

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-1-65-89>

УДК 786.2

Ревенко Н.В.

Миколаївський національний університет імені В.О. Сухомлинського

ФОРТЕПІАННІ ПОЛІФОНІЧНІ ЦИКЛИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

Анотація. У статті розглянуто фортепіанні поліфонічні цикли європейських композиторів XX століття з метою опрацювання їх на заняттях з «Інструментального виконавства» (фортепіано). Надано загальну характеристику образного змісту циклів прелюдій та фуг Д. Шостаковича, Р. Щедріна, М. Скорика. Висвітлено композиторські новації в галузі поліфонічної техніки, ладотональності, тематизму, форми в названих опусах. Проаналізовано інтонаційні, метроритмічні, фактурні та інші художні особливості окремих прелюдій та фуг європейських композиторів в процесі їх виконавської інтерпретації студентами-піаністами.

Ключові слова: інструментальна підготовка, поліфонічний цикл, прелюдія та fuga, поліфонічне мислення, студент-піаніст.

Revenko Natalia

Mykolaiv V.O. Sukhomlynskyi National University

PIANO POLYPHONIC CYCLES OF EUROPEAN COMPOSERS OF THE 20TH CENTURY IN INSTRUMENTAL TRAINING OF STUDENTS-PIANISTS

Summary. The article deals with piano polyphonic cycles of European composers of the 20th century in order to study them in the classroom for "Instrumental performance" (piano). A general description of the figurative content of the cycles of preludes and fugues by D. Shostakovich, R. Shchedrin, M. Skorik is provided. Compositional innovations in the field of polyphonic technique, fret-tonality, thematism, and forms in these opuses are covered. The intonation, metrical, textural and other artistic features of individual preludes and fugues of European composers were analyzed in the process of their performance by the students-pianists.

Keywords: instrumental training, polyphonic cycle, prelude and fugue, polyphonic thinking, student-pianist.

Постановка проблеми. В процесі викладання дисципліни «Інструментальне виконавство» у закладах вищої освіти важлива роль відводиться вивченню поліфонічних творів, адже праця над поліфонією є чудовою школою для набуття студентами вмінь та навичок, які необхідні для відтворення багатопланової фортепіанної фактури. Глибоке різнобічне вивчення поліфонічної музики помітно позначається на професійному зростанні студента. Осягнення поліфонічних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів найактивнішим чином впливає на музично-слухове виховання майбутнього педагога-фахівця, розвиток його художнього смаку.

Різноманітність фортепіанного репертуару дозволяє включати до навчальних програм поліфонічні твори європейських композиторів як минулого, так і сучасності. Але, як показує практика, найбільш популярною у репертуарі студентів-піаністів залишається поліфонічна спадщина композиторів XVII-XVIII століть. На жаль, поліфонічні твори, а саме – поліфонічні цикли прелюдій та фуг європейських композиторів XX століття на заняттях з інструментального виконавства вивчаються досить рідко. Тому питання включення цих композицій у репертуар майбутніх вчителів музичного мистецтва із дисципліни «Інструментальне виконавство» є сьогодні актуальними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальні принципи роботи над поліфонічними творами були предметом досліджень таких педагогів-піаністів, як О. Алексеев, О. Гнесіна, Н. Любомудрова, С. Карась, Н. Калініна, І. Рабінович, Л. Ройзман, М. Фейгін та інші. Ці автори розглядали різні аспекти розвитку поліфонічного мислення учнів музичних шкіл та студентів музич-

них училищ на матеріалах фортепіанної музики Й.С. Баха, Г. Генделя та їх сучасників. В книзі Н. Калініної, в навчальних посібниках О. Алексеева, Т. Воробкевич, спрямованих на виховання студентів-музикантів, розглядається робота над окремими прелюдіями та fugaми Й.С. Баха. На жаль, робота над фортепіанними циклами європейських композиторів XX століття в інструментальному класі майже зовсім не висвітлена.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. В сучасній вітчизняній педагогічній літературі не має ґрунтовних праць, що присвячені проблемам вивчення поліфонічних циклів вітчизняних та зарубіжних композиторів XX століття на індивідуальних заняттях з інструментальних дисциплін (фортепіано) у вищих закладах освіти.

Метою статті є висвітлення поліфонічних циклів європейських композиторів XX століття з метою опрацювання їх на заняттях з «Інструментального виконавства» (фортепіано) щодо поглиблення знань стосовно розвитку поліфонічної музики названого періоду та виховання поліфонічного мислення майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Робота над поліфонічними творами в класі інструментального виконавства є невід'ємною частиною навчання фортепіанному виконавському мистецтву. На першому та другому курсах студенти-піаністи обов'язково вивчають прелюдії та fuga з «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха; на старших курсах вони знайомляться з поліфонічними циклами композиторів XX століття. Цикли прелюдій і фуг Д. Шостаковича (1951), Р. Щедріна (1964, 1970), М. Скорика (1989) належать до вершин поліфонічного мистецтва другої половини XX століття.

Знайомлячись з прелюдіями та фугами Д. Шостаковича, студенту цікаво буде дізнатися про історію виникнення даного циклу. Поштовхом до написання цієї збірки послужила поїздка композитора в Лейпциг на урочистості, присвячені 200-річчю від дня смерті Й.С. Баха. Спочатку, за словами композитора, він планував написати свого роду «цикл поліфонічних вправ», але у подальшому цей задум знайшов самостійну художню повноцінну форму [1, с. 147]. Згодом виникла думка створити великий цикл художніх п'єс в поліфонічній формі за зразком «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха. Цикл був написаний з дивовижною швидкістю – за п'ять місяців, що свідчить про колосальну майстерність і натхненню захопленість автора.

Після загального теоретичного аналізу циклу Д. Шостаковича та прослуховування за вибором трьох-чотирьох прелюдій та фуг, студент разом із викладачем можуть зробити деякі висновки. Якщо розглядати бахівський цикл як твердження художньої повноцінності рівномірно темперованого ладу, то цикл Д. Шостаковича – це твердження художньої повноцінності нового ладового мислення. Композитор органічно поєднує в своєму поліфонічному письмі епоху стародавніх натуральних ладів і епоху мажору і мінору, вершиною якої можна вважати поліфонічну творчість Й.С. Баха. Саме в цьому синтезі виникає третій, новий тонально-ладовий ряд, надзвичайно розширений і багатий за своїми можливостями. Всі три стилі застосовуються автором і ізолювано і в змішанні, зберігаючи при цьому ясність ладової настройки.

Характеризуючи тематику циклу Д. Шостаковича, треба звернути увагу на те, що практично усім темам циклу притаманна жанрова визначеність. Є п'єси глибоко драматичні і повні песимізму (прелюдія b-moll, фуга h-moll), такі, що відрізняються специфічним гумором (прелюдія H-dur, фуга B-dur) і гротеском (прелюдія fis-moll, фуга As-dur), ліричні (прелюдія f-moll, фуга g-moll), на основі танцювальних ритмів (прелюдії і фуги H-dur, Des-dur), в «етюдному» стилі (прелюдія a-moll), п'єси, що відображають дитячий світ (фуга D-dur), близькі до слов'янської традиції (прелюдії G-dur c-moll, фуга d-moll), п'єси, що спираються на цікаві власні лади Д. Шостаковича (фуги As, Es).

Студент повинен відмітити, що всі прелюдії і фуги в даному опусі розташовані за кварто-квінтовым колом.

Однією з оригінальніших пар поліфонічного циклу Д. Шостаковича в плані образного строю, ладогармонійного колориту, характеру інтонавання є «Прелюдія і фуга» fis-moll. Даний цикл підноситься над іншими гостротою, глибиною і масштабом драматизму, що переходить в трагедійність.

При знайомстві з прелюдією викладачу треба акцентувати, що даний твір відрізняється виключним багатством інтонаційної виразності, чому в більшій мірі сприяє ладова основа. Головна тональність fis-moll використовується з перших тактів в його натуральному різновиді з м'яко окресленим на початку тонічним тризвуком, немов рух відбувається в еолійському ладі. Будучи заснована на неперервному русі й пануванні однієї тональності лише з одним нетрива-

лим відхиленням, прелюдія разом з тим розпадається на декілька розділів. Якщо розглядати прелюдію з точки зору композиційного складу, то стає явним наявність трьох розділів – експозиційного, розробкового та репризного. Їх грані накреслені як кадансовими зворотами, так і тематичним змістом.

Вже при роботі над експозиційним розділом двоголосної прелюдії студент може відмітити сумний, жалібний настрій п'єси. Верхній, мелодійний голос, що містить декілька тематичних елементів, відрізняється співучістю, яка в багатьох місцях досягає величезної проникливості. Працюючи над партією правої руки, необхідно вибрати вірний дотик, щоб звук був наспівним, але при цьому тихим, прихованим (про це говорить нюанс ріано, виписаний самим автором). Уривчастий, безперервний, рівномірно механічний рух восьмими тривалостями в партії лівої руки (майже на двадцять чотири такти) нагадує пічкато струнних інструментів. При роботі над партією лівої руки, яка дає рух всій п'єсі та створює характер всього твору, студенту-піаністу потрібно також підібрати вірний дотик, артикуляцію, правильний штрих (автор над кожною восьмою всі двадцять чотири такти ставить staccato), який повинен зберігатися протягом всього уривка музичної побудови.

Не меншою складністю у виконанні цієї п'єси є швидка, різка зміна штрихів. Це відбувається в партії лівої руки. Після безперервного, механічного ритму протягом двадцяти чотирьох тактів, в лівій руці з'являються співучі чверті, відбувається явесь злиття двох голосів, що вносить на короткий час відтінок швидкоплинного захоплення.

На кінцевому етапі роботи над прелюдією студенту-виконавцю необхідно ясно представити рух, в якому буде виконуватися твір. Композитор, звичайно, дає темпове позначення (allegretto); цим і потрібно керуватися виконавцю. Але, не дивлячись на те, що в п'єсі переважає деяка танцювальність, темп не повинен бути досить швидким. Через неправильне обраний темп, п'єса ризикує втратити характер: вона може перетворитися в спрощено-механічну музику.

Працюючи над прелюдією слід брати до уваги всі формотворчі, композиційні чинники, а також ладові і тонально-гармонійні принципи, для найбільш переконливого, логічного виконання твору.

Фуга доповнює й поглиблює, хоча дещо поіншому, образи прелюдії. Викладач повинен звернути увагу студента на скорботний характер теми, яка викладається на переривчастому подиху і в чисто інтонаційному плані заснована на архаїчних речитативах вельми складного і багатого походження. Тема фуги нагадує плач, стогін. Можливо припустити, що автор намагався намалювати тут картину повоєнного життя після другої світової війни.

Викладач повинен акцентувати на тому, що для створення необхідного похмурого колориту у темі композитор користується зниженими ладами. Головним з них є локрійський лад зі зниженою септимою. Після першого мотиву, що повторюється двічі, також двічі проходить висхідна інтонація – хід на зменшену септиму, після якої йде однотактний мотив без повторення. Завершує

тему перша двохтактна фраза, тобто створюється відчуття повернення, безвихідності, замкнутості. Потрібно згадати і про те, що автор використовує цезури, паузи, що дозволяє побудувати тему на переривчастому подиху.

Для створення колориту теми фуги студенту-виконавцю необхідно знайти особливе торкання. Складність виконання полягає в тому, що звучання теми має бути тихим, прихованим, але при цьому наповненим, глибоким, щоб скорбота звучала як би в глибині душі. Доречи, аналізуючи динамічний план твору, важливо відмітити, що вся fuga написана в динамічному нюансі «*riano*» і «*riantissimo*». Тільки в кульмінаційних моментах автор ставить «*mf*» й всього один раз «*forte*».

Працюючи над темою, викладач повинен обов'язково звернути увагу студента і на роль протискладень. Рівний «круговий» рух чвертей першого утриманого протискладення нагадує мірну ходу. Він підкреслює знервований ритм теми фуги. На тлі даного протискладення тема фуги звучить гостріше, емоційніше. Друге протискладення в ритмічному плані урізноманітнює музичний матеріал. У матеріалі обох протискладень також можна спостерігати повторність мотивів, що підсилює ефект замкнутості, безвихідності.

При роботі над темою і протискладенням студента-виконавця підстерігають різні складнощі, наприклад, диференціація поліфонічних голосів. Незважаючи на верховенство теми, студенту необхідно ретельно опрацювати і матеріал протискладень, тому що вони грають найважливішу роль в розвитку музичної думки всієї фуги. Всі елементи музичної композиції мають залишатися однаково значущими.

У другому розділі фуги музичний матеріал ускладнюється: з'являються проведення теми в низькому регістрі, звуковий матеріал стає більш глибоким, «густим», динаміка – більш контрастною (авторський нюанс «*mf*»). При роботі над цим розділом перед студентом ставляться кілька виконавських завдань. Одне з них – швидко переключення уваги з одного тематичного матеріалу на інший. При цьому обов'язково слід приділяти увагу правильному торканню, відповідному звуковилученню і точному фразуванню кожного голосу, що детально виписано автором. Через широке розташування фактури це завдання дійсно нелегко здійснити. Тому тут необхідна робота над кожним голосом окремо, враховуючи вірну аплікатуру, авторські штрихи і динаміку.

При роботі над фугою особливу увагу слід приділити педалізації, так як fuga має дуже складний тональний матеріал і змішання гармоній тут неприпустимо. Саме через широкий виклад голосів в даній фузі студенту-виконавцю доводиться використовувати педаль. Викладач повинен звертати увагу студента на те, що педалізація в фузі не повинна бути «густою» і «глибокою». В даному творі педаль грає роль сполучну: вона пов'язує голоси, але тільки при необхідності.

Цикл «24 прелюдії і фуги» Р. Щедріна, з яким студенти знайомляться на старших курсах, складається з двох томів. Перший том написаний в дієзних тональностях, другий – в бемольних. У даному циклі прелюдії та фуги розташовані в тональностях за квінтовым колом з паралельними мінорними тональностями.

Переважна більшість прелюдій Р. Щедріна здається гранично лаконічними – це, часом, майже афоризми. Композитор в більшості випадків розглядає прелюдію не як самостійну п'єсу циклу, а як ввідну, вступну частину до фуги, що підготовлює її тематично, ритмічно, фактурно, образно та емоційно. Таким чином, автор, слідує класичним традиціям, повертає прелюдії її первісну функцію вступу, на відміну від Д. Шостаковича, в збірнику якого багато прелюдій дуже розвинених і самостійних. Викладачу треба наголосити на тому, що Р. Щедрін нерідко звертається до побутових жанрів, своєрідно втілюючи в прелюдіях їх типові риси, повідомляючи їм сучасний характер звучання. У циклі Р. Щедріна зустрічаються прелюдії, що не містять помітних контрастів, де витриманий єдиний принцип викладу (*fis-moll*). Найчастіше в прелюдіях використовуються вільно трактовані прийоми поліфонічного викладу. При цьому вони підкреслено нестабільні, переходять один в одного іноді протягом досить стислого відрізка музичного часу (наприклад, прелюдія *C-dur*).

Композитор, проявивши велику винахідливість, добився в прелюдіях і фугах тематичного різноманіття. Викладачу треба акцентувати на тому, що саме в тематизмі, перш за все, позначилося новаторське, експериментальне начало: незвична будова тем, своєрідне і самобутнє їх звучання. Темі фуг Р. Щедріна, як правило, досить протяжні, часом витончені за звуковисотним малюнком, за ритмічними контрастами. Структура тем інтонаційно складна, навіть якщо тема афористична і цілком однорідна за матеріалом.

Працюючи над прелюдією та фугою *fis-moll*, викладач повинен звернути увагу студента на особливості тематизму в цьому міні-циклі. Загадковий, трохи сумний тематичний матеріал прелюдії, побудований на секундових інтонаціях і гострому синкопованому ритмі, проходить двічі з варіаційними змінами, створюючи період повторної будови. При роботі над першим реченням студент повинен добитися значного звукового наростання. Друге речення, що будується на динамічному згасанні, повертає виконавця до первісного настрою з його трепетним, ледве чутним звучанням.

Триголосна fuga *fis-moll* відноситься до драматичних фуг першого тому саме через особливості тематизму, що передають стриману скорботу. Студент разом із викладачем можуть відмітити, що основна тема витримана в декламаційній манері. В ній можна відчути виразні інтонації людської мови, інтонації страждання і благання. Основний мотив теми складається з двох рівних елементів: в першому – одна витримана нота, в другому – рівний рух шістнадцятими. При інтерпретації даної фуги студент повинен пам'ятати, що кульмінація твору проходить саме на репрізизний розділ, не тільки тому, що тут уводиться єдина в фузі стрета, але й тому, що тут фактично вперше звучать три голоси в одночасному проведенні і основна тема проходить у нижньому регістрі з нюансом «*f*». Але завершується fuga на «*rrr*» на тонічній примі.

Пристаючи до вивчення прелюдій та фуг сучасного українського композитора М. Скорика, студенту бажано познайомитися з його фортепі-

анною творчістю взагалі. Студенту треба розповісти, що М. Скорик звернувся до жанру прелюдій та фуг в період творчої зрілості. Він задумав цикл з дванадцятьма мікроциклами, але на сьогодні ним створено тільки шість (1989 р.). В першому зошиті прелюдії і фуги розташовані за принципом хроматичного висхідного руху. Це тональності: C, Des, D, Es, E, F. З одного боку, композитор трактує цей поліфонічний жанр у традиційному дусі, на що вказують розвинена форма прелюдії, індивідуалізована тема у фузі, образний зміст якої відрізняється цілісністю і не піддається трансформації. З іншого боку, прелюдії і фуги являють явні ознаки особистого ставлення композитора до даного жанру, що пов'язано з природою інтонаційного мислення композитора. Так, для прелюдії типовий яскраво виражений динамічний рельєф, з сильною спрямованістю до кульмінацій, з перепадами динаміки, що надає звучанню активний характер і загрожує непередбачуваними емоційними змінами. За природою тематизму фуги багатозначні і асоціативно насичені, що призводить до виникнення численних паралелей з різними стильовими джерелами, часто і не зовсім сумісними з бароковим поліфонічним стилем. Наприклад, наприкінці фуги F-dur тема постає в джазовому стилі.

Серед авторських рис треба вказати на ставлення композитора до тональності, ладу. Всі п'єси написані без знаків альтерації при ключі. Всі прелюдії та фуги визначені як мажорні, і ця умова зберігається. Знайти саме мажорний відтінок при 12-звучковому складі інтонації становить для композитора спеціальне художнє завдання.

Цікавою з точки зору образності та виконавських завдань є Прелюдія і fuga E-dur. Мікроцикл E-dur побудований на віртуозних концертно-етюдних прийомах. В основі прелюдії лежать два матеріали – віртуозні пасажі шістнадцятими тривалостями і акордові сполучання.

Викладач повинен вказати студенту, що виконавські проблеми в прелюдії концентруються навколо вибору динамічного вирішення форми. В основі її розвитку лежить «гра» динамічними нюансами. Студент повинен виконувати всі динамічні позначення автора щодо створення певного музичного образу прелюдії. І це стосується як хвилеподібних віртуозно-етюдних пасажів, так і октавно-акордових комплексів.

Пристаючи до опрацювання фуги, студенту треба розповісти, що стильова специфіка фуги у М. Скорика виявляється передусім у виборі до-

мінюючого прийому техніки. Таким композитор обирає дзеркальну інверсію. В кожній фузі тема не просто має дзеркальну форму існування, але інверсійна її форма має свою систему проведень.

Студент разом із викладачем можуть відмітити, що тема фуги E-dur містить інверсію вже в самій структурі теми: другий та третій такти знаходяться в інверсійному відношенні. Дана fuga має контрекспозицію у вигляді дзеркальних проведень.

Розглядаючи динамічний план фуги, треба визначити кульмінаційні моменти в творі. Перші два моменти припадають на дев'ятнадцятий та двадцять четвертий такти, що позначено автором у тексті позначками «f». Основна кульмінація всього твору міститься у тридцять п'ятому такті, де основна тема проходить у збільшеному вигляді в октавному подвоєнні в басу в партії лівої руки. Авторська ремарка «misterioso», запропонована М. Скориком в заключних тактах фуги, характеризує домінуючий змістовий відтінок всього твору.

Взагалі прелюдії та фуги М. Скорика потребують від студента активного виконавського ставлення, котре повинно базуватися не на спонтанному виборі, а на ретельному аналізі об'єктивних передумов стилю композитора.

Висновки і пропозиції. Підсумовуючи вищевикладене зазначимо, що поліфонічні цикли європейських композиторів займають значне місце в навчальному репертуарі майбутніх вчителів музичного мистецтва. Цикли прелюдій і фуг вітчизняних та зарубіжних композиторів ХХ століття знайомлять студентів з новими жанрово-формотворчими орієнтаціями, з новою образністю, інтонаційною лексикою, з композиторськими модальними новаціями, з новими фактурними формами у вигляді гомофоно-поліфонічних міксів, пуантилізму, сонорної поліфонії.

Оволодіння способами роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів ХХ століття не тільки розвиває та вдосконалює навички музичного мислення студентів, впливає на розвиток поліфонічного слуху й техніки виконання багатоголосної фактури будь-якої будови, але й збагачує внутрішній світ майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Перспективи подальших досліджень автор вбачає у висвітленні роботи над такими поліфонічними жанрами європейських композиторів ХХ – перших десятиліть ХХІ століть, як інвенція, канон, fuga.

Список літератури:

1. Дельсон В. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. – Москва: Советский композитор, 1971. – 245 с.
2. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Шедрина / И. Лихачева. – Москва: Музыка, 1975. – 108 с.