

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

О. М. Щербініна, О. М. Павленко

ОСНОВИ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Частина друга

Рекомендовано Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Ніжин
2013

УДК 786.2(075.8)

ББК 85.315я73

Щ61

Гриф надано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України
(лист від 03.12.12 р. № 1/11–18599)

Рецензенти:

Олексюк О. М. – професор, завідувач кафедри теорії і методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор педагогічних наук;

Щолокова О. П. – професор, завідувач кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Інституту мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова, доктор педагогічних наук;

Чурніта Т. М. – доцент, професор кафедри класичної хореографії Інституту мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук

Щербініна О. М.

Щ61 Основи фортепіанної підготовки : навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів / О. М. Щербініна, О. М. Павленко. – Частина друга. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – 162 с.

ISBN 978-617-527-042-4

Пропоновані матеріали складають другу частину навчального посібника «Основи фортепіанної підготовки» і призначені для студентів старших курсів. Зорієнтований на специфіку фахової підготовки вчителя-хореографа. Посібник містить різноманітний музичний матеріал, що охоплює основні жанри старовинної та сучасної танцювальної музики. Спрямованість навчального матеріалу на реалізацію художніх та дидактичних компонентів навчального процесу має забезпечити гармонічний розвиток студентів.

Мета посібника – допомогти студентам оволодіти основними інструментально-виконавськими навичками, сформувати досвід розуміння та відтворення різножанрової танцювальної музики. Використання матеріалів пропонованого посібника сприятиме оптимізації організаційно-методичних аспектів навчання з дисципліни «Гра на музичному інструменті». Простота фактури та яскравість образного змісту музичного матеріалу посібника розширює контингент його потенціальних користувачів, зумовлюючи можливість застосування даних матеріалів у системі музично-виконавської підготовки школярів, навчальному курсі «додатковий інструмент (фортепіано)», підготовці позашкільних заходів під час педагогічної практики.

Для студентів, магістрів та викладачів вищих навчальних закладів художньо-педагогічного профілю, а також учителів хореографічних та загальноосвітніх шкіл.

УДК 786.2(075.8)

ББК 85.315я73

ISBN 978-617-527-042-4

© О. М. Щербініна, О. М. Павленко, 2013

© НДУ ім. М. Гоголя, 2013

ПЕРЕДМОВА

Розвиток сучасної мистецької освіти визначається інтенсифікацією взаємозв'язків між різними видами художньо-творчої діяльності. Безпосередній зв'язок хореографічного мистецтва з музикою, дозволяючи розкрити образ хореографічного твору у всій його яскравості і повноті, ґрунтується на органічному поєднанні музики і танцю як необхідних компонентів для створення єдиного художнього цілого. У галузі педагогічної освіти усвідомлення цілісності музичного і хореографічного мистецтв у танцювальній діяльності відкриває широкі можливості для реалізації принципу поліхудожнього виховання.

Вагомим чинником художнього розвитку вчителя хореографії є формування його мистецького кругозору шляхом опанування різножанрового танцювального репертуару у процесі інструментального навчання. У системі професійної підготовки студентів-хореографів навчання гри на музичному інструменті має специфічні особливості. Певна невідповідність між значними художніми потребами та невисоким технічним рівнем інструментальної підготовки студентів актуалізує проблему змістовного наповнення інструментального навчання.

Практична потреба створення спеціального навчального видання для майбутніх учителів хореографії визначила його зміст та двочастинну структуру. Якщо матеріали першої частини посібника «Основи фортепіанної підготовки» зорієнтовано на опанування музичної грамоти та засвоєння базових умінь і навичок гри на фортепіано, то зміст другої частини спрямовано на вирішення значно складніших художніх та музично-виконавських завдань. Ураховуючи навчально-методичний і музичний матеріал першої частини, автори пропонованого видання за головну мету ставили відображення жанрового розмаїття хореографічного мистецтва, надання можливості студентам ознайомитися з популярними танцями минулого і сьогодення, відчувати своєрідність і колорит різноманітної танцювальної музики, а також накопичити певний репертуар для подальшої професійної діяльності.

Організований на засадах єдності художньої та дидактичної доцільності, музичний матеріал посібника має забезпечити подальший розвиток виконавських умінь, сформованих на початковому етапі інструментального навчання студентів.

У другій частині посібника немає загальноприйнятого угруповання творів за дидактичним принципом – технічний матеріал, твори різної форми, ансамблі тощо. Проте музичний матеріал цілком забезпечує можливість формувати необхідні навички й уміння, вирішувати найрізноманітніші виконавські завдання.

Прагнення сполучити у навчальному процесі знання про хореографічні й музичні особливості різних танцювальних жанрів визначило принципи подання навчального матеріалу. Розташування танців у послідовності від старовинних до сучасних надає можливість поетапно засвоїти типові ритмоформули, спостерігати їх модифікацію в танцях різних авторів, поступово опановувати складніші види танцювального супроводу. З метою посилити інтерес до національного мистецтва окремо угруповано українські народні танці.

Відбір навчального матеріалу посібника здійснювався з урахування такого важливого критерію як вагомість і популярність твору та його автора. Прагнення включити до репертуару студентів відомі, але складні для виконання твори, зумовили потребу відповідної адаптації окремих музичних текстів з урахуванням виконавського досвіду та технічних можливостей студентів-хореографів. Переклади нотних текстів, здійснені шляхом спрощення фактурного викладу, транспонування у тональності з невеликою кількістю ключових знаків, виокремлення фрагментів популярних творів сприяли суттєвому збільшенню й урізноманітненню виконавського репертуару.

Особливістю даного навчального посібника є подання музичного матеріалу у поєднанні з методичними вказівками. Це має допомогти студентам глибше осягнути зміст музичного твору, усвідомити технологічні аспекти опанування нотного тексту, сконцентрувати увагу на окремих виконавських труднощах та способах їх подолання. Навчальна спрямованість та специфіка змістовного наповнення посібника зумовили потребу окремої уваги до проблем оволодіння різними типами музичної фактури. З цією метою до кожного твору наведено приклад, у якому демонструється характерна ритмоформула відповідного танцю. Попереднє засвоєння подібної ритмічної фігурації має значно прискорити подальше вивчення музичного матеріалу.

Повноцінне осягнення мистецьких явищ потребує залучення інформації, дотичної до тематики навчального предмету. Важливим для даного видання є

систематизація основних відомостей про історичні етапи розвитку танцювального мистецтва. Практичну значущість мають також лаконічні довідки про кожний з представлених у посібнику танцювальних жанрів, які стимулюють формування у студентів цілісних художніх уявлень та сприяють гармонійності навчального процесу. Знання про походження танцю пояснюють його ритмічну структуру, відкриваючи шлях до усвідомлення їх контрасту.

Поєднання змістовно-виконавського аналізу та загальної художньої інформації має додати зручності у практичному користуванні посібником – на індивідуальних заняттях, під час самостійної підготовки, організації відповідних тематичних заходів. З метою розширення інформативного поля в галузі хореографії та музики зміст посібника доповнено списком науково-методичної та художньо-популярної літератури, що надасть можливість майбутньому фахівцю використовувати здобуті знання у професійній діяльності.

Матеріали посібника призначені для практичного застосування в системі інструментального навчання вчителя хореографії, педагогічній практиці студентів, навчально-виховній роботі вчителів шкіл. Порівняно з іншими працями у даній галузі, посібник, враховуючи специфіку інструментального навчання майбутнього вчителя хореографії, суттєво розширює усталені підходи до змісту виконавських дисциплін у цілому, акцентуючи увагу не лише на питаннях виконання музики, але й проблемах залучення до культурних цінностей, формування поглядів на різноманітні явища музичного й танцювального мистецтва.



*Вітри галактик – вічні скрипалі.
Гармонія крізь тугу дисонансів
Проносить ритми танцю по землі.
І не паркет, зачовганий до глянцю,
Не долівки, налиті до чобіт, –
Вже вся планета – п'єдестал для танцю...*

Ліна Костенко

З ІСТОРІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Танець – один з найдавніших видів мистецтва, який виник і розвивався разом з еволюцією людства. Складаючи невід’ємну частину побуту первісної людини, танець відображав не тільки природну необхідність ритмічного руху, але й потребу у вираженні почуттів через жест, позу, рух, що підпорядковуються ритму й музиці. Важливим інформаційним джерелом для відтворення історичної ретроспективи становлення танцювального мистецтва є наскальні рисунки, які дозволяють частково відновити деякі танцювальні рухи стародавньої пори. Окремі приклади подібного свідчення зберігають стінні розписи Софіївського собору в Києві.

Посідаючи важливе місце у житті давньої людини, танець вбирає основні рухи, пов’язані з різними сферами буття. Виступаючи засобом об’єднання, танець супроводжував колективні процеси: збирання врожаю, ловлю риби, полювання, святкові церемонії, військові походи, розваги, ритуали. Нерідко танці вирізнялися анімістичним характером, відтворюючи звички птахів і тварин. Спосіб життя зумовлював сюжети та колективний характер танців. Наділяючи магічною силою танцювальні рухи, первісні люди використовували танець як засіб живлення, джерело натхнення, шлях до одкровення. Як невід’ємна частина всіх життєвих подій, танець супроводжував людину від народження до смерті. Основною формою виконання виступало коло, а для супроводу використовувались поплескування в долоні, тупіт та акомпанування на різноманітних підручних матеріалах – аналогах ударних інструментів (дерев’яні палички, натягнута шкура тварин, каміння).

У різних культурах Стародавнього світу формувалися своєрідні танцювальні традиції. Найдавнішим вважається танцювальне мистецтво Індії. Згідно з індуським вченням, творцем і першим виконавцем танцю був бог Шива, який створив Всесвіт. Індійські танці відтворювали уявлення індусів про будову Всесвіту, рух небесних світил. Великого значення надавалось танцювальному

мистецтву в Китаї, де існував спеціальний державний заклад – Музична палата, яка піклувалася про підготовку співаків та танцюристів. Відомо, що китайські танці далеко виходили за межі розважального, виконуючи важливі просвітницькі функції; мовою танцю виконавці розповідали глядачам про два начала Всесвіту – «їнь» (темне жіноче) та «янь» (світле чоловіче), а пластика та уповільненість рухів нагадувала китайські ієрогліфи. Нерідко танець використовувався як спосіб навіювання, маніпулювання. Найбільшого розповсюдження подібні танці отримали серед африканських народів. Тривалість танцювального дійства (іноді від заходу до сходу сонця), узгодженість ритміки танцювальних рухів з ритмом інструментального супроводу та поступове незворотне наростання динаміки й темпу виконання сприяли досягненню надзвичайного емоційного стану близького до екстазу.

Екстатичні танці мали місце і в Стародавній Греції, де їх виконували на честь богів Діоніса та Аполлона. Окрім цього, греки цілеспрямовано використовували виховний потенціал танцювального мистецтва. Так, існували «піррічні» танці, пов'язані з військовою тематикою, атлетичні – спортивні танці, а також танцювальні ритуали, які демонстрували необхідні для кожного грека чесноти – енергійні рухи чоловіка, що символізують його силу, хоробрість і спритність, та пластичні, стримані жіночі рухи, що символізують скромність, чемність, витонченість. Про особливості грецького танцю розповідають численні зображення на барельєфах, скульптурних композиціях, старовинному посуді, а одним із вагомих інформаційних джерел про античне танцювальне мистецтво вважається фрагмент з «Іліади» Гомера, присвячений описанню хороводу.

Вплив Греції і Сходу зумовив розвиток танцювальної культури у давньоримському суспільстві. У Стародавньому Римі танцю надавалося державного значення. Для їх виконання обиралися із знатних родів дванадцять жерців, які повинні були танцювати в храмах, прославляючи богів і героїв. Поряд з цим серед представників вищого щаблю суспільства мали розповсюдження розважальні (зокрема еротичні) танці.

Віддзеркалюючи навколишній світ, танець перш за все вбирає особливості суспільного середовища, відповідно змінюючи зміст, форми та способи свого існування. Ідеологія Середньовіччя зумовила нав'язування уявлень про танець як виявлення низинних людських інстинктів, «бісівської манни». Незважаючи на це, танцювальне мистецтво розвивалося у вигляді національного фольклору, карнавальних свят і балів, а іноді танці включалися до релігійних містерій. Дух часу вплинув на тематику середньовічних танців, зумовивши розповсюдження «Танцю смерті». Виникнувши у зв'язку з численними епідеміями того часу, подібні танці мали і соціальний підтекст, представляючи смерть як шлях до соціальної рівності.

Розквіт культури Ренесансу, перетворивши володіння мистецтвом танцю на обов'язковий атрибут освіченості, сприяв інтенсивному розвитку танцювального мистецтва. Визначальною подією цього часу стало відкриття Паризької академії танцю, яку очолили найкращі вчителі, призначені Людовиком XIV. З цього моменту танець поступово перетворюється на балет – формулюються правила, певні канони виконання, закріплюються типові пози й рухи. За доби Просвітництва відбувається боротьба за смислове наповнення танцю, його змістовність, програмність. Пошуки шляхів зближення танцю з драматичним мистецтвом призвели до усвідомлення взаємодії таких компонентів танцювального дійства, як танцювальна техніка, музика, пантоміма, декорації та костюми. Важливе місце посідає танець у творчості видатних композиторів, виступаючи жанровою основою їх творів. В епоху Романтизму надзвичайно посилюється увага до емоційного забарвлення танцю, на перший план виходять витончені жіночі персонажі, романтичні, фантастичні образи, основне кредо танцювального мистецтва полягає у прагненні відтворювати природність, наслідувати естwu. Центральне місце серед танців того часу посідає вальс, який визначає структуру і характер усіх бальних танців, невимушену манеру, довільне підпорядкування ритму музики. Соціально-культурні зміни сприяли демократизації танцювального мистецтва XIX ст., зумовивши виникнення численної кількості нових побутових та професійних танців.

Упродовж багатьох століть танцювальні жанри, еволюціонуючи, піддавались значним змінам, нерідко виступаючи своєрідним символом епохи. Під впливом класичних та народних танців відбулося становлення значної кількості сучасних стилів танцювальної музики. Поряд з цим культурний розвиток, змінюючи психологію європейського суспільства, відкрив шлях до сприйняття афро-американського фольклору, що значною мірою вплинув на становлення сучасного естрадного танцю. Енергія, динаміка, стрімкість і пластичність – основні риси сучасного танцю, а поєднання різних технік і стилів надає йому імпровізаційності, визначаючи основний принцип сучасного танцювального мистецтва – розкутість ритмічних рухів у поєднанні з гучною, ритмічно виразною музикою. Захоплюючи силою, пластичністю та виразністю, сучасний танець став високотехнічним професійним мистецтвом.

Визнанням значущості танцювального мистецтва стало заснування Міжнародного дня танцю, який відзначається 29 квітня – в день народження Жана Жоржа Новера, відомого французького балетмейстера-реформатора. Ставши приводом для шанування танцювального мистецтва, Міжнародний день танцю покликаний об'єднувати людей усього світу, надаючи можливість спілкуватися відомою всім мовою – мовою танцю.

Розуміння танцю як виду мистецтва, де процес створення художнього образу ґрунтується на безперервній ритмічній зміні виразних і пластичних рухів людського тіла, включає усвідомлення важливості музичного супроводу, емоційний зміст якого втілюється у хореографічній композиції. Нероздільність танцю й музики яскраво відбилася у синкретичній природі стародавнього мистецтва. Нерідко відносно і танцювального, і музичного мистецтва використовувалось слово «музика», що означало мистецтво муз як цілісне явище. В аналогічному ж сенсі застосовувалось і слово «хорея», яке вживалося як відносно колективного співу, так і колективного танцю. Поступово виокремлюючись із синкретичного мистецтва та набуваючи самостійні форми, танець ніколи не втрачав взаємозв'язку з музикою. Легендарний Ж.Ж.Новер вважав, що вкладена в людину любов до музики викликає і любов до танцю. Обидва ці мистецтва –

брати, невіддільні один від одного. Ніжні і гармонійні інтонації одного з них викликають приємні виразні рухи другого, спільно вони утворюють захоплюючі картини зору та слуху. Вагомість художніх завдань, вирішення яких здійснюється на межі двох споріднених мистецтв, зумовлює потребу якісного, виразного і змістовного музичного матеріалу для створення цілісних хореографічних композицій.

Специфіка танцювальної музики відбилася у певних загальних ознаках, найважливішими серед яких є ритмічна стійкість, визначеність, повторюваність характерної музично-ритмічної фігури. Поряд з цим кожен танцювальний жанр, маючи своєрідну ритміку, вирізняється характерною ритмічною формулою, яка дозволяє впізнавати його серед інших. Домінування метроритмічної основи зумовило пріоритет інструментальної музики в галузі танцювальних жанрів. З танцем пов'язана історія розвитку багатьох інструментів. Ще за часів античності у танцювальній музиці використовувався різноманітний інструментарій. Відповідно і специфіка музичного інструмента безпосередньо впливала на художній образ танцю, набуваючи статусу його невід'ємного атрибуту. Так, скрипка асоціюється з віденським вальсом, гітара – з фламенко, а саксофон – із сучасними танцями. Для виконання танцювальної музики нерідко створюються спеціальні ансамблі, а звучання оркестру з давніх-давен супроводжує масштабні танцювальні дійства.

Повсякденна робота сучасного хореографа здебільшого пов'язана з фортепіано, унікальні властивості якого відкривають можливість виконувати значну кількість музики і втілювати широке коло різноманітного музичного матеріалу – від фортепіанної мініатюри до оперно-симфонічної партитури.

СТАРОВИННІ ТАНЦІ

БРАНЛЬ

БУРРЕ

ГАВОТ

ЕКОСЕЗ

ЖИГА

КОНТРАНС

МЕНУЕТ

ПОЛОНЕЗ

РИГОДОН

САРАБАНДА



БРАНЛЬ

Бранль – це старовинний французький танець. Слово «бранль» у перекладі з французької означає «гойдання», «колихання», «хоровод». У багатьох європейських країнах цей танець набув розповсюдження під такими назвами як бран (Іспанія), брандо (Італія), броул (Англія). Виникнувши як народний хороводний танець, бранль поступово отримав новий статус, перетворившись на бальний танець. Перші згадки про бранль відносять до XIII ст., пік його популярності припадає на XV–XVI ст., а до початку XVIII ст. бранль зникає з танцювального і музичного буття. Відомі численні різновиди бранлю: «простий», «веселий», «подвійний», а також бранлі, назви яких вказують на вид людської діяльності або назву місцевості.

Бранлю притаманний пошвавлений характер, помірно швидкий темп. Народний бранль енергійний, поривчастий, при цьому надзвичайно чіткий. Бальний бранль – більш пластичний, спокійний, урівноважений. Відповідно до різновиду бранлі бувають 2-дольні або 4-дольні, рідше – 3-дольні. Інструментарій музичного супроводу, який включає в основному духові й ударні інструменти (флейти, тамбурин) посилює стрімкий та пружний настрій танцю. Вважається, що бранль здійснив важливі функції у розвитку хореографії, ставши джерелом для створення інших танців.

Представлені у посібнику бранлі композиторів однієї епохи ілюструють різні види цього танцю, на що перш за все вказують відмінності у метроритмічній організації тематичного матеріалу. Незважаючи на спільний для танців нешвидкий темп, кожен з них вирізняється особливістю емоційного відтінку, який відображається в інтонаційній структурі мелодики танців. Порівняльний аналіз дозволяє виділити ще один, присутній в обох танцях виразовий елемент, характерний для бранлю – це використання акустичних властивостей квінти, звучання якої асоціюється з традиційним інструментарієм музичного супроводу. У першому бранлі квінтовий супровід ясно і чітко проглядається упродовж усього твору, в другому – квінта використовується переважно у крайніх епізодах танцю.

Ж.Б.БЕСАР. БРАНЛЬ. На перший погляд, простий і зручний для виконання твір вирізняється фактурними особливостями, що потребують окремого опрацювання. В першу чергу це стосується ритмічних фігур, що містять шістнадцяті тривалості. Виконання цих фігурацій потребує особливої активності кінцівок пальців, забезпечення раціонального використання ігрового апарату, уникання зайвих рухів. Певною перешкодою рухливості шістнадцятих є підкладання першого пальця, яке може порушувати рівність звучання, а також зміна положення руки відповідно з близької позиції на широку. Певну складність у метроритмічному відношенні представляють синкопи у лівій руці, що з'являються на другій восьмій такту: для точного їх виконання можна подумки (або вголос) рахувати по восьмим (1, 2, 3, 4), орієнтуючись на мелодію у правій руці. Необхідно надати спеціальної уваги гостроті штриха *staccato* в акомпанементі, який виконує важливу художню функцію, підкреслюючи пружний, бадьорий характер танцю. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Л. КУПЕРЕН. БРАНЛЬ. Проблеми виконання цього твору пов'язані в основному з наявністю в ньому елементів поліфонічної фактури. Додатковим чинником утруднень, що виникають зазвичай у поліфонічних творах, виступає необхідність виконання двох голосів однією рукою (у даному творі – лівою). Синкопи, що утворюються в результаті заліговування звуків, розташованих по різні сторони тактової риски, суттєво ускладнюють процес звукової диференціації голосів. Ефективним засобом роботи з поліфонічною фактурою є рельєфне виконання певного голосу шляхом посилення динамічного контрасту між голосами – один голос виконується *f*, інший – *p*. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



БРАНЉЬ

Ж.-Б. БЕСАР

Не швидко

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked *mf* and features a melody in the treble clef with fingerings 3, 4, 1, 1, 4 and a bass line with fingerings 5, 1. The second system is marked *p* and features a melody in the treble clef with fingerings 1, 2, 1, 1 and a bass line with fingerings 1, 5. The third system is marked *mf* and features a melody in the treble clef with fingerings 4, 2, 3, 1, 4 and a bass line with fingerings 1, 5. The fourth system is marked *mf* and features a melody in the treble clef with fingerings 4, 1, 1 and a bass line with fingerings 5, 1, 5. The fifth system is marked *mf* and features a melody in the treble clef with fingerings 4, 1, 2 and a bass line with fingerings 1, 1. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

БРАНЛІЬ

Л. КУПЕРЕН

Не швидко

The musical score is written for piano in a single system with five systems of staves. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Не швидко' (Not too fast) and the dynamic is 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first system begins with a treble clef staff containing a quarter note with a '4' above it, followed by a repeat sign and a series of eighth and quarter notes. The bass clef staff starts with a whole rest, followed by a '3' below a quarter note, and then a '5' below a quarter note. The second system continues the melody in the treble clef with a '3' above a quarter note and a '4' above a quarter note, while the bass clef has a '2' above a quarter note and a '3' below a quarter note. The third system features a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the last two measures. The fourth system shows a '1' above a quarter note and a '2' above a quarter note in the treble clef, and a '2' above a quarter note and a '1' above a quarter note in the bass clef. The fifth system concludes with a '3' above a quarter note and a '5' above a quarter note in the treble clef, and a '5' below a quarter note in the bass clef. The score ends with a double bar line and repeat signs.

БУРРЕ

Бурре – це старовинний французький народний танець. Слово «бурре» у перекладі з французької означає «набивати», «колотити», «робити стрибки». Основу бурре складають видозмінені та ускладнені рухи бранля. Місцем виникнення бурре вважається провінція Овернь. З'явившись у XVI ст., танець набув розповсюдження у Франції, а пізніше став європейським бальним танцем. Наприкінці XVIII ст. бурре втрачає популярність і поступово зникає з танцювальної практики.

Походження танцю, пов'язане з танцем лісорубів, які складають дрова, визначило його характерні властивості. Зберігаючи загальний активний, напористий характер, бурре мав варіанти, які побутували в різних регіонах Франції. Існували дводольні (частіше на 4/4) та тридольні (переважно на 3/8) бурре, які вирізнялися танцювальними рухами – парними та хороводними, стрімкими та ваговитими. Напружений, чіткий характер танцю створює гострота ритмічного рисунку, насиченого затактами і синкопами, а своєрідність акомпанементу, який утворюють вигуки самих виконавців, удари їхніх каблуків та пронизливе звучання волинки, довершує відчуття нестримної енергії. У XVII ст. бурре широко використовується у професійній музиці – в якості частини інструментальної сюїти, а також в балетних та оперних жанрах. Наприкінці XIX ст. відродження інтересу до бурре пов'язують з неокласичними тенденціями в мистецтві.

Представлені у посібнику бурре відображають найбільш характерні риси цього танцю. Обидва твори мають рухливий характер, чіткий ритмічний рисунок, чотиридольний розмір та затакт. Однак у всій схожості зовнішніх ознак, танці суттєво різняться за своїм емоційним забарвленням. У першому танці чіткий ритмічний рисунок, квадратність структури, використання мордентів наприкінці фрази підкреслюють ваговитість, притаманну бальному різновиду бурре. Другий танець більш близький до народного – мелодичні ходи на широкі інтервали асоціюються зі стрибками, а в акомпанементі часто витримуються довгі тривалості, що нагадує звучання волинки.

Й.КРИГЕР. БУРРЕ.

Основні проблеми виконання цього твору пов'язані з питаннями фразування. Написаний зручними для виконання четвертними та восьмими тривалостями, твір містить елементи імітаційної поліфонії. Затактова структура фрази зумовлює необхідність починати фразу зі слабої долі, вступаючи правою рукою на четвертій, а лівою – на другій долі. Досягнення рельєфного звучання фраз в обох партіях рук потребує спеціального відпрацювання абсолютно різних рухів рук одночасно. Фрази, побудовані на паралельному звучанні у смисловому сенсі, потребують іншої роботи, пов'язаної з диференціацією тембрального звучання. Окрему увагу необхідно приділити правильному виконанню морденту, слідкуючи за тим, щоб його перший звук співпадав із звуком у лівій руці і опорним залишався саме перший звук морденту.

На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Я.СЕН-ЛЮК. БУРРЕ.

Яскравий жвавий танець перш за все потребує виразного виконання у штриховому відношенні. Контраст, що утворює звучання staccato та legato, потребує врахування довжини тривалостей – staccato на четвертних нотах не повинно звучати легко і коротко, а ліги на восьмих мають відповідати танцювальному характеру твору. Виконання форшлагу припускає варіанти: можливе виконання за правилами – виконання за рахунок половини основної тривалості або короткий форшлаг, який додасть звучанню грайливості. Важливу функцію виконують довгі тривалості (половинні з крапкою та цілі) в акомпанементі, сприяючи злитності та насиченості. Особливу увагу необхідно приділити динамічному зіставленню на межі структур танцю. Поступова зміна динамічних нюансів у творі є показовим прикладом «терасоподібної динаміки», характерної для музики того часу.

На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



БУРРЕ

Й. КРИГЕР

Жваво

mf

4 2 5 4 5

1 5 4

2 3

3 1 3 1 4

1 2 3 5 4 5

2 1 4 3 1 3 4

2 1 3

БУРРЕ

Я. СЕН-ЛЮК

Рухливо

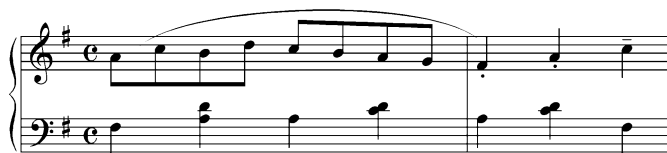
The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues with piano. The third system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo hairpin. The fifth system returns to piano (*p*) dynamics. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and ties are used to connect notes across measures.

ГАВОТ

Гавот – це старовинний французький танець. Походження слова «гавот» пов'язують з провансальським «gavoto», яким називали мешканців області Овернь. Народившись як народний танець, близький до бранля, гавот відомий з XVI ст. Виконувався танець у супроводі народних пісень, основу інструментального акомпанементу складала волинка. У XVIII ст. гавот був уведений Ж.Б.Люллі до репертуару придворної салонної музики. Статус придворного танцю суттєво вплинув на характер гавоту. Домінуючими ознаками стали витонченість, галантність, деяка манерність. Ускладнення танцювальних рухів відбилося на музичному супроводі. Музика гавоту зазвичай світла, прозора, пасторальна. Сполучення помірного темпу, парного розміру та чіткої ритмічної пульсації додає танцю виваженості та урочистості. Сучасники порівнювали гавот маленьким балетним спектаклем для двох виконавців. У XVIII ст. гавот, як інші танці, використовується як складова танцювальної інструментальної сюїти.

Представлені у посібнику два гавоти надзвичайно відрізняються особливостями музичної мови, які перш за все зумовлені стильовою належністю цих творів. Якщо у невитіюватому гавоті Ф.Госсека, створеному простими музичними засобами, найбільш ясно проступають характерні риси цього танцю, то у гавоті Й.Х.Баха, насиченому прикрасами, танцювальність завуальована значною кількістю дрібних нот мелізмів, які наче розфарбовують основу ритмічного рисунку. Гавот С.Прокоф'єва – це фрагмент з «Класичної симфонії». У тексті, адаптованому до навчальних цілей, ясно відображається специфічна мова прокоф'євської музики, що створює відчуття деякої умовності, використання жанрових характеристик гавоту, а не самого танцю. При всіх відмінностях усім трьом танцям притаманні основні властивості гавоту, які ясно проглядаються у нотному тексті: чотирьохдольний розмір, помірно швидкий темп, стійка пульсація, використання структур повторювального типу. Характерним для всіх танців є також зіставлення тематичного матеріалу з використанням контрастної динамічної нюансировки.

Ф.ГОССЕК. ГАВОТ. Простота фактури твору, з одного боку, не викликає явних утруднень, проте певної уваги потребує робота над акомпанементом, яка має спрямуватися на досягнення чіткого, дещо одноманітного звучання. Структура акомпанементу передбачає опору на першій і третій долі, однак важливо зберігати єдиний штрих на всіх долях акомпанементу – правильний розподіл ваги пальців і визначення довжини штриха забезпечить рівномірне звучання партії лівої руки. Незмінність супроводу має стати фоном для примхливої мелодії, з грайливим октавним стрибком, прикрашеним форшлагом наприкінці фрази. Виразне виконання різних штрихів – ліг, стаккато, рисочки на третій долі (що нагадує реверанс), передбачає використання відповідних виконавських прийомів – пальцевого стаккато, об'єднуючих рухів кисті, опори руки від ліктя. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



С.ПРОКОФ'ЄВ. ГАВОТ. Проблеми виконання цього твору перш за все пов'язані з особливостями його фактури. Найбільші утруднення представляють стрибки на великі інтервали, що пронизують танець. Оскільки ходи на великі інтервали часто звучать у партіях обох рук, рухаючись як у паралельному, так у зустрічному напрямках, корисною буде окрема робота над партіями рук. Основна мета такої роботи має полягати у засвоєнні прийому переносу руки на велику відстань із використанням найкоротшої траєкторії переносу та випередженням руху руки відносно початку звучання після стрибка. Особливої уваги потребують несподівані синкопи на слабких долях, виконання яких потребує застосування ваги всіх ділянок ігрового апарату. Насиченість, гучність звучання передбачає раціональне розподілення в'язових зусиль та диференціації фактури. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ГАВОТ

Ф. ГОССЕК

Перекладення М. МЕЙЧИКА

Не швидко

mf *mp*

mf *p*

cresc.

mf

ГАВОТ

із "Класичної симфонії"

С. ПРОКОФ'ЄВ

Не швидко

The image displays a musical score for a Gavotte in D major, 3/4 time, by Sergei Prokofiev. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Не швидко' (Moderato). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system features a melodic line in the right hand with fingerings 4, 2, 1 and a bass line with fingerings 1, 2. The second system shows a dynamic shift to *f* and then *mf*. The third system includes a forte (*f*) dynamic and features a complex melodic passage with fingerings 2, 5, 3, 5, 3 in the right hand and 2, 1, 1 in the left hand. The fourth system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by *f* and *mf*. The fifth system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

ЕКОСЕЗ

Екосез – це старовинний шотландський народний танець. Наприкінці XVI ст. набув статусу придворного танцю в Англії. В Європі екосез з'явився наприкінці XVII ст. під назвою «англез», а в Росії часів Петра I був відомий як «англійський танець». Назву «екосез» танець отримав у Франції, ставши розповсюдженим близько 1726 р., а як різновид контрданса набув популярності у першій половині XIX ст. Екосез – парно-груповий танець, основою якого є колона і кола, виконується у супроводі волинки. Будучи на початку танцем серйозного характеру з тридольним розміром та помірним темпом, екосез у подальшому піддався кардинальним змінам. Характерними рисами екосезу став веселий характер, швидкий темп, дводольний розмір, мажорний лад, структура повторного типу. У XIX ст. екосез використовують у своїх творах різні композитори. У другій половині XIX ст. танець припиняє своє існування, перетворюючись на шотландську польку.

Навіть загальне зіставлення двох екосезів, представлених у посібнику, виявляє їх очевидні відмінності. Спільною ознакою танців виступає метр, оскільки обидва танці написані у дводольному розмірі, проте фактурний склад кардинально вирізняється особливостями, які проявляються і в звуковисотній та ритмічній організації мелодики, і в структурі акомпанементу, і в принципах формотворення танців. Незважаючи на те, що автори танців є представниками різних стильових напрямків (Бетховен – класицизму, а Шуберт – романтизму), стильові відмінності не мають суттєвого значення. Використання відповідних засобів музичної виразності зумовлено перш за все образним змістом танців. Бетховенському екосезу притаманний жвавий, рухливий, грайливий характер, який підкреслюється безперервним рухом дрібних тривалостей упродовж усього твору, активним затактом із двох шістнадцятих, акцентуванням як сильних, так і слабих доль такту – все це у комплексі спрямовано на відтворення енергійного, стрімкого руху. Екосез Ф.Шуберта, навіть на перший погляд, асоціюється з урочистим, дещо розміреним (незважаючи на темп «жваво») звучанням, яке посилює початок з сильної долі та акордовий супровід.

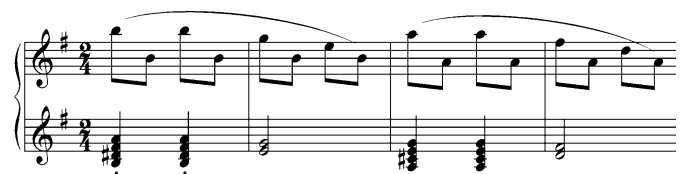
Л.БЕТХОВЕН. ЕКОСЕЗ. Відтворення характерних рис даного танцю – жвавості, рухливості – передбачає володіння відповідними прийомами артикуляції та звуковидобування. Тема першого розділу екосезу звучить на нюансі «р», що є додатковою складністю для виконавця, оскільки тихе звучання вимагає значно більшої концентрації як слуху, так і контролю за тактильними відчуттями. У процесі виконання необхідно також усвідомлювати зв'язок між положенням руки та напрямком розгортання мелодії; загальним орієнтиром при цьому має стати установка «рука повторює рисунок мелодії». Другий розділ танцю, що звучить на «f», іноді викликає утруднення при переході від тихої звучності до голосної і навпаки, на чому треба наголосити при вивченні твору. Особливої роботи потребує акомпанемент: на першому етапі ця робота пов'язана із структурою лівої руки, де виділяється опорний басовий звук; наступний етап – це досягнення звукової дистанції між партіями рук (мелодією та акомпанементом). На підготовчому етапі рекомендується опрацюван-

ня характерної ритмічної фігури танцю:

Ф.ШУБЕРТ. ЕКОСЕЗ. Фактурний виклад даного танцю передбачає



об'ємне звучання, яке значною мірою забезпечує партія лівої руки. Акцентування акордів, викладених половинними тривалостями, потребує розташування руки з опорою на третьому пальці, що забезпечить необхідну вагу і довжину звуків, їх звучання упродовж усього такту. За озвучення чотиризвучних акордів, позначених штрихом стаккато, мають відповідати пальці – ціпкі, сильні, організовані для одночасного взяття всіх звуків акорду. В мелодії варто звернути увагу на виконання мелізму, приготувавши заздалегідь палець для фіксації початку форшлагу. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ЕКОСЕЗ

Л. БЕТХОВЕН

Швидко

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of five systems of two staves each. The tempo is marked "Швидко" (Allegretto). The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and fingering numbers (1-5). The piece is marked "Швидко" (Allegretto). The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and fingering numbers (1-5).

ЕКОСЕЗ

Ф. ШУБЕРТ

Жваво

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef starts with a triplet of eighth notes. The second system continues the melody with fingerings 2, 1, 3, 1. The third system features a repeat sign and a forte (*sf*) dynamic. The fourth system continues the melody with a forte (*sf*) dynamic. The fifth system concludes the piece with fingerings 2, 1 and a final cadence.

ЖИГА

Жига – це старовинний кельтський народний танець. На Британських островах жига відома з XV ст. Свою назву танець отримав від старовинної скрипки, яку через її незвичайну форму назвали «жига», що означає «окорок». На початку жига була парним танцем, також відома як сольний танець комічного характеру серед англійських моряків. У професійній музиці з'являється в XVI ст. у нотних збірках для в'юрджиналу та лютні. У XVII ст. жига отримує статус салонного танцю і розповсюджується у багатьох країнах Європи. У професійній інструментальній музиці сформувалися різні варіанти цього танцю: чотиридольна з одноголосним початком та гомофонним продовженням, тридольна (3/4, 6/4, 6/8, 3/8) з пунктирним ритмом і поліфонічною фактурою, тридольна з гомофонним складом і великою кількістю фігурацій. Різні типи жиг нерідко мали місце у творчості одного композитора. Поява нових танців поступово приводить до втрати значущості жиги як у танцювальній, так і професійній інструментальній музиці. Окремі композитори звертаються до цього жанру XX–XXI ст.

Представлені у посібнику жиги схожі за емоційним забарвленням і втілюють основні риси, притаманні даному танцю. Обидва твори написані у розмірі 6/8, у фактурному складі переважають дрібні тривалості (восьмі ноти), характерним є рухливий темп. Поряд з цим ці жиги помітно різняться між собою. Найсуттєвіші відмінності пов'язані з використанням різного типу поліфонічної фактури. Так, А.Кореллі застосовує контрастну поліфонію, де партія лівої руки виконує функції супроводу, який гармонічно і ритмічно підтримує розгортання мелодичної лінії. Й.Пепуш, навпаки, використовує принцип імітаційної поліфонії, розподіляє тематичний матеріал танцю між партіями обох рук майже рівномірно, підкреслюючи безперервний рівноправний діалог голосів. Саме діалогічна структура надає танцю активного, енергійного звучання, незважаючи на відсутність затакту, широких висхідних інтонацій, зміни напрямку мелодії, притаманних твору А.Кореллі.

А.КОРЕЛЛІ. ЖИГА. На перший погляд, зручна фактура твору потребує окремої роботи над партіями обох рук. Виконання мелодичної лінії у правій руці



пов'язане з виразним інтонуванням висхідних та низхідних інтервалів. Виконавцеві необхідно відчутти різницю між напругою і спадом висхідного та низхідного руху, підкреслюючи зміну напрямку мелодії. Важливо звернути увагу на окремі звуки мелодії, які виконуються штрихом стакато: з одного боку, ці звуки не можна відривати від фрази, кінцівкою якої є два останні звуки, з іншого – саме уривисте звучання одного цього звуку, імітуючи підстрибування, додає танцю грайливості й жвавості. У партії лівої руки корисно буде провчити моменти із залігованими нотами, що з'являються на межі тактів, нагадуючи звучання волинки. Роботу над ансамблем партій обох рук потрібно спрямувати на відпрацювання координації, оскільки упродовж твору штрихи мелодії і супроводу, насиченого паузами, часто не співпадають. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

Й.ПЕПУШ. ЖИГА. Увагу виконавця у цьому творі варто спрямувати на досягнення виразного тембрально забарвленого звучання фактури. Важливим моментом у цій роботі є винайдення відповідного відчуття на клавіатурі, зорієнтованого на досягнення глибокого, щільного звучання низького регістру та прозорого або теплого звуку високого чи середнього регістру. У разі виконання фактури подібного типу нерідко виникає проблема нерівного звучання. Першим способом подолання такої проблеми стає застосування опори (у вигляді акценту) на першому з трьох звуків. Використовуючи цей методичний засіб, важливо слідкувати, щоб акцентований звук вчасно відпускався, не перетворюючись на утриманий бас, «приховане двоголосся». Рівноправність голосів потребує роботи з досягнення єдиних артикуляційних прийомів та штрихів. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ЖИГА

А. КОРЕЛЛІ

Не дуже швидко

The musical score is written for piano in 6/8 time, featuring a trill (tr) in the first measure. The piece is marked "Не дуже швидко" (Not too fast). The score consists of five systems of two staves each. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

ЖИГА

Й. ПЕПУШ

1 *mf* 3 5 1

5 2 5 1

1 5 1 5

5 1 2 1 5

3 1 2 1 5

КОНТРАНС

Контрданс – це стародавній англійський парний танець. Слово country («село») у Франції перетворилося в слово contre («протилежний»), звідси назва «контрданс», у якій первісне значення було втрачене. У контрдансі можлива участь будь-якої кількості пар, що утворюють коло чи дві протилежні лінії танцюристів. Уперше про танець згадується в літературі XVI ст. У XVII ст. контрданс з'явився в Нідерландах і Франції, відтіснивши менует. Контрданси мали безліч втілень і різновидів – екосез, англес, гресфатер, лансье, тампет. У Франції танець називали кадриль, що в перекладі означає чотири пари – саме стільки танцюристів спочатку виконували його на балах. Демократичність, жвавість та універсальність зробили контрданс популярним в Європі XVIII ст. танцюристи ставали в квадрат – карі, кожна пара обличчям одна до іншої – візаві (тобто навпроти один одного), потім виробляли різні фігури. До середини XIX ст. контрданс втрачає популярність, але зберігається в народному побуті Англії і Шотландії; відроджується контрданс у XX ст. Музика контрдансу зазвичай написана в мажорному ладу, парному розмірі (2/4 і 6/8), характерними є прийоми варіювання. У професійній музиці контрданс набув значення у заключних частинах інструментальних та театральних творах.

Контрданси, представлені у посібнику з усією повнотою розкривають характерні властивості цього танцю. Обидва танці написані у дводольному розмірі, виконуються у помірно-рухливому темпі, мають бадьорий, енергійний характер. Мелодична партія обох танців насичена мелізматикою, що надає музиці певної святковості, урочистості. Характерним для танців є і використання прийому зіставлення тематичного матеріалу, проте принцип такого зіставлення суттєво відрізняються. Л.Бетховен, використовуючи діалогічний принцип зіставлення основного мотиву, підкреслює його динамічними контрастами. М.Глінка для розвитку основного мотиву, побудованого з сильної долі такту, застосовує принцип тонального і ладового контрасту, що надає твору більшої змістовності, емоційно його урізноманітнює.

Л.БЕТХОВЕН. КОНТРАНС Насиченість фактурного викладу та розмаїття

штрихів зумовлює роботу виконавця на опанування різноманітних прийомів артикуляції та звуковидобування. Труднощі під час виконання акордів у партії лівої руки зазвичай пов'язані з необхідністю їх одночасного «компактного» звучання. Потреба уривистого звучання подібної фактури ускладнює проблему, нерідко викликаючи небажану напругу в'язів долоні. Для подолання цих труднощів можна вдатися до виконання акордів у повільному темпі через паузу, слідкуючи напруженням та звільненням руки при звуковидобуванні. На наступному етапі під час виконання акордів підряд полегшення додасть легке акцентування першої долі такту. Мелодична лінія потребує швидкого переключення руки зі скупих гнучких рухів долоні на коротких лігах, пальцевого (з клавіатури) стакато та помірковано сильного руху руки на акцентованих звуках. Великі стрибки наприкінці танцю вимагають опрацювання прийомом «перенос руки на випередження реального звучання». На підготовчому етапі рекомендується опрацювання харак-

терної ритмічної фігури танцю:



М.ГЛІНКА. КОНТРАНС. Виконавські проблеми під час вивчення даного танцю можна угрупувати за трьома видами. Перший вид роботи пов'язаний з акомпанементом, який упродовж усього твору залишається незмінним, потребує рівномірного звучання. Акомпанемент типу «бас-акорд», особливо розповсюджений у танцювальній музиці, передбачає засвоєння руху з опорою на нижньому звуці та підкреслення першої долі такту. Другий вид роботи пов'язаний з відпрацюванням мелізмів, виконання яких потребує ціпких кінцівок пальців, легкого звуку у сполученні з гострим стакато основних звуків мелодії. Третій напрямок роботи пов'язаний з пошуком особливого тембрального забарвлення трьох епізодів твору, відповідно до їх тонального та динамічного звучання. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



КОНТРАНС

Л. БЕТХОВЕН

Не дуже швидко

The musical score is presented in five systems, each consisting of a piano (left) and treble (right) staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Non troppo' (Не дуже швидко). The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*), articulation (>), and fingerings (1, 3, 4). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piano part provides a steady accompaniment with chords and single notes, while the treble part has more melodic and rhythmic complexity.

КОНТРАНС

М. ГЛІНКА

Помірно швидко

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Помірно швидко' (Moderato). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1-5). The first system starts with a *mf* dynamic. The second system has a *mp* dynamic. The third system has a *mf* dynamic. The fourth system has a *mp* dynamic. The fifth system ends with a *p* dynamic. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

МЕНУЕТ

Менует – це старовинний французький народний танець. У перекладі з французької слово «менует» означає «маленький крок». Вважається, що менует походить від повільного народного хороводного танцю провінції Пуату чи від старофранцузького різновиду бранля. Спочатку це був сільський танець, але потім менует перетворився на зразок французького придворного балету. Менует зайняв місце куранти і був основним придворним танцем із середини XVII до середини XVIII ст. З Франції менует поширився по всій Європі. Характерними ознаками танцю є численні реверанси, легке «ковзання» кроків по підлозі. Менует танцювали строго за ранжиrom, за ієрархією: в першій парі – король і королева. Довгий час він виконувався однією парою, а потім число пар збільшувалося. Хоча танцюючі виконують менует плавно і досить повільно, музика менуету повинна виконуватися помірно швидко. Різноманіття типів менуету відбилося у відмінностях його характеру – урочистому, пасторальному, ліричному. Танець має помірний темп і тридольний розмір, мелодична лінія, немов повторюючи рухи танцюристів, вирізняється пластичністю і великою кількістю прикрас. Музика перших «композиторських» менуетів належить Ж.-Б.Люллі. У XVIII ст. він включався в клавірні сюїти, займаючи місце між сарабандою і жигою. В музиці XIX–XX ст. менует як інструментальна форма використовується рідко і асоціюється з «галантним стилем».

Представлені у посібнику менуети, належачи до однієї стильової епохи, суттєво різняться за емоційно-образним змістом. Написані у традиційному для менуетів помірному темпі, танці в реальному звучанні суттєво відмінні у швидкості за рахунок фактурного викладу. Популярний менует Л.Боккеріні, втілюючи галантність і граціозність, сповнений безупинної рухливості, яку забезпечує акомпанемент шістнадцятих, що підхоплюють ритмічну фігурацію затакту мелодії. Менует Л.Моцарта викладений довгими тривалостями. Це викликає асоціацію з неквапливою, розміреною ходою, а репліки на одному звуці, що вступають у діалог з мелодією, посилюють відчуття розважливості.

Л.БОККЕРІНІ. МЕНУЕТ. Першочерговим завданням виконавця у вивченні цього твору є досягнення якісного звучання акомпанементу. Написаний за принципом так званих «альбертієвих басів», супровід танцю має відповідати основним характеристикам – звучати рівно, легко, зберігати опору на першому з чотирьох звуків, утримуватися у потрібному динамічному нюансі відносно мелодичної лінії. Типовим недоліком під час виконання акомпанементу подібного типу є мимовільне акцентування, «виштовхування» першого пальцю. Корисним способом подолання цього може стати програвання у перетвореному виді фактури супроводу – у вигляді пунктирного ритму або фактури типу «бас-акорд». Обидва способи сприятимуть закріпленню відчуття опори на п'ятому пальці. Важливим є і ціпке стакато на першому з чотирьох звуків, що виокремлює і підкреслює басовий звук акомпанементу. З відчуттям опори в супроводі пов'язано і виконання партії правої руки, зокрема синкопованого висхідного ходу, який має орієнтуватися на перший звук «альбертієвих басів». Нерідко проблемою стає синхронне звучання партій обох рук. Здебільшого причина цього криється у відсутності скоординованих рухів, точок зіткнення рук; винайдення й усвідомлення спільних рухів сприятиме подоланню такого недоліку. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Л.МОЦАРТ. МЕНУЕТ. Основну увагу виконавця при роботі цим менуетом необхідно спрямувати на прийоми артикуляції. Саме чітка диференціація штрихів та використання різноманітних прийомів їх озвучування дозволить уникнути одноманітності, статичності, надасть виразності виконанню. Окрему увагу варто приділити акцентованим примам, визначивши їх смислове значення – серед варіантів може бути «наполегливе прохання», «вимога», «заперечення» тощо. Значна відстань мелодії і статичного супроводу вимагає глибокого звучання половинних з крапкою у лівій руці. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



МЕНУЕТ

Л. БОККЕРІНІ
Перекладення В. ВОЛЛЕСА

Помірно

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The first system begins with a *mp* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and fingerings (1-5) for both hands. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. Fingerings 1, 4, and 5 are indicated above the notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. Fingerings 5, 5, 4, and 5 are indicated below the notes. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Second system of musical notation, measures 4-6. The key signature is one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes D5, C5, B4, A4, G4, and F#4. Fingerings 3, 4, 5, and 4 are indicated above the notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. A dynamic marking of *mp* is present in the fifth measure.

Third system of musical notation, measures 7-9. The key signature is one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. Fingerings 1 and 4 are indicated above the notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. A dynamic marking of *mp* is present in the eighth measure.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The key signature is one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. Fingerings 1 and 5 are indicated above the notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. A dynamic marking of *mp* is present in the eleventh measure.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The key signature is one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. A dynamic marking of *mp* is present in the thirteenth measure.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. The key signature is one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. Fingerings 4, 5, and 4 are indicated above the notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. A dynamic marking of *mp* is present in the sixteenth measure.

МЕНУЕТ

Л. МОЦАРТ

Помірно

The musical score is written for piano in 3/4 time, B-flat major. It consists of five systems of two staves each. The tempo is marked "Помірно" (Moderato). The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *f*), articulation (>), and fingering numbers (1-5). The piece is a minuet, characterized by its simple, elegant melody and accompaniment.

ПОЛОНЕЗ

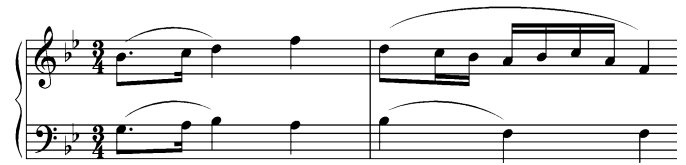
Полонез – польський народний танець, перекладається як «польський танець». Полонез розвинувся на основі народного танцю-ходу статечного, урочистого характеру. Танець тривав 30 хвилин. Його можна було назвати урочистим ходом, під час якого дами зустрічали кавалерів. Кавалери ставились до своїх дам підкреслено чемно, галантно вказуючи напрямок танцю. Інколи цей танець називали «ходячою розмовою». Полонез характеризують як помірну, витончену прогулянку під музику, що потребує чіткого ритму. Незважаючи на видиму простоту, жоден танець не вимагав такої строгої постави, гордовитості і зібраності. Основу складають плавні і м'які рухи – два кроки, а на третьому невелике присідання. У танець входили також реверанси і нахили. Спочатку полонез був чотиридольним, супроводжувався невеликим інструментальним ансамблем. У процесі еволюції, зберігаючи урочистий характер, став тридольним. Полонез значною мірою вплинув на формування польської професійної музики, виходячи за межі урочистої ходи, набув ліричності, елегантності, драматизму. У ХІХ ст. найбільшою популярністю користувалися полонез М.Огінського "Прощання з батьківщиною".

Представлені у посібнику полонези належать до різних стильових епох і суттєво контрастують між собою. Написані у розмірі 3/4, помірному темпі, обидва полонези ґрунтуються на характерних ритмічних фігурах – пунктирному ритмі та рисунку з восьмої і двох шістнадцятих, які пронизують весь танець. Проте інші музичні засоби та принципи розвитку тематичного матеріалу зумовлюють кардинальні відмінності в образному змісті цих творів. Менует Й.С.Баха нагадує придворний танець з регламентованими рухами, неспішною ходою, чітко окресленими фразами. Скупий акомпанемент виконує функцію гармонічної й ритмічної підтримки, репризи посилюють статику. Полонез М.Огінського далеко виходить за межі танцювальності. З перших тактів твору виникає відчуття схвильованості, тривоги, яке підтримується безперервним акомпанементом, посилюється рухом шістнадцятих у мелодії, загострюється за допомогою гучної динаміки і насиченої фактури.

Й.С.БАХ. ПОЛОНЕЗ. Основу фактурного викладу даного полонезу складає принцип контрастної поліфонії. Зручна проста фактура не містить технічних складностей, однак необхідність рельєфного звучання голосів потребує ретельного розподілення звучності між партіями рук. Особливої уваги потребують кінцівки фраз, де восьмі рухаються на фоні витриманого звуку в мелодії. Саме за такого переключення руху з правої в ліву руку важливо не втратити тембрального забарвлення нижнього голосу, зберігаючи при цьому динамічну відстань і не перекриваючи довгого звуку мелодії. Точному потраплянню у відповідний динамічний рівень сприятиме неодноразове програвання тактів, розташованих на межі динамічного контрасту. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

М.ОГІНСЬКИЙ. ПОЛОНЕЗ.

Насиченість фактури цього твору



зумовлює ряд технічних труднощів. Ретельного опрацювання потребують пасажі з шістнадцятих тривалостей. Будучи пасажами у технічному розумінні, побудови з шістнадцятих є мелодією, оточеною допоміжними звуками, які надають їй більшої експресії. Усвідомлення цього спростить технічні аспекти виконання, спрямувавши увагу виконавця на слуховий контроль, як спосіб досягнення пластичного звуковедення. Додаткова установка на спостереження за підкладанням першого пальця довершить цю роботу. Тренувальною вправою у роботі над такими пасажами може стати спосіб «перегрупування» – гра побудови від другої шістнадцятої, а також спосіб «нарощування» – гра пасажу частинами, які поступово подовжуються на кілька звуків. Насиченість фактури октавами вимагає запобігання напруженості в'язів долоні. Аналогічне напруження може виникнути і під час виконання супроводу. Опора на сильні долі та

приєднання «бокового руху»



сприятиме зняттю напруги. На підготовчому етапі рекомендується опра-

цювання характерної ритмічної фігури танцю:

ПОЛОНЕЗ

Й.С. БАХ

Помірно

mf

f

p

mf

f

rit.

ПОЛОНЕЗ

М. ОГІНСЬКИЙ

Помірно

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked "Помірно" (Moderato). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics: *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A repeat sign with first and second endings is present in the fourth system. The bass line is primarily composed of chords and simple rhythmic accompaniment, while the treble line carries the main melodic and technical material.

1 2 4 1 3 2

rit.

p a tempo

3 3

5

3 1 2

5

3 5 1 2

3 2 1 5

f

sf

1 3 2

РИГОДОН

Ригодон – французький народний танець. Одна з версій походження назви ригодону пов'язана з його ймовірним творцем на ім'я Ріго. Існує також думка, що назва походить від давнього німецького слова «*giegen*», що означає «танцювати». Попередником ригодону, як і більшості французьких танців, є бранль. Національність танцю зумовило його швидкий, рухливий характер, притаманний темпераментним мешканцям південної Франції. Основні рухи включають підстрибування, винос уперед однієї ноги, обертання. Жвавий характер ригодону зближує його з бурре. В різних місцевостях танець мав відмінні композиційні особливості – лінії (в Бургундії), коло (в Провансі).

Ригодон з'явився у Франції в XVII ст. Як придворний танець набув значного розповсюдження XVIII ст., став більш помірним і урочистим, залишаючись найдемократичнішим серед салонних танців того часу. Музика написана у дводольному розмірі (2/2, 2/4), зазвичай із затактом. Форма ригодону складається з двох повторювальних розділів. Виконання танцю супроводжувалося грою на скрипці, наспівуванням танцюючих, відбиванням ритму каблуками. У XIX–XX ст. ригодон входить до складу інструментальної танцювальної сюїти, балетних та оперних творів.

Представлені у посібнику ригодони написані композиторами, творчість яких відділяє близько трьох століть. Зберігаючи родові ознаки жанру – парний розмір, рухливий темп, повторювальну структуру, танці надзвичайно різняться між собою. Енергійний, напористий характер ригодону Г.Телемана, з круглявими фігураціями в мелодії, переносом цих фігур по чергово в нижній і верхній регістр у другій частині танцю, зіставленням рішучих низхідних ходів і висхідного стрибка в домінанту – все це нагадує народний танець ригодон. Твір О.Гедіке, написаний у XX ст., можна вважати зразком стилізації. Використавши основні жанрові риси танцю, композитор майстерно відтворив варіант придворного ригодону, з опорою на мелодіку повторювального типу, що неспішно розгортається, іноді перериваючись репліками діалогу. Витримані упродовж усього твору квінти додають танцю особливого забарвлення.

Г.ТЕЛЕМАН. РИГОДОН. У всій простоті музичних засобів виразності твір містить певні виконавські складності, зумовлені переважно досить швидким темпом. Написаний у дводольному розмірі, заснований на обіграванні ритмічної фігури, що обертається навколо одного звуку, танець потребує рухливих, чутливих пальців, здатних забезпечити рівність звучання всіх варіантів даної ритмічної фігурації. Виконання шістнадцятих у лівій руці (що, певна річ, є вже додатковим ускладненням, оскільки ліва рука у більшості випадків менш розвинута технічно) починається в тихій звучності, потребуючи особливої активності пальців. Окремої уваги потребує і зміна аплікатури, пов'язана з підкладанням першого пальця у другому ланцюжку секвенції. Ефективним для опрацювання шістнадцятих може стати «перегрупування» – багаторазове програвання фігурації від другої шістнадцятої до першої шістнадцятої наступної четвірки, а також ритмічне перетворення четвірок шістнадцятих, відпрацювання їх у пунктирному ритмі. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



О.ГЕДІКЕ. РИГОДОН. Витримані упродовж майже всього твору

гармонічні квінти, на перший погляд, є зручними для виконання і не потребують особливих зусиль. Проте художні функції, накладені на звучання цього інтервалу, зумовлюють активізацію слухового контролю, спрямованого на забезпечення незмінного акустичного ефекту порожнечі. Технологічними параметрами є абсолютний ансамбль двох звуків квінти (неприпустимість «квакання») з опорою на нижній звук інтервалу, дотримання потрібного рівня гучності квінт упродовж відповідного епізоду. Потребуючи досвіду тонкої звукової градації, заслуговує на увагу епізод з низхідними малими секундами на фоні трьох залігованих голосів.

На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



РИГОДОН

Г. ТЕЛЕМАН

Швидко, рішуче

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked 'Швидко, рішуче' (Allegro, risoluto) and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system (measures 1-4) shows a treble line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second system (measures 5-8) continues the eighth-note patterns in the treble and includes a repeat sign in the bass line. The third system (measures 9-12) features a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, with a repeat sign in the treble line. The fourth system (measures 13-15) concludes with a forte (*f*) dynamic and a final cadence. Fingerings and articulation marks are indicated throughout the score.

РИГОДОН

О. ГЕДИКЕ

Помірно швидко

The musical score for "Rigodon" is presented in five systems, each consisting of a piano (treble) and bass (bass) staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Помірно швидко" (Moderato). The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*, *mf*, *rit.*), articulation (accents), and fingerings (1-4, 3, 2, 1, 5, 8). The piece concludes with a double bar line.

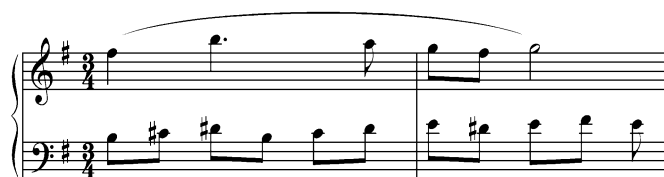
САРАБАНДА

Сарабанда – це старовинний іспанський народний танець. Існує декілька версій походження назви танцю: від назви інструменту, на якому акомпанували танцюристам; від єврейського слова «zaga», що означає «ходити кружляючись»; від назви іспанського церковного обряду – своєрідного хресного ходу у Страсну п'ятницю; від назви танцю врожаю, розповсюдженого в Андалусії XI ст. На початку сарабанда вирізнялася живим, веселим, темпераментним характером, акомпанементом слугували кастаньєти, гітара, барабани. Танець виконувався тільки жінками під пісні, що вважалися непристойними. Через свій чуттєвий і звабний характер, нерідко похитливі слова, сарабанда була заборонена Кастильською радою і потрапила у розряд непристойних танців, який вважався непристойним за словами і відразливий за рухами. За виконання сарабанди жінок виганяли за межі королівства, а чоловіків засуджували до галер. Незважаючи на заборону, сарабанда поступово стає популярним придворним танцем і набуває величю, урочистого характеру. Пізніше сарабанда перейшла у Францію вже в переробленому вигляді, як шляхетний, повільний танець, а також стала використовуватися для урочистих поховань. Найважливішими жанровими ознаками сарабанди є урочисто зосереджений, скорботний характер, тридольний метр (3/4 або 3/2), акцент на другій долі. Інструментарій складають гітара, флейта, арфа. У бароковій музиці сарабанда стала невід'ємною частиною інструментальних сюїт, будучи найповільнішою частиною циклу. Відродження інтересу до сарабанди спостерігалось у XX ст., зокрема у творчості К.Дебюссі та Е.Саті.

Представлені у посібнику сарабанди відображають всі характерні риси цього танцю. Написані у мінорному ладу, тридольному розмірі та повільному темпі, твори рясніють низхідними ходами, нерідко широкими інтервалами, секундовими інтонаціями, хроматизмами, що втілюють образи глибокої печалі.

Характерне для сарабанди підкреслювання другої долі здійснюється шляхом подовження тривалості, квадратність структур додає танцю завершеності.

А.КОРЕЛЛІ. САРАБАНДА. Образна сфера сарабанди зумовлює посилену увагу виконавця до проблем виразного інтонування, потребуючи активізації внутрішнього слуху, слухового контролю. Відтворення інтонаційного тяжіння, загострення, напруги або спаду і розв'язання вимагає залучення відповідних тактильних відчуттів, які дозволять регулювати якість звучання. Вказане у нотному тексті «cantabile» (співучо) має зорієнтувати виконавця на глибоке занурення пальців у клавіатуру, пластичність долоні, гнучкість кисті. Окремої роботи вимагає партія лівої руки, виписана рівними (восьмими) тривалостями, що майже безупинно звучать упродовж усього твору. Опанування технології підкладання першого пальця та відповідність рухів кисті рельєфу фактури є підґрунтям для досягнення рівного, тембрально забарвленого звучання лівої руки. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Г.ГЕНДЕЛЬ. САРАБАНДА. Домінуючою інтонацією цього твору є низхідні інтервали, об'єднані лігою. Виразне озвучення подібних інтонацій передбачає володіння технологією швидкого перерозподілу ваги руки – навантаження на першому звуці і зняття ваги, «видох» – на другому. Виконання подібного ланцюжка ліг потребує усвідомлення загальної траєкторії руху руки, що складається з ряду окремих коротких рухів вниз-вверх. Певні ускладнення виникають під час зміни позиції руки з вузької на широку, нерідко викликаючи напруження в'язів долоні. Для відпрацювання навичок розслаблення в'язів можна використати спеціальні тренувальні вправи. Інтонації жалю й скорботи, втіленої у низхідних інтервалах, протистоять активні висхідні октавні ходи, які необхідно грати роздільно. Більшій виразності танцю додасть загострення контрасту між проникливими інтонаціями мелодії та стриманим супроводом,

який має виконуватись *non legato*, з використанням ваги руки від ліктя, з відповідним тембральним забарвленням. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



САРАБАНДА

А. КОРЕЛЛІ

Повільно

1. *mf* *legatissimo cantabile*
2. *mp*

cresc. *dim.*

mf

САРАБАНДА

Г. ГЕНДЕЛЬ

Повільно

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Повільно" (Ad libitum). The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1:** Treble clef starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 5, 2, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 2. Bass clef starts with a *legato* marking and includes fingering 1. A crescendo hairpin is present in the treble staff.
- **System 2:** Treble clef includes fingerings 4, 5, 2, 1, 2, 3, 3, 3, 5, 2, 3, 3, 5, 1. Bass clef includes fingerings 2, 1, 3, 5, 1, 2. A mezzo-piano (*mp*) dynamic is marked. A repeat sign is used.
- **System 3:** Treble clef includes fingerings 4, 3, 3, 3, 3, 3, 5. Bass clef includes fingerings 3, 3, 2, 5, 2, 2. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is marked.
- **System 4:** Treble clef includes fingerings 4, 3, 2, 5, 2, 2, 3, 5, 3, 4. Bass clef includes fingerings 3, 1, 2, 3. Dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to piano (*p*).
- **System 5:** Treble clef includes fingerings 2, 3, 3 and a *rit.* (ritardando) marking. Bass clef includes fingerings 2, 1, 2. Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*). A final crescendo hairpin is present.

БАЛЪНІ ПАНЦІ

ВАЛЬС

МАЗУРКА

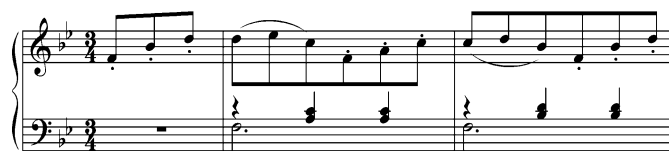
ПОЛЬКА



ВАЛЬС

Вальс – це парний бальний танець. Вважається, що слово «вальс», яке має аналоги у багатьох мовах (французьке «valse», німецьке «walzer», англійське «waltz»), означає «викручувати ногами під час танцю, кружлятися». Появу вальсу відносять до 70-х рр. XVIII ст. Своїм народженням вальс зобов'язаний багатьом танцям різних народів Європи. Коріння вальсу веде до чеських танців «матеник» і «фурі анте», французького танцю «вольта», найближчим родичем вальсу називають австрійський народний танець «лендлер». У результаті поєднання рис вольти і лендлеру, поступово сформувався вальс – танець нового характеру: замість швидких поворотів і стрибків з'явилися пластичні граціозні кружляння з широкими, плавними рухами, легке похитування корпусом тіла. Деякий час вальс, через занадто тісний контакт партнерів під час виконання, визнавався непристойним танцем і переслідувався владою та церквою. Однак простота, невимушеність, природність танцювальних рухів сприяли тому, що вальс став улюбленим танцем різних верств населення багатьох країн. Дослідження історії розвитку вальсу доводить його зв'язок зі стародавньою німецькою музикою (мистецтвом мінезінгерів). Яскравим прикладом цього є відома пісенька «Мій милий Августин». Розквіт вальсу припадає на початок XIX ст. Величезний вплив на розвиток вальсу справила творчість уславленого австрійського композитора, автора близько п'ятисот вальсів – Й.Штрауса. В результаті розвитку музичної форми вальсу з'явилися його нові різновиди (вальс-мазурка, вальс-бостон, джаз-вальс), проте всім танцям цього жанру притаманні спільні ознаки: тридольний музичний розмір (3/4, 3/8, 6/8), варіювання темпу від помірно-швидкого до повільного, характерна формула акомпанементу – підкреслений бас на сильній долі і два однакових акорди на слабких долях такту. З часом вальс набуває широкого емоційного трактування, виступаючи формою втілення широкої гами ліричних почуттів – від ніжних, елегійних до піднесених, пристрасних, а також ідилічного образу минулого.

В.А.МОЦАРТ. ВАЛЬС. Проста фактура вальсу потребує особливої уваги до озвучування окремих деталей, що надасть виконанню необхідної виразності. В партії правої руки важливого значення набуває пластичне звучання мелодії на legato, «виспівування» мелодичних ходів, які рухаються по звуках тризвуків у першій частині танцю. У другій частині штрих staccato привносить у ліричний характер мелодії грайливості, кокетства, що вимагає оволодіння прийомом пальцевого staccato, а також уміння швидкої зміни відчуттів у пальцях при виконанні контрастних штрихів (legato і staccato). Партія лівої руки включає фактуру різних типів: у першій частині це супровід з інтервалів, який вимагає одночасного звучання (нерідко це викликає напругу в долоні під час виконання широких інтервалів); у другій частині супровід спирається на витриманий звук, утворюючи двоголосся, з одного боку – це зручна опора для руки, з іншого – басовий звук потребує тембрального забарвлення, і відповідно спеціального артикуляційного прийому для забезпечення глибокого звучання. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Ф.ШОПЕН. ЗАБУТИЙ ВАЛЬС.

На перший погляд, традиційна для вальсу фактура потребує окремої роботи над партіями кожної руки. Типовою проблемою у виконанні акомпанементу є правильний розподіл ваги між басом і акордами в лівій руці. Необхідно врахувати при цьому не тільки особливості фактурного викладу (один звук – акорди), а, що найголовніше, відчуття сильний і слабкий час метру. Важливим є усвідомлення гармонічної основи акомпанементу, відчуття тяжіння домінанти та її розв'язання. Робота над мелодичною лінією обов'язково повинна включати засвоєння особливостей стилю Ф.Шопена: інтонаційну виразність інтерваліки, мелодизацію мордентів, примхливість ритміки (фрагментарна поява триолей, пунктиру нерідко спричиняє порушення метру). На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

Ш.ГУНО. ВАЛЬС з опери



«Фауст». Увагу виконавця у роботі над даним танцем варто спрямувати на усвідомлення контрасту між підкреслено одноманітним, дещо механістичним акомпанементом і примхливою, чуттєвою мелодією. Побудований на простих гармоніях, що повторюються упродовж усього твору, акомпанемент, який не містить технічних складностей, вимагає від виконавця посиленого слухового контролю, спрямованого на досягнення незмінного звучання партії лівої руки – точної артикуляції, тривалого утримання в одній динамічній градації. На противагу стабільності супроводу у мелодичній лінії з перших тактів порушується тридольність метро-ритму. Характерною інтонацією мелодії виступає залігована прима, що утворює міжтактову синкопу і вимагає від виконавця особливої гнучкості, насиченості звуковидобування, що дозволить зберегти цілісність мелодії. Важливим під час виконання мелодії є вміння побудувати фразу з урахуванням несподіваних пауз, що з'являються на різних долях такту і надають вальсу особливої грації. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Й.ШТРАУС. ВАЛЬС «На чудовому блакитному Дунаї». Виконавські

проблеми зумовлені потребою особливого тембрального забарвлення звучання. Романтичний, мрійливий характер вальсу вимагає прозорого, легкого звуку, гнучкої агогіки, чіткої диференціації різних елементів фактури. Виконавської уваги заслуговує нетиповий для вальсу прийом – фрагментарне вкраплення елементів



акомпанементу в партію мелодії, які на коротку мить переривають широке, плавне звучання мелодичної лінії. Таке зіставлення передбачає застосування відповідних виконавських прийомів – гнучкої долоні для озвучування мелодії на legato, досягнення «теплого» тембрального звучання та прийому пальцевого staccato для досягнення «холодного, прозорого» звучання реплік акомпанементу у верхньому регістрі. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

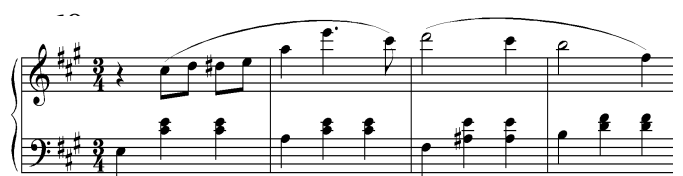
П.ЧАЙКОВСЬКИЙ. НАТА-ВАЛЬС. Характерні риси композиторського стилю

повною мірою відбилися у даному вальсі – ліричний характер, проста фактура, наспівна мелодія. Певні труднощі для виконавця полягають у забезпеченні цілісності мелодичної лінії; варто звернути увагу на довгі тривалості (вони наче призупиняють рух мелодії), піклуватися про їх глибоке звучання, гнучке поєднання з подальшими звуками мелодії. Ретельне виконання штрихів (акцентів, staccato наприкінці фраз) додасть більшої характерності танцю. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Д.ШОСТАКОВИЧ. СВЯТКОВИЙ ВАЛЬС із балетної сюїти №3. Проста

фактура танцю майже не містить виконавських труднощів. Окрему увагу варто приділити вступній і заключній реплікам, прагнучи надати їм піднесеного оркестрового звучання, що підкреслить святковий характер. Певні незручності



пов'язані з широким розташуванням партій рук – іноді на відстані понад дві октави, що потребує вміння грати, не дивлячись на клавіатуру. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

Г.СВИРИДОВ. ВАЛЬС із музичних ілюстрацій до повісті О.Пушкіна

«Заметіль». Головна робота пов'язана з опануванням різноманітними прийомами артикуляції та звуковидобування. Це зумовлено контрастом між епізодами вальсу: гучне оркестрове звучання у вступі, де передбачається залучення ваги всієї руки; гостре staccato в партіях обох рук у першій частині, яке потребує чіпкості кінцівок пальців; наспівне звучання другої теми, де переважають довгі тривалості, tenuto, яке вимагає глибокого занурювання в клавіатуру. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ВАЛЬС

В. МОЦАРТ

mf

f

Ped. *

1. Ped. *

2. Ped. *

ЗАБУТИЙ ВАЛЬС

Ф. ШОПЕН

Не дуже швидко

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system includes fingerings 1, 2, 4, 2, 1, and 5. The second system includes fingerings 2, 1, and 2. The third system includes fingering 1. The fourth system includes fingerings 3, 2, 1, 2, 1, and 3, and a forte (*f*) dynamic. The fifth system includes fingerings 1, 3, and 5, and a *ritardando* (*rit.*) marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ВАЛЬС

із опери "Фауст"

Ш. ГУНО

У темпі вальсу

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'У темпі вальсу' (Waltz tempo). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues with various fingerings and articulations. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking and a repeat sign. The fourth system features more complex melodic lines in the right hand. The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic marking and a final cadence.

ВАЛЬС

"На чудовому блакитному Дунаї"

Й. ШТРАУС

У темпі вальсу

The musical score is written for piano and bass. It begins with the tempo marking "У темпі вальсу" and the key signature of two sharps (D major). The time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each with a piano and bass staff. The piano part features various dynamics: *p* (piano) in the first system, *f* (forte) in the fifth system, and *sf* (sforzando) in the fifth system. The bass part includes performance markings such as *Ped.* (pedal), asterisks (*), and fingerings (1, 2, 5, 4). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

НАТА-ВАЛЬС

П. ЧАЙКОВСКИЙ

У темпі вальсу

p

p

p

f

con passione e gelosia

Ped. * *Ped.* * *simile*

5 4 3

Musical notation for the first system, measures 1-4. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5 1. *mf*

Musical notation for the second system, measures 5-8. Measure 5 has a slur and a '5' above it. Measure 8 has a first ending bracket and the dynamic marking *mf*.

2. 2 1 *p* *amoroso* 3 5 4

Musical notation for the third system, measures 9-12. Measure 9 has a second ending bracket and a '2.' above it. Measure 10 has a slur and a '2' above it. Measure 11 has a slur and a '1' above it. The dynamic marking *p* and the tempo marking *amoroso* are present. The bass clef has slurs and fingerings '3', '5', and '4' in measures 11, 12, and 13 respectively.

2 > 2 *p*

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Measure 13 has a slur and a '2' above it. Measure 14 has an accent (>) and a slur. Measure 16 has a slur and a '2' above it. The dynamic marking *p* is present. The bass clef has a slur and a '5' in measure 16.

3

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The bass clef has a slur and a '3' in measure 17.

> 1 3 5

Musical notation for the sixth system, measures 21-24. Measure 21 has an accent (>) and a slur. The bass clef has slurs and fingerings '1', '3', and '5' in measures 22, 23, and 24 respectively.

СВЯТКОВИЙ ВАЛЬС

із балетної сюїти №3

Д. ШОСТАКОВИЧ

Жваво

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Жваво' (Allegro). The first system begins with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (1-5). Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are used to indicate specific performance techniques. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

ВАЛЬС

із музичних ілюстрацій до повісті О. Пушкіна "Метелиця"

Г. СВИРИДОВ

У темпі вальсу

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a series of chords in the bass clef. The melody in the treble clef starts with a half note followed by quarter notes. Dynamics change to piano (*p*) and include markings for *ped.* (pedal) and *simile*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1-5). The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a final chord in the bass clef.

МАЗУРКА

Мазурка – це польський народний танець. Назва танцю походить від польського «mazur» – народного танцю мешканців Мазовії. Узагальнюючи риси мазура та інших польських танців (оберека та кувяка), мазурка стала найпоширенішим національним танцем. У XVIII ст. за часів правління короля Августа III мазурка перетворилася з народного танцю на міський і придворний. Наприкінці XVIII ст. мазурка розповсюджується як бальний танець у багатьох країнах Європи. Серед танців, що проникли до бальних залів, мазурка вирізняється надзвичайно енергійним характером і новизною. Бальна мазурка запозичила фігури, темп і виконавський стиль у шляхетської мазурки. Мазурка – це середина балу, вона складається зі схожого на полонез вступного розділу і черги танців з різноманітними фігурами. На основі мазурки з'явилося безліч танців і варіацій, таких як вальс-мазурка, полька-мазурка, па-де-труа. Окрім цього, в XIX ст. набули популярності танцювальні бальні розваги на основі цього танцю. Мазурка – танець легкий, вишуканий, складається з 4-х або 5-ти окремих фігур. Найпоширенішими складовими були основний хід і різноманітні доріжки вперед по лінії танцю. Вважається, що мазурка може включати до 60-ти різних складових.

Музика мазурки – весела, завзята, написана у тридольному розмірі. Швидкий темп посилює примхливість своєрідної ритміки танцю, що характеризується тенденцією до акценту на другій чи третій долі та ритмічної фігури, яка складається з двох вісімок і двох чверток, що чергуються з трьома чвертками, темпераментність музичного супроводу підтримується звучанням волинки; зазвичай мазурки пишуться у двочастинній формі. Поєднання завзятості, стрімкості й задушевності привертало увагу композиторів до жанру мазурки. Найбільшу славу цьому танцю принесла творчість геніального польського композитора Фредеріка Шопена. Неоціненною є роль мазурки у затвердженні самобутності польської музичної культури. Рельєфна ритміка та специфічна мелодика, зумовили використання танцю для національних характеристик багатьма відомими композиторами.

Л.ДЕЛІБ. МАЗУРКА з балету «Копелія». Традиційні для мазурки засоби музичної виразності (пунктирний ритм у мелодичній лінії та розмірений супровід у партії лівої руки) потребують чіткої артикуляції та насиченого звучання з глибоким занурюванням пальців у клавіатуру. Важливе значення має усвідомлення позицій у лівій руці, основою яких є відповідні гармонії; корисним у цьому відношенні буде програвання партії лівої руки акордами – це вивільнить увагу виконавця від слідкування за переносами руки на широкі інтервали, дозволивши надати більше уваги мелодії. В партії правої руки варто опрацювати низхідні ходи на септиму та октаву – прагнучи надати їм пружності, гордовитості, необхідно винайти відповідний єдиний рух, що об'єднає два звуки. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



О.ГУРИЛЬОВ. МАЗУРКА. Твір

показовий у жанровому відношенні і є зручним у дидактичному аспекті матеріалом для опанування характерної ритмічної фігури мазурки – акцентування третьої долі такту. Робота над характерною ритмікою танцю передбачає засвоєння відповідних рухів: опора на першій долі в басу і синхронний рух двох рук зверху вниз на третій долі. Важливим є дотримання балансу звукової ваги і збереження пріоритету першої долі такту з метою запобігання викривлення метру. Потребують окремої роботи такти з двоголосним пунктиром, який на фоні витриманого звуку в басу повинен зберігати чіткість, тембральну самостійність, синхронність; виконання форшлагу у верхньому голосі передбачає чіпкість кінцівок пальців. Більшої виразності виконанню надасть загострення інтонаційного різноманіття у мелодичній лінії шляхом зіставлення висхідних та низхідних інтервалів та зворотів. Варто використати принцип динамічного контрасту на межі структур твору ($f - mf$), що надасть більшої завершеності музичній формі та надасть більшої забарвленості тематизму. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



К.ШИМАНОВСЬКИЙ.

МАЗУРКА. Засоби музичної виразності твору втілюють показові риси польського



фольклору. Насиченість мелодичної лінії альтерацією (елементи лідійського, міксолідійського, дорійського ладів) потребує від виконавця гнучкості мелодичного слуху, відчуття ладового тяжіння, міри агогічних відхилень, які в тексті позначені лише на рівні фразування. Твір містить чимало моментів раптової зміни емоційного стану, що в нотному тексті виражено зміною фактури, динаміки, штрихів тощо. Окремої роботи потребує винайдення потрібних прийомів звуковидобування: пластичного руху руки на legato, різких рухів на акцентах, чіпких кінцівок пальців staccato leggiero. Особливу увагу необхідно звернути на квінту в партії лівої руки, що імітує звучання волинки; зібраність пальців, невелика опора на нижній звук і піднята долонь дозволить створити потрібний ефект порожнечі та протяжності. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

М.ГЛІНКА. МАЗУРКА. В мазурці відсутнє характерне для цього танцю акцентування третьої долі. У зв'язку з цим є небезпека під час виконання мимоволі наблизитися до звучання формули вальсу. З метою запобігання такого викривлення варто слідкувати за рівномірним навантаженням усіх трьох доль такту, рівнозначного звучання басу та акордів. Характерність танцю має підкреслюватися рельєфним виконанням пунктирного ритму та незначним розчленуванням (мов би трохи по складах) четвертей такту. У середній частині, що звучить на нюансі *mf*, важливого значення набуває акцент на другій долі, який контрастує з легким *staccato* на восьмих нотах. Окрему увагу слід звернути на останню восьму такту, що звучить перед пунктиром з мордентом, виконуючи її як затакт до висхідної інтонації наступного такту. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання

характерної ритмічної фігури танцю:

Ф.ШОПЕН. МАЗУРКА. Зберігаючи

характерні жанрові риси, мазурка Ф.Шопена вирізняється надзвичайною виразністю, потребуючи відповідного духовного і виконавського рівня розвитку виконавця. Важливого значення набуває проникнення в емоційний колорит твору, відчуття ладового контрасту в звучанні теми. Певні труднощі пов'язані з

виконанням мелізмів, які необхідно розглядати як складову мелодичної лінії, прагнучи їх повноцінного озвучування і пластичного поєднання з основними звуками мелодії. Особливої чутливості пальців вимагає виконання пунктирного ритму, насиченого паузами. Сполучення чіпкості кінцівок, правильне регулювання ваги долоні та слуховий контроль, спрямований на педалізацію є основою роботи виконавця. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

П.ЧАЙКОВСЬКИЙ. МАЗУРКА з «Дитячого альбому». Побудована за принципом діалогічності, мазурка включає два основних елемента, які потребують опанування відповідних виконавських прийомів: активних щільних пальців на *mf* із занурюванням у половинну тривалість на другій та третій долі такту, та швидко реагуючих на зміну штрихів пальців у другому елементі, що звучить на *p*. На підготовчому етапі

рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



В.КОСЕНКО. МАЗУРКА. Певною проблемою для виконавця є фактурне різноманіття твору. Щільний акомпанемент танцю, потребуючи ансамблевої чіткості, містить також ритмічні складності у вигляді реплік, що з'являються на других долях такту наприкінці танцю. Роботу над мелодичною лінією необхідно спрямувати на відпрацювання вміння швидко переключати слухові й тактильні відчуття виконавця з пластичного звучання на чітке, рішуче або граціозне. На підготовчому етапі рекомендується

опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



МАЗУРКА

з балету "Копелія"

Л. ДЕЛІБ

У темпі мазурки

ff *ben marcato*

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and fingerings (1-5). The first system includes the dynamic marking *ff* and the instruction *ben marcato*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

МАЗУРКА

О. ГУРИЛЬОВ

Помірно, граціозно

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues with the same dynamic. The third system introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and fingerings (1-5). The piece concludes with a fermata over the final note in the fifth system.

МАЗУРКА

К. ШИМАНОВСЬКИЙ

У темпі мазурки, жваво

1 2 4 2 3 4 5 4 2

p

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

f animato *pp leggero*

subito piu mosso *rit.* *f* *sf*

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

МАЗУРКА

М. ГЛІНКА

У темпі мазурки

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with the instruction *p* *leggiero*. The second system includes the instruction *mf*. The score contains various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

МАЗУРКА

Ф. ШОПЕН

p

mf

rit.

p

a tempo

1. 2.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

МАЗУРКА

з "Дитячого альбому"

П. ЧАЙКОВСЬКИЙ

У темпі мазурки

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *mf* and the second *p*. The piece features characteristic mazurka rhythms and includes various ornaments such as triplets and grace notes. The bass line is primarily accompanimental, often using chords and single notes. The right hand carries the melody with grace notes and slurs.

МАЗУРКА

В. КОСЕНКО

Не дуже швидко

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is titled "МАЗУРКА" by V. КОСЕНКО, with the tempo instruction "Не дуже швидко" (Not too fast). The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a repeat sign. The third system features a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system includes a *rit.* (ritardando) marking followed by a *p a tempo* marking. The fifth system includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and ends with a *p* (piano) dynamic marking. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs, indicating specific technical requirements for the performer.

ПОЛЬКА

Полька – це танець чеського походження. Назва танцю походить від чеського слова «půlka», що у перекладі означає «половинний крок». Швидкий темп, потребує моторного руху ніг, зумовлює дрібні кроки під час виконання, що і вплинуло на назву танцю. Батьківщиною польки вважається Богемія, де танець з'явився в середині XIX ст., звідти полька потрапляє до Відня, потім у Париж, швидко розповсюджується по всьому світу. Популярність польки затьмарила навіть вальс, полькою починають називати все – від одягу до їжі. Тріумфу польки сприяли її життєрадісність, грайливість й легкість, не характерні для інших танців того часу.

Повсюдний успіх польки можна пояснити тим, що вона, як і вальс, має живий ритм, складається з простих обертальних рухів. Поєднуючи обійми, притаманні вальсу, з незвичайною енергією, полька припускає спонтанність, дозволяючи безтурботно і весело отримувати задоволення. Аналогічно іншим танцям народного походження полька швидко пристосувалася до умов танцювального залу. Швидка, стрімка, весела і вільна, вона разом з вальсом і мазуркою складає основу популярних бальних танців XIX ст.

Існує величезна кількість різновидів польки з відповідним набором фігур, що доволі поєднуються та варіюються. Крім того, збагатившись різновидами бальних танців, полька з'явилась у новому обличчі – полька-галоп, полька-мазурка, полька-котильйон. Популярність польки зумовила її інтернаціональний характер, збагативши танець колоритом різноманітних народностей. Змінюючись та набуваючи національного забарвлення, полька завжди зберігає свої родові риси, поєднуючи рухливість, силу і грацію. Образний зміст польки охоплює ліричну, жанрову, героїчну тематику. Бадьорий, веселий, запальний дводольний танець з живим ритмом виконується у швидкому темпі. Жанр польки високо оцінений багатьма видатними композиторами та використаний у відомих інструментальних творах. Простота мелодики й форми, чіткий ритм і енергійність особливо затребуваними виявились у жанрах балету та оперети.

М.ГЛІНКА. ДИТЯЧА ПОЛЬКА. Рухливий, жвавий характер польки завжди потребує певних технічних навичок від виконавця. Особливістю даного твору є насиченість мелодичної лінії примами, які утворюють репетиції на повторювальних звуках. Допоміжним засобом під час виконання таких репетицій різною аплікатурою має стати чітке розмежування штрихів – кінець ліги на першому звуці та окремий звук staccato на другому; важливим є також усвідомлення рухів руки – знизу вгору грається ліга («присідання») і прийомом пальцевого стакато з клавіатури виконується другий звук прими. Варто звернути увагу виконавця на акцентування четвертої восьмої такту в середньому розділі, використовуючи для озвучування більшу вагу й окремий рух руки. Виразність мелодичної лінії підкреслить чітке staccato акомпанементу, витриманого в середній динамічній звучності. На

підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



С.РАХМАНІНОВ. ІТАЛІЙСЬКА ПОЛЬКА. Тематичний матеріал танцю утворює своєрідний діалог, де головний мотив спочатку звучить на фоні акомпанементу, а в наступному такті єднається із супроводом, зображуючи «притоптування» за рахунок однакового підкреслювання останньої восьмої такту. Таке зіставлення вимагає від виконавця активного слухового контролю, спрямованого на диференціацію фактури. Окремого опрацювання потребують форшлагги в мелодії, які нерідко гальмують загальний рух музики. Усвідомлення двох звуків саме як коротких форшлагів надасть змоги під час виконання грати їх на єдиній траєкторії руху, спрямованій до основного звуку мелодії. Тренувальною вправою може стати виконання даного фрагменту акордами. Корисно звернути увагу на затактову структуру мелодії, підкресливши момент репризи. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Й.ШТРАУС. ПОЛЬКА-ПЩИКАТО. На виконавські проблеми вказує сама назва.

Виконання штриха піцикато на фортепіано потребує активної роботи чіпких кінцівок пальців під час збереження повної свободи інших ділянок ігрового апарату – долоні, зап'ястка тощо. Обираючи штрих піцикато для створення витонченого, граціозного образу, композитор посилює ефект використанням максимально тихої звучності, утримуючи упродовж танцю (за виключенням вступу) нюанс *p – pp*, зберігаючи його навіть на акцентованих звуках. На підго-

товчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



М.РАКОВ. ПОЛЬКА. Насичена фактура твору для виразного озвучування потребує залучення різних ділянок ігрового апарату. Якщо для виконання супроводу достатньо активізації пальців, то виконання акцентів потребує ваги руки від ліктя, а в акордових епізодах – від плеча, що надасть більшої гучності, створюючи ефект *tutti*. Корисним буде звернути увагу на фрагменти унісону шістнадцятих, після яких підкладається перший палець. На підготовчому етапі

рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Д.ШОСТАКОВИЧ. ПОЛЬКА-

ШАРМАНКА. Елемент програмності в назві зумовлює пошук виконавського прийому, спрямованого на підкреслювання певної одноманітності супроводу; головним завданням виконавця при цьому є збереження однакових рухів, особливо при зміні позиції в партії лівої руки. Танець містить окремі ритмічні труднощі. Усунути проблеми, викликані появою тріолі в мелодії, дозволить багаторазове простукування і програвання підряд двох потім трьох звуків, що припадають на одну восьму і накладаються на заданий пульс. Певні незручності викликає також широка відстань між руками у вступі танцю, потребуючи надійності тактильної пам'яті. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Ю.ВЕСНЯК. ПОЛЬКА. Жвавість і легкість звучання танцю залежатиме від супроводу, фактуру якого необхідно диференціювати, зберігаючи опору на басовому звуці та слідкуючи за легкістю й рівністю звучання подвійних нот. Окремого опрацювання потребують четвірки з шістнадцятих нот, які включають підкладання першого пальцю. Форшлагі рекомендується грати майже одночасно з основним звуком, слідкуючи за чіпкістю п'ятого пальця. Загострення штрихового контрасту між складовими теми надасть більшої виразності танцю. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Ю.САУЛЬСЬКИЙ. ВЕСЕЛА ПОЛЬКА. Танець надає широкі можливості для формування навичок тембрального забарвлення різноманітних фактурних планів. Найпростішим у цьому відношенні є вступ твору, де виконавцеві необхідно до кожної репліки добрати відповідний регістру тембр. Головну тему танцю також доповнює репліка в низькому регістрі, що повторює кінець фрази. У середній частині завдання тембрального забарвлення ускладнюється перенесенням мелодії в ліву руку й появою синкоп, які проникають у мелодію в репрізі. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



М.СИЛЬВАНСЬКИЙ. ПОЛЬКА

«КОМАРИКИ». Містячи елементи звуконаслідування, твір потребує чутливих пальців, здатних забезпечити виразне звучання у високому регістрі, чітке вимовляння дрібних деталей фактури (форшлагі, пунктири з паузами), звуковий баланс між крайніми регістрами клавіатури, рельєфне виконання підголосків, динамічний контраст у зіставленні частин твору. Гострота звучання пальцевого staccato в різних епізодах зумовлюється довжиною тривалостей та регістровим положенням теми. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ДИТЯЧА ПОЛЬКА

М.ГЛІНКА

У темпі польки

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The piece begins with a *mf* dynamic. The first system includes fingerings 4 3 and 4 3. The second system features a *f* dynamic and a *simile stacc.* marking. The third system continues with various fingerings. The fourth system returns to a *mf* dynamic. The fifth system concludes the piece with a repeat sign. The score includes numerous slurs, accents, and specific fingering instructions for both hands.

ІТАЛІЙСЬКА ПОЛЬКА

С. РАХМАНІНОВ

Весело

mf

cresc.

dim.

p

mf

cresc.

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

ПОЛЬКА-ПЩИКАТО

Й. ШТРАУС

Швидко

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Швидко' (Allegretto). The score includes various dynamics: *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also accents (>) and slurs. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some triplet markings (3 and 5).

ПОЛЬКА

M. ПАРОВ

Весело

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Весело' (Allegretto). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and fingerings (1-5). There are also markings for 'Ped.' (pedal) and asterisks (*). The piece ends with a double bar line.

ПОЛЬКА-ШАРМАНКА

Д. ШОСТАКОВИЧ

Весело

f

p

f

Ped. * Ped. * Ped. *

ПОЛЬКА

Ю. ВЕСНЯК

Рухливо

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Рухливо' (Allegretto). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1-5). The piece concludes with a *Fine* marking and a *D.C. al Fine* instruction.

D.C. al Fine

ВЕСЕЛА ПОЛЬКА

Ю. САУЛЬСЬКИЙ

Грайливо

mf

8vb---

1 2 S 1 5 # 3 3 1 5

(8vb) 4 5 1 2 1 5 3 4 5 > 3

1 1 5 3 4 5 > 3

4 5 3 3 1 5 >

5

f

5 1 3 2 1

4

5

1 2 3 1 1 2 5 1

p *f*

4

2 1

4

1

4

ПОЛЬКА "КОМАРИКИ"

М. СИЛЬВАНСКИЙ

Грайливо

The musical score is written for piano and trumpet. It consists of five systems of music. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Грайливо" (Allegretto). The piano part is highly technical, featuring many triplets, slurs, and specific fingerings (e.g., 1 3 2 1 3, 1 2 1, 5 2 1, 5 3 1, 3 1, 3 5, 5 1, 5 2 1, 2 1 3, 4, 5, 5 3 2, 2 1 3, 1 3 2, 1 2 1, 1 3 2). Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. The trumpet part has a melodic line with some rests and a final flourish. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the trumpet part is in a single staff. The score is divided into five systems by dashed lines labeled "8va-".

СУЧАСНІ ПЛАНЦІ

БОСА-НОВА

ВАЛЬС-БОСТОН

БУГІ-ВУГІ

ДЖАЗ-ВАЛЬС

РУМБА

САМБА

РЕГТАЙМ

ТАНГО

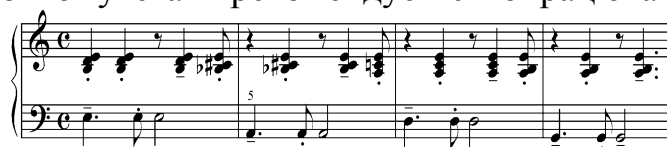
ФОКСТРОТ



БОСА-НОВА

Боса-нова – це парний танець південноамериканського походження. Буквальне значення слова «*bossa*» – «шишка», «горб»; «*nova*» – «новий». Назву босса-нова перекладають як «нове захоплення» і пов’язують з модним наприкінці 50-х років бразильським жаргонним слівцем «*bossa*», яке означало особливість, яскраву рису. Вважається, що танець боса-нова розвинувся в результаті впливу джазу на бразильську музику. Основою танцювальних рухів є характерний затягнутий крок, під час якого танцюрист ковзає на місці або пересувається по залі. Боса-нова ґрунтується на ритмах, притаманних самбі; акцент у самбі на першу долю характерний і для боса-нови. Музичний супровід характеризується синкопованим ритмом, великою кількістю різних акцентів, рівноправністю мелодії, гармонії та ритму. Зазвичай пишеться у розмірі 2/4 або 4/4, виконується на гітарі, може доповнюватися співом впівголоса.

М.ШМІТЦ. БОСА-НОВА. Синкопований метро-ритм танцю потребує усвідомлення основних варіантів ритмічного рисунку. За виключенням заключних тактів можна виділити три ритмічних різновиди: ритмічний рисунок першого такту, рисунок другого і третього тактів, які є ідентичними, і рисунок четвертого такту, який відрізняється від ритму другого і третього тактів лише четвертою долею. Виділені ритмічні варіанти надалі повторюються упродовж усього твору, чергуючись кожного разу в новій послідовності. Детальний аналіз ритмічної основи танцю дозволить виконавцеві сприймати нотний текст певними ритмічними комплексами та вільно оперувати ними у процесі гри. На початковому етапі роботи над твором за наявності ритмічних ускладнень корисним буде прорахувати ритмічний рисунок на фоні пульсації восьми тривалостей, що забезпечить абсолютну рівність усіх тривалостей такту. Своєрідність ритму танцю босса-нова передбачає рельєфне звучання третьої долі на слабкому часі (тобто синкопованої третьої долі), потребуючи відповідного артикуляційного прийому. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



БОСА-НОВА

М. ШМІТЦ

3 рухом

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked '3 рухом' (triplets) and 'mf'. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes fingerings: 4 3 1 in the treble and 2 in the bass. The second system includes fingerings: 4 in the treble and 5 in the bass. The third system includes fingerings: 5 3 1 and 5 2 1 in the treble, and 1 in the bass. The fourth system includes fingerings: 5 4 2 1 in the treble and 5 in the bass. The fifth system includes fingerings: 1 2 3 1 4 in the treble and 5 in the bass, followed by a first ending (1.) and a second ending (2.) marked '8va'. The piece concludes with a fermata on the final chord.

ВАЛЬС-БОСТОН

Вальс-бостон – це американський салонний танець ліричного, нерідко сентиментального характеру. Свою назву танець отримав від американського міста Бостон. Виник вальс-бостон наприкінці XIX ст., а в 20-х рр. XX ст. набув розповсюдження в США та Європі. Вальс-бостон вирізняється технікою виконання, особливостями розташування пари, пластичними, хвилеподібними рухами партнерів. У музиці супроводу замість акорду на третій долі використовується пауза. Вальс-бостон став своєрідним компромісом між прихильниками та супротивниками вальсу, оскільки у повільному темпі партнери трималися дещо віддалено один від одного.

К.УОРСЛІ. ВАЛЬС-БОСТОН. Жанрові ознаки твору потребують опанування прийомів пластичного звуковедення: так, кінцівки пальців, заглиблюючись у клавіатуру, не повинні перетримувати звуки (створюючи уявний ефект його продовження), навпаки, необхідно слідкувати за чітким переходом одного звука в інший, об'єднуючи ці переходи пластичним рухом долоні. Активізації слухової уваги потребують такти, що містять акомпанемент у партії правої руки, який звучить на фоні тривалого звуку мелодії. Важливо диференціювати насиченість звучання довгих тривалостей у мелодії та четвертих на слабких долях супроводу.

На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



О.БІЛАШ. ВАЛЬС-БОСТОН з

«Гетьячиного альбому». Домінування першої залігової долі в мелодичній лінії, характерне для даного танцю, потребує сполучення пластичного руху долоні та активної роботи внутрішнього слуху, що забезпечить органічне продовження звукового руху на залігованих нотах. Велике значення мають уміння педалізації, оскільки фактура партії лівої руки (у другій частині твору) потребує утримання басового звуку упродовж усього такту. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ВАЛЬС-БОСТОН

К. УОРСЛІ

Помірно

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The first system includes a *mp* dynamic marking. The second system includes a *mp* dynamic marking. The third system includes a *mp* dynamic marking. The fourth system includes a *mp* dynamic marking. The fifth system includes a *mp* dynamic marking. The score ends with a double bar line.

ВАЛЬС-БОСТОН

із "Тетянчиного альбому"

О. БІЛАШ

У темпі вальсу

mf

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *simile*

mf

mf

mf

БУГІ-ВУГІ

Бугі-вугі – американський спортивний танець. Виникнувши в США на початку ХХ ст., ексцентричний бугі-вугі пізніше з'явився в Європі, куди його завезли американські солдати. У 30-х роках минулого століття бугі-вугі став своєрідним уособленням джазу, суттєво вплинувши на розвиток джазового мистецтва, особливо – свінгу. Становлення бугі-вугі пов'язане з мистецтвом афро-американських піаністів штату Техас, де цей жанр виконувався як фортепіанне соло. Характерними рисами музики бугі-вугі є інтонаційна спорідненість з блюзом, парний розмір, моторна ритміка, швидкий темп, ударна манера звуковидобування, використання тремоло, кластерів. Бугі-вугі властиві остинатні басові фігури в ритмі восьмих в октавному русі, які створюють акомпанемент для імпровізації у довільному, гостро синкопованому ритмі. Хореографії бугі-вугі притаманне сполучення чіткої ритміки та грації, в основі танцю вертикальні енергійні рухи ніг, що виконуються на всій ступні. Партнери трохи віддалені один від одного і знаходяться в закритій позиції. З часом бугі-вугі перетворився на спортивний танець.

Е.СІГМЕЙСТЕР. БУГІ-ВУГІ «ПОЇЗД ЙДЕ». Важливим для звучання твору є чітке *ostinato* в партії лівої руки. Для уникнення напруження під час його виконання важливо сполучати опору на п'ятому пальці з рухом долоні від п'ятого до першого пальця за траєкторією півкола. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



О.ПАВЛЕНКО. БУГІ-ВУГІ. Складність виконання пов'язана з пунктирним ритмом, який звучить у партіях обох рук упродовж майже всього твору, потребуючи абсолютного ансамблю. Корисним буде програвання з різною динамічною нюансировкою: одночасно грати праву руку – на *f*, ліву – на *p*, потім навпаки. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ПОЇЗД ЙДЕ

Бугі-вугі

Е. СІГМЕЙСТЕР

Енергійн

f

5 1 2 3 4 5

5 3 1 2 3 4 5

2 4 3 1 2 3 4 5 5 2 3

5 1 4 2 3

1 2 3 4 5

5 5 5

f

5 5 5

БУГІ-ВУГІ

О. ПАВЛЕНКО

Весело

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Весело' (Allegretto). The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings like 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

ДЖАЗ-ВАЛЬС

Джаз-вальс – це різновид вальсу, музика якого написана у джазовому стилі. У ХХ ст. відбувається остаточне розмежування між легкими жанрами і жанрами «високого» мистецтва. Проте таке виокремлення не викликало ізоляції цих жанрів, навпаки, у їх розвитку спостерігається взаємовплив та взаємопроникнення. Саме такому впливу піддався вальс у першій половині ХХ ст. На початковому етапі становлення джазового стилю в Новому Орлеані музиканти регулярно виконували джазові версії популярних танцювальних жанрів. Відомими прикладами таких версій є «Міссурі вальс», «Місісіпі вальс». Такий підхід суттєво збагатив жанр вальсу і сьогодні джаз-вальс, сполучаючи жанрові ознаки вальсу і стильові риси джазу, набув популярності в музичній практиці і як інструментальний жанр, і як різновид танцювальної музики.

Г.САСЬКО. ДЖАЗ-ВАЛЬС із сюїти «Граю джаз». Назва твору вказує на його основні жанрові ознаки, на поєднанні яких ґрунтується художній образ. Партії рук надзвичайно контрастують між собою, втілюючи риси відповідних жанрів. Партія правої руки відтворює пластичність вальсового руху, її мелодія побудована на типовій для вальсу ритмічній формулі, що передає основні рухи танцю – протяжний перший крок (початок такту) і дрібний (мов би прохідний) на третій долі, що кожного разу поєднує довгі, повільні рухи. Така примхливість мелодії потребує чутливості ігрового апарату, здатного швидко перерозподіляти вагу долоні і кінцівок пальців. Партія лівої руки представляє джазовий компонент твору, що вимагає стабільного відчуття тридольного метру, який упродовж усього танцю порушується синкопою на слабому часі другої долі такту. Допомогою в цьому має стати уявне загострене, активне інтонування другої долі. Як тренувальний варіант можна розглядати підстукування ногою другої долі, а також програвання партії супроводу на фоні пульсації четвертних тривалостей. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ДЖАЗ-ВАЛЬС

із сюїти "Граю джаз"

Г. САСЬКО

Помірно

4 3 2 5

mf

3 5 5 1 1 1 1 1

Ped. **Ped.* **Ped.* *simile*

4 5 1

5 4

mf

3 5 4 3 5 4 2

5 5 4 3 1 2 3 4

f rit.

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

РУМБА

Румба – це танець афро-кубинського походження. Слово «румбаре» на Кубі означає «танцювати»; в Іспанії слово «gumbo» означає «шлях, напрям», а «gumba» – звалювання в кучу. Будь-яке з цих слів може бути причетним до етимології назви румби. Вважається, що румба виникла на Кубі у зв'язку із завезенням африканських рабів у XVI ст. Зміст румби сприймають як любовну гру закоханих та зображення стосунків між чоловіком та жінкою. Проте стриманість і напруженість рухів підкреслює скоріше відсутність взаємного кохання, відображаючи протистояння сили, впевненості і деякої агресивності закоханого латиноамериканського чоловіка та спокусливої жінки, яка дражнить і спокушає партнера. Ставши відомою на початку XX ст. в Америці, румба в 40-ві рр. набула розповсюдження у Європі. Особливістю румби є імпровізаційність та характерні рухи стегнами при нерухомості плечей. Написана у парному розмірі (4/4), румба вирізняється синкопованим ритмом (з акцентом на останній долі), повторювальною структурою мелодичних фраз, помірно швидким темпом. Інструментарій музичного супроводу включає маракаси, барабани та інші ударні інструменти. Глибока емоційність румби, контраст між еротичним характером та драматичним змістом танцю створюють неповторне враження.

О.ЦФАСМАН. ЛІРИЧНА РУМБА. Труднощі виконання даного твору зумовлені особливостями фактурного викладу, що включає три різновиди – остінатну фігуру, мелодію та синкопований супровід. Потребує уваги робота над виразним виконанням партії правої руки, яка включає як акомпанемент, так і мелодію, і передбачає уміння диференціації фактурних планів шляхом створення динамічного контрасту та застосування різних прийомів артикуляції. Нерідко труднощі виникають під час виконання тріолей, які заповнюють половинну ноту; точне виконання потребує відчуття пульсації половинними тривалостями, на що вказує розмір на початку твору. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ЛІРИЧНА РУМБА

О. ЦФАСМАН

Помірно

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and fingerings (1-5). The piece concludes with a double bar line.

РЕГТАЙМ

Регтайм – це стиль афро-американської танцювально-побутової музики. Слово «регтайм» перекладається як «розірваний час». Батьківщиною регтайма вважається Середній Захід США, де свого часу працювали знамениті творці цього жанру. Походження регтайму пов'язано з популярною формою розваги мешканців очеретяних плантацій – кейкуоком. Історія кекйуока сягає часів рабства, коли у святкові дні на плантаціях влаштовувалися вистави для рабів. Виряджені в костюми чорношкірі пари змагалися між собою у виконанні специфічних рухів, які нагадували послужливого, але незграбного лакея, що подає господарям пиріг. Це виглядало як пародія на самих себе. В нагороду краща пара отримувала святковий пиріг. Елементи цих рухів пізніше перейшли до міського побутового танцю «кейкуок» (у перекладі «прохід з пирогом»), який можна вважати попередником регтайму. Регтайм, поряд з блюзом, є найважливішим джерелом виникнення джазу. Як популярна народна музична форма, він здобув популярності в США у другій половині XIX ст. Широку популярність регтайм отримав як фортепіанний жанр. Деякий час після Першої світової війни регтайм був модний як салонний танець. Від нього взяли початок інші танці, такі як фокстрот. Поєднання вільних рухів тіла та перебільшеної точності, майже механічності зумовлює неоднозначність смислу регтайму, який сприймається водночас і як танець, і як пародія на нього. В музиці це відображається за рахунок особливого ритмічного рисунку, де бас звучить на непарних, а акорди – на парних долях такту, що надає звучанню типового «маршевого» характеру, у той час як мелодична лінія синкопована і насичена несподіваними паузами на сильних долях такту.

С.ДЖОПЛІН. РЕГТАЙМ «АРТИСТ ЕСТРАДИ». Виконавські проблеми умовно можна поділити на технічні й звукові. До технічних перш за все належить виконання партії лівої руки. Розмірене звучання, майже механістичний характер супроводу вимагає стабільного відчуття метру, чіткої артикуляції, відповідного реєстрового забарвлення, важливим є утримання звукової дистанції відносно до мелодичної лінії. Наявність стрибків в акомпанементі зумовлює необхідність

продуманої аплікатури, яка забезпечить логічну зміну позицій у партії лівої руки та розподілення звукової ваги між сильними та слабкими долями такту. Насиченість синкопованими ритмами мелодичної лінії надає танцю непередбачуваності й примхливості, які варто посилити за рахунок підкреслювання ритмічного контрасту між партіями рук. Звукові завдання пов'язані з відтворенням раптових динамічних зіставлень, які потребують швидкої зміни відчуттів на клавіатурі та використання різних артикуляційних прийомів. На підготовчому

етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



Г.САСЬКО. РЕГТАЙМ із сюїти

«Граю джаз». Найскладнішою для розв'язання проблемою у виконанні даного твору є опанування його примхливої ритміки. Якщо для виразного виконання супроводу достатньо відтворити невибагливе звучання піцикато контрабасу, який відбиває сильні долі, то партія правої руки потребує уміння уявляти четвертну тривалість у вигляді різних ритмічних рисунків – дві восьмі або три восьмі (тріоль). Наявність паузи в тріолі нерідко проковує перетворення ритмічного рисунку на пунктирний, запобігаючи такого викривлення, варто програти цей ритм із заповненням паузи звуком або простукуванням. На підготовчому етапі рекомендується

опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



І.БРИЛЬ. «МАЛЕНЬКИЙ

РЕГТАЙМ». В основу твору покладено характерну для регтайму синкоповану ритмічну фігуру, складність виконання якої полягає у наявності двох синкоп підряд. Тренувальною вправою під час розучування може стати програвання з повторенням залігованих звуків, що дозволить ясніше відчути рівномірність руху та співвідношення четвертних та восьмих тривалостей. На

підготовчому етапі рекомендується



опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

АРТИСТ ЕСТРАДИ

Регтайм

С. ДЖОПЛІН

Не швидко

The musical score is written for piano and bass in common time (C). It consists of five systems of two staves each. The first system includes a tempo marking 'Не швидко' and a dynamic marking 'f'. The second system includes dynamic markings 'p' and 'f'. The third system includes dynamic markings 'p' and 'f'. The fourth system includes dynamic markings 'p' and 'f'. The fifth system includes a first ending bracket. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents (>) and slurs are used throughout. The key signature has one sharp (F#).

2. *f*

1 4 5

1 4 1

The first system consists of three measures. The treble clef has a second ending bracket over the first two measures. The bass clef has a crescendo hairpin starting in measure 1 and reaching *f* in measure 2. Fingerings 1, 4, and 5 are indicated in the bass clef.

f

2 1 3 4 1 2 4

4 5 4

The second system consists of three measures. The treble clef has fingerings 2, 1, 3, 4, 1, 2, and 4. The bass clef has a *f* dynamic marking in measure 5 and fingerings 4 and 5.

2 4

1 > > >

The third system consists of three measures. The treble clef has fingerings 2 and 4. The bass clef has accents (>) over notes in measures 8 and 9.

p

4 4

The fourth system consists of three measures. The treble clef has a *p* dynamic marking in measure 10. The bass clef has fingerings 4 and 4.

1 2 4 *mp*

The fifth system consists of three measures. The treble clef has fingerings 1, 2, and 4. The bass clef has a *mp* dynamic marking in measure 13.

3 2 5 2

The sixth system consists of three measures. The treble clef has fingerings 3, 2, 5, and 2. The system ends with a double bar line and a final chord.

РЕГТАЙМ

із сюїти "Граю джаз"

Г. САСЬКО

Весело

The musical score is written for piano and bass in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each. The piece is marked 'Весело' (Allegretto) and begins with a forte (*f*) dynamic. The first system includes a piano (*p*) section and a *secco* marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) section. The third system includes a *Red.* (ritardando) marking and a *simile* instruction. The score is filled with intricate rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final cadence.

МАЛЕНЬКИЙ РЕГТАЙМ

И. БРИЛЬ

Рухливо

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Рухливо' (Allegretto) and the dynamic is 'mf'. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a dynamic marking 'mf'. The piece is characterized by rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes first and second endings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Accents (>) are placed over several notes throughout the piece.

САМБА

Самба – це афро-бразильський народний парний танець. Припускається, що походження слова «самба» відбулося від «замбо», що означає дитину негра і місцевої (бразильської) жінки. Самбу завезено до Бразилії у XVI ст. з Анголи і Конго разом з рабами, які поступово розповсюдили свої танці. Найбільшої популярності набули такі танці, як катерете, емболада і батук. Оскільки ці танці припускали зіткнення оголених частин тіла, європейці вважали їх непристойними. У 20-х роках минулого століття самба вперше з'явилася на Бродвеї в п'єсі під назвою “Вуличний карнавал”, відтоді її продовжують танцювати як фестивальний танець під час вуличних фестивалів та святкувань. У результаті з'єднання простих фігур негритянських танців з обертаннями і гойданнями тіла тубільного танцю лінді та додаванням карнавальних кроків відбулося ускладнення самби. Пізніше, пристосувавши танець для виконання в закритій позиції бальних танців, представники вищих верств суспільства поступово прийняли самбу. У середині XX ст. самба розповсюджується в європейських країнах. Хореографію танцю характеризує часта зміна положення партнерів, рухливість стегон, загальна експресія рухів. Пишеться самба у парному розмірі (2/4, 4/4), виконується у швидкому темпі, пронизана веселим, святковим настроєм, який посилюється супроводом у вигляді співу та звучання шумових інструментів.

З.АБРЕУ. САМБА. Різноманітність тематичного матеріалу танцю потребує швидкого переключення виконавської уваги. Так, зручний для виконання вступ несподівано змінюється основною темою, насиченою синкопами. Орієнтиром у виконанні цієї теми має стати чітке відчуття третьої долі такту. Подолати труднощі, пов'язані з ритмікою другої частини, допоможе простукування мелодичної лінії з підкреслюванням акцентованих звуків або рахування із запам'ятовуванням акцентованих долей. Важливо зберегти динамічний план твору, що додасть рельєфності та динамічності звучанню. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



САМБА

3. АБРЕУ

Жваво

mf

mf

f

4 2 5 1 2 4 5 2 3 2 3

mp

The first system consists of three measures. The treble clef contains eighth-note patterns with fingerings 4-2, 5-1-2-4, and 5-2-3-2-3. The bass clef contains a simple accompaniment. Dynamics include accents and a mezzo-piano (*mp*) marking.

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

The second system consists of three measures. The treble clef features eighth-note runs with fingerings 3-1-3-2, 3-1-3-2-3, and 2-4-3. The bass clef continues the accompaniment with accents.

f

The third system consists of three measures. The treble clef has a half-note chord in the first measure followed by eighth-note patterns. The bass clef has a half-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated.

4

The fourth system consists of two measures. The treble clef has a half-note chord in the first measure and a quarter-note pattern in the second. The bass clef has a half-note accompaniment. A slur is placed over the second measure in the treble.

1 4 4 5

The fifth system consists of two measures. The treble clef has a half-note chord in the first measure and a quarter-note pattern in the second. The bass clef has a half-note accompaniment. A slur is placed over both measures in the treble.

4 1

The sixth system consists of two measures. The treble clef has a half-note chord in the first measure and a quarter-note pattern in the second. The bass clef has a half-note accompaniment. A slur is placed over both measures in the treble.

ТАНГО

Танго – це аргентинський танець. Вважається, що танго виникло внаслідок злиття різноманітних стилів, завезених іммігрантами із Європи до Буенос-Айресу. Перші згадки про танго відносять до кінця XVIII ст.: у Латинській Америці це слово означало негритянське свято, в Іспанії – сольний жіночий танець. Стосовно танцю слово «танго» почали вживати наприкінці XIX ст. Танго утворилося на основі багатьох танців, серед яких найбільш значущими є кубинська хабанера та креольська мілонга. В історії його розвитку виділяють три етапи: андалуське танго, креольське танго, аргентинське танго. У Європі танго починає з'являтися на початку XX ст. Значної популярності танець набув на початку 1910-х років у Парижі. Джерелом музики і хореографії танго є іспанський та латиноамериканський танцювальний і пісенний фольклор. Музичний розмір танцю – парний (4/8, 4/4, 2/4), темп – помірно рухливий, активний ритм насичений акцентованими синкопами та пунктирами. Зазвичай танго виконується під акомпанемент акордеона, мандоліни чи маленьких вуличних оркестрів у складі гітари, скрипки, арфи та флейти. До ансамблів, що виконують танго, входять фортепіано і бандонеон.

А.ВІЛЛОЛДО. АРГЕНТИНСЬКЕ ТАНГО. Важливим аспектом виконання даного твору є виразне інтонування мелодичної лінії. Написана дрібними тривалостями, мелодія потребує чутливих кінцівок пальців, здатних у рухливому темпі відтворити ланцюжок ліг на двох звуках. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання

характерної ритмічної фігури танцю:



А.П'ЯЦОЛЛА. ЛІБЕРТАНГО.

Найскладнішим завданням для виконавця є збереження двох незалежних тематичних ліній – тембрально забарвленого басового остінато і пристрасної синкопованої мелодії з поступовим динамічним розгортанням. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання

характерної ритмічної фігури танцю:



АРГЕНТИНСЬКЕ ТАНГО

А. ВІЛЛОЛДО

Помірно

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece features characteristic tango rhythms, including syncopation and melodic lines with grace notes. The key signature has one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line.

ЛІБЕРТАНГО

А. П'ЯЦОЛЛА

У темпі танго

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The piece is in 2/4 time and features a characteristic tango rhythm. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 5 above the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the fourth system.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *f*. The bass clef staff contains a sequence of chords and eighth notes. A slur with the number 4 is positioned above the treble staff, covering the first two measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a slur with the number 4 above it, covering the last two measures. The bass clef staff continues with rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a slur with the number 4 above it, covering the last two measures. The bass clef staff continues with rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a slur with the number 5 above it, covering the first two measures. The bass clef staff continues with rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a slur with the number 1 above it, covering the first two measures. The bass clef staff continues with rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a slur with the number 2 above it, covering the first two measures. The bass clef staff continues with rhythmic accompaniment.

ФОКСТРОТ

Фокстрот – танець американського походження. У перекладі слово «фокстрот» означає «хода лисиці». Вважається, що фокстрот вигаданий у 1914 році актором водевіля Артуром Каррінгфордом, який мав псевдонім Гарі Фокс. З метою розважити глядачів між фільмами у кінематографі було вирішено показувати уривки з популярних водевілів. Для танців між сеансами був запрошений Гарі Фокс із заснованою ним танцювальною групою. Пізніше з'являється декілька різновидів фокстроту, серед яких широку популярність здобули повільний фокстрот (слоу-фокс) та швидкий фокстрот (квікстеп). Особливою рисою фокстроту є плавні кроки, якими танцюрист, ковзаючи, пересувається по всій залі. Фокстрот виконується у парі в положенні один проти одного, вирізняється довільною композицією, містить велику кількість ритмічних поєднань кроків, що робить його найважчим танцем для вивчення. Фокстрот пишеться у парному розмірі (4/4), помірно швидкому або швидкому темпі, характерним є ледве помітне акцентування першої та третьої долі такту.

М.БЛАНТЕР. ДЖОН ГРЕЙ. Певні труднощі пов'язані з виконанням партії лівої руки, яка майже упродовж усього твору знаходиться в широкій позиції (квінта, октава), що може викликати напруження в долоні у разі швидкого темпу. Запобігти цьому допоможе опора на п'ятому пальці та вивільнення від напруги за рахунок пружного *staccato* з використанням сили енергії. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання

характерної ритмічної фігури танцю:

Г.МІЛЛЕР. МІСЯЧНА СЕРЕНАДА
з кінофільму «Серенада сонячної

долини». Твір побудований на протиставленні тематичного матеріалу – мелодії, насиченої плавними переходами (за рахунок тріолей) та акомпанементу, з елементами маршевої (за рахунок пунктирів). Поряд з вирішенням ритмічних проблем (співвідношення дуолей та тріолей), варто окрему увагу приділити роботі над виразністю кожної тематичної групи. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ДЖОН ГРЕЙ

Фокстрот

М. БЛАНТЕР

Весело

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Весело' (Lively) and 'Фокстрот' (Foxtrot). The first system starts with a dynamic marking of *f* (forte). The second system starts with *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction *staccato*. The score contains various musical notations including slurs, ties, and fingerings (1-5). The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

4 1 2 3

cresc.

2 1 3

This system contains the first three measures of the piece. The treble clef staff features a melodic line with a trill on the second measure and a triplet on the third. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with fingerings 2, 1, and 3 indicated above the notes.

3

f

5 1 2 1

This system contains measures 4 through 6. The treble clef staff has a triplet in the fourth measure. The bass clef staff includes a triplet in the fifth measure. The dynamic marking *f* (forte) is placed between the staves in the fourth measure.

3

sf *p*

3

This system contains measures 7 through 9. The treble clef staff features a triplet in the ninth measure. The dynamic markings *sf* (sforzando) and *p* (piano) are placed between the staves in the eighth and ninth measures, respectively.

3

This system contains measures 10 through 12. The treble clef staff has a triplet in the tenth measure. The bass clef staff continues the accompaniment.

5

cresc.

This system contains the final three measures of the piece. The treble clef staff features a triplet in the thirteenth measure. The dynamic marking *cresc.* (crescendo) is placed between the staves in the thirteenth measure. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifteenth measure.

МІСЯЧНА СЕРЕНАДА

з кінофільму "Серенада сонячної долини"

Повільний фокстрот

Г. МІЛЛЕР

Помірно

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a *tr* dynamic marking. The second system includes a crescendo hairpin and a *tr* dynamic marking. The third system features various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) above the notes. The fourth system contains more complex fingering and articulation. The fifth system concludes with first and second endings, marked '1.' and '2.', and a final cadence.

УКРАЇНСЬКІ ПІАНЦІ

ВЕСНЯНКА

МАРЕНОНЬКА

ПОДОЛЯНОЧКА



ГОПАК

КОЗАЧОК

КОЛОМИЙКА

МЕТЕЛИЦЯ

АРКАН

ТАНЕЦЬ ЛІСОРУБІВ

ХОРОВОД МИСЛИВЦІВ

ТАНЕЦЬ ВІВЧАРІВ

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНОК

ВЕСНЯНКА

Веснянки – це пісні на честь приходу весни. В давнину весняним співам і обрядам надавалось магічного значення: кличучи весну, люди вірили, що ритуальні дії сприяють швидкому пробудженню природи. Істотна риса веснянок – їх зв'язок з рухом, з танцем. Веснянки співалися майже завжди під час танців та ігор. Окремі танцювальні рухи нагадували оранку, сівбу, косіння; слова пісні пояснювали ці рухи. Типовими ознаками веснянок вважається єдність співу, тексту, руху, колективне виконання, моторний характер. Веснянки розрізняються за кількістю учасників, змістом, ігровими елементами.

Л.РЕВУЦЬКИЙ. ВЕСНЯНКА. Сполучення рухливого темпу та багатопланової фактури потребує від виконавця технічної вправності й умінь звукової диференціації. Для головної теми важливо у кожному проведенні винайти відповідне колористичне звучання. Варто звернути увагу на динамічний план, оскільки непросто витримати тиху звучність, що зберігається упродовж есього твору. Важливу самостійну функцію виконує партія лівої руки, яка ґрунтується на розвитку мотиву, інтонаційно близькому головній темі. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



І.ШАМО. ВЕСНЯНКА. Поліфактурність твору вимагає від виконавця опанування різними прийомами артикуляції й звуковидобування. Так, мотив, побудований на хроматичних ходах у партії лівої руки передбачає відпрацювання незначного поступового зростання і згасання сили звуку під час виконання пальцевого staccato, яке стане фоном для яскравої синкопованої мелодії. Зміна відбувається в тактах з акцентованою першою долею, де всі голоси об'єднуються у спільному звучанні. У другій частині твору доцільно використати акустичні властивості квінти та синкопованого (за рахунок пауз) остінато, що створить контраст для ліричної мелодії. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ВЕСНЯНКА

Л. РЕВУЦЬКИЙ

Помірно

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The third system features a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a ritardando (*rit.*) marking. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents and slurs). The key signature is one sharp (F#).

ВЕСНЯНКА

І. ШАМО

Швидко

p
staccato
Ped. * * * *
Ped. * * * *
Ped. * * * *
mf
p
Ped. * * * *
Ped. * * * *
mf
Ped. *

2 3

mf dolce cantabile

1 2 5

Red. * *Red.* * *Red.* *

1 4 * *Red.* *

p marcato

1 4

p marcato

1 1

Red. * *Red.* * *Red.* *

2 4 * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

5 4 3

МАРЕНОНЬКА

Серед персонажів обрядових пісень поширеним є образ Марени. У хороводному танку «Марена» дівчата, танцюючи та співаючи, прикрашають Марену квітами, стрічками. Під час виконання виразної мелодійної пісні танцюючи створюють елементарні побудови – зірочки, горизонтальні лінії, подвійні кола. В «Марені» використовується відповідний до змісту реквізит – великого художнього значення набуває уквітчане гільце, навколо якого учасники створюють тонкі хореографічні візерунки.

«МАРЕНОНЬКА». Обр. **О.ПАВЛЕНКА.** Певні труднощі у виконанні твору зумовлені мінливістю мелодичної лінії, основний мотив якої кожного разу піддається незначному варіюванню, потребуючи від виконавця досвіду виразного інтонування. Варто звернути також увагу на дотримання контрастного штриху між партіями рук. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ПОДОЛЯНОЧКА

Серед хороводів подоляночка виділяється органічним поєднанням пісні, танцю та гри. Утворивши коло, дівчата йдуть по ньому співаючи, одна з них, що знаходиться в середині кола, жестами відтворює зміст пісні. Танок повторюється кілька разів, за кожним разом змінюючи дівчину в середині кола, що урізноманітнює драматургію і хореографію. Танець виконується у повільному темпі, що пов'язано з присутністю вокального елемента. Лексика та композиційна побудова дуже лаконічні і прості для виконання.

«ПОДОЛЯНОЧКА». Обр. **О.ПАВЛЕНКА.** Важливим елементом твору є кругоподібні фігури супроводу, що ґрунтуються на обертальних рухах зап'ястка з опорою на п'ятому пальці. У виконанні мелодії варто максимально виразно інтонувати прими (особливо на четвертих нотах), прагнучи зберегти зв'язне, наспівне звучання. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



МАРЕНОНЬКА

Обробка О. ПАВЛЕНКА

Помірно

The musical score is written for piano in common time (C) and consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The second and third systems are marked mezzo-forte (*mp*). The fourth system is marked mezzo-forte (*mf*). The fifth system is marked mezzo-forte (*mp*) and includes first and second endings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and phrasing marks are used throughout. The key signature has one sharp (F#).

ПОДОЛЯНОЧКА

Обробка О. ПАВЛЕНКА

Повільно

p

Ped. * *Ped.* * *simile*

rit.

rit.

ГОПАК

Гопак називають візитною карткою української народної хореографії. Вважається, що назва танцю походить від оклику «гоп» під час виконання танцю або дієслова «гопати». Гопак є масовим танцем, що народився серед запорізьких козаків. У давнину танець виконувався тільки чоловіками, які змагалися в спритності, мужності; танець будувався за принципом, хто кого перетанцює, провідна роль належить чоловікам, які виконують складні рухи, присядки, стрибки, повзунки, обертання. Залишаючись чоловічим танцем, сьогодні гопак виконується як парний, масовий, змішаний танець з необмеженою кількістю виконавців. Побутує гопак і в сольному чоловічому виконанні. Основу композиції складає чергування традиційних українських хореографічних структур: горизонтальних, вертикальних, діагональних ліній, різних перебудов фігур – зигзаги, кола, півкола. Особливості танцювальної лексики виявляються в динамічних підскоках, віртуозних крутках, поворотах, витіюватих підсічках, присядках. Музика танцю вирізняється динамізмом та певною мінливістю, охоплюючи широке коло емоційних відтінків – мужність, героїзм, завзятість, ліричність, енергійність.

ГОПАК. Обр. М.Різоля. Рухливий, енергійний характер твору потребує від виконавця певної технічної підготовки. Тематичний матеріал танцю включає різні типи фактури, яка змінюється за принципом контрастного зіставлення. Раптові переходи від дрібних шістнадцятих і восьмих до акордів, підкреслених *sf*, потребує швидкої слухової й тактильної реакції виконавця, миттєвої зміни відчуттів у пальцях, винайдення відповідних виконавських рухів. У творі багато штрихів, виконання яких передбачає залучення ваги всієї руки – це *sf*, акценти, особливо акцентовані синкопи. У виконанні партії акомпанементу варто, враховуючи жанрові особливості твору, надати басовій лінії більшої рельєфності, підкреслити сильні долі. Для досягнення жвавості шістнадцятих корисним буде пограти їх у вигляді пунктирного ритму. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ГОПАК

Обробка М. РІЗОЛЯ

Рухливо

The musical score is written for piano and bass in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Рухливо' (Allegretto). The score consists of five systems of two staves each. Dynamics include *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Articulations include accents (>) and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

КОЗАЧОК

Козачок – один із найпоширеніших українських танців. Найбільшої популярності танець набув з кінця XVI – початку XVII ст. Існує дві версії походження назви танцю – одна з них пов'язана з життям воїнів-козаків, інша – зі словом «козачок» (хлопчик на побігеньках у багатого козака). Виконавський склад танцю містить варіанти: один чи два «козаки» або чоловік і жінка. Найважливішим у танці є вміння дрібнесенько відбивати ногами по землі, витинати голубці, підскакувати щупаком вгору і виробляти при самій землі присядки, водночас приспівуючи і викрикуючи. Особливістю «козачка» є те, що виконавці танцюють не тільки ногами, а й усім тілом: руками, плечима, головою і навіть «оселедцем». Веселий настрій помітний в очах, в усмішці, і навіть у поруху вуса. Жінки танцювали дрібнесенько на місці, час від часу описуючи коло. Лексичну основу танцю складають комбінації бігунців, падебасків, доріжок, припадань, голубців, нескладних присядок, повзунців. Композиція ґрунтується на різновидах колових побудов із солістами, без півкола, спіралі. Для музичного супроводу характерний дводольний розмір (2/4), швидкий темп, що нерідко переходить у дуже швидкий, дрібний ритмічний рисунок. Мелодії складаються з двох-трьох і більше періодів, що розробляються варіативним способом у повторюванні.

Ю.ЩУРОВСЬКИЙ. КОЗАЧОК. Виконання твору передбачає чіткість артикуляційних прийомів та відповідних їм рухів ігрового апарату. Для втілення пружного характеру танцю необхідно досягти максимальної чіпкості в пальцях лівої руки у виконанні staccato, слідкувати за правильним розподілом ваги руки на сильних і слабких долях, зберігати звукову відстань між мелодичною лінією та акомпанементом. Більшої виразності мелодичній лінії надасть рельєфне звучання ліг на двох («присідання») та чотирьох («коло») шістнадцятих, при цьому рухи руки повинні відтворювати рисунок фактури. Озвучення акцентованих акордів у партіях обох рук потребує залучення ваги всієї руки, що забезпечить потрібну гучність звучання, дозволить відтворити раптове вторгнення акордових реплік на

f, що асоціюється із звучанням оркестрового tutti. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



В.КИРЕЙКО. КОЗАЧОК. Особливості фактурного викладу твору потребують окремої роботи над партіями кожної руки. Так, квартові ходи в акомпанементі нерідко спричиняють напругу в долоні (у разі утримання руки в одній позиції) або непопадання на басові звуки (якщо виконавець пересуває руку відповідно розташуванню акорду). Для уникнення подібних проблем варто використовувати силу енергії, відкидаючи руку на басовий звук наступного акорду. Основні труднощі в мелодії пов'язані з виконанням шістнадцятих, що повторюються на сусідніх звуках і виконуються за участю четвертого пальця. Допомогою в цьому може стати опора на сильні

долі та активізація кінцівок пальців. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



КОЗАЧОК. Обр. П.Лондонова. Даний твір повною мірою відображає особливості танцю «Козачок». Для його виразного виконання важливим є усвідомлення контрастних образів – чоловічого (перша тема) та жіночого (дрібних рух шістнадцятих). Відповідно мають відбиратися виконавські засоби. Для чоловічої теми важливими є чітка артикуляція, підкреслювання синкоп та заключних акцентів. Жіноча тема потребує пластичного звуковедення, вправного підкладання першого пальця, зв'язного звучання. Корисним для цього буде застосування методу перегруповування (слухати від другої з чотирьох шістнадцятих), що дозволить об'єднати мелодичну лінію. На підготовчому етапі рекомендується опрацюван-

характерної ритмічної фігури танцю:



ня

КОЗАЧОК

Ю. ЩУРОВСЬКИЙ

Швидко

f

sempre stacc.

mf

f

КОЗАЧОК

В. КИРЕЙКО

Швидко

The musical score for "Козачок" is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is marked "Швидко" (Allegro). The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system includes a dynamic marking of *f*. The second system has a dynamic marking of *mf*. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes fingering numbers (1-5) and slurs throughout.

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is one sharp (F#). The right hand (treble clef) features a melodic line with fingerings 4, 3, 1, 4. The left hand (bass clef) features a bass line with fingerings 4, 5, 4, 5.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 1, 3. The left hand (bass clef) features a bass line with fingerings 4, 5, 3.

Third system of musical notation, measures 7-9. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fingering 5. The left hand (bass clef) features a bass line.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingerings 1, 4, 1, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 1, 4. A dynamic marking *f* is present. The left hand (bass clef) features a bass line.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fingering 4. The left hand (bass clef) features a bass line.

Sixth system of musical notation, measures 16-19. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingerings 1, 4, 4. The left hand (bass clef) features a bass line with fingerings 4, 5.

КОЗАЧОК

Обработка П. ЛОНДОНОВА

Весело

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked "Весело" (Allegretto) and begins with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mp* and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a final chord marked with an accent (>).

КОЛОМИЙКА

Коломийка є одним з найяскравіших зразків синтетичної народної творчості. Її виникнення стало результатом еволюції синкретичного жанру хороводу. Походження назви «коломийка» пов'язують з давньослов'янським словом «коло». Витоки жанру коломийки сягають часів становлення української народності, а розквіт коломийки припадає на період з XVI до XVII ст. На відміну від інших народних танців, коломийка збереглася до останнього часу як пісня, інструментальна п'єса і танець. Нерідко ці різновидності коломийок об'єднуються в одне ціле – спів хору, виконання оркестру сполучається з хореографічною композицією. Найбільшій популярності коломийка отримала на Гуцульщині, Буковині, Закарпатті. Коломийки побутують і під іншими назвами – витребеньки, ріденькі, дрібушки, коротушки, триндички.

Зміст коломийок охоплює широке коло найрізноманітнішої тематики. Тексти складаються з окремих строф-куплетів, де кожна строфа – це коротка зарисовка фрагменту з навколишньої дійсності, життя народу в тих чи інших історичних умовах. На початку розвитку коломийки як жанру слово виконувало підпорядковану функцію, супроводжуючи танець, тема якого здебільшого мала любовний або побутовий сюжет. У подальшому жанр коломийки почав використовуватись для розкриття значущих соціальних тем. Саме розширення сюжетно-тематичної основи коломийки зумовило розмежування пісні й танцю. Значна кількість текстів коломийок вказують на музичний інструментальний супровід до танцю: скрипки, гуслі і цимбали, дудки, флюяра, дримби, пищалка, тилинка, сопілка. Часто в коломийках зустрічаються вигуки «шіда-ріда», «гойя-гой». Хореографія коломийки відзначається багатством танцювальних рухів, барвистістю хореографічного малюнка, жвавим темпом виконання, яскравим колоритом; включає найрізноманітніші кругові, діагональні, фронтальні побудови. Музика коломийки вирізняється ритмічністю, має парний розмір (2/4, 4/4), квадратні форми.

М.КОЛЕССА. КОЛОМИЙКА. Яскраво виражений колорит твору, відбившись в основних компонентах музичної мови, вимагає застосування широкого арсеналу



виконавських прийомів, спрямованих на створення тембрально контрастних звучностей. Так, виконання мелодичної лінії потребує активності, рухливості чіпких кінцівок пальців, відсутності ваги в руці, що дозволить досягти прозорості, дзвінкості звуку. Чітке, вправне виконання мелізмів, якими насичена мелодія, додасть звучанню необхідної гостроти, терпкості. Важливою є партія лівої руки, яка упродовж твору виконує різні функції – акомпанементу (що ускладнюється за рахунок синкопованого ритму), підголоску (який повторює на репліку мелодії), дублюючого голосу. Нерідко труднощі під час виконання викликає змінний розмір. Усвідомлення пульсації четвертними допоможе подолати психологічний бар'єр при переході з двудольного такту на тридольний. Окрему увагу варто приділити роботі над агогічними відхиленнями, прагнучи досягти природності у разі переходу між частинами твору. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:

В. ПТУШКІН. КОЛОМИЙКА. Складність твору в ладово-інтонаційному відношенні потребує теоретичного аналізу партій кожної руки, що надасть можливості встановити закономірності розвитку тематизму – визначити основний мотив, кількість його повторів, принципи зіставлення, інтервальну дистанцію між партіями рук. Труднощі, пов'язані з ритмікою, може викликати синкопований рисунок шістнадцятих, чіткості у його виконанні додасть уявне заповнення першої долі шістнадцятими нотами. Визначальним для створення образу є штрих *staccato*, *sf* та акценти, що повинні різнитися між собою гостротою і силою звучання. Важливою є точність у разі раптових змін сили звучності, які відбуваються на межі частин твору. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



КОЛОМИЙКА

М. КОЛЕССА

Весело

p

poco meno mosso

poco allargando

a tempo

mf

rit.

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

5 1 4 2 2 5 4 3 1

4 2 1 3 4 2 1

2 2 3 3 3 4 1 4 5 3 4

4 3 2 1 1 2 3 2 1

1-2 1

ped. **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* * *ped.* **ped.* **ped.* * *ped.* **ped.* *

ped. * *ped.* **ped.*

**ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.*

**ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* *

ped. **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* **ped.* *

КОЛОМИЙКА

В. ПТУШКІН

Весело

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Весело' (Allegretto). The score includes various dynamics: *f*, *sf*, *p*, *ff*, *cresc.*, and *sf*. It also features articulations such as accents (>) and slurs. Fingerings and fingering numbers (1-5) are indicated throughout. The piece concludes with a fermata and a final chord.

МЕТЕЛИЦЯ

Метелиця є найдавнішим побутовим танцем, його попередником вважається хоровод з аналогічною назвою. Такі зв'язки виявляються очевидні як в масовому, так і в змішаному виконанні. Спільними ознаками виступає простота лексики, круговий принцип побудови композиції танцю. Метелиця починається як традиційний хоровод – у повільному темпі, у супроводі пісні, потім відбувається поступове наростання темпу, що призводить до кульмінації з подальшим переходом до першої частини. Лексика танцю вирізняється динамічністю, чіткістю рухів, що імітують поведінку людини на холоді, яка намагається зігрітись: вибиванці, голубці, підкуйки, прибивки, дрібушки, крутки, гра в сніжки. Присутність у композиції танцю чітко відображеної теми метелиці зумовили відповідні назви – метелиця, сніговиця, віхола, хуртовина. Характерними для хореографії танцю є швидка зміна найрізноманітніших кругових фігур – коло в колі, декілька кружал, зірочки, змійки, спіралі. Виконується танець масово й парами. Музичний супровід зазвичай написаний у дводольному розмірі (2/4), може мати як повільний, так і дуже швидкий темп, вирізняється ладово-інтонаційною та ритмічною своєрідністю, нерідко включає прийоми звуконаслідування.

МЕТЕЛИЦЯ. Обр. М.Різоля. Жанрові особливості твору зумовлюють завдання, що постають перед виконавцем. Маючи на меті підкреслити ті зміни, що відбуваються під час повторення теми, виконавцеві варто звернути увагу на три різновиди синкоп, які складають основу акомпанементу кожної з частин танцю. У виконанні акомпанементу першого типу є небезпека перетримування першого звуку, внаслідок чого виникне додатковий голос; виконання акомпанементу другого типу потребує чіпкості пальців у видобуванні акордів, які мають звучати легко, пружно; акомпанемент третього типу включає елементи двох перших, які по черзі змінюються, потребуючи виконавської уваги. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



МЕТЕЛИЦЯ

Обробка М. РІЗОЛЯ

Рухливо

mf

f

tr

1. 2.

АРКАН

Аркан – популярний у Закарпатті гуцульський танець. Виконують його лише чоловіки. Аркан виник як ритуальний військовий танець, здійснював функцію своєрідної психологічної підготовки до вирішальних дій, давав силу, піднімав бойовий дух. Танцюристи рухаються впевнено, не дуже швидко. Поступово утворюють коло, поклавши руки на плечі один одному. У різноманітних фігурах танцю злітають над головами дерев'яні топірці, розлітаються барвисті кептарыки. Музика танцю весела, енергійна, в ній відчувається відвага й сила.

Л.КОЛОДУБ. АРКАН. Важливим для виразного звучання танцю є рельєфне виконання штрихів. Чітка диференціація між *staccato*, акцентами і *tenuto* за рахунок відмінностей у силі та гостроті звуку дозволить урізноманітнити звучання фактури. Особливу увагу варто звернути на мотиви, розташовані між тактами, оскільки їх кінцівки припадають на сильні долі такту. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ТАНЕЦЬ МИСЛИВЦІВ

У доісторичні часи, коли засобом комунікації виступали рухи людини, з мисливських ритуалів виросло мистецтво танцю. Це були перші танці, що поступово ставали обрядовими; танцями супроводжували на полювання, відзначали багату здобич – взявшись за руки, мисливці стрибали навколо вбитого звіра, виражаючи таким чином свою радість.

О.ІВАНЬКО. ХОРОВОД МИСЛИВЦІВ. Для відтворення зображального елемента важливим є виразне інтонування колоподібної фігурації на фоні остінатного супроводу. Зручності під час виконання коротких ліг на двох, трьох звуках додасть чітке відчуття сильної долі на паузах у партії правої руки. Несподіване звучання акцентованих нот у партіях обох рук в унісон на *piano* з додаванням *sf* вимагає контролю ваги у їх виконанні. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



АРКАН

Гуцульський танок

Л. КОЛОДУБ

Помірно

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ХОРОВОД МИСЛИВЦІВ

О. ІВАНЬКО

Войовничо

mp *mf*

p *sf*

mf

p *sf*

ТАНЕЦЬ ЛІСОРУБІВ

Танець лісорубів вважається одним із найдавніших серед сюжетних танців. Побуває чимало варіантів танцю, при цьому невід'ємним атрибутом у кожному з них виступає топірець, що виконує важливу функцію. Хореографія танцю включає різноманітні підскоки, присядки, свердла. Музика супроводу зазвичай енергійного характеру, має дводольний розмір, швидкий темп, нерідко доповнюється вигуками, триндичками.

О.НЕКРАСОВ. ТАНЕЦЬ ЛІСОРУБІВ. Необхідність сполучення енергійного і колористичного звучання визначають виконавські завдання: чітке відтворення гостро синкопованого ритму; винайдення відповідних звукових характеристик для забарвлення нижнього і верхнього регістрів; підкреслювання акустичних властивостей квінти та секунд; урізноманітнення артикуляційних прийомів у зіставленні контрастного тематичного матеріалу. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ТАНЕЦЬ ВІВЧАРІВ

Серед сюжетних танців одним із популярніших є танець вівчарів. Основу хореографії танцю складають притуп з підскоком, різноманітні стрибки, жартівливі рухи – стрибки на руках, перекочування на спині по колу. Стрімкий та пружний настрій музичного супроводу посилює звучання трембіти.

І.ШАМО. ТАНЕЦЬ ВІВЧАРІВ. Початковим етапом роботи над твором має стати вивчення партії супроводу. Виконання подвійних інтервалів на staccato передбачає надзвичайну чіпкість кінцівок пальців, низьку позицію зап'ястка, підкреслювання четвертних долей такту, що забезпечить опору як у технічних, так і в метро-ритмічних моментах, пов'язаних з перемінним розміром та примхливим ритмічним малюнком танцю. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



ТАНЕЦЬ ЛІСОРУБІВ

О. НЕКРАСОВ

Помірно

The first system of the musical score is marked 'Помірно' (Moderato) and 'mf'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and a final whole note chord. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment with slurs and accents. A fingering '5 1' is indicated above the first chord in the treble staff.

Швидко, ритмічно

The second system is marked 'Швидко, ритмічно' (Allegro, Ritornello) and 'mp'. It features a 3/2 time signature. The treble staff has a rhythmic eighth-note melody with slurs and accents, including fingerings '3 1 4' and '3 1 2'. The bass staff provides a steady eighth-note accompaniment with slurs and accents.

The third system is marked 'mf'. It continues the rhythmic eighth-note accompaniment in the bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, including fingerings '1 2 3 1 2 5' and '3 1 2'. A fingering '5 4 3 2 1 3 1 2' is shown in the bass staff.

The fourth system is marked 'mf'. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, including a fingering '1'. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with slurs and accents.

The fifth system is marked 'mf'. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, including fingerings '4 5'. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with slurs and accents.

ТАНЕЦЬ ВІВЧАРІВ

І. ШАМО

Швидко

5 5
2 1

tr

2 1

1 3 2 5

f

1 5

1 2

5 4

2 4

System 1: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, including fingerings 2 and 3. The second staff contains a bass line with chords and eighth notes.

System 2: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, including fingerings 1 and 5. The second staff contains a bass line with chords and eighth notes.

System 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, including fingerings 4, 1, 5, and 2. The second staff contains a bass line with chords and eighth notes.

System 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, including fingerings 3, 1, 2, 5, 1, 1, and 2. The second staff contains a bass line with chords and eighth notes.

System 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, including fingerings 5, 4, 5, 5, 2, and 1. The second staff contains a bass line with chords and eighth notes.

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

Розвиток танцювального мистецтва України знайшов своє відображення в інструментальній музиці. Найбільшої популярності отримали інструментальні твори під загальною назвою «український танець». Втілюючи типові риси українського танцю, подібні твори вирізняються енергійним характером, рухливим темпом, своєрідною ритмікою, динамізмом.

М.СТЕПАНЕНКО. УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ Діалогічний принцип зіставлення тематизму зумовлює потребу колористичних ефектів. Основою виступає регістрове забарвлення головної теми: акцентування дзвінкості верхнього регістру, густоти нижнього регістру, підкреслювання акустичних властивостей квінт та секунд. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



А.КОЛОМІЄЦЬ. УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ. Важливими для створення яскравого образу є staccato в супроводі. Для досягнення гострого звучання у виконанні октав, необхідно відпрацювати хапальні рухи кінцівками пальців при низькому положенні зап'ястка. Окремого опрацювання (методом рельєфного виконання) потребують фрагменти імітаційної поліфонії.

На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



М.СИЛЬВАНСЬКИЙ. УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ. Для забезпечення технічно досконалого виконання корисним буде окремо провчити побудови шістнадцятими в партії правої руки, звернувши увагу на моменти підкладання першого пальцю. Необхідно прагнути ідентичності в артикуляційних прийомах під час виконання синкоп у партіях обох рук. Більшого колориту танцю додасть тембральне забарвлення хроматичного ходу в басу. На підготовчому етапі рекомендується опрацювання характерної ритмічної фігури танцю:



УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

М. СТЕПАНЕНКО

Весело

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking 'Весело' (Allegretto) and a dynamic of *f*. The first system includes fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 2, 4) and a dynamic change to *mf*. The second system features a dynamic of *f* and includes the instruction 'senza Ped.' (without pedal). The third system continues the rhythmic pattern. The fourth system starts with a dynamic of *p* and includes fingerings (4, 2, 2, 3, 2, 4, 3). The fifth system concludes with a dynamic of *pp* and the instruction 'dim. e rit.' (diminuendo e ritardando).

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

А. КОЛОМІЄЦЬ

Весело

mf

p

sempre stacc.

mf *mf*

sf

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

М. СИЛЬВАНСЬКИЙ

Весело

f

mf

Fine

D.C. al Fine

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Темп

- Allegro (аллегро) – весело, швидко, життєрадісно.
Adagio (ададжо) – спокійно, повільно.
Allegretto (аллегретто) – більш повільно, ніж Allegro, але швидше, ніж Andante.
Andante (анданте) – повільно, помірно.
Andantino (андантіно) – швидше, ніж Andante.
Grave (граве) – поважно, серйозно, суворо, повільно.
Largamente (лярґаменте) – повно, широко, протяжно.
Largetto (лярґетто) – швидше, ніж Largo, але повільніше, ніж Andante.
Largo (лярґо) – широко, протяжно, дуже повільно.
Lento (ленто) – повільно.
Lesto (лесто) – швидко, жваво.
Moderato (модерато) – помірно.
Prestissimo (престіссімо) – надзвичайно швидко.
Presto (престо) – швидко.
Tempo rubato (темпо рубато) – вільний темп.
Vivace (віваче) – швидше, ніж Allegro.
Vivo (віво) – жваво.

Штрихи

- Accento (ачченто) – акцент, наголос.
Articolando (артіколяндо) – чітко, виразно.
Ben marcato (бен маркато) – чітко, виділяючи.
Legato (легато) – зв'язно, зливо.
Marcato (маркато) – підкреслюючи, виділяючи.
Non legato (нон легато) – не легато, не зв'язано.
Pizzicato (піццікато) – щипком.
Staccato (стаккато) – уривчасто.
Spiccato (спіккато) – уривчасто, чітко.

Характеристика сили звука

- A mezza voce (а мецца воче) – напівголосно, півголосом.
Crescendo (крешендо) – збільшуючи силу звука.
Decrescendo (декрешендо) – поступово зменшуючи силу звука.
Diminuendo (дімінуендо) – поступово зменшуючи силу звука.
Forte (форте) – сильно, голосно.
Forte fortissimo (форте фортіссімо) – надзвичайно голосно, сильно.
Mezzo forte (меццо форте) – напівголосно.
Mezzo piano (меццо п'яно) – напівтихо.
Mezzo voce (меццо воче) – півголосом.
Pianissimo (п'яніссімо) – дуже тихо.
Piano (п'яно) – тихо.
Piano marcato (п'яно маркато) – тихо, але чітко.

Piano pianissimo (п'яно п'яніссімо) – надзвичайно тихо.
Rinforzando (рінфорцандо) – раптово посилюючи.
Sforzando (сфорцандо) – раптовий акцент, що припадає на ноту або акорд.
Sotto voce (сотто воче) – напівголосно.
Subito (субіто) – раптово, одразу.

Емоційна характеристика музики

Affetto (аффетто) – почуття.
Amoroso, con amore (аморозо, кон аморе) – з любов'ю, ніжно.
Agitato (аджітато) – із збудженням, тривожно, стурбовано.
Animato, con anima (анімато, кон аніма) – натхненно, з душею.
Appassionato (аппассьйонато) – палко, пристрасно.
Brillante (бріллянте) – блискуче.
Burlesco (бурлеско) – смішно, дивно, дивовижно.
Cantabile (кантабіле) – співуче, наспівно.
Capriccioso (капріччозо) – капризно, примхливо, дивно.
Con anima (кон аніма) – з душею.
Con fuoco (кон фуоко) – вогонь, полум'яно, пристрасно.
Declamando (деклямандо) – декламуючи.
Delicatamente (делікатаменте) – витончено, вишукано, зі смаком, ніжно
Dolente (доленте) – жалібно, жалісно.
Doloroso (дольорозо) – сумно, журливо.
Drammatico (драммати́ко) – драматично.
Elegico (елегіко) – елегічно.
Energico (енерджіко) – енергійно, рішуче.
Eroico (ероіко) – героїчно.
Espressivo (еспрессіво) – виразно, експресивно.
Fresco (фреско) – свіжо, бадьоро, весело.
Furioso (фуріозо) – люто, несамовито, шалено.
Giocoso (джіокозо) – грайливо.
Grazioso (грацібзо) – граціозно.
Grandiose (грандіозо) – грандіозно, велично.
Ironico (іроніко) – іронічно, глузливо.
Lirico (ліріко) – лірично.
Maestoso (маестозо) – урочисто, велично.
Mesto (место) – сумно, скорботно.
Patetico (патетіко) – патетично.
Pesante (пезанте) – важко.
Recitando (речітандо) – розповідаючи.
Risoluto (різолюто) – рішуче.
Scherzando (скерцандо) – грайливо, жваво.
Sonoro (соноро) – звучно, голосно, дзвінко.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Ауэрбах Л. Рассказы о вальсе / Л. Ауэрбах. – М. : Советский композитор, 1980. – 176 с.
2. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Г. А. Безуглая. – СПб. : Композитор. – СПб., 2005. – 219 с.
3. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. – Львів : ЛДМА, 2001. – 244 с.
4. Золотая лира. Альбом классической и современной популярной музыки / сост. К. С. Сорокин. – М. : Советский композитор, 1992. – 269 с.
5. Историко-бытовой танец / сост. Р. П. Донченко. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2002. – Вып. 3. – 48 с.
6. Классический танец / сост. Р. П. Донченко. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2002. – Вып. 1. – 39 с.
7. Классический танец. Музыка на уроке. Марши. Польки / сост. Н. Е. Ревская. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2005. – 63 с.
8. Климкович И. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца / И. Климкович, В. Малашева. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 2. – 79 с.
9. Колеса М. Вибрані фортепіанні твори / М. Колесса ; ред. К. Колесса-Гелитович. – К. : Музична Україна, 1984. – 72 с.
10. Маник В. Музичні замальовки. Збірка фортепіанних п'єс для дітей : навч. посібник / В. Маник ; ред.-упоряд. І. Новосядла. – Івано-Франківськ : Третьяк І., 2007. – 52 с.
11. Музыка из классических балетов для уроков классического танца. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2004. – 23 с.
12. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца / В. Малашева, К. Потапов, И. Климкович, Н. Ерошенко. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 1. – 72 с.
13. Птушкін В. Фортепіанна музика для дітей / В. Птушкін. – К. : Мелосвіт, 2003. – 24 с.
14. Українські народні танці / упоряд. А. І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 610 с.
15. Фортепіано. 1 класс / сост. Б. Е. Милич. – М. : Издательство Кифара, 2006. – 123 с.
16. Фортепіано. 2 класс / сост. Б. Е. Милич. – М. : Издательство Кифара, 2005. – 116 с.
17. Фортепіано. 4 класс / сост. Б. Е. Милич. – М. : Издательство Кифара, 1996. – 80 с.
18. Фортепіано. 5 класс / сост. Б. Е. Милич. – М. : Издательство Кифара, 2005. – 124 с.
19. Фортепіано в джазі / ред. Ч. Коліна. – К. : Музична Україна, 1988. – Вип. 1. – 78 с.
20. Хрестоматия для уроков классического танца / сост. И. Климкович. – М. : Музыка, 1986. – 79 с.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ МЕТОДИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баластьян К. Музыка и хореография современного балета / К. Баластьян. – Л. : Музыка, 1979. – Вып. 3. – 112 с.
2. Бернстайн Л. Концерты для молодёжи / Л. Бернстайн ; пер., вступ. статья и коммент. Е. Ф. Бронфин. – Л. : Сов. композитор, 1991. – 232 с.
3. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. – Л. : Изд. Ленинградской филармонии, 1936. – 201 с.
4. Ефименкова Б. Б. Танцевальные жанры / Б. Б. Ефименкова. – М. : Гос. муз. издательство, 1962. – 55 с.
5. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 441 с.
6. Книга о музыке / ред-сост. Г. Головинский, М. Ройтерштейн. – М. : Сов. композитор, 1975. – 333 с.
7. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1977. – 176 с.
8. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. – М. : Вече 2000, АСТ, 2003. – 512 с.
9. Кремлев Ю. А. О месте музыки среди искусств / Ю. А. Кремлев. – М. : Музыка, 1966. – 63 с.
10. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента / А. А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.
11. Махлина С. Т. Взаимодействие видов искусств / С. Т. Махлина. – Л. : Знание, 1974. – 19 с.
12. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
13. Платек Я. Верьте музыке! / Я. Платек. – М. : Сов. композитор, 1989. – 352 с.
14. Попова Т. В. О музыкальных жанрах / Т. В. Попова. – М. : Знание, 1981. – 128 с.
15. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки / М. А. Смирнов. – М. : Музыка, 1990. – 318 с.
16. Современный словарь-справочник по искусству / научн. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. – М. : Олимп, 2000. – 813 с.
17. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.
18. Файер Ю. Ф. О себе, музыке, о балете / Ю. Ф. Файер. – М. : Сов. композитор, 1970. – 572 с.
19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для вузов / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.
20. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / Р. Шуман // Альбом для юношества. – М. : Музыка, 1972. – С. 5–7.
21. Юцевич Ю. Є. Музыка : словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Богдан, 2003. – 352 с.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
------------------------	---

З ІСТОРІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	7
СТАРОВИННІ ТАНЦІ.....	13
Бранль.....	14
Бурре.....	18
Гавот.....	22
Екосез.....	26
Жига.....	30
Контрданс.....	34
Менует.....	38
Полонез.....	43
Ригодон.....	48
Сарабанда.....	52
БАЛЬНІ ТАНЦІ.....	57
Вальс.....	58
Мазурка.....	71
Полька.....	82
СУЧАСНІ ТАНЦІ.....	95
Боса-нова.....	96
Вальс-бостон.....	98
Бугі-вугі.....	101
Джаз-вальс.....	104
Румба.....	106
Регтайм.....	108
Самба.....	114
Танго.....	117
Фокстрот.....	121
УКРАЇНСЬКІ ТАНЦІ.....	125
Веснянка.....	126
Маренонька.....	130
Подільночка.....	130
Гопак.....	133
Козачок.....	135
Коломийка.....	141
Метелиця.....	145
Аркан.....	147
Танець мисливців.....	147
Танець лісорубів.....	150
Танець вівчарів.....	150
Український танець.....	154
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ.....	158
ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА.....	160
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ МЕТОДИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	161

Навчальне видання

**Щербініна Ольга Миколаївна,
Павленко Олексій Миколайович**

ОСНОВИ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Частина друга

Навчальний посібник

для студентів вищих навчальних закладів

Технічний редактор – В. П. Сливко
Верстка, макетування – Н. О. Приходько
Літературний редактор – А. М. Конівненко
Коректор – А. М. Конівненко

Підписано до друку
Гарнітура Times New Roman
Замовлення №

Формат 60x84/8
Обл.-вид. арк. 7,0
Ум. друк. арк. 8,17

Папір офсетний.
Тираж 300 прим.



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
(04631)7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.