**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра теорії та історії музики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво

зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

на тему: **«ФОРТЕПІАННА ТЕХНІКА**

**В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА**»

Виконала: студентка магістратури

денної форми навчання

спеціальності 025 – Музичне мистецтво

**Ван Ке**

Науковий керівник : доцент кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, доцент Щепакін В. М.

*(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)*

Рецензент :

*(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)*

Національна шкала \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_\_Оцінка: ECTS\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 (підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Большакова Т. В.

 (підпис) (прізвище та ініціали) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Рощенко О. Г.

 (підпис) (прізвище та ініціали)

**Харків – 2019**

**ЗМІСТ**

**ВСТУП** ……………………………………………………………………….. **3**

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНІЧНИХ ЗАВДАНЬ**

**У КЛАВІРНОМУ – ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ**

**ХVI – ПОЧАТКУ ХІХ ст.** ………………………………………………….... **7**

**1.1. Технічні вимоги до виконання музики старовинних**

**композиторів для клавіру** …………………………………………………… **8**

**1.2. Особливості фортепіанної техніки доби Віденського класицизму** .. **17**

**1.3. Специфіка фортепіанної техніки епохи романтизму**

**і постромантизму** …………………………………………………………….. **27**

**Висновки до Розділу 1** ……………………………………………………….. **40**

**РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА ТЕХНІКА В СУЧАСНІЙ**

**ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ** ……………………………………………. **42**

**2.1. Розмаїття технічних засобів фортепіанної музики**

**ХХ – початку ХХІ ст.** ……………………………………………………….. **42**

**2.2. Вправи для фортепіано як важливий щабель оволодіння**

**сучасною фортепіанною технікою** ………………………………………… **44**

**2.3. Особливості джазової фортепіанної техніки** ………………………… **47**

**2.4. Технічна підготовка сучасних китайських піаністів**

**як надважлива складова їхнього міжнародного успіху** …………………. **53**

**Висновки до розділу 2** ………………………………………………………... **56**

**ВИСНОВКИ** …………………………………………………………………… **58**

**Список використаних джерел** ………………………………………………. **60**

**Додатки** ………………………………………………………………………… **65**

**ВСТУП**

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Еволюція клавірних – фортепіанних стилів, з одного боку безпосередньо пов’язана зі змінами акустичних можливостей і конструктивних особливостей клавікорда – клавесина – фортепіано, а з іншого – зі світоглядними та естетичними змінами, які постійно відбувалися і відбуваються протягом усієї історії існування цих інструментів. Разом із зміною стилістики компонування і виконання творів для клавікорду – клавесину – фортепіано кардинальним чином змінювалася і музична лексика. Всі ці зміни обумовлювали й еволюцію естетичних і технологічних вимог, що висувалися перед виконавцями на всіх клавішних інструментах. Разом із змінами жанрів, стилів та естетичних уподобань слухачів, притаманних тій або іншій історичній епосі, змінювалося і бачення композиторів щодо застосування тих чи інших видів клавірної – фортепіанної техніки, яка була і є одною із базових складових музичного виконання. Високохудожнє виконання музичних творів, написаних у ту чи іншу епоху, передбачає, крім наявності комплексу знань історичної й естетичної специфіки різних музичних стилів, напрямів і жанрів, володіння вельми різноманітним технічним арсеналом прийомів гри на фортепіано. Аналіз комплексу технічних засобів, які застосовує виконавець-піаніст під час інтерпретації музичних творів різних стилів, жанрів та історичних епох, є важливою складовою в розумінні використання засобів виразності, необхідних для відповідності виконавця авторському задуму. Отже, простеження еволюції технічних вимог, необхідних для художньо виправданого виконання музичних творів, є актуальним у фортепіанному виконавстві як такому і в історії фортепіанного виконавства як науці, що надає можливість виявити відповідність тих чи інших технічних засобів гри на фортепіано музичним творам, написаних в ту чи іншу історичну епоху.

**Зв’язок з науковими програмами, планами.** Тема магістерської роботи була затверджена на кафедрі теорії та історії музики згідно з її науковою тематикою «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

**Метою магістерської роботи** є виявлення провідного значення фортепіанної техніки в системі музичного виконавства на всіх етапах розвитку піанізму.

Відповідно означеній цілі сформульовані й такі **завдання дослідження:**

- окреслити основні етапи еволюції вимог до художнього і змістовного виконання творів для клавіру / фортепіано;

- узагальнити дані наукових і методичних публікацій, присвячених вивченню розвитку клавірної / фортепіанної техніки;

- виявити чинники, які впливали на зміну технічних вимог щодо виконавства на клавірі / фортепіано;

- охарактеризувати специфіку основних етапів змін вимог до застосування різних видів клавірної / фортепіанної техніки;

- проаналізувати технічні особливості виконання клавірної музики від часів англійських вірджиналістів до кінця ХVIII ст.;

- визначити особливості фортепіанної техніки доби Віденського класицизму;

- з’ясувати специфіку фортепіанної техніки епохи романтизму;

- окреслити розмаїття технічних засобів фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.;

- охарактеризувати значення фортепіанних вправ у процесі вдосконалення технічної майстерності піаністів;

- виявити специфіку джазової фортепіанної техніки;

- з’ясувати чинники виникнення феномену технічної довершеності сучасних китайських піаністів.

**Об’єкт дослідження:** фортепіанне виконавське мистецтво.

**Предмет дослідження:** фортепіанна техніка як один із головних факторів якісного і високохудожнього музичного виконавства.

Методологія дослідження зумовлена метою і характером поставлених у роботі завдань і спиралася на позиції, викладені в навчальному посібникові В. М. Шейка, Ю. П. Богуцького та Н. М. Кушнаренко [39] та публікації з питань методології наукового дослідження в музикознавстві І. І. Польської [27].

У процесі дослідження були задіяні загальнонаукові і спеціальні – музикознавчі – підходи та методи:

- ***історичний підхід***, який дозволив розглянути еволюцію естетичних поглядів на проблеми клавірного – фортепіанного виконавства в різні історичні періоди;

***- органологічний підхід***, який дозволив прослідкувати еволюцію технічних вимог до клавірного, згодом фортепіанного виконавства в контексті винаходів і вдосконалення клавікордів – клавесинів – фортепіано;

- ***системний підхід***, який надав можливість проаналізувати еволюцію клавірного – фортепіанного виконавства в контексті загального розвитку естетичної думки;

- ***метод порівняльного аналізу***, що сприяв виявленню загальних і специфічних рис, притаманних клавірному – фортепіанному виконавству різних естетичних стилів і часів;

- ***метод історичного музикознавства***, який дозволив стисло окреслити прослідкувати еволюцію становлення і розвитку фортепіанного мистецтва;

- ***метод виконавського музикознавства***, за допомогою якого був здійснений аналіз специфіки технічної досконалості китайських піаністів.

**Теоретичну базу** роботи склали наукові та науково-методичні дослідження українських [4; 10; 16; 18–20; 24; 26; 28; 29; 40; 41], російських [1–3; 8; 11; 12; 14–15; 25; 31; 37], китайських [33; 36] науковців і методистів, присвячені історії розвитку фортепіанного виконавського мистецтва, зокрема фортепіанної техніки як найважливішого засобу музичної виразності, а також низка праць видатних музикантів минулого і сучасності, присвячених специфіці клавірного, згодом фортепіанного виконавства від епохи Відродження до сьогодення [6; 9; 13; 22; 23; 34–35; 38; 40].

**Матеріалом дослідження** послугували публікації, присвячені історичним етапам розвитку клавірної, згодом фортепіанної техніки, збірки інструктивних та художніх (концертних) етюдів від М. Клементі та К. Черні до С. Рахманінова, О. Скрябіна, джазових зразків Е. Шульгофа, М. Дворжака, М. Шмітца, Д. Крамера та ін., опусів китайських композиторів Ні Хунцина, Чжао Сяошена, Дін Шанде.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в розкритті етапів еволюції застосування різних прийомів фортепіанної техніки в залежності від змін естетичних поглядів на трактування виразних засобів клавіру – фортепіано, виявленні специфіки фортепіанних етюдів китайських композиторів і значення технічної підготовки в концертній діяльності сучасних китайських піаністів.

**Практичне значення отриманих результатів.** Результати магістерської роботи можуть бути задіяні в курсах з історії фортепіанного виконавства, фортепіанній методиці, музичної інтерпретації тощо.

**Апробація отриманих результатів.** Тема, план і зміст магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, а також під час доповіді на всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття», що проходила в Харківській державній академії культури 18–19 квітня 2019 р.

**Публікації.** За темою магістерської роботи були надруковані тези «Фортепіанна техніка як засіб музичної виразності» [7].

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (42 позиції) та Додатків. ЇЇ загальний обсяг складає 69 с., з них основного тексту – 60 с.

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНІЧНИХ ЗАВДАНЬ**

**У КЛАВІРНОМУ – ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ**

**ХVI – ПОЧАТКУ ХІХ ст.**

Фортепіанне (раніше клавірне) виконавство має багату історію, сповнену як численними іменами видатних музикантів – клавірістів і піаністів, так і музичних педагогів та ідеологів клавірної, згодом фортепіанної гри. Саме фортепіано за сферами вжитку в повсякденному побуті, під час громадських і державних культурних заходів, (домашнє, салонне, сольне, ансамблеве, концертне виконавство), діапазоном творів композиторів різних епох, стилів й естетичних напрямів, безпосередньо створених для цього інструменту, а також за багатством виразних можливостей випереджає всі інші музичні інструменти і нині є найбільш довершеним і найдосконалішим серед усього їхнього розмаїття.

Одним із головних засобів якісного й вірного відтворення на фортепіано ідеї композитора і створення високохудожнього інтерпретаційного зразку того чи іншого твору є наявність у виконавця відповідного художнім завданням технічного арсеналу. Отже, практично в усіх методиках навчання гри на фортепіано (клавірі) надважливим компонентом, хоча, безумовно, і не єдиним, вважалося в минулі часи і вважається нині технічна оснащеність піаніста, яка напрацьовується практично протягом усього періоду навчання і підтримується на якісному рівні або й надалі вдосконалюється протягом усієї виконавської кар’єри музиканта.

Кожній епосі, як і кожному стилю в музиці, притаманна власна, специфічна музична мова, яка зумовлюється пануючими в ті чи інші часи естетичними течіями, поглядами, художніми і, відповідно ним, технічними завданнями з їх подальшою реалізацією виконавцем-інтерпретатором у процесі виконання музичного твору. При вдалому поєднанні осмислення його головної ідеї, художніх і технічних завдань, а також відповідності виконання стилістиці тієї чи іншої епохи, рутинна робота простого відтворення авторського тексту перетворюється на справжній творчий акт, робить виконавський процес інтерпретаційним.

Як зазначає сучасна харківська вчена Н. Рябуха, «еволюція звукообразу фортепіано в динаміці історико-культурних змін відбувалась у взаємозв’язку із основними етапами розвитку інструментального мислення: *клавірний період* (розквіт клавірних інструментів); *класичний період* (перехідний етап до фортепіано, виникнення демпферної системи); *романтичний період* (розвиток художньо-виражальних можливостей фортепіано та розкриття його «оркестрового» потенціалу); *постромантичний період* (розкриття темброво-акустичного потенціалу за рахунок розширення техніки педалі); *авангардний період* (художньо-експериментальний етап, який характеризується збагаченням тембрального звучання фортепіано альтернативними засобами виразності)» [29, с. 233].

Розглянемо у першому розділі специфіку технічних завдань, які характерні для виконання фортепіанних (клавірних) творів різних епох, естетичних стилів, напрямів і жанрів від часів виникнення клавікордів / клавесинів до кінця ХІХ – початку ХХ ст., коли фортепіано остаточно набуло сучасного зовнішнього вигляду і сучасних конструктивних, а відповідно ним і акустичних, і технологічно-виконавських характеристик.

**1.1. Технічні вимоги до виконання музики старовинних композиторів для клавіру**

Аналізуючи особливості клавесинної та клавікордної техніки і специфіки відтворення наближеного до оригінального звучання творів, написаних композиторами епохи бароко для клавесина (клавікорда) на сучасному фортепіано, зазначимо, що загальною характеристикою будь-яких старовинних струнно-клавішних інструментів, розповсюджених у Європі з ХV ст. аж до кінця XVIII ст. був їхній невеликий порівняно з сучасним фортепіано діапазон – від двох-трьох до п’яти (максимум шести – у деяких пізніх зразках) октав.

Головна відмінність клавесинів від клавікордів полягала в тому, що в клавікорда спеціальний металевий тангент під дією клавіші, яка його товкала, вдаряв по струні, тобто цей клавішний інструмент був струнно-ударним, а в клавесина струну щипав спеціальний плетор, який наближався до струни під дією клавіші, тобто цей інструмент був струнно-щипковим. На клавікорді можна було виконувати музику більш плавно, співучо, проте звучання цього інструменту було вельми слабким і доволі глухим, виключалися будь-які темброві контрасти.

На відміну від клавікорда, граючи на якому музикант мав змогу впливати на силу звучання струн (в залежності від сили удару), тобто міг грати, використовуючи crescendo i diminuendo, і, навіть, дещо продовжувати час їх звучання, застосовуючи прийом, схожий зі скрипковим vibrato, але на клавіші, виконавець на клавесині був позбавлений будь-якої можливості змінювати силу звучання струн ані в момент натискання на клавішу, ані пізніше. Тобто в плані зміни динаміки цей інструмент за своїми виразними властивостями програвав клавікордові, проте за яскравістю звучання і можливістю виконавця використовувати дещо більший темп – це було обумовлено відсутністю на клавесині так званих «зв’язаних струн», що було характерно для багатьох клавікордів, коли по одній струні могли вдаряти тангенти 2-3 клавіш (так, в клавікордах з 46 клавішами число струн було 22-26), отже, не всі звуки на клавікорді можна було взяти водночас. До того ж за спорідненістю тембрів саме клавесин ідеально підходив для ансамблю зі струнно-смичковими інструментами – спочатку з родиною віол, пізніше – зі скрипкою, віолончеллю, альтом і контрабасом. Водночас, гравець на клавесині практично був позбавлений можливості «співати» на інструменті, оскільки сам щипок струни не надавав можливість виконувати мелодію legato.

У XVII–XVIII ст. для додання клавесину більш різноманітного за динамікою звучання виготовлялися інструменти з двома (іноді трьома) ручними клавіатурами (мануалами), які розташовувалися за принципом тераси: одна над іншою (зазвичай верхній мануал налаштовувався на октаву вище), а також з реєстровими перемикачами для розширення дискантів, октавного подвоєння басів і зміни тембрової забарвлення (лютневий регістр, фаготовий регістр та ін.).

Регістри приводилися в дію важелями, що знаходяться з боків клавіатури, або кнопками, розташованими під клавіатурою, або педалями. На деяких клавесинах для більшої тембрової різноманітності влаштовувалася ще й третя клавіатура з будь-якої характерною тембрової забарвленням, яке частіше нагадувало звучання лютні (так звана лютнева клавіатура).

З огляду на специфіку звучання кожного зі старовинних клавішних інструментів і стильові особливостей виконання старовинної музики для вірного відтворення цієї музики, презентованої, насамперед, творчістю англійських вірджиналістів часів В. Шекспіра (В. Бьорд, О. Гіббонс, Дж. Булл, Т. Морлі), французьких клавесиністів – представників стилю рококо (Ж. Ш. Шамбоньєр, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Ж. Ф. Дандріє, Л. К. Дакен), трьох великих однолітків – італійця Д. Скарлатті, німців Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха, а також синів і учнів Й. С. Баха.

Цей період розвитку клавірного виконавства висвітлений у роботах відомих українських, радянських та зарубіжних учених, музикантів-педагогів і виконавців. Це роботи О. Алексєєва [1], М. Друскіна [14], Н. Кашкадамової [18]; [19]; [20] та ін.

«Юність» клавірного мистецтва, презентована численними п’єсами англійських вірджиналістів, характеризується широким використанням ними англійських народних пісенних та інструментальних мелодій, спробами вибудувати перші інструментальні сюїти, які базувалися як на програмних частинах (сюїта В. Бьорда «Битва»), так і на послідовності танцювальних номерів («Павана і гальярда», «Три французькі куранти» того ж В. Бьорда).

Виконання цих та інших творів англійських вірджиналістів на сучасному фортепіано вимагає від музиканта активної пальцьової техніки, вірного динамічного співвідношення провідного голосу і акомпанементу в гомофонно-гармонічних п’єсах, а також чіткого розподілення сили звучання кожного з голосів у творах з елементами поліфонії.

В епізодах, які мають звучати на forte, особливо в акордах, можна додати рукам ваги від плеча, проте ніяким чином не слід форсувати звучання.

Поява клавірів і численних творів для сім’ї цих інструментів зумовила і появу перших методичних праць з цієї проблематики.

Так, іспанський органіст середини ХVI ст. Х. Бермудо у своєму трактаті «Декларація про музичні інструменти» (1555 р.) багато уваги приділив питанням використання аплікатури під час гри на клавішних інструментах, і хоча в ті часи великий палець ще майже не використовувався, Бурмудо наголосив, що слід тренувати всі пальці, оскільки в нотах можуть трапитися такі місця, в яких потрібно буде задіяти саме всі пальці [1, с. 5].

Вже наприкінці ХVI ст. (у 1597 р.) Дж. Дірутою Перуджинцем, органістом собору Кіоджії, був надрукований трактат «Трансильванець, в якому автор у формі свого діалогу з якимось мешканцем Трансильванії порушує питання про аплікатуру, гру оздоблень, посадку гравця, методику виконання вправ тощо, а також надає підбір творів інструктивного плану. Чільна увага у трактаті приділяється й особливостям пальцьової, кистьової та корпусної техніки у тих межах, які характерні для музики цих майстрів.

Так, говорячи про завдання утримувати руку, щоб вона була м’якою і легкою, Дірута наголошує на тому, що виконавцеві треба уявити як би він пестував дитину. Для виконання мелодії legato, за твердженням автора, клавіши слід натискати, адже якщо по ним ударяти – звучання буде розірваним, таким, якби співак після кожного звуку брав дихання.

Дірута також наголосив на тому, що під час гри на клавесині не слід підіймати пальці надто високо над клавіатурою, а вправи корисно грати окремо кожною рукою, адже тоді легше прослідкувати чи виконує кожна рука ці вправи вірно.

Окрему увагу автор приділив і виконанню гам, які, на його думку, спочатку слід грати восьмими нотами, тобто не дуже швидко, а вже потім – шістнадцятими [1, с. 17].

Творчості французьких клавесиністів, котрі перебували під впливом естетики галантного стилю рококо, притаманна посилена увага до мініатюр, музична мова яких рясно прикрашена численними різноманітними оздобленнями. Ці оздоблення безпосередньо вплітаються в загальний музично-смисловий контекст і є його невід’ємною художньою складовою.

Саме виконання численних оздоблень – мордентів, группетто, форшлагів, трелей як важливих елементів практично кожного із творів французьких композиторів стає важливим і непростим завданням для сучасного піаніста. Це пояснюється двома головними причинами. По-перше, нині майже втрачена культура розшифрування численних варіантів нотного запису цих оздоблень. По-друге, непідготовлений піаніст, підсвідомо побоюючись виконувати такий нотний текст, нерідко надмірно гучно грає дрібні ноти, а це призводить до викривлення і спотворення реального творчого задуму композиторів-клавесиністів.

Для вірного прочитання і дійсно художнього виконання цих творів піаністам у нагоді стають «Клавесинні принципи» і «Трактат про акомпанемент на клавесині, органі та інших інструментах» М. Сен-Ламбера (друга половина XVII ст.) – змістовні роботи, які передували творчості Ф. Куперена та Ж. Ф. Рамо, а також низка методичних робіт і вказівок до збірників власних творів самих французьких композиторів: «Мистецтво гри на клавесині» та передмови до зошитів п’єс для клавесина Ф. Куперена і «П’єси для клавесина з методою пальцевої механіки, в якій вказані засоби для досягнення довершеності виконання на цьому інструменті» Ж. Ф. Рамо.

Щоправда, М. Сен-Ламбер наголошував, що у виборі оздоблень виконавцеві має бути надана повна свобода, а у п’єсах, що вивчаються, оздоблення можна грати навіть у тих місцях, де вони не означені. Також, за його твердженням, можна взагалі не грати оздоблення, які виписані в нотах, якщо виконавцеві вони будуть здаватися не відповідними музиці, а замінити їх іншими, за власним смаком. Водночас, Сен-Ламбер підкреслював, що в цьому слід проявляти певну обережність, адже повна свобода виконавця в цьому питанні може викривити задум п’єси. Якщо все-таки виконавець обирає власні оздоблення, він має пам’ятати, що вони не повинні змінювати ані мелодії, ані розміру п’єс [1, с. 22].

Ф. Куперен чимало сторінок свого трактату присвятив саме питанням удосконалення технічного боку виконання творів. Говорячи про посадку за інструментом, французький музикант наголошував, що вона вважається правильною, коли нижня поверхня ліктю, кисті і пальців знаходить на одному рівні. За клавесином слід сидіти невимушено. А добре виконання залежить значно більшою мірою від гнучкості й свободи пальців, ніж від їх сили. Щоб домогтися м’якого туше, – зазначав Куперен, – слід тримати пальці якомога ближче до клавіш, адже рука, яка вільно падає з висоти, дає більш різкий удар, ніж дотик на близькій відстані. Майстер також рекомендував перед початком занять на клавесині розім’яти пальці, а в якості вправ поруч із грою різних трелі, мордентів, форшлагів тощо грати різні пасажі та арпеджіо.

Куперен також наголошував на тому, що в робі з дитиною появі за пюпітром нот і взагалі грі по нотах має передувати вивчення певної кількості нескладних п’єс до знання нот.

Нарешті, композитор підкреслював, що чоловікам, які бажають досягти певного рівня майстерності у грі на клавесині, не слід робити аніякої роботи, яка би була втомлива для рук, адже саме тому, що в жінок-аристократок тих часів такої роботи не було, саме жіночі більш гнучкі і м’які руки були більш пристосовані для гри на клавесині [1, с. 26–29].

Проте, водночас із технічним боком виконання, для Куперена важливішим була його змістовність і чуттєвість. Композитор наголошував, що для нього сильні руки, які без проблем здатні виконати найшвидшу і найажурнішу музику, не завжди є кращими для виконання ніжних, для п’єс, в яких панує почуття, адже він значно більше полюбляв те, що його зворушило, ніж те, що його вразило [1, с. 31].

На відміну від М. Сен-Ламбера, Ф. Куперен вимагав точного дотримання і виконання усього, що було надруковано (написано) в авторському нотному тексті, адже інакше губилася основна думка твору, що її намагався вмістити композитор [1, с. 31].

Послідовник і молодший сучасник Куперена Ж. Ф. Рамо також у своїй методичній праці приділив значну увагу виконавській техніці. На переконання Рамо, будь-яка технічна підготовка має контролюватися розумом. Робота пальців, кисті й зап’ястя має, на переконання Рамо, бути спрямовані на досягання співучого або моторного звуку. Окрему увагу автор приділив проблемі використання 1-го (великого) пальця – підкладання і перекладання решти пальців через нього, розташування його на клавіатурі тощо [1, с. 33–35].

Справжньою енциклопедією поліфонічних завдань, запропонованою учневі-виконавцеві у високохудожніх зразках, з поступовим ускладненням як творчих, так і технічних задач, є цикли для клавіру Й. С. Баха – від найпростіших до найскладніших (Нотний зошит Анна Магдаліни Бах, Нотний зошит Вільгельма Фрідемана Баха, двоголосні інвенції (буквально – винаходи), триголосні інвенції або «синфонії», Французькі сюїти, Англійські сюїти, Партити для клавіру, Італійський концерт, Добре темперований клавір І і ІІ томи, Музичне принесення, Мистецтво фуги). Й. С. Бах провадив свою педагогічну діяльність на стратегії не простого навчання гри на клавірі, а, насамперед, на вихованні думаючого творчого музиканта, який мав володіти усіма засобами поліфонічного письма і техніки виконання поліфонічних творів найрізноманітнішого змісту, за основу більшості з яких митцем бралися зашифровані для сучасного виконавця, але добре відомі і зрозумілі музикантам його часів інтонації, мотиви-символи і теми, пов’язані, насамперед, з релігійними сюжетами за Біблією та Євангелієм.

На відміну від Й. С. Баха, у творчості Д. Скарлатті поліфонія відступає на другий план: майстер працював у жанрі старовинної двочастинної сонати. Його твори, нині відомі саме як сонати, за часів життя і творчості композитора називалися ним самим «екзерсисами», тобто вправами. Від виконавця цих творів потребувалася неабияка технічна і загальномузична підготовка, адже чимало з цих творів містять суттєві технічні і художні складнощі, до яких слід віднести доволі великі епізоди гри подвійними нотами (терції, сексти), октавами, численні арпеджіо – короткі, довгі, ламані, швидкі «стрибки» рук у різних регістрах, миттєве переключення регістрів під час відтворення багатьох із цих сонат (терасна динаміка), а поруч із цим – глибоколіричні твори, написані в повільному темпі – із численними затриманнями звуків в якомусь із голосів, оздобленнями (трелі, морденти, форшлаги, арпеджіато тощо).

Шістнадцять сюїт і окремі дрібні твори для клавіру Г. Ф. Генделя також поєднують художню глибину з усілякими технічними складнощами виконання, притаманними як поліфонічній, так і гомофонно-гармонічній музиці. Показовими у цьому плані є його Прелюдія, Lesson та Фуга а-moll. Так, у Прелюдії, яка майже від початку до кінця записана цілими нотами із вказівкою грати їх арпеджіо, виконавцеві надається можливість імпровізувати із швидкістю, динамікою, напрямом руху арпеджіо (вгору, донизу, в обох напрямках), виділенням головних («смислових») звуків у творі. Натомість Lesson (буквально – урок) являє собою типову для тих часів, і, водночас, високохудожню вправу, написану для закріплення навичок гри репетицій, подвійних нот, відпрацювання поєднання довгих і коротких звуків у різних голосах, імітації гри смичком на різних струнах скрипки тощо. На відміну від цих двох п’єс, повільна і, водночас, драматична Фуга а-moll близька за художнім задумом і його реалізацією до кращих зразків фуг Й. С. Баха з усіма притаманними цьому жанру завданнями.

Своєрідним пам’ятником методико-педагогічної думки другої половини XVIII ст., де найповніше визначилися напрями технічної підготовки клавіриста, стала робота одного із синів Й. С. Баха – найвідомішого в Німеччині після батька і набагато популярнішого і заможнішого за батька К. Ф. Е Баха, котрий працював і творив на зламі епохи поліфоністів, яка царювала в Європі протягом декількох століть, і недосяжною за довершеністю й глибиною композицій в якій був Й. С. Бах, і Віденської школи, яка тільки-но зароджувалася.

У виданому К. Ф. Е Бахом двотомному «Досвіді про істинне мистецтво гри на клавірі» є чимало тез, що характерні для того перехідного – за кардинальними естетичними, стильовими змінами і, власне, зміною інструменту, коли поступово, крок за кроком клавесин витіснявся дедалі все більш досконалим фортепіано (спочатку – так званим «молоточковим», потім – ближчим до теперішнього).

Саме К. Ф. Е. Бах вказав на те, що гравець, який займається на клавікорді, зможе потім грати на клавесині, проте не навпаки. Пояснив це автор тим, що «клавікорд використовується для вивчення доброго виконання [туше], клавесин – щоб розвинути необхідну силу пальців. […] Якщо ж постійно грають лише на клавесині, то звикають грати одною фарбою, і те різнобарвне туше, яке на клавесині може відобразити лише добрий клавікордист, лишається недоступним» [5, с. 26].

Значну частину своєї роботі К. Ф. Е. Бах присвятив аплікатурним особливостям виконавства на клавішних інструментах, зокрема проблемі підкладання першого пальця під інші та перекладання довших пальців через коротші, обґрунтувавши історичну необхідність, обумовлену усім попереднім розвитком виконавства на клавірі, вживання першого пальця наряду з рештою, і, навіть назвавши саме цей палець головним: «Цей головний палець […] підтримує гнучкість решти, оскільки всі інші пальці завжди мають згинатися, коли великий трапляється поруч із тим або іншим з них. Те, що без нього виконується твердими і розтягнутими м’язами, з його допомогою грається округло, ясно, з природною розтягнутістю і тому легко» [5, c. 30].

К. Ф. Е. Бах рекомендував грати різноманітні вправи двома руками в унісон, аби дзеркально розташовані пальці на двох руках ставали більш самостійними незалежно від їх різної послідовності в двох руках. Композитор надає варіанти аплікатури для обох рук у кожній гамі.

Автор роботи також пропонує варіанти аплікатури під час гри послідовностей подвійними нотами – терціями, квартами, квінтам, секстами, а далі демонструє аплікатурні варіанти для гри різних видів акордів, а далі демонструє аплікатурні принципи під час виконання коротких, довгих і ламаних арпеджіо, обґрунтовує доцільність вивчення будь-яких вправ з поступовим пришвидшенням темпу.

Другий розділ праці К. Ф. Е. Баха цілком присвячений розгляду тонкощів виконання найрізноманітніших оздоблень: трелей, мордентів, групето, форшлагів тощо.

**1.2. Особливості фортепіанної техніки доби Віденського класицизму**

Поступове вдосконалення клавіру і його еволюція він клавесину клавікорду до власне фортепіано відбувалося дедалі все активніше протягом усього XVIII ст. у нерозривному зв’язку із зміною стилів (Віденський класицизм – ранні романтики – епоха віртуозів 1830-х – 1840-х рр.). За часів В. А. Моцарта і Й. Гайдна воно називалося молоточковим, а згодом, із розширенням до сучасного діапазону, конструюванням механіки подвійної репетиції, доведенням до довершеності механіки, – процесом, який тривав наприкінці ХVIII – у перші десятиліття ХІХ ст. відбувалась і зміна естетичних поглядів як на виразні можливості фортепіано, так і власне на фортепіанне виконавство в цілому.

На зміну епохи класицизму і його культу розуму і гармонії форми прийшов період «Бури та натиску», який царював як естетичний напрям в Європі, насамперед в німецькій літературі останньої третини ХVIII ст. і сповідував головну ідею відмови від пріоритету розуму та переорієнтацію на яскраве емоційне забарвлення творів і увагу до індивідуального в кожній особистості, більш відомий в музиці як сентименталізм, частково вплинувши на творчість Й. Гайдна і В. А. Моцарта 1770-х рр. і став предтечою романтизму.

Якщо для віденських класиків кінця ХVIII ст. була притаманна ясність музичної думки, стрункість гармонічних побудов, строга вивіреність музичної форм, і як наслідок цього – прозорість (особливо у Й. Гайдна і В. А. Моцарта) фактури – царювання гомофонно-гармонічного стилю, то вже у фортепіанних сонатах Бетховена (особливо в його пізніх творах) дедалі більше стають відчутними зовсім нові (романтичні) віяння і, як наслідок цього – ускладнення фактури, гармонічних побудов, доволі часте використання крайніх регістрів, різкі динамічні перепади – від найтихішого до найгучнішого звучання інструменту тощо.

Цьому періоду були властиві досконала дрібна техніка, рухливе вільне зап’ястя, вміння відчувати при виконанні фортепіано вагу руки принаймні від кисті. Для творів Й. Гайдна, В. А. Моцарта, молодого Л. Бетховена характерні компактні (майже завжди у вузькому розташуванні) акорди, переважання коротких або ламаних арпеджіо, переважна прозорість фактури, яка зумовлює компактну й коректну педалізацію майже завжди на невеликих музичних відрізках або під час відтворення звучання оркестрового туті.

Взагалі, імітація гри на струнно-смичкових інструментах (насамперед штрихи – зміна руху короткого смичка) притаманна для фортепіанної творчості Й. Гайдна і, особливо, В. А. Моцарта. Це – короткі ліги (по 2–3 звуки), зв’язки двох нот, коли перша з другою зв’язується лігою, а друга грається прийомом staccato, утримання басового звуку в так званих «альбертієвих басах» тощо. Попри відсутність у ХVIII ще інструктивних етюдів, відтворення фортепіанної фактури, притаманної Віденській школі, потребувало значної технічної підготовки для відтворення найрізноманітніших художніх завдань у цих творах.

Так, наприклад, фінал Сонати № 11 В. А. Моцарта а-moll – Rondo alla Turka – потребує від виконавця довершеного володіння дрібною технікою (середній епізод), гри октавами, ламаними октавами, терціями, арпеджіато, форшлагами.

Інструментальне мислення і запозичення (копіювання) на фортепіано багатьох прийомів гри на різних оркестрових інструментах було притаманне і Й. Гайдну і, почасти, Л. Бетховену. Яскравими прикладами використання у фортепіанній фактурі принципів оркестрового письма із майже наочним застосуванням оркестрового стилю при виконанні фортепіанних творів є дві фортепіанні сонати Й. Гайдна, обидві Es-dur – №59 (Hob.XVI.49), і № 62 (Hob.XVI.52). Відтворення оркестрового звучання на фортепіано в цих сонатах потребує від виконавця знання тембрової палітри оркестру, штрихових особливостей різних оркестрових груп, сполучення звучання різних груп оркестрових інструментів. Такі знання обумовлюють і силу доторкання пальців до клавіатури, і якість звуку (наскільки співуче або гостро, або різко, або глибоко беруться ті чи інші звуки та акорди), і звукову поліфонію, коли трапляються невеличкі поліфонічні епізоди, і чіткість або розпливчатість у дотриманні пауз, і педалізацію (дуже помірну і коротку) в цих творах, і виконання різних оздоблень (відповідно до особливості штрихів струнно-смичкових і дерев’яних духових інструментів) тощо.

Специфіка використання фортепіанної техніки часів віденських класиків детально висвітив один із найвідоміших учнів і послідовників В. А. Моцарта, один із найвідоміших піаністів першої третини ХІХ ст. Й. Н. Гуммель – здібний композитор, у творчості якого перетиналися традиції класицизму з романтичними паростками. Його «Ґрунтовне теоретичне і практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до цілковитої закінченості», як наголошує О. Алексєєв, є «одним із кращих пам’ятників педагогіці часів класицизму» [1, с. 74]. Ця школа Гуммеля має великий обсяг – майже 500 сторінок великого формату з численними музичними прикладами і вправами, які передують грі «комплексами». В ній три частини, перша з яких присвячена періоду початкового навчання, друга – найоб’ємніша – питанням аплікатури, третя – проблемам прочитання і виконання оздоблень і загальним питанням фортепіанного виконавства, зокрема проблемі використання педалі та конструктивним особливостям англійської та віденської побудови фортепіано і відповідній специфіці видобування звуку на інструментах ціх двох різних систем.

Гуммель розділяв якість і змістовність виконання творів на фортепіано на «вірне» і «добре» або виразне. Якщо «вірне» виконання він відносив до сфери механіки гри, то «добре» (виразне) виконання характеризувалося ним як таке, що відповідає духу музичного твору й кожного окремого його епізоду, здійснене з тонким смаком і привабливістю. Виразність виконання за Гуммелем – «це вже безпосередньо сфера почуттів, <…> здатність і мистецтво вкласти їх у своє виконання й донести до серця слухача» [1, с. 76–77]. Отже, технічна («механістична») характеристика виконання, за Гуммелем, є лише ґрунтом або обов’язковою умовою для «доброго» – виразного – художнього виконання.

Початок ХІХ ст., коли на художню європейську авансцену все активніше виходив романтизм як провідний естетичний напрямок, поклав начало і жанру етюду. Власне етюд (фр. étude «вивчення») в музиці є інструментальною п’єсою, як правило, невеликого обсягу, яка базується на частому застосуванні будь-якого складного прийому виконання і призначена для вдосконалення техніки виконавця.

Найактивнішими і найвідомішими сьогодні творцями етюдів – жанру, який на той час мав майже виключно інструктивну функцію, пов’язану із розвитком і вдосконаленням піаністичної техніки, на початку ХІХ ст., були видатні піаністи, педагоги і композитори – М. Клементі та К. Черні, які жили і працювали у двох європейських культурних центрах – відповідно в Лондоні та у Відні. Саме завдяки цим найяскравішим представникам піаністичної культури кінця ХVIII – першої половини ХІХ ст. у цей період з’явились і зазнали розквіту дві найголовніші європейські фортепіанні школи – Лондонська і Віденська. Майже одночасно до цих двох авторів доєдналася й низка інших композиторів, які писали етюди для фортепіано.

**М. Клементі** (1752–1832) був одним із найвідоміших віртуозів свого часу. Велика була його заслуга у сфері фортепіанної педагогіки. Його учнями були такі відомі в ХІХ ст. піаністи як Й. Б. Крамер, Дж. Фильд, К. Л. Г. Бергер, Ф. В М. Калькбреннер, І. Мошелес, які значною мірою визначили розвиток фортепіанного мистецтва в ХІХ ст.

Саме Клементі став автором найперших інструктивних етюдів. «Лондонська піаністичному школа» Клементі була пов’язана з художніми принципами епохи музичного класицизму. Перед виконавцем виникли нові завдання, оскільки гра на фортепіано вимагала сучасних прийомів виконання, бо механіка цього інструменту була докорінно відмінною від механіки клавесина. Якщо перед клавесиністом не виникало проблема розвитку сили пальців, оскільки клавіатура клавесина була легка і звук не залежав від сили натиску клавіши, то це питання стало надважливим у грі на фортепіано: нова техніка вимагала чіткості, сили і швидкості удару. Клементі одним із перших розширив нові звукові можливості фортепіано і його переваги перед клавесином, тому саме він був прозваний сучасниками «батьком фортепіанної музики». Його методика була спрямована на максимальний розвиток пальцьової техніки.

За методою Клементі, пальці рук мали бути ізольовані від ваги руки та рухів кисті. В акордових побудовах для посилення звучності він застосовував прийом падіння всієї руки на клавіатуру з міцною опорою на кінчики пальців. Такий спосіб отримання «fortissimo» був відмінною рисою його школи. Основою для формування техніки учня служили вправи і етюди. До найбільш ранніх видатних зразків інструктивних етюдів належить збірник Клементі «Gradus ad Parnassum». Це – перший в історії піанізму збірник етюдів, що становлять немов би енциклопедію фортепіанної техніки. Він складається з трьох томів і включає сто творів, які по суті, не можна назвати етюдами. Це, скоріше, хрестоматія, присвячена різним формам і стилям фортепіанної музики. Цей збірник включає фуги, канони, скерцо, капричіо, рондо, «драматичну сценку» і багато етюдів. Саме вони і набули поширення в педагогічній практиці (нині зазвичай користуються збіркою з 29 обраних етюдів під редакцією К. Таузіґа). Поряд з чисто технічними етюдами, в яких від початку до кінця розробляється одне і теж завдання, в цій збірці є багато етюдів, які більше нагадують п’єси, в яких ті чи інші технічні завдання підпорядковані художньому змісту.

В основу етюдів Клементі покладені різноманітні пальцеві послідовності, зазвичай неодноразово повторені – від одної ноти або секвенційно, в незмінному або варійованому вигляді, іноді з додаванням витриманих звуків. Нерідко трапляються завдання на зміцнення 4-го і 5-го пальців. Є також етюди для розвитку сили удару, в яких кожен палець по черзі натискає одну і ту ж клавішу, в той час як інші пальці витримують акордові звуки. Для зміцнення і розвитку самостійності пальців використовуються різноманітні комбінації розбитих акордів. Клементі надавав великого значення активному підкладанню першого пальця. Низка етюдів Клементі присвячено розвиткові пальцьової швидкості: чисто позиційні побудови, секвентні побудови; змішані види. Вагоме місце в збірнику «Gradus ad Parnassum» належить етюдам на ламані арпеджіо і октави, а також на подвійні ноти: терції, сексти і кварти. В цілому ці п’єси дають чітке уявлення про принципи розвитку фортепіанної віртуозності з позицій школи Клементі. В збірнику «Gradus» можна знайти зразки того нового фортепіанного стилю, який із початку ХІХ ст. зароджувався разом з романтичним напрямком в музиці. У ньому є сторінки, характерні для фортепіанної музики К. М. Вебера, Ф. Шуберта і навіть передбачення стильових рис пізніших представників романтизму – Р. Шумана і Ф. Шопен [21].

Подальша еволюція етюду пов’язана з діяльністю видатного майстра фортепіанного етюду, засновника однієї з провідних фортепіанних шкіл першої половини ХІХ ст. **К. Черні** (1791–1857). З його школи вийшла плеяда видатних музикантів-віртуозів і педагогів: Ф. Ліст, Т. Лешетицький, Т. Дьолер, Т. Кулак, Л. Яелль, С. Хеллер, А. Бельвіль-Урі та ін. Черні був надзвичайно плідним композитором – його перу належать понад тисяча творів (861 опус). У його творчості поєднувалися риси класицизму і салонного романтизму. У жанрі етюду Черні, продовжуючи традиції Клементі, пише п’єси інструктивного плану. Величезна спадщина інструктивної літератури для фортепіано, що належить Черні, включає твори різної складності: від найпростіших, елементарних технічних формул, представлених в збірниках етюдів ор. 139; 481; 399, до завдань вищої віртуозної складності («Віртуозна школа» ор. 365, етюди ор. 818 та ін.). Створюючи твори етюдного жанру, Черні враховував навіть різну будову рук виконавців: піаністам з невеликими руками він присвятив, наприклад, збірники «25 вправ для маленьких рук» ор. 748 і «32 вправи для маленьких рук» ор. 848. Його етюди і вправи дають багатий матеріал для оволодіння видами фортепіанної техніки, пов’язаними з підкладенням першого пальця, всілякими типами гам і арпеджіо. Вони всебічно готують до оволодіння подвійними нотами. В етюдах та вправах широко представлена техніка оздоблень: різного роду мордентів, форшлагів і трелей. Значне місце відведено репетиційній, октавній і акордовій фактурі. Є й твори з багатоелементною музичною тканиною, що готують до стрибків у партіях обох рук, тремоло; твори, що розвивають поліритмічні навички. Також важливо відзначити, що основну увагу в його етюдах і вправах приділено найхарактернішим формулам фортепіанної фактури, які трапляється в творах Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста. Нові для того часу технічні формули, які розроблялися Черні в етюдах, певним чином вплинули на аплікатурні вказівки в цих творах. У низці творів композитор широко застосовує прийоми ковзання і перекладання пальців, характерні для піанізму Шопена і Ліста. Застосовує Черні і позиційну аплікатуру. Використовуючи в етюдах і вправах різні види фортепіанного викладу, Черні на перший план все-таки висував проблеми дрібної лінійної техніки, справедливо вважаючи, що вона є камінням спотикання для переважної більшості піаністів.

Черні, створюючи свої етюди і вправи інструктивного плану, прагнув до максимально ясної постановки технічного завдання, виключаючи все, що могло ускладнити виконання таких опусів. Але він не розглядав виконавську техніку лише як суму певних моторних навичок; його етюди висувають конкретні музично-звукові завдання, надають можливість оволодіти різноманітними динамічними градаціями, артикуляційними принципами.

Складність багатьох етюдів і вправ Черні полягає, власне, не стільки у фактурі, скільки в засобах використання інструменту, а також у поставлених автором виконавських завданнях, вирішення яких передбачає максимальну активацію слуху піаніста. Етюди і вправи Черні – фундаментальна школа послідовного оволодіння технічними навичками.

На етюдах Черні полюбляли розігрувати руки і «підчищати» свою техніку С. Танєєв, В. Сафонов, С. Рахманінов, Й. Левін. М. Лонг неодноразово наголошувала, що етюдів Черні не замінять ані «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, ані етюди Ф. Шопена. А один із найвидатніших композиторів ХХ ст. І. Стравінський писав: «Перш за все я почав розвивати пальці, граючи безліч творів Черні, що було мені не тільки корисно, а й доставило справжню насолоду. Я завжди цінував Черні не тільки як чудового педагога, а й справжнього музиканта» [32, с. 146].

Нині у педагогічний практиці із вражаючої кількісними і якісними характеристиками кількості етюдів Черні найширше застосовуються три збірки: для початківців – збірник «Вибрані етюди» під редакцією Г. Гермера; для рівня старших класів дитячих музичних шкіл і дитячих шкіл мистецтв – «Школа швидкості» ор. 299; для рівня музичних училищ – «Мистецтво швидкості пальців» ор. 740.

Уже в 1830 р. відомий фортепіанний віртуоз, композитор і педагог **Ф. Калькбреннер** (1784–1849) у своїй «Методі для навчання на фортепіано», в якій також надрукована низка вправ та етюдів її автора, серед рекомендованої репертуарної послідовності визначає етюди як початкову стадію на шляху до майстерності й вибудовує такі етапи просування піаніста по щаблям майстерності:

1) метода (вправи) та підготовчі етюди;

2) етюди Й. Б. Крамера, М. Клементі та Я. Л. Дюссека;

3) вправи М. Клементі (із циклу «Gradus ad Parnassum»), Й. Б. Крамера, Ф. Калькбреннера, І. Мошелеса, А. Ж. Бертіні, А. Шмідта, Й. К. Кесслера та ін.

4) фуги Й. С. Баха, Генделя, твори К. Ф. Е. Баха, І. Альбрехтсбергера;

5) твори Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Дж. Фільда, Ф. Калькбреннера, К. Черні, Й. П. Піксіса, А. Ж. Бертіні, К. М. Вебера, А. Герца, Ф. Ріса;

6) Л. Бетховен [1, с. 96].

У цій же своїй праці Калькбреннер в окремому підрозділі висуває конкретні вимоги щодо вдосконалення майстерності піаніста і на перше місце ставить вимогу вчити лівою рукою всі пасажі, які може зіграти права, оскільки між двома руками має бути досягнута цілковита рівність, для чого, на переконання автора, слід повністю засвоїти:

1. Вправи на п’яти нотах.
2. Всі діатонічні та хроматичні гами в терцію, сексту, октаву і дециму.
3. Гами терціями, хроматичні гами терціями сексти й акорди.
4. Октави legato, staccato (dètachées) і октавні стрибки (octaves sautées).
5. Трелі прості, подвійні, потрійні, четвертні, трелі у поєднанні з мелодією.
6. Нарешті, пасажі legato, зі стрибками (sautées), з перехрещенням рук і поєднанням усіх цих труднощів; виконувати це все треба без напруги [ [1, с. 95].

За твердженням дослідника історії становлення музичного етюду С. Григоренка, «етюди та вправи, покладені в основу розвитку піаністичної техніки, сформували фундамент класичної фортепіанної педагогіки, що поширилась з 80-х років ХVIII століття» [10, с. 9].

Етюди в процесі навчання, після гри різноманітних вправ, а також комплексу: гами – арпеджіо – акорди, стали наступним щаблем подальшого розвитку учнями їхньої виконавської майстерності. Метою виконання етюдів стало не лише закріплення набутих раніше тих або інших технічних навичок, а й сприяло більш глибокому розумінню емоційного та образного змісту музичних творів. У сучасній виконавсько-педагогічній практиці репетиційна робота над етюдом, на відміну від роботи над вправами та гамами – арпеджіо – акордами, складається із декількох послідовних і взаємозалежних етапів. Першим є попереднє ознайомлення з етюдом, коли визначаються основні цілі його виконання. Другою стадією є програвання етюду у повільному темпі й аналіз усіх деталей нотного тексту. Потім етюд має виконуватися повністю, по можливості без зупинок, із точним дотриманням усіх авторських позначень щодо темпоритму, штрихів, динаміки і фразування. Винесення виконання етюду на публіку є завершальною стадією, в якій музикант має не лише якісно виконати всі означені вище завдання, а й, в міру свого розуміння авторського задуму і загальної обізнаності з питань еволюції музичних стилів, історії виконавського мистецтва тощо створити власну художню інтерпретацію даного твору.

Жанр етюду вельми швидко набув значної популярності, і крім Англії (Клементі), Австрії (Черні), розповсюдився по більшості європейських країн, зокрема був дуже популярним у Франції. Так, С. Григоренко наводить чимало французьких композиторів ХІХ ст., які присвятили чимало сторінок своєї творчості саме жанру етюду: **Ж. Л. Адана** (1758–1848), **П. Ф. Боелі** (1785–1858); **Ф. Калькбреннера** (1784–1849), **А. Герца** (1803–1888), **П. Ж. Г. Ціммермана** (1785–1853), **А. А. Лемуана** (1786–1854), **А. Бертіні** (1798–1876), **А. Ш. Літольфа** (1818–1891) та **Ш. В. Алькана** (1813–1888), про якого окремо йтиметься далі.

На відміну від перелічених вище композиторів, які трактували жанр етюду здебільшого як твори для розвитку і вдосконалення технічних навичок піаністів, або – найчастіше – як віртуозний салонний твір, у творчості ще трьох представників французької композиторської традиції – **Е. Прюдана** (1817–1863), **А. Ф. Мармонтеля** (1816–1898), **Б. Годара** (1849–1895) – етюд презентувався саме як концертний, а не інструктивний жанр, що було властиве естетиці романтизму [10, с. 10–11].

**1.3. Специфіка фортепіанної техніки епохи романтизму і постромантизму**

З приходом на історичну сцену естетики романтизму і появою низки геніальних митців, які творили в ці часи, у фортепіанному виконавстві поступово сформувалися майже всі види технічних прийомів і засобів, які використовуються в сучасній виконавській практиці.

У творчості ранніх романтиків – К. М. Вебера, Е. Т. А. Гофмана, Ф. Шуберта, які були ще виховані на традиціях класицизму, проте вже торили нові шляхи в мистецтві, фортепіанна техніка вийшла на суттєво інший щабель. Це було напряму пов’язане з якісно іншими художніми завданнями, обумовленими естетикою романтизму, з пильною увагою до особистісних проблем людини, намаганням відійти від реальності або в «країну мрій», фантастики та ілюзій, або в далеке минуле, або через злиття з природою. Значна роль в естетиці романтизму відводилася вивченню і засвоєнню народної музичної спадщини як першооснови композиторської творчості. На зміну об’єктивного світосприйняття дійсності, притаманного естетиці класицизму, приходить потреба в заглибленні на власних переживаннях героя. Вивіреність і архітектонічна пропорційність музичних форм і їх складових частин, що була притаманна класицизму, замінилася їх розімкненням і ускладненням; фактурна прозорість, стрункість гармоній – нерідким й одночасним нашаруванням різних змістовних пластів та образних ліній, ускладненням гармоній тощо.

Технічні завдання у виконанні фортепіанних творів названих вище та інших авторів – представників раннього романтизму, з одного боку, ще наслідують вимоги щодо класичних творів, проте пильна увага до звуковидобування, до співучості інструменту, яка базується на пісенній основі (на відміну від «інструментального» тлумачення фортепіано у більшості творів віденських класиків), а також дедалі все частіше означення віртуозного начала. Яскравим прикладом такого поєднання технічних задач є фортепіанна фантазія «Блукалець» **Ф. Шуберта** (1797–1828), в якому є і численні октавні та акордові епізоди, і часте вживання довгих арпеджіо, і поліфонічні елементи (фугато), і співочі епізоди.

Оригінальним і вельми популярним прикладом художнього тлумачення суто технічного твору і яскравим зразком фортепіанної музики представника раннього романтизму є фінал (четверта частина, Rondo) Сонати для фортепіано № 1 C-dur, op. 24 **К. М. Вебера** (1786–1826), написаної в 1812 р., який отримав назву «Perpetuum mobile» або «Вічний рух» і часто виконується піаністами як окрема віртуозна п’єса, що цілком складається із безупинного руху шістнадцятими у дуже швидкому темпі. «Вічний рух» багато разів перекладали для різних інструментів, а П. І. Чайковський навіть зробив аранжування «для лівої руки» (тобто поміняв функції рук піаніста і віддав віртуозну мелодію лівій руці). Ця п’єса Вебера користується особливою популярністю у піаністів-концертантів як блискучий концертний «біс», а серед учнів – як свого роду тест на дрібну техніку.

До цього ж періоду належить творчість безпосередньої предтечі Ф. Шопена – видатної польської піаністки і композиторки єврейського походження **М. Шимановської** (1789–1831), яка виступала з величезним успіхом у Росії, Німеччині, Франції, Англії, Італії, Бельгії та Голландії, – чи не найпершої авторки художніх фортепіанних етюдів – типових зразків «блискучого стилю», високо оцінених Р. Шуманом.

Епоха романтизму, яка прийшла на зміну віденському класицизму, характеризувалася численними особливостями, притаманними цьому естетичному напряму. Удосконалилися й конструктивні параметри роялів: до теперішнього обсягу розширився діапазон інструментів, завдяки винаходу французького майстра С. Ерара (1823 р.) з’явилася можливість грати подвійні репетиції на одній клавіші, що корінним чином збагатило технічні характеристики інструменту, дерев’яна рама до середини ХІХ ст. була замінена на міцну чавунну, що надало можливість будувати великі концертні інструменти з міцно натягнутими сталевими струнами, слідом за правою педаллю, яка була запатентована ще в 1781 р., на початку ХІХ ст. стала з’являтися й активно використовуватися ліва. Можливості звучання удосконалених роялів розширилися від ледь чутного pianissimo до найпотужнішого fortissimo.

Поєднання естетики романтизму і стрімкого вдосконалення фортепіано породило епоху фортепіанних віртуозів (1830–1840-і рр.), найяскравішими представниками якої були Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Тальберг, О. Дрейшок та ін.

У фортепіанних творах композиторів-романтиків художні, естетичні, смислові завдання (і, відповідно, технічні також) кореневим чином різнилися від завдань притаманних класицизму. На зміну пропорційності, врівноваженості, гармонійній стрункості класичних форм приходять розімкнуті їхньої побудови, фантазія композиторів-романтиків трактує фортепіано як довершений інструмент, з практично безмежним технічним і колористичним арсеналом. Чимало творів романтиків рясніють надмірно швидкими темпами, різноманітними епізодами з подвійними нотами, довгими арпеджіо, октавами, великими стрибками, численними фіоритурами у найвищому регістрі. Інтерпретація таких творів вимагає, на відміну від опусів композиторів доби класицизму, нерідко довгої правої педалі (іноді навіть на різних гармоніях), застосування техніки не лише пальців і кисті, а й усього плечового поясу, а також – в яскравих епізодах з акордовою фактурою – ваги корпусу. Тож відпрацювання технічних навичок для виконання творів романтичного репертуару потребувало якісно іншої підготовки піаніста, що спровокувало появу якісно інших технічних вправ та етюдів ніж ті, котрі були корисними для виконання класичних творів.

Згодом навчальний матеріал етюду настільки розрісся і цілі його стали настільки різноманітні, що він прийняв форми, які вже давали виконавцю не тільки технічну поживу, але і поживу художню, образно-емоційну. За допомогою «змішання і взаємопроникнення дидактичних і естетичних цілей виник етюд зовсім іншого характеру і значення» [2, c. 126]. Етюд поступово перетворився з інструктивного в твір художньо-концертного плану.

Саме в епоху романтизму з’явилися замість ***інструктивних*** з’явилися ***концертні*** етюди, найвідомішими з яких є зразки Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста. У цих творах технічна якість і бездоганність виконання була лише засобом для розкриття художніх, а іноді навіть художньо-філософських завдань.

Як наголошує дослідник Д. Яворський, жанр етюдів, який з’явився лише після 1800 р., у першій половині цього століття був таким, що перебуває на стадії становлення. «Він став самодостатнім жанром – одним із “фаворитів” у фортепіанній творчості тих саме композиторів романтиків – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста. Етюд виявився одним із тих жанрів, який надавав можливість повною мірою реалізувати основні естетичні положення епохи романтизму, і серед них, в першу чергу ідею досконалого художника.

Завдяки тому, що цей жанр не мав сформованого канону, він був відкритий для експериментів і вільної реалізації авторських задумів» [41, с. 181].

Д. Яворський також звертає увагу на те, що в концертних етюдах названих вище авторів змінювалося формоутворення: «Як у Ф. Шопена, так і у Р. Шумана помітна тенденція до розширення масштабів твори від мініатюри до середньої форми, що проявилося в етюдах ор. 25 Ф. Шопена та етюдах по Паганіні Р. Шумана. Що стосується “Симфонічних етюдів”, то вони є зразком повноцінного великомасштабного жанру» [41, с. 182].

Крім новацій формоутворення, ці автори створили й новий тип етюдів, які базувалися на кантиленному інтонаційно-образному матеріалі, і це послужило підставою для розширення уявлень про можливості жанру [41, с. 182].

Якщо мислення **Ф. Шопена** (1810–1849) було майже виключно фортепіанним (адже переважна більшість творів написана композитором саме для цього інструменту), що проявилося і в технічних завданнях (які нерозривно поєднуються з художніми) його етюдів ор. 10, ор. 25 і трьох етюдів посмертного опусу (див. Додаток 1), то найвідоміші два цикли **Ф. Ліста** (1811–1886) – «Шість великих етюдів за Паганіні» і «Трансцендентні етюди», як і окремі його етюди, що не ввійшли в цикли («Хоровод гномів» та «Шум лісу»), і ще більшою мірою «Симфонічні етюди» **Р. Шумана** (1810–1856) – яскраві зразки симфонічного мислення композиторів і, відповідно, трактування фортепіано як інструменту, який у змозі суперничати за колористичною і тембровою палітрою з оркестром. Попри те, що написані у формі варіацій «Симфонічні етюди» є єдиним великим монолітом, кожна варіація в цьому творі схожа на окремий етюд, з конкретним видом техніки.

В «Етюдах вищої виконавської майстерності» («Трансцендентних етюдах») Ф. Ліста десять із дванадцяти мають програмні назви. Вони різноманітні за технічними прийомами і за змістом. У них, згідно класифікації Ліста, представлені чотири види фортепіанної техніки: а) октави і акорди, б) тремоло, в) подвійні ноти, г) гами і арпеджіо. Разом з тим пейзажні замальовки сусідять із фантастичними сценами, а ліричні настрої – з героїчними.

Вільно-імпровізаційна «Прелюдія» (№  1, C-dur) вводить в цикл. За нею йдуть стрімкий етюд в характері токати (№ 2, a-moll) і світлий, задумливий «Пейзаж» (№ 3, F-dur), близький за настроєм «Першому року мандрів». Гостро драматичний «Мазепа» (№ 4, d-moll), має епіграфом цитату з однойменного вірша Гюго. «Блукаючі вогні» (№ 5, B-dur) змушують згадати химерно фантастичні п’єси Ф. Мендельсона або Г. Берліоза.

Далі йдуть три героїчні етюди – «Видіння» (№ 6, g-moll), навіяне урочистою картиною поховання Наполеона, «Героїка» (№ 7, Es-dur) в характері блискучого маршу і похмуро фантастичне «Дике полювання» (№ 8, c-moll).

Героїчні образи змінюються ліричним «Спогадом» (№ 9, As-dur), з ніжною, співучою мелодією і вільно-імпровізаційнии викладом в дусі шопенівських ноктюрнів. Скорботні зітхання, стогони, пристрасна благання чуються в стрімко переривчастій мелодії наступного етюду (№ 10, f-moll). Спокійними й величними є «Вечірні гармонії» (№ 11, Des-dur). Завершує цикл «Заметіль» (№ 12, b-moll) – знову пейзажна замальовка вихрового руху [15].

Водночас, поряд з етюдами, в яких пропорційно поєднувалися технічні й художні завдання, створювалися і надскладні зразки цього жанру, які за технічними вимогами і самою їхньою часовою величиною набагато перевершували «Трансцендентні етюди» Ф. Ліста.

Яскравішим прикладом таких творів є етюди **Ш. В. Алькана** (1813–1888), який разом із Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Ф. В. М. Калькбреннером, К. Таузігом входив до плеяди кращих віртуозів тих часів 1830-х рр. а Ф. Ліст вважав його найкраще оснащеним з технічного боку піаністом. Вихованець Дж. Циммермана в Паризькій консерваторії, Ш. В. Алькан мав настільки великий авторитет в піаністичному світі 1840-х рр., що саме до нього після смерті Ф. Шопена перейшли його приватні учні, попри те, що він сам припинив на той час активну концертну діяльність.

Багато з творів Алькана характеризуються винятковою технічною складністю. У числі інших опусів цього композитора його 12 мажорних, op. 35 і 12 мінорних, op. 39 етюдів обганяють за технічною винахідливістю навіть «Трансцендентні етюди» Ліста. А його «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» op. 39 є найскладнішим циклом етюдів у всій світовій музичній культурі. Середній масштаб кожного із цих етюдів дорівнює 40 сторінкам. У них від виконавця вимагалася блискуча віртуозність, вміння у найшвидшому темпі грати найрізноманітніші стрибки, часто використовувати великі розтяжки довго повторюваних нот (децими тощо), проведення широко розташованих контрапунктичних ліній тощо. Саме через їхню надзвичайну складність протягом століття твори, зокрема етюди, Алькана практично не виконувалися, проте в другій половині ХХ ст. спостерігається постійне відродження інтересу до його композицій. Твори Алькана були записані Е. Петрі, Дж. Огдоном, Р. Левенталем, Р. Смітом, Дж. Гіббонсом, М. Латимером, С. Маккаллум, М.-А. Амленом, Т. Парком та Д. Феофановим. А в останні десятиліття стали невід’ємною складовою репертуару ряду сучасних піаністів – вже названих британця Дж. Гіббонса, канадця М.-А. Амлена, а також росіянина Ю. Фаворіна та італійця В. Мальтемпо [42].

Розквіт етюду як музичної форми припадає на другу половину XIX ст. і початок XX ст.

Своєрідною перехідною ланкою від суто інструктивно-методичної до віртуозно-романтичної традиції написання етюдів стала творчість польсько-німецького композитора і піаніста **М. Мошковського** (1854–1925). Хоча творив він в епоху після Ф. Ліста і Ф. Шопена, але поєднав у своїх етюдах художні й інструктивні завдання. Його твори і нині широко використовуються як в навчально-педагогічній, так і в концертно-виконавській практиці.

У ранніх творах Мошковського простежується вплив Шопена, Мендельсона і, особливо, Шумана, проте пізніше композитор сформував власний стиль, який, не відрізняючись особливою оригінальністю, проте, явно показував тонке авторське відчуття інструменту і його можливостей.

Протягом багатьох років більшість творів Мошковського практично не використовувалися в концертній практиці, залишаючись лише складовою навчально-педагогічного репертуару юних піаністів (найчастіше це був збірник 15 етюдів ор. 72), проте в останні часи спостерігається бурхливе відродження інтересу до творчості композитора. Так, на одному з міжнародних конкурсів юних піаністів Володимира Крайнєва, що традиційно проводяться в Харкові, обов’язковими творами віртуозного плану були саме твори М. Мошковського.

Етюди Мошковського технічно набагато простіші у виконанні, ніж етюди Шопена, і набагато цікавіші за мелодикою, ніж етюди Черні. Етюди op. 72 Мошковського дивно зручні в піаністичному плані, хоча дуже еектні і доволі складні з технічного боку. Разом з тим, вони досконалі за формою, специфікою фортепіанної фактури і багатством образного мислення [4, С. 135–138].

Цілісність творів забезпечується характерними для стилю композитора принципами наскрізного розвитку і інтонаційного варіювання. Виконавців привертає в музиці композитора дві грані його піанізму – концертність і салонність, які існують паралельно. Рівень піаністичної майстерності, відбитий в фортепіанних творах композитора, дає сучасному виконавцю властиве романтикам відчуття трансцендентальності, своєрідної переваги над звичайним слухачем. Кожен з 15 етюдів Мошковського, подібно опусам Черні, але в більш концентрованому вигляді, являє собою квінтесенцію художніх і технічних (арпеджіо, дрібна, акордова, октавна техніка і т.п.) завдань.

Вагоме місце було відведене жанру етюду і в творчості французьких композиторів останньої третини ХІХ – початку ХХ ст., які, ще перебуваючи в аурі романтичних традицій у царині музичного мистецтва, вже торили шлях подальшій еволюції естетичної думки і новій фортепіанній стилістиці.

Такими митцями у Франції суджене було стати К. Сен-Сансу, Ж. Ж. Роже-Дюкасу і особливо К. Дебюссі (1862–1918).

Як зазначає С. Григоренко, аналізуючи етюди **К. Сен-Санса** (1835–1921), його творчість характеризувало безпомилкове відчуття форми, гармонії й досконалої архітектоніки. «Два зошити по шість етюдів ор. 52 (1877) та ор. 111 (1899) створено в концертно-романтичній манері, водночас вони містять ознаки старокласичного мистецтва та поліфонічні барокові форми – прелюдію та фугу. К. Сен-Санс акцентує іпровізаційність прелюдії та моторику фуги як споріднені із жанром етюду риси, а відтак тлумачить прелюдію та фугу як передвісники жанру етюду. Пізній цикл з шести етюдів для лівої руки ор. 135 (1912) сформований на кшталт старовинної сюїти: Прелюдія, Alla fuga, Moto perpetuo, Бурре, Елегія та Жига. Композитор відкриває нову сторінку в історії фортепіанного етюду, ставить перед жанром серйозні художні завдання сміливого діалогу барокових, класичних, новоромантичних традицій із прогресивними тенденціями сучасності, створює сприятливий ґрунт для появи наступного шедевра фортепіанного мистецтва Франції – етюдів К. Дебюссі [10, с. 12].

В етюдах **Ж. Ж. Роже-Дюкасса** (1873–1954), написаних ним в концертно-віртуозному плані, композитор об’єднав традиції Ліста і Шопена з деякими рисами стилю свого вчителя – композитора Г. Форе. У цих творах класицистська врівноваженість була поєднана із гармонічною загостреністю та витонченою рафінованістю. Два збірника вправ, які належать перу цього композитора, відбивають його захопленість творами К. Черні, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Балакірєва, П. Чайковського, А. Рубінштейна та Г. Форе. Чи не найцікавішим із змістовного і віртуозно-технічного боку серед творів Роже-Дюкасса є етюд As-dur (1916), в якому, за твердженням С. Григоренка, акумульовано типові риси імпресіоністичного фортепіанного письма, і який можна поставити в один ряд із останніми етюдами Дебюссі [10, с. 12].

**К. Дебюссі** (1862–1918) створив свої 12 Етюдів у 1915 р. У цих імпресіоністичних творах проявилися неокласичні тенденції, що видно навіть в їхніх назвах: «Для терцій», «Для кварт», «Для складних арпеджіо», «для акордів» тощо. Такі назви начебто є безпосереднім відсиланням до суто технічно-інструктивного призначення цих творів, проте композитор, за виключенням двох етюдів, у решті цих зразків не дотримується фактурної єдності і демонструє фактурне різноманіття рішень, продовжуючи, таким чином, романтичні традиції і, водночас, зберігає класичну традицію цього жанру. Дебюссі, як відомо, створював музику за роялем, і лише потім записував її, тому всі його етюди надзвичайно піаністичні. Водночас ці етюди мають справжні новаторські риси: як зазначає дослідниця Н. Леонтьєва, автор переосмислює саму техніку «фортепіанних маніпуляцій» із структурою, що заявлена. Його етюди «…вражають імпровізаційною свободою і непередбаченістю висловлювання, незвичною імпресіоністичною образністю, оригінальністю інтонаціно-звукового строю, парадоксальною логікою музичного процесу, тяжінням до сонорного звучання. <…> Традиційний жанровий смисл тут долається іншим, новим: етюд перетворюється на пейзажну “замальовку з натури” і навіть замальовку за мотивами власної творчості композитора» [24, с. 19–20].

Н. Леонтьєва підкреслює також, що етюди Дебюссі відіграли суттєву роль у жанрових модифікаціях ХХ ст., і наголошує також, що в жодному опусі етюдів ХІХ і ХХ ст., включаючи більш пізні цикли О. Мессіана і Д. Лігеті, немає такого калейдоскопу тем, образів і станів звуку, а звідси – такої інтенсивної психотехніки переключень, яка властива Дебюссі. Французький композитор настільки розширив межі жанру етюду, що це призвело до глибокої його трансформації в ХХ ст. [24, с. 24].

Яскравою сторінкою в історії еволюції етюду є творчість видатних представників російської композиторської школи, яскравих і самобутних піаністів кінця ХІХ – початку ХХ ст. С. В. Рахманінова та О. М. Скрябіна. Кожен з них вкладав в етюди свій зміст, згідно з індивідуальним психофізичним та естетично-філософським сприйняттям світу.

Так, **С. В. Рахманінов** (1873–1943) принципово по-новому трактував цей жанр, створивши два цикли «Етюдів-картин» або по-іншому «tone pictures» (звукових картин) – назва, визначена самим автором. Це, перш за все, художні твори, в яких яскраво розкривається його національна самобутність і інтуїтивне передчуття прийдешніх катаклізмів (революції в Росії і Перша світова війна).

В «Етюдах-картинах» виразно проступає концертний характер і монументальність цих творів. Рахманінов блискуче використовував найрізноманітніші виразні можливості фортепіано. Він широко користувався декоративно-концертним віртуозним викладом, його багатошарова поліфонізована фактура характеризується тонкістю, найрізноманітнішою музичною тканиною з виразною мелодією, незліченною кількістю підголосків.

«Етюди-картини» (op. 33, op. 39) демонструють вже вироблений рахманінівський стиль і неповторну, індивідуальну манеру художника, поєднуючи в собі найяскравіші риси, властиві його музиці. Рахманінов завжди отримував сильні музичні імпульси від зорових вражень. А враження ці, як правило, стосувалися безпосередньо улюбленої ним батьківщини і краси її природи. Рахманінов був нерозривно пов’язаний з образами тих місць, де виріс і жив.

Практично всім цим творам Рахманінова притаманні яскрава образність, барвистість, різноманіття і багатство фактури. Сам композитор не пропонував конкретних образів, вважаючи етюди-картини творами лірико-психологічними, які розкривають переживання і сприйняття людини, але виконавці знаходили в музиці картини моря (op. 39 № 2), зимового шляху (op. 33 № 2), хуртовини (op. 33 № 3), фантастичної нічної похоронної процесії (op. 39 № 7). Його етюдам притаманні певна суворість, використання народних ладо-гармонічних зворотів, програмність («Чернова шапочка», «Ярмарок», «Море і чайки» та ін.).

В «Етюдах-картинах» виявляється еволюційний процес, через який проходило в той час гармонічне мислення композитора. Вільні, часом несиметричні ритмічні побудови мотивів і фраз, як це часто трапляється в творчості Рахманінова, відсилають виконавця і слухача до мистецтва церковного дзвонарства і практики старослов’янського розспіву. Однак, водночас, обидва цикли розкривають зовсім нові, унікальні стилістичні принципи. Колосальна сила звуку, необхідна в деяких «картинах», здається перевершує самі можливості інструменту. Не випадково диригент Бостонського симфонічного оркестру С. Кусевицький доручив італійському композитору О. Респігі, учневі Римського-Корсакова з інструментування, оркеструвати шість з них.

Для Етюдів-картин Рахманінова вкрай характерно злиття мелодії, гармонії, фактури в нерозривне ціле, причому як для швидких (що природно), так і для повільних етюдів. В Етюді ля-мінор (op. 39 № 2) темою є фігурація коливання, з прихованим голосом, що проступає крізь інші. Етюд-картина ре-мажор (op. 39 № 9) – єдиний в цьому, другому, циклі, написаний в мажорній тональності. Це грандіозна фреска, справжній фінал серії з сімнадцяти «Етюдів-картин». Всі сімнадцять п’єс, дві з яких були опубліковані посмертно, наповнені найяскравішою за своєю силою образністю. Монументальні за своїм характером, вони ні в якому разі не втрачають властивого Рахманінову тонкого лірико-психологічного начала. Всі твори «переживаються» і «проживаються» слухачем безпосередньо, проникаючи глибоко, і перетворюючи його внутрішній світ [31].

В обох циклах (особливо в op. 39) практично повністю відсутній світлий мрійливий ліризм і м’який елегійний смуток. Найчастіше панують досить суворі похмурі настрої, мужня енергія і зібраність, піднесена тривожна патетика. Позначилася грозова атмосфера, що більш і більш згущалася – атмосфера того, передреволюційного часу, коли були написані етюди.

Однокашник Рахманінова по заняттям у Московській консерваторії, і, водночас, його емоційний, світоглядний, психологічний антипод **О. М. Скрябін** (1872–1915) створив принципово іншу модель етюду. Як і для всього його творчого доробку етюдам була притаманна польотність, примхливість, крихкість, нервовість, і, водночас, космічність, певна імпресіоністичність гармонії і трактування фортепіано в цілому.

Скрябін увійшов в історію музики, як оригінальний і самобутній композитор та піаніст-виконавець. Його виконавське амплуа характеризувалось тими ж рисами, що і композиторська творчість. Як піаніст Скрябін фокусував діяльність майже виключно на пропаганді власних творів. Виконавський стиль та чуттєвість Скрябіна були настільки тонкі і неповторні, що мало кому з інтерпретаторів його опусів вдавалось наблизитися до рівня автора.

Фортепіанне мислення Скрябіна, зокрема в його етюдах, творчо спиралося головним чином на шопенівські і, частково, лістівські традиції. Проте навіть типові шопенівські жанри – прелюдії, етюди, вальси, мазурки, полонези, експромти і ноктюрни – знаходять у творчості Скрябіна майже відразу ж дивно самобутнє втілення. А від Ліста у Скрябіна наслідував загострену увагу до типово декламаційних прийомів, нерідко з супутньою їм патетикою (іноді дещо химерною). Тут же слід шукати коріння його інтересу до педального нюансування (значення і ролі педалі взагалі), а в зв’язку з цим і до самих виконавських прийомів використання педалі. У творчості та виконавстві Скрябіна, як свого часу в Ліста, педаль набуває все більшої гармонійної і колористичної осмисленості. Особливо у Скрябіна вона стає найважливішим компонентом фортепіанного письма, а також процесу виконання власних творів.

Скрябіну належить три цикли етюдів – 12 етюдів ор. 8 (1894–1895), більш складні в технічному плані (всі, крім № 5 – у стрімкому темпі), з широким застосуванням поліритмії 8 етюдів ор. 42 (1903) і 3 етюди ор. 65 (1911–1912), а також декілька етюдів, що ввійшли до інших опусів: cis-moll, op.2, № 1 (1889), Es-dur, op. 49, № 1 (1905), атональний етюд ор. 56, № 4 (1908).

Всі ці етюди демонструють поступову еволюцію художньо-естетичного мислення композитора – він раннього експерименту до останнього періоду творчості.

Найвідомішим і найпопулярнішим з них є октавний Етюд dis-moll, № 12 з ор. 8, який отримав назву «Патетичний», а найоригінальнішими – 3 етюди ор. 65, написані в паралельних нонах (№ 1), септимах (№ 2) і квінтах (№ 3).

Героїчна патетика драматичного Етюду dis-moll, № 12 з ор. 8 вимагає від виконавця застосування техніки плечового поясу, яскравої виразності в першій і заключній його частинах, а також польотної «безтілесності» – в середньому епізоді. Накладення октавного руху в правій руці на ламані арпеджіо в широкому розташуванні в лівій, а в останній частині – акордів, які швидко повторюються у швидкому темпі – все це вимагає від виконавця чудової координації рухів обох рук, чіткої артикуляції кожного звуку в швидкому темпі, певної фізичної витривалості під час гри доволі великого акордового епізоду на fortissimo.

Три останні етюди митця належать до пізнього скрябінівського періоду, в якому композитор експериментує з послідовностями незвичних інтервалів, намагаючись створити імпресіоністичний колорит, ірреальну потойбічність фортепіанного звучання, чому мають сприяти максимально швидкі темпи кожного з цих маленьких шедеврів.

Важливого значення під час виконання переважної більшості етюдів Скрябіна набуває мистецтво чуткої педалізації, а примхливість мелодичних побудов – застосування художніх напівтонів, використання лівої педалі нібито летючих над клавіатурою рук.

**Висновки до Розділу 1**

Історія розвитку клавірного/фортепіанного мистецтва від появи клавішно-струнних інструментів у ХV ст. аж до кінця ХІХ – початку ХХ ст., відколи фортепіано і роялі як за конструктивними, так і за виразними можливостями остаточно набули сучасних характеристик, свідчить про постійні вдосконалення цих інструментів, що, з оглядом на найсуттєвішу еволюцію музичних стилів і жанрів, пов’язану з багаторазовими кардинальними змінами в естетиці, обумовлювало і вимоги до виконавців музики тієї чи іншої епохи, національної школи тощо. Художні завдання, які протягом усього цього періоду висувалися перед виконавцями на клавікорді/клавесині/фортепіано постійно змінювалися і потребували застосування під час гри на цих інструментах багатого технічного арсеналу, який постійно ставав більш складним, набуваючи все більшого різноманіття і багатобарв’я.

Опрацювання хрестоматії з уривків зі старовинних трактатів, більш пізніх за часом написання клавірних/фортепіанних шкіл, присвячених опису інструментів відповідних часів, вимог до застосування виконавських засобів, притаманних тій чи іншій епосі свідчать про увагу, яка традиційно приділялася технічному боку виконання клавірних/фортепіанних творів.

Для технічного розвитку клавірістів/піаністів використовувалися різноманітні вправи на розвиток того чи іншого виду техніки, рекомендувалося також виконання гам, арпеджіо та акордів у різних видах. На початку ХІХ ст. на основі численних вправ у поєднанні з традиційними елементами гам, арпеджіо та акордів виник новий специфічний жанр – фортепіанний етюд, який доволі швидко еволюціонував від суто інструктивного до концертно-віртуозного, високохудожнього твору. В обох цих іпостасях цей жанр продовжує існування і до нашого часу.

Кращі зразки етюдів, що входять до сучасного навчального репертуару поєднують суто інструктивні завдання з художніми.

**РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА ТЕХНІКА**

**В СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

**2.1. Розмаїття технічних засобів фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.**

Подальші численні зміни в естетиці ХХ – початку ХХІ ст. (за Н. Рябухою – авангардний період) постійно зумовлюють зміни у філософії трактування фортепіано, а це, в свою чергу, вимагає застосування все нових і більш витончених технічних засобів і прийомів у виконавстві на цьому інструменті.

На зміну імпресіоністичному трактуванню інструменту з посиленою увагою до напівтонів, колористичних фарб звучання, зумовлених застосуванням багатої й найрізноманітнішої педалізації, притаманних творчості К. Дебюссі, М. Равеля та ін., у 1920-х рр. приходить бачення фортепіано як суто ударного інструменту (у творчості молодих С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича, багатьох опусах тих часів Б. Бартока, І. Стравінського).

Вагове «ресорне» занурення в клавіатуру нерідко змінюється різкими непідготовленими і непом’якшеними гнучкою кистю різкими ударами по клавішах.

Такими є, наприклад, деякі (нерідкі) епізоди в циклі етюдів **С. Прокоф’єва** (1891–1953) з ор. 2 (1909). Як зазначає в магістерській дипломній роботі дослідниця фортепіанних циклів Прокоф’єва І. Посвятовська, «…самобутній стиль фортепіанних творів Прокоф’єва, з його ударним трактуванням інструменту і заломленням ранньокласичних фактурних прийомів, зіграв значну роль у формуванні нового піанізму в музиці ХХ століття, а музика композитора, завоювавши величезну популярність у всьому світі, мала значний вплив на творчість багатьох митців ХХ століття» [28, с. 55–56].

Етюди ор. 2 Прокоф’єва є зразком його напористо-динамічного, імпульсивно-акцентного піанізму, з владною, енергійною токатністю і розмашисто незграбними рухами і стрибками. Цей піанізм втілював життєлюбство, завзяту юнацьку радість, і поступово викристалізовувався у фортепіанній творчості композитора. В етюдах, ор. 2 зароджувалася самобутня фортепіанна фактура енергійно віртуозного письма багатьох розділів його перших трьох концертів з оркестром і Другої, Третьої та Четвертої сонат [12].

Кожен з етюдів Прокоф’єва висуває перед виконавцем певне технічне завдання, здебільшого присвячене крупній техніці. Так, 1-й, 2-й і 4-й етюди насичені октавами, акордами, подвійними нотами. Не сприймаючи Дебюссі та Скрябіна, молодий Прокоф’єв фортепіанним стилем наближається до віденських класиків: чітко поділяє різні плани фактури за функціями і майже не використовує педаль [24, с. 16].

Отже, як зазначає дослідниця Н. Леонтьєва, «композитор створив у циклі етюдів нову звукову реальність, трактуючи фортепіано як ударний, дзвонний, відроджуючи мануальну техніку безпедальних епох. Етюди Прокоф’єва реалізували концертні можливості ударно-безпедального піанізму, який у подальшому знайшов прояв і розвиток у творчості Б. Бартока, І. Стравінського, П. Хіндеміта, О. Мессіана та ін.» [24, с. 23–24].

Протягом ХХ – початку ХХІ ст. із змінами художніх напрямів і стилів змінювалося й бачення етюдів як інструктивного засобу розвитку техніки, і як художнього концертного твору.

Так, низкою композиторів (Д. Мійо, 1920, І. Стравінським, 1929, Б. Чайковським, 1977) були створені цикли етюдів для різних інструментальних складів. Нерідко етюди отримували програмні назви і трактувалися вже не як віртуозні п’єси, а як «замальовку», «сценку з життя» тощо.

Попри те, що найчастіше на сучасній концертній естраді звучать етюди Шопена, Ліста, Рахманінова, Скрябіна, твори в цьому жанрі також потрапляють до уваги слухачів і виконавців. Так, яскравим прикладом зацікавлення етюдами сучасних митців став концерт «Сучасні етюди для фортепіано» українського піаніста Віталія Кияниці – вихованця Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, лауреата численних престижних фортепіанних конкурсів, який відбувся в березні 2019 р.

Програму цього концерту склали виключно етюди композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: О. Мессіана, П. Дюсапена, І. Феделе, М. Ліндберга, Е. Парра, Я. Ксенакіса (див. Додаток 2), в яких серійна техніка письма чергувалася з сонорним мисленням, ударність інструмента – з полістилістичними зразками. Отже, піаніст продемонстрував протягом свого виступу всю палітру сучасних фортепіанних фарб і технічних піаністичних завдань, спрямованих на розкриття глибинного художнього замислу кожного із цих технічних творів.

**2.2. Вправи для фортепіано як важливий щабель оволодіння сучасною фортепіанною технікою**

Окрім етюдів, які починаючи з ХІХ ст. стали невід’ємною складовою технічного вдосконалення піаністів, в сучасній практиці доволі широко застосовуються і численні вправи, метою виконання яких є набуття піаністами найрізноманітніших навичок фортепіанної гри.

Протягом ХVII–ХХ ст. різними фортепіанними педагогами-методистами пропонувалися найрізноманітніші вправи для розвитку техніки – від найпростіших, на кшталт вправ, розміщених в численних школах для початківців – на координацію рухів за фортепіано, на укріплення пальців у різних їхніх сполученнях, на різні прийоми фортепіанної техніки – від дрібної до акордової, прийомів martellato тощо. Кожному етапові розвитку виконавства на клавірі, згодом на фортепіано, в залежності від епох, естетичних стилів, і, відповідно, художніх завдань творів тих або інших часів, змінювалися і вимоги до оволодіння технікою для оволодіння високим виконавським рівнем на клавірі – фортепіано.

Деякі збірники вправ були присвячені усьому комплексу можливих технічно-художніх завдань, які були притаманні фортепіанним творам відповідного стилю, інші переслідували більш вузькі цілі і присвячувалися відпрацюванні якогось одного або схожих технічних прийомів. Чимало збірників вправ, які нерідко називалися «Школами», було присвячено технічному засвоєнню різноманітних клавірних, згодом фортепіанних оздоблень.

Так, у нотному зібранні Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка зберігається примірник перекладеної російською мовою «Теоретичної та практичної школи оздоблень фортепіанної гри» (1873 р.), укладачем якої був відомий у Празі фортепіанний педагог **Й. Їранек** (див. Додаток 3). Ця «Школа» присвячена засвоєнню і технічному відпрацюванню різноманітних трелей, форшлагів, мордентів, arpeggiato тощо. Окрім різноманітних вправ на засвоєння техніки виконанні цих та інших оздоблень, укладач пропонує уривки з творів композиторів-сучасників, в яких неодноразово використовуються ті або інші оздоблення. Таким чином, сухе тренування прийомів виконання того чи іншого оздоблення підкріплюється високохудожніми прикладами класичного і романтичного репертуару [17].

Найпопулярнішими впродовж багатьох десятиліть після їх публікації в 1877 р. вважалися вправи **Ш. Л. Ганона** **(Анона)** (1819–1900) – французького композитора і фортепіанного педагога. Повна назва цього видання – «Піаніст-віртуоз. 60 вправ для досягнення швидкості, незалежності, сили і рівномірного розвитку пальців, а також легкості зап’ястя». За словами самого автора, «ці вправи розраховані на те, щоб ліва рука досягла такої ж швидкості, як і права» [9, с. 3].

Збірник цього методиста містить 60 вправ, які, в свою чергу, розподіляються за сферами завдань, на декілька частин.

У першій частині надаються підготовчі вправи для досягнення швидкості, незалежності, сили і цілковито рівномірного розвитку пальців.

У другій частині містяться більш складні вправи, які призначені для підготовки пальців до віртуозних вправ. У цій частині після низки вправ на трелі різними пальцями, підкладання першого пальця після 2-го, 3-го, 4-го і 5-го пальців тощо надаються найрізноманітніші варіанти виконання гам, арпеджіо та акордів, зокрема мажорні та мінорні гами двома руками терціями, секстами, хроматичні гами – різною аплікатурою, а також малими та великими терціями і секстами, усілякі різновиди арпеджіо – короткі, довгі, ламані, домінантовими та зменшеними септакордами від різних ступенів у різних руках тощо.

В третій частині надаються віртуозні вправи, які ставлять за мету подолати найвищі труднощі фортепіанної гри. В цій частині автор пропонує вправи на репетиції, на подвійні повторення одного й того ж звуку одним пальцем у найшвидшому темпі, на трелі всіма п’ятю пальцями, на свободу зап’ястя (гра окремими терціями та секстами), на розтяжку різних пальців в їхній комбінації, на гами терціями, на розвиток октавної техніки, на подвійні трелі терціями, секстами, на пасажі ламаними октавами, на ламані октавні арпеджіо, на тремоло різними інтервалами та акордами тощо.

Отже, 60 вправ Ганона в період їх складання являли собою стислу енциклопедію різноманітних технічних завдань для виконання поліфонічного, класичного і романтичного репертуару. Ці вправи були вельми популярні впродовж багатьох десятиліть наприкінці ХІХ – в першій половині ХХ ст., проте і нині цей збірник постійно перевидається різними європейськими виданнями.

У ХХ ст. з’явилося чимало корисних збірників вправ, присвячених розвитку тому чи іншому технічному комплексу. Назвемо, серед інших, наступні: Підготовчі вправи до двійних терцій **О. Гнесіної**, вправи на двійні терції **М. Лонг**, **Р. Іозефі**, **А. Корто**, вправи на розвиток кисті, октави, ламані октави, акорди **М. Лонг** та ін.

За прикладом 60 вправ Ганона, з урахуванням особливостей сучасної музичної мови і засобів виразності, радянським російським педагогом-методистом, який багато десятиліть працює в Центральній середній спеціальній музичній школі (м. Москва) **Є. Тімакіним** були укладені «Щоденні вправи піаніста», де пропонується безліч варіантів вправ у вигляді три-, чотири-, та п’ятизвучних арпеджіо з використанням не-терцових сполучень інтервалів, що не характерно для класичної і романтичної музики, але цілком відповідає завданням щодо виконання творів багатьох композиторів ХХ – початку ХХІ ст., в яких розтяжка між пальцями і, водночас, їхня швидкість і активність використовуються дуже часто [34]. Цим же автором укладено посібник «Навички координації в розвиткові піаніста», спрямований на розвиток навичок піаністичної координації на початковому і середньому періоді навчання фортепіанної гри. Перша частина посібника присвячена опису прийомів і способів роботи над координацією руху. Друга частина включає різні вправи для вдосконалення поліметричних навичок [35.].

Наведені вище збірники, як і сила-силенна інших найрізноманітніших вправ, спрямованих на розвиток фортепіанної техніки виконавців, стають у нагоді піаністам будь-якого віку, будь-якої попередньої підготовки, ставши вельми вагомою складовою в підготовці сучасних виконавців-професіоналів, яку б національну фортепіанну школу вони не презентували, адже мова музики є інтернаціональною.

**2.3. Особливості джазової фортепіанної техніки**

Новий поштовх до еволюції в ХХ ст. жанр етюду отримав у **джазовій музиці**, яка, активно розвиваючись протягом ХХ ст. як така, водночас вплинула і на творчість багатьох композиторів ХХ ст. – початку ХХІ ст. – представників академічного напряму: від К. Дебюссі, М. Равеля та І. Стравінського до Л. Бернстайна та Р. Щедріна.

Показовими в цьому плані є надруковані видавництвом «Музична Україна» в 1987 і 1989 рр. два випуски збірнику «Джаз і фортепіанна музика першої половини ХХ століття» [13], в яких зібрані зразки фортепіанної творчості композиторів академічної спрямованості, написані або з використанням джазових ритмів, гармоній, інтонацій тощо, або саме як джазові твори. На жаль, попри анонсування багатьох випусків цієї антології, третій і подальші випуски так і не були видані.

Відзначимо, що найпершим автором, чия творчість презентується в першому випускові, є Л. М. Готчок (Готшалк) – композитор американського походження, молодший сучасник Ф. Шопена і Ф. Ліста, який вже в 1845 р. у 16-річному віці створив п’єсу «Бамбула», де засобами фортепіано передав танок конголезців, а в 1851 р. – «Банджо», де фортепіанними засобами відтворив гру на популярному серед афро-американців інструменті.

Наступні автори цього випуску (за хронологією написання творів) – французькі композитори кінця ХІХ – початку ХХ ст. Е. Саті та К. Дебюссі, і, нарешті – американець Ч. Айвз та російський композитор з українським корінням І. Стравінський.

У другому випускові презентовані твори чеського композитора єврейського походження Е. Шульгофа, румуна Б. Мартіну та француза (молодшого члена «Групи шести») Ж. Оріка.

Відзначимо, що серед цих творів є і три етюди циклу «**П’ять джазових етюдів» Е. Шульгофа**, написаних композитором у 1926 р. В числі цих етюдів є концертні п’єси у формі чарльстону та блюзу. Однак, найвідомішим твором цього циклу є Токата на тему американського піаніста і композитора З. Конфрі «Кошеня на клавішах» – цілком оригінальний твір, який належить до вершин творчості цього митця. Інший цикл етюдів саме для виховання джазових піаністів – **«Hot Music»** – був створений Шульгофом у 1928 р. У ньому було 10 синкопованих етюдів на найрізноманітніші види фортепіанної техніки.

Вірне з технічного боку виконання найрізноманітніших зразків джазової музики, як і мистецтво джазової імпровізації, вимагає від піаніста вирішення принципово інших технічних завдань, адже в джазовій музиці і в джазовому піанізмі багато звичних і прийнятних канонів, які характеризують виконання зразків академічної музики – від стародавньої до сучасної – немов би стають догори дригом: з сильних на слабкі долі зміщуються акценти, рівне виконання пасажів замінюється акцентуванням окремих нот, найчастіше на слабких долях, нотний запис дводольної джазової музики рівними за довжиною нотами нерідко виконується свінговими прийомами (як тридольний розмір з більш довгим першим звуком – умовно на рахунок ***«один»*** і ***«два»*** та більш коротким третім – умовно на рахунок ***«три»***), численними ламаними ходами у басовому голосі (квінти, октави, децими тощо), несподіваними глибокими і іноді різкими виділеннями акцентованих синкопованих звуків як у мелодії, так і в супроводі. Всі ці специфічні вимоги джазового піанізму зумовили появу багатьох збірників вправ на засвоєння джазової виконавської техніки і спеціальних джазових етюдів, присвячених відпрацюванню за інструментом і якісному засвоєнню специфічних джазових прийомів гри на фортепіано.

Нині існує чимало яскравих джазових фортепіанних етюдів, створених відомими джазовими музикантами. Назвемо лише деякі з таких циклів:

Джазові етюди для фортепіано (для юних музикантів) видатного афро-американського музиканта **О. Пітерсона;**

Jazz Parnass, 111 Etüden, Stücke und Studien für Klavier, 1965 німецького піаніста і педагога **М. Шмітца**;

Джазові етюди (два зошити) чеського піаніста, композитора і диригента **М. Дворжака**, які є своєрідною хрестоматією джазових стилів і напрямів;

8 концертних етюдів ор. 40 російського композитора, народженого в Україні, **М. Капустіна**, в яких поєднуються джазове й академічне начала;

14 джазових етюдів (для школярів) та 6 концертних етюдів російського композитора, джазового піаніста і педагога, колишнього харків’янина **Д. Крамера** та ін.

Цікаву трансформацію гам як навчального матеріалу презентує посібник американського джазового музиканта **Лі Івенса** «Техніка гри джазового піаніста», випущений видавництвом «Музична Україна» (1985). Традиційні мажорні і мінорні гами (в тому числі блюзова) в різних тональностях і вправи, які найбільш часто зустрічаються у вигляді окремих пасажів в джазових п’єсах, дотепно презентуються Івенсом в джазовій манері. Вуха привчаються чути, а пальці відтворювати ці гами в характерних джазових ритмах, з включенням специфічних гармонійних зворотів. Цілком логічним є той факт, що як зразки для під час створення Івенсом власних вправ, американській джазовий піаніст і педагог використовував вправи Ш. Ганона та етюди К. Черні, побудовані на послідовному розвитку всіх видів традиційної фортепіанної техніки. Виходячи з цього, Івенс написав низку методичних і практичних розробок з проблеми техніки гри джазового піаніста, спрямованих на освоєння різних елементів джазу, що включають синкопування, випередження удару, блукаючий бас, «блюзові тони», штрих non legato, рифи тощо (в комплексі вправ «Елементи джазу»), вдосконалення навичок імпровізації (у посібнику «Імпровізація в джазовому акомпанементі»), виконання творів, написаних в стилі рок (посібник «Різновиди стилю рок у виконанні на фортепіано») та ін. Ці роботи користуються популярністю в США, деякі з них були видані в інших країнах – від України до Японії.

Лі Івенс вважає, що подібні публікації допоможуть всім учням і викладачам гри на фортепіано краще зрозуміти і відчути джазову музику [30].

Питанням особливостей фортепіанної техніки в джазі присвячені навчальні посібники відомих радянських музикантів: – «Практичний курс джазової імпровізації» **І. Бріля** (1979) та «Гармонія в джазі» **Ю. Чугунова** (1980). Обидва вони стали справжніми «настільними книгами» молодих джазових музикантів, відомими далеко за межами колишнього СРСР. Так, посібник «Гармонія в джазі» був навіть перекладений мовою фарсі і виданий в Ірані вихованцем факультету музичного мистецтва Харківської державної академії культури П. Сарджарі.

Кожен з цих посібників містить конкретні завдання на розвиток притаманній тому чи іншому джазовому стилю фортепіанної техніки як невід’ємної і надважливої складової загального джазового мислення, а також хрестоматії, в яких надаються найхарактерніші зразки фортепіанної джазової музики від найперших регтаймів до вельми складних п’єс провідних джазових музикантів другої половини ХХ ст.

**«Практичний курс джазової імпровізації»** І. Бріля, перший оприлюднений у Радянському Союзі у вигляді посібника досвід узагальнення цього складного і цікавого, і, водночас, вельми популярного музичного жанру, став давно очікуваним і необхідним як музикантам для вдосконалення майстерності, так і тим, хто хоче оволодіти основами джазового виконавства.

Як зазначав відомий радянський композитор і джазовий музикант Ю. Саульський у передмові до цього видання, «…у першому розділі цього посібника “Гармонія” велика увага приділяється вивченню гармонії в практичному її застосуванні. Автор прагне до того, щоб учні не тільки змогли добре знати гармонію, а й відчути її, як би пропустити через своє творче “я”, тобто вільно оперувати гармонійними комплексами, без чого мистецтво справжньої джазової імпровізації немислимо. У другому розділі “Мелодія і ритм” значну увагу приділено автором розвитку мелодійних і ритмічних навичок. Проникнення в ритмічний клімат джазової музики, навчання вільному оперування непростим по інтонаційному складу мелодійним мовою джазу є вельми важливим для учнів, що осягають закони імпровізації. “Хрестоматія” (третій розділ) дає уявлення про різні стилі фортепіанної джазової музики і деякі особливості техніки гри в кожному, що, безумовно, розширює кругозір учнів, загострює у них почуття стилю» [Цит. за: 6].

Посібник **«Гармонія в джазі»** Ю. Чугунова, який вийшов друком роком пізніше «Практичного курсу …» став своєрідним продовженням першої праці. Проте, якщо головна увага автора першого посібника приділялася методичним засадам навчання джазової імпровізації, то в другому насамперед розглядалися відмінні від класичної риси джазової гармонії та застосування джазової гармонії і специфічних джазових ритмів в імпровізаціях джазових піаністів:

1) інтенсивна диссонантність – вживання здебільшого септ-, нон-, ундецім- і терцдецімаккордов, альтерірованних акордів та акордів з доданими ступенями, тяжіння до хроматизмів тощо;

2) прагнення до акордового паралелізму;

3) прагнення до докладної гармонізації за рахунок побічних домінант (рух по квінтовому колу), хроматизмів, замін тощо;

4) величезна роль блюзу, що накладає відбиток майже на будь-який джазовий твір або джазове виконання як у вигляді прямого використання блюзової форми, так і в застосуванні «блюзових нот».

Особливу увагу в посібникові приділено альтерації, оскільки джазова і естрадна музика ґрунтується в значній мірі на альтерованих гармоніях.

За переконанням рецензента цього посібника Ю. Саульського, «…ця робота має велике практичне значення, оскільки в ній в систематизованому вигляді даються необхідні відомості по предмету, без знання, якого неможливі скільки-небудь серйозні заняття в області джазової імпровізації та аранжування» [Цит. за: 38].

Навіть така невелика презентація авторів, більшість яких активно концертує або концертувала як джазові піаністи, та їх етюдів і вправ, свідчить, з одного боку, про чільне значення технічної досконалості в підготовці джазових піаністів, а з іншого – про неабияку доцільність і затребуваність джазових фортепіанних вправ та етюдів в сучасній педагогічній і виконавській практиці.

**2.4. Технічна підготовка сучасних китайських піаністів як надважлива складова їхнього міжнародного успіху**

В музичному мистецтві Китаю, зокрема у фортепіанному виконавстві і творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ ст., представлений практично весь спектр сучасного фортепіанного технічного арсеналу.

Глибоко засвоївши лише протягом одного століття величезний обсяг клавірної, згодом фортепіанної музичної спадщини людства, китайські митці, які пройшли шлях від знайомства з фортепіано і фортепіанним мистецтвом як таким до завоювання провідних світових позицій у сфері фортепіанного виконавства та створення численних самобутніх творів для фортепіано. Ці твори нині, хоча і виконуються переважно китайськими музикантами, все частіше привертають увагу і піаністів інших національних шкіл.

Багата на численні різнобарвні кольори і найтонші нюанси китайська фортепіанна література ХХ – початку ХХІ ст. охоплює практично всі жанри: від невеликих п’єс до сонат і концертів – складних як за образністю та змістовністю, так і за технічними завданнями для відповідного втілення творчих задумів композиторів. Попри те, що саме жанр етюду опинився на периферії творчих пошуків китайських митців, технічний арсенал фортепіанної техніки, використаний в переважній більшості фортепіанних творів китайських авторів, є найрізноманітнішим. Нерідко у фортепіанних опусах китайських композиторів перетинаються технічні вимоги до яскравої інтерпретації епізодів, властивих стилістиці часів бароко, з прийомами, характерними для естетики романтизму, а дрібна техніка, найбільш притаманна європейській класичній добі, прикрашається специфічними колористичними елементами, властивими естетиці імпресіонізму.

Така полістилістичність, з європейської точки зору, багатьох фортепіанних творів китайських авторів є доволі характерною рисою. Саме поєднання, на перший погляд, «далеких» один від одного піаністичних прийомів надає багатьом п’єсам китайських композиторів неповторний і специфічний для європейського слухача і виконавця аромат.

Із відомих циклів власне фортепіанних етюдів китайських митців слід назвати **«Чотири етюди на мелодії Пекінської опери» Ні Хунцина** та **«Шість концертних етюдів»** (для дітей) **Чжао Сяошена**, написаних у 1970-х рр. за часів культурної революції.

В обох цих циклах провідними завданням стали:

1) зображення технічними і колористичними засобами фортепіано звучання і прийомів гри на різноманітних китайських народних інструментах, які входять до складу оркестру національних китайських інструментів;

2) використання фортепіанної палітри барв для створення масових святкових танцювальних сцен та (або) поетичних картин китайської природи (імітація співу птахів, звуків лісів, плескоту води, шуму вітру тощо).

Для цих двох фортепіанних циклів характерне вдале поєднання рис минулого і сьогодення, пошук і застосування нестандартних і, часом, неочікуваних фактурних і колористичних рішень, що збагатило національні китайські традиції музичної культури.

Ще один цикл – **«Етюди для фортепіано» №№ 1–16, ор. 31** **Дін Шанде**, створений композитором у 1989 р., також адресований юним виконавцям. Переважній більшості цих етюдів притаманний двоголосний виклад музичного матеріалу, який дуже нагадує «осучаснені» інвенції Й. С. Баха. Відзначимо, що власне навчання на фортепіано в Шанхаї у російського піаніста Б. Захарова Дін Шанде розпочинав саме з етюдів ор. 299 К. Черні, пізніше ор. 740 та вправ Ш. Ганона [36]!

В низці етюдів цього китайського композитора превалює токатність, проте майже в усіх інших токатні епізоди є їх середньою (контрастною) частиною. Попри відсутність у більшості з них якихось складних з технічного боку завдань, ці етюди можна вважати дуже корисними, адже для юних китайських виконавців такі твори, які базуються на яскравому національному мелодизмі, є добрим підґрунтям для засвоєння європейського стилю поліфонічного письма і підготовкою до осмисленого виконання подібних і, згодом, більш складних творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, інших майстрів поліфонії епохи пізнього Бароко.

Протягом сторіччя існування фортепіано в широкому китайському побуті цей інструмент завоював прихильність десятків мільйонів мешканців Піднебесної. Система масової підготовки піаністів, яка впроваджується в країні, охоплює всі освітні ланки – від звичайних шкіл до інститутів і консерваторій. На кожному із щаблів фортепіанного виховання в країні пильна увага приділяється саме високоякісній технічній підготовці як найважливішому компоненту фахової піаністичної підготовки.

В останні десятиріччя на численних міжнародних конкурсах талановиті китайські піаністи презентовані дуже рясно, а рисою, яка вирізняє їх серед представників інших національних шкіл, є бездоганна віртуозність на межі людських можливостей.

Тож у фортепіанному виконавстві провідні китайські піаністи недалекого минулого і сучасності – Лі Мінцян, Лю Шикунь, Кун Сяндун, Ланг Ланг, Лі Юнді, Лу Чао, Хуан Чуфан, Юджа Ванг, Чен Са, Чжан Хаочен, Шень Веньюй, Ван Чун, Чжан Шенлян та ін. [33], виховані на зразках європейського жанру етюду – від інструктивних етюдів М. Клементі і К. Черні та інших авторів ХІХ –ХХ ст. до концертних етюдів Ф. Шопена та С. Рахманінова, демонстрували і демонструють найвищий рівень технічної майстерності, створюючи для сучасних молодих музикантів – представників європейських та американської виконавських традицій нову реальність, нові еталони виконання добре відомих людству зразків фортепіанної музики різних стилів та епох. Найрізноманітнішою і найцікавішою виявилася презентація китайськими музикантами європейських творів романтичного репертуару. Не менш яскраво і переконливо звучать під пальцями китайських піаністів і численні твори вітчизняних композиторів, які поєднують національну пентатонну мелодику з європейською гармонізацією і витонченими фортепіанними барвами, найчастіше притаманними романтичній або імпресіоністичній звуковим палітрам. Завдяки їх довершеному виконанню китайськими талановитими пропагандистами, ці яскраві й самобутні композиції дедалі все більше та активніше завойовують симпатії слухачів з усіх континентів.

**Висновки до розділу 2**

Останнє століття в історії піаністичного мистецтва характеризувалося подальшим велетенським збагаченням фортепіанного репертуару, який віддзеркалив практично всі стилі, течії й напрями музичної культури цього періоду: неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, нова Віденська школа з серійною технікою письма, експресіонізм, мінімалізм, сонористика та ін.

Кожному з цих стилів, течій і напрямів притаманна низка певних технічних фортепіанні прийомів. Для вірного прочитання таких творів сучасний піаніст має оволодіти неабияким комплексом технічних вмінь. Проте, під час виконання творів або старовинних майстрів, або композиторів-класиків, романтиків, чи то представників різних напрямів і стилів ХХ – початку ХХІ ст., слід усвідомлювати, що фортепіанна техніка, якою довершеною вона би не була, завжди є лише засобом, нехай і дуже важливим, для високохудожньої інтерпретації музики, проникнення в композиторський замисел, створення яскравого індивідуального прочитання творів.

Практично ті ж критерії, що висуваються до фортепіанної техніки, притаманні і виконанню джазової музики (з усіма відмінностями її від академічної), яка впродовж ХХ ст. пройшла етапи від становлення до розквіту й масової популярності, а нині вже стає окремою сферою елітарного музичного мистецтва.

ХХ – початок ХХІ століття у фортепіанній музиці відзначилися новими яскравими прикладами творів у жанрі концертного етюду, в яких поєднуються складні технічні і художні завдання. Водночас, традиційна увага при підготовці піаністів приділяється виконанню і засвоєнню ними як традиційного навчального технічного (гами, арпеджіо, акорди, різноманітні вправи, інструктивні, згодом – інструктивно-художні етюди), так і високохудожніх творів технічних творів (етюди, токати, віртуозні концертні п’єси тощо).

Для творчості китайських піаністів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. фортепіанна техніка є важливішою складовою їхньої підготовки, адже довершений технічний бік китайських виконавців нерідко найбільш вражає і фахову, і масову слухацьку аудиторії.

**ВИСНОВКИ**

Протягом багатовікової еволюції клавірного / фортепіанного мистецтва відповідно змінам естетичних стилів, жанрів, бачення виконавства на клавішних інструментах змінювалися і вимоги щодо технічних особливостей відтворення тих або інших творів для цих інструментів. Основні етапи еволюції технічних засобів виконавства на клавірі / фортепіано співпадають, згідно із визначенням Н. Рябухи, із етапами еволюції естетичної думки та конструктивним й акустичним вдосконаленням інструментів: клавірний період, класичний період, романтичний період, постромантичний період, авангардний період.

Аналіз наукових та методичних публікацій, присвячених особливостям клавірної / фортепіанної техніки дозволяє зробити висновок про наслідування кожною наступною епохою попередніх досягнень у використанні технічних особливостей попередніх часів при збагаченні новими вимогами і новими технічними засобами, спроможними відобразити нові образи і нові змісти, притаманні наступній епосі.

Зміну технічних вимог щодо виконавства на клавірі / фортепіано обумовлювали естетичні погляди на музичне виконавство і зміна стилів та жанрів музики для клавіру / фортепіано.

На зміну поліфонічній фактурі, в якій головна увага композиторів приділялася ясному голосоведінню, рівноправ’ю голосів, перекладанню довгих пальців за біль короткі, утриманню довгих звуків в окремих голосах, прийшла епоха класицизму, в я поліфонічний стиль змінився гомофонно-гармонічним, тож важливі зміни мала і клавірна / фортепіанна фактура: велике значення приділялося якісній пальцьовій моторній дрібній техніці, співвідношенню мелодичного голосу та акомпанементу. Романтична техніка, на відміну від класичної, потребувала застосування техніки плечового поясу: октавної, акордової, виконання гам подвійними нотами, арпеджіо, великих стрибків, значно глибшої й насиченої педалізації тощо. Техніка епохи постромантизму передбачала поєднання всіх можливих видів технічного оснащення піаністів. Нарешті, фортепіанна техніка авангардного періоду включає трактування фортепіано часом як ударного, часом як сонорного інструменту, різних експериментів із застосуванням нетрадиційних способів звуковидобування (щипки струн), гра на спеціально підготовленому фортепіано, різноманітні поєднання педального і безпедального звучання, нашарування різних гармоній тощо.

Для розвитку техніки з початку ХІХ ст. поруч із різноманітними вправами, які існували від епохи клавесиністів, виник фортепіанний етюд, який на початку свого існування використовувався виключно в навчально-інструктивних цілях, проте завдяки творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана та ін. композиторів-романтиків швидко трансформувався в концертно-віртуозний жанр.

На відміну від академічного виконавства, джазові етюди, створені багатьма композиторами ХХ – початку ХХІ ст., поєднуючи інструктивні й художні завдання, спрямовані на оволодіння піаністами специфікою джазового виконавства з характерною для цього виду музичного мистецтва з відмінними від академічного виконавства імпровізаційністю, поліритмією, заснованою на синкопованому ритмі та свінгуванням – унікальним комплексом прийомів ритмічної фактури.

Технічний бік виконання фортепіанної музики для китайських піаністів другої половини ХХ і особливо початку ХХІ ст. є презентаційною і відмінною рисою їхнього виконавства, адже феноменальна технічна підготовка практично всіх відомих у світі сучасних китайських піаністів є найхарактернішою рисою їхнього виконавства.

Попри важливість довершеної фортепіанної техніки в сучасному піанізмі, головним є те, що техніка виконання ніколи не була і не стала самоціллю, а лише слугує важливою і невід’ємною складовою високохудожньої інтерпретації фортепіанних творів.

**Список використаних джерел**

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на струнно-клавишных инструментах (от эпохи Возрождения до середины ХІХ века) : Хрестоматия. Киев : «Музична Україна», 1974. 163 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. Москва: Музыка, 1988. 415 с., нот.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : Учебник. В 3-х ч. Ч. 3. Москва: Музыка, 1982. 286 с.
4. Антонец Е. А. Эволюция салонной музыки в европейской культуре [Рукопись] : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Сумской гос. педагогический ун-т им. А. С. Макаренко. Сумы, 2006. 244 л.: фотоил.
5. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г. / Пер. и коммент. Е. Юшкевич. Санкт-Петербург : издание Русского фонда старинной музыки. Издат. дом «Earlymusic». 2005. 169 с. [Электронный ресурс]. URL : http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id25/Bach\_klavir.PDF. (Дата звернення 29.09.2019).
6. Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. 3-е изд. Москва : Сов. композитор, 1985. 112 c.
7. Ван Ке. Фортепіанна техніка як засіб музичної виразності // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2019. С. 181–182.
8. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с.
9. Ганон Ш. Л. Пианист-виртуоз. 60 упражнений для достижения беглости, независимости, силы и равномерного развития пальцев, а также легкого запястья. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 117 с.
10. Григоренко С. В. Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавства. 2010. № 1. С. 7–13.
11. Гудкова Л. А., Гетьман В. В. Анализ методик обучения игре на клавесине (на основе музыкальных трактатов Франции конца XVII – начала XVIII вв.). [Электронный ресурс]. URL : https://cyberleninka.ru/article/v/analiz-metodik-obucheniya-igre-na-klavesine-na-osnove-muzykalnyh-traktatov-frantsii-kontsa-xvii-nachala-xviii-vv. (Дата звернення 29.09.2019).
12. Дельсон В. Прокофьев. Четыре этюда для фортепиано [Электронный ресурс] // Belcanto.ru. URL : <https://www.belcanto.ru/prokofiev_4etudes.html>.
13. Джаз и фортепианная музыка ХХ века. Вып. 1; 2. Киев : Музична Україна, 1987, 1989.
14. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Ленинград: Гос. музыкальное изд-во, 1960. 283 с.
15. Друскин М. Ференц Лист. Этюды [Электронный ресурс] // Belcanto.ru. URL : <https://www.belcanto.ru/liszt_etudes.html>.
16. Забара М. Фортепіанні школи першої половини XIX століття та Лейпцизька консерваторія // Київське музикознавство : зб. наук. праць. Вип. 40. Київ, 2011. С. 174–183. [Електронний ресурс]. URL : http://glierinstitute.org/ukr/digests/040/23.pdf. (Дата звернення: 30.09.2019).
17. Иранек Й. Теоретическая и практическая школа украшений фортепианной игры / сост. И. Иранеком. Москва : Юргенсон, ценз. 1873. 39 с.
18. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп’янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник / Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
19. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Історія. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 299 с.
20. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. Київ: Освіта України. 2010. 416 с.
21. Кроха Е. С. Жанр этюда и его эволюция (Клементи, Черни, Лист, Шопен, Дебюсси) : Методическая работа [Электронный ресурс] / МБОУ ДОД ГДД(Ю)Т им. Н. К. Крупской // Сайт учителей музыки. Новокузнецк, 2016. URL : https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2016/03/18/zhanr-etyuda-i-ego-evolyutsiya.
22. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине (1716, 1717). [Электронный ресурс]. URL : http://sinisalo-ptz.ru/index.php?nma=catalog&fla=stat&cat\_id=5&nums=9. (Дата звернення: 29.09.2019).
23. Ландовска В. О музыке / пер. с англ. А. Е. Майкапара. Москва : Классика–XXI, 2005 (ПИК ВИНИТИ). 366, [1] с. : нот.
24. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине ХХ века // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Шаповалова Л. В. Харків : «С. А. М.», 2011. С. 12–26.
25. Малинковская А. В. «Индивидуальная фортепианная техника» Карла Адольфа Мартинсена: открытое и подозреваемое // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 3. С. 66–80.
26. Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку ХІХ століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муціо Клементі) // Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. 2018. № 3 (40). С. 66–77.
27. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві // Культура України. Вип. 46. Харків : ХДАК, 2014. С. 267–275.
28. Посвятовська І. Я. Фортепіанні цикли Сергія Прокоф’єва в жанрово-стильовому контексті музики першої половини ХХ століття (виконавський аспект) : дипломна робота для здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво [Електронний ресурс] / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 64 с. URL : http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2015/12/posvjatovska-i-fortepianni-cykly-serhija-prokofyeva.pdf.
29. Рябуха Н. О. Звукообраз фортепіано в динаміці історико-культурних змін // Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 229–236.
30. Сергеев В. Предисловие к сборнику Ли Ивэнс. Ритмы джаза в игре на фортепиано основы синкопирования и полиритмии. Киев: Музична Україна, 1986. [Электронный ресурс]. URL : https://ale07.ru/music/notes/song/jazz/evens.htm.
31. Сергей Рахманинов*:* историяи современность *:* Сб*.* ст. / Ред.-сост. А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. Ростов*-*на-Дону: Ростовская государственная консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006.
32. Стравинский И. Хроника моей жизни. Москва : Композитор, 2005. 464 с.
33. Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проекції : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. [Рукопис] / Харківський національний ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 220 с.
34. Тимакин Е. Ежедневные упражнения пианиста. Москва : Музыка, 2016. 56 с.
35. Тимакин Е. Навыки координации в развитии пианиста. Москва : Музыка, 2012. 76 с.
36. У На. Педагогическая деятельность профессора Б. С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шан Дэ) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskaya-deyatelnost-professora-b-s-zaharova-v-shanhae-po-materialam-dokumentov-i-publikatsiy-din-shan-de.
37. Цыпин Г. М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника : учебник. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 193 с. [Электронный ресурс]. URL : https://urait.ru/uploads/pdf\_review/09EAF62F-9ACD-4BDC-8FC6-F94FC1836829.pdf. (Дата звернення: 30.09.2019).
38. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учеб.-метод. пособие для фортепиано. Изд. 3-е, перераб. Москва : Сов. композитор, 1988. 152 с.
39. Шейко В. М., Богуцькй Ю. П., Кушнаренко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
40. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста: навчально-методичний посіб. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.
41. Яворский Д. Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С. Аверинцева // Київське музикознавство. 2013. Вип. 46. С. 179–191.
42. Charles-Valentin Alkan (Composer, Arranger) [Electronic resources] // Bach Cantatas Website. URL : https://www.bach-cantatas.com/Lib/Alkan-Charles.htm.