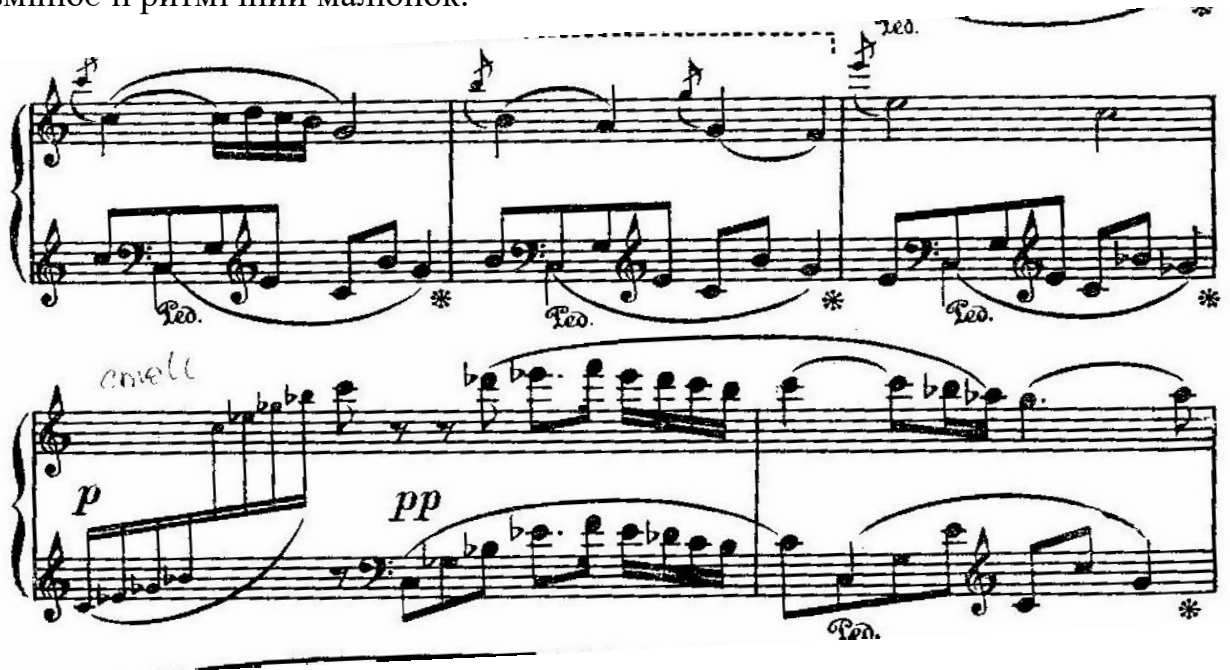


Рис.2.3.6

В останній варіації, взагалі тема звучить в оберненні, тобто низхідні інтонаційні рухи змінено висхідними.

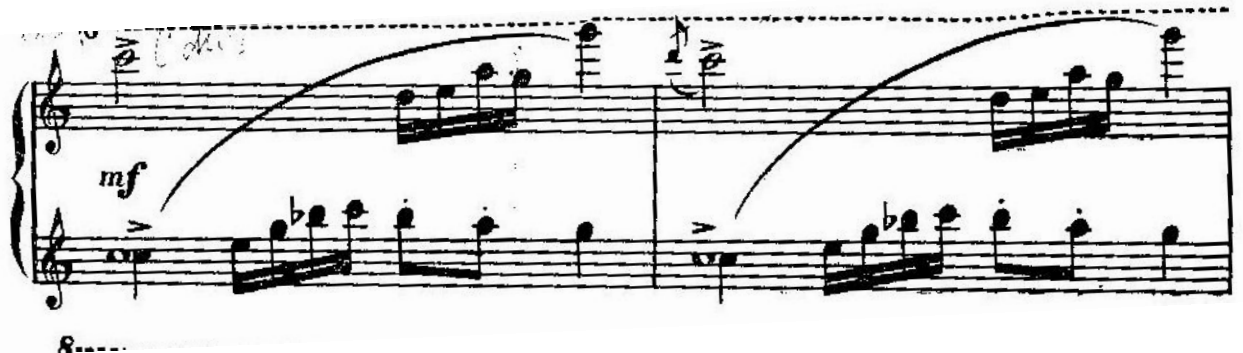


Рис.2.3.7

І найбільш складним перетворенням у вільних варіаціях є таке перетворення теми, у якому в основу варіації покладено тільки один елемент теми, до якого долучаються нові тематичні компоненти, що виникли у процесі попереднього розвитку теми у попередніх варіаціях. Наприклад, четверта акордова варіація. В її основі бачимо характерні початкові інтонації – квартову та терцову та поступовий низхідний і висхідний рух. Секвенційні послідовності в даному випадку значно розширюють межі варіації до 40 тактів.



Рис.2.3.8

Зберігаються лише інтонації другого звукозображального фрагменту в новому фактурному викладенні.

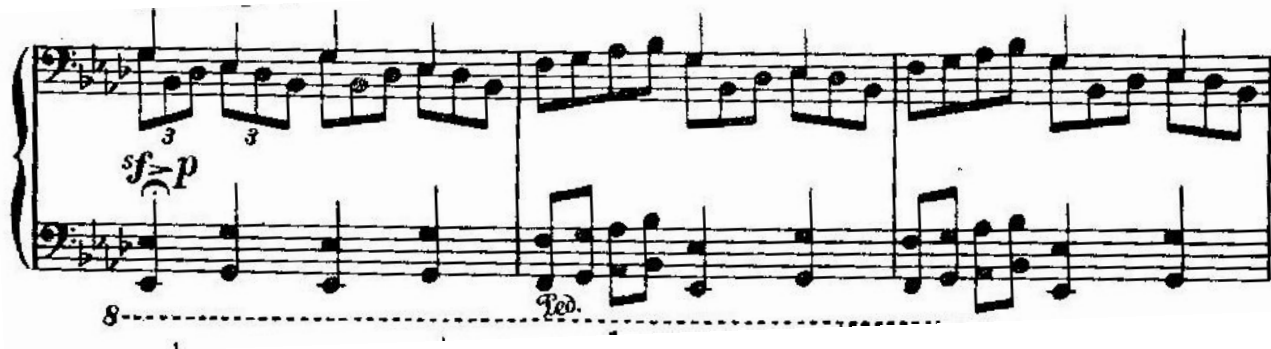


Рис.2.3.9

Отже, даний твір за формою є зразком вільних варіацій, які представляють собою вільні варіанти теми із зміною форми у кожній.

У зв'язку з розкриттям такого багатого художнього образу виникають певні виконавські завдання і труднощі.

У першу чергу – це фразування. Мелодична фраза складається з трьох мотивів, які можуть «розсіпатися» на окремі побудови. Виконуючи вказані автором ліги, необхідно разом з тим зуміти з'єднати їх у єдине ціле, та постійно відчувати рух уперед.



Рис.2.3.10

Одним з найбільш тонких місць в звуковому відношенні є четверта й п'ята варіації. Тут необхідно пошукати звучностей ніжних і прозорих. Тому важливо звернути увагу на педалізацію.

Друга половина четвертої варіації найбільш розвинута в поліфонічному відношенні. Тому, в партії правої руки слід звернути увагу на те, щоб звуки середнього голосу не прозвучали як мелодичні.

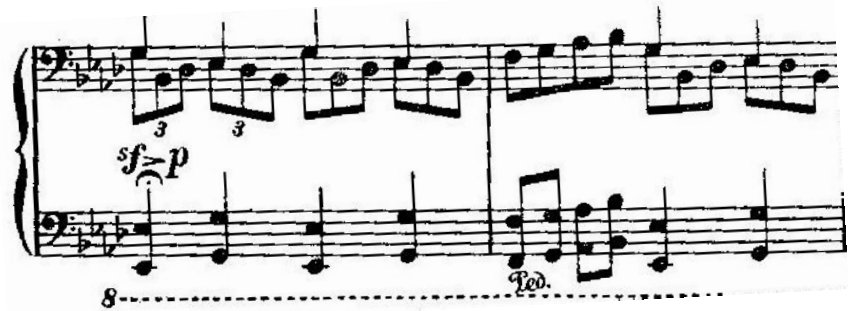


Рис.2.3.11

Подібний варіант і в другій варіації:



Рис.2.3.12

До виконавських труднощів можна віднести і довге динамічне наростання в 4 варіації перед кульмінацією. Початок варіації на *p*, потім *rosso a rosso cresc.*, протягом вісімнадцяти тактів і вихід на *ff*. Невміння правильно розподілити силу звучності може призвести до важкості виконання. Отже необхідно динамічний план розподілити на кілька хвиль зростання динаміки.

Не меншу цікавість представляє собою п'єса шведського композитора Торстена Петре **«Tomtarnes nargile»**. Вона складається з двох розділів: перший - помірний, другий - швидкий. Така структура дещо нагадує структуру романтичної рапсодії. До того ж у першому розділі чуємо яскраве імітування звучання народного ансамблю. Чиста квінта в басах, що постійно повторюється ніби імітує гру на шведському народному інструменті бредцитрі:



Рис. 2.3.13

Тут відразу виконавцю необхідно звернути увагу на штрихи в партії правої руки. Staccato в терціях є своєрідним імітуванням защипування струн.

Важливе художнє значення має тут і динаміка. Протиставлення форте і піано, утворює ефект ехо.

Особливий ефект утворює ладове співставлення паралельних тональностей у середній частині - G-dur - e-moll, але при цьому загальна мелодична лінія не змінюється. Змінюється лише ладові барви:



Рис. 2.3.14

Повністю вся частина витримана на рівні діатонічних гармоній, у межах тоніки, субдомінанти і домінанти, а зв'язуючий епізод перед другою частиною позначений більш активним гармонічним розвитком. Тут з'являється зменшений септакорд подвійної домінанти, який співставляється кілька разів з тонічною гармонією. Звучання, відповідно, набуває певної дисонантності:



Рис. 2.3.15

Другий жвавий розділ починається в однойменному g-moll. Він явно контрастує до першого тематизмом, але спорідненість матеріалу ми відчуваємо саме завдяки використанню зменшеної

гармонії - а саме септакорду VII ступеня і тієї ж ввідної подвійної доміанти:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The right-hand staff contains a melodic line with several notes, and the left-hand staff contains a complex chordal texture. A circled area in the left hand highlights a specific chord. The second system also consists of two staves. The right-hand staff features a series of triplets, and the left-hand staff has a more rhythmic accompaniment. A circled area in the right hand highlights another chord. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, marc.), and articulation marks.

Рис. 2. 3. 16

Отже, як бачимо, в роботі над п'єсами вагомості набуває робота над звуком, над фактурою. Рел'єфніші образи вимагають більш гнучкого відчуття музичної тканини.

2.4. Робота над акомпанементом в ансамблевому музикуванні.

Концертмейстер – найбільш розповсюджена професія серед піаністів. За думкою відомого концертмейстера, професора Московської консерваторії К.Л.Віноградова «немає ні одної професії музиканта, що більше занурюється в різні сфери музичного життя, ніж концертмейстер-піаніст» [24, с.65]

Як правило, концертмейстера сприймають як піаніста, що просто акомпанує солісту-виконавцю. Але говорити про «вторинність» функції концертмейстера неправомірно, хоча б тому, що фактура партії акомпанементу вокальних та інструментальних п'єс буває настільки складна, що часто потребує від піаніста майстерності найвищого класу, про що йшла мова в попередньому розділі. Майстерність ця вимірюється не тільки елементарною синхронністю партії фортепіано з партією соліста, не тільки балансом співвідношення звучності обох партій, а, головне, – в створенні цілісної звукової картини-образу, який народжується у спільній творчій діяльності обох партнерів.

Піаніст-аккомпаніатор – основа цілого, основа усієї музики твору. В його руках більша частина «музичного простору»: гармонія, метрична структура, багатство тембрового колориту.

Для концертмейстера, як і для соліста-виконавця, і для артиста ансамблю, важливого значення набуває виконавська інтерпретація. Бо інтерпретаційне мислення конкретизується як емоційно-драматургічне, спрямоване на максимальне проникнення в авторський задум. Тобто кожен фрагмент, кожна деталь повинні знайти строго обумовлене місце в цілісному емоційно-драматургічному «сценарії» для виконання чітко усвідомлених образно-сміслових функцій та керування сприйняттям слухачів.

Безумовно, важливого значення в концертмейстерській та ансамблевій роботі набуває відчуття партнерства, ансамблю. Саме

розуміння, творча злагодженість партнерів народжують той високий, художній вплив ансамблю, який без повного «симбіозу» партнерів неможливий. Так, Ф.Шаляпін говорив про С.Рахманінова: «Коли Рахманінов сидить за фортепіано, треба говорити, що не я співаю, а ми співаємо» [8, с. 157].

Розглянемо особливості інтерпретації окремих творів і певні форми роботи над ними на конкретних прикладах, що представлені в програмі сольного концерту, де автор виступає в ролі концертмейстера та ансамбліста.

Цікавий твір в цьому плані є «**Historia de un Amor**», що виконується в дуеті з баяном. Це переклад однойменної пісні, яка була написана Карлосом Альмараном в 1955 році.

Натхненність і лірика кохання вже захоплюють слухача з перших тактів. Арпеджовані акорди в партії фортепіано повинні звучати дуже ніжно, прозоро, утворюючи просторовий фон для основної теми, що звучить у баяна:

The image shows a musical score for the piano part of 'Bolero' by Albini. It is in 4/4 time, marked 'Piano' and 'pp sans rigueur'. The tempo is quarter note = 50. The score features arpeggiated chords in the right hand. The chords are labeled as Cm6, D7(b9)/C, Gm/Bb, and Gm(add2). The score includes a 'Ped.' (pedal) marking and a 'simile' marking.

Рис.2.4.1

Роль концертмейстера навіть тут вже дуже важлива. Саме в його партії утворюється надзвичайний колорит, який, до того ж, підтримується барвистими гармоніями: $\Pi_5^6 - D_2 - t_6 - t_9$

В другому проведенні теми в партії концертмейстера ускладнюється ритмічний малюнок, але він ні в якому разі не повинен «ускладнювати» звучання теми, звучання не повинно втратити безпосередності.

Зміна штриха на стакато в наступному розділі в партії баяніста викликає необхідність і більш гострого виконання акомпанементу, що буде утворювати органічний фактурний простір:



Рис. 2.4.2

Пісня «Лісовий бал»

С. Агабабова також вимагає від концертмейстера певної вправності. За змістом пісня проста, звучить у характері вальсу, що відразу відтворює картину балу.

Першим моментом для концертмейстера є вступ, де за допомогою різноманітних альтерацій створюється враження чарівного лісу. Композитор активно застосовує такі ступені: VII понижений, V підвищений, VI, IV II понижений. І все це в обсязі восьми тактів. Тобто саме концертмейстер створює той фон, на якому будуть розгортатися подальші події.

Далі акомпанемент доволі простий, вальсовий - бас і два акорди. Однак, наприкінці кожної фрази, партія фортепіано перекладає на себе навантаження і заокруглює кожен куплет, досить барвистою і витонченою в гармонічному плані інтонацією:

15

ко-мых по - зва - ли на бал. Куз - не - чик на скрип-ке на слух без о -

Рис.2.4.3

Отже, власне фортепіанний супровід надає твору особливого образно-емоційного забарвлення. Тому велика роль відводиться саме концертмейстеру.

Таким чином, робота концертмейстера є важливим критерієм в практиці виконавця. Бо вся фактура акомпанементу повинна виконуватись не тільки вправно, але й художньо переконливо та завершено.

ВИСНОВКИ

Таким чином, розглянувши творчі аспекти роботи над музичними творами різних жанрів і виходячи з поставлених завдань, зробимо висновки:

1. Формування виконавської майстерності є досить складним процесом і вдосконалюється саме у процесі музично-професійної роботи виконавця, пошуку найбільш відповідних форм роботи над творами різних жанрів. Розглянувши різні визначення поняття «виконавська майстерність», а також спираючись на власний виконавський досвід, спробуємо дати власне розуміння цієї дефініції. Виконавська майстерність – це певний творчий процес, спрямований на глибоке розуміння змісту твору, технічно досконале його втілення і разом з тим індивідуальне творче відтворення художнього образу того чи іншого твору.

2. Виходячи з даного визначення поняття виконавської майстерності окреслили творчі аспекти виконавської діяльності. Їх умовно доцільно розділено на дві загальні групи:

- робота над технічними виконавськими елементами;
- робота над художньо-образним змістом.

Розділення умовне, бо, зрозуміло, що художній бік твору і його технічне втілення є нерозривно пов'язаними між собою. Це неодноразово підкріплювалося висловлюваннями відомих піаністів-виконавців, як наприклад, зазначав Г.Нейгауз: «...піаніст...у звуках розкриває поетичний зміст музики. А для того, щоб зміст був виявлений, необхідна техніка» [33, с.54].

3. Розглянувши принципи роботи над творами різних жанрів і практично опанувавши їх у власній роботі над творами, що склали основу програми сольного концерту, відмітимо, що незважаючи на всю їх різноманітність є певні спільні форми і аспекти, які притаманні всім

жанрам. Це: усвідомлення загального змісту твору; робота над текстом (стадія розучування, підбір аплікатури); робота над мелодичними фразами, диханням. Визначення та опрацювання динамічної агогіки, кульмінацій; об'єднання фраз в єдине ціле; забарвленість мелодичних фраз (бас, середній голос, мелодія); опрацювання технічних елементів. Раціоналізація рухів; концертне виконання.

4. Не менш важливим у виконавській практиці є концертмейстерство, яке є самостійним видом виконавської діяльності. Специфіка сольної та виконавської практики досить різна і не завжди яскравий піаніст-соліст може бути таким же яскравим акомпаніатором. Ансамблеве музикування це сумісний творчий процес, який вимагає універсальності від концертмейстера, який повинен відчувати соліста і органічно синтезувати своє розуміння художнього образу музичного твору до виконавської манери соліста.

5. Основні принципи формування виконавської майстерності як складової професійних компетенцій, полягають в оволодінні технічними виконавськими навичками, органічному їх поєднанні з художніми навичками, набутті ґрунтовних музично-слухових уявлень, розвитку музичного мислення, винайденні власного виконавського стилю як в якості соліста, так і в якості концертмейстера в ансамблевому музикуванні.

Отже, набуття виконавської майстерності відбувається шляхом вивчення музичних творів різних жанрів, де під «вивченням» розуміється шлях від знайомства з музичним текстом, через творчо-художнє занурення в твір у процесі його вивчення до концертного виконання. При цьому важливе значення мають саме творчі аспекти роботи, як головний чинник вдалої й технічно-досконалої інтерпретації твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. Клавирное искусство. М.: Музыка, 1952. 252 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: учбовий посіб. для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
3. Арановский М. Музыкальный язык. Структура и свойства. М., 1998. 343 с.
4. Бернацький В. Майстер-клас. веб-сайт. URL: <http://muz.km.ua/tvorchi-zakhody/maister-klasy/172-maister-klas-yuriiia-kota>
5. Браудо И. об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М-Л.: 1965.134 с.
6. Бурназова В.В. Професійна компетентність музиканта-інструменталіста: зміст, структура, методи розвитку. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: педагогічні науки, 2014. Вип. 1. С. 65–70
7. Виконавські школи вищих учбових закладів України: Тематичний зб. наук. праць. К.: МК УРСР; КДК ім. Чайковського, 1990. 180 с.
8. Виноградов К.Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. М.: Музыка, 1988. С. 156–179.
9. Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966. 288 с.
10. Горбенко О. Педагогічні умови інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія: педагогічні науки. 2015. Вип. 139. С. 135–139.
11. Дітчук О.Р. Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора

- першої половини ХХ століття). *Musica Humana: Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка*. 2005. Вип. 10. Чис. 2. С. 53-59.
12. Йовенко З. Концертна діяльність Г.Нейгауза на Україні в 20-х роках. К.: Музика, 1972. №2. С.5-6
 13. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л.: Музыка, 1974. 87 с.
 14. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
 15. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К.: 2000. 17 с.
 16. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль : АСТОН. 2006. 608 с.
 17. Коган Г. У врат матсерства. М.: Музыка. 1969. 342 с.
 18. Концерт в честь Шевченка і Лисенка у Відні [Без підпису]. Діло. 1913. 26 мая. Ч.115. С.7.
 19. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис... канд. мистецтвознавства; 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1996. – 19 с.
 20. Кремлёв Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. 272 с.
 21. Курковський Г. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913-1933). К.: Музична Україна. 1982. 162 с.
 22. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Збірка статей. К.: Музична Україна, 1983. 171 с.
 23. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині ХХ століття (на прикладі

- фортепіанного виконавства). Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 67. : Музична культура України 20-30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. С. 150 - 161.
24. Лу Тао Сутність поняття «виконавська майстерність» майбутніх педагогів-музикантів. Актуальні питання мистецької педагогіки: зб. наук. Праць. Хмельницький: Поліграфіст-3, 2016. Вип. 5. С. 64-68
 25. Лу Тао Методичні аспекти формування виконавської майстерності піаністів. Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. – Серія 14. –Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Вип. 22 (27). Ч.1. К: НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2017. С. 113-118
 26. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. Львів, 2000. Т. II. С. 427.
 27. Мазиков А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: автореферат ... канд. искусствоведения: 24.00.01. СПб., 2008. веб-сайт. URL: [http://cheloveknauka.com/fortepiannoe – ispolnitelskoe – iskusstvo - v - kulturnom - prostranstve postmodernizma](http://cheloveknauka.com/fortepiannoe-ispolnitelskoe-iskusstvo-v-kulturnom-prostranstve-postmodernizma)
 28. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник статей. М.: Советский композитор, 1983. 245 с.
 29. Мильштейн Я. Г.Нейгауз. М.: Музыка, 1988. 240 с.
 30. Мілодан Т. Особливості педагогіки Олександра Ейдельмана та її роль в історичному розвитку львівської фортепіанної школи. Київське музикознавство. К., 2007. Вип. 22. С.56-65.
 31. Мілодан Т.Е. Розвиток виконавсько-педагогічних засад Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза в діяльності львівських піаністів (1950-1990 рр.). Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін в музичній школі. К., 2004. Вип.35. С.190-201

32. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. Москва: Владос, 2003. 248с.
33. Нейгауз Г. Г. Автобиографические записки. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителю М.: Сов. композитор, 1983. 176 с.
34. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре. // Сов. Музыка. 1978. № 8. С.63-75
35. Полубоярина І.І. Проблема інтерпретації музичного твору в процесі професійної підготовки музично обдарованих студентів // Освіта та розвиток обдарованої особистості. №1 (8). 2013. С. 70 – 73.
36. Растопчина Н. Феликс Михайлович Blumenфельд: монографический очерк. Л.: Музыка, 1975. 88 с.
37. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие в 8 вып. Вып. 5: Жизнь Бетховена. Бетховен: великие творческие эпохи: от «Героической» до «Аппассионаты». М.: Музыка, 1990. 287 с.
38. Рум'янцева А. Фортепіанне виконавство як предмет дослідження та явище музикознавства. Культура України: зб. наук. пр. Харків: ХДАК, 2014. Вип 47. С. 253-260.
39. Рябов І. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: науковий журнал. 2014. №3 (24). С. 68-76.
40. Смирнов М.А. От составителя. Музыкальное исполнительство и современность. М.: Музыка, 1988. С. 3-11.
41. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.

42. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...»: Аналітичне есе баянної творчості. Луцьк, 2004. 356 с.
43. Фортепіанне виконавство: коротка історія питання: веб-сайт. URL: <https://proevu.ru/navchannja-muzici/artistizm/3933-fortepianne-vikonavstvo-korotka-istorija-pitannja.html>
44. Хурсина Ж.И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917-1938). К.: Муз. Україна, 1990. 131 с.
45. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 232 с.
46. Черепанин М. Відень і українська музична культура другої половини ХІХ ст. - 1918 р. Записки НТШ. Львів, 1996. Том ССХХХІІ. С. 243.
47. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964. 246 с.
48. Шмитц А. Два принципа Бетховена. Их значение для построения тем и формы. Проблемы бетховенского стиля: сб. ст. М.: Гос. муз. изд-во, 1932. С. 127–206.
49. Щербініна О.М. Пізнання музичного стилю: теорія, методика, практика : електронний навчальний посібник. Ніжин : НДУ імені М. Гоголя, 2014. веб-сайт. URL: <http://musicstyle.meximas.com/mon.htm>
50. Щолокова О. П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя: монографія. К.: Віпол, 1996. 172 с.
51. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : монографія. Київ, 2009. 338 с.
52. Lenz W. de. Beethoven et ses trois styles. Édition Nouvelle par M. D. Calvocoressi. Paris, 1855. X, 468 p.

Таблиця орнаменти з книжечки В.Ф.Баха.

Explication *in* beyfruchtlicher Zeyten, so zu dieser maniere
 artig zu spielen, anzuwenden.

Trillo - mordant. trillo und mordant. Trillere. Doppelt-Trillere. *idem.*

idem. *idem.* accent. mordant. mordant. *idem.* *idem.* *idem.* *idem.*

