

Розділ VI

МЕТОДИ ВИВЧАННЯ ПОЛІТОНІЧНОГО СТИЛЮ

Вивчання політонічного стилю в школі полягає в тім, щоби студіювати Баха; цілком зрозуміло, бо його твори, не кажучи вже про зміст їхній, стоять на недосяжній височині щодо форми. Баха мусить ґрунтовно вивчати кожний учень не тільки заради опанування прийомів голосоведіння, а й для поширення свого музичного світогляду.

Всі педагоги вважають за обов'язок свій давати учням Бахові твори; але здебільшого роблять вони це через усталену традицію і тому, на жаль, не знають, коли саме їх слід давати учням і як їх студіювати. Що це так, ми можемо пересвідчитися на щоденній роботі. Коли маленький учень грає невеличку п'єсу Баха, він виконує в ній тільки ноти, так ніби він має справу з сонатиною Шпіндлера; запитайте ви його, що він мусить робити, опрацьовуючи інвенцію; він вам відповість: „потрібно виділити тему“. Вивчання Баха безперечно може розвинути звук і зробити його гнучкішим; але робота ця вимагає наявності до певної міри оформленого звуку. Коли учень ще зовсім не вміє володіти звуком, коли в його виконанні не чувається хоч би елементарної співучості звуку, легато та відтінків,—для такого учня вивчання Баха передчасне. Тут потрібно твердо сказати: якщо легку сонату Бетховена можна давати учневі на певному ступеню його музичного й технічного розвитку, то так само й маленька прилюдія Баха принесе йому користь тільки на певному рівні цього розвитку. Тільки учень з достатньою підготовкою в галузі звуку й техніки зможе свідомо та впевнено подолати всі труднощі, з якими він зустрінеться, вивчаючи політонічний стиль, цєбто, зможе показати рух і розвиток голосів та правильне з'єднання їх.

Щоб ясніше зрозуміти й цілком здійснити прийоми голосоведіння, треба весь час пам'ятати, що сполучення двох і більше голосів — це ансамбль.

Умови для всякого ансамблю полягають: 1) — в наявності двох або більше виконавців, 2) — в знанні кожним виконавцем своєї

партії, 3) — в загальній зіграності всіх виконавців. Перша умова передбачає, крім усталення певної кількості виконавців (голосів), ще й характеристичний тембр інструменту (голоса) кожного виконавця. Всі ансамблі, якщо вони не переслідують спеціальних цілей (головним чином учбового характеру), написано звичайно для різних інструментів, або голосів; наприклад, струновий квартет: дві скрипки, альт і віолончеля; струнове тріо: скрипка, альт, віолончеля; вокальний дует: сопрано й баритон і т. д. Написано всі ці ансамблі для різних інструментів чи голосів, очевидно, тому, що, крім збільшення діапазону звучності, є можливість використати і всі багатства тембрових фарб окремих інструментів. В противному разі ансамблі, написані для однакових інструментів, були б насамперед надто одноманітні. Друга умова (знання кожним виконавцем своєї партії) передбачає виконання всіх тих вимог щодо стану пророблюваної речі. Кожна партія ансамблю мусить мати своє музичне й технічне оформлення, цебто, крім бездоганної передачі тексту, її слід виконувати змістовно й виразно та технічно впевнено. Неможна забувати, що кожна партія є самостійний голос; у своєму розвитку він припускає можливість фразування й відтінків в даному місці не тотожних з фразуванням та відтінками інших голосів.

Нарешті, виконання третьої умови (загальна зіграність) вимагає, крім ритмічної витриманості, розробки плану загальномузичного оформлення п'єси й погодження самостійних голосів, підкоривши їх єдиній волі; це виявляється у доборі темпів, загальних відтінків, кульмінаційних пунктах і т. ін.

Опрацьовуючи політонічну фортепіанову п'єсу, ці три умови кожного ансамблю ми виконуємо лише до певної міри. Ми говоримо до певної міри тому, що різницю тембрів можна показати на фортепіані тільки почасти, бо кожне фортепіано являє собою інструмент цілком певного тембру. Тільки завдяки мистецтву виконавця, що буде використовувати різні властивості ударів, протиставлення звучностей, всілякі відтінки, ефекти від першої та другої педалі, — можна добитися певних наслідків щодо тембрового офарбування і утворити ілюзію тембрової різноманітності. З другою і третьою умовами справа стоїть значно простіше, — їх цілком можна застосувати, що ми вже бачили раніше, підчас розгляду методів проробки п'єс та етюдів.

Після того, як учень розглянув політонічну п'єсу (інвенцію, чи фугу) і познайомився з її загальною звучністю, він мусить зробити невелику аналізу її форми, визначити кількість голосів та місце вступу кожного голосу, виявити появлення інтерлюдій та каденцій і т. ін.; а далі, приступаючи до безпосереднього опрацьовування п'єси, учень мусить насамперед проробити один голос, в якому вперше зустрічається тема. Треба визначити довжину теми, початок і кінець протиставлення, появлення інтерлюдії та каден-

ції; все це, звичайно в межах першого переведення. Потім потрібно з'ясувати правильність фразування та аплікатури, зазначеної в даному виданні, і в разі потреби, замінити їх своїми обґрунтованими аплікатурою та фразуванням. Потім учень починає вивчати цей голос (в межах одного переведення) окремими шматками, як ми зазначали вже в розділі про методи проробки п'єси, і зупинятися на моментах, що вимагають виявлення фрази та відтінків і неодмінно надаючи виконанню якомога більше виразності.

Коли перший голос (в межах першого переведення) вивчено, потрібно те саме проробити другою рукою з другим голосом (по черзі вступу), причім потрібно протягом всього першого переведення проробляти його одною рукою, хоч-би голос і переходив, як це часто трапляється, в партію другої руки. Наприклад, у першій триголосній інвенції другий голос потрібно програти лівою рукою в межах першого переведення (перші шість тактів), хоча при виконанні всієї інвенції, цей голос, почавшись з лівої руки переходить у другий половині другого такту в партію правої руки і зустрічається знову в лівій руці тільки в шостому такті. Після того, як обидва голоси підготовлено кожною рукою зокрема, настає складніший момент — з'єднання обох голосів двома руками. Трудність такого моменту полягає в тому, що, з'єднуючи обидва голоси, потрібно водночас показати їхній самостійний розвиток. Не досить висувати тільки тему спочатку в одному голосі, а потім в другому; не досить домінування якогонебудь голосу в той час, як інший тільки підграє. Навпаки, виконання двох самостійних голосів вимагає зберігати й самостійне їхнє фразування та відтінки; таке з'єднання цих двох голосів надає виразності політонічного звучання. Мелодійну лінію кожного голосу потрібно вести так, щоб увесь час відчувалась безперервна лінія розвитку рисунка. Ці труднощі особливо даються в знаки, коли рух одного голосу підтримується дрібними нотами, а рух другого — довшими нотами; в таких випадках потрібно вживати спеціальних прийомів. Як відомо, властивості фортепіянової звучності полягають в тім, що продовженість звука значно зменшується в міру наближення до верхнього регістру, при ударі однакової сили без педалей.

Це визначає, що для підтримки мелодійної лінії, написаної довгими нотами (половинними або чвертками), у верхньому регістрі потрібно вживати повнішого звуку, ніж в середньому, або низькому регістрах. Навпаки, фігурований хід дрібними нотами ($\frac{1}{16}$ або $\frac{1}{32}$), зовсім не потребує повного звуку можна грати його найтихшим ріано.

Звернемося тепер знову до з'єднання голосів з рухами різного характеру. Небезпека виконання обох голосів однаковою звучністю полягає в тім, що в таких випадках один голос може цілком заглушити другий; наприклад, коли голос у верхньому регістрі виконувати половинними нотами в ріано, то його майже

зовсім не чуто, буде якщо рух в середньому регістрі буде підтримуватись $\frac{1}{16}$ нотами, хоча би теж в ріано. Тому яскравіше виконання голосів вимагає різної сили звуку. Наприклад, в першій триголосній інвенції Баха неможна вступати в другім такті середнього голосу, написаного $\frac{1}{16}$ нотами звуком forte, бо верхній голос зовсім заглушиться, а в нім мусить увесь час звучати нота Е протягом трьох чверток. Навпаки, тема середнього голосу, виконана в ріано, дозволить верхньому Е при forte зберегти свою звучність, аж до того моменту, поки він увіллється в 4-ту четверть.

Контрастування звучностей загалом мусить мати місце тоді, коли доводиться провадити звукову лінію, що починається в однім голосі й передається до другого, і особливо, коли перший голос в дальшій своїм розвитку йде довгими нотами. Наприклад, в тій же інвенції в першій чверті 4 такту верхнього голосу починається лінія в 16-х нотах, що ніби продовжується в другій чверті середнього голосу (g, f, e, d, c, h, a).

Коли б всю цю лінію виконати звуком однакової сили ріано або forte, то не чути було б верхнього Е в другій чверті, і вся ця лінія здавалося б належала одному голосові. Бживання в цім випадку *diminuendo* також не допоможе справі, бо лінія продовжується в середнім голосі, у звучнішій регістрі. Коли ж почати цю лінію у верхнім голосі forte і продовжити її до Е другої чверті включно, а продовження цієї ж лінії в середнім голосі після павзи почати з Д несподіваним ріано, тоді дістанемо цілком певний ефект: таке виконання голосів буде якнайрельєфніше.

Далі розгляньмо приклад уживання контрастування звучностей при затримі. В тій же інвенції виконання верхнього й середнього голосів звуком однакової сили дасть в другій і третій чверті (3-го такту) вражіння одного тільки голосу, про затримання не буде й згадки, і це місце прозвучить так: e, c, d, e, f. Щоб уникнути цього, доведеться вжити того ж прийому. В данім випадку через низку спадних затримань потрібно почати такту верхньому голосі forte, потім з початку другої чвертки середнього голосу—ріано; це дасть змогу виділити затримання. Аналогічний прийом слід уживати при виконанні верхнього й середнього голосів в другій половині четвертого та в першій половині п'ятого тактів.

Коли підчас з'єднання двох голосів, виконаних спочатку двома руками, учень доб'ється певних наслідків в розумінні самостійного та рельєфного виконання кожного голосу без глушення одного другим, тоді відповідні місця з'єднання двох голосів можна виконувати одною рукою, як це видно із тексту.

З прикладів, що ми навели, другий і третій (четвертий і третій такти I-ої інвенції) повинно виконати під кінець одною правою рукою. В даному випадкові учень мусить добитися, щоби це місце підчас виконання одною рукою звучало би так само, якби він грав його двома руками. Найкраще для цього програти кілька разів

дане місце двома руками і, запам'ятавши певне звукове враження, виконати його одною рукою. Це потрібно проробити кілька разів, аж поки не матимемо цілком певного ефекту, коли не буде ніякої звукової різниці між одно-й дворучним виконанням.

Коли всі звукові деталі, потрібні для правильного й красивого виконання двох голосів підготовано в такий спосіб у партії правої руки і вона починає справлятися зі всіма труднощами голосоведіння, потрібно припинити ці попередні вправи обох рук. З цього моменту правою рукою потрібно вивчати лише її партію, підкреслюючи й оброблюючи всі відповідні місця. Отже прийом, що ми навели проходження двома руками того, що в кінцевому моменті мусить виконувати одна рука, має характер тільки попередньої проробки, і в дальшому подібна обробка даних місць уже не має ніякого значіння. Звичайно, якщо окремі моменти руху другого голосу, як це часто трапляється, належать до партії лівої руки, то ці моменти й не слід вивчати правою рукою. Після підготовки правої руки, настає черга для третього голосу, що виконується лівою рукою. Його потрібно також вивчити окремо лівою рукою і після підготовної роботи приєднати до перших двох голосів для спільного опрацювання. Тут можливо припустити й деякі варіанти: на випадок виникнення якихбудь труднощів, третій (нижній) голос можна неодразу приєднувати до перших двох голосів; спочатку виконати його з другим (середнім) голосом, або з одним першим (верхнім) голосом, а потім уже з'єднати всі три докупі. Отже, всю цю підготовну роботу потрібно скеровувати на те, щоб виявити самостійність кожного голосу, точність і музичність виконання; ця робота почасти мусить нагадувати роботу гарного диригента підчас оркестрових репетицій.

Як відомо, оркестрові репетиції вимагають часто для обробки окремих моментів симфонічної п'єси провадити роботу не зі всією оркестровою масою, а з групою інструментів. Коли кожна група (дерев'яних, мідних, струнових) інструментів добилася певної чіткості виконання, тоді провадиться з'єднання окремих груп дерев'яних з мідними, дерев'яних зі струновими й т. д. Пізніше з'єднання їх всіх в загальну оркестрову масу дозволяє мати ту стройність, звучність та викінченість виконання, яких бракувало раніше.

Отже, ми гадаємо, що метод роботи, який ми запропонували, хоч і може здатися досить складним, однак принципових заперечень він не мусить зустрінути. Раціональність такої диференціації нам доводилось спостерігати не раз, і наслідки були завжди гарні. Зауваження деяких музик, щоб політонічні п'єси вивчати тільки двома руками, бо інакше не буде мовляв політонії, відносяться власне до тої частини роботи, коли ми розв'язуємо питання політонічного порядку, цебто з'єднання голосів; для цієї саме політонії і потрібно виявити спочатку кожний голос і не тільки в нотах, а й на клявіатурі, під пальцями виконавців. Якщо кожен

голос виходить вдало, тоді можна ставити питання про координування голосів, політонію. Отоді, звичайно, настає час вчити річ двома руками. Коли ж виконавець не володіє рухом і не уявляє собі розвитку кожного голосу, студіювати річ двома руками остільки ж непродуктивно, як і вивчати її тільки кожною рукою зокрема. Безсумнівно, тільки попереднє технічне й музичне опанування кожного голосу може надати виконанню бажаної викінченості, що дозволить пишно розгорнутися політонічній канві й розшити її контрапунктичним мереживом.

Принципи попереднього опрацювання кожного голосу, що ми ілюстрували зараз прикладами із триголосної інвенції, стосується також і до простіших двоголосних інвенцій, та складніших чотири- або п'ятиголосних фуг.

Із всього сказаного можна зробити висновок, що опрацювання політонічних п'єс захоче в собі значні труднощі й вимагає певної підготовки для подолання їх. Хоч маленькі прелюдії Баха й не такі складні, як його триголосні інвенції та фуґи, їх все ж не слід давати учневі, що не володіє звуком та його відтінками. Тільки певна підготовка в цій галузі дозволить учневі приступити до них; виконання підготованого учня вийде за межі звичайної передачі тексту й стане до певної міри вступом до вивчення Бахівського стилю.

Наприкінці нам потрібно зупинитися на питанні стилю виконання Бахівських творів. Інвенції та фуґи вимагають насамперед рівного плавкого й безупинного руху. Самостійний розвиток кожного голосу дозволяє робити динамічні відтінки, наростання й падіння звучності, незалежно від решти голосів. Можливий, однак, збіг відтінків у всіх голосах одночасно; це трапляється переважно при наближенні до кульмінаційних пунктів п'єси. Невеличке *ritardando* вживається, звичайно, наприкінці кожного переведення, а трохи більше — при вивершенні всієї п'єси. *Accellerando*, як загальне правило, зовсім не вживається.

Загальний характер виконання мусить нагадувати виконання струнового або вокального ансамблю.

В прелюдіях (з Wohlt. Klavier) всі технічні моменти повинно висвітлювати крізь призму звукового заломлення й вільного виконання

В сюїтах — виявлення характеристичних особливостей кожного номеру або танцю: легкість, важкуватість, співучість, ритмічна підкресленість, грація, вишуканість і т. ін.

У фантазіях — драматична деклямація речитативів, перейнята щирістю патоса.

В органних п'єсах — велика звучність, тонке реґістрування, звукові контрасти сильніші, ніж у фортепіанових речах, загальна міць і розмах виконання.

Застосування педалізації в політонічних п'єсах ми докладно розглянули раніш.

Слід ще раз підкреслити, що вживання педалізації підчас опрацьовування інвенції та фуги з міркувань учбових не зовсім доцільне. Гадаємо, що опанувати всіма тонкощами голосоведіння можливо тільки без педалі, бо наслідком вживання педалів учнів являється неясність голосоведіння й невитримані ноти. В добре вивченій інвенції або фузі педалізацію можна припустити, як виняток; її роля зводиться тут до підсилення досягнутого вже ефекту. Решту ж Бахівських п'єс можна педалізувати зі всіма попередніми застереженнями щодо педалізації взагалі.

Органні п'єси можна виконувати, звичайно, тільки з педаллю.

Розділ VII

МЕТОДИ ОПРАЦЬОВУВАННЯ ПАСАЖІВ (ГАМИ ТА АРПЕДЖІО)

Гами та арпеджіо вимагають спеціальної роботи; ця робота має надзвичайно велике значіння з кількох міркувань. Насамперед у класичних музичних творах здебільшого зустрічаємо пасажі, що цілком складаються з гам та арпеджіо; в інших випадках вони входять до пасажів, як складові частини. Тому знання гам і арпеджіо значно скорочує опрацювання пасажу й принаймні напововину дає його в підготовленому вигляді. Гами й арпеджіо являють собою такі вправи, що їх виконують учні без нот, і через те учень має можливість звертати більш уваги на доцільність прийомів. Систематична праця з гами та арпеджіо привчає пальці до рівного й послідовного руху, розвиває швидкість та моторність пальців. Нарешті, виконуючи гами та арпеджіо по всій клявіатурі, учень при звичається до великих вільних рухів та виробляє відповідні прийоми. Тому від учнів потрібно вимагати, щоби вони, не утворюючи із виконання гам якогось культу, все ж приділяли певний час із своєї щоденної роботи спеціально для цих вправ. Систематична й доцільна робота учня в галузі гам і арпеджіо безсумнівно відіграє чималу роль в його технічному розвитку.

Гами. Якщо за найбільше досягнення під час виконання гами вважається хороша звукова лінія, то в основу роботи з гами повинно покласти все, що сприяє виявленню цих ліній. Для цього потрібно *твердо знати гаму, уміти рівно її виконати* й, нарешті, *зіграти хутким темпом*. Добре знання гами полягає в знанні її інтонації та правильної аплікатури. Учень мусить бездоганно знати кількість знаків кожної гами, формулу будови мажорної та мінорної гами; для цього педагог мусить дати йому певні теоретичні пояснення. Аплікатуру гами повинно усталити з самого початку навчання; вона мусить бути певна й раціональна (доконче з'ясувати потребу застосування 4-го пальця на даному ступені кожної гами), учень повинен її знати також бездоганно, як і інтонацію. Для кращого засвоєння аплікатури та інтонації гам буде дуже корисно, коли учень у процесі ознайомлення з якоюсь гамою записуватиме її

сам з означенням знаків і пальців. Такий запис надасть упевнености його виконанню й допоможе запам'ятати гаму. Щоб добре вивчати гами, потрібно приступати до нової гами тільки після цілковитого засвоєння попередньої. Коли вивчено й добре засвоєно всі мажорні гами в інтервалі октави, можна перейти до паралельних мінорних, гармонійних гам, також в інтервалі октави. Мінорні мелодійні гами слід вивчати трохи згодом, тому що вони трудніші для учня через свою будову. Зате ми вважаємо за можливе й потрібне вивчати гами з самого початку праці не тільки в рівнобіжних рухах, а і в протилежних. Це одразу привчає учня до вільніших рухів і примушує його уважно ставитись до роботи, а крім того, дає йому можливість знайомитися зі всією клявіатурою. Коли пройдено всі мажорні та мінорні гами в інтервалі октави, потрібно переходити до вивчання гам в інтервалах терції, сексти й децими, — спочатку в мажорі, а потім в мінорі. Цю роботу треба переводити, звичайно, поступово, щоб учень до нового прийому переходив після засвоєння попереднього. Вивчиши всі діятонічні гами, потрібно знайомитися також і з хроматичними, — спочатку в інтервалах октави, а далі в інтервалах терції, сексти й децими. Отже, учень набуває все більш і більш матеріалу для його щоденної роботи, не вважаючи на працю з арпеджіо. За неодмінну умову педагогічних задач ми вважаємо свідомість і увагу; коли до цього додати вимоги щодо якости виконання, то щоденну роботу учня можна обмежити одною тільки гамою мажорною і паралельними мінорними, звичайно, у всіх видах і положеннях. Отже, учень протягом кожних двох тижнів буде систематично повторювати весь цикл гам і завжди триматиме їх у пальцях. Для розвитку логіки музичного мислення треба, щоб учень вивчав і повторював гами в певній послідовності за квінтовым колом; або в хроматичному порядку, коли учень добре їх вистудіював.

Найдоцільніше вивчати гами за порядком квінтового кола, а не так, як звичайно роблять педагоги, — спочатку дієзні гами, а потім бемольні, починаючи з фа-мажору. Енгармонійний перехід від *Fis-dur* до *Ges-dur* ніяких особливих труднощів не являє; він допомагає учневі виразно уявити закінчений цикл гам, характеристичний для темперовного фортепіянового строю.

Другою вимогою виявлення звукової лінії є виконання гами рівним рухом і рівним звуком. Надзвичайно важливо привчити учня з самого початку занять до того, щоби він, вивчаючи гаму, завжди зважав на ці неодмінні умови виконання. За найкращий спосіб вироблення рівного руху й такого ж звуку потрібно вважати виконання гами кожною рукою зокрема грати її двома руками.

Гами слід виконувати щоразу повним круглим звуком і з гарним легато. При цьому слід пояснити учневі, що легато полягає не в тім, щоби витримувати на клявішах попередній палець, аж

поки не опуститься на сумежний клявіш другий палець, а в тім, щоби попередній звук ніби вливався в наступний. Звичайно, легато в справжньому розумінні цього слова, як на струнових інструментах, неможливе на фортепіяні, особливо при повільному темпі; його неможна дістати тому, що сила звуку вслід за ударом починає зменшуватись, і кожний новий звук завжди буде трохи сильніший за кінець попереднього. Але при певній м'якості удара, все ж можна добитися, якщо не цілковитого легато, то хоч ілюзії його. Щоби дістати рівний рух, початкуючий учень мусить виконувати гаму таким темпом, як ніби написано її цілими нотами, цебто він мусить для кожного звуку відраховувати по чотири частки. Коли гама йде рівним рухом і таким же звуком, можна перейти до половинних нот то-що. Взагалі щодо темпу виконання гам можна сказати те саме, що й відносно темпу п'єс та етюдів: гаму повинно грати таким темпом, що найбільш відповідав би технічному розвитку учня. Коли підчас виконання гами хугчішим темпом виявляться прискорення або затримання, провали звуку або недогравання та ще й, крім того, непогоджені рухи обох рук, коли клявіші ударяються обома руками неодноразово, — очевидно гаму ще не досить підготовлено для виконання таким темпом і слід знову вернутися до повільнішого темпу. Надто скорий перехід до хуткого виконання, коли рухи й звук ще не вироблено, призводить завжди до зібганого виконання, а цього слід категорично уникати. Деякі педагоги, крім звичайних прийомів виконання, радять своїм учням прийоми виконання з різними ритмічними змінами. В таких випадках гаму виконується увесь час, наприклад, не рівними шістнадцятими нотами, а пунктованими восьмушками з шістнадцятими й т. і. Такі прийоми радять і деякі збірники різних вправ і вживається їх, очевидно, для розвитку ритмічного чуття й утворення більшого зв'язку між короткою та довшою нотами.

Ми вважаємо, що виробляти ритм доцільніше на п'єсах (та й на гамах можна це робити тільки при рівному русі); для устанавлення певного зв'язку поміж двома нотами, є також значно раціональніші прийоми. Між тим, систематичне вживання вищезгаданого прийому призводить до того, що учень починає виконувати гами дуже нерівно. Якщо ми погодилися з тим, що одним із засобів вироблення звукової лінії є рівне виконання гам, то не слід вживати прийомів, що ведуть до протилежних наслідків. Що краще вийде в учня згаданий прийом, то більше шансів за те, що основний рівний рух гами в нього не вийде. Тому прийом ритмічних змін, на нашу думку, дуже сумнівний; його слід уникати. Розвитку ритмічного чуття допоможе виконання гам неоднаковими рухами в обох руках (наприклад, дві ноти проти трьох на одну метричну одиницю, коли в одній руці рух іде вісімками, а в другій вісімками в тріолях). Можуть бути корисні для розвинення вільного ритмічного руху в гамах прийоми акцентування на кожні

2-3-4-5 і т. д. нот. Треба застерегти, що акценти в таких випадках не мусять бути домінуючі, їх непотрібно підкреслювати. Зважаючи на те, що на першому пляні лишається виявлення рівної звучності, акценти робити слід легко, щоби тільки надати рухові певної ритмічності.

Застосування цього прийому приносить найбільшу користь тоді, коли всі гами гарно вивчено й вироблено звучність та рівний рух. Вживаючи цей прийом, найкраще грати гами в рівнобіжних і протилежних рухах завжди на чотири октави, незалежно від кількості нот, що припадає на один акцент. В таких випадках акцент не завжди припадатиме на нижню та верхню ноти гами, а буде падати тільки на першу ноту гами і на останню, при її закінченні. Зате потрібно вживати число протилежних рухів залежно від акценту: на кожні три ноти розійтись тричі, при акценті на чотири ноти — двічі, при акценті на п'ять нот — п'ять разів і т. д.

Акцентоване виконання гам розвиває ще й швидкість. Це буде тоді, коли при захованні метричної одиниці, збільшуватиметься швидкість руху. Наприклад, при акценті на кожні три ноти гама йде в певному темпі; при зміні акценту на кожні чотири ноти і при захованні попередньої метричної одиниці хуткість руху, очевидно, буде збільшено (в першому випадку на одну долю часу приходилося три ноти, в другому — чотири). Особливо цікавий прийом комбінування всіх акцентів при однаковій метричній одиниці. В цьому прикладі гаму виконується так, що остання нота (внизу) руху з якимнебудь акцентом, служить одночасно і першою нотою руху з новим акцентом. Отже, починаємо виконувати гаму з акцентом на кожні дві ноти і переходимо послідовно через усі види акцентів аж до акценту на кожні вісім нот при безупинному русі та поступовому зростанні хуткості руху при зміні акценту. Очевидно при захованні метричної одиниці гама з акцентом на чотири ноти буде йти вдвічі хутчішим рухом, ніж гама з акцентом на дві ноти; гама з акцентом на вісім нот — в чотири рази хутчіш, за гаму з акцентом на дві ноти. В аналогічних випадках, щоби зберегти на весь час рівний рух, потрібно почати гаму (з акцентом на дві ноти) повільним темпом.

Всі наведені до цього часу прийоми служать для розвитку рівного руху й рівного звуку. Але вже при виконанні гами з різними акцентами на одну метричну одиницю, виникає потреба переходити до хутчішого темпу, тому що цей прийом і служить переважно для розвитку хуткості пальців при вільному, звичайно, русі руки.

Наступна стадія — це використання рухів, як перехідного моменту до технічних прийомів. Тут мова йде про те, щоби знайти правильний прийом для виконання гами можливо хутчішим темпом, коли рівність звуко руху, а також і вільність руху пальців уже підготовлено. Прийом цей полягає у вільному виконанні пасажу одним рухом. Спочатку йде підготовка цього прийому, причім

потрібно виробити доцільний гнучкий рух для виконання частини гамми від 3-х до 8 нот одним рухом і провадити це у формі вправи від усіх ступенів даної гамми, зберігаючи для кожного ступеня ту саму аплікатуру. Крім того, вправи ці виконуються на кожній гамі аплікатурою це-дур, так що перший палець припадає і на чорні клявіші. Цей прийом розвиває гнучкість китиці й руки, а також і влучність підкладати перший палець. Вивчати такі вправи потрібно, звичайно, кожною рукою зокрема, для того, щоби фіксувати увагу на кожному русі й дбати за найбільший ефект. Після такої підготовки можна перейти до виконання довгих пасажів, додаючи поволі по одній ноті; кожний пасаж виконується також одним рухом. Аплікатуру вживається уже відповідно до кожної даної гамми. Велике значіння має в таких випадках застосування відтінків наростання й падіння звуку (*crescendo, diminuendo*); ці відтінки допомагають усталенню більшого легато та максимальній свободі рухів.

Арпеджіо. Опрацьовуючи арпеджіо, потрібно ставити собі ті ж завдання, що й при роботі з гаммами: вироблення звукових ліній. Засобами досягнення цієї мети є знову *досконале знання арпеджіо, рівне виконання їх і, нарешті, хуткий темп.* Для засвоєння арпеджіо учень мусить познайомитися хоч би в найелементарніших рисах з будовою акордів та їх обернень. У всіх тризвукових арпеджіо потрібно вживати подвійну аплікатуру: це-дур (цебто в правій руці для основного положення — перший, другий і третій пальці, для секстакорду — 1, 2 та 4 пальці й для квартсекстакорду — 1, 2 та 4 пальці) і аплікатуру, при якій перший палець кавжди припадає на білий клявіш (за винятком *Fis-dur* та *dis-moll*).

Другу аплікатуру вживається частіше; вона зручніша в хутчіших пасажах, але трапляється й такі пасажі, в яких неминуче доводиться вживати перший палець на чорному клявішеві; а щоби перший палець зробити моторнішим, потрібно вчити арпеджіо і з першою аплікатурою. Надзвичайно важливий прийом виконання арпеджіо полягає в тім, щоб їх зробити безперервним і водночас гнучким рухом руки. Категорично уникати слід прийому, коли підкладання 1-го пальця ставить руку до клявіатури під кутом у 45° (в одну площину з нею), а після того, як перший палець опускається на клявіш, рука знову стає сторч до клявіатури. Такий прийом призводить тільки до того, що арпеджіо хутким темпом ніяк не виходять. Для вироблення рівного звуко руху арпеджіо слід виконувати й кожною рукою зокрема й повільнішим темпом. Всі наші попередні зауваження щодо виконання гам, можна застосувати й до виконання арпеджіо.

Всі арпеджіо тризвуків потрібно, звичайно, виконувати у всіх оберненнях акорду, спочатку в інтервалі октави в прямому й протилежному рухах, в мажорі та мінорі. Тільки після того, як добре вивчено арпеджіо тризвуків, можна переходити до арпеджіо септакордових, що заховують у собі значні труднощі для

виконання. Їх вивчається також, як і тризвукові арпеджіо в інтервалі октави, в прямому й протилежному рухах. Застосування акцентів не відіграє такої ролі, як підчас виконання гам; але у всякому разі неможна обмежитися тільки акцентом на кожні три ноти, як це звичайно трапляється, а потрібно вживати поряд хоча би акцент на чотири ноти. Після засвоєння арпеджіо тризвукових і септакордових потрібно приступити до вивчення комбінованого руху арпеджіо, що відіграють, приблизно таку ж роль, як і підчас вивчення гам, виконання їх в інтервалах терції, сексти й дедами. Цей прийом полягає в тім, що ліва рука виконує арпеджіо основного положення, а права одночасно виконує спочатку арпеджіо в положенні секстакорду, далі квартсекстакорду й, нарешті, секстакорду октавою вище (в широкому розміщенні). Потім ліва рука виконує арпеджіо в положенні секстакорду, а права—арпеджіо в положенні квартсекстакорду, далі в основному положенні й нарешті, квартсекстакорду октавою вище, і т. д.

Цей прийом, звичайно, трудний для учнів, і тільки через деякий час можна переходити до вивчення септакордів у такому ж комбінованому русі. Зважаючи на те, що септакорд має більшу кількість обернень, ніж тризвук, відповідно до цього і кількість комбінованих рухів в арпеджіо септакордів буде більша, ніж у тризвукових арпеджіо.

Нарешті, до вивчення арпеджіо слід віднести виконання цілої низки різних арпеджіо від одної ноти, причім вивчення цього прийому можна відсунути до моменту відповідної підготовки учня. Прийом цей полягає ось у чому: на кожній ноті можна будувати низку акордів, і нота ця (басова) в кожному даному акорді буває послідовно: прима, терція, квінта й септима.

Отже, на якійбудь ноті можна побудувати такі акорди: мажорний тризвук, мінорний тризвук, мажорний секстакорд, мінорний секстакорд, мажорний квартсекстакорд, мінорний квартсекстакорд, зменшений септакорд, домінантсептакорд, квінтсекстакорд, терцквартакорд, секундакорд, секундакорд малого септакорду зі зменшеним тризвуком внизу (малий ввідний септакорд). Наприклад, на ноті *до* можна побудувати такі акорди:

c, e, g; c, es, g; c, es, as; c, e, a; c, f, a;

c, f, as; c, es, fis, a;

c, e, g, b; c, es, ges, as;

c, es, f, a; c, d, fis, a; c, d, f, as.

Ці акорди лежать в основі арпеджіо, що потрібно виконувати на всій клявіатурі хутким безперервним рухом вгору і вниз, причім остання нота попереднього акорду являється одночасно і першою нотою наступного акорду. Коли будемо мати певні досягнення в галузі вивчення арпеджіо, і учень вмітиме їх виконувати

рівним рухом і звуком, потрібно буде, як і в гамах, перейти до використання рухів для виконання арпеджіо хутким темпом. Підготовні прийоми полягають у тім, що спочатку вживається один рух для зв'язування двох нот вгору і вниз, наприклад, (с-е, е-с), далі йде інша група (е-г, г-е), і коли обидві групи підготовлено, можна перейти до виконання трьох нот одним рухом угору і вниз (с-е-г, г-е-с) і т. д. При цьому всю увагу потрібно буде зосередити на тім, щоби цей поламаний тризвук було виконано одним вільним гнучким рухом всієї руки без ізольованих рухів окремих пальців і поштовхів на кожній ноті. Найважливіше значення підчас виявлення звукових ліній в арпеджіо має положення 1-го пальця, крім, звичайно, вільних рухів. Від доцільности його позиції, його влучности й гнучкості залежить лінія руху руки; виправляючи хиби положення 1-го пальця, ми тим самим можемо виправити негарні відхилення в рухах руки. Через це, при виконанні одним рухом групи з декількох нот, всю увагу учня потрібно справляти на момент підкладання 1-го пальця. Досягнення в галузі руху при цій комбінації пальців (2-1-3, 3-1-2, 2-1-4, 4-1-2) являються, мабуть, найважливішими для виявлення правильної лінії руху. Поступове додавання після основного руху по одній ноті знизу й згори дозволяє довести виконання арпеджіо вільним рухом руки на протязі всієї клявіатури. Форма акорду, яку зберігають пальці підчас руху, має також значення, однак за тої умови, коли палець й рука лишаються тільки пружними, не переходячи до стану напруження, бо інакше можна паралізувати самий рух.

До вивчення техніки подвійних нот переходить учень тоді, коли він має вже певні досягнення у галузі технічного опанування простих гам та арпеджіо. Коли вироблено вільний рух, тоді можна говорити й про можливість досягнення в галузі подвійних нот. Докладне вивчення подвійних нот так само, як і студіювання гам та арпеджіо, належить до методики техніки. Тут же ми хочемо звернути увагу на те, що при виконанні гам подвійними терціями, велике значіння має і аплікатура, крім, звичайно, доцільного використання рухів. Багато є систем аплікатури, і майже кожний великий піаніст має свою власну аплікатуру. Вибір тої чи іншої аплікатури із загальновизнаних залежить від розміру руки й пальців, їхньої гнучкості та влучности. Зручність аплікатури для учня відобрає колосальне значіння, тому що тільки за допомогою відповідної аплікатури можна здійснити ілюзію легато в гамах подвійними терціями (справжнє легато в даному випадку майже неможливе). Для виконання пасажів (гам та арпеджіо) подвійними октавами потрібно, крім загальної свободи рухів, володіти вібруванням руки та вмінням користуватися з технічного фразування (групування октав). Для опанування основною технікою подвійних нот, потрібно вміти виконувати подвійними терціями всі види гам і подвійними октавами всі види гам та арпеджіо.

Вправи. Ми не можемо надавати вивчанню вправ (у збірках) такого значіння в справі розвитку техніки, як це було в старій школі; але цілком заперечувати користь від деяких вправ неможна і в наші часи. Як правило, виконання різних збірок вправ призводить до механічних рухів, нескільки не наближає учня до опанування прийомів і тому за найкращий матеріал для вироблення рухів, як прийомів, можуть бути п'єси, що вивчає учень. В них він знайде силу матеріалу для всіляких вправ. Але є певні види вправ, в яких сконцентровано все те, що може принести учневі користь у певний момент його технічного розвитку. Такі вправи, без сумніву, слід давати учневі; але при обов'язковій умові доцільних прийомів та рухів. До них належать, крім елементарних вправ для розвитку вільного руху пальців, вправи для розширення руки, (вірніше, для розвитку гнучкості та еластичності пальців і китиці), та різні групування акордів в арпеджіо й т. ін. Крім того, є ціла низка надзвичайно корисних вправ у подвійних нотах (терціях, секстах); і ці вправи учень мусить проробляти; їх вживається, звичайно, як підготовні прийоми для виконання пасажів, але можна використовувати їх і для удосконалення техніки.

Розділ VIII

УЧБОВИЙ МАТЕРІАЛ

Увесь курс студіювання фортепіанової гри можна поділити на 3 великі розділи: підготовний, середній та вищий. Як видно вже з самих назв цих розділів, в першому підготовному розділі учень мусить дістати потрібну йому підготовку для дальшого нормального проходження курсу; тут закладається база для дальшого музичного й технічного розвитку учня.

Середній розділ мусить дати учневі основи фортепіанової техніки та музичної культури, що дозволить йому стати музиком певної кваліфікації і, разом з тим, дістати потрібну підготовку для проходження курсу вищої школи.

Завданням вищого розділу, отже, є удосконалення техніки, студіювання музичної літератури, вивчення стилю, опанування певних методів роботи.

Відповідно до цих розділів будується і школи різних ступенів і типів, і в залежності від цілевого настановлення до учбових планів цих шкіл вводиться ті або інші дисципліни.

Момент, що визначає перехід учня з одного відділу на другий (вищий) и часто буває незловимий, особливо в тих випадках, коли не припадає він до вступу учня до школи того чи іншого ступеня.

Звичайно, досягнення учня визначається ступенем трудности тих речей, які він опрацьовує; причім часто звертається увагу саме на річ, а не на виконання. Між тим, для безупинного музичного й технічного розвитку учня має значення не стільки те, що він виконує, скільки те, як цю річ він виконує.

Трапляється часто, що учень, пройшовши певну програму технічних етюдів (Черні, Клементи, Мошковський), мав би, здавалося, право взятися за етюди Шопена (що належать до програми вищого відділу). Одначе, на ділі він не справляється з труднощами цих етюдів.

Очевидно, справа полягає в тім, що учень на студійованих раніше етюдах і п'єсах не опанував звуко-технічні прийоми, які дозволили б йому приступити до роботи над етюдами Шопена. Таких прикладів можна було б навести дуже багато, і тому ми мусимо зробити висновок: для того, щоби учень міг працювати активно за новою складнішою програмою, потрібно, щоби він вивчив певні досягнення в попередній лекшій програмі. Зважаючи на те, що зміст кожного відділу визначається програмою тих п'єс, що в ньому вивчається, а також і на те, що програма для роботи учня визначається характером його виконання, ми можемо зробити новий висновок.—

За моменти, що визначають перехід учня з одного відділу на другий, крім загального його музичного розвитку, вважають: 1) *досягнення в технічній галузі* і 2) *ступінь звукоутворення й фразування*.

Отже, за критерій визначення переходу учня з одного відділу на другий буде не формальний момент (ступінь трудности п'єси чи етюда), а характер учневого виконання. За допомогою цього критерія ми без помилки зможемо судити, наскільки учень досяг для переходу на той чи інший відділ і наскільки подолає він складнішу програму наступного відділу.

Щоби учень міг продуктивно працювати й виконати програму кожного відділу, він мусить мати такі досягнення:

В технічній галузі (наприкінці кожного з трьох відділів).

1. Вироблення рівного руху й певної швидкості та знання всіх гам і арпеджіо.

2. Опанування технічних прийомів, виконання гам і арпеджіо технічно закінченими прийомами, подвійні ноти, технічний зачот.

3. Вироблення внутрішньої та зовнішньої викінченості прийомів, досягнення в галузі блиску виконання.

У галузі звукоутворення й фразування (наприкінці кожного із трьох відділів):

1. Вироблення звуку й зв'язного виконання (легато), елементарні відтінки.

2. Розвиток гнучкості звуку, обробка нюансів, прийоми голосоведіння в політонічних п'єсах.

3. Закінченість і різноманітність звучності (ступінь сили, тембру, звукових відтінків), поглиблення внутрішнього змісту й вироблення зовнішньої блискучості, стиль виконання.

Якщо ми приймемо цю схему, то відповідно до неї потрібно скласти і програму учбового матеріалу що треба проробити на кожному відділі. Зважаючи на те, що зміст кожного відділу є по суті програма школи відповідного ступеню, а в школах є поділ на курси, ми можемо при розподілі учбового матеріалу зупинитися на трьох курсах для кожного ступеня, прийнявши до уваги можливість відхилення в той чи інший бік. Програму п'єс та етюдів слід розподілити

по курсах в такий спосіб, щоби на кожному курсі п'єси відповідали труднощам етюдів і щоби не було перевантаження в один якийбудь бік. До програми кожного курсу входять: техніка, етюди, політонічні твори (за винятком молодших курсів), речі сонатної форми або інші великі п'єси, ліричні або характеристичні п'єси, концерти (на старших курсах). Ми не будемо робити тут розподілу фортепіанової літератури по курсах, а подамо лише схему такого розподілу учбового матеріалу. При цьому потрібно зважати на те, що проходження педагогічного репертуару повинно ув'язувати не тільки з завданням загального музичного й технічного розвитку учня, але й з тим, щоби учень зміг опанувати певний комплекс творів кожного автора й засвоїти стиль його виконання. Отже після дволітньої, приблизно, підготовки, починається проходження класичної літератури, причім центр ваги з кінця 1-го відділу до початку 2-го лежить в студіюванні творів Гайдна та Моцарта. Вивчення творів Бетговена починається в кінці першого відділу (не рахуючи його зовсім легких п'єс, які можна давати раніш) і продовжується аж до закінчення повного курсу фортепіанової гри, охоплюючи, таким чином, всю програму.

Далі йдуть твори Шуберта, Мендельсона й Вебера, що майже цілком укладаються у програму 2-го відділу. Твори Шумана й Шопена почасти приступні до студіювання на 2-му відділі; вони разом з творами Ліста складають центр ваги вищого відділу. Твори Баха (без легких п'єс, приступних для учнів 1-го відділу) можна серйозно вивчати приблизно на початку 2-го відділу й продовжувати, звичайно, студіювання їхнє протягом всього курсу фортепіанової гри.

Таким чином, можна накреслити схему програми:

Підготовчий відділ. 1-й курс.—Опанування музичної грамоти. Елемент. рухи, гами. Школа або п'єси, що її замінюють. 2-й курс.—Гами, арпеджіо, етюди. Сонатини, легкі п'єси. 3-й курс.—Невеличка хуткість. Легато Сонатини Бетговена, легкі сонати Гайдна й Моцарта, маленькі прелюдії Баха.

Середній відділ. 1-й курс.—Легкі сонати Бетховена, складніші сонати Гайдна й Моцарта, відповідні п'єси, Мендельсон, двоголосні інвенції Баха. 2-й курс.—Сонати Бетговена, Моцарта (складні) й відповідні п'єси, Мендельсон, Шуберт, Вебер, триголосні інвенції, концерти. 3-й курс.—Сонати Бетговена, Шуберта, Вебера та ін. п'єси, фуги Баха, концерти.

Вищий відділ. 1-й курс.—Бетховен, Бах, Шуман, Шопен, концерти. 2-й курс.—Бетховен, Бах, Шуман, Шопен, Ліст, найновіша література, концерти. 3-й курс.—Дальше студіювання музичної літератури та вдосконалення в галузі техніки й стилю. 4-й курс.—Підготовка до випускової програми.

Щоб з'ясувати, які ж етюди та п'єси повинно взяти за основу курсу вивчення фортепіанової гри, ми маємо вже всі

потрібні нам передпосилки. Принципи, за якими потрібно будувати вивчання учбового матеріалу, полягають насамперед у тому, щоб учбовий матеріал був різноманітний та різноманітний; потрібно вистудіювати комплекс творів кожного автора; а весь педагогічний матеріал студіювати не як велику кількість речей, а як основу, потрібну для певної школи. Коли сюди додати ще *опанування форми та стилізацій* різних епох, а також працю над розвитком техніки, то відповідь на поставлене питання можна сформулювати, приблизно, так: *речі потрібно вибирати так, щоб вимоги доцільності сполучалися з художніми вимогами*. При цьому слід пам'ятати, про досить обмежений час, що є в учня для студіювання курсу фортепіанової гри та про кончу потребу детальної проробки студійованих речей (а не поверхового проходження їх). Отже, із величезного фортепіанового репертуару педагог мусить вибрати п'єси та етюди, що утворили б певну базу для піаністичного розвитку учня і допомогли б успішно й хутко посувати його наперед.

Перейдімо тепер до безпосереднього розгляду учбового матеріалу й розглянемо деякі школи, етюди та п'єси.

За підручник підчас занять з початку учнями звичайно беруть якубудь школу фортепіанової гри. Ми вже визначили, що роля школи полягає не в тім, щоб дати учневі вичерпні знання на першій стадії його піаністичного розвитку, вона насамперед мусить дати достатній матеріал для засвоєння початків музичної грамоти, вивчання нот' рахунку та клявіатури. Не слід гадати, що в такій школі учень мусить вивчити все від початку й до кінця і не слід також вважати школу за такий підручник, без якого не можна ніяк обійтись. Коли педагог та учень можуть мати достатній і відповідний матеріал, за допомогою якого учень зміг би дістати знання музичної грамоти, то завжди можна замінити школу згаданим матеріалом. Коли якась школа (підручник) містить не досить суто музичного матеріалу, то роботу з учнем потрібно доповнити студіюванням відповідних маленьких п'єс. Якій же школі, з числа тих, що є на ринкові, ми мусимо дати перевагу? По суті ні одна з них не задовольняє цілком всіх педагогічних вимог. В школі Дамма (Штайнгребера) порівнюючи мало елементарного матеріалу для ґрунтовного вивчення нот та рахунку; трохи краще і повніше в ній поставлено справу з розділом п'єс для 4-х рук. В числі п'єс для 2-х рук є досить багато сумнівних з музичної точки зору і, нарешті, матеріал цієї школи загалом виходить далеко за межі елементарного вивчання музичної грамоти. Школа Баєра містить в собі дуже нецікавий, з музичного боку, матеріал, але за те має достатню кількість легких елементарних вправ для ґрунтовного вивчення нот і клявіатури. Зручна вона ще й невеликим своїм розміром, який ще можна скоротити, безпосередньо переходячи від елементарних вправ до окремих п'єс. Школа Корсунського містить в собі доволі цікавий і музично-підібраний матеріал, але в ній надто

багато п'єс для 3-х рук (з педагогом); матеріал її обмежено виданням одної лише невеличкої частини. Школа Пресмана охоплює досить добре підібраний матеріал, що не підноситься, правда, вище звичайного рівня; причім половину п'єс написано для 4-х рук. Нарешті, школи Келера, Леберта і Штарка уявляють собою многотомні видання з досить інструктивно складеним матеріалом, але ця велика кількість матеріалу може надати роботі одноманітності, зробити її нудною та нецікавою. Тому при вивчанні цих двох останніх шкіл, можна обмежитися лише використанням першого зшитку. Нещодавно Державне Видавництво України випустило „Початкову школу фортепіанової гри“ С. Шевченка. Школу складено виключно на українському пісенному матеріалі.

Переходимо тепер до того, які ж саме речі або типи речей повинно брати за основу курсу, і зупинимося насамперед на етюдах. Серед величезної кількості етюдів ми можемо розрізнити декілька типів їх: етюди мелодійного характеру, ритмічного, суто-технічні етюди й, нарешті, етюди художні.

Такі речі, як етюди Шопена, Ліста, Скрибіна, в яких та чи інша технічна проблема знаходить для себе яскраве художнє виявлення, а кожний етюд являє собою по суті поему, — мусять без жадного сумніву увійти до репертуару кожного піаніста: без умінь виконати ці етюди не можна мислити піаніста взагалі. Але тепер не про ці етюди мусить іти мова. Нам потрібно зупинити свою увагу на доборі етюдів мелодійного ритмічного або суто-технічного характеру. Сама назва — мелодійні та ритмічні етюди визначає вже їхнє призначення; вони допомагають виробленню мелодійного викладу, вивчанню його фразування; вони розвивають в учня ритмічне чуття. Такі етюди безперечно відіграють певну роль в загально-музичному розвитку учня; їх потрібно пропонувати учням менш музичним, у яких відчувається брак мелодійної фрази та чуття ритму. Зважаючи на те, що ми весь час говорили про фортепіанову гру як спеціальність, ми можемо передбачати в учня досить хороші дані. Такому учневі значно цікавіше й продуктивніше виробляти елементи фразування та ритму на відповідних п'єсах, і тому мелодійні та ритмічні етюди в даному разі є баласт; ним не слід загромождувати пророблюваний учбовий матеріал. Інколи можна використати й ці етюди для виправлення, скажімо, якоїсь хиби учневого виконання, але, як правило, для роботи з учнями, що вивчають фортепіанову гру, як спеціальність, потрібно зупинитися лише на етюдах суто технічного характеру.

Наслідком опрацювання етюдів мусить бути виявлення звукових ліній та загальне технічне тренування; тому з етюдів технічних потрібно відібрати насамперед ті, що відповідатимуть висунутим вимогам. Етюди ці мусять бути прості фактурою і не мати в собі надто складних і заплутаних фігурацій; в них мусять бути пасажі.

Увесь складніший технічний матеріал, який не слід відкидати, дадуть п'єси в своїх технічних моментах; і робота з п'єсами, звичайно, буде цікавіша й доцільніша.

Отже із суто технічних етюдів до учбового матеріалу слід включити етюди, побудовані на пасажах (гами та арпеджіо) і фігураціях цих пасажів. Але, крім цього, для роботи корисні будуть і такі етюди, що переслідують спеціальні цілі, наприклад, октавні етюди або етюди політонічного характеру для вироблення незалежності руху обох рук; до таких етюдів належать етюди Клементі. Таким чином, із величезної етюдної літератури можна скласти список етюдів, що відповідають нашим вимогам. Список цей розраховано на нормальну роботу учня і його можна взяти за основу курсу в такому порядку етюдів.

Підготовний відділ — *Келер*. Легкі етюди тв. 50, 151 (увійшли до школи етюдів Лютша, 1-й зшиток). *Келер*. Маленька школа швидкості тв. 242. *Ле-Куппе*. Швидкість, тв. 20, 25 етюдів. *Черні*. Підготовча школа швидкості, тв. 849, 30 етюдів. *Дювернуа*. Школа механізма, тв. 120, 15 етюдів. *Беренс*. Школа гам, арпеджії та оздоблень, тв. 88, 30 етюд. *Черні*. Підготовна школа до мистецтва швидкості пальців, тв. 636, 24 етюди.

Середній відділ. *Черні*. Школа швидкості, тв. 299, 40 етюдів. *Клементі*. Прелюдії та екзерсиси (у всіх тональностях мажорних і мінорних) *Черні*. Мистецтво швидкості пальців, тв. 740, 50 етюдів. *Клементі*. Ступінь до Парнасу, вид. Таузіга, 29 етюдів. *Мошковський*. Віртуозні етюди, тв. 72, 15 етюдів.

Вищий відділ. *Шопен*. Етюди, тв. 10 і 25. *Ліст*. Етюди (концертів, Паганіні. Віртуозні. (Etudes d'execution transcendante).

Цей список етюдів розраховано на нормальну роботу учня при забезпеченні якої можливе послідовне студювання всіх цих етюдів.

В разі потреби додати ще етюдів, можна рекомендувати етюди *Лемуана*, тв. 37 (перед етюдами *Лекупе*), етюди *Крамера* 1-й і 2-й зшитки, вид. Бюлова (перед етюдами *Черні*, тв. 740) та етюди *Мошелеса* (перед етюдами *Шопена*).

Етюди *Клементі*, прелюдії та екзерсиси (згадані в цьому спискові) можна поставити поруч етюдів *Черні*, тв. 299. Вони відрізняються від етюдів звичайного типу тим, що написано їх у всіх мажорних і мінорних тональностях і являють собою пасажі гам з самостійним рухом правої та лівої руки, причім багато етюдів написано в формі канона.

У тих випадках, коли учень працював уже над якимибудь із зазначених етюдів, але не відчувається в нього досягнень, що дозволяли б йому перейти до складніших етюдів, можна рекомендувати ще й такі етюди (вони, правда, слабші щодо інструктивності, але все ж в достатній мірі корисні).

Беренс — найновіша школа швидкості, тв. 61 40 етюдів (трохи легкша за школу швидкості *Черні*).

Брунер—50 дитячих етюдів, тв. 23 (легкі етюди).

Геллер—25 мелодійних етюдів, тв. 45.

Геллер—30 прогресивних етюдів, тв. 46.

Геллер—25 етюдів для вивчення ритму,
тв. 47.

Геллер—24 етюди виразності і ритму,
тв. 125.

Всі ці етюди мелодійного
та ритмічного характеру
можна студіювати до шко-
ли швидкості Черні.

Герц—етюди для рівності (*Etudes d'Agilité*) тв. 179, 20 етюдів.
Серед цих етюдів, крім суто технічних, зустрічається етюди рит-
мічного характеру. До кожного етюду додано невеличкий прелюд.

Дерінг.—Октавні етюди, тв. 25.

„ —Трельні етюди, тв. 33. } Для вироблення трелі та октав.

Кесслер.—Етюди, тв. 20 і тв. 100 (дуже складні етюди).

Куллак.—Школа гри октавами, тв. 48

Лешгорн.—Етюди. тв. 65, 66 та 67 (від найлегших етюдів до
середньої трудности).

Лютш.—Школа етюдів і збірник етюдів по 12 зошитів. (Збір-
ка етюдів різних авторів).

Черні.—100 легких вправ, тв. 139 (в перших 2-х зшитках лег-
ші маленькі етюди, але в дальших двох—значно складніші).

Черні.—Школа віртуозності, тв. 365.

„ —Вибір етюдів для лівої руки, тв. 718.

Штайбельт.—25 етюдів, тв. 78 (Складні етюди).

У тих випадках, коли потрібно буде вправ з тих чи інших
міркувань, можна розглянути такі збірники:

Шмідт.—Елементарні вправи, тв. 16 (справді дуже елемен-
тарні вправи для розвинення руху й сили пальців. Студіювати їх
слід у всіх тональностях і не у великій кількості).

Пішна.—Прогресивні вправи (для зміцнення слабих пальців,
для розтягування, в подвійних нотах). Найбільшою хибкою цих
вправ слід вважати те, що їх видруковано з транспозицією у всіх
тональностях; через те розбивається увага учня, що стежить
за нотами, а не за рухами. В німецькому виданні (Штайнгреберга)
цю транспозицію дано ще повніше, ніж у російському виданні, за
те у Штейнгребера є багато цікавих підготовних вправ (*Vorstudien*)
подвійними нотами.

Пледі.—Технічні вправи. Гарно розроблено розділ ламаних
інтервалів та акордів (арпеджіо). Слабший розділ подвійних нот.
Взагалі вправи ці середньої трудности часто можуть принести
значну користь.

Черні.—40 щоденних вправ, тв. 337 можуть бути корисні не
тільки, як вправи, а також і як етюди. Центр ваги мусить лежати
не в механічному повторенні кожного уривку 20-30 разів, як за-
значено; в поділі на такти ми мусимо вбачати скорше принцип
вивчання етюда по шматках.

Таузіг.—Щоденні вправи (ред. Ерліха) 3 зшитки. Складні вправи, гарно розроблено розділ подвійних нот в 2-му зшиткові.

Ганоц.—П'яніст-віртуоз (досить одноманітний вибір вправ) Можуть відіграти деяку роль в тренівці підготовленого учня, але тоді вони майже не потрібні.

Дуже багато цікавого матеріалу, головним чином щодо вивчення подвійних нот, містять в собі закордонні збірники:

Берінгер.—Щоденні вправи.

Мошковський.—Школа подвійних нот.

Філіп.—Щоденні вправи.

Гами та арпеджіо розроблено в збірникові *Пабста* (гами у всіх видах і найголовніші акорди у всіх оберненнях—дві частини) та в збірникові *Ніколаєвського* („Полное руководство для основательного изучения всех гамм и арпеджий“—2 частини).

Якщо велика етюдна література дозволяє вибрати найцікавіші й інструктивніші етюди й скласти з них певний список, що можна взяти за основу курсу вивчання фортепіанової гри для планомірного й послідовного опанування основ техніки, то при складанні аналогічного списку п'єс, виникають великі утруднення. Фортепіанова література остільки величезна, що список одних лише добірніших п'єс обернувся би у великий каталог, в якому надто трудно було би орієнтуватися не цілком досвідченому педагогові і, врешті, такий список не мав би практичного значіння. Коли ж уложити невеликий список п'єс найбільш цікавих з точки зору упорядчика, цебто репертуар, очевидно, досить обмежений, то тим самим ми утворимо становище, коли кожен учень одного педагога буде вивчати ті самі п'єси, й утворимо небезпеку штампувати майбутніх музик за одним трафаретом. Очевидно, тут слід говорити не про певні п'єси, а про типи їх і про загальний напрямок вибору п'єс. При такій постановці питання справді можливо буде скласти список речей, які можна буде взяти за основу курсу; з цього списку педагог зможе давати учневі п'єси на вибір, рахуючись з індивідуальністю учня, а також і з тим, що йому потрібно в даний момент для його прогресування. Ми вже раніше з'ясували, що різноманітність і різноманітність учбового матеріалу складають найважливіші моменти; вони ж визначають і доцільність вживання даного репертуару.

Тому однаково недоцільно було б вживати тільки класичний репертуар, або тільки характерні та сучасні п'єси. Педагог мусить ураховувати моменти різноманітності і вибираючи п'єси, мусить комбінувати їх так, щоби репертуар складався із п'єс різного стилю й характеру. Звичайно, як це видно із програмової схеми курсу фортепіанової гри, центр ваги, що полягає в перші роки у вивчання класичної музики, пересувається під кінець в галузь вивчання романтиків, віртуозної та найновішої музики. Однак поруч студіювання основних речей, можливе проходження і п'єс зовсім

н якого стилю, звичайно, поскільки дозволяє ступінь утворення звуку й фразування, а також і технічні досягнення учня. Наприклад в перші роки навчання не тільки можливо, а й потрібно крім класичних творів, студіювати п'єси цілком іншого гармонійного складу: легкі п'єси сучасних українських та російських композиторів. Однак немає сумніву, що за основу курсу в перші роки навчання потрібно мати класичний репертуар. Тільки класичні п'єси з їхньою яскравістю й викінченністю форми та змісту, точністю рисунку та лінії пасажу зможуть дати учневі звукову певність, фразу та технічну чіткість; це стане за базу для його дальшого піаністичного розвитку.

Таким чином, не пізніше 2-го року навчання потрібно починати вивчення сонатин та інших менш складних творів класичного репертуару. Після легких сонатин Біля, Болька на 2-му році навчання в центрі уваги мусять стояти сонатини Клементі, тв. 36, як найбільш інструктивні сонатини (або сонатини Моцарта, Кулау, Дюссека, Днабеллі, Райнеке та ін.). Далі йдуть (3-й або 4-й рік навчання) легкі сонати, скорше сонатини Бетговена тв. 49, легкі сонати Гайдна й Моцарта, їх слід чергувати з рондо, варіаціями та іншими творами цих авторів. З творів Баха, після маленьких п'єс (з нотного зшитку Анни Магдалени Бах) можна переходити одночасно (на 3-му році) до маленьких прелюдій. Одночасно зі всіма цими творами, що мусять стати за основу курсу, потрібно студіювати також і невеличкі п'єси різних авторів (і сучасних). З легких дитячих п'єс найбільш інструктивні й цікаві п'єси К. Райнеке, Т. Куллака, Б. Вольфа, Р. Кляйнміхеля; до них можна додати дитячі п'єси Шумана, Чайковського та легкі п'єси Гріга. Нарешті, за останній час виросла велика цікава література дитячих п'єс російських авторів і почасти українських. Досить назвати, крім Чайковського, імена Глієра, Ільїнського, Копилова, Ребікова-Гречанінова, Гедіке, Ладухіна, Майкапара, Ляндштайна, Золотарьова та ін.

Підчас дальшої роботи з більш підготовленими учнями, повинно застосовувати той же метод комбінування п'єс основних з характеристичними та віртуозними творами так попередніх, як і найновіших композиторів.

ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР *)

ТВОРИ ПОКЛАДЕНІ В ОСНОВУ КУРСА

Бах, Йоган Себастьян (1685 — 1750)

Маленькі п'єси з нотного зошиту Анни Мадлени Бах. 20 маленьких п'єс форми танцю (менуети, марші, полонези). В 5-ти зошитах (вид. пед. підвідділу музсектора ГИЗ) 1, 2, 3 зошити — I — II курси П. В. 4, 5 зошит — III курс П. В. — I к. С. В.

Маленькі прелюдії та фуги. 12 мал. прел. — III к. П. В. (Деякі з них пізніше); 6 мал. прел. — III к. П. В. Маленькі фуги — I, II к. С. В. Серед багатьох видань єсть і редакція Бузоні.

Двоголосні інвенції. 15 інвенцій — I к. С. В. (серед перших інвенцій зустрічаються і складніші, тому можна студіювати їх і за іншим порядком). Є видання за ред. Бузоні (К. М. П.).

Триголосні інвенції. 15 інвенцій — II — III к. С. В. (Порядок за тональностями відповідає №№ двоголосних інвенцій. Впорядкування за трудностями — див. прим. до двоголосних інвенцій). Є видання за редакцією Бузоні.

Французькі сюїти. 6 сюїт із маленьких п'єс форми танцю — I — II к. С. В. Окремі п'єски можна студіювати трохи раніш.

Англійські сюїти. 6 сюїт з п'єс форми танцю. Трудністю значно перевищують французькі сюїти, особливо прелюдії кожної сюїти — III к. С. В. і В. В.

Партіти. 6 сюїт з п'єс форми танцю та інших форм. Дуже складні — В. В.

Добре темперований клавесин. 48 прелюдій та фуг. в 2-х ч.; кожна частина у всіх мажорних та мінорних тональностях; — III к. С. В. і головним чином В. В.

Італійський концерт для одного ф-на — В. В.

Фантазія а-моль. Ред. Н. Кашкина. — III к. С. В. — В. В. (Фантазія ц-моль — III к. С. — В. В. В.).

Мистецтво фуги (15 фуг і 4 канона) В. В.

П. В. — підготовний відділ; С. В. — Середній відділ; В. В. — вищий відділ.

Фантазії, токати, фуґи та інш. Концерти. 16 концертів для ф-на та струн. квартету. З них особливо цікавий концерт д-моль В. В.

Хроматична фантазія і фуґа д-моль — В. В. Найцікавіші ред. Бюлова та Бузоні.

Органна токата і фуґа д-моль. Транскрипція Брасена (легша), Таузіґа (трудніша) та інш.

Органні прелюдії та фуґи. 6 прелюдій та фуґ. Транск. Ліста В. В.

Органна фантазія і фуґа г-моль. Транскрипція Ліста В. В.

Органні хоральні прелюдії. 9 прелюдій, транскрипція Бузоні В. В.

Органна прелюдія і фуґа Ес-дур, транскрипція Регера В. В.

Органна прелюдія і фуґа Д-дур, транскрипції Бузоні, Д'Альбера В. В.

Органна прелюдія і фуґа Ес-дур, транскр. Бузоні. В. В.

Пассакалія ц-моль, транскрипція Д'Альбера — В. В.

Чаконча для скрипки. Транскрипції Бузоні (віртуозна), Брамса (для лівої руки), Раффа (легша) та інш. В. В.

Гавот Г-дур для віолончелі, транскрипція Штайна — III к. С. В.

Прелюд Е-дур з скрипкової сонати транскр. Райнеке — III к. С. В. і В. В.

Гавот га-моль для скрипки, Транск. Сен-Санса III к. СВ, — В. В.

Ларіо Ф-дур з сонати для скрипки, Транскр. Сен-Санса III к. С. В. і В. В.

Сонати для скрипки і сюїти для віолончелі, 6 транскрипцій Годовського В. В.

Бах, Карл Філіп Емануель (1714 — 1788)

Сонати. 6 сонат за ред. Бюлова. Одна з найцікавіших — ф-моль III к. С. В. і В. В.

Рондо Ес-дур I—II к. С. В.

Рондо Д-дур I—II к. С. В.

Рондо га-моль I—II к. С. В.

Сольфеджіо ц-моль III к. П. В.

Бах, Йоган Хрiстiян (1735 — 1782)

Менует Б-дур III к. П. В — I к. С. В.

Рондо Ц-дур III к. П. В. — I к. С. В.

В темпі гавота ц-моль III к. П. В. — I к. С. В.

Гендель, Георг-Фрiдрiх — (1685 — 1759)

Сюїти. 16 сюїт з п'єс форми танцю. I—III к. С. В. Є також низка номерів з сюїт окремо виданих, що їх можна давати учням як окремі п'єси, в тому числі:

Арія з варіаціями д-моль, II—III к. С. В., *Гавот з варіаціями* Г-дур. I—II к. С. В.

Арія з варіаціями Е-дур. (Гармонійний коваль, II—III к. С. В., *Пассакалія* та інш.

Варіації Б-дур III к. П. В. — I к. С. В. із твору „Trois leçons“.

Капріччіо Ф-дур I к. С. В.

Чаконна з 61 *варіаціями* Г-дур I—II к. С. В. Дуже корисна, але надто довга п'єса.

Чаконни, фантазії, капріччіо, менуети, сонати, фуґи та інш. п'єси.

Концерти (з них цікавий концерт Ф-дур II—III к. С. В.).

Клявесиністи

Є велика збірка видана за ред. Келлера в 2-х томах „Майстри Клявесина“: I т. — Німецька школа, II т. — Англійська, Італійська і Французька школи. Твори таких авторів: I т. Бах, В. Ф., Бах Ф. Ех. Бах І. Х., Фробегер, Граун, Геслер, Кірнбергер, Кребс, Кунау, Марпург, Метесон, Муффат, Муршгаузер Вагензейль та інш. II т. — Арне, Буль, Берд, Керубіні, Куперен, Фрескобальді, Галуппі, Граціолі, Люллі, Мартіні, Мегюль, Парадізі, Порпора, Рамо Росі, Туріні, Ціполі та інш. Ці ж п'єси видано окремими випусками (по школах) вид. Літольф в Німеччині.

Російське видання: Клясики XVII і XVIII сторіч за ред. Пресмана. 68 номерів виданих окремо, причому крім авторів і п'єс, що зустрічаються у збірці Келера є й інші. Серед усіх цих п'єс є й такі, що їх можуть виконувати учні I—III к. С. В. Але не слід забувати, що у виконанні цих речей треба показати знання стилю й художність обробки, що часто може зробити лише учень В. В.

Нова збірка творів майстрів XVI—XVIII сторіч за ред. Е. Розенова, 9 зошитів з творів англ., франц., еспанськ., німецьких італ. композиторів, вид. ГІЗ'а I—III к. С. В.

Ренесанс. Серія клявесинових п'єс (Рамо, Кореллі, Люллі та інш.) в блискучій концертній транскрипції та гармонізації Годовського В. В.

Скарлатті, Доменіко (1685 — 1757)

Сонати, п'єси, фуґи та інш. 18 п'єс зібрано в 3 сюїти, обробка Бюлова В. В. 60 сонат. 3 зошит. (вид. ГІЗ'а) С. В. — В. В.

Транскрипції Брасена, Таузіґа та інш. В. В.

Гайди, Франц-Йосиф (1732 — 1809)

Сонати — 34 сонати. Треба крім № і тональності зазначати видання, бо певної нумерації сонат немає. Найбільш вживають

нумерації за вид. Петерса (Пресмана). Для учбової мети найзручніші з них: № 5 (Ц - дур), № 20 (Ф - дур), № 11 (Г - дур) № 14 (Д - дур) — III к. П. В. — I к. С. В.; № 2 (е - моль), № 7 (Д - дур), № 12 (Ес - дур), № 9 (Д - дур) — I к. С. В.; № 3 (Ес - дур), № 1 (Ес - дур), № 6 (діс - моль) — I — II к. С. В. №№ зазначені за вид. Петерса (Пресмана). В деяких сонатах окремі частини незрівняні щодо трудности і в таких випадках можна обмежитися вивченням лише однієї частини, іноді тільки фінала.

12 *маленьких п'ес* (комплект в чужоземних виданнях). Деякі окремо в рос. вид. Складені з уривків симфоній і кuartетів. Чудовий матеріал I — III к. П. В.

Менует Ц - дур II к. П. В.

Менует бика (Ochsenmenuett) II — III к. П. В.

Серенада Ц - дур (є видання без октав) II — III к. П. В.

Капрічіо Г - дур I к. С. В. Хороша п'еса.

Арієта з варіаціями. Ес - дур I к. С. В.

Арієта з варіаціями А - дур. I — II к. С. В.

Анданте з варіаціями ф - моль III к. С. В. та В. В. Одна з найвидатніших п'ес Гайдна.

Концерти взагалі втратили свій інтерес. Концерт Д - дур I к. С. В.

Фантазія ц - моль III к. С. В.

Моцарт, Вольфганг Амадей (1756 — 1791)

Сонати — 18 сонат. У Моцарта немає певної нумерації сонат і не зазначено opus'a. Тому треба завжди зазначати тональність і № сонати за певним виданням з огляду на те, що в різних виданнях нумерація сонат різна. Розподілити сонати за їх трудностю можна лише приблизно, бо окремі частини однієї сонати часто бувають різної трудности. Для учбових цілей найпридатніші своїм змістом та різноманітністю ритмічного й технічного матеріалу є такі сонати, що їх можна розподілити за ступенями трудности приблизно так: всі номери зазначено за вид. Петерса — (Пресмана) № 15 Ц - дур, № 5, Ф - дур — III к. П. В. — I к. С. В.

№ 8 Ц - дур № 2 Ц - дур, № 9, Ес - дур, № 14 Г - дур, № 3 Д - дур, № 6 Ф - дур, № 4 Б - дур — I к. С. В.; № 13 Д - дур, № 1 Ф - дур, № 12 А - дур I — II к. С. В.; № 7 а - моль, № 18 ц - моль (Фантазія й соната) II та III к. С. В.

Рондо Д - дур I к. С. В. Інструктивна п'еса.

Рондо а - моль III к. С. В. — В. В. Одна з видатних п'ес Моцарта.

Фантазія д - моль — I к. С. В. Потребує серйозної музичної обробки.

Фантазія Ц - дур I — II к. С. В. менш цікава.

Фантазія ц - моль III к. С. В. — В. В. Дуже цікава, ще важча за фантазію ц - моль з сонати.

Адажіо га-моль. Інструктивна п'єса—I к. С. В.
Жиза г-дур III к. С. В.—В. В. Цікава п'єса.
Менует Д-дур I—II к. С. В. Невеличка п'єса.
Романс Ас-дур I к. С. В. Невеличка цікава п'єса.
Варіації, з них найцікавіші: „Ah vous dirais je maman“ Ц-дур
Allegretto Г-дур I—II к. С. В. „Je suis Lindor“ Ес-дур важчі.
Сонатини. 6 сонатин виданих окремо II—III к. П. В.
Менует з симфонії Ес-дур аранж. Шульгофа I к. С. В.
Концерти. З великої кількості концертів (25) найбільш цікаві: Б-дур, А-дур, I к. С. В., Ц-дур, ц-моль, Д-дур, д-моль. Ес-дур—II—III к. С. В.

Бетговен, Людвіг (1770—1827)

Сонати. 32 сонати (в тому числі дві легкі, скоріше сонатини тв. 49, і соната тв. 79, що також наближається до типу сонатин, але складніша, ніж сонати з тв. 49). Розподіл сонат за ступенями трудности можна зробити приблизно тому, що в сонатах першого періоду середні частини та фінали часто перевищують трудність першої частини. За таким приблизно розподілом ми дістанемо такі групи—I тв. 49 г-моль (№ 19), Г-дур (№ 20)—III к. П. В.—I к. С. В.; тв. 79 Г-дур (№ 25)—I к. С. В. II тв. 2 ф-моль (№ 1), тв. 10 ц-моль (№ 5), тв. 10 Ф-дур (№ 6), тв. 14 Г-дур (№ 10), тв. 14 Е-дур (№ 9) I—II к. С. В. III тв. 2 А-дур (№ 2), тв. 2 Ц-дур (№ 3), тв. 22 Б-дур № 11), тв. 28 Д-дур (№ 15)—II—III к. С. В. IV тв. 7 Ес-дур (№ 4), тв. 10 Д-дур (№ 7), тв. 13 ц-моль (№ 8), тв. 26 Ас-дур (№ 12), тв. 31 І-дур (№ 16) III к. С. В. V тв. 27 Ес-дур (№ 13), тв. 27 ціс-моль (№ 14), тв. 31 д-моль (№ 17), тв. 31 (Ес-дур № 18), В. В. VI тв. 54 Ф-дур (№ 22), тв. 78 Фіс-дур (№ 24), тв. 90 е-моль (№ 27) В. В. VII тв. 53 Ц-дур (№ 21), тв. 57 ф-моль (№ 23), тв. 81 Ес-дур (№ 26), тв. 101 А-дур (№ 28). Тв. 109 Е-дур (№ 30), тв. 110 Ас-дур (№ 31), тв. 111 ц-моль (№ 32), тв. 106 Б-дур (29) В. В.

Чотири сонати з юнацького віку; їх можна поставити поруч сонат середньої трудности Гайдна та Моцарта III к. П. В.—I к. С. В. Ці сонати видано без зазначення порядку творів: Ес-дур, ф-моль, Д-дур, Ц-дур.

Дві легкі сонатини Г-дур, Ф-дур I—II к. П. В.

Варіації. Значна частина Бетгоуенових творів варіаційної форми, утратила для нас свій інтерес. Художню цінність являють тільки такі варіації, які можна використати для учбових цілей.

6 легких варіацій на швейцарську тему. Ф-дур III к. П. В.

6 легких варіацій на власну тему Г-дур III к. П. В.—I к. С. В.—Дуже цікаві, інструктивні.

6 варіацій на тему „Nel cor piu non mi sento“ Г-дур.—III к. П. В.—I к. С. В. Дуже інструктивні.

13 *варіацій на тему* „Es war einmal ein alter Mann“ А-дур—І—ІІ к. С. В.

6 *варіацій* Ф-дур, тв. 34, В. В.

15 *варіацій та fuga* Ес-дур тв. 35—В. В.—дуже складні, цікаві *варіації*.

32 *варіації* ц-моль—В. В. Відомі складні *варіації*.

Рондо. 3 *рондо* тв. 51: з них *рондо* А-дур менш цікаве—ІІІ к. П. В.—І к. С. В.

Рондо Ц-дур—І к. С. В. і *Рондо* Г-дур—ІІ—ІІІ к. С. В. Дуже інструктивні.

Рондо а Капріччіо, Г-дур тв. 129—В. В. Складна цікава п'еса.

Анданте Ф-дур тв. 50 ІІІ к. С. В.—В. В. Цікава п'еса.

Багателі, тв. 33, тв. 119, тв. 126. Найбільш цікавий з них тв. 33: № 1 Ес-дур, № 3 Ф-дур, № 4 А-дур (складніша), № 6 Д-дур, № 7 Ас-дур—ІІІ к. П. В.—І к. С. В.

На спогад Елізі—невеличка п'еса—ІІ—ІІІ к. П. В.

Вальси, контраданси, менуети та інші.

Концерти. № 1 Ц-дур тв. 15—ІІ—ІІІ к. С. В. № 2 Б-дур тв. 19—ІІ—ІІІ к. С. В., № 3—ц-моль тв. 37, № 4 Г-дур тв. 58, і № 5 Ес-дур тв. 73—В. В.

Клементі, Муціо (1752—1832)

Сонати. Якщо значна більшість творів Клементі (близького піаніста й педагога), має тепер, крім етюдів, історичний лише інтерес, то деякі з його численних (біля 60) сонат можна використати для учбових цілей. Класична заокруглена форма сонат Клементі наближає їх до сонат Гайдна та Моцарта; викінченість фортепіанового стилю зі вживанням характерних фортепіанових пасажів дозволяє розглядати як інструктивний матеріал, наприклад, такі сонати: твір 47 № 2, Б-дур, тв. 12 № 1 Б-дур, тв. 34 № 1 Ц-дур та інші. І—ІІ к. С. В.

Сонатини тв. 36 (6 сонатин)—І—ІІІ к. П. В.; тв., 37 і 38 більш складні і менш цікаві.

Етюди „Gradus ad Parnassum“ і *Préludes et exercices*.

Гумель, Йоган Непомук (1778—1837)

Твори Гумеля, що відіграли значну роль у розвитку піанізму, в даний час, звичайно, перестаріли. Це стосується до його великих блискучих речей. Дрібні ж та легші його твори надзвичайно інструктивні; їх цілком можна використати для учбових цілей.

6 *легких п'ес* твір 42 І—ІІ к. П. В. Маленькі п'еси, в тому числі *Рондо* Ц-дур. Дуже інструктивні.

Варіації на тирольську пісню—ІІ к. П. В.

Варіації на тему з „Кастор і Полукс“ II к. П. В.

Алегretto граціозо Ф-дур II к. П. В.

Жига Д-дур—II—III к. П. В.

Андантино Ас-дур III к. П. В. Інтересна й корисна п'єса.

Скерцо А-дур—III к. П. В. Дуже інструктивна п'єса:

Соната. Ес-дур тв. 13 I—II к. С. В. Дуже цікава річ.

Варіації А-дур II—III к. С. В.

Концерти га-моль і а-моль, не дивлячись на всі свої якості, мабуть не можуть найти для себе застосування: для середнього відділу, вони затрудні, для програми вищого відділу недосить цікаві.

Вебер, Карл-Марія (1786—1826)

Сонати: тв. 24 Ц-дур (з блискучим фіналом так званим перпетуум мобіле), тв. 39—Ас-дур, тв. 49 д-моль, тв. 70 ц-моль—III к. С. В.—В. В. Найцікавіші з них перші дві сонати Ц-дур і Ас-дур.

Momento capriccioso Б-дур тв. 12—В. В. Складна п'єса.

Rondo brillante Ес-дур тв. 62 II—III к. С. В. Блискуча й корисна п'єса.

Запрошення до танцю (Aufforderung zum Tanz). Дес-дур тв. 65—В. В. Дуже цікава річ. *Polacca brillante* Е-дур. тв. 72 III к. С. В. Інструктивна п'єса.

Великий Полонез Ес-дур. тв. 21. Численні твори варіаційної форми та інші п'єси (алеманди, ескозеси) менш цікаві.

Концерти тв. 11 (№ 1) Ц-дур, тв. 32 (№ 2) Ес-дур—II—III к. С. В. Другий концерт цікавіший.

Концертштюк тв. 79—В. В. Блискуча інструктивна річ.

Мендельсон, Фелікс (1809—1847)

Фортепіянові твори Мендельсона, за невеликим винятком, утратили для нас свій художній інтерес; вони цікаві лише як учбовий матеріал, що дає дуже багато для вироблення звуку, ритма, легкості і т. інш. Найбільш цікаві з них п'єси форми капріччіо або скерцо, варіації, етюди та прилюди, пісні без слів, прелюдії та фуги й маленькі твори.

Капріччіо фіс-моль тв. 5 III к. С. В. Дуже корисна річ.

Рондо капріччіозо. Е-дур тв. 14—II—III к. С. В. Дуже інструктивна п'єса.

З фантазії або Капріччіо, тв. 16. Найбільш цікаві з них: № 1 А-дур I к. С. В.; № 2 скерцо е-моль II—III к. С. В. Чудова і корисна річ.

З *Капріччіо* тв. 33—III к. С. В. Найбільш цікаві з них № 1 а-моль, № 2 Е-дур., Але обидва ці капріччіо надто довгі.

Скерцо а капріччіо (Scherzo a capriccio) — фіс-моль—III к С. В. В. В. Чудова річ. Решта Капріччіо (тв. 118) е-моль і г-моль менш цікаві.

Варіації д-моль тв. 54 (17 Variat serieuses)—В. В. Один з найбільш видатних фортепіанових творів Мендельсона.

Анданте з варіаціями Ес-дур тв. 82—III к. С. В. Дуже цікава річ.

Варіації Б-дур твір 83 III—С. В. к. менш цікаві ніж попередні.

Етюди — II—III к. С. В. Цікавіші з них: етюди твір 104 № 1 б-моль, і № 2 ф-дур, та етюд без зазначення твору—ф-моль.

З прелюди тв. 104 Цікавіші й з них: № 2 га-моль—III к. С. В. *Перпетуум Мобіле* Ц-дур тв. 119 п'єса етюдної форми—III к. С. В.

Лісні без слів. 48 п'єс у 8-ми зошитах твір 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102. Серед них зустрічаються п'єси, що можна давати учневі II к. П. В. А. є й такі п'єси, що може виконати їх лише учень з великою технікою. З легших п'єс можна зазначити на №№ 4, 9, 12, 45, 48—II—III к. П. В.; складніші номери 3-й (Jägerlied), 14-й ц-моль, 25 г-дур, 30 (Frühlingslied) I—II к. С. В. Нарешті №№ 1 Е-дур, 17-й а-моль, 32 фіс-моль, 34 (Spinnerlied) і таке інше II—III к. С. В.

6 прелюдів і фуґ тв. 35 дуже складні—В. В. Цікавіші з них прелюд й фуґа № 1 е-моль.

Прелюдія та фуґа е-моль, без зазнач. твору—III к. С. В. дуже інструктивні.

Фантазія: фіс-моль тв. 28—II—III к. С. В. Особливо цікавий фінал (престо) дуже хороша технічна п'єса.

6 Дитячих п'єс тв. 72 (6 Kinderstücke)—II—III к. П. В. Дуже цікаві п'єси.

2 Klavierstücke. З цього твору, особливо цікавий № 2 г-моль—I к. С. В. Решта фортепіанових творів Мендельсона, в тому числі і три сонати, менш цікаві.

Концерти ж дуже інструктивні.

Концерт № 1 г-моль—III к. С. В. Дуже корисний.

Концерт № 2 д-моль—III к. С. В. Слабіше за попередній. *Capriccio brillant* га-моль II—III к. С. В. Дуже інструктивна річ. *Rondo brillant* Es-dur і *Serenade et allegro gioioso* менш цікаві.

Транскрипції Мендельсових п'єс зроблено Лістом (Auf Flügel des Gesanges) (легка транскр.—Kuhe) та інш.

Шуберт, Франц (1797—1828)

10 сонат. З усіх Шубертових сонат найбільше відповідає учбовим завданням соната а-моль тв. 42—III к. С. В. Решта сонат за винятком хіба А-дур тв. 120, менш цікаві.

Фантазія Ц-дур тв. 15—В. В. Дуже складна річ.

Фантазія, анданте, менует, і алегрето г-дур тв. 78. Простіші і легші за попередню. Популярний менует га-моль—I—II к. С. В. корисна річ.

Експромти (Impromptus) тв. 90 і 142. В першому зошиті тв. 90: № 1 ц-моль—III к. С. В.—В. В. № 2 Ес-дур I—II к. С. В. № 3 г-дур I—II к. С. В., № 4 Ас-дур I—II к. С. В. В другому зошиті тв. 142: № 1 ф-моль, III к. С. В. № 2 Ас-дур I к. С. В. № 3 Б-дур (з варіаціями) II—III к. С. В., № 4 ф-моль II—III к. С. В.

6 музичних моментів (Moments musicaux) тв. 94. Найцікавіші з них № 2 Ас-дур I—II к. С. В. № 3 ф-моль III к. С. В. № 4 ціс-моль III к. С. В. № 5 ф-моль II—III к. С. В. № 6 Ас-дур I—II к. С. В.

Дрібні фортепіанові п'єси, танці лендлери та інш. З деяких танців Ліст уторів свої знамениті Soirees de Vienne. Транскрипції Шубертових пісень зроблено Гелером, Дюбюком (легкі) і Лістом (складні) В. В. Ліст переробив також і фантазію Ц-дур для ф-на з оркестрою (Wanderer Phantasie). Marche militaire—Транскрипція Таузіга.

Шуман, Роберт (1810—1856)

Серед творів Шумана, є ціла низка легких п'єс для дітей, що можна віднести до репертуару П. В. Далі маємо низку п'єс середньої трудности, які можна віднести до курсу С. В. Нарешті значна частина найкращих творів, в яких власне виявляються характерні риси Шумановської музики, і що вимагають від виконавця великої музичності й технічної достиглости, належить до програму В. В.

До найкращих п'єс його належать „Альбом для юнацтва“ (Album für die Jugend) тв. 68 (43 п'єси) і 118. Перша частина тв. 68 (18 п'єс) за невеликим винятком—I—II к. П. В. Друга частина (25 п'єс)—III к. П. В., але в ній зустрічаються п'єси і значно складніші і одночасно мало цікаві. Третя частина (тв. 118) складається з трьох сонат для юнацтва (утворени з 12 п'єс). Перша соната найлегша й цікавіша.—II к. П. В. Друга і третя сонати значно складніші і недосить цікаві.

До п'єс середньої трудности (курса С. В.) належать: „Bunte Blätter“ тв. 99 в тому числі: Drei Stücklein, Скерцо, Novellete h-moll Praeludium, Abendmusik—II—III к. С. В.

„Аркушки з альбому“ (Albumblätter) 20 п'єс тв. 124, в тому числі: Impromptu, Scherzino, Wiegenliedchen, Romanze, Schlummerlied, Elfe, Phantasiestück II—III к. С. В.

Здібнішим і рухливішим учням С. В. (III к.) можна дати окремі номери з Intermezzi тв. 4, Kinderscenen тв. 14, Arabesque тв. 18, Novelette тв. 21 (№ 7 Е-дур), (Nachtstücke тв. 23 (№ 1 Ц-дур), Ro-

manzen тв. 28. (№ 2 Фіс-дур), окремі номери з Waldscenen тв. 82 (Eintritt, Jagdlied), нарешті варіації на тему „Abegg“ тв. 1.

Решту творів Шумана можна цілком віднести до програми В. В., причому на молодших курсах вивчаються: „Papillons“ тв. 2, Impromptus тв. 5, етюд Паганіні (2 зошити) тв. 3 і твір 10, 8 новелет тв. 21 Nachtstücke тв. 23, Faschingsschwank aus Wien тв. 26, Romanzen тв. 28 і складніші: Phantasiestücke тв. 12, Соната г-моль тв. 22. Нарешті лише цілком закінчені з музичного й технічного боку учні можуть взятися за такі речі: „Davidsbündler“ тв. 6, Токата тв. 7, Карнавал тв. 9, соната фіс-моль тв. 11, симфонічні етюди тв. 13, Крейслеріана тв. 16, фантазія Ц-дур тв. 17.

Концертштюк тв. 92—В. В. Концерт а-моль тв. 54—В. В. Allegro de Concert тв. 134—для ф-п з оркестрою. Анданте з варіаціями—для 2-х ф-но.

Шопен, Фредерік (1809—1849)

Три сонати (№ 1 ц-моль тв. 4, № 2 б-моль, тв. 35, № 3 га-моль тв. 58).

4 *балюди*: № 1 г-моль тв. 23, № 2 Ф-дур тв. 38 № 3 Ас-дур тв. 47, № 4 ф-моль тв. 52).

4 *скерцо* (№ 1 га-моль тв. 20, № 2 б-моль тв. 31, № 3 ціс-моль тв. 39, № 4 Е-дур тв. 54).

27 *етюдів* (тв. 10—12 етюдів; тв. 25—12 етюдів; без зазначення твору—посмертні—3 етюди).

Фантазія ф-моль тв. 49.

25 *прелюдів* (24 прелюда тв. 28 і прелюд ціс-моль тв. 45).

4 *експромпти* (Impromptus) № 1 Ас-дур тв. 29; № 2 Фіс-дур тв. 36; № 3 Гес-дур тв. 51; № 4 Fantasie—Impromptu ціс.-моль тв. 66).

12 *полонезів* (в тому числі полонез Ес-дур тв. 22) для ф-на з оркестром).

56 *мазурок*, 19 *ноктюрнів*, 15 *вальсів*, 4 *рондо*, Berceuse. Дес-дур тв. 57, Баркароля Фіс-дур тв. 60, Тарантеля тв. 43, Варіації Б-дур тв. 12 Болеро, Екосези, Allegro de concert тв. 46.

Два *концерти* (№ 1 е-моль тв. 11 і № 2 ф-моль тв. 22).

Велика *фантазія* на польську тему А-дур тв. 13-й для ф-на з оркестром. Краков'як Ф-дур тв. 14 для ф-на з оркестром.

Полонез Ес-дур тв. 22 для ф-на з оркестрою. Варіації на тему з «Дон-Жуана» Б-дур тв. 2 для ф-на з оркестрою.

Твори Шопена здебільшого надзвичайно трудні і вимагають від виконавця певної звукової і технічної викінченості; їх можна майже цілком віднести до програми В. В. З цього боку і порівнюючи нескладні на перший погляд твори, як наприклад деякі мазурки вальси, прилюди, не роблять винятку. Тому до курсу С. В. можна віднести дуже невеличке число його творів, що мають більш фор-

мальний характер (головним чином перші його твори де форма тяжить над змістом) і то лише для учнів більше здібних. До таких творів можна віднести наприклад:

Ноктюрни — № 2 Ес-дур тв. 9, № 6 г-моль тв. 15, № 9 Га-дур, тв. 32, № 11 г-моль тв. 37, № 15 ф-моль тв. 55. *Рондо* ц-моль тв. 1, і Ес-дур тв. 16; *Fantasia Impromptu* ціс-моль тв. 66, *полонези* А-дур тв. 40, д-моль тв. 71 Б-дур тв. 71; *Болеро* Ц-дур тв. 19; *Variations brillantes* Б-дур тв. 12; *Екосези* тв. 72 та інші.

Ліст, Франц (1811—1886)

Фортепіянові твори Лістові можна поділити на декілька груп.

I. ОРИГІНАЛЬНІ ТВОРИ

Соната га-моль, 2 легенди («Проповедь птицам», „Хож-
дение по волнам“); 2 балюди Дес-дур га-моль. Фантазія і fuga
на В-А-С-Н. Варіації на тему «Weinen, Klagen» Баха, 2 полонези
ц-моль і Е-дур, Еспанська рапсодія, Скерцо і марш, 3 мефісто-
вальса, Мефісто-полька; 6 *Consolations* „Утешения“, *Apparations*
(Привиди) (3 п'єси);

Роки мандрувань (*Années de pelerinage*.)

1-й рік. *Швайцарія*, 9 п'єс, в тому числі *Au lac de Wallenstadt*
Orange, *Au bord d'une source*, *Les cloches de Genève*.

2-рік. *Італія*, 7 п'єс, в тому числі *Sposalizio*, *Tre sonetti di*
Petrarca (№ 47, 104, 123), *Après une lecture de Dante* (*Fantasia*
quasi sonata).

3-й рік, 7 п'єс в тому числі *Angelus*, *Jeux d'eaux á la Villa*
d'Este, і додаток *Venezia e Napoli* (*Gondoliera*, *Canzone*, *Tarantella*)

Harmonies poetiques et religieuses (Поетичні релігійні настрої)
10 п'єс в тому числі. *Invocation*, *Funerailles*, *Cantique d'amour*,
Хроматичний галоп, Вальс—Експромт (*Valse Impromptu*) *As-dur*,
Valses oubliées (три п'єси). 3 *Caprices*—*Valses*, *Arbe de Noële*
(Ялинка) та інші дрібні твори.

Etudes d'exécution transcendante (12 етюдів для віртуозного
виконання програмового характеру) в тому числі: *Mazepa*, *Feux*
follets, *Eroica*, *Ricordanza*, *F-moll* та інші.

3 великих концертних етуди (Ас-дур, Дес-дур, ф-моль). Етюд
«*Ab Jrato*», два концертних етуди: „*Waldesrauschen*“ та «*Gnomon-*
reigen». Угорські рапсодії (16) і марші.

II. ОБРОБКИ

Великі етуди Паганіні (6 етюдів). 6 органних прелюдій та фуг
Баха. Органна фантазія й fuga г-моль Баха. „*Soirées de Vienne*“
(Віденські вечори)—*Valses-caprices* Шуберта, 9 зошитів.

Divertissement à la hongroise (3 зошити) і марші (3) Шуберта.

„Bunte Reihe“ Ферд. Давида (4 зошити—24 п'єси) „Danse macabre“ Сен-Санса. Марсельєза. „Gaudeamus igitur“ (студентська пісня), Російський галоп Булгакова. Тарантелла Даргомиського і інші дрібні твори. Всі симфонії Бетховена, увертюри Вагнера (Тангейзер), Берліоза, Вебера та інш.

III. ФАНТАЗІЇ, ПАРОФРАЗИ, ТРАНСКРИПЦІЇ ОПЕР ТА ІНШ.

Обера, Галеві, Беліні, Доніцеті, Берліоза, Гуно, Мендельсона, Майєрбера, Моцарта, Росіні, Верді, Вагнера, Глінки, Чайковського та інш. Серед них найбільш цікаві: *Reminiscences du Don-Juan de Mozart* (Фантазія „Дон-Жуан“). Весільний марш і танок ельфів з музики „Сон літньої ночі“ Мендельсона. Фантазія з опери „Лючія“. Вальс з опери „Фавст“. Концертна парафраза „Ріго-летто“. Ціла низка транскрипцій з опер і музичних драм Вагнера. (Прялка з оп. „Летючий Голяндець“, „Смерть Ізольти“ та інш.). Марш з оп. „Руслан та Людмила“. Полонез з оп. „Євген Онегін“ та інш. Транскрипції пісень, в тому числі Бетховена („Аделаїда“, *An die ferne Geliebte* та інш.). Мендельсона (*Auf Flügeln des Gesanges* та інш.), Шуберта, (*Auf dem Wasser zu Singen*, „*Erlkönig*“, „*Gretchen am Spinnrad*“, „*Ständchen von Shakespeare*“ та багато інших), Шумана (*Frühlingsnacht — Widmung*), Шопена (6 *Chants polonais*), та багато інших. *Liebesträume* (Три ноктюрна) транскрипція пісень Ліста.

IV. ДЛЯ Ф-НА З ОРКЕСТРОЮ

2 концерти (№1 Ес-дур, №2 А-дур), „Танок смерті“, (парафраза на „*Dies irae*“), *Concerto pathetique* (для 2-х фортепіан), Угорська фантазія, Фантазія Шуберта Ц-дур (*Wanderer Phantasie*), Фантазія на мотив з „Атенські руїни“ Бетховена, Полонез (*Polonaise brillante*) Вебера.

Твори Ліста так само як і твори Шопена з тих же міркувань треба віднести майже виключно до програми В. В. При цьому необхідно підкреслити, що наперекір розповсюдженій думці, пасажі Лістових речей взагалі зручніші і легші, ніж Шопенівських (за винятком небагатьох, наприклад: соната га-моль, 12-ти етюдів, „Дон-Жуан“ та інші). Для дуже здібних учнів С. В. можна вибрати деякі речі, наприклад *Consolations*, *Liebesträume*, *Chants polonais*, *Années de pèlerinage* (*Eglogue*, *Le mal du pays*, *Il penseroso*), Рапсодії (№5 та 11), П'єси Давід-Ліста. *Soirées mus. de Rossini*, *Soirées de Vienne* та деякі транскрипції Шубєртових пісень.

Брамс, Йоганес (1833—1897)

3 сонати (Ц-дур тв. 1, фіс-моль тв. 2, ф-моль тв. 5).

Варіації на тему Шумана тв. 9. *Варіації* на тему Генделя тв. 24. *Варіації* на тему Паганіні тв. 35 (Два зошити); Скерцо ес-моль тв. 4-й. 4 балади тв. 10; *Klavierstücke* (фортепіанові п'єси тв. 76. 8 п'єс у двох зошитах: 4 *Intermezzi* та 4 *Capricci*).

Дві рапсодії тв. 79 (га-моль, г-моль), *Фантазії* тв. 116 (7 п'єс у двох зошитах: 4 *Intermezzi* та 3 *Capricci*); 3 *інтермеццо* тв. 117; *Klavierstücke* тв. 118 (6 п'єс: 4 *Intermezzi*, *Ballade g-moll.* По манс F-dur); *Klavierstücke* тв. 119 (4 п'єси: 3 *Intermezzi*, *Рапсодія* Ес-дур).

Для ф-на в 4 руки. Варіації на тему Шумана тв. 23; вальси тв. 39. (обробки для ф-на в дві руки).

Обробки (*Studienwerke*): Етюд ф-моль Шопена, Рондо-Вебера. Гавот Глюка, *Presto* Баха (дві обробки), Чаконна Баха (для лівої руки).

Концерти: № 1 д-моль, твір 15, № 2 Б-дур твір 83.

Майже всі твори Брамса потрібно віднести до програми В. В. (до С. В. можливо віднести лише як виняток окремі невеличкі п'єси): де які *Капричіо*, *Інтермеццо*.

Гріг, Едвард (1843–1907)

Соната е-моль тв. 7—III к. С. В.—В. В. *Holberg suite*. Тв. 40 (5 п'єс стиля класичної старовинної сюїти)—III к. С. В.—В. В. *Tableaux poetiques* тв. 3-й (6 п'єс)—I—II к. С. В. *Humoresques* тв. 6 (4 п'єси)—II к. С. В. *Баллада* г-моль тв. 24—В. В. *Morceaux lyriques* (ліричні п'єси)—перший зошит тв. 12 (8 п'єс)—II—III к. П. В. II зошит тв. 38 (8 п'єс в тому числі: *Berceuse g-dur*, *Elegie a-moll*, *Valse e-moll*) I—II к. С. В. III зошит тв. 43 (6 п'єс в тому числі: *Papillon*, *Oisillon*)—I—II к. С. В. IV зошит тв. 47 (сім п'єс в тому числі: *Valse impromptu e-moll*, мелодія а-моль),—I—II к. С. В. V зошит тв. 54 (6 п'єс в тому числі: похід гномів, ноктюрн а-моль), II—III к. С. В. VI зошит тв. 57 (6 п'єс в тому числі: менует д-моль, *Elle danse*)—II—III к. С. В.

VII зошит тв. 62 (6 п'єс в тому числі: французька серенада, *Струмочок*), I—II к. С. В. VIII зошит (6 п'єс в тому числі: *Hochzeitstag aus Trolldhaugen*)—II к. С. В. IX зошит, тв. 68 (6 п'єс, в тому числі: *Matrosenlied*, *Grossmutter's Menuett*)—III к. П. В.—I к. С. В. X-й зошит тв. 71 (7 п'єс в тому числі: *Kobold*) I—II к. С. В. *Норвезькі танки*, тв. 35 (4 п'єси)—I к. С. В.

Aus dem Volksleben (Народні сцени), тв. 19 (№ 1 *Auf den Bergen*, № 2 *Norwegischer Brautzug*, № 3 *Aus dem Carneval*) II—III к. С. В.

Концерт а-моль тв. 16—В. В.

Дебюсі, Клод (1862–1918)

2 *арабески*, баллада, *La boite à joujoux* (коробочка з іграшками).

D'un cahier d'Esquisses (Із зошиту ескізів).

Дитячий куточок (*Children's Corner*)—6 характерних п'єс.

Estampes (естампи) 3 п'єси: (Pagodes, Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie).

Images (Картини) 1-ша серія, 3 п'єси: (Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement) 2-га серія—3 п'єси: (Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or), Masques, Mazurka, Nocturne, La plus que lente—Valse; 3 п'єси: Прелюд, Сарабанда, Токата; suite bergamasque (4 п'єси) 24 прелюди (характерні п'єси), 12 етюдів.

Твори Дебюсі вимагають від виконавця великого вміння володіти звуком та нюансуванням. А тому навіть не дуже складні з технічного боку п'єси можна студіювати лише у В. В. Для С. В. лише деякі п'єси, як Арабеска з „Дитяч. куточка“ та інші.

Чайковський, П. І. (1840—1893)

Дві п'єси тв. 10 (Ноктюрн Ф-дур, Гумореска г-дур), II—III к. С. В. 6 п'єс тв. 19 (в тому числі: ноктюрн ціс-моль, каприччіозо Б-дур, тема з варіаціями Ф-дур)—III к. С. В.—В. В. Соната тв. 37 г-дур—В. В. Доби року тв. 37 біс. 12 п'єс I—III к. С. В. Дитячий альбом твір 39 (24 маленьких п'єси) II—III к. П. В. 12 п'єс середньої трудности тв. 40 (в тому числі: сумна пісенька, мазурка, вальс, російський танок, скерцо, на селі) I—III к. С. В. 6 п'єс тв. 51 (в тому числі: Polka peu dansante, Natha-valse, Menuetto—scherzoso) III к. С. В. Думка тв. 59 III к. С. В.—В. В. Маленькі п'єси: тв. 1 (дві п'єси), тв. 2-й (три п'єси), тв. 5-й (романс ф-моль), тв. 7-й, (скерцо А-дур), тв. 9 (3 п'єси), тв. 72 (18 п'єс). I—III к. С. В.

Концерти: № 1 б-моль, тв. 23; № 2-й г-дур, тв. 44; № 3-й тв. 75—В. В.

Концертowa фантазія тв. 56—В. В.

Парафраза з опери „Євген-Онегін“ Пабста.

Полонез з оп. „Євген Онегін“—транскрипція Ліста.

Рахманінов, Сергій (народився 1873 р.)

П'єси фантазійні (Morceaux de Fantasia), тв. 3—п'ять п'єс, в тому числі: Елегія, Полішінель, Серенада,—III к. С. В.—В. В. Салонові п'єси (Morceaux de salon), тв. 10 (Сім п'єс, в тому числі: Баркароля, гумореска)—III к. С. В.—В. В. 6 музичних моментів (Moments musicaux), тв. 16 III к. С. В.—В. В. Варіації на тему Шопена тв. 22-й—В. В. 10 прелюдів тв. 23-й—III к. С. В.—В. В. 13 прелюдів тв. 32—III к. С. В.—В. В. 6 етюдів—малюнків (Etudes Tableaux), тв. 33-й В. В. 9 Etudes—Tableaux тв. 39 В. В.

Полька W. R.—В. В. Сонати: № 1 д-моль, тв. 28-й і № 2 б-моль тв. 36—В. В.

Концерти: № 1 фіс-моль, тв. 1 (1918 року видано в новій редакції), № 2 ц-моль тв. 18-й, № 3-й д-моль тв. 30, № 4 г-моль тв. 40—В. В. Сюїти для 2-х фортепіан: № 1 (Фантазія) тв. 5-й, № 2 тв. 17—В. В.

Глазунов, Олександр (народився 1865 року)

Сюїта на тему „Саша“, тв. 2—III к. С. В.—В. В. Дві п'єси (Баркароля, новелета) тв. 22—III к. С. В.—В. В. Вальс на тему „З-а-б-е-ла“ тв. 23-й III к. С. В.—В. В. Прелюд і дві мазурки тв. 25 В. В. 3 етюди (ц-дур, е-моль, Е-дур), тв. 31 В. В. Маленький вальс тв. 36—В. В. Ноктюрн тв. 37-й III к. С. В.—В. В. Великий концертний вальс Ес-дур тв. 41—В. В. 3 мініатюри, (пастораль, полька, вальс) тв. 42—III к. С. В.—В. В. Салонний вальс тв. 43—В. В. Концертний вальс (транскрипція Ф. Блюменфельда) Д-дур тв. 47 В. В. 3 п'єси (прелюдія, кааприс—експромт, гавот), тв. 49—В. В. Два експромти (Дес-дур, Ас-дур) тв. 54 В. В. Прелюдія і fuga д-моль тв. 62—В. В. Тема з варіаціями фіс-моль тв. 72—В. В. Перша соната б-моль тв. 74—В. В. 2-га соната е-моль тв. 75—В. В. Концерти: № 1 ф-моль, тв. 92; № 2 Га-дур, тв. 100—В. В.

Лядов, Анатолій (1865—1914)

Бірюльки, тв. 2 (два зошити)—III к. С. В.—В. В. Варіації на тему Глінки тв. 35-й В. В. Варіації на польську тему тв. 51—В. В. Баляда „Про старовину“ т. 21—В. В. Баркароля тв. 44—В. В. Музична табакерка тв. 32—II—III к. С. В. „На лужайке“ (ескіз) тв. 23-й—II—III к. С. В. Прелюди: тв. 3-й, 10-й (Дес-дур), 11 (га-моль), 13, 24, 27, 33, 36, 39, 40, 42, 46, 57. Етюди: тв. 5, 12, 37, 40, 48. Мазурки: тв. 3, 9, 10, 11, 31, 38, 42, 57. Вальси: тв. 9, 26, 57. Інтермеццо: тв. 7, 8. Арабески, експромти, багателі, канони, fugи та інші п'єси.

Серед дрібних п'єсок Лядова, (прелюди, мазурки, вальси) є матеріял не тільки для В. В., а й для програми С. В.

Скрябін, Олександр (1872—1915).

10 сонат: № 1, тв. 6—ф; № 2, тв. 19 (соната фантазія)—гіс; № 3, тв. 23-й—фіс; № 4, тв. 30,—Фіс; № 5, тв. 53;—№ 6, тв. 62;—№ 7, тв. 64; № 8, тв. 66; № 9, тв. 68; № 10, тв. 70.—Поєми: тв. 32—фіс, Д, 34 (трагічна), 36 (сатанинська), 41—Дес. 44—Ц, ц., 45 (Poème fantasque, Ц.), 51 (Poème ailè, Га) 52, 59, 61 (Poème—Nocturne—Дес), 63 (Masque, Etrangete), 69 (Дві поєми), 71 (Дві поєми). Фантазія фіс, тв. 28. Прелюдії: тв.

2(1), 11(24), 13(6), 15(5), 16(5), 17(7), 22(4), 27(2), 31(4), 33(4), 35(3), 37(4), 39(4), 45(1), 48(4), 49(1), 51(1), 56(1), 59(1), 67(2), 74(5). Етюд: тв. 2(1), 8(12), 42(8), 49(1), 56(1), 65. Вальси: тв. 1—Ф. 38—Ас., 47 (Quasi valse).

Мазурки: тв. 3(10), 25(9), 40(2), Експромти: тв. 2: (à la Mazur), 7, (à la Mazur), 10(2), 12(2), 14(2). Ноктюрни: тв. 5(2). Полонез тв. 21—6, Allegro appassionato, тв. 4-й. Прелюд і ноктюрн для лівої руки тв. 9, Allegro de Concert тв. 18—6. Скерцо тв. 46—ц., „К пламени“ (vers la flamme) (поема) тв. 72. Дрібні п'єси: тв. 45, 49, 51, 52, 56, 57, 58, 73. Концерт тв. 20—фіс.

З творів Скрябіна до програми С. В. можна віднести окремі п'єси до тв. 15. (крім тв. 4, 6, 8 і почасти 11). Решту творів потрібно віднести цілком до програми В. В.

ХАРАКТЕРИСТИЧНІ ТА ВІРТУОЗНІ П'ЄСИ РІЗНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Александров, А. Сонати твір 4, 12, 18, 19, 22, 26.

„Видения“ (5 п'єс)—В. В.

Д'Альбер, Е. Сюїта тв. I. Скерцо тв. 16—В. В.

Акименко, Ф. An coin du feu тв. 28 (Berceuse, Reverie, (Valse I—II к С. В. Recits d'une âme reveuse тв. 39 (12 п'єс) II—III к С. В. Rêves étoilés тв. 42—III к С. В.—В. В.

Амані, М. Альбом для юнацтва (12 п'єс середньої трудности) тв. 15 I—II к С. В.

Аренський, А. 6 п'єс тв. 5 (в тому числі басо—остінато) II—III к С. В. 4 п'єси тв. 25 (в тому числі етюд з китайською темою) III к С. В. Забуті ритми тв. 28. (Логаздес, Пеон та ін.) III к С. В.—В. В. 24 п'єси тв. 36—II—III к С. В. 6 п'єс тв. 53 II—III к С. В. Дитяча сюїта для 2-х фортепіан тв. 65—III к С. В.

Концерт ф-моль тв. 2. Фантазія на російські теми тв. 48—В. В.

Балакирев, М.—Ноктюрн, Жайворонок Глінки—III к С. В.—В. Ісламей В. В.

Бармотін, С. Картинки з дитячого життя (22 п'єси) тв. 9—III к П. В.—I к—С. В.

Бела—Барток. Для дітей (85 п'єс—4 зошита)—III к. П. В.—I к. С. В. 15 угорськ. сел. пісень—I—III С. В. Алегро бар-баро—В. В.

Бекман—Щербина, Е. Зайчик.

Біль, А. Легкі сонатини, Рондо, П'єси I—II к—П. В.

Блюменфельд, Ф. 24 прелюди, тв. 17. Етюди, тв. 3, 24, 25, 29, 36. Сюїти, мазурки та ін.—В. В.

Больш, О. Сонатини та легкі п'єси I—II к—П. В.

Бородін, А. Маленька сюїта (7 п'єс)—III к С. В.—В. В.

Вагнер, Р. Транскрипції: Вальгала (Брасен, Ліст). Пісня кохання Зігмунда (Брасен, Таузіг), Заклинання вогню (Брасен), Лет

валькірій (Брасен, Таузіг), Шелест лісу (Брасен), Майстерзінгери (Бюлов, Ліст, Рафф), Лоенгрін, Тангейзер, Літучий голяндець, Трістан та Ізоolda (Ліст)—В. В.

Веле, К. Арпеджії тв. 42. Полонез Ес-дур тв. 67 I—II к—С. В.

Воленгавт, Г. П'ять характерних п'єс форми етюдів тв. 22—II—III к. С. В. Поллака—III к П. В.

Вольф, Б. Маленька мирошничиха, Рондо Г-дур. В темп менуета, Турецький марш—II—III к П. В.

Гедіке, А. 20 маленьких п'єс тв. 6, 40 мелодійних етюдів для початкуючих тв. 32—I—II к П. В.

Геллер, Ст. Рондино тв. 15 г-дур III к П. В., Тарантела тв. 85—III к П. В., Прелюди тв. 81—I—II к С. В., Транскрипція пісень Шуберта—III к П. В.—I к С. В.

Гіллер, Ф. Під гитару тв. 97, All'antico I к С. В., Жига II к С. В.

Глієр, Р. 12 п'єс середньої трудности тв. 31, 24 характерні п'єси тв. 34—III к П. В.—I к С. В., 8 п'єс тв. 43—II—III к П. В.

Гнесіна, Е. Маленькі п'єси—I—II к П. В.

Гнесіна, О. 6 маленьких п'єс I—II к П. В.

Годар, Б. Чарівний ліхтар тв. 66 (в тому числі „Пастушок і пастушка“) —I к С. В., Гавот г-дур тв. 81—I к С. В., 2-га мажурка тв. 54—II—III к С. В., Вальс-серенада (3-й вальс) тв. 71—II—III к С. В. По дорозі („Chemin faisant“) тв. 53 (в тому числі: En courant, en valsant та ін.)—II—III к С. В. Bresilienne тв. 51—I—II к С. В., Гавот га-моль тв. 109 II—III к С. В., Menuet des bambins тв. 149—III к П. В.—I к С. В.

Годовський, Л. Ренесанс—вільна обробка п'єс Рамо, Кореллі, Люлі та ін. В. В. 50 обробок (Studien) етюдів Шопена—В. В.

Гольденвайзер, А. Російська пісня, Гавот тв. 7 II—III к П. В.

Готшалк, Л. Le bananier тв. 5 (негритянська пісня) I—II к С. В.

Гречанинов, А. Дитячий альбом тв. 98 (15 легких п'єс) I—II к П. В.

Ієнзєн, А. Блудящі вогні тв. 17, Жига, Куранта I—II к С. В.

Ільїнський, А. День маленької дівчинки, 24 п'єси тв. 19, 6 п'єс тв. 17—III к П. В.—I к С. В.

Казєлла, А. 11 діт. п'єс.—I—III к. С. В. П'єси, сонатина—В. В.

Клайнміхель, Р. Мініатюри, дитячі п'єси II к П. В.

Конюс, Г. 8 п'єс середньої трудности, тв. 25 I—II к С. В.

Копілов, А. 14 музичних малюнків з дитячого життя, тв. 53 II—III к П. В.

Куллак, Т. З дитячого життя тв. 62 та 81 Полонез, Полювання, Скачки та ін. II—III к П. В.

Кюї, Ц. „A Argenteau тв. 40 (9 характерних п'єс), 12 мініатюр тв. 20, Сюїта тв. 21, 8 мініатюр тв. 39,—3 к С. В.—В. В.

Ладухін, А. Маленькі п'єси тв. 10 II—III к П. В. З дитячого репертуару, 10 п'єс I—II к П. В.

Лак, Т. Дитячі п'єси тв. 61—II к П. В., Етюд-арабеска, Вальс-арабеска II к С. В.,

Ляндштайн, В. 30 мініатюрних п'єс для дітей тв. 11—I—III к П. В.

Лешетицький, Т. Хроматичний вальс тв. 22, 2 жайворонки тв. 2, Менует all'antico II—III к С. В.

Лісберг, Ш. Біля фонтану тв. 34, Полювання тв. 107—I—II к С. В.

Ляпунов, С. Сонатина тв. 65, 12 етюдів (Etudes d'exécution transcendante) тв. 11—В. В., Мазурки, Вальси-експромти, Скерцо-Баркароля—В. В., Концерти: № 1 тв. 4, № 2 тв. 38, Рапсодія на українські теми тв. 28—В. В.

Майкапар, С. Дитячі п'єси тв. 4 і 6, Маленькі новелети (18 п'єс) тв. 8—II—III к П. В.

Мак-Доуель, Е. Ідилії тв. 28, Американські лісні ідилії тв. 51 12 віртуозних етюдів тв. 46—III к С. В.—В. В.

Концерти: № 1 а-моль тв. 15, № 2 д-моль тв. 23—В. В.

Метнер, Н. 8 картин настрою тв. I, Арабески тв. 7. Імпровізації тв. 2. Дифірамби тв. 10. Казки тв. 8, 9, 14, 20, 34, 35.

Сонати тв. 5, 11, 30. Концерт тв. 33. В. В.

Мошковський, М. Еспанські танці тв. 12 I—II к С. В. Серенада тв. 15 I—II к С. В. Баркароля а-моль тв. 15—II—III к С. В. Менует Г-дур тв. 17—III к С. В.—В. В. Етюд Г-дур тв. 18 I—II к С. В. Еспанський каприс тв. 21—II—III к С. В. Тарантеля Гес-дур тв. 27—II—III к С. В. В темпі менуета тв. 32—II—III к С. В. Вальс тв. 34 Е-дур III к С. В.—В. В. Балетна сцена тв. 36—II—III к С. В. Іскорки тв. 36—III к С. В.—В. В. Сантиментальний вальс тв. 36—II—III к С. В. Гондольєра тв. 41 II—III к С. В. Гітара тв. 45—III к С. В. 10 мініатюрних п'єс тв. 77—III к П. В.—I к С. В. Концерт Е-дур тв. 59—В. В.

Мусорський, М. Малюнки з виставки—В. В.

Мяковський, М. Сонати тв. 6, 13, 19, 27—В. В. Причуди тв. 25—В. В.

Ніколаєв, А. Баркароля тв. 7, 5 ескізів тв. 8, Сюїта тв. 13 та Варіації тв. 14 для 2-х фортепіан—В. В.

Пабст, Концертова парафраза з опери „Євген Онегін“. Парафраза з опери „Демон“. Транскрипція колискової пісні Чайковського—В. В.

Падеревський, І. Менует г-моль тв. I, Менует Г-дур тв. 14, I—II к С. В. Варіації та fuga а-моль тв. 11, Варіації тв. 23. Концерт а-моль тв. 17—В. В.

Пахер, І. Легкі варіації на тему з оп. „Фрайшюц“—III к П. В.

Пессар, Е. 25 п'єс тв. 20—II—III к С. В.

Польдіні, Е. Мініатюрний марш (Marche mignonne) тв. 15—III к С. В. Сюїта (Fêtes galantes—6 п'ес)—III к С. В.—В. В. Характерні етюди тв. 70 і 80—III к С. В.—В. В.

Прокоф'єв, С. П'єси тв. 4, 12, 32 Сарказми—тв. 17. Скоро-течності („Мимолетности“) тв. 22. Казки старої бабусі тв. 31. Сонати тв. 1, 14, 28, 29, 38. 3 концерти: № 1 тв. 10; № 2 тв. 16; № 3 тв. 26—В. В.

Равель, М. Сюїта для фортепіяна, Valses nobles, et sentimentales, Gaspard de la nuit (3 поеми), Паванна, І'ра води, Сонатина—В. В.

Рамм, В. 3 життя тварин. I—III к. С. В.

Рафф, І. Тарантеля тв. 99. Мелодійний етюд, тв. 130—III к.

П. В.—I к. С. В. Вальс експромт тв. 94. Гавот тв. 125. Пряля тв. 157, Ригодон тв. 204 I—II к. С. В.

Ребіков, В. Силуети тв. 31. Малюнки для дітей тв. 37 II—III к. П. В.

Регер, М. Маленький романс, Вальс тв. 13. Жига, Гумореска, Скерцо тв. 14 I—II к. С. В. 10 маленьких характерних п'ес тв. 44—II—III к. С. В. 3 мого щоденника (22 п'єси) тв. 82 Варіації та fuga на тему Баха т. 81—В. В.

Рейнеке, К. Сонатини тв. 47 і 127. Мініатюрні сонатини тв. 136, Мініатюрна сюїта, Маленькі п'єси тв. 17, 107, 147—I—III к. П. В.

Римський-Корсаков, М. 4 п'єси тв. 11,—II—III к. С. В. 6 варіацій на тему В-А-С-Н тв. 10. Концерт цис-моль тв. 30—В. В.

Рубінштайн, А. 6 концертних етюдів—В. В. Російська пісня і Трепак тв. 82—III к. С. В.—В. В. Гавот Фіс-дур тв. 38. Біля струмочка тв. 93. Вальси, Баркароли—III к. С. В.—В. В.

Концерти: № 1 Е-дур тв. 25, № 2 Ф-дур. тв. 35, № 3 Г-дур тв. 45, № 4 д-моль тв. 70

Сапельніков, В. Гавот Е-дур тв. 4 В. В.

Сен-Санс, К. Мазурка г-моль тв. 21, Гавот ц-моль тв. 23, Баркароля тв. 63—III к. С. В.—В. В. Етюд у формі вальса. Альцеста Глука (каприс)—В. В.

5 концертів: № 1 Д-дур тв. 17, № 2 г-моль т. 22, № 3 Ес-дур тв. 29, № 4 ц-моль тв. 44, № 5 Ф-дур тв. 103. В. В.

Сібел'єва, О. Дитинство (Збірка легких дитячих п'ес)—I—II к. П. В.

Сібеліус, Ж. Маленькі п'єси тв. 34, Ліричні настрої тв. 40. Сумний вальс тв. 44—III к. С. В.—В. В.

Сіндінг, К. Весняне щебетання тв. 32. Marche grotesque—III к. С. В.—В. В.

Скарлатті, Д. Транскрипції Таузіга (Пастораль, Капрічіо) і Брасена (Анданте, Капрічіо, Скерцо) В. В.

Стравинський, І. 4 етюди. Петрушка (сюїта), Концерт—В. В.

Файнберг, С. Сонати тв. 1, 2, 4, 6, 10. Фантазії тв. 5, 9. Прелюди тв. 8—В. В.

- Фільд, Д.* Ноктюрни I—II к С. В.
Франк, Ц. Прелюд, хорал і fuga—В. В. Прелюд. арія і фінал
 В. В. Симфонічні варіації для ф-на з орк.—В. В.
Шимановський, К. 12 етюдів, тв. 33, 8 мазурок тв. 50, Сюїта
 тв. 34. Соната тв. 36—В. В.
Шпіндлер, Ф. Сонатини твір 157, 7 маленьких п'єс тв. 131,
 I—II к П. В.
Шульгоф, Ю. Пісня пастуха тв. 23—I—II к С. В. Менует Мо-
 царта Ес-дур—III к П. В.—I к С. В.
Шютт, Е. Мініатюрний етюд (Etude mignonne) тв. 16, I—II к
 С. В. Гавот—III к С. В., Повільний вальс (Valse lente Ас-дур
 тв. 17—III к С. В. Вальс-каприс тв. 32—В. В. Пічікато—вальс
 тв. 38—В. В. Концертові парафрази вальсів Штрауса—В. В. Ма-
 ленький карнавал (Carnaval mignon) тв. 48—В. В.

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

- Барвинський, В.* П'єси, Мініатюри—III к С. В.—В. В.
Безкоровайний, В. Легкі твори для фортепіана (4 українські
 пісні) II—III к П. В. Думка I—II к С. В.
Бенш, А. Український малюнок (Думка й гопак) тв. 26—В. В.
Берндт, О. Фортепіанові п'єси для дітей—II—III к П. В.
Вериківський, М. 1) Прелюди, 2) Танець та войовничий марш.
 III к. С. В.—В. В.
Войтовський, І. Бандура—III к П. В.
Дашевський, О. Фрагменти на основі українських народніх
 тем (8 п'єс)—I—II к С. В.
Дашевський, О. Дві п'єси: Колискова і Вальс. I к. С. В.
Дрімцов, С. 7 українських народніх пісень тв. 8—I к С. В.
Завадський, Шумки—I—II к С. В.
Золотарьов, В. 30 маленьких п'єс (українські пісні) тв. 15,
 в 4 руки (два зошити)—I—III к П. В.
Козицький, П. 7 прелюдів—III к С. В.—В. В.
Косенко, В. Етюд Е-дур. Етюд ціс-моль. Поема «Заклик». В. В.
Костенко, В. Романтична симфонія «1917 рік» (фортепіановий
 переклад. III к. С. В.—В. В.
Лисенко, М. Сюїта з українських пісень тв. 2 (Прелюд, Ку-
 ранта, Токата, Сарабанда, Гавот, Скерцо)—I—II к С. В.
Лисенко. Рапсодія на українські теми тв. 8—В. В.
Лисенко. 2-га українська рапсодія „думка-шумка“ тв. 18—В. В.
Лисенко. Ноктюрн тв. 19—III к С. В. Народня українська пісня
 форми гавота тв. 22—III к С. В.—В. В. Рондо тв. 23—II—III к
 С. В. Гавот тв. 29—III к С. В.—В. В. 4 народні українські пісні—
 II—III к С. В. 50 українських пісень в перекладі В. Зентарського—
 III к П. В.—I к С. В.

Людкевич, С. 4 п'єси (Пісня ночі, Імпровізаційна арія, Романс, Скерцо)—III к. С. В.—В. В.

Ляпунов, С. Рапсодія на українські теми, тв. 28 для фортепіяна з оркестрою—В. В.

Мейтус, Ю. Сюїта для великого симфонічного оркестру на основі українських народніх пісень (фортепіяновий переклад). II к: С. В.—В. В.

Надененко, Ф. 5 дитячих п'єс на українські теми тв. 5—I—II к. С. В.

Ревуцький, Л. 4 прелюди: Ес, б, а, фіс—В. В.

Сениця, П. Пісня без слів тв. 3, Музичний малюнок тв. 15, Скерцо I—III к. П. В.—I к. С. В.

Степозий, Я. Прелюд, 3 п'єси (Прелюд, Пісня, Танок) I—II к. С. В. Менует тв. 5, Мазурка, Пісня без слів тв. 9—I—II к. С. В.

Ходоровський, Р. Рапсодія на українські теми—В. В.

Чернявський, У. Українські пісні для 4 рук (3 зошити)—II—III к. П. В.

Шульц-Евлер, М. Маленька концертна фантазія на українські пісні тв. 45—В. В.

Шевченко, С. Початкова школа фортепіянової гри (побудовано на українських піснях).

Яновський, Б. «Бублики»—18 п'єсок-вправ для початкуючих. III к. П. В.—I к. С. В.

Революційна музика

Васильєв-Буглай, Д. Жалібний марш На 2 руки. II—III к. С. В.

Іванов-Радкевич, Н. „На штики“. Марш з революційних пісень. На 4 руки, I—II к. С. В.

„Інтернаціонал“. Редакція комісії з представн. ПУР'а, Головлітосвіту РСФРР та Музсектора ГІЗ а. На 2 руки. III к. В. В.

Корчмарьов, К. Пісні революції. На 2 руки. I—II к. П. В.

Корчмарьов, К. Революційний карнавал. Варіації на тему „Карманьоль“. На 2 руки.—В. В.

Костенко, В. Романтична симфонія „1917 рік“. На 2 руки. В. В.

Красєв, М. Героїчний марш присвячений Червоній армії. На 2 руки III к. С. В.—В. В.

Красєв, М. Героїчний марш. (Ред. Жилияєва) на 4 руки—III к. С. В.—В. В.

Красєв, М. Жалібний марш пам'яті загиблих героїв Жовтневої революції. На 2 руки—III к. С. В.—В. В.

Красєв, М. Жалібний похід пам'яті вождя революції. На 2 руки—III к. С. В.—В. В.

Красєв, М. Жалібний похід. (Ред. Жилияєва) на 4 руки.—III к. С. В.—В. В.

Красєв, М. Марш піонерів. На 4 руки.—II—III к. П. В.

Красев, М. Піонери в місті.—Збірка легких п'ес. На 4 руки.—
II—III к. П. В.

Красев, М. Піонери в таборі.—7 легких п'ес. На 4 руки.—
II—III к. П. В.

Крейн, А. Леніну. Траурна ода, тв. 40. (Ред. Жиліяєва). На
2 руки.—В. В.

Лобачов, Г. Червоний марш. На 2 руки.—II—III. С. В.

Пісні народів СРСР в робітничому клубі. (Ред. Доліво-Собот-
ницького). VII зшиток. На 2 та 4 руки —II—III к. С. В

Стеценко, К. Заповіт Т. Шевченка „Як умру то поховайте“.
На 2 руки.—I—II к. С. В.

Штейман, М. Жалібний похід. На 2 руки.—I—II к. С. В.

ЛИТЕРАТУРА

- Амар. Жюль.* Человеческая машина ГИЗ 1922 (кратк. свед. о работе музыкантов).
- Баринова М. Н.* Очерки по метод. ф.-п. Ленинград. Тритон 1926 г.
- Березовский И.* Психология техники игры на ф.-п. Москва. Музсектор ГИЗ'а, 1928.
- Бардас В.* Психология техники игры на ф.-п. Москва. Музсектор ГИЗ'а 1928.
- Брейтаупт Р. М.* Естеств. форт. техника. Учение о движении. Пер. Мейчика. Москва. Музторг 1927.
- Брейтаупт.* Основы ф.-п. техники. Ред. Гр. Прокофьева, Москва, Музторг. 1928 г.
- Брейтаупт Р. М.* Педализация Пер. Березбойм. Одесса-Одесполиграф. 1927.
- Буховцев А.* Руководство к употреб. ф.-п. педали.
- Бехтерев.* Новое в рефлексологии 1925 г.
- Белиц-Гейман С.* Врач под ред. Гимнастика пальцев по Джексону и др.
- Вебер К. Эд.* Руководство к систем. первон. обуч. игре на ф.-п. Москва Юрг. изд. 4.
- Вебер К. Эд.* Путеводитель при обучен. игре на ф.-п. Москва Юрг. Изд. 4.
- Войтоловская, А.* Опыт преподавания игры ф.-п. в коллективах М. Музсектор 1928.
- Глебов И.* Под. ред. Вопр сы музыки в школе. Сборник статей.
- Гофман И.* Форт. игра. Москва 1911.
- „ Вопросы и ответы. Москва 1913.
- Доломанова Н. Н.* Музык. воспитание детей. Ленингр. „Мысль“ 1925.
- Демянский.* Опыт методики ф.-п. игры. Петроград Брюллов.
- Друскин, М.* Новая ф.п. музыка. Сист. обзор современ. ф.-п. литературы. Ленинград. Тритон. 1928.
- Заблудовский И. В.* проф. Болезнь пианистов и меры к ее предупрежд. „Врач“ 1900 г. № 13 стр. 385.
- Ивановский В. Г.* проф. Теория пианизма. Киев. К. М. П. 1927.
- Каланд Е.* Технич. советы пианистам. Рига 1911.
- Крыжановский И. И.* Физиолог. основы ф.-п. техники. Ленингр. «Тритон» 1926.
- Люси М.* Теория музык. выражения.
- Назаров И. Т.* Сущность и основа муз. техники. Петроград. Иогансен.
- „ Метод выработки координиров. организма. Ленингр. 1925 г.
- Невежина В.* Постановка руки для игры на ф.-п. Москва. Изд. автора.
- Окуневский Я. А.* проф. О работе пианист. и их профес. заболев. «Гигиена труда» 1923 г. № 7 стр. 10.
- Прокофьев Гр.* проф. Игра на ф.-п. М. Музс. 1928 г.
- Рамуль Петр.* Психо-физич. основы совр. ф.-п. техники. Лейпциг. К. Ф. Кант 1923 г.
- Риман I.* Катехизис ф.-п. игры М. Юрг. 1907.
- Сафонов В.* Новая формула. Лондон. Честер.
- Тетцель, Е.* Современная ф.-п. техника. Пер. Мейчика, Москва, Музторг. 1929.
- Тугаринов Н.* В помощь педагогу. Ориент. справочн. М. Музс. 1928.
- Шлезингер С.* Пианист-методолог. Петроград. 1903. Шлезинг.
- Штейнаузен Др.* Техника игры на ф.-п. Ред. Гр. Прокофьева М. Музс. 1926.

- Bach. K. Ph. Em. Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen. Leipz. C. F. Kahnt. 1906.
- Bandmann. Tony. Die Gewichtstechnik des Clavierspiels. Leipz. Br. & H. 1907.
- Breé, Malvine. Die Grundlage der Methode Leschetizky's Mainz. Schott. 1910.
- Breithaupt. R. M. Die natürliche Klaviertechnik. Leipz. C. F. Kahnt. 1921.
- Band I Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis. Band II. Die Grundlagen des Gewichtspiels. Praktische Studien. 5 Hefte.
- Busoni F. Anmerkungen zum „Wohlt. Kravier“ von J. S. Bach. Univ. Edit.
- Busoni Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst.
- Caland, Elisabeth. Die Deppesche Lehre des Clavierspiels. Magd. Heinrichshofen 1912.
- Clark-Steiniger. F. H. Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel. Berlin. Raabe & Plotow. 1885.
- Du Bois-Reymond. Über die Übung. Berlin 1881.
- Dunn. John Petrie. Das Geheimnisse der Handführung beim Klavierspiel. Leipz. C. F. Kahnt. 1914.
- Lussy. Mathis. Traité de l'expression musicale Paris. 1885.
- Kreützer. Leonid. Das Wesen der Klaviertechnik Berlin. M. Hesse 1923.
- „ „ „ Das normale Klavierpedal Leipz. Br. & H. 1915.
- Köhler Louis. Führer durch den Klavierunterricht. Leipz. J. Schubert. 1918
- Küllak. A. Ästhetik des Clavierspiels Leipz C. F. Kahnt. 1922.
- Jaëll. Marie. Der Anschlag. Leipz. Br. & H. 1901.
- Prosnitz. A. Handbuch der Klavierliteratur. 2 Bde. Wien. Doblinger 1907.
- Raif. Oscar. Über Fingerfertigkeit beim Klavierspiel (K. Stumpf. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Leipz. I. A. Barth 1909—15. Heft 3)
- Ramann. Lina. Allgemeine musik. Erzieh und Unterrichtslehre. Leipz. 1898
- Riemann. H. Vergleichende Klavierschulen. Berlin 1883.
- „ „ „ Handbuch des Klavierspiels. Berlin Max. Hesse 1905.
- Ritschl. A. Dr. med. Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel. Berlin 1911.
- Ruthardt A. Wegweiser durch die Klavierliteratur Leipz. Hug & C. 1918.
- Scharwenka. Xaver. Methodik des Clavierspiels Leipz. Br. & H. 1922.
- Schmitt. H. Pädagogische Studien. Wien. Doblinger.
- Steinhausen. F. A. Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. Leipz. 1905.
- Stumpf K. Tonpsychologie. Leipz.
- Tetzel. Eugen. Das Problem der modernen Klaviertechnik. Leipz. Br. & H. 1916.

З М І С Т

	Стор.
Передмова	3
Вступ	4
Розділ I. Індивідуальність учня та школа	8
Розділ II. Загальні методи роботи педагога	13
Розділ III. Методи роботи з початочниками	27
Розділ IV. Суть прийомів, як засобів розвою техніки	31
Розділ V. Методи проробки учбового матеріалу	40
Розділ VI. Методи вивчення політонічного стилю	59
Розділ VII. Методи опрацювання пасажів (гами та апреджіт)	66
Розділ VIII. Учбовий матеріал	74

Педагогічний репертуар

Твори, що покладають в основу курсу	88
Характеристичні та віртуозні п'єси різних композиторів	98
Українська музика	102
Література	104

THE

22

10

10

ТРЕБА ВИПРАВИТИ ТАКІ ВАЖЛИВІШІ ОГРІХИ ПОПЕРЕД ЯК ЧИТАТИ.

Стор.	Рядок	Надруковано:	Треба читати:
5	8	зверху знаходити	усунути
6	5	знизу про різноманітність	про різнорідність та різноманітність
7	7	" значні	гарні
8	18	" насамперед лише тоді	насамперед тоді
9	13	" у талановитих учнів	у талановитих учнів часто
10	9	зверху різних індивідуальностей	зберігаючи своє лице
11	14	" розвитку	виховання
15	16-17	" як правило	часто
15	27	" без хисту	не дуже підготовані
18	6	" зазвучить	" зазвучить "
21	18	знизу не обмежений	й обмежений
22	9	зверху етюдолітонічних	етюдів, політонічних
22	19	" наймузичнішого	музичного
22	25	" для менше	для менше чи більше
23	3	" цікаву	нецікаву
24	18	знизу Годар	Б. Годар
25	6	" початочних	мало підготованих
26	16	" проробити ґрунтовно всі п'єси	це
29	11-12	" Така школа як школа Баєра	Навіть така нецікава школа як "славнозвісна" школа Баєра
30	1	зверху на клявіатурі	на своїх діях за клявіатурою
32	10	" виникають	виникає
33	11	знизу грає	" грає "
34	9	зверху зручний	зручний і плястичний
37	21	" такої постановки	Такої доцільної постановки
38	16	знизу всього	і
43	8	" чітко	не тільки чітко а й
45	4	" другим	цим
48	17	зверху навіть якщо її	особливо, якщо її не
49	3	" звучностей та в пасажах	звучностей в пасажах
52	22	" нотну сторінку	нотний рядок
52	5	знизу нотами	рухами
57	10	" ні в якому разі неможна	зовсім немає потреби
61	14	" в тім	між іншим в тім
62	6	" як	якщо
67	5	" грати	раніш як грати
75	13	зверху вважають	треба вважати
76	9	" те	не
90	"	" г-моль	(без зазнач. opus'a) га - моль
97	6	знизу гіс	гіс
98	17	" III к	I—II к
99	7	зверху Г-дур	Г-дур
103	7	" II к.	III к.
103	12	" I—III к	III к.
103	23	" Революційна музика	Революційна та геооїчна музика
103	16	знизу III к. В. В.	II—III к. С. В.—В. В.
107	5	" що покладають	покладені

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА
№

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

