

Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Крамаренко Віта Павлівна

Виконавська робота над варіаційними циклами для
фортепіано українських композиторів

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02. Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:

_____ О.А. Антоненко

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хореографії та

музично-інструментального виконавства

«___» _____ 20__ року

Виконавець: _____ В.П. Крамаренко

«___» _____ 20__ року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ПОЯВИ ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ.....	8
1.1 Передумови виникнення та становлення жанру варіацій в професійній музичній літературі.....	8
1.2 Жанр варіацій у дзеркалі мистецтвознавчої думки.....	23
Висновки до 1 розділу	32
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	34
2.1 Характеристика варіаційних циклів для фортепіано у творчості українських композиторів	34
2.2 Виконавська робота над джазовими варіаціями Н. Лагодюк.....	44
2.3 Варіаційні цикли для фортепіано, особливості виконавських завдань.....	48
Висновки до 2 розділу.....	55
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60
ДОДАТКИ	67

ВСТУП

Варіації – це можливість
дати нове освітлення сказаному.

М.К. Метнер

Актуальність дослідження.

Українські композитори – це яскраві представники музичного мистецтва на «арені світової музики». Їхня творчість багата та різноманітна, але найбільшої популярності здобули вітчизняні композитори своєю майстерністю до створення духовного хорового мистецтва, неперевершеного у красі й досконалості. Ці твори за змістовністю не поступаються світовим шедеврам світської музики. Українські генії були нащадками найспівочішої нації, що чисельністю пісень, колядок і кантів перевершує всі народи світу. Та все ж таки інструментальні твори також не поступаються своєю популярністю та важливістю в скарбниці українського музичного мистецтва. Композитори писали музику в найрізноманітніших жанрах. Чи то мініатюра, соната, варіація чи симфонія – в кожному творі закладено глибокий зміст та зображено яскравий художній образ.

Використання варіацій – це один з основних принципів у композиції та найкращий спосіб урізноманітнити музику. А особливість варіацій полягає в тому, що завдяки ним можна вдало поєднати повторюваність і зміну, впізнаваність і додавання нового, стабільність і рух від простого до складного. Метод варіації відіграє важливу роль як в народній, так і в професійній музиці. Важливо, що вибір тієї чи іншої форми циклу залежить від епохи написання твору, від сюжету закладеного у творі та стилю композитора. Зазвичай композитори пишуть декілька варіацій, які об'єднують у цикли, що будуються за принципом кільця, або спіралі, що сягають до цілеспрямованого розвитку до найвищої цілі.

В даному магістерському дослідженні розглядається феномен варіаційних циклів для фортепіано у творчості українських композиторів.

Розвиток жанру «варіації» сягає XVII століття, але варіаційні цикли для фортепіано з'явилися у творчості композиторів у XVIII сторіччі.

На сучасному етапі відомий значний перелік творів, написаних українськими композиторами у формі варіацій, що стали відомими і як окремі самостійні опуси, і як частини великих циклічних форм. Слід звернути увагу на творчість таких українських композиторів як І. Беркович [3], М. Вериківський [72], Й. Витвицький [42], М. Вілінський [43], брати Лизогуби [55] Н. Нижанківський [42], Д. Січинський [50], Н. Лагодюк [47], Ю. Щуровський [76] та інші.

Це дає підставу стверджувати, що варіаційна форма є досить розповсюдженим жанром, адже композитори широко використовували і принцип варіювання. Це пояснюється тим, що є найкращим поєднанням двох завдань – постійності та мінливості в їх різноманітті та взаємодії. Саме ці філософські категорії є джерелом розвитку форми твору, вони і взаємодіють між собою, і контрастують. У музиці за допомогою категорій «мінливості» і «постійності» тема варіацій змінюється й ускладнюються, а виклад нового матеріалу стає досить різноманітним. А залежить ця складність та різноманітність від «глибини» та розвитку сюжету та художнього образу. Хоча, відповідно до накопичення змінних рис, які несе в собі кожна наступна варіація відбувається заперечення постійності, що і є додатковою рушійною силою, джерелом розвитку [22, с. 34].

Аналіз досліджень та публікації

Проблеми еволюції жанру варіацій частково розроблені в працях зарубіжних музикознавців XX століття: О. Клаувеля, П. Мисан, Й. Мюллера-Блаттау, К. Фішера, М. Фрідланда, В. Шварца. Термінологія, пов'язана з варіаційної формою, ґрунтовно опрацьована в працях Л. Мазеля [34], О. Руч'євської [54]? І. Способіна [59], В. Цуккермана [67] та інших.

Також в музикознавстві значний внесок в цій області внесли Б. Кац [24] В. Протопопов [53], та інші дослідники. Але слід зауважити, що фортепіанні варіації були широко представлені в рецензіях музичної періодики ще кінця

XVIII – середини XIX століття. Найбільш значну роль зіграли лейпцігські видання: Allgemeine musikalische Zeitung, а пізніше – Neue Zeitschrift für Musik, очолюваний Р. Шуманом.

А сучасні вітчизняні науковці та педагоги такі як Г. Падалка [51], О. Рудницька [16], Н. Гуральник [20] особливе місце у своїх дослідженнях присвятили питанню щодо інструментального виконавства фортепіанних варіаційних творів. Є.І. Максимов у дисертаційному дослідженні «Історія фортепіанних варіацій класико-романтичної епохи» детально розглядає питання феномену фортепіанних варіацій [36].

Поряд з тим, що важливими є дослідження вище означених науковців доцільно зауважити, що питання варіаційних циклів залишається недостатньо дослідженим, що і обумовило написання нашої роботи на тему: «Варіаційні цикли для фортепіано у творчості українських композиторів».

Об’єкт дослідження – феномен жанру варіацій у музичному мистецтві.

Предмет дослідження – особливості історичного розвитку та становлення жанру варіацій для фортепіано та їх характеристика у творчості українських композиторів.

Мета дослідження – дослідити історичні передумови становлення жанру варіації та проаналізувати особливості виконавської роботи над варіаційними циклами для фортепіано українських композиторів.

Згідно об’єкту, предмету та мети дослідження нами визначено такі **завдання**:

- *дослідити* історичні передумови виникнення та становлення жанру варіацій в професійній музичній літературі;
- *охарактеризувати* стан проблематики і вивченості жанру варіацій;
- *узагальнити* відомості про варіаційні цикли для фортепіано у творчості українських композиторів;
- *виокремити* специфічні риси виконавської роботи над джазовими варіаційними циклами Н. Лагодюк;

- *проаналізувати* специфіку виконання варіаційних циклів, дати характеристику технічних труднощів.

Методи дослідження: для реалізації мети та розв’язання поставлених нами завдань, у магістерській роботі використано ряд методів:

- *теоретичні* (аналіз наукової музичної літератури в межах проблеми, що досліджується, узагальнення передового досліду науковців);
- *хронологічний аналіз* (для історичного екскурсу становлення і розвитку жанру «варіації»);
- *емпіричні* (практичні поради щодо особливостей виконавського плану варіаційних циклів українських композиторів).

Теоретичне значення та наукова новизна дослідження полягає в тому, що у кваліфікаційній роботі узагальнено знання про жанр «варіацій» для фортепіано. Використання інформації про становлення жанру, особливості виконання творів українських композиторів дасть можливість поглиблення знань викладачам і студентам закладів вищої освіти, а також закладів культури і мистецтва, викладачам ДМШ, інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів вищих педагогічних навчальних закладів.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості використання положень, матеріалу подальшому розгляді даної проблематики та у педагогічній сфері. Матеріали роботи допоможуть фахівцям у підготовці навчальних курсів з «Історії української музики» та методики викладання гри на фортепіано.

Апробація результатів дослідження проводилась у процесі виступу і обговоренні на конференціях:

Учасник IV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю. «Ювілейна палітра 2020: до пам’ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів», 4-го грудня 2020 р.

Статті:

1. Крамаренко В.П. Варіаційні цикли для фортепіано у творчості українських композиторів. – Ювілейна палітра 2020: до пам’ятних дат

видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами IV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. – с. 27-30

2. Крамаренко В.П. Джазові варіації Н. Лагодюк: виконавсько-педагогічний аспект. – Проліски Слобожанщини: педагогічний досвід: збірка науково-методичних праць викладачів дитячих музичних шкіл. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. – с. 40-47

Структура та обсяг дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (75) та додатків (3). Загальний обсяг роботи становить 78 сторінок, з них основного тексту 67 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ПОЯВИ ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

1.1 Передумови виникнення та становлення жанру варіацій

Чи існує такий жанр музичного мистецтва, який би мав можливість поєднати в області фортепіанної музики найрізноманітніші пласти культури? Можемо сказати, що таким феноменом є жанр варіацій. Він забезпечив шляхи для взаємодії з іншими музичними жанрами (оперою, симфонією, концертом, сонатою, фантазією, пісенно-танцювальними жанрами), різними стилями і національними школами. І тому до жанру фортепіанних варіацій зверталися практично всі великі композитори XVII-XXI століть, які створили в цій області ряд шедеврів. Саме тому на сьогодні це є одним з найбільш поширених жанрів музичного мистецтва.

Варіації зіграли велику роль в розширенні фортепіанного репертуару і в універсалізації самої мови фортепіанної музики. Варто зазначити, що вивчення фортепіанних варіацій пов'язано з тим, що цей жанр знаходиться на перетині моди, художніх смаків і виконавських традицій, які формують свою особливу сферу. Іншою причиною є те, що варіації тісно пов'язані з віртуозним виконавством в музичному мистецтві, що теж цікаво вивчати та розглядати більш глибоко. Тож варіації є досить актуальним та потрібним жанром свого часу, саме варіаційні цикли видавалися і виконувалися в великих кількостях. Композитори охоче писали твори цього жанру і намагалися трактувати їх по-різному.

Слід з'ясувати, що являє собою жанр «варіація» та охарактеризувати його історичний розвиток. Слово «варіації» з латинської мови «*variatio*» перекладається як «зміна» або «різноманітність». За тлумачним словником, п'єса, яка складається з простої мелодії і її змін, які відтворюються одна за одною, називається варіаціями [63].

У музиці терміном «варіації» називають специфічну форму твору. Тобто це музичний твір, у якому основна мелодія звучить декілька разів, набуваючи різноманітних змін: мелодичних, ритмічних, ладових, гармонійних, тощо [64, с.601].

Музична п'єса починається звучанням простої мелодії, яка легко запам'ятовується, вона є досить яскравою і виразною. Таку мелодію називають «темою» варіацій. Зазвичай композитори пишуть оригінальну мелодію (тему), але часто темою є популярна народна пісня, або запозичена з твору іншого автора. Одразу після демонстрування теми звучить декілька змінених варіантів мелодії. Вони здебільшого зберігають тональність і гармонію основної теми, їх називають «варіаціями». Головну тему можна повторювати не обмежену кількість разів, але щоб не менше двох. Схематично така форма написання твору виглядає так: А (тема) + А1 + А2 + ...А (+ coda). Зразком варіаційної форми є твір – *«Камаринська» з «Дитячого альбому» П.І. Чайковського*. Схema відображає типовий для класичної доби термін-синонім («tema con variation») [66].

Слід звернутися до історичного підґрунтя появи такої структури. Вважається, що витoki цієї форми лежать в старовинних танцях, що були розповсюдженні серед населення абсолютно усіх верств. Чи то селяни, чи містяни, вельможі чи королі – всі полюбляли рухатися синхронно із музичним звучанням. Зазвичай танцювальні рухи, так як і сама музика не змінювалася. Але ж відомо, що мелодія яка лунає без найменших змін, швидко набридає, тому музиканти почали «прикрашати» мелодію, трохи змінюючи її, так вона варіювалася. Перші зразки жанру варіацій написано для таких музичних інструментів як лютня, орган та інші.

Також вважають, що корені походження варіаційної форми сягають того часу, коли популярним було поширення простих куплетних пісень, в яких мелодія видозмінювалася при повторенні куплетів. А в інструментальній музиці найважливішу роль зіграли старовинні танцювальні сюїти, в яких можна спостерігати варійоване повторення подібне танцю, наприклад,

сарабанда, з додаванням дрібних музичних «прикрас». Ще однією подібністю до сьогоднішніх варіацій є почергове поєднання контрастних по метро-ритму танців (алеманда і куранта), вони писалися майже на одну і ту ж тему зі змінами. Згодом композитори все більше бажали відтворити в музичній п'єсі внутрішній світ людини, та те що її оточує, тому почали переходити від простих музичних форм до більш складних.

У творчості композиторів починаючи з XVI століття часто зустрічалися жанри поліфонічних варіацій – *пасакалія* і *чакона*. *Пасакалії* писали багато композиторів XVII і XVIII століть, у тому числі Й. С. Бах, Г.Ф. Гендель *«Пасакалія» Г.Ф. Генделя* є прикладом цього жанру. Твір величного характеру, тема не змінюється, а весь час звучить розмірено і піднесено в найнижчому, басовому голосі, у той час як у верхніх голосах з'являються і розвиваються нові самостійні мелодії.

Твори жанру чакона схожі на пасакалію. Це теж жанр поліфонічних варіацій, де тема, залишається незмінною, звучить не тільки в басу, вона «подорожує» різними голосами: з'являється і у верхніх, і в середніх, а також і в нижніх. Широкою популярністю користується «Чакона для скрипки соло», Й.С. Баха, хоча цей твір часто виконують в перекладах для різних музичних інструментів.

Варіаційна форма нерідко виступає у вигляді самостійних інструментальних композицій різних історичних епох і стилів. Уявлення про варіації як самостійну структуру утверджувалося поступово.

Давня назва «варіаційної форми» – «партита» (від італійського слова «parte», що означає «частина») – передбачала внутрішнє членування структури на складові. Означення «варіаційний цикл» акцентує завершеність форми, цілісність художнього образу. Тому й не допускається довільна перестановка або вилучення окремих варіацій, адже все це порушує логіку і монолітність твору. [7].

Варіації в музиці розкривають майстерність композитора, його завданням є прикрасити й урізноманітнити тему за допомогою ряду

спеціальних засобів музичної виразності. До яких належать такі елементи музичної мови: гармонія, лад і тональність, мелодія, ритм, темп, регістр і тембр, фактура, динаміка. Змінюючи хоча б один з них, музика залишається впізнаваною, але уже зовсім іншою.

Звернемо увагу на поняття «лад» – це звуковисотна організація ступенів музичного звукоряду. За допомогою музичного «ладу» відображають історичні та національні особливості розвитку музичного мистецтва.

А тональність – це звуковисотне положення ладу. Тональності притаманна властивість, яка чуттєво виражає приреченість, трагізм, драматизм, лірику, життєрадісність, почуття любові та інші. Тож композиторам зазвичай вдається досить влучно виразити розвиток почуттів та зміну образів у варіаціях за допомогою зміни тональності чи ладу.

Наступним виражальним засобом музики є гармонія, яка базується на об'єднанні звуків у співзвуччя і на закономірній їх послідовності. В поняття «гармонія» входять інтервали та акорди, на використанні яких ґрунтується розвиток музичного мистецтва. Деякі композитори часто використовують у своїх творах певні гармонічні обороти, що стали уже їхньою візитівкою. Варіаційні цикли будуються за тією ж схемою.

Ритм – це співвідношення музичних тривалостей або інших музичних елементів, їх часова організація. Засобом вимірювання ритму є метр. Відповідно, метр – це система організації музичного ритму, що виявляється в упорядкуванні чергування сильних і слабких долей. Він є важливим засобом організації музичної мови та визначає співвідношення музично-часових акцентів. Характер музики та жанр можна визначити за допомогою музичного розміру: $2/4$, $3/4$, $4/4$, $6/8$, $12/8$, $5/4$. Часто композитори змінюють метро-ритм у кожній наступній варіації одного циклу, цього вимагає закладений художній образ та його розкриття за допомогою музичної мови.

Тісно пов'язаний з ритмом і метром є наступний засіб музичної виразності – це темп. Це швидкість розгортання музичного твору, виражена кількістю метричних долей, в процесі виконання музики за одиницю часу.

Існують помірні, повільні та швидкі темпи, що записуються італійськими термінами: *andante*, *moderato*, *adagio*, *largo*, *lento*, *vivo*, *vivace*, *presto* та інші.

Зміна темпу свідчить про зміну характеру чи настрою твору. Головні образи зображені у музичних п'єсах композитори зашифровують за допомогою різних засобів музичної виразності, в тому числі і у виборі темпу. У варіаційних циклах для фортепіано кожна варіація несе певний зміст, що виражається усіма засобами музичної мови.

Багато від чого залежить те, який образ створиться в нашій уяві після прослуховування музичного твору, зокрема варіацій. Саме система засобів музичної виразності забезпечує це уявлення. Варто сказати, що динаміка теж займає важливе місце в цій системі. Зростання гучності пов'язано з наростанням інтенсивності вираження почуттів, що закладені в художньому образі музичного твору. Відповідно до зміни динаміки ми отримуємо зображувальні асоціації: посилення звучання – означає приближення, послаблення – відповідно віддалення. Можлива поступова зміна динаміки, що має назву «*crescendo*» і «*diminuendo*», або ж різка зміна гучності, що має особливий ефект та виразне значення. За допомогою різкої зміни сили звуку демонструються контрастні образи або зіставлення різних сторін музичного образу. Композитори дуже уважно продумують динамічні нюанси. Якщо одна варіація була на динаміці *forte*, то відповідно до музичного образу, закладеного у творі, наступний динамічний нюанс може бути подібним або контрастним – *mf*, *mp*, *p* або *ff*.

Оскільки основою будь-якого варіаційного циклу є тема, то велике значення має її походження. За цією ознакою виникають різні класифікації тем. Згідно типології В. А. Цуккермана, теми варіацій можна розділити на два типи: характерні та узагальнені [67, с. 190]. Теми характерного типу діляться на оригінальні, народні та запозичені авторські [68].

Дещо по-іншому виглядає класифікація Є. Назайкінського, який відносить до характерного типу теми, запозичені з творів інших авторів і народної музики, а до узагальненого – переважно оригінальні теми [44, 54-

55 С.]. Автор зазначає, що історичний стиль стає предметом художнього відображення в музиці пізніше, ніж стиль національний. Адже в структурі музичних творів могли з'єднуватися компоненти, різні за часом виникнення. Це стосується будь-якого варіаційного твору із запозиченою темою. У ньому поєднуються не тільки чуже і своє (тема і варіації), а й минуле з сьогоденням. Іноді це минуле відходить далеко в глибини історії. Адже будь-яка фольклорна тема, існує від часу свого народження до її вторинного відтворення в якості теми, як правило, це великий проміжок часу [36].

Серед варіацій ми знаходимо стилізацію в національних інструментальних манерах, які були добре відомі у Відні. Назви окремих варіацій зашифровували просто тогочасні музичні інструменти: Богемський дудельзак, Голландський флажолет, Баварський шалмей, Угорська скрипка, Штейєрмаркський ріг [25].

Тут національна характеристика спирається на конкретний інструментально-звуковий образ музиканта, що грає в специфічній манері. Наприклад, угорський скрипаль у варіюванні використовує прийом смичкового репетиційного тремоло, що досягається при цьому стрибаючим смичком, цю ремарку (*saltando*) композитор адресує клавесиністу:

А. Польетті Варіація XII: Угорська скрипка



У варіаційних циклах кінця XVIII – початку XIX століття спостерігається тенденція до більш частого застосування в якості тем пісень народів різних країн. Це пов'язано в першу чергу з впливом естетичних принципів літератури пізнього Просвітництва, в якій виявився інтерес до народних пісень і до народного мистецтва взагалі.

У варіаціях віденських класиків спостерігається тенденція до поступового посилення ролі фольклорних джерел. Й. Гайдна і В.А. Моцарта цікавили насамперед чисто музичні властивості народної пісні. Так, Й. Гайдн, часто звертаючись в своїй творчості до фольклору, варіації на народні теми писав лише в останні роки життя. Його цикл «Шість тем з варіаціями» для голосу і фортепіанного тріо (в тому числі «The Blue Bells of Scotland») містить, по суті, варіації на незмінну мелодію. На відміну від Гайдна і Моцарта, які не виявляли чисто етнографічного інтересу до фольклору і не ставили завдання розкриття в варіаційному циклі національних особливостей теми, Бетховен при дбайливому ставленні до оригіналу пісні прагне передати у варіаціях її зміст і дотримується її образно-емоційної сфери, а також частково використовує прийоми розвитку, характерні для народної музики. У той же час для варіаційної розробки народної мелодії Бетховен спирається на власні оригінальні методи, характерні для його варіаційних творів в цілому, він варіює за допомогою власних гармонійних і фактурних прийомів. Бетховен в своїй творчості постійно звертався до популярних пісень різних народів. 20 варіаційних циклів композитор створив на народні пісенні і танцювальні теми, які мають західноєвропейське походження (британські, ірландські, тірольські, австрійські, швейцарські пісні а також російські та українські пісні).

Варіації на народні пісні писали багато відомих композиторів, що дає можливість по-новому почути фольклор.

Величезну популярність отримала в Західній Європі українська пісня «Їхав козак за Дунай», що було пов'язано з перебуванням в Німеччині та Австрії українських солдатів і козаків, які брали участь у військових діях проти армії Наполеона. Пісня «Їхав козак за Дунай» набула популярності й неодноразово отримувала друге життя у творчості різних композиторів, вона послужила темою для великої кількості варіаційних циклів початку XIX століття. До мелодії цієї пісні зверталися митці різних країн – російський композитор Олександр Аляб'єв, українські – Василь Барвінський,

Роман Савицький, Костянтин Новицький, Микола Різоль, німецький – Людвіг ван Бетховен [8].

У творчості композитора М. Різоль «Варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай» займають вагоме місце. А порівняння варіацій Бетховена оп. 107 № 7 з творами інших композиторів яскраво показує відмінність підходів до однієї і тієї ж народної мелодії. У 1810-1818 рр. Л. ван Бетховен перебував в Австрії. Там він і почув цю пісню у виконанні кріпацького хору одного ясновельможного пана, який також приїхав відпочити. Вражений співом кріпаків, композитор написав Варіації на пісню «Їхав козак за Дунай». Слід сказати, що тему цієї української пісні у своїй творчості Л. ван Бетховен використовував тричі. А мелодії таких українських пісень як «Ой надворі метелиця», «Од Києва до Лубен» композитор взяв за основу струнних квартетів на замовлення Андрія Розумовського [8].

Особливий різновид складають так звані варіації на **basso ostinato**. В цьому випадку тема звучить в нижньому голосі, а зазвичай мелодію в басу важко запам'ятати і слухач інколи взагалі не виокремлює її із загального потоку. Тому така тема на початку твору звучить одноголосно або дублюється в октаву.

Завдяки Йогану Себастьяну Бах варіації на *basso ostinato* стали символом піднесеного мистецтва бароко. Адже в його творчості варіації на витриманий бас часто зустрічаються в органних творах, де одноголосна тема виконується на ножній клавіатурі.

Саме з таким смисловим контекстом пов'язано використання цієї форми в музиці наступних епох. У вигляді варіацій на витриманий бас написаний фінал четвертої симфонії Йоганнеса Брамса. Цей твір – шедевр світової культури.

Також слід зазначити, що у творчості Й. Гайдна можна зустріти два типи варіацій: варіації на *basso ostinato* і строгі фігураційні (орнаментальні) варіації. Відповідно у ранніх творах композитор спирається на традиції старовинних варіацій, що проявляється в збереженні лінії баса, а іноді і всієї фактури лівої

руки і великої кількості варіацій. У більш пізніх варіаціях Й. Гайдн відходить від драматургії старовинних варіацій і спирається на принципи строгих орнаментальних варіацій. Наприклад у Варіаціях A-dur спостерігається вплив варіацій на *basso ostinato*. Це відображається в збереженні баса теми в більшості варіацій, проведенні мелодії теми в середньому голосі і об'єднанні варіацій в групи.

В творчості А. А. Моцарта теж спостерігається вплив традицій старовинних варіацій на *basso ostinato*, які вдало поєднуються з принципами строгих фігураційних варіацій. Техніка варіювання поєднується з поліфонічним мисленням. Варіаційний цикл вибудовується в цілісний твір, в якому окремі варіації пов'язані між собою. А поряд з цим Моцарт розширює образно-жанрову сферу. Іноді проявляється тенденція до психологізації. У цьому сенсі Варіації Моцарта нагадують портретні замальовки.

Композитори доби Романтизм теж не залишили осторонь жанр варіацій. У творчості Р. Шумана вони займали важливе місце. Фортепіанні варіації композитора були в основному написані на початку його творчого шляху (1828-1834). У травні 1833 р з'являються Експромти на тему Клари Вік ор. 5, в яких композитор звертається до традицій варіацій на *basso ostinato* по типу ор. 35 Бетховена. Бас теми зберігається в експромті II/1, II/2 і II/4 і частково в експромті II/10. У експромті II/7 в басовий голос переходить мелодія теми (тема Клари). Особливо важливою є початкова фраза із низхідних квінтових інтонацій. На ній побудована тема фінального фугато.

Ференц Ліст – геніальний композитор і піаніст-віртуоз у свою творчість теж додавав твори жанру варіації. У 1862 році Ліст створює Варіації на тему Баха (S. 180). В їх основі лежить перший хор з кантати BWV 12 («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»), який є прообразом Crucifixus'a з Меси h-moll BWV 232. Тому цикл на тему Баха можна частково вважати варіаціями на Crucifixus.

Глибокий зв'язок твору Ліста з музикою кантати Баха символізує введення в фіналі варіаційного циклу заключного хоралу «Was Gott tut, das wohlgetan». Взагалі бахівська символіка набуває в цей час у творчості Ліста

велике значення. Варіації на тему Баха мають неточний підзаголовок «Basso continuo», під яким насправді мається на увазі «*basso ostinato*». Ф. Ліст взяв з оригіналу не тільки хроматичний бас, а й поліфонічні елементи хору, особливо в перших трьох варіаціях.

У Варіаціях на тему Баха поєднуються риси *basso ostinato*, строгих і вільних варіацій. Цикл заснований на принципі безперервного проходження варіацій, взятому з варіацій на *basso ostinato*. Зберігаючи контур мелодійної лінії, композитор Ф. Ліст змінює ритм, фактуру, гармонію і іноді протяжність окремих варіацій. Варіації на тему Баха є одним з найбільш значних творів композитора, в якому Ліст досягає такого вираження печалі і драматизму, яке не властиво його більш раннім творам в цьому жанрі, а також більшості творів його сучасників.

В останній третині XIX і початку XX ст. жанр фортепіанних варіацій у Франції досягає розквіту. Значного розвитку він отримує в творчості Ж. Бізе, К. Сен-Санса, С. Франка, Г. Форе, П. Дюка та інших композиторів.

Жорж Бізе в своїх творах часто звертався до варіаційного методу розвитку. Але єдиним його фортепіанним твором у варіаційній формі є «Концертні хроматичні варіації» c-moll, створені в 1868 році. Композитор розвиває в цьому циклі традиції варіацій на *basso ostinato*. Хроматична гама стає незмінним басом, який лежить в основі більшості варіацій циклу. Мелодією ж є нова тема, яка з'являється в 1-й варіації. Як і в інтродукції бетховенських Варіацій op. 35, на початку твору Ж. Бізе викладає октавами бас, а мелодія з'являється пізніше. Тема написаного твору нагадує жанр Чакони. Вона проходить на тонічному органному басу, в якому підкреслюється друга частина [нотний приклад].



Композитор Бетховен є ключовою фігурою класичної музики в період між класицизмом і романтизмом. Важливим є те, що він створював варіації протягом усієї творчості, і тому в них яскраво простежується еволюція жанру, пов'язана з процесом переходу від строгих орнаментальних варіацій до вільних.

Розглянемо особливості вищезгаданих «строгих» та «вільних» варіацій. У так званих строгих варіаціях тема змінюється: ускладнюється акомпанемент, в мелодії з'являються нові звуки, що прикрашають її основний контур. Проте, протягом усього твору зберігається основний настрій та характер музики. Музичний образ збагачується, але залишається впізнаваним.

Так, як строгі варіації були характерні для епохи бароко, вони яскраво представлені у творчості французьких клавесиністів, відомі є варіаційні цикли Г.Ф. Генделя та інших. А ще серед багатогранної творчості композиторів періоду віденського класицизму Й. Гайдна, В.А. Моцарта і Л. Бетховена теж знаходимо яскраві зразки строгих варіацій.

Тож охарактеризуємо основні особливості *строгих варіацій*:

1. Основні ознаки теми зберігаються: її структура, тонально-гармонічний план, метр, мелодія, темп, жанрові ознаки.
2. З'являються зміни в ритмічному малюнку, прийомах розвитку мелодії, фактурі, регістровому забарвленні, інколи змінюється лад, який контрастує у варіаціях в середині циклу.

3. Кількість варіацій обмежена, що свідчить про лаконічну будову циклу, а послідовність варіацій в основному, припускає деякий контраст між ними.

Тобто у строгих варіаціях, за допомогою методу домінування – коли змінюються прийоми викладу музичного матеріалу забезпечується розвиток. В кожній варіації змінюється один елемент музичної мови, а весь цикл вибудований так, щоб спостерігалось тяготіння до останньої варіації, що є кодою. А за допомогою прийому репризності було досягнуто єдності циклу у варіаційній формі.

У XIX столітті у зв'язку зі змінами в соціально-економічному житті, з появою революцій та змінами життя суспільства, варіації в музиці теж зазнали змін. Тому з'явилися вільні варіації, що є результатом прояву сильнішого впливу тенденції мінливості і, в той же час, прагнення композиторів до подолання дробності й деякої статичності, яка є властивою варіаційній формі. Тема і її зміни (варіації) уже відрізнялися від форми строгих варіацій. Те, що композитор мали більше свободи, означало їхня велика кількість експериментів із використанням жанрів у музичній формі. Наприклад, варіаційний цикл міг виглядати так: тема першої варіації звучала як весела полька, друга – як урочистий марш, третя – поважний менует, далі - бравурний вальсу або стрімка арантела. У творчості Р. Шумана і Ф. Ліста, у багатьох сучасних композиторів тема у варіаціях змінюється дуже сильно.

Тож можна охарактеризувати *вільні варіації* так:

1. Під час процесу варіювання спостерігаємо значне віддалення від теми, що може спричинити появу серйозного ослаблення зв'язків між варіацією і темою, а також між самими варіаціями. Такі зміни, які були внесені у нові етапи варіаційного розвитку, інколи можуть стосуватися жанру теми, що приводять до жанрової трансформації. Внаслідок цього відбувається не тільки зміна форми теми, але і її гармонізація, пов'язана з різкою зміною тональності. «Варіації настільки віддаляються від мелодико-ритмічного малюнка теми, що

є п'єсами, лише побудованими на окремих її мотивах, які є розвинуті зовсім інакше (приклад – «Симфонічні етюд» Р. Шумана)» [34, с.268].

2. Будова варіаційного циклу XIX століття набуває програмного характеру, адже композитор може поєднати декілька художніх образів між собою. Зауважимо, що така будова може наблизити варіації до сюїти; але все ж таки весь цикл підпорядковується наскрізному розвитку.

Кількість частин у циклі значно збільшується, що обумовлено інтенсивністю варіаційного розвитку, тому необхідною умовою є об'єднання цих частин у групи, що сприятиме створенню особливої драматургії всього циклу. А серед груп варіацій у циклі виникають наростання, спади, кульмінації. Відповідно між варіаціями з'являються функціонально-підпорядковані розділи (зв'язки, переходи, предикти), які вносять нові елементи і прийоми розвитку матеріалу, а потім із цих розділів можуть переходити у самі варіації. Саме така структура циклу призвела до появи у варіаціях форми вищого порядку, особливо при проведенні контрастного співставлення між варіаціями (групами варіацій) і появі репризного обрамлення.

3. У варіаційних циклах вже не один, а багато різних, навіть контрастних образів.

Представником варіаційних циклів, що мають властивості вільних варіацій є Людвіг ван Бетховен. Слід відмітити, що цей композитор починав свою фортепіанну творчість з варіацій («9 варіацій на марш Дресслера») і цим же жанром його творчість завершилася («33 варіації на вальс Діабеллі»). Вважається, що після сонати для композитора це була найбільш улюблена музична форма. Та все є таки, у дитячі та юнацькі роки Бетховен варіації складав переважно на теми популярних арій, адже наслідував своїх попередників; він майже не виходив за рамки орнаменталізації теми. Але в подальшому, починаючи з «15 варіацій з фугою» Es-dur (op. 35, 1802) на тему контрдансу з балету «Прометей», Бетховен дає нове, поглиблене трактування цього старовинного інструментального жанру.

«32 варіації» (1806-1807) на власну тему належать до числа найвидатніших фортепіанних творів Бетховена. Змістовність цього циклу багато в чому зумовлена його чудовою темою, бетховенською по своєму потужному і суворому трагізмом і в той же час має глибоке історичне коріння. Вона ввібрала в себе деякі найхарактерніші виразні засоби, які ще починаючи з XVII століття склалися для зображення трагічних образів (прийом хроматичного спадного *basso ostinato*, типового для пасакалії, чакони або арії *lamento*, ритм сарабанди, наприклад, «*Crucifixus*» з меси *h-moll* Баха).

У творчості Бетховена яскраво виражена група самостійних варіаційних циклів на оригінальні теми, яку завершують Варіації *D-dur* op. 76. Варіації Бетховена на власні теми за кількістю становлять приблизно половину всіх його варіаційних циклів. З 24 циклів всього 8 є самостійними творами. Ранні варіаційні цикли Бетховена в цілому продовжують традиції орнаментальних варіацій, які близькі варіаціям віденських класиків.

Першим самостійним варіативним циклом на оригінальну тему з'явилася неприйнятна тема з варіаціями для мандолінів та клавесинів.

Продовжуючи традиції Гайдна і Моцарта, Бетховен в той же час в своїх варіаціях розкриває нові можливості. За словами Н. Фішмана, «орнамент починає перетворюватися із засобу прикраси в засіб тематичного розвитку» [71]. Першим варіаційним циклом для фортепіано соло на власну тему є цикл «Шість легких варіацій *G-dur* WoO 77», написані в 1800 році.

Що стосується ладо-тональних співвідношень, то вони у варіаціях Бетховена грають дуже важливу роль. Тональну єдність композитор зберігає рідко, в основному у варіаційних частинах сонатних циклів. А для його самостійних варіаційних циклів зберегти незмінну тональності є скоріше винятком, наприклад, у циклі варіацій op. 76 – «Шість Варіацій для фортепіано *D-dur*», написаних в 1809 році. **(Додаток А)**

Це група варіацій на оригінальні теми, в основі циклу лежить ритмічний контраст, пов'язаний з протиставленням двох контрастних образних сфер. Бетховен також об'єднує варіаційний цикл за допомогою «арки», яка

утворюється завдяки частковому або повному повторенню теми. Для ранніх варіацій прийом *da capo* в цілому не характерний. У зрілих творах Бетховен частіше вдається до точного повторення теми в кінці циклу. Це також демонструється у циклі варіацій *op. 76*. Рецензент лейпцизького *AmZ* називає цей твір «бурлеском», який «може приємно розважити при виконанні майстерними піаністами, які в змозі належним чином зрозуміти і відтворити пікантне і химерне». Тема Варіацій *op. 76* має оркестровий характер. Через два роки після створення циклу Бетховен використовував цю тему під назвою «Турецький марш» в музиці до п'єси А. Коцебу «Афінські руїни» *op. 113* (1811 р.).

Варіації, здавалося б, не вносять нічого нового в розвиток жанру, порівняно з попередніми циклами композитора. Однак навіть в невеликому творі Бетховен прагне розширити коло образів. Композитор не тільки протиставляє дві контрастні сфери – героїчну і ліричну, а й прагне до більшого розмаїття всередині кожної сфери. Водночас цикл відрізняється цілісністю, завдяки об'єднанню варіацій і напруженого розвитку з яскравою кульмінацією в коді. Поряд з демонструванням контрасту тем спостерігаємо яскравий динамічний контраст у циклі *op. 76*, після 5-ї варіації, яка завершується динамікою «*piano*», різко на «*forte*» починається заключна варіація, контрастна по темпу і характеру попереднім [24].

У Варіаціях *op. 76* Бетховен дотримується ладо-тональної єдності, яка компенсує ритмічні і фактурні контрасти. Твір ґрунтується на яскравих жанрово-образних змінах, підкреслених головним чином ритмічними засобами. У той же час цикл відрізняється внутрішньою цілісністю завдяки регулярності чергування контрастних варіацій, що створює відчуття рондо. В. Цуккерман характеризує драматургію цього твору як «три пари варіацій з родинним типом контрасту між рівно-безперервним, плавним рухом і ритмічно загостреним» [67, с. 181].

У XIX столітті з'являються більш складні **подвійні варіації** – в основі яких дві різні темисхематично це виглядає так $A - B - A_1 - B_1 - A_2 - B_2...$

Спочатку звучить одна мелодія з ланцюгом змін. Потім її змінить нова тема і її варіанти. Такі були оригінальні зміни композиторів у цій древній структурі [4].

Музиканти XX століття запропонували своє бачення у використанні жанру варіацій. За допомогою цієї музичної форми – змогли показати трагічні ситуації та надзвичайні сили. Наприклад, в восьмій симфонії Дмитра Шостаковича варіації служать для розкриття образу вселенського зла. Композитор так змінює початкову тему, що вона перетворюється на «вируючу стихію».

Також у XX столітті композитори часто пишуть варіації на тему інших авторів. Прикладом є твір Сергія Рахманінова «Рапсодія на тему Паганіні». Ця п'єса написана у варіаційній формі. Темою тут є мелодія знаменитого скрипаля Паганіні.

Отже, жанр варіацій відкриває великі можливості для взаємодії з іншими жанрами музики. Етапи розвитку та становлення жанру цикл фортепіанних варіацій пройшли довгий шлях. І утвердилися як популярний сучасний жанр у творчості багатьох світових композиторів. Це, знову-таки, відбувається як на рівні співвідношення варіацій всередині циклу («характерні» варіації, різко змінюють жанр теми), так і на рівні цілого. Оскільки самі варіації нерідко народжувалися в процесі імпровізації, то досить природним виглядало з'єднання варіацій з імпровізаційним жанром в рамках великого одночастинного твору.

1.2 Жанр варіацій у дзеркалі мистецтвознавчої думки

Дослідження мистецтвознавчої думки свідчить, що питання про розвиток жанру варіаційні цикли для фортепіано є досить актуальним і не повністю дослідженим.

У словниках та музичних енциклопедіях терміном «варіація» позначається музична форма, в якій тема (іноді дві теми і більше) викладається

повторно зі змінами в фактурі, ладі, тональності, гармонії, співвідношенні контрапунктуючих голосів, тембрі (інструментування) та інше. У кожній варіації може змінюватися не тільки один компонент (наприклад фактура чи гармонія), але і ряд інших компонентів засобів музичної виразності. Розташовані одна за одною, варіації утворюють варіаційний цикл, але в більш широкій формі можуть чергуватися з додатковим тематичним матеріалом, тоді складається так званий розосереджений варіаційний цикл. В обох випадках єдність циклу визначається спільністю тематизму, яка витікає з єдиного мистецького задуму, і цілісною лінією музичного розвитку, яка диктує застосування в кожній варіації тих чи інших прийомів варіювання і забезпечує логічний зв'язок цілого. Варіації можуть бути як самостійним твором (*tema con variazioni* – тема з варіаціями), так і частиною будь-якого іншого твору: великої інструментальної або вокальної форми (симфонії, опери, ораторії, кантати).

Важливо, що часто використовують термін «варіаційність», що означає – один з найпоширеніших та найдавніших принципів тематичного розвитку в авторській музиці, який зародився в епоху раннього Ренесансу, але форма і жанр теми з варіаціями в сучасному розумінні сформувалися у XVI - початку XVII століть [35].

Варіаційна форма є однією з найбільш необхідних форм, протягом багатьох століть і продовжує привертати до себе увагу композиторів і виконавців. Важливим є те, що це питання досить активно розглянуто і має теоретичні основи в музикознавстві. Питанням специфіки варіаційної форми присвячено багато наукової літератури, серед якої дисертаційні дослідження, статті, монографії, підручники з аналізу музичних творів.

У радянський період в музикознавстві виникає навіть певна традиція викладення матеріалу, присвяченого варіаційним циклам. Варто відзначити працю В. Цуккермана, яка присвячена поглибленому розгляду особливостей втілення варіаційної форми, і близьких до неї але відмінних понять «варіантність», «варіантний розвиток», «варіантна форма». Слід зауважити,

що вчений оглядово торкається також питань розвитку варіацій в музиці ХХ століття, бачачи тут певне продовження традицій епохи Романтизму [68]. Далі слід назвати ще кілька посібників, серед яких підручники І. Способіна, Л. Мазель, Ю. Тюліна та інших. І. Способін, відводячи для даної форми цілий розділ («Тема з варіаціями (варіаційна форма»)), дає, крім її визначення, досить детальний огляд різновидів, принципів формоутворення, методів варіювання і області вживання варіаційних форм. Найбільша увага тут приділяється таким видам варіацій як класичні (орнаментальні) і вільні варіації. Л. Мазель, Ю. Тюлін, аналізуючи варіаційну форму пропонують не тільки її класифікацію, але й історичний огляд становлення варіаційної форми і варіаційного принципу розвитку, що сягає корінням в народну музичну творчість [34].

Та все ж таки більш детально розглянемо визначення саме жанру «варіації» в різних джерелах мистецтвознавчої думки.

В. Цуккерман визначає так: варіації – це один з прийомів композиторської техніки, а також жанр інструментальної музики. У варіаціях основна музична ідея піддається розробці і зазнає значних змін. Твори цього жанру часто називаються «тема з варіаціями» або «варіації на тему». У своєму підручнику «Аналіз музичних творів» автор окреслює основні віхи історії варіацій. Перша – варіації на задану мелодійну лінію, так звана «cantus firmus» у вокальній духовній музиці Середніх віків та епохи Відродження. Наступний етапом є написання варіацій для лютні і клавішних інструментів в іспанській і англійській музиці пізнього Відродження.

Олександр Майкапар визначає жанр варіації, як «тему з варіаціями» і зазначає, що «це така музична форма, яка утворюється в результаті використання варіаційної техніки. Такий твір складається з теми та кількох її повторень, в кожному з яких тема постає в зміненому вигляді. Зміни можуть стосуватися різних аспектів музики – гармонії, мелодії, голосоведення (поліфонії), ритму, тембру і оркестровки (якщо мова йде про варіації для оркестру). Особливий ефект і вплив на слухачів мають варіації, створювані

спонтанно прямо на концерті виконавцем-віртуозом, якщо він володіє даром імпровізатора» [9].

Деякі твори в цілому можуть містити ознаки кількох жанрів. Окремі частини циклічного твору можуть мати різну жанрову основу. Проблеми еволюції жанру варіацій і його взаємодії з іншими жанрами ще недостатньо досліджені, хоча окремі явища й аспекти розглянуті низкою вітчизняних і зарубіжних вчених.

Для конкретизації поняття жанру фортепіанних варіацій слід виділити основні його аспекти. На підставі класифікацій музичних жанрів, представлених в роботах В. Цуккерман, Н. Сохора, Л. Мазеля, Є. Царьової, О. Соколова, О. Ручьєвської, В. Холопової, Є. Назайкинського та інших дослідників, при різних підходах до виявлення сутності жанру, можна виділити деякі загальні аспекти:

1. Життєве призначення;
2. Місце і умови виконання та побутування;
3. Спосіб виконання;
4. Характер змісту і його втілення;
5. Можливість взаємодії з різними музичними жанрами.

При дослідженні варіацій виникає проблема одиничного і загального, яка саме в цьому жанрі набуває особливої гостроти. В процесі історичного розвитку жанру варіацій чітко виявляється взаємозв'язок категорій «одиничного» і «загального». Одиничне висловлює індивідуальний початок і пов'язане зі специфічними рисами, властивими стилю конкретного композитора, його варіацій в цілому і певного твору. Категорія загального вміщує в себе риси, властиві в цілому жанру варіацій даної епохи. Загальне існує в нерозривному зв'язку з одиничним.

У зв'язку з дослідженням еволюції жанру виникає також проблема традицій і новаторства, їх співвідношення і взаємодії в творах конкретного композитора і в окремих його творах. Іноді тема при варіюванні дбайливо видозмінюється і активно прикрашається, іноді ж немовби заперечується і

піддається трансформаціям, що змінює її сутність. У зв'язку з цим виникає проблема співвідношення «свого» і «чужого». У варіаційному циклі може відбуватися діалог двох різних епох і творчих особистостей, взаємодія минулого і сьогодення [58].

Жанр варіацій викликає аналогії з жанрами інших видів мистецтва. Зокрема, Отто Ян вказує на спорідненість з арабескою в архітектурі і в образотворчому мистецтві. Орнаменти, «прив'язані до абсолютно конкретних, чітко обмежених, замкнутих просторів, виявляють таку багату, фантастичну гру різноманітних переплетень рослинних і тваринних форм, що це розкішне багатство приховує під видимістю свавілля лаконічну строгість основної форми» [40]. Варіації за рахунок своєї різноманітності приховують мотивно-гармонійну основу теми. Саме цим виражаються основні риси жанру – у варіаціях найяскравіше демонструються відмінності між різними стилями в музиці певних епох.

Та все ж слід зазначити, що варіації, як найпоширеніший жанр інструментальної музики, були широко представлені на сторінках періодичних видань кінця XVIII - середини XIX ст. у вигляді численних рецензій, коротких нотаток, кореспонденцій з різних міст Європи і оголошень про публікації нових творів. Найбільш значну роль зіграла лейпцигська «Загальна музична газета» (*Allgemeine musikalische Zeitung*), єдине періодичне видання того часу, в якому були детально і послідовно висвітлені майже всі значні твори, написані в жанрі варіацій (головним чином – фортепіанні), а також представлена широка панорама варіацій різних рівнів – від легких п'єс для учнів до грандіозних «музичних поем». Тільки в лейпцизькій газеті містяться докладні рецензії на варіації Л. Бетховена, а також на найбільш значні варіаційні цикли Й. Гайдна, І. Гумеля, Ф. Шопена, деякі твори в цьому жанрі К. Вебера, Ф. Шуберта і Р. Шумана. Велика увага приділяється також варіаціям піаністів віртуозних напрямків (Д. Штейбельта, І. Крамера, Ф. Рису, Ф. Калькбрєннера, А. Герца, К. Черні, Ф. Хюнтена та ін.). Варіаційні цикли у виданнях охарактеризовані з точки зору драматургії, адже кожен цикл

будується на основі певної драматургії. Загальний сенс даного поняття містить в собі систему образів музичного твору. Як визначає В. Бобровський, драматургію утворює ступінь «контрастного протиставлення різних видів психологічних станів, що втілюються за допомогою тих або інших типів музичної виразності, або шляхом розкриття художньої ідеї в межах одного з їх видів» [6].

Більш детально зупинімося на варіаційних циклах сучасника Л. Бетховена – І. Крамера, його твори мали велику популярність, адже вони мали дидактичне спрямування, а також великі твори, засновані на контрастній драматургії. Вони часто засновані на народних темах, серед яких зустрічаються варіації на тему «Камаринская», а також на фрагментах видатних опер сучасників (зокрема, з «Чарівної флейти» Моцарта) і власних темах. Варіації Крамера зазвичай поєднують в собі традиції строгих орнаментальних варіацій з принципами варіювання на постійну мелодію. Вони відрізняються динамічним розвитком і різноманітністю фактури. Його новаторськими прийомами є введення імпровізаційних розділів (інтродукції або фантазії) і надання окремим варіаціям самостійності за допомогою додаткових позначень жанру або характеру. Значущістю і цілісністю відрізняються варіаційні повільні частини сонат Крамера (Особливо *Andantino affettuoso* з Сонати *op. 37 № 1*) [35].

Також слід приділити увагу варіаційним циклам руських композиторів кінця XVIII-початку XIX ст. характерними особливостями варіацій кінця XVIII століття являється єдність варіаційного циклу досягнутого незмінністю лінії баса або мелодії, то в варіаціях початку XIX століття виникають більш складні форми об'єднання (наприклад, завдяки інтонаційній єдності). Впізнаваність варіацій руських композиторів забезпечується наспівністю музичних фігурацій.

Значний внесок у розвиток жанру фортепіанних варіацій зробили М. Глінка і О. Даргомижський, в творчості яких величезну роль грав фольклор, а також їхні сучасники (особливо А. Л. Гурильов). Варіації Глінки

найчастіше засновані на оперних темах (Моцарта, Керубіні, Белліні, Доніцетті) і лише один цикл – на оригінальній (Варіації F-dur). Композитор звертається і до народних мелодій різних країн: венеціанської ("Benedetta sia la madre"), ірландської ("The Last Rose of Summer"). На тему наших народних пісень обидва композитора створили лише по одному фортепіанному циклу: М. Глінка «Серед долини рівної», а О. Даргомижський – «Звинувачують мене в народі». Названі варіаційні цикли характеризуються єдністю побудови твору, висвітлення художнього образу та яскравим динамічним розвитком. Велику роль в них відіграє образна контрастність та індивідуалізація окремих варіацій. У той же час виявляється відмінність підходів до варіювання народної пісні. М. Глінка прагне у варіаціях втілити національні особливості народної пісні їх своєрідність і розкрити зсередини її поетичний образ. О. Даргомижський варіює її в дусі західноєвропейських романтичних варіацій з частим використанням віртуозних ефектів [11].

Варіації піаністів-віртуозів першої половини XIX століття теж варті уваги. Слід зазначити, що варіаційні цикли для фортепіано були написані переважно на оперні теми і розвивалися в двох основних напрямках. Перший варіант – написання салонних творів, написаних за одним зразком, що особливо не претендували на велику глибину змісту. Інший варіант – це розвиток жанру концертних варіацій, серед яких з'являються великі твори з симфонічним мисленням і певною логікою розвитку. Наприклад у К. Черні варіаційний цикл розвивається з невеликої салонної п'єси у великий бравурний твір. Та все ж таки, слід зазначити, що вимоги до написання варіацій у XIX столітті значно зросли, а критерії із боку музичної критики помітно підвищилися. Полеміка призводить до формування певного естетичного уявлення про варіації як про цілісний твір, заснований на послідовних змінах теми, що підлягають художньому смаку свого часу, виражають індивідуальну виразність закладеного музичного образу до відповідних частин варіаційного циклу.

Важливими є також дослідження XX і початку XXI століть. Теоретичні проблеми варіаційного циклу були ґрунтовно розроблені в працях Л. Мазеля, В. Цуккермана, І. Способіна, В. Протопопова, В. Холопової, Т. Кюрегян, О. Руч'євської та інших дослідників. В цілому склалася наступна класифікація варіацій в класико-романтичну епоху: варіації на *basso ostinato*, фігураційні (орнаментальні) варіації, варіації на витриману мелодію (так звані «глінкінські» варіації), характерні (жанрово-характерні) варіації і варіантна форма. За ступенем віддалення від початкової теми розрізняють строгі і вільні варіації, а за кількістю тем – однотемні (прості), подвійні.

Як уже зазначалося вище, варіаційний цикл будується на основі певної драматургії. Суть полягає в тому, що будь-який музичний твір несе в собі певний задум та систему художніх образів, які розкриваються у композиції. Як зазначає Т. Чернова, «поняття драматургії передбачає образний світ твору як багатоскладне і разом з тим єдине ціле – систему, як процес зіставлення, взаємодії, розвитку образно-сміслових починань і як закінчену картину світу» [69].

Поняття драматургії пов'язане з поняттям драми, яке не завжди просто співвідноситься з суто інструментальною музикою. Драма в широкому сенсі слова є цілісною моделлю твору, побудованого на принципі образних контрастів і їх логічного розвитку, а драматургія являє собою систему структурних принципів цієї моделі. Співвідношення драми і драматургії подібно співвідношенню варіацій і варіаційності [69, с. 36].

Найбільш виразно поняття драматургії втілювалося у провідному музичному жанрі класико-романтичної епохи – в сонаті. У варіаціях, що будуються на розвитку однієї теми, здавалося б, композиція повинна була б носити неконфліктний характер. Однак мислення музикантів того часу привнесло драматичні принципи і в форму варіацій. У варіаціях своєрідно втілюються характерні особливості драми – сюжетність, конфліктність і поділ на епізоди. Варіаційний цикл повинен утворювати композиційне ціле, засноване на послідовному розгортанні музичного «сюжету». Це може

проявлятися в контрастності, взаємодії образів, зіставленні різних психологічних станів, тематичному розвитку (розроблювальні, застосуванні лейтмотивів і т. д.). Поняття сюжетності як основи об'єднання варіацій стає особливо важливим в епоху романтизму.

Окремі аспекти драматургії варіаційного циклу порушувалися і в вітчизняному музикознавстві. Наприклад, з точки зору Б. В. Асаф'єва, єдність варіаційного циклу утворюється на основі «взаємодії принципів контрасту і тотожності». В процесі історичного розвитку у варіаціях відбувається поступовий перехід від тотожності до найбільшої контрастності між «точкою відправлення і точкою прибуття (замикання)» [11, с. 189]. Таким чином, драматургія варіаційного циклу розвивається від повторності до все більшого видалення від теми.

Драматургія варіаційного циклу обумовлена взаємозв'язком теми і твору в цілому. Є. Чігарева виділяє два принципи такого взаємозв'язку: «концентричного розширення» і «процесуального становлення» [60, с. 53-54]. У першому випадку тема виступає як «конспект подальшого розвитку», у другому – імпульсом до розгортання всього твору. На думку Є. Чігаревої, у варіаціях вирішальним є метод процесуального становлення [60, с. 57].

Отже, узагальнюючи дослідження мистецтвознавчої думки слід зазначити, що у процесі еволюції, варіаційний цикл для фортепіано стає моделлю, реконструює об'єктивну картину мінливого світу. У середині жанру виділяється особливий різновид великих варіаційних циклів, що виявляють тенденцію до ослаблення комплексу ознак повторності (поєднання тональної, гармонійної, метричної, темпової і структурної єдності) і домінування динамічного і цілеспрямованого розвитку.

Висновки до 1 розділу

Відповідно до визначених завдань, зроблено висновки до першого розділу. Здійснивши хронологічний аналіз історичного жанру варіацій, можемо узагальнити, що варіації, тема з варіаціями, варіаційний цикл – усе це назви музичної форми, що складається з теми та декількох (не менше двох) її змінених відтворень – варіацій. Твір у варіаційній формі належить до найдавніших музичних жанрів. Своїм корінням сягає до народної пісенної та танцювальної творчості.

Згідно тлумачних словників визначаємо поняття варіації так - це жанр камерно-інструментальної музики, або музичний твір, в якому головна тема декілька разів повторюється, але зі змінами. А мелодію, яка з'являється на початку твору називають «темою варіацій». За допомогою різних засобів музичної виразності змінюється ця тема, перша варіація може мати зміни в гармонічному плані, друга матиме ритмічні зміни, наступна – звучатиме в іншій фактурі, де мелодія теми прикрашена новими звуками. Та все ж таки, поряд зі змінами, основна тема у кожній варіації має бути впізнаваною. Різновиди варіацій залежать від того, що є основою композиторського задуму. Тобто вони створюють варіації або на народні мелодії, або на власну оригінальну тему, а також використовують теми інших авторів.

Проаналізувавши історичний розвиток та хронологічну послідовність змін різноманітності варіацій, визначається така класифікація: варіації на *basso ostinato* (незмінний бас) зустрічається в творчості композиторів різних епох; строгі та вільні варіації (в залежності видозмінення головної теми) доба Бароко та класицизм (строгі) та пізній класицизм, Романтизм і Новий час (вільні) варіації. Композитори створювали варіаційні цикли не лише для фортепіано, а й інших музичних інструментів.

У працях таких музикознавців як Л. Мазель, В. Цуккерман, І. Способін, В. Протопопов, В. Холопова, Т. Кюрегян, О. Руч'євська досліджено жанр варіації та його особливості. І зазначено, що в результаті впливу принципів симфонічної та оперної драматургії відбувається перетворення варіаційного

циклу в логічно вибудовану систему, в якій на перший план виходить процес розвитку. Посилюється драматургічна функція теми, яка стає невід'ємною частиною цілого. Конструктивна сутність варіаційного циклу полягає в можливості перетворення теми шляхом її повного переосмислення.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1 Характеристика варіаційних циклів для фортепіано творчості українських композиторів

З метою популяризувати український фольклор, більшість композиторів XVIII – XIX століття використовували у своїй творчості жанр варіацій, беручи за основу українські народні пісні. Композитори намагалися за допомогою народних мелодій передати свій задум, зміст твору, донести до слухача певну інформацію. Здійснюючи обробки народних пісень митці створювали оригінальні інструментальні твори, що були об'єднані в цілі варіаційні цикли.

Тож зазначимо, що спираючись на досвід композиторів попередніх епох на зарубіжних митців, в українській музиці у творчості видатних вітчизняних композиторів уже з кінця XVIII століття широко представлений жанр варіацій.

Яскраві постаті в історії української культури **брати Лизогуби** – представники старовинного козацько-старшинського роду.

Під час розгляду питання розвитку музичної культури на українських землях у першій половині XIX століття особливої уваги потребує вивчення життя та творчості братів Іллі (1787-1867), Олександра (1790-1839) та Андрія (1804-1864) Лизогубів. Так як весь майже весь рід мав військову кар'єру, то старші брати Ілля та Олександр продовжували традицію. Перший полковником пішов у відставку та останні кілька десятиріч проживав у родовому маєтку містечка Седнів, що на Чернігівщині, Олександр теж все життя брав у часть у військових походах. На відміну від старших братів, Андрій поступив до Московського університету, не став військовим, а перебував на цивільній службі, займаючи різні посади [55., С.42– 58].

Братів Лизогубів слід віднести до категорії музикантів-аматорів, дилетантів, адже вони визначали головним – роль людини, яка показує іншим

приклад самовдосконалення, естетичного виховання, освіти та духовного саморозвитку. І саме ці ідеї вони втілювали у своїй музичній творчості.

Олександр та Ілля навчаючись у Московському університетському пансіоні в період з 1804 по 1809 рр., брали активну участь у культурному житті навчального закладу. В газеті «Московские ведомости» за 1804 рік згадується один з таких епізодів: «21 декабря 1804 года играл на скрипке концерт Илья Лизогуб, а на клавикордах Александр Лизогуб» [56, с.164]. Та не лише виконавцем був Олександр, адже саме в цей період з'явилися фортепіанні варіації на теми українських пісень: «Ой ты, дівчино гордая», «Да була ж у мене жінка», «Не ходи Грицю, на вечорницю» та інші.

Наприклад у варіаціях на тему української пісні «Ой у полі криниченька» композитор широко використовував міну засобів музичної виразності у кожній варіації по-різному. У першій варіації використав різні типи фактури - поступово збагачуючи та насичуючи музичну тканину рисами народного багатоголосного співу. У третій варіації збагатив звучання професійного інструментального музикування, а шосту збагатив рисами імпровізаційної думи. У варіаційному циклі О.І. Лизогуб спробував поєднати жанрові звукозображальні прийоми з лірико-психологічним настроєм всього твору, зберігаючи яскраво національний колорит.

Також у своїй творчості Олександр Лизогуб використовував тему російської пісні «Среди долины ровныя». Як відмічає Є. Гіппіус: «Розробляючи тему О. Лизогуб підкреслив спорідненість мелодії С. Давидова з українською піснею «Їхав козак за Дунай». [56]. В п'яти варіаціях тема зазнає завдяки фактурним змінам, жанрових трансформацій. Такі прийоми розвитку як ритмічне дроблення, мелодична фігурація, розшарування фактури, елементи імпровізації наближують кожен з варіацій до окремого жанру або особливих прийомів виконавства. Наприклад у другій варіації можливість вдосконалення навичок гри за допомогою написання варіацій у жанрі етюд, прийоми народного ансамблевого співу – використано у третій варіації, а риси інструментальної імпровізації – в четвертій та п'ятій варіаціях.

Отже, творчість братів Лизогубів, зокрема Олександра має важливе значення в історії та розвитку української культури та жанру варіації зокрема.

Йосип Витвицький(1813-1866) – видатний український композитор, піаніст та музичний педагог. Використовуючи українські пісні і танці, в якості обробок, або теми для варіацій він намагався передати характерну для них ритміку, ладо-гармонійні особливості, тембровий колорит. Композитор писав варіації на теми таких українських пісень як: «Чумак», «У сусіда хата біла», «Зібралися всі бурлаки» та інші. Яскравим зразком його творчості, в якому демонструється розвинений віртуозний стиль варіацій є музичний твір «Україна» написаний 1836 року, це варіації на тему народної пісні «Зібралися всі бурлаки». Дана композиція насичена музичними пасажами, стрибками, гамоподібними злетами у швидкому темпі, блискучими акордами і мелізмами, має коріння в романтичному піанізмі Ф. Ліста й Ф. Шопена. Однак, названі вище твори належать до української культурно-музичної спадщини, що характеризується народнопісенною мелодикою з наданням національних рис інструментального музикування. Серед його доробку виділяються Парафрази «Шумка» та «Коломийка» на теми українських танців, у його творчості вони є зразком віртуозних варіацій, фактура яких розвиває дрібну техніку правої руки та стрибки у лівій. А ще в творчості Й. Витвицького є Концертні варіації на теми відомих російських романсів «Соловей» та «Красный сарафан» [42].

Виконавські завдання перелічених творів українського композитора Й. Витвицького полягають у тому, що музикант за допомогою цих варіаційних циклів і п'єс віртуозного характеру демонструють можливості концертного виконавця. У варіаційних циклах композитора народнопісенна основа поєднується із розвиненою віртуозністю. Задля підкреслення орнаменталізації мелодії та ритмічного варіювання теми виконавець повинен дотримуватися використання різноманітних фактурних прийомів. Також у творчості Й. Витвицького яскраво демонструється широкий динамічний діапазон розгортання теми-образу, що є характерним як для західноєвропейських

традицій презентації жанру варіацій, так для української фортепіанної школи, тому виконавець повинен досягти цього під час своєї гри на сцені.

Денис Січинський – український композитор, що народився 2 жовтня 1865 р. у Тернопільській області.

Осиротівши в дитинстві, Денис Січинський зумів закінчити Тернопільську гімназію лише в 1887 р. У роки навчання (1879-1887) привернув увагу педагогів своїм музичним талантом, за що його безкоштовно навчали теорії музики та фортепіано. Найважливішу роль у становленні майбутнього композитора відіграв В. Вшелячинський, піаніст і органіст, професор Львівської консерваторії.

З того часу Д. Січинський активно шукав різноманітний заробіток. До 1888 р. він працював урядовцем в намісництві у Львові, потім у Коломиї був вчителем музики, навчав гри на цитрі, був учасником мандрівного вокального квартету. З 1886 р. почав композиторську діяльність і написав твори для хору, голосу з фортепіано, цитри, фортепіано. У 1888-90 рр. навчався на юридичному та теологічному факультетах Львівського університету. Після цього твердо вирішив, що музика буде його професією і вступив до львівської (польської) консерваторії, але фактично у 1890-92 рр. навчався приватно гармонії і контрапункту у проф. Карла Мікулі, учня Шопена .

Творчість композитора за роки життя дуже багата і різноманітна. Наприклад, твір «Фантазія» один із незавершених , та все ж він вартий уваги, адже належить до жанру «вільні варіації». Цей твір являє собою фортепіанну обробку української народної пісні «Ой у полі три криниченьки». Слід зазначити, що Д. Січинський у своїх варіаціях переходить від жанрово-розважального принципу розробки тематичного матеріалу до більш складного лірико-психологічного. За допомогою професійної композиторської техніки українську пісенність зображено у трьох жанрах. Контраст зіставлення жанрів втілюється у масштабах трьох частин – окремих розділів твору .

Починається фантазія характерним вступом, що поєднує в собі патетичні акорди та ланцюжки мелодико-декламаційних коротких фраз з

фортепіанним затриманням на останньому акорді. Саме цей прийом з одного боку нагадує українську думу, а з іншого – можна знайти подібність з лістовськими рапсодіями [50].

У вступі можуть виникнути труднощі, що пов'язані з педалізацією. Варто витримувати педаль 4 такти – саме стільки скільки звучить незмінна гармонія. Слід звернути увагу на восьмі паузи. Які повинні створити враження коротких передихів у важливій промові, ці паузи між фразами надають враження ораторського характеру. Важливим є досягнення єдності звучання від першого до останнього такту, що забезпечить уявлення про висловлювання єдиної думки і цим готуючи появу головної теми.

Така оригінальна преамбула передусь звучанню головної теми та двом її варіаціям. Перша варіація написана у темпі польки, а інша – вальсу.

Основна тема – композиторське бачення народної пісні «Ой у полі три криниченьки», яка характерна оригінальною гармонією у повторах приспіву. Фактура – багатоголосна, 1-2 тт. – підголоскове багатоголосся, 3-4 такти – мішана фактура поєднання акордового та поліфонічного викладу.

Тож зауважимо, що композитор майстерно поєднав жанрово-стилістичні особливості української пісенно-танцювальної та західноєвропейської музики у своїй творчості.

Микола Вілінський – композитор, педагог, музично-громадський діяч, один із засновників становлення і розвитку української музики першої половини ХХ століття. Він народився на Херсонщині в родині шляхетних українських дворян. М. Вілінський під час навчання в Ананьївській гімназії почав самостійно займатися музикою. Він диригував церковним хором і організував шкільний оркестр народних інструментів. Однак, після закінчення гімназії 1906, його батько наполіг, щоб Микола вступив на юридичний факультет Імператорського Новоросійського університету в Одесі. Та все ж таки, Вілінський поєднуючи навчання в університеті, починає ходити на заняття в Одеське музичне училище з 1907 року. Згодом його реорганізовано на Одеську консерваторію, де з 1920 року М. Вілінський стає викладачем. Там

його кар'єра стрімко пішла вгору і в 1926 році затверджений у званні професора, а з 1931 року він – завідувач кафедри композиції. Його учнями були О. Білаш, К. Данькевич, А. Муха, О. Фельцман та інші відомі композитори. Майже з усіма він мав гарні дружні стосунки.

Ще в юнацькі роки М. Вілінський проявив композиторський талант і створив цикл оригінальних фортепіанних мініатюр у елегійному стилі. М. Вілінський демонструє блискучу композиторську техніку в розкритті поетичних образів у таких романсах і обробках народних пісень як «Стоїть явір над водою», «Ой вербо, вербо», «У вишневому садочку» та інших. У своїй творчості М. Вілінський унаслідував традиції романтичної школи М. Римського-Корсакова, І. Глазунова та А. Лядова [43].

У 70-ті роки ХХ століття музикознавці писали, «що разом із В. Косенком, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та іншими українськими майстрами М. Вілінський сприяв процесу кристалізації національних рис в українській фортепіанній культурі» [42].

Микола Вілінський один з перших хто писав у жанрі українська фортепіанна балада. Його «Балада в формі варіацій на українську народну тему» («Ой у полі жито копитами збито») – один із видатних творів першої половини ХХ століття, що і на сьогодні має високе художнє значення.

Фортепіанні твори композитора насичені малізмами та вирізняються плавним але чітким голосоведенням, в звучанні інструмента відчувається багатство тембральних відтінків. Також у фортепіанних творах підкреслюємо різноманітність та насиченість фактури.

Найбільшу популярність здобули такі фортепіанні твори Миколи Миколайовича Вілінського:

Опус 3. «Російські варіації в епічному стилі» для фортепіано на оригінальну тему, написані у 1914 році.

Опус 4. «Балада у формі варіацій для фортепіано на українськи народну тему». (1917—1925 pp.)

Опус 29. Зразкові варіації для фортепіано. Посібник з курсу гармонії для студентів-композиторів, виданий 1947 року.

Опус 33. No 1. Варіації на оригінальну тему (D-dur) для фортепіано – 1949 року і No 2. Варіації для фортепіано теж виданий 1949 року.

Під час виконання варіаційних циклів творів М. Вілінського слід звернути увагу на вишуканість ритмічних деталей, слід досягти в звучанні багатства тембрально-гармонійного нашарування і оригінальності у використанні прийомів, які походять від народного українського інструменталізму і пісенно-хорового мистецтва.

Отже, фортепіанна музика М. Вілінського, будучи самобутньою, спирається на кращі твори світової класики. Його «Зразкові варіації» стали класичним прикладом композиторського письма й гармонійної побудови. Його колеги-музиканти залишали про М. Вілінського лише найкращі відгуки: «М.М. Вілінський був прекрасним музикантом і прекрасною людиною. На всіх його творах лежить печать справжнього таланту, і всі вони показують тонкий смак і велику професійну майстерність автора», – говорив Б. Лятошинський [43].

Вкінці XIX століття, на початку XX ст. зберігалася і всебічно розширювалася стилістика національної музичної мови фортепіанних творів українських композиторів. Щодо варіаційних циклів, які з'являються у цей час в різних жанрах, то це переважно варіації на *basso ostinato*. Причому явною є тенденція до об'єднання варіаційного циклу в цільну побудову із наскрізним розвитком за рахунок об'єднання окремих варіацій в мікроцикли, надання всьому циклу рис репризної трьохчастинності, монотематичного рондо (п'ята частина «Зелений шум» із «Веснянок» М. Вериківського) у руслі створення національно-адекватного варіанту європейської великої форми поемного типу розгортання.

Михайло Вериківський народився 8 листопада 1896 року в місті Кременець, нині Тернопільська область. Це видатний український композитор, диригент, педагог, музикознавець, музично-громадський діяч.

Михайло Вериківський ще в юності робив перші композиторські спроби – фортепіанні прелюдії й романси, а потім з цими творами у 1914 році вступив до Київської консерваторії, яку у 1923 році закінчив по класу спеціальності теорії Б. Яворського. Із 1946 року професор, Заслужений артист УРСР з 1930 року, заслужений діяч мистецтв УРСР з 1944 року. Творчий доробок композитора складає близько 400 творів різних жанрів, особливе місце займають варіаційні цикли. Саме для даного композитора варіаційний принцип став основою творчості, та був типовим для народної пісні та української класики (наприклад у обробках пісень, хорах з «Наймички», «Веснянки» тощо).

Варто сказати, що прийоми і методи варіювання та варіаційного розвитку є досить характерними для мислення і композиторської техніки Вериківського, тому він і писав варіаційні цикли. Вважається, що він найяскравіше серед українських композиторів ХХ століття використовував у своїй творчості варіаційну форму, це завжди було винахідливо й багатогранно. М. Вериківського поправу можна вважати великим майстром варіацій. Принцип варіаційності він застосовує дуже часто, виявляючи дивовижну майстерність, уміння вичерпно розкрити музичний зміст теми і використовувати укладений у ній імпульс для видозміни» [42, с.83].

До варіацій М. Вериківський звертався у всі періоди своєї творчості. Серед творів, написаних у цій формі, особливо цікавими є 6 варіацій з балету «Весняна казка». М. Вериківський використовує метод варіювання, що включає і варіаційність і варіантність. Воно знаходить своє підґрунтя в самій природі його мислення, що поєднує епічно багатообразне уявлення про єдине і цілісне з фіксацією найдрібніших філігранних деталей в ланцюгу їх «нескінченних перетворень» [72].

Отже, творчість М. Вериківського, одного з фундаторів нової української музики, знаходить своє відображення в національній музичній культурі із позицій високого професіоналізму, постійним пошуком оновлення засобів виразності і збагачення жанрового розмаїття національної музики.

Виконавський план варіаційних циклів для фортепіано буде зосередженим на досягненні відображення художнього образу. [75].

Василь Барвінський – український композитор, якого називають: патріарх професійної композиторської та фортепіанної школи. А також він видатний педагог, музичний критик, культурно-громадський діяч Галичини середини ХХ століття. Так як Василь виріс в славетній та культурно-освіченій родині, то не дивно, що від батька він взяв високі національні ідеали, що стали справжнім кредо протягом усього життя. А от любов до музики Василю привила мати Євгенія Барвінська, талановита піаністка, учениця Кароля Мікулі, вона й учила молодого Василя азів музики. Потім майбутній композитор відвідував уроки чеського педагога Вілема Курца. Невдовзі його вчитель поїхав до Праги, де став директором консерваторії. Василь Барвінський зробивши неуспішну спробу стати юристом знову повернувся до музики і поїхав у Прагу на навчання, де за рекомендаціями Курца потрапляє в клас відомого чеського педагога Вітезлава Новака.

З часом Василь Барвінський стає відомим композитором у Празі, пише визначні твори, що звучать на концертах і тим самим пропагується українська фортепіанна музика.

Український композитор стає всесвітньовідомим завдяки фортепіанним циклам «Любов» та «Сюїта на українські народні теми» [13].

Протягом 1914-1915 років було скомпоновано фортепіанний цикл «Любов», який композитор присвятив майбутній дружині Наталії Полюй. Сам автор зазначає, що цей твір є моно-тематичним і складається з трьох частин, що мають свої поетичні назви: «Самота. Туга любові», «Серенада», «Біль. Бій. Перемога любові».

Розуміючи глибокий сенс фортепіанного циклу Наталія Кашкадамова характеризує його так: «Барвінського цікавлять переживання, почуття – внутрішнє життя. Його музика не картина, скоріше поезія... У ній є дія, рух, розвиток, зміни. Її «істота» – відтінки почуттів. Це лірика» [26, с. 32].

В. Барвінський писав музику для різних музичних інструментів, що виступали сольно і також для інструментальних ансамблів, та все ж таки важливе місце займають твори для фортепіано. Це варіації на власну тему *с-moll*, які написані у 1909 році, але, на жаль, втрачено і не збережено до наших днів, Варіації на тему української народної колядки *B-dur*, теж втрачено, а написано було у 1917 році, а Варіації і фугета *G-dur* на українську народну тему написані 1920 році збереглися.

Творчість В. Барвінського досить різноманітна та оригінальна, він писав майже в усіх жанрах. На жаль, велика частина була цинічно знищена радянською владою у 1948 році, коли композитора було заслано на десять років до Сибіру, і після повернення його до Львова відновлена лише частково.

Ісаак Беркович український композитор та педагог ХХ століття. Народився у місті Києві в сім'ї годинникового майстра у 1902 році. У 1920 році вступив у Київську консерваторію, адже мав непогані музичні дані. У 1925 р. по класу фортепіано у професора В. Пухальського закінчив консерваторію. Також в той же час вивчав курс музичної теорії та композиції у професора Б. Лятошинського. Важливо, що І. Беркович почав займатися з 20 років педагогічною діяльністю. Спочатку у музичній школі №6 міста Києва працював викладачем по класу фортепіано до 1930 року. Водночас із 1925 по 1941 роки був педагогом у Київському музичному училищі, а також викладачем у Київській вечірній консерваторії.

Паралельно з педагогічною роботою Беркович активно займався й композиторською діяльністю. Тому в 1938 р. І. Беркович став членом спілки композиторів. В одній із автобіографій І. Беркович писав про спрямованість своєї творчості: «В основному моя праця спрямована на створення фортепіанного педагогічного репертуару. Маю ряд друкованих видань» [3, с. 212]. Тому в творчому доробку композитора основне місце займають фортепіанні твори для учнів музичних шкіл. Серед них низка збірок етюдів і п'єс, мініатюр для фортепіано, обробок народних пісень та пісень інших

авторів, фортепіанних концертів з оркестром, фортепіанних ансамблів, сонати, варіації, поліфонічні п'єси на мотиви українських народних пісень тощо.

Важливе місце в творчості композитора займають Варіації на тему українських, російських та білоруських пісень (Варіації на тему української народної пісні «По дорозі жук, жук»; Варіації на тему російської народної пісні «Во саду чи, в городі» і «Я на камені сиджу»; Варіації на тему білоруської народної пісні «Перепілочка»). Довершеним зразком у педагогічному репертуарі є «Варіації на тему Паганіні». Цей твір дає можливість найменшим музикантам долучитися до зразків музики світового рівня.

Слід зазначити, що варіаційні цикли для фортепіано українських композиторів формують уявлення про національну культуру та спрямовані на патріотичне виховання. Адже жанр варіацій на народну тему використовувався у творчості багатьох українських композиторів XIX століття, де народнопісенна основа поєднується із розвиненою віртуозністю, що було притаманне українській фортепіанній школі завдяки класичним зразкам світового мистецтва.

2.2 Виконавська робота над джазовими варіаціями Н. Лагодюк

На сьогодні всі сфери людського життя зазнають змін, це також стосується і мистецтва. Та все ж таки музика завжди займала вагоме місце в розвитку суспільства загалом. Такі жанри як симфонія, опера, варіаційні цикли, джаз, інструментальна музика, поп-музика, диско, реп є невід'ємними складовими сучасного мистецтва.

Досить популярними на сьогодні є джазові обробки фольклорних мелодій. У творчості таких джазових композиторів як Н. Лагодюк, О. Нежигай, О. Саратський зустрічаємо багато для імпровізацій на теми українських народних пісень.

Зосередимо увагу більш детально на творчості сучасної української композиторки Неоніли Лагодюк. Її ім'я відоме не лише в Україні, але й за її

межами як талановитої композиторки, піаністки та педагога. Важливим є те, що Неоніла Лагодюк є автором першого в Україні підручника по джазу «Школа джазового мистецтва» для фортепіано. Виданий 2002 року, побудований виключно на власній методиці та розрахований для учнів 3-7 класів музичної школи. Її унікальна методика дає змогу доволі швидко засвоїти гру на фортепіано та здобути навички підбору на слух джазову, естрадну та класичну музику.

У її творчості органічно поєднується класичний джаз, фольклор, естрада, створюючи неповторний власний стиль. Особливості виконання її джазових варіацій виходять зі специфіки жанру джазу.

Поряд з композиторською та педагогічною діяльністю, вона активно веде і концертну діяльність. Неоніла Лагодюк виступала в США та Італії. А по Україні вона часто їздить не лише із сольними концертами, а й майстер-класами. Саме завдяки своєму великому піаністичному виконавському досвіду Неоніла Лагодюк є прекрасним педагогом. В даний час Неоніла Лагодюк є педагогом-методистом вищої категорії естрадного відділу вечірньої музичної школи № 1 ім. К.Г. Стеценко [47].

Дуже великим та різноманітним є її творчий доробок: це збірки джазової та естрадної музики, спрямованих на розвиток музичних здібностей і виконавської техніки: «Джазові етюди з імпровізацією» (2005), «Джазові та естрадні композиції для фортепіано» (2007), «Веселий джаз» (2009), «Джазові та естрадні п'єси для саксофона і фортепіано» (2010), «Джазові фортепіанні ансамблі» (2010), «Джазові хвилинки» (2012). Важливе місце в творчості мають джазові обробки та варіації на теми українських народних пісень. Музичний матеріал є досить сучасним та різноманітним із точки зору джазової музики. Її варіаційні цикли для фортепіано, завжди демонструють стиль її письма та тип мислення, зазвичай вони спрямовані на національно-патріотичне виховання молодого покоління. Творчість Неоніли Лагодюк є доступною для учнів музичних шкіл завдяки тому, що джазові композиції побудовані на національній основі.

Загальновідомо, що естетичне виховання базується на зразках класичної музики. Тому й українське музичне мистецтво має педагогічне спрямування, що забезпечує розвиток вміння емоційного співпереживання художніх образів, близьких за інтонаційно-образною природою національному світосприйняттю особистості. Саме всі ці вищезазначені аспекти сучасна українська композиторка Неоніла Лагодюк реалізувала у своїй творчості.

Тож охарактеризуємо джазові *«Варіації на тему української народної пісні»*. **(Додаток Б)** За основу взята мелодія жартівливої пісні «Ти до мене, ти до мене не ходи». Тому головна тема варіацій мелодійна та виразна. А за рахунок зміни фактури та ритмічної імпровізаційності (з елементами свінгу, бугі-вугі та регтайму) вона є досить динамічно-гнучкою та легкою для запам'ятовування. Відповідно до закладеного художнього образу характер твору жартівливий, веселий, грайливий. Тема варіацій ведеться у верхньому голосі правої руки, де ліва в цей час гармонійно доповнює мелодичну лінію.

1-а варіація – досить рухлива та грайлива. Жанру та характеру естрадності додає зміни фактури в лівій руці та акцентів у правій. Під час виконання потрібно слідкувати за дотриманням коротких восьмих пауз у лівій руці, що доповнить художній образ грайливим настроєм. Ліва рука виконує музичний матеріал штрихом «staccato».

2-а варіація – побудована на перекличці лівої та правої рук. Особливістю є зміна ритму в 5-му та 6-у тактах. Виконання акцентів на різні долі в різних руках додає рухливості восьмим тривалостями у поєднанні з шістнадцятими. Хвилеподібного руху слід досягати за рахунок динамічних нюансів *diminuendo* та *crescendo* в межах одного такту.

3-я варіація призначена для технічного розвитку лівої руки. Тому під час виконання арпеджованих мотивів і досягнення акордового звучання у правій руці потрібна значна концентрація уваги. Вкінці репризна частина звучить «*Sempre non legato*» з акцентами на першу, або і на першу, і на другу долю.

4-а варіація виділяється зміною стилю – елементи свінгу в 2-му та 4-му тактах. Слід звернути увагу на другий період, адже з 9-го по 12-ий такт зміна

темпу (*stretto*). Фінальна частина виражається *leggiero* (світло) та *espressivo* (виразно, емоційно) по підкреслюється за допомогою таких засобів музичної виразності як – акордова фактура та рухливі динамічні нюанси із *mp* до *sff*.

Професійно вибудована будова циклу, де яскраво виражено напромак до фіналу, тому музичний матеріал заключної частини виражає динамічне наростання і зосереджене на нюансах *mf* та *f*. Особливістю є акордовий сплеск на «*crescendo*» у правій руці та хід у лівій руці, на які потрібно звернути увагу.

Підкреслимо, що Неоніла Лагодюк майстерно вибудовує кульмінацію композиції, композитор цим самим показує, що виконавець за допомогою її вказівок повинен абсолютно природньо відобразити художній образ та виконати всі важливі моменти закладені у варіаціях [47].

Ще в її творчому доробку є варіаційна програмна п'єса – «*Уроки свінгу*», вона складається з шести коротких варіацій, які призначені для розвитку навичок гри в різних ритмах. **(Додаток В)**

Музичний матеріал побудований на завданнях зміщення акцентів, що дає чудову можливість навчитись рахувати вісімками та вісімками з крапкою та шістнадцятими. Особливістю побудови варіацій є 1-а, 2-а вольти, які за музичним матеріалом можуть вважатися закінченими. Але всього варіацій шість і остання досить яскрава, адже зміна фактури – на акордову і переважна динаміка *f*. Художній образ досягається за допомогою динамічних рухливих нюансів *diminuendo* та *crescendo*.

Загальноприйнятим є той факт, що найважливіша особливість джазової музики – це її ритмічна основа. Тому Н. Лагодюк підкреслює, що виразним засобом джазової музики є «свінгування», яке характеризується наявністю ритмічних пульсацій, постійних відхилень від опорних метричних долей, що створює ефект нестійкої рівноваги. Під час виконання у юних музикантів можуть виникнути труднощі на цій основі, тому варто сконцентрувати увагу і ніби «випереджувати» або «запізнюватись» при взятті нот, зрушуючи акценти, завдяки чому відчувається ритмічне розгойдування.

Отже, варіаційний жанр не вичерпав свій потенціал і продовжує актуалізуватися і у XXI столітті, підтвердженням чого може слугувати творчість великої кількості українських композиторів сучасності, зокрема варіаційні цикли для фортепіано Неоніли Лагодюк. Захоплення молодого покоління джазовим мистецтвом та естрадною музикою зумовило появу у фортепіанному репертуарі навчально-методичних збірок «Імпровізуємо блюз» Л. Іваненко, «Школа джазового виконавства» й «Етюди з імпровізацією» Н. Лагодюк.

2.3 Варіаційні цикли для фортепіано, особливості виконавських завдань

На початку 20-х років XX-го століття видатний учений в галузі психології та естетики Л.С. Виготський писав: «Художній твір, раз створений, відривається від свого творця, він не існує без читача, він є тільки можливість, яку здійснює читач. У невичерпному розмаїтті символічного, тобто всякого істинно художнього твору лежить джерело множинності його розумінь і тлумачень. І розуміння його автором є не більше, як одне з цієї безлічі можливих...» [12].

Вважається, що спочатку задум музичного твору зароджується у творчій уяві композитора, і лише після того він фіксує його музичними знаками (нотами). Тому в цій формі твір існує лише потенційно, і тільки виконавець-інтерпретатор відтворює його переводячи його в дієву форму існування. Саме під час виконання музичний твір перебуває у наступній стадії свого існування. Слухач теж певною мірою виступає співучасником творчого процесу. Прослухавши музику, він створює свій особливий слухацький художній образ, який обов'язково буде відрізнятися від тих образів, які були створені іншими слухачами, адже у кожного свій музичний досвід, хоча всі були одночасно під впливом одного і того ж виконавця. Слід зазначити, що слухачі є важливими учасниками творчого процесу, завдяки ним створена та необхідна атмосфера, при котрій виконавець дає життя музичному твору [46]. Тож виконавець є

посередником між композитором і слухачем, його виконавські труднощі полягають у правильному відтворенні закладеного художнього образу. Стильові та жанрові особливості теж завдання виконавця.

Щодо виконавського аспекту творів варіаційних циклів для фортепіано, то дослідження здійснюються за такими напрямками: як форма відтворення музичного твору, інтерпретації стильових засад, проникнення у сутність композиторського мислення та створення відповідних виконавських версій музичних творів [46].

Музично-виконавська діяльність, взята в аспекті своєї духовності є первинним самостійним здійсненням в інтонуванні відносини людини до дійсності і, зокрема, до дійсності виконавського акту. На перетині комунікативної (музика, виконавець, інструмент) і комунікаційної (композитор, виконавець, слухач) систем вона організовує духовний простір учасників для прийняття іншої істини і спрямована на пізнання цієї істини. Музично-виконавська діяльність задовольняє в цьому генеральні потреби людства в самопізнанні, співчуття і спілкуванні. [10, с. 14].

Найбільшою популярністю в практиці музикантів користуються твори вітчизняних авторів другої половини ХХ ст. – І. Берковича, А. Кос-Анатольського, Ж. Колодуб, М. Сильванського, Ю. Щуровського, І. Шамо, Б. Лятошинського та інших. Досить розповсюдженими є авторські збірники дидактичного спрямування педагогів-піаністів України й українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. І. Берковича, М. Сильванського, М. Степаненка, М. Фоменка, В. Шутя, Р. Савицького, А. Рудницького, В. Витвицького, В. Безкоровайного, М. Кравців-Барабаш. Їхні твори завжди різноманітні, цікаві у змістовому плані з яскравими художніми образами, зручні у виконанні, насичена та різноманітна фактура і багата гармонія. Твори найрізноманітніших жанрів складають високопрофесійний репертуар юних піаністів і збагачують досягнення світової музичної культури [21, с. 326].

Жанр варіацій на народну тему використовувався у творчості багатьох українських композиторів ХІХ-ХХ століття. Так, талановиті українські

піаністи і композитори у своїх варіаційних циклах поєднували народнопісенну основу із розвиненою віртуозністю. Використання різноманітних фактурних прийомів орнаменталізації мелодії та ритмічного варіювання теми, широкий динамічний діапазон розгортання теми-образу є характерним як для західноєвропейських традицій презентації жанру варіацій, так для української фортепіанної школи. Якщо визначається, що варіаційний цикл має багато пасажів, стрибків та гамоподібних злетів у швидкому темпі, також насичений блискучими акордами і мелізмами, то зазвичай він має коріння в творчості піаністів доби Романтизму Ф. Ліста й Ф. Шопена.

Деякі музикознавці стверджують, що цикл варіацій на задану тему міг написати будь-який професійний музикант і навіть обдарований дилетант, а от варіації на власні теми – під силу досвідчених композиторів. В таких творах недостатньо було демонструвати віртуозні ефекти, а важливим завданням була побудова певної логіки розвитку циклу. Тому й визначається, що такий варіаційний цикл не міг виконувати суто розважальної функції. Від слухача була потрібна особлива увага, аналіз твору і навіть співпереживання. Не випадково варіації на оригінальні теми знайшли найбільш широке застосування в сонатно-симфонічних циклах, виконуючи в них важливу драматургічну функцію. У самостійних творах робилися пошуки в напрямку посилення єдності варіаційного циклу вже починаючи з Й. Гайдна. Саме у варіаціях на оригінальні теми з особливою гостротою постала проблема єдності циклу. Адже, чим талановитіший композитор, тим сміливіше він підходив до розвитку власної теми, іноді сильно віддаляючись від її початкового звучання.

Таким чином, складність побудови варіаційного циклу на оригінальну тему пояснює порівняно невелика кількість самостійних творів цього типу. Однак ці нечисленні шедеври внесли вагомий вклад в розвиток жанру варіацій.

Зазначимо, що будь-який твір як семантичний простір програмує процес сприйняття-розуміння-інтерпретації. Водночас будь-який твір – простір комунікативний і є простором спілкування (композитора-виконавця-слухача).

Комунікативно-інтерпретативне співвідношення розкривається через концепт «комунікативна стратегія».

Оскільки розвиток музичного мистецтва багато в чому залежить від діяльності не тільки композиторів, а й виконавців, то важливо розглянути основні тенденції у виконавському мистецтві. Приступаючи до виконання будь-якого твору, а саме варіаційного циклу для фортепіано піаніст повинен враховувати образно-змістові полюси творчості композитора. Часто в творчості композиторів присутня особлива чуттєвість, зазвичай це пов'язано з силою класичної традиції зосередженої у творчості західно-європейських композиторів, на яких рівнялися всі сучасні українські композитори. Виходячи з цього, виконавець варіацій повинен обережно й делікатно застосовувати агогічні засоби виразної гри. Для того, щоб охарактеризувати виконавську концепцію варіаційних циклів українських композиторів, важливо усвідомити її жанрові витоки.

Створюючи варіаційні цикли українські композитори, спиралися на жанрові моделі, напрацьовані віденськими класиками, які створювали «орнаментальні» варіації із завершеною темою у формі періода, низкою відокремлених цезурою варіацій і кодою (її функції може виконувати остання варіація).

Наприклад, у пізніх варіаційних циклах В. А. Моцарта спостерігається уже сформовані принципи побудови музичної драматургії у творах. У 1786 році створено самостійні варіаційні цикл на оригінальні теми - Allegretto KV 500 та чотирьох-ручні Andante KV 501. Варіації на Allegretto B-dur KV 500 засновані на танцювальній темі гавота.

У мінорній варіації радісна тема Allegretto стає напруженою і драматичною, а її висхідним рухам протиставляються стійкі повторюваності низхідних фраз. Моцарт детально виписує динамічні протиставлення: *piano*-*forte* і виконавські штрихи *legato* і *staccato*. Важливо відмітити, що з самого початку мінорної варіації значно змінюється гармонічний план теми [нотні приклади].



Цілісність циклу KV 500 створена завдяки застосуванню наскрізного розвитку та інтонаційній єдності. Імпульсом до розвитку у варіаціях являються скриті лейтмотиви, які виникають не тільки в темі, але і в наступних варіаціях. В цьому і полягають виконавські технічні труднощі варіаційних циклів В. А. Моцарта. Особливості дотримання всіх зазначених ремарок композитора забезпечить створення художнього образу, що буде демонструвати приналежність твору до класичної епохи.

Українські композитори базували свою творчість на класичних зразках зарубіжних митців. Тому і впізнаємо «бетховенські», «лістовські», «шопенівські» та інші мотиви. Часто зверталися до творчості Ф. Мендельсона, який має у своїй скарбниці три цикли варіацій для фортепіано. Це такі твори: «17 Variations sérieuses» ре-мінор тв. 54, «Andante con variazioni» Мі-бемоль мажор тв. 82 та «Variationen» Сі-бемоль мажор тв. 831. Усі вони вибудовані загалом за класичною схемою: тема пісенного характеру в помірному темпі має замкнену структуру із чітко окресленими фазами внутрішнього розвитку; протягом більшої частини твору зберігається основна тональність (у циклі ре-мінор одна варіація написана в однойменній тональності, у циклі сі-бемоль мажор – одна в паралельній). В усіх трьох творах використано арсенал пізньокласичних – бетховенських – фактурних засобів. Водночас, у мендельсонівських варіаціях спостерігаємо й відмінні, порівняно з більшістю класичних зразків жанру, тенденції щодо побудови

форми твору – йдеться про часову організацію музичного процесу. Виконавські можливості варіаційних циклів для фортепіано характеризуються з погляду сучасної інтерпретації та водночас дотримання висвітлення задуму композитора. Типовими для інтерпретації композитором варіаційного жанру є задіювання у рамках одного циклу значно більшого тематичного матеріалу ніж це передбачається у назві твору. Інша грань трактовки полягає у стремлінні до наскрізного розвитку, створення певних мікроциклів у межах макроциклу, при цьому розділи форми цілого є ясно окресленими, а також до введення цитатного матеріалу у його переосмисленому вигляді.

Інколи композитори вдаються до пошуку незвичних фортепіанних співзвучь. Наприклад, використовують незвичний прийом: права рука виконує тремоло, а ліва – імітуючи оркестр – тремоло в вигляді репетицій. Створюється образ віолончелі, яка «виконує» речитативні фрази в різних регістрах з контрастною динамікою. Так поєднуються різні інструменти у виконанні на фортепіано, що створюють у варіаціях не звичний та фантастичний образ.

Важливою постаттю в українському музичному мистецтві є Ю. Щуровський – український композитор і педагог ХХ століття. Варіації в його творчості займають не останнє місце. Виконавські можливості яскраво демонструються у циклі «Тема з варіаціями» на українську народну пісню «Ой єсть в лісі калина». В даному випадку словесний текст настановлює виконавця на пошук способу трактування варіацій. Відповідно, дві перших фрази головної теми виконуються м'яко, наспівно з непомітною цезурою між ними і відчуттям завершеності до моменту закінчення на ноті «ля». У третій фразі кульмінаційний двотакт виконавець повинен показати яскравіше при чіткому виділенні кожного наступного інтонаційного обороту мелодії. У завершальній фразі, текст якої вимовляється майже говіркою, шістнадцяті ноти чітко артикулюють з подальшим ласкавим заспокоєнням в кінці теми.

Для збереження ритмічної точності і гнучкості звучання необхідно домагатися пластичності рухів рук, щоб не допустити звукових поштовхів при переході на широкі інтервали.

У варіаціях тема в її первісному вигляді відтворюється в більш низькому регістрі в партії лівої руки. Відповідно до авторської вказівки (*piu mosso*) трохи видозмінюється характер мелодії: темп стає більш рухливими, артикуляційні штрихи гостріші. Тризвуки в партії правої руки виконують роль супроводу і виконуються прийомом легкого дотику клавіатури на перших звуках, зануренням в неї – на друге і подальшим м'яким зняттям - у закінченні. Для одночасного відтворення партій обох рук виконавець повинен освоїти прийом рівномірних, природно координованих протилежних рухів рук в ритмічно співпадаючих точках. Так, в початковій побудові (4 такти) зняття лівої руки на другій і четвертій восьмих рухом від клавіатури поєднується з зануренням правої на клавіатурі. При такій синхронній точності піаністичних рухів значно полегшується виразне виконання цілого і деталей.

Особлива роль при виконанні варіації повинна бути відведена слуханню виконавцем поліфонічної підголоскової тканини з імітацією початкового мелодійного обороту теми.

Тож зазначимо, що цикл «Тема з варіаціями» на українську народну пісню «Ой єсть в лісі калина» Ю. Щуровського, який складається з шести варіацій та коди виразно демонструє специфіку цього жанру. Композитору вдалося поєднати класичні традиції використання народної мелодії та зобразити власний композиторський стиль.

Отже, жанр варіацій, який має давню історію розвитку у композиторській та виконавській творчості, продовжує бути актуальним і у XXI столітті, привертаючи увагу сучасних митців. Особливості виконання творів жанру варіаційний цикл для фортепіано передбачає ряд виконавських технічних труднощів. Часто виконавець повинен у варіаціях передати внутрішнє напруження за допомогою різких контрастів чи то в фактурному, чи то в динамічному, або й у ладовому плані. Це вимагає професіоналізму та великих піаністичних умінь та навичок.

Висновки до 2 розділу

1. Узагальнено відомості про варіаційні цикли для фортепіано у творчості таких українських композиторів як брати Лизогуби, І. Беркович, В. Барвіський, Д. Січинський, М. Вілінський, М. Вериківський, М. Щуровський та інші. Можемо зробити висновок, що українська фортепіанна музика є досить різноманітною і багатогранною, твори охоплюють широке коло жанрів та відтворюють індивідуальну творчу манеру вітчизняних композиторів. А використання українськими композиторами жанру фортепіанних варіацій свідчить про їхній професіоналізм. Музиканти досягають жанрових трансформацій усередині самого жанру варіацій. За допомогою таких прийомів розвитку як ритмічне дроблення, мелодична фігурація, розшарування фактури, елементи імпровізації наближують кожен з варіацій до окремого жанру.

2. Виокремлено специфічні риси виконавського аспекту джазових варіаційних циклів Н. Лагодюк. Сучасна українська композиторка одна з яскравих представників оригінального джазового стилю та педагогічної майстерності. В її творчості джазові варіації для фортепіано займають важливе значення у виконавській діяльності багатьох музикантів. Специфіка творів джазового стилю обумовлена використанням конкретних засобів музичної виразності. А дослідження виконавського аспекту джазової музики здійснюються за такими напрямками: як форма відтворення музичного твору, інтерпретації стильових засад, проникнення у сутність композиторського мислення та створення відповідних виконавських версій музичних творів.

3. Розглянуто специфіку виконання творів варіаційних циклів для фортепіано, та проаналізовано особливості технічних труднощів. Нам вдалося дослідити, що творчість українських композиторів базується на класико-романтичних традиціях композиторів попередніх епох. Тож для досягнення показу закладеного автором художнього образу у твір, слід проаналізувати історичне підґрунтя написання варіаційних циклів для фортепіано. Хоча українські композитори часто зверталися до творчості Й.С. Баха,

Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена та інших, і запозичували у них специфічні музичні особливості написання варіацій, або ж використовували їхні твори для головної теми варіації, та все ж таки, виконавець повинен відтворити оригінальний композиторський стиль написаного твору.

Найбільшою популярністю в практиці музикантів користуються варіаційні цикли для фортепіано авторів другої половини ХХ ст. – І. Берковича, А. Кос-Анатольського, Ж. Колодуб, М. Сильванського, Ю. Щуровського, І. Шамо, Б. Лятошинського та інших. Так як музично-виконавська діяльність, будується на перетині комунікативної (музика, виконавець, інструмент) і комунікаційної (композитор, виконавець, слухач) систем, то музикант це повинен брати за основу підготовки.

До технічних труднощів для виконавця творів жанру варіації відносимо ряд таких завдань: постійно загострювати увагу на артикуляційне різноманіття, дотримуватися особливостей тембрального звучання різної фактури, забезпечувати гнучке фразування, плавність музичної думки. Ці всі завдання базуються на слухових гармонічних уявленнях. Виконавці повинні працювати над виділенням повторюваних ладо-гармонічних комбінацій, що є специфічними та різними у кожній варіації. Трапляються завдання пов'язані з тактуванням метро-ритмічних змін у варіаційних циклах. Щодо інтерпретації музичного твору, то виконавець працює над створенням власної картинної, образної, сюжетної, психологічної програми, яка автоматично допоможе підібрати відповідний комплекс засобів музичної виразності у виконавському плані.

ВИСНОВКИ

У даному магістерському дослідженні для реалізації мети було виконано всі зазначені завдання, що дають змогу зробити наступні висновки.

1. Досліджено історичні передумови виникнення та становлення жанру «варіаційний цикл» в професійній музичній літературі;

Констатуємо, що проаналізувавши науково-методичні джерела, в яких розглядаються питання щодо історичних передумов виникнення, становлення та розвитку жанру варіацій, слід зазначити, що дане питання на сьогодні є досить актуальним та досліджуваним. Жанр фортепіанних варіації є найрозповсюдженішим, хоча композитори часто присвячували його для виконання всіх музичних інструментів і різних виконавських складів (включаючи співочі голоси). Цей жанр корінням сягає XIII століття, де основою були народні пісні та танці. Згодом у західноєвропейській професійній музиці з розвитком інструменталізму усередині цієї жанрової сфери виникли стійкі різновиди, наприклад: поліфонічні варіації на *cantus firmus*, варіації на незмінний бас (*basso ostinato*), пасакалія, чакона, строгі та вільні варіації. В певні періоди популярними ставали конкретні авторські або народні теми, які варіювалися безліччю композиторів і перетворювалися на свого роду символи своєї епохи. Жанр варіації набув удосконалення у творчості композиторів-класиків (В. Моцарт, Л. Бетховен), романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман). Варіації здобули популярність та значно поширилися в мистецтві, досягли художньої досконалості в авторській європейській музиці Нового часу. І не втрачають актуальності серед композиторів та виконавців сучасності.

2. Охарактеризовано стан проблематики і вивченості жанру варіацій. З'ясовано стан дослідження проблеми тлумачення поняття жанру цикл варіацій для фортепіано у науковій літературі. Із тлумачних словників та музичних енциклопедій виокремлюємо визначення: варіаційний цикл або варіації – це музична форма, яка містить в собі головну тему та декілька (мінімум два) її змінених варіанти (варіації). Тема варіацій може бути

оригінальна, або взята композитором у іншого музиканта чи використана народна пісня. В. Цуккерман визначає так: варіації – це один з прийомів композиторської техніки, а також жанр інструментальної музики. Отто Ян вказує на спорідненість жанру варіацій з арабескою в архітектурі і в образотворчому мистецтві. Орнаменти, демонструють таку фантастичну гру різноманітних переплетень рослинних і тваринних форм, цим самим приховують строгість основної форми. А варіації за рахунок своєї різноманітності приховують основну тему. Саме цим виражаються основні риси жанру – у варіаціях найяскравіше демонструються відмінності між різними стилями в музиці певних епох.

3. Визначено особливості творчості українських композиторів зокрема варіаційних циклів для фортепіано. Слід зазначити, що з досліджень відомо, що українські композитори активно використовували у своїй творчості жанр варіацій. Фортепіанні цикли варіацій написані І. Берковичем, М. Велінським, Н. Лагодюк, братами Лизогуб, Ю. Щуровським несуть педагогічну ціль та збагачення концертного репертуару для виконавців. Тобто, варіації є надзвичайно великою сферою композиторської творчості, в якій проблеми теорії та історії музики перетинаються з проблемами розвитку виконавського мистецтва: на варіаціях завжди відпрацьовували техніку гри, знаходячи нові прийоми. Визначаємо, що українські композитори завжди спиралися та класичні зразки зарубіжних композиторів починаючи з доби Бароко, Класицизму, Романтизму та Нового часу.

4. Виокремлено специфічні риси виконавського аспекту джазових варіаційних циклів Н. Лагодюк. Визначено, що джаз – це вид музичного мистецтва, який виник на межі XIX-XX століття в США серед афроамериканського населення, яке було пригноблене та безправне в ті часи. Характерні риси музичної мови джазу це – імпровізація, поліритмія, заснована на синкопованих ритмах, і особлива сукупність засобів виконання ритмічної фактури – свінг. А наша українська «джазова діва» Неоніла Лагодюк у своїй

творчості повністю втілювала всі джазові характеристики. Зауважимо, що її творчий репертуар складає близько 600 творів різноманітних за стилями та жанрами. Вона писала і мініатюри, і твори крупної форми – концертно-симфонічної музики. Музичні п'єси присвячені таким інструментам як фортепіано, саксофон, труба тощо для виконання соло та в ансамблі. Так як Неоніла Лагодюк є автором першого в Україні підручника по джазу «Школа джазового мистецтва» для фортепіано, то серед її джазових варіаційних циклів зазначаються такі специфічні риси виконавського аспекту:

- відтворення форми музичного твору,
- інтерпретація стилю,
- проникнення у сутність композиторського мислення та створення відповідних виконавських версій музичних творів.
- дотримання чіткого синкопованого ритму притаманному джазовій музиці.

5. Проаналізовано варіаційні цикли для фортепіано та охарактеризовано особливості виконавських завдань. У варіаційних циклах простежується тенденція вокалізації фортепіанної фактури, яка являє собою чітке фразування, плавне голосоведення, застосування мовних інтонацій. Слід дотримуватися усіх тонкощів ритмічного, динамічного і, особливо, штрихового нюансування. Якою б багатою та різноманітною не була фактура, та виконавці завжди мусять дотримуватися гомофонного виконавського спрямування, яскраво виділяючи мелодію, адже в ній зображено головну тему варіації. Піаністи повинні вміло використовувати контрасти у динамічному та тембровому планах, мусять досягати оркестрового звучання інструмента. Технічні труднощі під час виконання варіаційних циклів для фортепіано зосереджені насамперед у музичній формі. Обсяг таких творів досить великий і музичний матеріал зазвичай віртуозного характеру. Адже композитори у своїй творчості досягали зображення художнього образу у кожній варіації неповторно. Тому кожна наступна варіація відрізнялася від основної теми чи то фактурними, ладо-інтонаційними, ритмічними та динамічними змінами, які виконавець повинен яскраво зобразити у грі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В 3 ч. Ч. 1–2 / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано М : Музыка, 1978. – 288 с.
3. Андрієвська Т. Ісаак Беркович – педагог та композитор // Київське музикознавство. – 2014. – Вип. 49. – С. 212–220. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/jpdf/kmuz_2014_49_26.pdf
4. Анікієнко Л. Варіації, варіаційна форма // Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. – Т. 1. – С. 305-308
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 [Текст] / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
6. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. – М. : Музыка, 1970. – 228 с.
7. Боффи Г. Большая энциклопедия музыки/ Г. Боффи – М. : АСТ: Астрель, 2008. – 413 с.
8. Бурда Л. Родина Розумовського и композитори Максим Березовський та Людвіг ван Бетховен. Музика. – Український інтернет-журнал. <http://mus.art.co.ua>
9. Вариации украинских советских композиторов. Вып. 1 : Для ф.-п. – Киев : Муз. Украина, 1973. – 56 с.
10. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). – Харьков, 1994. – 336 С.
11. Вербa О. Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70-90 гг. XX в.) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 – музыкальное искусство / Нац. муз. Акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2002.
12. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968. – С. 342–343

13. Галайчак Т. Ю. Барвінський Василь Олександрович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1 : А – В. – 688 с.
14. Ганзбург Г. І. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. X / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. – Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. – 304 с.
15. Гринчук І., Бурська О. Проблеми музичного мислення : теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу і ейдосу : Навчально-методичний посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 224 с.
16. Гринчук І. Фортепіанні твори сучасних українських композиторів: виконавсько-педагогічний аспект / І. Гринчук, Т. Грищенко // Молодь і ринок. – 2017. – № 6. – С. 36-40
17. Давидов М. А. Виконавське музикознавство / М. А. Давидов // Енциклопедичний довідник. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
18. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941). Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 100–108.
19. Данілішина М. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. Актуальні питання мистецької педагогіки : зб. наук. праць ХГПА. Вип. 15. Хмельницький, 2016. С. 21 – 25.
20. Дремлюга Н. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період) / Н. Дремлюга. – К., 1958
21. Зінькевич О. Український авангард. Музика. 1992. № 4. С. 4–5.
22. Івченко Л.В. Українські нотні видання 1924-1930 років у фондах Національної бібліотеки імені В.І. Вернадського: (вокальна музика) : науковий каталог / Л.В. Івченко, І.В. Бобришева. – Київ, 2012. – 338 с.

23. Івахова К.П. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: художньо-дидактичний концепт: автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 / К.П. Івахова; Ін-т мистецтв., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – К., 2012. – 19 с.
24. Кац Б. А. Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. иск. (17.00.02) – Л., 1975. – 30 с.
25. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібн. [Текст] / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. – 300 с.
26. Кашкадамова Н. Василь Барвінський у багатонаціональному культурному середовищі Львова // Музика. – 2013. – № 3. – С. 6–9.
27. Кияновська Л.О. Українська музична культура: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівня акредитації. – К. : ДМЦНЗКМ, 2002. – 160 с.
28. Клин В. Украинская советская фортепианная музыка (1917–1977) / В. Клин. – К. : Наукова думка, 1980. – 315 с.
29. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Українознавча бібліотека НТШ. Число 15, 2000. – 286 с.
30. Корній Л.П. Історія української музики. Частина 2: підручник для вищих музичних навчальних закладів. – Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К. ; Х. : Вид-во М.П. Коць; Нью-Йорк, 2001. – 477 с.
31. Костюк Н., Муха А. Бортнянський, Дмитро Степанович // Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. – Т. 1. – С. 252-254
32. Лагодюк Н. Школа джазового виконавства для фортепіано: підручник К. : Сталь, 2020. – 144 с.
33. Лагодюк Н. Джазові хвилинки (для фортепіано) збірник п'єс для дітей. К. : Синопис, 2012. – 20 с.

34. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1973. – 534 с.
35. Максимов Е. И. О работе над фортепианными вариациями венских классиков: учебное пособие [Текст] / Е. И. Максимов. – М. : онтоПринт, 2013. – 60 с.
36. Максимов Е. И. Фортепианные вариации на оригинальные темы в классико-романтическую эпоху [Текст] / Е. И. Максимов. – М. : онтоПринт, 2013 – 304 с.
37. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке // Вопросы муз. формы. – М., 1966. – Вып. 1.
38. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста М. : Кифара, 2002. – 183 с.
39. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие / В. Москаленко. – Киев : Клякса, 2013. – 272 с.
40. Музыкальные жанры / под ред. Т. В. Поповой. – 2-е издание. – М. : Музыка, 1968. — 327 с.
41. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш // Ямпольский И. М. Каприччо. М., 1974. Т. 2. Стб. 710.
42. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
43. Муха А, Слово про М.М. Вілінського (Спогади учня), Музична україністика: сучасний вимір. Збірник наукових праць. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Рильського НАН України, 2008. – 24 с.
44. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320
45. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке: учебное пособие для вузов [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
46. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – С. 197.

47. Неоніла Лагодюк інтерв'ю на «Хрещатик 26» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=JdWnrNskN_M&t=2020s
48. Ничкало Н.Г. Національна доктрина розвитку освіти і педагогічна наука в Україні // Професійна освіта: педагогіка і психологія, 2003. – Вип. IV. – С. 421 – 439.
49. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Вип. 46. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. – Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. – С. 94-110.
50. Павлишин С. Денис Січинський. – К. : Муз. Україна, 1980. – 48 с.
51. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.
52. Простак Ю. Джаз и педагогіка. Мистецька освіта. Київ : ДАКККіМ, 2007. С. 98–99.
53. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. – Москва, 1967.
54. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. – СПб., 1998. – С. 239.
55. Самохіна Н. Родина Лизогубів та її внесок в розвиток культури / Н.Самохіна // Скарбниця української культури: Зб. Наук. Праць. – Чернігів, 2007. – №7. – С.42– 58.
56. Сікорська А.В. Музична діяльність братів Лизогубів в контексті розвитку культури на українських землях Царської Росії першої половини ХІХ століття // Актуальні питання мистецької педагогіки Випуск 2, 2014. – С. 119-123.
57. Сохор А. Интонация / А. Н. Сохор // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.]; [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 550–558.

58. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–310.
59. Способин И. В. Музыкальная форма [Текст] / И. В. Способин. – М. : Музгиз, 1956. – 408 с.
60. Тимошук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Тимошук Олександра Євгеніївна. – Одеса, 2011. – 19 с.
61. Тормахова В.М. Особливості інтерпретації в джазі // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 31. – К.: Міленіум, 2017. – С. 57–63.
62. Тлумачний словник // Українська мова : енциклопедія / НАН України, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні, Інститут української мови; редкол.: В. М. Русанівський (співголова), О. О. Тараненко (співголова), М. П. Зяблюк та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
63. Тлумачний словник // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2 : М – Я. – С. 486.
64. Українська музична енциклопедія. Т. 1: [А – Д] / Гол. редкол. Г. Скрипник. – Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. – С. 601-603.
65. Хохлов Ю. Н. Венская классическая школа // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1.
66. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений [Текст] / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, 1999. – 491 с.
67. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма [Текст] / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974. – 244 с.
68. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

69. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке [Текст] / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
70. Чигарева Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом [Текст] / Е. И. Чигарева // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 53-54.
71. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М., 1965. – С. 30–31
72. Фортепіанні твори М. Вериківського : навчально-методичний посібник. Упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2016. – 106 с.
73. Фортепіанні твори українських композиторів: навчальний посібник / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль: Астон, 2015. – 96 с.
74. Шульгіна В. Д. Забуті сторінки українського фортепіанного педагогічного репертуару ХІХ століття // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. – Вип. 2. (7). – К. : НПУ, 2005. – 154 с.
75. Шурова Н. С. Вериківський Михайло Іванович // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=33589
76. Щуровський Ю. Варіації для фортепіано. Збірник творів за ред. А.П. Задерацької К. : Музична Україна, 1981. – 145 с.

Додатки

Franz Oliva gewidmet

Sechs Variationen

Op. 76
Komponiert 1809

Thema *Allegro risoluto*

Var. I *(legato)*

Var. II

ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Характер – жартівливий, тема варіацій – мелодійна, динамічно гнучка. Ліва рука гармонійно доповнює мелодичну лінію правої.

1-а варіація – естрадний напрямок досягається за рахунок зміни фактури в лівій руці та акцентів у правій. Ліва рука виконується на *sfaccato*.

2-а варіація – переклик правої та лівої рук. Зміна ритму в 5-му та 6-му тактах.

3-я варіація призначена для технічного розвитку лівої руки.

4-а варіація – з елементами свінгу в 2-му та 4-му тактах. З 9-го по 12-й такт – зміна темпу (*stretto*).

Заключний музичний матеріал поступово динамічно наростає. Слід звернути увагу на октавний хід у лівій руці та акордовий сплеск на *crescendo* в правій.

Vivace ♩ = 160

espressivo

mf



The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and fingerings.

System 1: The first system features a treble and bass staff. The treble staff has a *leggiere* marking and a crescendo hairpin. The bass staff has a *mf* marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

System 2: The second system continues the musical piece. The treble staff has a *mf* marking. The bass staff has a *mf* marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

System 3: The third system is labeled **Var. III**. The treble staff has a *mp* marking. The bass staff has a *mp* marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

System 4: The fourth system continues the musical piece. The treble staff has a *non legato* marking. The bass staff has a *non legato* marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

System 5: The fifth system continues the musical piece. The treble staff has a *non legato* marking. The bass staff has a *non legato* marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

The musical score is written for guitar and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the fingers and 10-12 on the thumb. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

sempre non legato

Var. IV

leggero

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system includes a treble and bass staff with a variety of notes, including a triplet in the bass staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The fourth system includes dynamic markings such as *espressivo*, *mp*, and *sf*. The fifth system concludes with a final chord and a double bar line. The notation is written in a clear, professional style, typical of a published musical score.

1 2 3 4 3 2 1 5 1 4 3 2

espressivo

1 2

mp

sf *fff*

УРОКИ СВІНГУ

Варіації призначені для розвитку навичок гри в різних ритмах. Зміщуються акценти. Є прекрасна можливість навчитись рахувати вісімками та вісімками з крапкою й шістнадцятими. Цікаво, що кожна з цих варіацій, де є 1-а та 2-а вольти, може вважатися закінченою. Для кращого вивчення основ свігування слід виконувати всі виписані акценти.

Allegro assai $\text{♩} = 144$

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked 'Allegro assai' with a tempo of 144 beats per minute. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'mp swing' and includes fingerings (3, 4, 2, 1, 2, 3, 8, 1, 2, 1) and accents. The second system continues the melody and harmony. The third system is marked 'mf' and includes the label 'Var. I' with fingerings (2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 3, 4, 4, 3, 2, 1). The fourth system continues the variation with fingerings (1, 2, 1, 2, 3, 5, 4, 3, 2, 1). The score features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various chord voicings in the bass line.

Var. II

12/8

f *p* *mp*

Var. III

Var. IV

mp no swing

Var. V

The image displays a page of a musical score for 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The score is written for piano and orchestra. The piano part is shown in two staves (treble and bass), and the orchestra part is shown in a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The score is in 2/4 time and includes a 'Var. VI' section. The piano part is written in treble and bass staves, and the orchestra part is written in a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

36

Handwritten musical score for piano, measures 36-39. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems, each with a treble and bass staff joined by a brace.

Measure 36: Treble staff has a quarter note G4 (finger 1), eighth notes A4 (finger 2), B4 (finger 3), and A4 (finger 2). Bass staff has a half note G3 (finger 1).

Measure 37: Treble staff has eighth notes B4 (finger 3), C5 (finger 4), D5 (finger 5), C5 (finger 4), B4 (finger 3), and A4 (finger 2). Bass staff has a half note F3 (finger 4).

Measure 38: Treble staff has eighth notes G4 (finger 4), F4 (finger 3), E4 (finger 2), D4 (finger 1), C4 (finger 4), and B3 (finger 3). Bass staff has a half note E3 (finger 1).

Measure 39: Treble staff has eighth notes A4 (finger 4), G4 (finger 3), F4 (finger 2), E4 (finger 1), D4 (finger 4), and C4 (finger 3). Bass staff has a half note D3 (finger 1).

The piece concludes with a double bar line at the end of measure 39.