Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра спеціального фортепіано №1

Аліна Романова

ТЕХНІКА ПІАНІСТА ТА ХУДОЖНЄ ІНТОНУВАННЯ ТВОРУ

Методична розробка

першого рівня вищої освіти
галузь знань: 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність: 025 «Музичне мистецтво»
освітній ступінь: «Бакалавр»
спеціалізація: «Фортепіано»

Рецензенти: кандидат мистецтвознавства, професор кафедри інструментального виконавства, оркестрового диригування і педагогіки УДУ ім. М. Драгоманова, заслужений працівник культури, відмінник освіти України Тетяна Завадська

кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. обов'язки професора, завідувач кафедри спеціального фортепіано N1 НМАУ ім. П.І. Чайковського Олег Безбородько

Київ 2025

УДК 780.616.432:781.1:612.76:001.891

Затверджено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Протокол № 7 від 27 листопада 2025 р.

Романова А.В. – авторка методичної розробки «Техніка піаніста та художнє інтонування твору» для викладачів та студентів освітнього ступеня «Бакалавр» і «Магістр» в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «фортепіано. Дане дослідження також може бути використане у навчальних програмах середніх навчальних музичних закладів освіти.

Рецензенти:
Завадська Т.М. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри інструментального виконавства, оркестрового диригування і педагогіки УДУ ім. М. Драгоманова, заслужений працівник культури, відмінник освіти.

Безбородько О.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. професора, завідувач кафедри спеціального фортепіано №1 НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Романова А.В. Техніка піаніста та художнє інтонування твору /А.В. Романова. – Київ: Репозитарій бібліотеки – НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025 – 25 с.

Анотація. Методичну розробку присвячено проблемі співвідношення моторно-технічного та образно-художнього компонентів виконавського інтонування, що розглядається в ракурсі авторського методу «Руховий вимір виконавського процесу», який мінімізує витрати часу та зусиль при підготовці концертних програм як учнями чи студентами, так і дорослими виконавцями. Метод розроблено на базі авторської теорії виконавської імпровізаційності.

Вступ. Фортепіанна техніка як виражальний засіб для донесення надзмістовних і багатопланових композиторських меседжів потребує від виконавця ***фізичної та психологічної мобільності*** найвищого рівня. Адже магія виконавства – в поєднанні кінцевого та нескінченного аспектів музичного тексту. Завершеність, цілісність нотного меседжу потребує виконавського «одухотворення», духовної праці з відтворення змістового потенціалу твору. Не менш суттєвий аспект роботи виконавця – її «фізична складова», або організація апарату втілення. Музична структура, яка з'являється для виконавця у вигляді «живого», озвученого тексту, потребує проходження такого ж «живого» шляху її освоєння.

Увагу дослідників та методистів зосереджено переважно на інтерпретаційному ракурсі виконавства, з яким подекуди ототожнюється весь виконавський процес як такий. Але процесуальні, мобільні явища у виконавстві, їх відносини та синтез з інтерпретаційними явищами мають великий практичне значення, адже будь-якому виконавцеві доводиться будувати свою стратегію роботи над твором.

У центрі нашої уваги – відображення нескінченно різноманітного змістового потенціалу музики в нескінченно різноманітному процесі його виконавського освоєння. Це – змінна складова музичної структури, «серцевина» процесу опанування тексту. Гнучкість, мобільність такого відображення, його податливість різним адаптаціям можливі незалежно від спеціалізації виконавця (викладання, концертна діяльність або концертмейстерство). Таку мобільність, на нашу думку, повинен культивувати

в собі будь-який виконавець, бо вона є умовою гармонійного поєднання його психофізичних особливостей із завданнями, що ставить перед ним текст.

Принципи, окреслені в даній методичній розробці, актуальні відносно фортепіанного репертуару, що так чи інакше базується на традиціях бароко, класицизму та романтизму (включаючи таких майстрів XX століття, як Барток, Бріттен, Хіндеміт, Лятошинський, Задерацький, Сільвестров тощо). Це пов'язане із специфікою артистичної комунікації, передбаченої таким репертуаром. Він передбачає можливість безпосереднього переживання в процесі гри, зумовленого образно-драматургічної специфікою вказаних традицій. Новітні авангардні стилі, починаючи з Веберна та включаючи усі види алеаторики, припускають принципово інший виконавський підхід, заснований на раціоналістичній організації виконання та грі випадковостей, що вимагає інших сценічних установок та, відповідно, інших принципів освоєння.

Принциповий підхід авторки розробки полягає в тому, що параметри виконавського освоєння музичного тексту, які традиційно прийнято уявляти у вигляді *константних* значень, розглядаються у зв'язку із завданнями, які пред'являє виконавцю *процесуальна* специфіка його професії. Це вимагає нового рівня синтезу теорії і практики, який допоможе виконавцеві поєднати два важкопоєднуваних завдання:

1) продуктивно закріплювати потрібні навички;

2) бути готовим до гнучкої їх трансформації згідно свого психофізичного стану, а також сценічної ситуації.

Виконавський процес, таким чином, постає в даному тексті у двох планах: *інтерпретаційному* (константні значення) та *ситуативному* (процесуальні, мобільні значення), що не зводяться один до іншого. Нерідко можна почути некоректні висновки, адресовані до однієї сторони виконання через нерозуміння сутності процесів в іншій її площині, і навпаки. Особливо показовим у цьому відношенні є феномен впливу на еротичні архетипи, коли виконавець зводить інтерпретаційний потенціал твору до комплексу певних

пластичних прийомів («демонізм», «котяча пластика» тощо), «гіпнотизуючих» певну частину аудиторії, що констатує «глибину інтерпретації». Інший приклад – коли вади, зумовлені учнівським невмінням освоювати текст згідно його координаційних завдань, власної психофізики та сценічних вимог, педагог намагається виправити через «просвітництво», розповідаючи учневі про образно-художній контекст твору (що його той, можливо, чудово розуміє), або ж про перипетії, пов'язані з історичним контекстом твору.

У цьому ми вбачаємо практично обгрунтовану необхідність функціонального поділу дослідження виконавського процесу на автономні області *інтерпретації* та *ситуації*. Принципи освоєння музичної структури в даному дослідженні базуються на практичному синтезі цих областей.

Аналіз досліджень і публікацій. Традиційна аксиологія теорії виконавства потребує перегляду в сучасних соціальних умовах. Явища, які в традиційній теорії виконавства розглядалися в рамках окресленої вище *області інтерпретації*, потребують уточнення, тому що дискурс, успадкований від традиційної теорії виконавства, в наші часи нерідко слугує рекламним «брендом», який маскує зовсім невідповідну йому суть. Цій проблемі присвячене дослідження А.Ляховича «Стисла соціологія сучасного академічного музичного виконавства» [4]. Теорія інтерпретації в традиційних рамках знайшла своє підсумкове та системне вираження в монографії В.Москаленка «Творчій аспект музичної інтерпретації» [5]. Аналіз виконавської конкретики, що стосується *області ситуації* (процесуальних, мобільних явищ), проведено у дослідженнях В.Колонея «Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні» [2] та О.Катрич «Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» [1]. Аналіз сценічних (психофізичних) механізмів концертного виконавства проведено в наших роботах «Виконавська імпровізаційність як фактор художньої комунікації» [6] та «Проблема психологічної саморегуляції піаніста-виконавця в сучасному культурно-історичному контексті» [8].

Ціль методичної розробки – окреслення теоретичних та практичних принципів, що сприяють повноцінному технічному втіленню художніх намірів виконавця, зумовлених музичною структурою. Під останньою слід розуміти текст музичного твору, який відтворюється за допомогою виконавської співтворчості і збагачується повним комплексом етапів творчої роботи виконавця. Дана ціль визначає **завдання** методичної розробки – окреслення основних компонентів виконавського освоєння тексту з точки зору мобільних складових виконавства:

- аплікатурно-синтаксичного аналізу,
- підбору актуальних мнемотехнік.

Квінтесенцією такої мобільності є виконавські стилі, що споріднені з театром переживання у драматичному мистецтві. Тому усі принципи розвитку та сценічної реалізації фортепіанної техніки, а також конкретні технічні вправи ми будемо розглядати в ракурсі забезпечення інтонаційної мобільності. Необхідність забезпечення належного рівня мобільності у сучасних надскладних умовах українського виконавства – ще один фактор, що сприяє ***актуальності*** даної методичної розробки. Під інтонаційною мобільністю мається на увазі якість та швидкість реакцій виконавця, що мають забезпечувати, з одного боку, певне художнє наповнення, що створює враження «живої» гри, а з іншого – певну вчасність усіх технічних дій.

Викладення теми. Перш ніж окреслити шляхи технічного втілення інтонаційної мобільності, розглянемо її у ракурсі нашої авторської ***теорії виконавської імпровізаційності*** [7]. Ця категорія позначає динамічно-ситуативні якості виконання. У даному контексті музичне виконавство доцільно порівнювати з відповідними якостями акторської гри.

Головною точкою перетину театральної та музичної виконавських сфер є психологічна мобільність сценичного процесу. Очевидна близкість музичного виконавства до театральних традицій, що акцентують пріоритет переживання**.** З цієї точки зору найбільш прийнятним і плідним є звернення до творчого методу, що зветься у професійному вжитку **театром переживання**.

Суть цього методу полягає в спонтанному переживанні сенсу виконуваної ролі (твору) безпосередньо в момент виступу. Найбільш характерним зовнішнім проявом театру переживання як для акторів, так і для виконавців відповідної творчої орієнтації є особливий відгук аудиторії, пов'язаний з відчуттям спонтанності дійства, що розгортається перед ними. Такий відгук зумовлений подоланням представниками цього напрямку **вторинної природи виконавських мистецтв**.

Розглянемо, які принципи організації психічних процесів актора і виконавця споріднюють театр переживання і виконавську імпровізаційність.

Перший принцип – динамічне безперервне «внутрішнє життя», що проходить під знаком певної образної домінанти, або «надзавдання». Така гра характеризується інтенсивністю особистої участі та не терпить самоусунення: дистанціювання від виконуваного образу призводить при такій психологічній організації процесу до випадіння із смислового контексту твору.

У фортепіанному виконанні такий підхід призводить до особливого роду ***динамізму*** у розгортанні музичної думки. Останнє явище з найбільшою яскравістю розкривається, з одного боку, у творах, образний світ яких вимагає від виконавця так званої «стихійної» агогіки, де без щедрості виразних засобів не обійтися; а з іншого боку – у творах, де, навпаки, необхідний граничний мінімалізм виразних засобів.

Другий принцип – особлива ***психологічна деталізація в грі***. Це не обов'язково означає осягнення розкритого образного потенціалу твору методом «від часткового до загального». Імовірність обох методів (індукція і дедукція) – рівноправна і залежить від особистісної мотивації. Однак нерідко саме знаходження конкретних психологічних характеристик в образних «подробицях» є фактором, який надає розкритим образам особливу смислову багатогранність, привносить в них якісну визначеність. Що стосується прикладів з музичного виконавства, то тут конкретика не має принципового значення, оскільки весь великий потенціал виразних поворотів музичної

думки, яким виконавці надають «мовні» інтонації, є цілком придатним для ілюстрації нашої думки.

Мовне начало в музичній педагогіці традиційно використовується як фактор, що «надихає» та «зацікавлює» (з бесід з І.М.Рябовим). Найбільш сприятливим ґрунтом для такого підходу є той музичний матеріал, де логіка образної драматургії вказує на необхідність **«говорити» від першої особи**, і для розкриття якого необхідний такий виразний засіб, як tempo rubato.

Нарешті, *третій* істотний принцип – це парадоксальне поєднання, з одного боку, **неможливості дистанціювання** від розкритого образу, через особливу інтенсивність художнього переживання, а, з іншого, – **необхідності такого дистанціювання** в ім'я об'єктивної складової художньої істини. Художники-представники театру переживання вирішують цю проблему за допомогою такого специфічного прийому, як дихотомія творчої ініціативи в момент сценічного виконання, де протиставляються сфера-«джерело» певного кола емоцій і сфера-«контролер»

Представників **псевдоімпровізаційності** правомірно порівняти з антихудожнім стилем акторської гри, яку в театрі називають «**награванням**» (відсутність переживання як на сцені, так і в домашній роботі, і зовнішнє копіювання найбільш «помітних» його форм).

Отже, психологічна природа виконавської імпровізаційності як фактора безпосереднього переживання багато в чому споріднена з «театром переживання».

Найбільш характерним з цієї точки зору є мистецтво таких видатних представників фортепіанного виконавства, як Рахманінов, Корто, Ігумнов, Софроницький, Гізекінг, Ліпатті, Гульд, Юдіна, Нейгауз, Черкаський, Горовіц, Ріхтер, Ашкеназі. Серед сучасних українських піаністів цього ж напрямку слід назвати О. Гринюка, В. Холоденка, А. Ляховича. Численні свідчення сучасників доводять приналежність до цієї ж групи Ліста і Антона Рубінштейна.

Слід зазначити, що деякі виконавці, розчарувавшись у чужих рецептах входження в творчий естрадний стан (і не знайшовши індивідуально прийнятних), відчувають сценічну скутість, і тому – пов'язують імпровізаційність зі штучним «оживанням» виконання на сцені. Імпровізаційним у їхньому уявленні є спосіб гри, при якому музично-виконавські уявлення, що існують у свідомості в стислому вигляді, в реальному виконанні ніби потребують «розфарбовування», в «прикрашанні» за допомогою різного роду ексцентричних деталей, що привносяться ззовні, а не властиві спочатку інтонаційному комплексу.

Подібну виконавську установку можна позначити так: «я, здається, все правильно продумав, але на сцені мені дуже незатишно, сформовані ідеї не можуть заповнити час виступу, а контакт зі слухачем порушується, тому терміново потрібно щось робити». Така установка розділяє імпровізаційність і уявлення про інтонаційну модель, робить їх чужими одна одній. Інтерпретаційний і артистичний рівні гри виявляються не тільки відмежованими один від одного, але й протиставленими один одному, а імпровізаційними властивостями наділяється суто артистичний рівень.

Протилежний феномен спостерігаємо у випадку, який можна назвати «виконавською перевагою автора» – коли той сам виконує свої твори, будучи при цьому виконавцем-віртуозом. Це найбільш сприятлива передумова для синтезу інтерпретаційного та артистичного рівнів виконання. Таких феномен проявляється як особлива свобода володіння художнім матеріалом, пов'язана з його первинною природою. Природність володіння часом під час виконання матеріалу власного твору пояснюється особливим володінням так званою «кодовою формою твору». У композитора в дану стислу форму включені всі уявлення, пов'язані з процесом створення даного твору, тому, як правило, процесуальне розгортання кодової форми здійснюється на основі смислової контекстуальної повноти, і відрізняється найбільшою адекватністю тимчасової пластики.

Виконавцям, які грають «чужу» музику, також підвладна особлива органічність тимчасового розгортання «коду», – за умови, з одного боку, високого ступеня «присвоєння» художнього матеріалу шляхом особливої інтерпретаційної роботи, пов'язаної з відтворенням контексту, спорідненого з авторським; з іншого, – особливого мистецтва володіння естрадною поведінкою. Назвемо дану установку, орієнтовану на творче естрадне самопочуття, умовно так: «наша справа – права, наші рішення – природні для музики і тому не можуть викликати сценічного дискомфорту».

Не викликає сумнівів також, що певна група виконавців «робить ставку» у своїй діяльності саме на артистичний компонент виконання. Цей компонент трактується ними в аспекті імпровізаційності при відомій «політкоректній» нейтральності змістовних параметрів; невміння володіти сценічним часом не відіграє тут визначальної ролі.

В цьому контексті є доцільною екстраполяція на виконавство психологічних типів «екстраверт» та «інтроверт».

Екстравертність виконавського процесу спрямована на його об'єктивні умови: твір, аудиторія, інструмент. Останній приклад характеризує ситуацію, коли в центрі уваги виконавця опиняється саме резонанс аудиторії.

Інтровертивна модель адаптації передбачає концентрацію на внутрішніх умовах творчого естрадного самопочуття. Дані умови покликані виконувати функцію захисту від стресового компонента естрадного виступу.

Чимало виконавців як індивідуально прийнятні внутрішні умови виконання висували певне співвідношення емоційної та раціональної сторін виконання. Серед інших умов, що знаходяться у фокусі уваги при інтровертній установці, можливий певний ступінь акцентуації соматичної сторони інтонування. При цьому акцентуація аж ніяк не означає розрив цілісності інтонаційного процесу. Наведемо висловлювання В. Колонея з цього питання**:** **«**Зауважимо, що зовнішнє «пластичне», виражене в жестах як «поліфонічна дія» стосовно музики (що можливо в балеті), у сфері фортепіанного виконавства навряд чи можливе <… > Фортепіанно-виконавське інтонування

передбачає превалювання звукової мети, яка досягається за допомогою соматичного інтонування. Якщо ж у соматичного інтонування виникає інша мета, то цим руйнується сама основа процесу звукового інтонування, а також не здійснюється виконавське співінтонування» [2, с.139].

Нерідко можна почути некоректні висновки, адресовані одній стороні виконання через нерозуміння сутності процесів в іншій її площині, і навпаки. Наприклад, невдале виконання з ситуативними «збоями» різних параметрів втілення (як правило, технічних, координаційних або естрадних) нерідко характеризується як «поверхнева інтерпретація» – при тому, що наміри та ерудиція виконавця можуть бути скільки завгодно «глибокими», але можливості втілення, якими він володіє, такі, що його гра нікого не може переконати в цих похвальних якостях. Або протилежний приклад: якщо малокультурний, але пластично і артистично обдарований виконавець компенсує недостатнє розуміння музики природною пластикою і темпераментом – таке виконання нерідко «сходить» за «глибоку інтерпретацію». Особливо показовим у цьому відношенні є феномен впливу на еротичні архетипи – коли виконавець зводить весь інтерпретаційний потенціал твору до комплексу певних пластичних і поведінкових прийомів («демонізм», «котяча пластика» та ін.), що «гіпнотизують» певну частину аудиторії, яка констатує «глибину інтерпретації».

Головною причиною такого дисбалансу оцінок є нерозуміння природи музики як невербального мистецтва. У даному формулюванні авербальної передумови інтерпретації також очевидно розуміння подвійності виконавського процесу.

Дисбаланс інтерпретаційної та ситуативної сторін виконавського процесу є досить поширеним у сучасній сценічній практиці. Основні чинники дисбалансу – провідна роль конкурсів у музичному житті, пряма та непряма залежність концертної практики від системи конкурсних відборів. Типовий приклад такого дисбалансу – свідома або несвідома установка виконавця на **відрив і переважання вольової функції над функцією вираження**.

Оволодіння «протиприродною» сценічною ситуацією нерідко ставиться на перше місце у виконанні. Характерно, що збірний образ середньостатистичного сучасного конкурсанта передбачає, перш за все, його здатність «довести», «бути переконливим» (sin.: «перемогти», «стати першим»), що нерідко втрачає виправданість інтерпретаційним контекстом і перетворюється на самоціль.

Інша сфера дисбалансу інтерпретаційного та ситуативного компонентів характеризує комунікативну ситуацію виконавства в цілому – в її соціологічному та професійному (майстерність) аспектах. Досить поширена (як у стінах навчальних закладів, так і в кулуарах відомих концертних залів) ситуація, коли виконавця критикують за неправильне розуміння музичного тексту і пропонують йому альтернативну інтерпретаційну версію. У підсумку виявляється, що розуміння виконавця в усіх істотних моментах **збігається** з пропонованою альтернативною інтерпретацією, виконавські наміри підпорядковані послідовному розкриттю даної ідеї, але в результаті, тим не менш, має місце комунікативний провал. Така парадоксальна ситуація найчастіше свідчить про невміння володіти ситуативним компонентом виконавської творчості.

Крім негативних ситуацій невміння або свідомого розбалансування різних компонентів виконавського процесу, пріоритети інтерпретаційного або ситуативного компонентів поширені і серед зразків творчості визнаних майстрів фортепіанного виконавства.

Практичні рекомендації. Розглянемо базові пункти роботи виконавця, що характеризують технічне втілення художнього образу в процесуально-мобільному аспекті. Дані пункти, при самостійному значенні кожного з них, припускають певну ступінь взаємопроникнення.

Після того, як отримано загальні враження про твір і початково окреслена образна сфера (відправний пункт художнього пошуку), початок практичного освоєння нотного тексту пов'язаний із аплікатурно-синтаксичним аналізом.

Дане твердження вимагає пояснень. У виконавській практиці аплікатурному аналізу традиційно прийнято відводити другорядну, «службову» роль. Це пов'язано з тим, що аплікатура не «лежить на поверхні» уваги, і рефлексія даного процесу вимагає певних зусиль. Чимало етапів аналізу проходять у формі, прихованій для самого виконавця. Рефлексії зазвичай підлягають лише аплікатурние правила та готові послідовності-формули.

Насправді сам процес пошуку аплікатурних рішень є вельми інформативним в плані виявлення та шліфування синтаксичних зв'язків. На наш погляд, ці пункти аналізу тексту невідокремлені один від іншого і мають здійснюватися паралельно, з великою кількістю взаємопов’язаних корекцій, які виникають у ході роботи. Крім того, з точки зору живого й продуктивного «спілкування» з текстом не тільки виправдана, але і в складних текстових фрагментах необхідна рефлексія проміжних варіантів аплікатурних рішень. Саме про цей процес писала М. Лонг, наполягаючи на необхідності фіксації проміжних етапів аплікатурной роботи [3].

Характеризуючи аплікатурне відображення синтаксичних одиниць та їх зв'язків, спочатку відзначимо такий прийом як концентрація виражальних можливостей тієї чи іншої аплікатурної формули. Виділивши усі важливі інтонаційні точки і визначивши для себе їх ієрархію, виконавець інтуїтивно або свідомо шукає її аплікатурний еквівалент.

Виділення найбільш важливих інтонаційних точок супроводжується такими етапами аплікатурного пошуку: 1) концентрація фізичних ресурсів виразності, і потім – 2) вивільнення виражальних можливостей апарату шляхом узгодження аплікатурних сегментів між собою за кількома критеріями. Друге покликане позбавити піаністичний апарат від типових перешкод, що сковують інтонаційну свободу.

На першому етапі (концентрація) актуальний відбір за принципом використання фізичних і енергетичних можливостей апарату. Для провідного

інтонаційного центру необхідно виділити найбільш продуктивний ресурс позиції.

До цього ж принципу можна додати концентрацію енергії «смичка» (умовна назва групи аплікатурних позицій, об'єднаних єдиним рухом руки – «нижньою дугою»). Направити силу смичка «на службу» інтонаційному центру можна в такі способи: поєднувати з найбільш виразним моментом або центр дуги, або початок смичка, або сконцентрувати на даному виразному моменті (моментах) ритмічні опори позиційних змін всередині смичка.

Що стосується динамізму – можливості гнучко підстроювати напрацьовані звички під необхідну слухову ціль (така можливість принципова для будь-якого інтонаційного пошуку) – на початковому етапі підбору аплікатури працює такий принцип: чим більше знайдено опор – тим більшою запорукою вони служать для подальшої інтонаційної гнучкості та мобільності.

Розглянемо тепер базові принципи художнього інтонування на фортепіано. Шопенівська традиція двісті років тому виголосила базовим принципом техніки її вокальну природу, зв’язок руки та голосу. Глобальна вокалізація пасажів, філігранне володіння зміною глибини торкання клавіш, спорідненою за своєю мобільністю з інтонаціями голосу, пальці, що «розмовляють» – ці принципи не втрачають актуальності і сьогодні, адже з точки зору мобільності і здатності до втілення будь-якого меседжу саме вони є вирішальними.

Вокальній природі інтонування найбільш відповідає принцип legato. Він незамінний в технічній роботі моделювання рухів, яка знайома більшості піаністів під визначенням «**вчити швидко в повільному темпі**» *(з досвіду спілкування із моїм вчителем Рябовим І.М.).* Цей метод полягає в розгляданні ніби у мікроскоп усієї побудованої на етапі розбору схеми рухів. Характерні його риси:

1) Гранична економія переміщень.

2) Вибір межі повільного темпу, де, з однієї сторони, збережено інтонаційні зв'язки фактури, а з іншої забезпечується повний контроль за функційністю рухової сторони виконання та її керованість.

3) Вибірковість розгляданих елементів фактури і їх комбінацій, пов'язана з завданням визначення та узгодження граничної функційності рухів. Ця вибірковість забезпечується технологічно зумовленим подрібненням тексту, Само ж подрібнення має велику кількість варіантів на шляху до знаходження оптимальної схеми рухів.

В структуру рухів мають бути включені також моменти релаксації, які є не тільки умовою фізичної витривалості у складній фактурі, але й на рівні піаністичного «мовлення» є обов'язковими інструментами зрозумілого (членороздільного) інтонування. Саме тому моменти релаксації мають таку ж детальну ієрархію, як і моменти підготовки звуку – ауфтакти. Ця ієрархія встановлюється на етапі розбору і далі підлягає конкретизації на наступних етапах роботи. Разом ауфтакт і релаксація становлять циклічність організації рухів піаніста, їх природну фізіологічну передумову, адже мають чергування напруги та розслаблення, подібні до циклів дихання та серцебиття:

https://youtube.com/shorts/gOXUu_OCIFE?feature=share

Також слід зауважити, що метод «вчити швидко в повільному темпі» може бути ефективно задіяний для розвантаження оперативної пам'яті. З цією метою вже на етапі «зборки» можна використовувати максимально довгу позицію на один організаційний цикл рухів:

https://youtube.com/shorts/trFCnqpDgAA?feature=share

До технічних завдань принципу legato необхідно ще додати подолання труднощів далекої відстані у фактурі. Для забезпечення точності «пункту прибуття» усі стрибки спершу мають бути пророблені способом, що його І.М.Рябов називав «дістати звук», а вже наступним етапом можна додавати власне організацію стрибка через прийоми, що задіюють елементи роздільності та пружності: «катапульта», «рикошет», «гостре стакато токатного типу»:

https://youtube.com/shorts/Ch58rNuRW3M?feature=share

Другим базовим принципом фортепіанної техніки, на наш погляд, є опорність рухів. Схема руху «опора – опора – нижня дуга, що їх поєднує» є також фізіологічною основою техніки, адже вона споріднена з природним фізіологічним процесом крокування та його переносом ваги з опори на опору.

Щоб ефективно використовувати принцип опорності у фортепіанній техніці, ставимо за мету детально розібратися самостійно та надати потрібну інформацію учням (вона має бути попередньо відібрана за віковою пропускною здатністю) про ієрархію наголосів серед елементів музичної мови. Здійснюючи детальний розбір вертикальних та горизонтальних структур тексту, таких як гармонія, мотиви, фрази, речення, розділи форми, ми паралельно визначаємо наявні смислові акценти та відповідні піаністичні опори руху. Таким чином, маршрут рухів набуває опорності, що забезпечує поглиблення взаємозв'язків інтонаційної картини художнього меседжу та її фізиологічного втілення:

https://youtube.com/shorts/jAIUIXq8OlY?feature=share

На етапі розбору паралельно з аналізом елементів музичної мови здійснюється відповідний аплікатурно-позиційний аналіз. Для ефективної повноосяжної розстановки смислових наголосів та їх адекватного втілення у опорах руху слід усвідомлювати «авторство» пальців, або – частіше – позицій, які відповідають за пару опор та їх фізичний зв'язок.

Задля досягнення повної відповідності смислового наповнення наголосу, його значення на рівні побудови цілого і фізіологічного втілення, необхідно здійснити багатоетапну ревізію аплікатури. Метою такої ревізії є точність смислових акцентів за змістом і за технічним виконанням. Окрім того, слід зауважити, що потреба у фізіологічних опорах може значно перевищувати наявні потрібні за змістом смислові акценти. Адже і фізична втома, і професійні захворювання рук пов'язані з нехтуванням чи неповним володінням принципом опорності гри. Достатність опор в свою чергу забезпечує необхідну піаністичну релаксацію, оскільки в момент віддачі руки

на інструмент здійснюється і відпочинок. Утримання ж руки у повітрі потребує значно більше зусиль. Дисбаланс роботи м'язів у бік утримання веде до перенапруження рук і великої кількості негативних наслідків. Тож технічна робота піаніста також передбачає пошук необхідних для відпочинку суто технічних опор у тексті твору та їхній вмілий камуфляж у системі смислових акцентів:

https://youtube.com/shorts/10VFOVJ0ht4?feature=share

Додатковим способом проробки опор є взаємозв'язок та взаємоперехід staccato та legato. Усі роздільні штрихи спочатку вчимо legato задля визначення і уточнення інтонаційних зв'язків звуків. Також задля підвищення артикуляційної активності можна в окремих випадках вчити легатні побудови staccato.

Традиційно слово «техніка» у багатьох асоціюється з категорією віртуозності, зокрема зі здатністю швидко грати. Розглянемо швидкісний аспект роботи над фортепіанною технікою. Пам'ятаємо, що весь процес навігації фортепіанної гри побудовано на системі вірно підібраних ключів-команд, керованими увагою у процесі виконання. Не виняток і операції, пов'язані з наміром розвивати великі швидкості. Звернемо увагу на специфіку так званих «швидкісних» ключів. Там, де автором передбачено швидкий темп, аплікатурно-позиційний розбір тексту має включати створення умов для швидкої навігації позицій. Тобто мова йде про принцип «швидко думаю – швидко граю». Велику швидкість навігації забезпечуємо об'ємними знаками-символами, що здатні керувати великими блоками тексту.

Однотипні формули з варіантною відмінністю слід вивчати спочатку поряд одна з одною з метою забезпечення вчасних перемикань варіантів на великій швидкості, а другим етапом при збиранні вже вмонтовувати їх на їхні місця, відпрацьовуючи своєчасну реакцію на потрібний варіант:

https://youtube.com/shorts/76At7XS1RLs?feature=share

Ці пункти відносимо до завдань швидкого **мислення** – необхідної умови швидкої гри.

В проблемі швидкості важко виокремити суто фізичну сторону поза швидкістю мислення і реакцій, але ми принаймні можемо проакцентувати **фізичну** складову у тандемі «думаю-дію» ось у яких вправах:

1) У аплікатурному аналізі важливо передбачити максимально пластичні переходи з опори на опору, що можливо завдяки прискіпливому визначенню найекономнішої траєкторії руху між опорами:

https://youtube.com/shorts/qZNqjaR6h_8?feature=share

2) Ефективним інструментом набуття швидкості ще за традицією педагогіки Ф. Бузоні є симптоматичний перерозподіл опор:

https://youtube.com/shorts/h3e7LrBpFs8?feature=share

https://youtube.com/shorts/ctohYly0Xec?feature=share

3) Вивчання позицій будь-якої структури (хоч гамоподібної, хоч акордової) одномоментно:

https://youtube.com/shorts/WNY6bubRJxo?feature=share

4) Похідний від попереднього спосіб проробки складної координації. Перший етап: частина фактури виконується позиційними блоками, частина в оригінальному фактурному викладенні, потім слід поміняти їх місцями. Другий етап: обидва шари фактури позиційно згруповані однаково або максимально наближені один до одного:

https://youtube.com/shorts/DPJ9UEF84HU?feature=share

5) Проробка акордової фактури на предмет ревізії пластичних переходів з країв діапазону в середину, та навпаки до країв:

https://youtube.com/shorts/ZzSfR08IFCA?feature=share

6) Ритмічна організація та реорганізація позиційних блоків. Якісно скерувати швидкість великої побудови можемо, якщо розуміємо її крупну та дрібну ритмічну структури. Потрібно визначити головну ритмоформулу та узгодити з нею траєкторію опор. В наступному прикладі це – пара восьмих, тріоль, тетрахорд шістнадцятих, затакти до цих ритмічних груп:

https://youtube.com/shorts/8pdWqrEaVs4?feature=share

7) Усі ці вправи мають завжди співвідноситися із запланованим інтонуванням та слугують розширенню його можливостей.

Розглянемо ще один важливий аспект фортепіанної техніки: фізичну витривалість. Відпрацьовуючи технічну сторону інтонаційної ієрархії, бачимо, що найбільша фізична втома на виконавця чекає під час статичного напруження, коли довго виконуються однотипні дії. Традиція європейської та вітчизняної педагогіки передбачає для таких умов принаймні чотири *профілактичні міри*.

1) Якщо зафіксованих протягом розбору місць для релаксації за фактом гри на етапі збірки не вистачає, слід знаходити резервні способи розслабити апарат у процесі гри. Це можуть бути додаткові рухи спрямовані на звільнення апарату у паузах, перерозподіл опор з метою переведення деяких фрагментів фактури в економічний режим шляхом їх полегшення відносно інших тощо:

https://youtube.com/shorts/2pyibrCcv1c?feature=share

2) Другий спосіб подолання статистичної напруги – урізноманітнення траєкторій та рухів, що спочатку було ідентифіковано як однакові, або максимально подібні. Особливо важливо задіювати цей спосіб у місцях, де є *умовно* однакові секції руху по регістрах (арпеджіо, ланцюги акордів, октавні «прольоти» гам тощо). Саме інтонування однакових формул на різній глибині клавіатури у різноманітних регістрах водночас і слугує художній складовій, і звільняє апарат від надмірного навантаження. Мій вчитель Рябов І.М. дуже любив жартома пояснювати відмінність між секціями арпеджіо та секціями паркану наступним чином: «Тут у мелодії є рух «нагору», будь ласка, не обмежуйтеся рухом «праворуч»:

https://youtu.be/26loceToEmI

3) Третя умова запобігання надмірному перевантаженню апарату – обов'язкова рефлексія фізичного стану. Внутрішній суфлер має весь час стежити за легкістю та функційністю фізичної сторони роботи, фіксувати

небезпеку перевантаження та запитувати в виконавця: «Як ся мають руки»? «Ще не відпали»? «Чи можна тут діяти легше»? «В який спосіб»?

4) Після розбору слід підключати перевірку запасу міцності. Вивчений твір, його складні місця треба перевіряти застосуванням емоційно-фізичнно-темпових перебільшень, тобто перевіряти за допомогою надлишкового емоційного наповнення. Крім цього, загальний об'єм цілого, здатність витримувати його фізично і за концентрацією уваги від початку до кінця тренуємо накатуванням «кілометражу», тобто великою кількістю програвань від початку до кінця. Це стосується як окремого твору, так і його в оточенні інших творів, а також переходів з закінчення попереднього твору на початок цього та, в свою чергу, з його закінчення на початок наступного.

У роботі над фортепіанною технікою та її інтонаційною передумовою особливе місце посідає робота над **фіоритурами** – довгими лінеарними пасажами із каденціеподібною імпровізаційною ритмікою. Маючи за мету завжди зробити їх «живими» й дихаючими, проводимо відповідне технічне забезпечення. Пропонуємо наступний алгоритм роботи:

1) Визначаємо і розподіляємо кількість звуків за математичним критерієм: ділимо кількість нот на кількість відведених долей;

2) Визначаємо відхилення від математичного критерію, зумовлені вимогами мелодії та гармонії;

3) Розподіляємо аплікатурні позиції у відповідності зі з'ясованими ритмічними та мелодичними закономірностями та обираємо найбільш керований ритмічний варіант;

4) Перевіряємо ще раз на анатомічну зручність і за потреби змінюємо «керівників» ритмічних груп на більш придатних, в залежності від актуальних критеріїв (1 та 2 пальці як диригуючі краще відповідають за чіткість і швидкість, а 4 за наспівність):

https://youtube.com/shorts/JSuJe1m6y4g?feature=share

Зазначимо типові розповсюджені передумови технічних помилок, похідні від недостатнього усвідомлення глибини взаємозв'язку між

інтонаційним планом та його технічним забезпеченням. Проробка та профілактика цих помилок – ще один аспект **практичного значення** даної розробки. Маємо сміливість стверджувати, що будь-яка специфічна технічна помилка, якщо це не збій у роботі навігатора, походить від недостатнього (ще на етапі розбору) усвідомлення рухів. Це або недоведення кривої руху («смичка») між опорами до кінця, або нерозрахована інтенсивність початкового ауфтакту, або пропущений ауфтакт і дострокове закінчення «дихання» в руці. В зв'язку з останнім положенням пригадаємо кмітливий жарт однієї знаменитості у відповідь на провокаційне питання інтерв'юєра: «Як швидко і досконало оволодіти фортепіанною технікою»? – «Усім раджу догравати закінчення тактів».

На завершення розглянемо творчі принципи видатного київського педагога О.Д.Орлової, що в своїй роботі дотримується саме такого підходу.

Олена Дмитрівна Орлова народилася 1939 року у Києві. Отримала музичну і загальну освіту в Київській середній спеціальній музичній школі ім. М.В.Лисенка, яку закінчила 1947 року за класом фортепіано Євгенії Володимирівни Фрейнкін, і в Київській Консерваторії ім. П.І.Чайковського, яку закінчила 1952 року по класу фортепіано Віталія Васильовича Сєчкіна. Протягом свого навчання в консерваторії Олена Дмитрівна була присутня на багатьох уроках професора Володимира Володимировича Нільсена.

Нині практикуючий, вдумливий і чуйний педагог, вона багато чого сприйняла від своїх вчителей і інтегрувала в свій педагогічний метод. «Ліплення рук» Фрейнкін, мудра вибірковість зауважень Сєчкіна, барвисті, образні метафори Нільсена зайняли важливе місце в педагогічному методі О.Д.Орлової.

Найбільш специфічним комплексом методів, що відносяться до дитячої педагогіці, є суггестивно-ігрові комбінації завдань, мета яких – забезпечити максимальний навикоформуючий та особистісний розвиток учня в умовах нерозвиненого раціонального та образного мислення при незначному

домінуванні останнього. Розглянемо з цієї позиції педагогічні принципи О.Д.Орлової.

На ранньому етапі знайомства з музикою дуже важливо активне залучення дитини в процес творчості, яке відбувається нерідко в обхід повної усвідомленості процесу. Це завдання завжди вимагає високопрофесійного музичного та психологічного підходу. Не випадково робота з дітьми вважається найбільш складним етапом педагогіки. Досить поширеною є думка, що працювати з самими маленькими дітьми може лише досить досвідчений педагог.

Базові характеристики «почерку» О.Д.Орлової – віртуозне маніпулювання педагогічної ситуацією та первинний розвиток образного мислення. Для найменших вона є не стільки викладачем фортепіанної гри, скільки провідником у світ музики.

Необхідні компоненти безпосереднього впливу на мислення і на апарат в дитячій педагогіці О.Д.Орлової:

- під час структурного аналізу – складання підтекстовок, які мають двояку мету: привернути увагу до музичного матеріалу та зробити зрозумілими синтаксичні зв'язки;

- голос педагога, що керує увагою та налаштовує на певний емоційний тон музики;

- контроль над координацією учня, «ліплення» управління релаксацією апарату.

Не менш важливою є й віртуозна редукція в постановці конкретних завдань учневі, яка забезпечує максимум навикоформуючих функцій при мінімумі витрат уваги учня на обробку інформації.

Велике значення також має індивідуальний підхід до ініціативності учня. Цінним є управління саме його власною ініціативою. Тому є таким важливим вміння стимулювати цю ініціативу, яке не випереджає можливостей даного конкретного учня, не блокує його бажання розкритися. Таке вміння повною мірою притаманне О.Д.Орлової.

Грунт для стимулу ініціативи готує людський контакт. Не останню роль тут грає й зовнішній вигляд педагога. Так, під час зустрічей з учнем О.Д.Орлова гнучко керує процесом спілкування, вислуховуючи те, що їй прагнуть розповісти учні (у тому числі й те, що не має відношення до музики). В той самий час вона не допускає перетворення уроку в «світський раут».

Закономірно, що таким концентрованим урокам передують етапи скрупульозної попередньої роботи зі створення допоміжних сюжетів, текстів, з підбору культурного контексту для прохідного репертуару. «Ще одна характерна риса дитячої психології – мислення конкретними образами. Пояснення досить абстрактної для дитячого сприйняття термінології та прийомів гри на інструменті бажано проводити на прикладі добре знайомих йому явищ». Тому О.Д.Орловою було створено систему образної персоніфікації музичної драматургії, викладену нею в роботі «З досвіду роботи над великої формою з учнями молодших класів»: «головний керівник музичної вистави – це сам виконавець – учень, який повинен хотіти бути одночасно і диригентом, і всіма головними героями. Ключ до цього «хотіння» – в такій властивості особистості, як емпатія, тобто – в здатності людини сприймати і відчувати внутрішній світ і емоційний стан іншої істоти (але з «ігровим» відтінком «начебто»), здатність поставити себе на місце іншої людини; а якщо піти далі – це може бути і здатність «входити в роль» музичного «персонажа».

У процесі керівництва розвитком початкової музично-освітньої бази учня є актуальною проблема співвідношення інформаційних блоків **«формули»** та **«фону»**.

Статус *формули* набуває вся інформація, яка отримує точні раціональні визначення (образність в даній ситуації – не ворог точності, а скоріше навпаки).

Такі формули стосовно до дитячого мислення – проміжні визначення тих чи інших складових музикантського «інструментарію», які в подальшому будуть ускладнюватися, інтегруватися в систему професійних умінь,

перекладатися на «більш дорослу» мову. Тому в розрахунку на перспективу так важливо, щоб ці первинні формули були гнучкими і доступними для подальшої музично-професійної інтеграції.

Статус *фону* отримує весь масив інформації, яка надходить до учня невербальними (сугестивними) каналами, а також та частина вербальної інформації, яка спеціально не надається у стиснуто-формульному викладі.

Ця найважливіша категорія інформації отримала визначення через метафору «фон», тому що вона становить основний інформаційний матеріал для досвіду. Взагалі весь процес музичного спілкування є інформативним для учня. Інформація надходить звідусіль: через звукове інтонування, через рухову пластику педагогічного показу, навіть через вираз обличчя. Вона немов би «розлита в повітрі». Роль цього інформативного комплексу – у створенні первинного музичного досвіду учня.

Повертаючись до проблеми співвідношення «формули» і «фону», зазначимо: надзвичайно важливо, щоб формула певного професійного навику (тобто його назва) лягала на вже досить сформований досвід користування ним. Відповідно до цього принципу О.Д.Орлова, відпрацьовуючи той чи інший розвиваючий навик на різному педрепертуарі, кілька разів згадує формулу побіжно, і тільки тоді, коли це доречно з енергетичної точки зору (не витратить увагу учня, а лише підкріпить та розрядить її), дає образно ємне та коротке найменування вже досить вивченого явища.

На завершення цього короткого нарису окреслимо проблему етичної позиції педагога щодо завершеності-незавершеності роботи над твором. Не секрет, що багато педагогів, побоюючись строгого суду колег, нерідко «грішать» зайвою «зробленістю» програми. У той же час загальновідомо, що великий обсяг прохідного матеріалу, свіжість сприйняття та переживання музики важливіші для дитячої педагогіки, ніж зовнішній лиск, здійснюваний до того ж нерідко на шкоду всебічним накопиченням.

Для О.Д.Орлової критерієм готовності програми завжди виступає, з одного боку, генеральна стратегія розвитку учня, з іншого – власні прогнози формування естрадної впевненості учня, і ніколи – соціальний резонанс.

Автору даної роботи пощастило пройти під керівництвом О.Д.Орлової весь період початкової школи, а також значну частину наступного вікового етапу навчання, і цей етап забезпечив його не тільки всіма необхідними базовими професійними навичками, але й дав величезний заряд любові до творчості на всю життя.

Висновки. Отже, поняття *«імпровізаційність»* характеризує **процесуальну динамічність** музично-виконавського мистецтва. Динамізм імпровізаційності базується як на відносно **стабільних** факторах виконання, так і на **мобільному** компоненті творчості. Під стабільними факторами маються на увазі компоненти творчого акту, що зберігають стабільне значення в різних творчих ситуаціях; під мобільними – компоненти, значення яких цілком визначається конкретною ситуацією. Виконавчий процес постає у двох планах: **інтерпретаційному** (стабільність смислового контексту) та **ситуативному** (індивідуально-неповторна комунікація), які не можна звести одне до одного. **Художній час** – найбільш наочна сфера прояву імпровізаційності. Критерій – пріоритет **континуального** (імпровізаційність) або **дискретного** (антиімпровізаційність) часу.

Музична структура, яка з'являється для виконавця у вигляді «живого», озвученого тексту, потребує проходження такого ж «живого» шляху її освоєння.

Шопенівська традиція двісті років тому виголосила базовим принципом техніки її вокальну природу, зв’язок руки та голосу. Вокальній природі інтонування найбільш відповідає принцип legato. Він незамінний в технічній роботі моделювання рухів, яка знайома більшості піаністів під визначенням «**вчити швидко в повільному темпі**»: Характерні його риси

1) Гранична економія переміщень

2) Вибір межі повільного темпу, де, з однієї сторони, збережено інтонаційні зв'язки фактури, а з іншої забезпечується повний контроль за функційністю рухової сторони виконання та її керованість

3) Вибірковість розгляданих елементів фактури і їх комбінацій, пов'язана з завданням визначення та узгодження граничної функційності рухів.

Другим базовим принципом фортепіанної техніки, на наш погляд, є схема руху «опора – опора – нижня дуга, що їх поєднує.

Ще один важливий аспект фортепіанної техніки – фізична витривалість. Найбільша фізична втома на виконавця чекає під час статичного напруження, коли довго виконуються однотипні дії.

Література:

1) *Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ-Дрогобич, 2000. 100 с.*
2) *Колоней В. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : дис. канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». К., 2004*
3) *Лонг М. За роялем с Дебюсси. Пер. с фр. Ж. Грушанської. М.: Сов. композитор, 1985. 157 с.*
4) *Ляхович А. Стисла соціологія сучасного академічного виконавства. Електронний ресурс: режим доступу https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=ru&user=XplhQaQAAAAJ&citation_for_view=XplhQaQAAAAJ:ufrVoPGSRksC*
5) *Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації. К., 1994. 157 с.*
6) *Романова «Виконавська імпровізаційність як фактор художньої комунікації». Аліна Романова. Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2008. Вип. 76: Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність. С. 66–76.*

7) *Романова А. «Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста виконавця» : дис. канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Х. 2011.*
8) *Романова А. «Проблема психологічної саморегуляції піаніста-виконавця в сучасному культурно-історичному контексті». Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2006. Вип. 64, кн. 1: Музичне мистецтво: проблеми сучасності. С. 195–207.*