

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М. В.
ЛИСЕНКА**

**Методична розробка спеціального курсу за темою творчого
мистецького проєкту**

**«МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ РОБОТИ НАД СОНАТАМИ ДЛЯ
СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО
АМАНДИ РЬОНТГЕН-МАЙЄР І СТЕФАНІЙ ТУРКЕВИЧ»
(спеціалізація «скрипка»)**

Здобувачки ступеня доктора мистецтва

кафедри скрипки

Довгої Дарини Юріївни

Творчий керівник:

Народна артистка України,

професорка

Шутко Лідія Остапівна

Науковий консультант:

докторка педагогічних наук,

докторка філософії музики,

професорка

Андрейко Оксана Іванівна

ЗМІСТ

ВСТУП	3
ТЕМА 1. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СОНАТИ	5
1.1. Канцона.....	5
1.2. Танцювальна сюїта	6
1.3. Соната	9
ТЕМА 2. ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ	10
2.1. Мелізми.....	10
2.2. Мордент і трель	11
2.3. Вібрація.....	11
ТЕМА 3. ФОРМУВАННЯ ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД СОНАТОЮ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО СІ МІНОР АМАНДИ РЬОНТГЕН-МАЙЄР І СОНАТОЮ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО СТЕФАНІ ТУРКЕВИЧ	13
ВИСНОВКИ	32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	33

ВСТУП

Курс присвячено формуванню засобів художньої виразності та виконавських особливостей в процесі роботи над сонатою для скрипки та фортепіано сі мінор видатної шведської скрипальки і композиторки епохи Романтизму Аманди Рьонтген-Майєр та сонати для скрипки і фортепіано першої української композиторки, теоретикині Стефанії Туркевич.

За допомогою методичної розробки даного спецкурсу молоді виконавці і науково-педагогічний склад кафедр скрипки та камерного ансамблю музичних академій України матимуть нагоду ознайомитись з новим репертуаром, адже наша музична спільнота все частіше вдається до спроб розширити свій концертний та навчальний репертуар.

У зв'язку з цим актуальним у методичній розробці спеціального курсу є звернення до скрипкових творів жінок-композиторок початку XIX — середини XX століття, серед яких чільне місце займає творчість Аманди Рьонтген-Майєр і Стефанії Туркевич.

Скрипковий репертуар, в який входять дані сонати реперзентують національні традиції двох країн. Аманда Рьонтген-Майєр у своїх творах тяжіла до ліричної чарівності та ритмічної пружності. Також, у її камерно-інструментальній творчості зустрічаються образи бурхливої романтики. Найбільше у музиці Майєр приваблює мелодійне багатство та зручність виконання скрипкових партій.

Стефанія Туркевич працювала у поміркованому модерністському стилі, поєднуючи традиційну тональну музику з елементами неокласицизму, неоромантизму, експресіонізму та інколи сюрреалізму.

Навчальний курс висвітлює ключові етапи еволюції жанру сонати у розрізі світового скрипкового виконавства. Особливий акцент спецкурсу

зроблено на творчості блискучої виконавиці, скрипальки та копозиторки Аманди Рьонтген-Майєр. Аналіз обраних творів дав можливість розкрити глибину творчого задуму кожної авторки.

Ключовою метою курсу є привернення уваги до одних з найяскравіших зразків світового скрипкового репертуару.

Увагу спеціального курсу було приділено опрацюванню виконавських труднощів та пошуку нових підходів до виконання творів, розглянутих у даній методичній розробці.

Курс розкриває перед українськими музикантами значення малознаних на теренах України сонат як мистецького жанру, який заслуговує на активну популяризацію.

Молоді скрипалі та піаністи, а також науково-педагогічний склад кафедр скрипки і камерного ансамблю музичних академій України матимуть змогу глибше ознайомитись із музичною драматургією скрипкової творчості жінок-композиторок і застосувати набуті знання у своїй виконавській практиці.

Спеціальний курс «Методичні рекомендації роботи над сонатами для скрипки та фортепіано Аманди Рьонтген-Майєр і Стефанії Туркевич» складається з трьох тем, що поділяються на підтеми, висновків та списку використаних джерел.

ТЕМА 1. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СОНАТИ

Сонатна форма розвивалась із танцю, адже музика і танець завжди були нероздільними і справляли глибокий вплив одне на одного.

Науковці припускають, що перша музика була, швидше за все, інструментальною; що ритмічні аспекти музики цілком могли бути відкриті до співу і склалися з гри по порожній колоді або по шкурі тварини, натягнутій на колоду, а винайдення струнних інструментів датуються щонайменше 2000 роком до н. е.

До виникнення пісні вокальна музика була багатоголосною і звучала в унісон або октавами, тоді як пісня почала застосовувати інтервали, відмінні від октави, а також мелодичні лінії. Французи покладали слова віршів на музику і згодом виник новий засіб вираження — так званий шансон (італ. «канцона»).

1.1. *Канцона*

Як випливає з назви, канцона використовувала голоси співаків як інструмент поєднання мелодії та акомпанементу. У перші століття голос був єдиним способом виконання канцони, але в міру вдосконалення інструментів їх вже рідше стали замінювати на голос.

Використання інструментів у виконанні канцони поступово зростало, а кількість вокальних партій зменшувалось. Згодом, канцона почала створюватись виключно для інструментів.

Канцона була найпершим ансамблевим твором, що формувалася за принципом контрасту. Потреба в різноманітності та контрасті сформувалася в канзоні відповідно до моделі, яка 1640 році була стандартизована італійським органістом, скрипалем, композитором та педагогом Тарквініо Мерулою (1595 – 1665) [6, с.1].

Він вводить у твір чотири частини; подальші вдосконалення були започатковані німецьким композитором та органістом Самуелем Шейдтом (1587–1654) та його наступниками.

За рахунок повільних частин і вужчому тональному діапазону канцона стала значно полегшувати напругу на голосові зв'язки співаків, чергуючи повільні частини твору зі швидкими.

Коли популярність вокальної музики почала стрімко зростати, інтерес до жанру кантати й ораторії відволік людство від жанру канцони. Тому, канцона поступово почала відходити також і від виконання інструментальними ансамблями. Зміни призвели до посилення у публіки інтересу до танцю — виду мистецтва, в якому художні образи створюються засобами рухів тіла.

1.2. Танцювальна сюїта

Кожен регіон став розвивати власну культуру, будь то музика, танець чи живопис, але подорожі та взаємозв'язки різноманітних культур між собою призвели до обміну творчими ідеями. Таким чином, кожна расова група та регіон винайшли свої власні види танців і музику, яка їх супроводжувала, і з цього випливало, що обміни запровадились з появою мандрівників [6, с.1].

У результаті відбувся процес, через який найцікавіші та найяскравіші танці стали розповсюджуватись на широку аудиторію. Таким чином виникла тенденція до стандартизації танцювальної форми, де музика могла видозмінюватися.

У процесі розповсюдження, танці часто отримували нові назви в залежності від місця, де могли закріпитись, а їх виконавські характеристики могли змінюватися, але незначною мірою [6, с.2].

Коли жителі різних регіонів збиралася на святах або інших світських заходах, подія зазвичай була запланована заздалегідь і мала тривати кілька годин. Під час заходів звучала музика, гості мали можливість танцювати.

Організація подій вимагала введення в програму такої кількості танців, під час виконання якої учасник дійства не надто втомлювався [6, с.2].

Як і у випадку з канцоною, різноманітність та контраст танців на світських заходах і святах відігравали велику роль в підсиленні інтересу учасників дійства. Чергування темпів забезпечувало відпочинок між періодами інтенсивної танцювальної діяльності, а цикл танців поклав початок виникненню жанру танцювальної сюїти.

Оркестр починав танцювальну серію з фанфар, щоб привернути увагу гостей дійства. Після цього починалася так звана *інтрада* (*інтродукція*) — невелика п'єса маршового характеру, під яку танцювали гості, щоб належним чином розтягнути м'язи ніг і налаштувати синхронність між парами і підготуватись до циклу танців. Після короткої паузи починався *гавот*, музика якого ставала більш енергійною.

Коротка пауза після завершення попереднього танцю давала початок *сарабанді*, яка сповільнює, але зберігає пульсацію, щоб танцюристи могли відновити дихання та дозволити своїм втомленим м'язам розслабитися. Тепер гості готові танцювати *алеманду* або *куранту*.

Сповільнення темпу за рахунок *сициліани* допомало гостям перевести дух. Цикл танців закінчується інтенсивною та запальною *жигогою*.

Набір із шести танцювальних епізодів зазвичай займав не менше десяти і не більше двадцяти хвилин, після чого подовжена пауза дозволяла гостям дійства відпочити і переходити до наступної сюїти [6, с.2].

Загальновизнано, що темп танців, які входили до стандартної танцювальної сюїти знаходився діапазоні, вираженому в ударах за хвилину:

Preludio	 = 50 to 60	Gavotte	 = 120 to 180
Sarabande	 = 45 to 65	Corrente.....	 = 180 to 220
Allemande	 = 100 to 180	Giga	 = 140 to 180

Рис. 1. Метричні умови частин танцювальної сюїти

Варто зазначити, що сталих метроритмічних вказівки не було сформовано до 1820 року; таким чином, описи темпу, використаного у танцювальній сюїті, були такими, як і всі, що існували до Бетговена та Шуберта. Так виникла танцювальна сюїта, серед перших розробників якої були Мельхіор Франк (бл. 1579 – 1639) — німецький композитор епохи раннього Бароко, Пауль Пойєрль (1570 – 1625) — німецький органіст та автор інструментальної музики і Валентин Хаусман (1560 – 1614) — німецький композитор та поет. Іноді сюїту також називали балетною.

Загальноприйнятим порядком танцювальної сюїти стали:

I. Увертюра, прелюдія або інтродукція

II. Алеманда

III. Куранта

IV. Сарабанда або лур

V. Менует, гавот або бурре

VI. Заклучна жига або ригодон

Оскільки такі класифіковані форми танцю у сучасному світі втратили свою популярність, танцювальна сюїта поступово стала виключно інструментальним твором. Згодом з назви вилучили слово «танець» і назвали її просто сюїтою. Прийняття цієї тенденції призвело до змін форми. Так вона природніше відповідала своїй новій меті.

Розвивалась форма сонати з меншою тривалістю, тоді як контраст між відповідними розділами був посилений, тому шукали нову назву, яка б більше вказувала на зміст, який вимагав звучання інструменту.

Слово, що означає таке звучання, було словом «соната», тож воно стало новою назвою цієї форми музики, і називала те, що ми звикли називати *«бароковою сонатою»*. Термін походить від італійського слова «*sonore*», що перекладається як «звучно». Епоха Бароко охоплює приблизно період з 1630 по 1750 роки [6, с.4].

1.3. *Соната*

В період XVII — XVIII століття скрипка стала головним засобом музичного дослідження та розвитку. Вона в цей період досягла вершини музичної і технічної витонченості в таких шедеврах, як сонати та партити Йоганна Себастьяна Баха.

Однак наприкінці XVIII століття роль головного героя на музичній арені поступово перейняло фортепіано, яке швидко розвивалося. Тоді як у докласичні часи композитор-скрипаль природно займав центр сцени, його місце було спочатку частково, а потім повністю узурповане композитором-піаністом.

Важко провести розмежування між бароковою сонатою та сонатою *класичного періоду*. Науковці стверджують, що відлік переходу від барокової до класичної сонатної форми починається саме з періоду творчості Йоганна Себастьяна Баха, а в період творчості Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетговена та Йоганнеса Брамса соната дійшла до найвищого рівня свого розвитку [6, с.4].

Друга половина XVIII століття є вирішальним поворотним моментом в історії європейської музики. У цей період був винайдений революційний принцип композиції. Ми називаємо його сонатною формою, хоча цей термін вводить в оману, оскільки він передбачає, що поняття «форми» може існувати незалежно від музичного «змісту» [3, с.581].

XX століття не залишило поза увагою скрипку. Велика музична революція першої половини XX століття, встановлення Арнольдом Шенбергом дванадцятитональних композиційних принципів, передусім стосувалися гармонічного процесу.

Пізніше, особливо після Другої світової війни, революція почала впливати на сферу структури, тембру, динаміки та артикуляції. У результаті очікувалося, що ключовим засобом революції Шенберга стане фортепіано, і що нова система не зазнає суттєвих змін у природі скрипкового письма[5, с.199].

ТЕМА 2. ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ

2.1. Мелізми

Італійський композитор та скрипаль Арканджелло Кореллі (1653 – 1713) та його попередники у своїх сонатах часто над нотою ставили плюсики, який вказував на те, що виконавець має на свій розсуд і смак придумати мелізм.

Інколи, це урізноманітнювало звучання твору, але частіше мелодія майже губилася у прикрасах, адже такі прийоми були традиційною практикою за часів Кореллі.

Різновидом таких мелізмів була *апподжіатура* — непередбачене затримання або довгий форшлаг. Цей прийом не змінював ритмічний малюнок у такті, лише займав деяку частину звучання основної тривалості.



Рис.2. Апподжіатура на письмі та при виконанні

Застосовуючи правила, які сформував німецький флейтист і музичний теоретик Йоган Йоахім Кванц (1697 – 1773), можна помітити належну висоту апподжіатури. Австрійський композитор та скрипаль Леопольд Моцарт (1719 – 1787) вважав, що основна нота має виконуватись з акцентом, тоді як німецький композитор Емануїл Бах (1714 – 1788) вважав, що акцент має йти саме на апподжіатуру [6, с.11].



Рис.3. Апподжіатура Л. Моцарта і Е.Баха

У більшості сучасних видань ми знаходимо вказівки з виносками для орнаментів, які були ретельно досліджені [6, с.11].

2.2. Мордент і трель

Мордент — різновид трелі, який починається з основної ноти і чергується з нотою, розташованою на секунду вище, закінчуючись на основній ноті. Його часто можна помітити у музиці італійського скрипаля та композитора Франческа Джемініані (1687 – 1762) та австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791) .

Трель починається над основною нотою і закінчується на ній. Такий стиль зазвичай використовувався в музиці Йоганна Крістіана Баха та його попередників.

Коли в повільній частині вказана довга нота варто продовжувати трель на половину або на $\frac{3}{4}$ тривалості ноти, закінчуючи основною нотою, утримуючи стабільну решту відліку [6, с.12].

2.3. Вібрація

Дослідники стверджують, що **вібрація** використовувалася для гри на віолах ще у 1550 році. Її популярність як прикраси час від часу то зростала, то слабшала протягом століть. Вібрація рідко використовувалася протягом XVII – XVIII століть, але деякі факти свідчать про те, що вона набула популярності пізніше [6, с.13].

Музиканти використовують вібрацію для посилення емоційного ефекту своєї гри; отже, її використання почало зростати в епоху Романтизму[6, с.13].

ТЕМА 3. ФОРМУВАННЯ ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД СОНАТОЮ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО СІ МІНОР АМАНДИ РЬОНТГЕН-МАЙЄР І СОНАТОЮ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО СТЕФАНІ ТУРКЕВИЧ

Одним з найвідоміших творів композиторки епохи Романтизму *Аманди Рьонтген-Майєр* є *соната для скрипки та фортепіано сі мінор*. Авторка написала її у віці 20-ти років і присвятила своєму батькові та надіслала її до Шведського музичного товариства, де серед рецензентів був композитор Нільс В. Гаде.

Товариство прийняло сонату, але рецензенти запропонували Аманді внести зміни до повільної частини. У відповідь в листі Майєр написала: "[Я настільки перейнялася нею в тому вигляді, в якому вона є, що мені, безумовно, було б важко вносити будь-які зміни [...]. Тому, я воліла б, щоб сонату залишили без змін". Цей лист свідчить про її впевненість як композитора. Соната була надрукована без жодних змін і опублікована у 1878 році [7].

Твір складається з трьох частин.

Перша частина сонати створена у формі сонатного Allegro і поєднує в собі експозицію, розробку, репризу та коду. Починається тривожною темою. Ритм цієї теми став важливим елементом у передачі експресії, а віртуозний блиск у фортепіанному акомпанементі, справляє великий вплив на ритмічні структури партії скрипки.

Основним мотивним матеріалом у творі служить пунктирна ритмічна фігура. Г.п. (тт. 1 – 8), починається в тональності сі мінор, яка створює похмурий настрій.



Рис.4. Пунктирна ритмічна фігура Г.п. з початку 1 ч.

Для збереження характеру і підтримки зв'язності та послідовності мотивів, представлених на початку частини, при відтворенні другого такту варто обрати струну «G» замість струни «D».

Для встановлення більш точного ритму, доцільно попрактикуватися в поділі пунктирного ритмічного малюнку на послідовні шістнадцяті ноти. Для цього потрібно використати *сольмізацію*.

Бажано не зупиняти вібрацію між нотою «ре» (т.11) і «ля» (т. 12), адже нота «ля» відіграє роль найвищої точки фрази. Вібрація може затримуватись через інтонаційні міркування, але бажано, щоб ці проблеми не шкодили художньому вираженню.

З огляду на те, що твір було створено в період романтизму, штрих *portamento* використовується Амандою Майєр у цьому творі як засіб виразності, притаманний романтичному стилю.



Рис.5. Нотація штриху portamento

Спираючись на дві нижні ноти, виконання акордів підкреслить верхню восьму ноту, яка є частиною мотиву пунктирного ритму.

Крім того, щоб досягти бажаної динаміки для цього акорду (т. 18), можна обрати рух смичка вгору, починаючи з верхньої половини смичка, другим варіантом може стати рух смичка вниз.



Рис.6. Акорди

Оскільки у даній частині твору тональності швидко змінюються, переходячи від сі мінору до фа мінору, а потім до мі мінору, для того, щоб вийшло кресцендо (т. 29), важливим є добре продуманий розподіл смичка, адже це робиться для підкреслення динаміки у т. 23, т. 25 і т. 27, а також кресцендо у т. 29. Варто уникати використання занадто великої кількості смичка на перших двох нотах.

Пропонується розділити легато і повести смичок вгору для збереження чіткого звуку, оскільки нота «ля» малої октави (тт. 38 – 40) служить опорною нотою, що передвіщає тональність П.п. (ре мажор). Окрім додавання смичка вгору, дуже важливо слухати партію фортепіано, щоб узгодити темп мелодії правої руки піаніста та поєднати кресцендо з мелодією фортепіано.

Фрагмент П.п. (тт. 50 – 57) — це приклад, який підкреслює важливість розуміння взаємодії між інструментами для досягнення більш узгодженого виконання. Контрастуючи з Г.п. у сі мінорі, яка передає похмурий і тривожний настрій, П.п. у ре мажорі передає відчуття спокою та оптимізму. Щоб зберегти безперервність, варто уважно слухати мелодію правої руки піаніста, коли скрипка готується взяти на себе роль домінуючого інструменту.

Повторювані уривки та музичні фрагменти у цій частині потребують урізноманітнення, оскільки це дає змогу отримати більш тонку інтерпретацію та підкреслює унікальні характеристики кожного фрагменту, тим самим додаючи більше глибини виконанню.

У фрагменті тт. 82 – 88 увагу потрібно приділити інтонації, яка особливо хитка у т.82 та 86.



Рис.7. Інтонаційно нестійкі фрагменти 1 ч.

Акорди у фрагментах тт. 92 – 94 та у 131 – 133 тактах потребують м'якості звуковидобування у нижній половині смичка.

Протягом усього розвитку частини, пунктирна ритмічна фігура з Г.п. пронизує розділ, чергуючи скрипку та фортепіано. Таким чином, координація між двома інструментами має бути тісно пов'язаною та добре збалансованою.

У розділі, що починається соль мажором (тт. 107–162) відбувається варіювання матеріалу П.п. Примітно, що в ньому представлені швидкі, зміни тональності та модуляції. Крім двох основних тем, в розробці також використовується перехідний матеріал (тт. 119 – 134).

Ключові зміни у першій частині сонати вимагають ретельного розгляду з точки зору змін характеру, артикуляції, переходів, вібрації та інших технічних елементів для їх ефектної інтерпретації.

Друга частина (Andantino) створена у тричастинній формі і має наспівну головну тему та енергійну середню частину, яка викладена у строгому двоголосному каноні між скрипкою та фортепіано, за якою слідує повторення першої теми.

Зовні друга частина сонати характеризується вишуканою простотою. Вона починається з наспівної теми у соль мажорі. Спочатку скрипка веде мелодію в супроводі фортепіано (тт. 1 – 8). пізніше фортепіано повторює мелодію, а скрипка йде на другий план (тт. 9 –16).



Рис.8. Початок другої частини

Після дванадцятитактового переходу, коли обидва інструменти зливаються, знову з'являється основна мелодія яка спочатку проводиться у фортепіано, а потім продовжується у скрипки в другій половині (тт. 29 – 36).



Рис.9. Проведення основної мелодії

Плавне перетинання струн є ключовим фактором для досягнення звучання легато.

Канон зображує жвавий діалог між скрипкою та фортепіано (тт. 47–118), вимагаючи від обох виконавців відчуття імпульсу та збалансованого ансамблю.



Рис.10. Канон

Авторка використовує канон, наповнений пульсуючою енергією. Він створює відчуття руху вперед в обох частинах. Таким чином, енергія та артикуляція, необхідні для акцентованих нот синкоп, походять від швидкості руху смичка.

Важливо включати вібрацію, яка узгоджується з фразою. Не рекомендується використовувати механічне, монотонне вібрато без музичного наміру. Натомість змінюйте швидкість і ширину вібрато відповідно т. 137.

У 165 т. після останньої ноти пропонується зробити *люфт-паузу*.

Загалом друга частина містить менше складних технічних вимог порівняно з двома іншими частинами, що надає виконавцю більшу художню свободу для індивідуальної інтерпретації.

Фінал (*Allegro molto vivace*) — це рондо, що містить кілька влучних винахідливих тем та драйвовий пунктирний ритм.

Вона є сумішшю енергійності, ностальгії, сталості, тепла та тріумфу. Основна тема у сі мінорі спочатку представлена скрипкою, а потім повторюється у партії фортепіано (тт. 5 – 24).

Важливу роль у цій частині відіграють пунктирні ритмічні фігури та синкопи, які розподіляються між скрипкою та фортепіано. Щоб досягти ритмічної точності з цими пунктирними ритмічними фігурами та синкопами, потрібно враховувати, що шістнадцята нота належить до наступної восьмої ноти з пунктиром, а не до попередньої восьмої ноти з пунктиром.

На початку цієї частини скрипка вступає під фортепіанний динамічний маркований акомпанемент. Важливо відмітити, що скрипковий вступ на початку, може відбуватись з помірної динаміки, але зберігаючи основний звук.

Щоб знайти ідеальне звучання для цього уривку, прагнучи гарної якості звуку, виконавці можуть регулювати швидкість, застосовувати різний пульс і враховувати кількість використаного смичка.

Т. 37 доречніше почати від середини смичка для більш зручного переходу від *pizzicato* до *arco* на нюансі *p*.

Порівняно з енергійною основною темою розділу «А», тема розділу «В» спочатку представлена у фортепіано, а потім підхоплена скрипкою, викликає ностальгічне почуття, (тт. 74 –100).

Однак настрій швидко змінюється при переході (тт. 101–142) до інтенсивної, енергійної та захоплюючої взаємодії між скрипкою та фортепіано, пунктирно-ритмічна фігура повертається і з кожним разом посилюється (тт. 111-138) і триває до тріумфальної повторної появи основної теми (тт. 119-171).

Потрібно особливо уважно слідкувати за інтонацією у т. 131.

Досягнення чистого та резонансного тону для кожної ноти штриху спікато у цьому розділі (тт. 119 – 122, тт. 127–134) вимагає гарної координації між лівою та правою руками скрипаля.

18 тактів до кінця частини потребує гарного фразування та динаміки. Останній акорд потребує більш довшого звучання на позначенні *fp* навіть при позначенні *sf*.

Стефанія Туркевич створила **сонату для скрипки і фортепіано** у віці 37 - ми років у 1935 році в період роботи у Вищому музичному інституті у Львові [1, с.123].

Твір був написаний у сонатній формі з дзеркальною репризою(в якій головна та побічна партії змінюються місцями). Містить атональне стрічкове голосоведення та поліфонізацію.

У партії фортепіано присутня колористичність та яскравість. Це відбувається за допомогою паралелізмів та акордових накладень. При виконанні дані якості затушовуються мелодичним викладенням скрипкової партії.

Соната має три частини, а саме: сонатне *allegro* в мі мінорі, «пасторальну» другу частину у фа-дієз мажорі і жанровий фінал (*Allegro-Rondo*) у мі мінорі.

Музичний розвиток у творі відбувається в постійних модуляціях, тому тональний план є умовним [2, с. 279].

Твір має складний тематизм і опосередкований зв'язок з народнопісними джерелами. В ньому можна відчуті присутність фольклорно-танцювальних епізодів.

У творі використовується стилізовано-фольклорний матеріал. Риси стилю сонати, які б ми могли віднести до неокласичних, виявляються не в найбільшій мірі [2, с.280].

Перед тим, як готувати твір до виконання, потрібно придивитися до кожної фрази і подумати, де можна урізноманітнити матеріал за рахунок штрихів.

Тема головної партії першої частини починається у фортепіано і повторюється у скрипки. На органному пункті з'являється спокійна, урочиста, емоційно виразна мелодія, яка нагадує слов'янські язичницькі піснеспіви, в якій переважає вісімковий рух тріолями.

Мелодію супроводжує контрапункт, хід якого добре поєднується з темою «піснеспіву». Звучання контрапункту з кожним разом стає дедалі більш насиченим як гармонічно так і фактурно.

В наступній фазі розвитку мелодичного матеріалу головної партії хроматика замінюється повною «неокласичною» діатонікою [2, с.280].

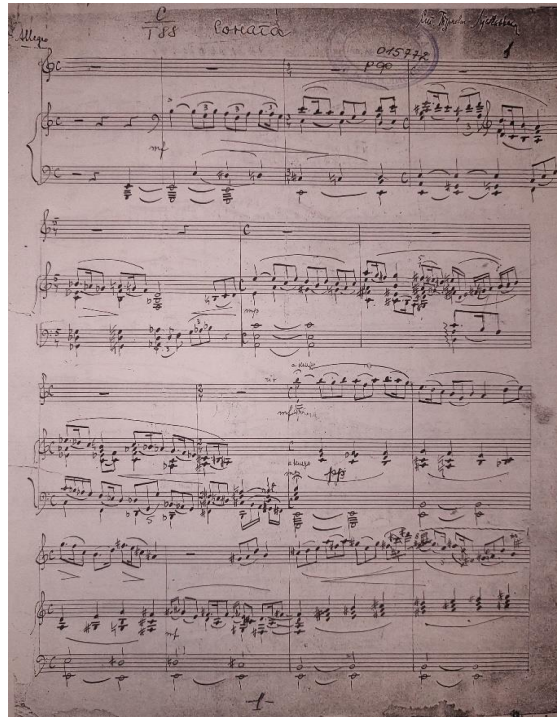


Рис.11. Початок першої частини

Скрипка починає свою мелодію з акорду, який краще виконати способом *arpeggiato*, що надасть йому плавності.

10 такт **зв'язної теми** закінчується на *crescendo* і потребує розділення легато та довшого проведення останньої ноти.

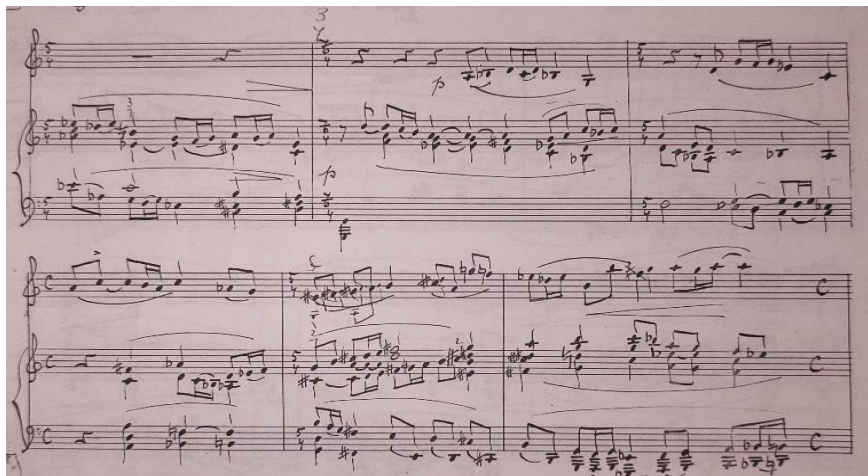


Рис.12. Зв'язна тема 1 ч.

Октава «Фа-фа» (41 т.) варто другу ноту заграйти з ферматою. За рахунок фермати додається плавність та подовження переходу з «фа» на «фа»

– дієз», а саме першої ноти нової фрази. Після фермати потрібно зробити *crescendo* на новій фразі.

Два такти до **Побічної партії** мають мелодію, яка побудована на великій відстані між нотами та має стрибки між позиціями. Їх варто відпрацьовувати повільно на нюансі *p*, використовуючи звучання тонального центру.

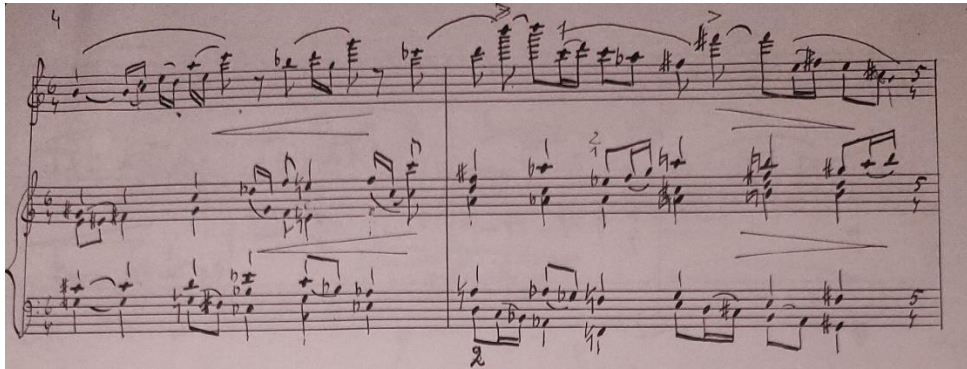


Рис.13. Два такти до П.п. 1 ч.

Побічна партія першої частини у фортепіанному викладі має опосередкований зв'язок з народнопісенними джерелами. На це вказують терцеві паралелізми, з'явившись у третьому такті [2, с.280].



Рис.14. П.п., ч.1

Після проведення теми побічної партії авторка використовує прийом **контрапунктичного поєднання Г.п та П.п.**



Рис.15. Поєднання Г.п. та П.п., ч.1

Розв'язання довгої ноти «соль» у скрипки (2 т. до розробкового матеріалу), у восьму «соль – дієз» на *rit. e dim.* креативніше інтерпретувати на *pizzicato*.

За два такти до початку розробки звучить мелодія, насичена стрибками (ре – соль -дієз, до – соль -дієз) . Стрибки потребують відпрацювання на нюансі *p*.

Мелодичну лінію стараємось виконувати більш гостро, у танцювальному характері, а не плавно.

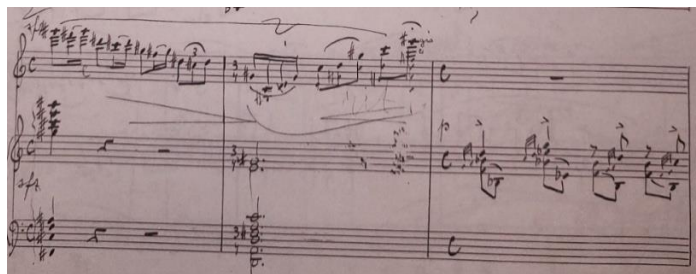


Рис.16. Інтонційно нестійке соло скрипки з 1 ч.

На початку розробки мотиви головної і побічної партій проходять одночасно, тим самим підкреслюючи поліфонічний спосіб мислення композиторки.

У співвідношенні голосів переважає імітаційна поліфонія, тому тема поступово віддаляється від свого фольклорного прообразу. Тема ще більше поліфонізується і насичується хроматизмами у викладі скрипки і

фортепіано. Весь наступний розвиток тематизму першої частини сонати проходить у цих двох інтонаційно-ритмічних сферах.

Гамоподібний хроматичний хід триолями після фортепіанного програву , який починається у високій позиції слід підготувати для чіткого інтонаційного озвучення, адже у фортепіанній партії не використовується нота, з якої починається вступ скрипки і це викликає нестійкість інтонації скрипаля, тим самим ускладнюючи процес виконання твору.



Рис.17. Гамоподібний хроматичний хід у скрипки догори, 1 ч.

Матеріал фортепіанного програву перед хроматичним гамоподібним рухом потребує гострого штриху для передачі образу грайливості та веселощів, а в партії скрипки *tremolo* імітує «стрибки» та «задиркуватість», яка переходить до пісенної лірики, що звучить на нюансі *p*, але насичено, з вібрацією (такт 72 , а tempo):

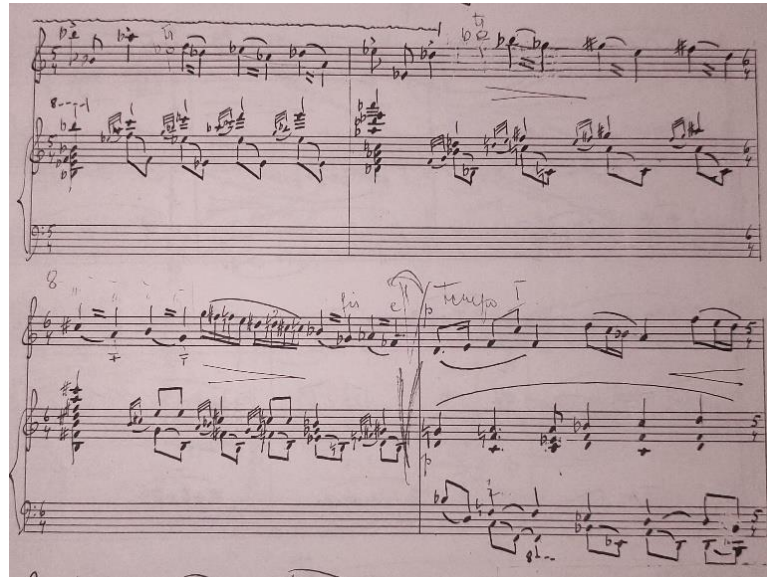


Рис.18. Використання прийому tremolo

У фрагменті, починаючи з 99 т. варто для інтонаційної стійкості та підготовки пропрацювати в повільному темпі різними ритмічними варіантами (до прикладу, дві шістнадцяті і дві восьмі, дві восьмі і дві шістнадцяті, використати пунктирний ритм)

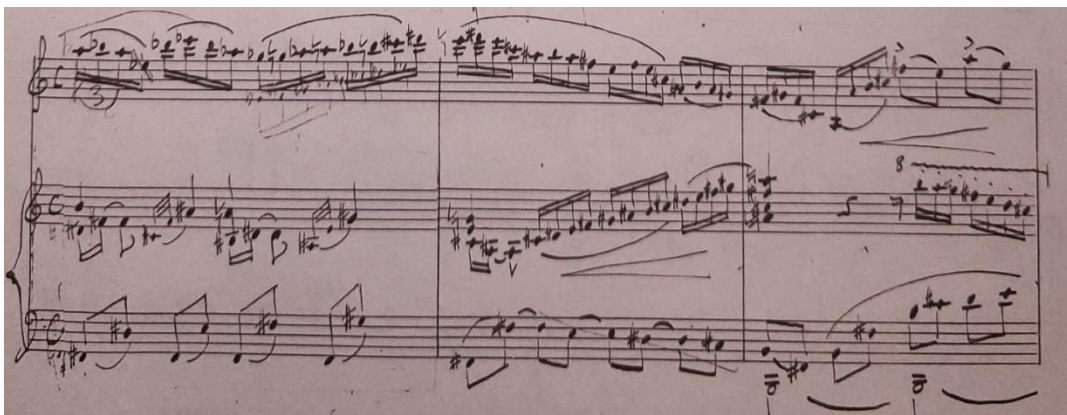


Рис.19. Такти з нестійкою інтонацією для пропрацювання

Con espressione poco affettando і один такт до даного позначення — каденція у скрипки. Її варто грати широко, вона повторює перший вступ скрипки у творі.

Третій такт від позначки *con espressione poco affettando* — тема, яку умовно можна назвати сициліаною. Виконавці мають до неї підійти так, щоб слухач впізнавав цю тему.

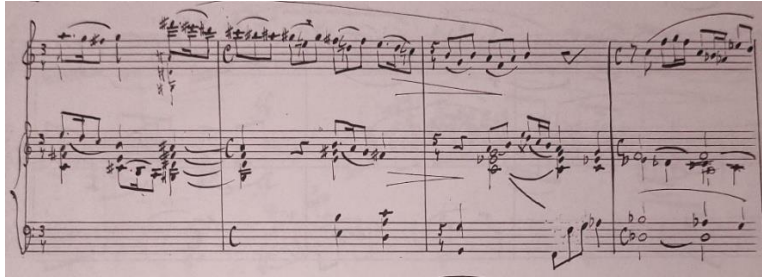


Рис.20. Тема умовної «сициліани»

Дзеркальна реприза починається з проведення **теми побічної партії**:

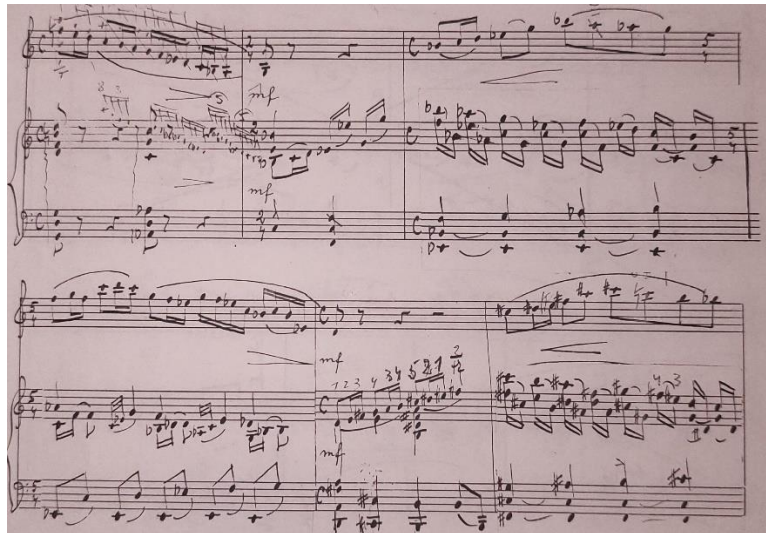


Рис.21. Дзеркальна реприза. Початок

Ліричний центр твору — це **друга частина сонати**, яка має назву «Ноктюрн» і створена у складній тричастинній формі. В ній композиторка передає слухачу картину мальовничої природи, світанок, яка контрастує з фольклорно-танцювальним епізодом, що містить в собі невігадливі інструментальні наспіви та опоетизовані жанрово-побутові сцени.

Спокійна, неокласична імпровізаційна мелодія оповідального характеру у скрипки підтримується м'якими, напівджазовими переважно консонуючими гармоніями партії фортепіано [2, с.280].

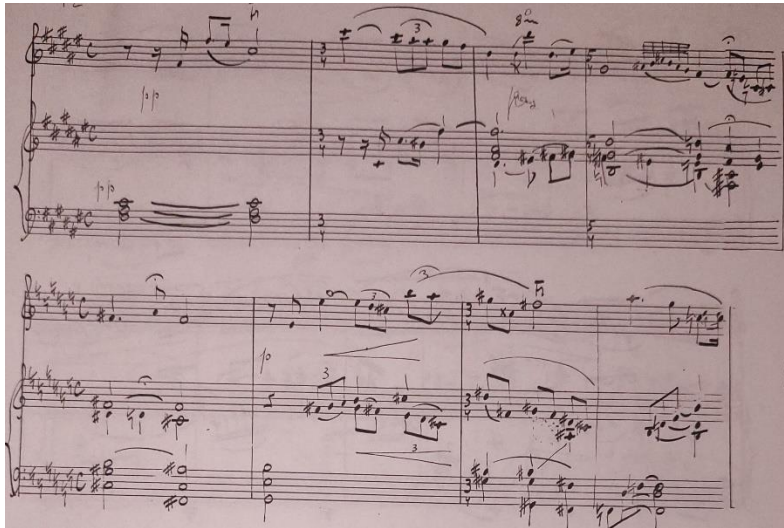


Рис.22. Друга частина сонати

Модуляції у частині не зникають, хоча ритм їх змін значно сповільнився, і тривалість розвитку тематизму в діатонічних зонах триває по кілька тактів, створюючи враження затишшя [2, с.280].

Третій такт від позначки *a tempo* — це гамоподібний рух шістнадцятими, на яких можна пришвидшити темп.

У такті 21 мелодія інтонаційно не стійка, тому її потрібно вивчити за допомогою тонального центру (такт 4 на рисунку).



Рис.23. Інтонаційно нестійкий такт

Від позначки *a tempo* з'являється нова фраза, яку варто виконувати з рухом (3 такт рисунку).



Рис.24. Друга частина сонати

Друга частина сонати має інтонаційно нестійкі місця, які потребують відпрацювання.

Скорочення репризи починається з наступних ткатів, а саме:

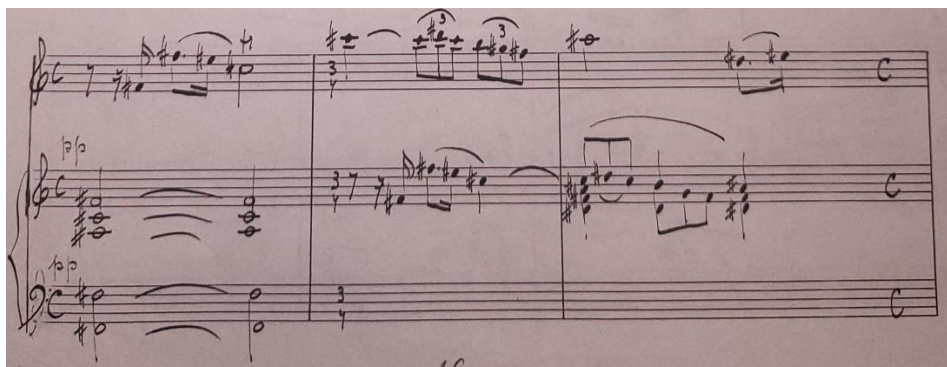


Рис.25. Початок скорочення репризи

В кінці частини репліка скрипки — це імітація питання. Його варто заграти повільніше. Програшом піаніста м'яко підійти до репризного фрагмента, що починається тонічним тризвуком у фа-дісз мажорі.

Фінал сонати

У цій частині слухач поринається в образи жанрово-побутової замальовки селянського танцю, який має задиркуватий, жартівливий характер з гострим

синкопованим ритмом та з яскравим народно-ладовим ритмічним колоритом.

Фінал написано у формі рондо зі схемою $A - B - A1 - C - A2 - D - A3$.

Рефрен у частині поступово скорочується. Дотепний, жартівливий ефект коди фіналу досягається суто конструктивними засобами.



Рис.26. Третя частина сонати. Початок

Чіткі темпові градації у частині авторкою не вказані, тому кожен з виконавців може інтерпретувати частину по-своєму. В даному випадку музика має веселий, активний, грайливий характер.

Фрагмент руху шістнадцятими згори вниз у тактах 82-83 потребують виконання у верхній половині смичка та відпрацювання різними ритмічними варіантами.



Рис.27. Нисхідний рух шістнадцятими

Третя частина сонати передає образ гуляння народу. В каденції після трелі, у 100-му такті можна взяти більш повільний, спокійніший темп.



Рис.28. Соло скрипки, третя частина

У фрагменті, де зустрічається хід восьмих нот октавами і форшлаг до них, потрібно бути уважним до інтонації та нот. Вони не мають повторення. Розкладені октави потребують відпрацювання на нюансі *p*.

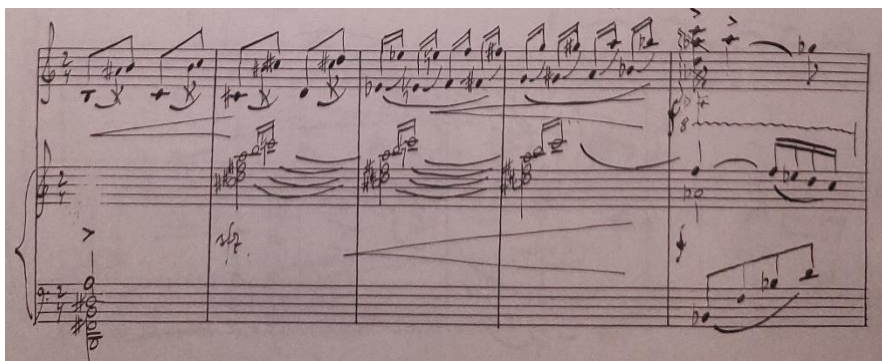


Рис.29. Октавний хід з форилагами

Після фортепіанного пасажу каденція у скрипки *andante cantabile a capella* має починатися від ноти «ре» з ферматою, а наступні ноти йдуть на стихання і заспокоєння.



Рис.30. Друга частина сонати

Presto і *Prestissimo* — в даному випадку не темп, а характер, адже темпові градації не вказані.

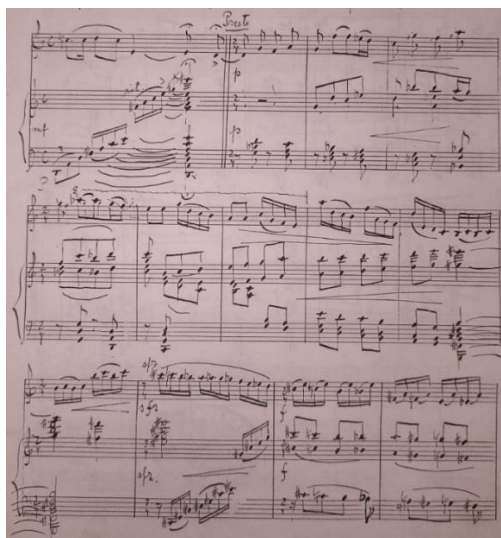


Рис.31. Закінчення третьої частини

ВИСНОВКИ

Курс «Методичні рекомендації роботи над сонатами для скрипки та фортепіано Аманди Рьонтген-Майєр і Стефанії Туркевич» має на меті вивчення жанру камерно - інструментальної сонати, адже протягом всієї історії людства партнерство скрипки та фортепіано завжди користувалося великою популярністю. У найдавніші часи жителі багатьох країн віддавали перевагу грі на інструментах в ансамблі.

Здійснюючи стрибок крізь століття, ми дізнаємось про труверів і трубадурів, які проявили свою творчу уяву і вдосконалили музичні інструменти.

У результаті засвоєння даного курсу виконавці та їх педагоги :

- 1.Розширять свої власні знання про еволюцію жанру камерно-інструментальної сонати.

- 2.Докладніше ознайомляться із творчістю двох композиторок, твори яких представлені у спецкурсі.

- 3.За допомогою інтерпретаційного аналізу, викладеному у даному курсі виконавці зможуть більш глибоко проникнутись образами, які розкриваються перед ними.

Методична розробка звертає увагу на взаємозв'язок між художніми образами творів, їх стилістикою та драматургічним наповненням, що сприятиме якісному підходу до їх виконання.

За допомогою даного спецкурсу українські скрипалі та піаністи зможуть отримати ґрунтовні знання та вміння, які втілять у власну виконавську практику.

Спеціальний курс підкреслює необхідність популяризації творчості жінок-композиторок початку XIX — середини XX століття на теренах України, адже їх скрипкова творчість є важливим внеском у світову музичну культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Павлишин Стефанія. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК, 2004. 160 с.
2. Стельмахук Р. Забутий львівський композитор – неокласик (штрихи до творчого портрета Стефанії Туркевич) / Роман Стельмахук // Музика Галичини *Musica Galiciana*. – Т. 2 / Ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. – Львів : Сполом, 1999. – С. 276–281.
3. Alec Harman, Wilfrid Mellers, Anthony Milner *Man and His Music*. The story of musical experience in the West. New York: Oxford University Press, 1962.[xvi, 1172 p., illus., music, 8vo]
4. Carl Flesch, *Violin Fingering In Theory and Practice*, translated by Boris Schwarz (London: Barrie and Rockliff, 1966), 287 p.
5. Gill, Dominic, ed. *The Book of the Violin*. New York: Rizzoli, 1984. 256pp.
6. Pedigo, Alan (1995). *International Encyclopedia of Violin-Keyboards Sonatas and Composer Biographies* (2nd ed.). Booneville, Ark: Arriaga Publ. 254 p.
7. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.skbl.se/sv/artikel/AmandaMaierRontgen>