

8. Переможці конкурсу ім. Лисенка виступатимуть у Львівській філармонії, але це буде не концерт // ЗІК. – 2008. – 2 лютого [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zik.ua/ua/news/2008/02/12/125578>
9. Пилатюк О. Роль першовиконань у системі естетичних цінностей композитора Олександра Козаренка / Олена Пилатюк. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І. П.Котляревського, 2009. – Випуск 24. – С. 279–286.
10. Фёдоров Е.Е. О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению / Е.Е. Федоров // Вопросы музыкознания / ред. и сост. Б.А.Шиндин. – Новосибирск, НГК им. М. И. Глинки, 1999. – С.164–178.

*В статтє сделан обзор суцественных достижений представителей львовской фортепианной школы в фортепианном конкурсе им. Н.Лысенко – одном из самых престижных музыкально-исполнительских конкурсов Украины. Конкретизированы их позиции, относительно значения конкурсного опыта в профессиональной подготовке пианиста-исполнителя. Выявлено влияние этого конкурсного соревнования на дальнейшую концертную, творческую, педагогическую и научную деятельность лауреатов.*

**Ключевые слова:** фортепианный конкурс им. Н.Лысенко, лауреат, концертная деятельность.

*This article provides an overview of significant achievements of representatives of the Lviv school of piano in the Piano Competition named after M.Lysenko – one of the most prestigious Music and Performing competitions in Ukraine. Fleshed out their position on the importance of competitive experience in the training of the pianist-singer. The effect of this competitive event for further public concert performance, creative, educational and scientific activities of the winners.*

**Key words:** Piano Competition named after M.Lysenko, the winner, public concert performance.

УДК 78.071.2

Олександра Качмар

### ФОРТЕПІАННА СЮІТА М.ШУХА «ПЕРШІ КРОКИ» В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

*У статті досліджується фортепіанний цикл для дітей сучасного українського композитора М. Шуха «Перші кроки» в аспекті його дидактичних особливостей з метою впровадження до педагогічного репертуару у класі гри на фортепіано.*

**Ключові слова:** історія української музики, фортепіанний цикл, дитячий альбом, музична педагогіка, М. Шух.

Серед творчого доробку сучасного українського композитора Михайла Шуха (нар. 1952 р.) завдяки своїй дидактичній спрямованості особливе місце посідає фортепіанна сюїта «Перші кроки», написана 1999 року і 2008 року видана у Донецьку. Вона призначена для учнів 1–3 класів ДМШ. Яскрава образна сфера циклу є доступною і зрозумілою для дитячого сприйняття. Вона змальовує тварин і комах («Маленький гіппо йде на прогулянку», «Танок стрибаючих каченят», «Кучерява вівця», «Жу-жу-жу дзичить жучок»), казкових персонажів («Туфелька Попелюшки», «Страшне чудовисько йде на полювання», «Вальс Мальвіни», «Розбійники-тритони підкрадаються»), природу («Я дивлюсь на хмари», «Дощик-дощик, перестань», «Смарагдове озеро»), світ іграшок («Помаранчевий паровозик їде в гості», «Заводна балерина», «Дитяча залізниця»). Сюїта складається із тридцяти двох п'єс, розташованих за принципом наростання складності та вирішення виконавських завдань. Відштовхуючись від педагогічного спрямування, автор послуговувався простою і доступною музичною мовою, хоча й з елементами розширеної тональності. Усі п'єси мають чітку форму (головно, період) і логічність у побудові образу. Учні матимуть нагоду ознайомитися з основними штрихами, динамічними відтінками, різними типами фактурного малюнку, початками поліфонії (канон), елементами колористики, джазової лексики. У деяких п'єсах проставлено авторську аплікатуру.

У пропонованій статті автор ставить своєю метою дидактичний аналіз сюїти в контексті формування сучасного дитячого фортепіанного репертуару.

У № 1 «Маленький гіппо йде на прогулянку» перед юним музикантом ставиться завдання освоєння зміни реєстрів (перша, мала, велика, друга октави). Основне навантаження лежить на партії правої руки, де проводиться мелодія. Ліва рука виконує роль супроводу. Штрихи: *non legato*, елементи *legato* (по два звуки), *staccato*. Ознайомлення із прийомами динаміки: *mf*, *f*, *crescendo*, *diminuendo*.

Для зображення забавних каченят (№ 2 «Танок стрибаючих каченят») автор застосовує цікаву деталь – інтервал секунда, що підкреслює їхню ходу перевальцем. Порівняно із попередньою п'єсою тематизм у творі постає ускладненішим, оскільки представлений двома типами. Перший з них, що веде ліва рука, – два мотиви у висхідному русі в межах інтервалу терції на штрихах *staccato* та поєднанні *legato* із *staccato* (власне, на згаданому інтервалі секунда). Другий тип тематизму (веде права рука) представлений трьома низхідними мотивами в межах терції на штриху *legato*.

У п'єсі № 3 «Кучерява вівця» закріплюються ті завдання, що ставилися перед учнем у № 1 та № 2. Це – володіння різними штрихами. Тут воно ускладнюється одночасним їх застосуванням. Так, у правій руці мотиви *legato* підтримуються супроводом *staccato* або *non legato* у лівій руці і навпаки. Також композитор передбачає як дидактичне завдання вміння вести мелодію, передаючи її з партії однієї руки до іншої (останні чотири такти).

П'єса № 4 «Жу-жу-жу дзичить жучок» має технічне спрямування завдяки жвавому темпові *Allegretto* та активності тематичного руху. Серед завдань: відпрацювання навичку синхронної гри обох рук, що рухаються дзеркально, штриха *legato* (на дев'ять звуків), динамічних контрастів *f*, *diminuendo*, *p*; *f*, *subito p*.

У № 5 «Туфелька Попелюшки» казковий образ Попелюшки, що потрапила на бал і загубила свою туфельку, змальовується за допомогою тридольного метру (ознака вальсовості). Перед учнем ставиться завдання зрозуміти прикмети тридольності: перша доля – сильна, друга і третя – слабкі. Крім цього, значну складність становитиме поміжтактова синкопа у кульмінаційній зоні твору у партії правої руки (ліва рука в цей час рухається). У тематизмі, на відміну від попередніх п'єс, переважають інтонаційні ходи *legato* по звуках тризвука (що є важливою тренувальною вправою для постановки руки юного піаніста).

У п'єсі № 6 «Веселі чоловічки будують дім» відтворено контрастний до попередньої образ працьовитих і веселих гномиків, що завзято будують дім. Така мальовнича картинка у музиці постає завдяки використанню жвавого темпу *Vivo*, в якому учневі необхідно відпрацювати точність штрихового малюнку та динамічного плану. В інтонаційному відношенні мелодична лінія збагачена ходами на кварту.

На прикладі № 7 «Колискова для Еллі» учень знайомиться з жанром колискової пісні, його характерними особливостями (повільний темп, наспівність мелодичної лінії, спокійний монотонний характер, зумовлений повторністю ритмоінтонацій). Яскраво виражений гомофонно-гармонічний виклад (мелодія + супровід) становитиме певну складність для оволодіння, оскільки крім звуковедення кантилени в правій руці, потрібно одночасно слідкувати за синхронністю взяття тонів тризвуків, якими викладено у лівій руці супровід.

Неповторний світ дитячої життєдіяльності втілено в моторному образі іграшкового паровозика (№ 8 «Помаранчевий паровозик їде в гості»). Для його зображення композитор застосував фактуру типу *martellato* (рівномірного чергування рук у рухливому темпі), що є доцільною для розвитку технічних навичок початківця. Колористичною родзинкою усієї п'єси є інтервал секунди, що виконує функцію осердя тематизму і ніби уособлює свистки паровозика, стрімкість його руху.

Головне завдання при вивченні п'єси № 9 «Я дивлюсь на хмарини» – знайомство з педаллю та застосування її основного різновиду – прямої педалі на сильну долю (тривалістю півтора такта, півтакта). Також перед юним піаністом постане вимога досягти рівності у звуковеденні теми, яка переходить з партії лівої руки у партію правої, на додачу має різне за обсягом фразування (4, 2 + 2; 4, 2 + 2 такти).

Музичний матеріал п'єси № 10 «Завзяті сурмачі грають на збір» доцільний для розвитку просторового і тембрового мислення учня, яке є важливим аспектом виховання музиканта (зокрема, вкрай необхідним для розуміння й інтерпретації музики другої половини 20-го ст. й сучасності!). Образ завзятих сурмачів постає у вигляді тембрових перегуків характерних для сурми мотивів у другій і першій октавах, оформлених у тридольному метрі (розмір  $\frac{3}{8}$ ). Випрацювання просторовості звучання передбачається завдяки динамічним контрастам (див. друге речення нотного тексту).

П'єса № 11 «Зимова казка» написана в гомофонно-гармонічному викладі з метою освоєння учнем головної ролі партії правої руки, що веде мелодію, та партії лівої руки, де розташовано супровід. Друге завдання – набуття навичку гри з педаллю. У п'єсі використано пряму педаль у

кожному такті. Заявлений у назві досить абстрактний образ можна конкретизувати як-наприклад, зимовий пейзаж: морозний сонячний день, під променями сонця виблискує сніг і міниться барвами веселки тощо.

П'єса № 12 «Дощик-дощик, перестань» має технічне спрямування: у ній відпрацьовується у верхньому регістрі штрих *staccato* та прийом *martellato* на динамічному відтінку *p*. Водночас вона буде корисною для здобуття вміння швидкої орієнтації на клавіатурі, оскільки фактура містить октавні переходи тематизму.

Перед юним початківцем у № 13 «Старовинна пісня пастуха» поставлено декілька завдань. По-перше, володіння навиком ведення кантилені (порівняно із попередніми п'єсами вона складається із п'яти побудов по п'ять тактів кожна), а відтак і штрихом *legato*. По-друге, розвиток тембрового мислення через витриману чисту квінту в басовому голосі, що асоціюється з грою на волинці, тоді як мелодія у правій руці – із грою на сопілці або співом. По-третє, знайомство з прийомом *rubato*, що також походить від народного музикування і передбачає невеликі відхилення у темпо-ритмічному процесі твору.

П'єса № 14 «Заводна балерина» написана у токатоподібній манері, ускладненій тридольним метром (розмір  $\frac{3}{8}$ ). Тому музичний матеріал розташований таким чином, що танцювальна ритмічна структура (штрихи *staccato* та дві вісімки *legato*) з наголосом на сильній долі переходить кожні чотири такти з партії правої руки до лівої і навпаки. Тому виконавською метою буде досягнення цілісності звукового потоку за допомогою точності штрихового малюнку.

Написана у вигляді канону п'єса № 15 «Дві конячки одна за одною» вперше у сюїті знайомить із прийомом поліфонічного ведення голосів. Тому учневі слід наголосити про їх смислову рівноправність, а для розуміння різниці поміж ними застосовувати темброві характеристики, як-от скрипка і віолончель, високий, дзвінкий і низький, густий голоси тощо.

П'єса № 16 «Склепіння таємничої печери» буде доцільною для розвитку тембрового і просторового мислення юного музиканта. Її тематизм складається з двох елементів: унісонного мотиву кантиленного типу на відстані двох октав та акордової «плями»-барви, нашарованої на віддалений тонічний органний пункт. Така фактурна інвенція автора нагадує музику імпресіонізму з її колористичними засадами.

Розрахована на учнів 3-го класу ДМШ п'єса № 17 «Давай побарабанимо!» має на меті ознайомлення і тренування крупної (акордової) техніки маленького піаніста. Тематизм репрезентований мажорними тризвуками, що в обох руках синхронно відображають активний цілеспрямований рух барабанних паличок.

Уся п'єса № 18 «Струмочок в країну казок» базується на штриху *legato*, що, власне, і постає головним завданням при опануванні твору. Особливістю фактурного малюнку є проведення фраз із переходом із партії лівої руки до правої, а також звукові «зависання» у лівій руці, що із мелодії перетворюються в акорд чи співзвуччя. Тому п'єса буде формувати навички водночас горизонтального та вертикального слуху.

У № 19 «Страшне чудовисько йде на полювання» для створення зловісного образу чудовиська, яке вирушило на полювання і своєю важкою ногою налякало усе навколо, композитор застосував для означення характеру виконання ремарку *Grave*, низький регістр, імітацію ходи через рівномірне чергування звуків інтервалу чиста квінта (*cis –gis*) у лівій руці, прийом низхідного *glissando* у правій руці з одночасним взяттям педалі. П'єса розрахована на характеристичність зображення образу, тому застосовано різні штрихи (*non legato*, *legato*, акценти) та динамічні відтінки.

На матеріалі п'єси № 20 «Смарагдове озеро» відпрацьовується навичка синхронної гри обох рук в рухливому темпі *Andantino* на відстані широкого інтервалу децима. Також юний музикант продовжить засвоювати штрих *legato* як у фразах по чотири звуки, так і в коротких мотивах по два звуки.

Основою тематизму № 21 «Китайський імператор» є пентатонічна ладова основа. Композитор знайомить учнів із ключовими знаками – бемолями, діезами та бекарами. Тема складається з двох елементів: низхідний унісон на відстані у дві октави та статична мелодія у правій руці із супроводом у лівій. П'єса розвиває навик володіння різними штрихами, у тому числі й акцентоване *non legato*.

В тридольному метрі музичний матеріал № 22 «Приємний настрій» подано у гомофонно-гармонічному викладі: мелодію веде права рука, супровід – ліва. Крім роботи над кантиленою, увагу слід приділити швидкій орієнтації у знаках альтерації, що проставлені біля звуків. У супроводі необхідно слідкувати за синхронністю взяття звуків у співзвуччях.

У п'єсі № 23 «Дзвони у горах» автор пропонує відчутти ефект відлунювання, що спостерігається у горах. Це здійснюється за допомогою використання тривалої педалі (однієї на чотири такти), на яку

імітаційно нашаровуються мотиви у нижньому та верхньому голосах відповідно з динамічним контрастом між темою та її імітацією в інтервал октави. П'єса розвиває просторове мислення юного початківця.

№ 24 «Дитяча залізниця» написаний в манері токати, де почергово змінюються акорди у правій та лівій руці. Заключні дві вісімки (інтервал мала секунда) символізують свисток паровоза. Тому завданням є досягнення рівності звучання у почерговій зміні рук та робота над артикуляцією згідно заявленого автором штриха *marcato*.

Тематичний матеріал п'єси № 25 «Таємниці старого замку» викладено у простій тричастинній формі, тому тут є добра нагода познайомитись із принципом контрасту на різних рівнях (тематичний і темповий між розділами форми, фактурний контраст всередині першого розділу, ритмічний контраст у виконанні низхідної терцевої поспівки: дві шістнадцятки, чвертка з крапкою та рівномірна тріоль). Фантастичного колориту образності твору надає застосування педалі, різної за тривалістю. П'єса розвиває темброве і просторове мислення.

Мініатюра № 26 «Королівські мисливці» є складною з точки зору метричних змін. У ній використано розміри  $2_4$ ,  $5_8$ ,  $3_4$ . Твір є доцільним для відпрацювання штриха *non legato* у швидкому темпі.

Гомофонно-гармонічний виклад п'єси № 27 «Добра казка» передбачає виразне проведення теми-мелодії у правій руці та підпорядкований темі супровід у лівій руці. Особливістю є зітканість мелодії з коротких мотивів. Твір розвиває навик швидкої орієнтації у знаках альтерації.

П'єса № 28 «Розбійники-тритони підкрадаються» знайомить учня із специфічним інтервалом – тритоном, на якому побудований увесь тематизм. У партії правої руки тритон постає синхронно як інтервал, у партії лівої руки – діахронно як основа мотивів. Твір корисний для відпрацювання штриха *staccato*, динамічних відтінків *p*, *crescendo*, *sfz*.

Танцювальний характер № 29 «Вальс Мальвіни» представлений мелодією із супроводом та тридольним метром. Труднощами при роботі над твором є звуковедення мелодії, яка, крім одноголосся, має елементи двоголосся, а також містить і широко розгорнуту лінію, і короткі мотиви; орієнтація в знаках альтерації; застосування прямої педалі.

№ 30 «Джазова імпровізація» знайомить із ладовими (хроматизація діатонічних щаблів), гармонічними (вживання септакордів без розв'язань), виконавськими (агогічні відхилення – «свігунання») особливостями джазової лексики. З технічної сторони важливим є випрацювання рівності гамоподібних пасажів у партії правої руки (невипадково, автор визначив п'єсу як етюд).

№ 31 «Весняні передзвони» розвиває фонічне та колористичне мислення учня за допомогою ефекту відлунювання, що покладений в основу фактури, та педалі. Твір є доцільним для вивчення токатної техніки і на її фоні – динамічних відтінків (*f*, *diminuendo*, *p*) та артикуляції.

Остання п'єса сюїти – № 32 «Стрімкий потік» – заснована на віртуозних пасажах дрібної піаністичної техніки (групи вісімнадцятих у розмірі  $4_4$ ), що зображають невпинність і стрімкість водяної стихії. У першому розділі (форма твору – простий період) композитор застосував почергову зміну рук у діапазоні чотири октави у висхідному та низхідному напрямках. У другому розділі фактурною особливістю є формування кульмінації завдяки динамічному наростанню, частішій зміні акордового наповнення фігурацій, висхідному руху фактури. Крім вироблення чіткості у пасажах (ускладненої переходом їх від однієї до другої руки), важливим завданням перед учнем постане синхронне застосування довгої педалі. П'єса є корисною не лише з технічної сторони, але й для розвитку колористичного слуху.

Отже, фортепіанна сюїта Михайла Шуха «Перші кроки» тонко і поетично відображає засобами сучасної композиторської мови цікавий, неповторний світ дитячих мрій і вражень. Вона поповнить педагогічний репертуар дитячих музичних шкіл та музичних студій, безумовно принесе користь у процесі художньо-естетичного виховання молодших школярів.

*В статье исследуется фортепианный цикл для детей современного украинского композитора М.Шуха «Первые шаги» в аспекте его дидактических особенностей с целью внедрения в педагогический репертуар в классе фортепиано.*

*Ключевые слова: история украинской музыки, фортепианный цикл, детский альбом, музыкальная педагогика, М.Шух.*

*The piano collection for children «The First Steps» by modern Ukrainian composer M.Shuch in aspect of its didactic features with an aim to improve for pedagogical repertoire is researched in the paper.*

*Key words: history of Ukrainian music, piano collection, album for children, music pedagogics, M.Shuch.*

УДК 78.03 : 78.07

Анастасія Пилатюк

## ЕВОЛЮЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА XVII–XVIII СТОЛІТЬ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ШКОЛИ

*У статті розглядається загальна панорама розвитку скрипкового виконавства XVII–XVIII ст., аналізується процес становлення європейських скрипкових шкіл, вирізняються найбільш вагомі постаті представників скрипкового мистецтва.*

**Ключові слова:** скрипкове виконавство, тенденція, скрипкова школа, скрипка, віола.

Європейське скрипкове мистецтво XVII–XVIII ст. – це те культурно-історичне тло, на якому «виросли» феномени Н.Паганіні, Л.Шпора, К.Ліпінського, А.В'єтана, П.Сарасате та усіх інших провідних віртуозів романтичної епохи і відбулася подальша еволюція у цій царині культури. Українське скрипкове мистецтво є органічною складовою європейського культурно-історичного процесу, зосередженому у XVII–XVIII ст. у Львові, Кам'янці-Подільському, Києві не як у маргінальних осередках, а як у європейських мистецьких центрах. Тому завданням вітчизняного музикознавства є аналіз тенденцій розвитку європейського скрипкового виконавства, його тривалої традиції в усій множинності явищ, в переплетенні академічної та народної ліній, у взаємодії з неєвропейськими формами і семантикою скрипкового мистецтва.

Огляд історії скрипкового виконавства здійснюється у працях Л.Гінзбурга та В.Григор'єва [4], В.Третьяченка [14], Я.Вольдмана [2] та ін. Відомості про витоки скрипкового мистецтва у контексті історії розвитку східних культур знаходимо у дослідженні «The origin and evolution of violin – as a musical instrument: and its contribution to the progressive flow of Indian classical music» [18], стосовно подальшого розвитку скрипкового мистецтва та постатей провідних митців – у праці «A new history of violin playing: the vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery» [17] та ін. В українському музикознавстві це питання побіжно розглядається у монографії В.Стеценка «Джерела скрипкового концерту» [13], публікаціях З.Ядловської [15] та в інших працях, дотичних до цієї теми. У сучасній вітчизняній науці скрипкове мистецтво є предметом окремих дисертаційних досліджень, проте, питанню тенденцій розвитку європейського скрипкового виконавства та формування національних шкіл поки не присвячено спеціальних праць.

**Мета** представленої статті – укласти загальну панораму розвитку скрипкового виконавства XVII–XVIII ст. Завдання: здійснити екскурс в історію європейського скрипкового виконавства вказаного періоду та описати його провідні осередки на основі аналізу матеріалів праць Л.Гінзбурга, В.Григор'єва [4], Н.Користіної [6], В.Стеценка [13], В.Третьяченка [14], Я.Вольдмана [2], енциклопедичних видань [10; 11] та ін.; вирізнити тенденції розвитку європейського скрипкового виконавства XVII–XVIII ст. як цілісної традиції в усій множинності явищ.

Сучасній науці відомо, що розвиток європейського скрипкового виконавства сягає глибин XVI ст., коли скрипка – пріма інструментального мистецтва – вийшла на європейську авансцену в результаті тривалої еволюції інструментарію, виконавства та музичної творчості. Протягом століть скрипка виборювала першість у віол та смичкових лір, про що свідчать трактати Фелібера (XVI ст.), Л.Вьєвіля, Ю.Леблана (XVIII ст.) та ін. Трансформували впливи народного музикування, втіленого у розмаїтті національних варіантів – від таких як ребек, фідель, вієла, до чеської гоусле, болгарської гдулки, польської геншле, сербської гусли, і до неєвропейських – як, наприклад, арабський ребаб, «народний» інструмент скрипкового сімейства поступово витіснив «аристократичну» віолу сімейства гамбового. Відома у виконанні італійських майстрів, насамперед родин Амати, Гварнері, Страдіварі у Кремоні, Г. да Сало, Дж.Маджіні у Бреші, Д.Монтаньяна, Санто Серафін, Ф.Гобетті, М.Гофрільлер у Венеції, родини Гранчіно і Тесторе, К.Ф.Ландольфі в Мілані, родин Гальяно в Неаполі, Гваданіні в Турині, а також польських майстрів М.Добруцького, родин Гробліч і Данкварт, австрійських і німецьких Я.Штайнера, родини Клотц, згодом – французьких майстрів Н.Люпо, Ж.-Б.Вільома;