

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

Аліна Романова

**РУХОВИЙ ВИМІР РОБОТИ ПІАНІСТА-ВИКОНАВЦЯ:
СПЕЦИФІКА В УМОВАХ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ
РЕАЛІЙ**

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 780.616.432:7.02:781.62:001.891

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

Романова А.В. – авторка методичної розробки «Руховий вимір роботи піаніста-виконавця: специфіка в умовах сучасних соціокультурних реалій» 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. Руховий вимір роботи піаніста-виконавця: специфіка в умовах сучасних соціо-культурних реалій: методична розробка/А.В. Романова. – Київ: Репозитарій бібліотеки – НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025 – 25 с.

Анотація. Методичну розробку присвячено актуальній проблемі утримання “культурного фронту” піаністом-виконавцем в екстремальних умовах українського сьогодення. Полегшенню цієї задачі сприяє авторський метод «Руховий вимір виконавського процесу», що мінімізує витрати часу та зусиль при підготовці концертних програм як учнями чи студентами, так і дорослими виконавцями.

Вступ. Так сталося, що ми і наші співвітчизники живемо у час великих випробувань. Війна поставила багато питань – від глобальних, таких як цінність та значущість кожного окремого життя, до конкретних дрібних щодо його організації в нових умовах. 24 лютого 2022 року поєднало мрії наших співвітчизників в одному напрямку. Кожен з нас в тій чи іншій мір, тепер мислить у категоріях перемоги – глобальної великої та маленьких переможних кроків власного життя, долання щоденних труднощів на професійному та побутовому рівні у передчутті результату власних зусиль. У фоновому режимі працюють думки про безцінність часу та максимально ефективно його використання.

Сьогодення характеризується для кожного нашого співвітчизника рефлексією власного шляху, як життєвого, так і професійного, знаходженням нових інструментів ефективності та розширення своїх можливостей, виходу на новий рівень міцності професійних здобутків. Пошуками нових рівнів життєздатності виконавця і виконавства в надскладних умовах зумовлено *актуальність* даного дослідження.

Рушієм професійного українського фортепіанного виконавства до повномасштабної війни були здебільшого власні творчі амбіції виконавця, що зумовлювали послідовне вдосконалення шаблів професійної майстерності та їхню апробацію в мирних умовах концертно-конкурсної виконавської практики. Накопичення репертуару виконавця також вирізнялося відносною стильовою рівномірністю та регулярністю.

Відтепер для кожного українського виконавця у ряді пріоритетних постають питання взаємодії із культурним фронтом, оновлення репертуару і

популяризація вітчизняних авторів, зокрема сучасних, а також резонанс української фортепіанної традиції в світі. Змінилися також умови професійного розвитку практикуючих професіоналів та зростання молодих виконавців, набувши рис боротьби в екстремальних умовах.

Втім, соціальні сходи та категорії професійної реалізації виконавця успадковані саме з мирних часів. Профорієнтація визначається, як і раніше, вибором та поєднанням таких кваліфікацій, як сольне та ансамблеве виконавство, мистецтво акомпанементу та педагогічна майстерність. В окрему категорію виділимо педагогічний показ у рамках жанру майстеркласу, де він має риси самостійної сценічної мобілізації ресурсів. Саме характер поєднання кваліфікацій, а також вимір екстриму, як зовнішнього, так і внутрішнього, та індивідуальні методи його подолання, що мають певні тенденції, створюють неповторний вигляд сучасного українського виконавства.

Характеристика теми. Розглянемо поняття «поєднання кваліфікацій», «виконавський екстрим» та їх взаємозв'язок детальніше.

Успішність творчої реалізації сольного виконавця ще з мирних часів визначається за критерієм значущості концертних майданчиків, де він виступає, та їх географічного охопту. Виділимо тут умовно так звану «верхівку» виконавської спільноти і назвемо її «гастролери».

Верхівкою ми їх називаємо за критерієм витрати основного свого ресурсу переважно на виконавство, що не може не позначитися на природності та зручності сценічного процесу. Це, по-перше, та категорія виконавців, яка робить свідомий акцент на концертній кваліфікаційній складовій та від початку має соціально успішну розгорнуту концертно-конкурсну практику.

Ця категорія виконавців або спершу зорієнтована на монокваліфікаційну діяльність, або ж згодом сягає її в результаті поступового відсіву елементів суміжних кваліфікаційних складових. Єдине обов'язкове кваліфікаційне поєднання, актуальне для цієї категорії виконавців – поєднання елементів менеджменту з виконавством. Воно цілком доступне в умовах монокваліфікації.

Як наслідок, ця категорія виконавців виступає по всьому світу та має ресурс для необмеженого розширення географії своїх виступів.

Екстрим для цієї категорії виконавців має «робочий» і навіть де-інде «спортивний» характер, адже «джентльменський набір» гастролера зазвичай передбачає щільний концертний графік, рекордно короткі терміни вивчення нових творів та відновлення базового репертуару, а також настільки часте перебування на сцені, що сценічний стрес зводиться до мінімуму. Але натомість стресовим фактором стає енерговитратність графіку перманентної максимальної концентрації усіх ресурсів виконавця для сцени.

Військовий час додав для даної категорії діяльності виконавців такі екстремальні компоненти, як необхідність тренування особливих акробатично-рухових навичок для продовження концертного виступу в умовах миттєвого блекауту, а також вміння скоригувати склад виконуваної програми, перерваної сигналами тривоги, таким чином, щоб вона зберегла драматургічну цілісність.

Наступна категорія виконавців за фактом в тій чи іншій мірі – «універсалісти». Це виконавці, які успішно поєднують сценічну, педагогічну та концертмейстерську діяльність в різних комбінаціях саме в її «службовому» вимірі. Екстремальним у цьому випадку вже є саме поєднання несумісних на перший погляд кваліфікацій. І педагогічна діяльність, і виконавство за енергоємністю потребують кожна окремого самостійного професійного життя, прожитого з повною відданістю. Суміщення цих кваліфікаційних складових на рівних вважалось складним і в мирні часи. А в воєнний час необхідність пристосування виступів до умов блекауту потребує пошуку особистих ресурсних резервів (часових, психологічних) для функціонування якісного виконавства серед викладачів. Така ж складова виконавства в даних умовах, як якісний менеджмент за сумісництвом, для даної категорії виконавців зараз взагалі малодоступна і, як наслідок, для них відбувається суттєве звуження географії концертних майданчиків.

Тому новою складовою екстриму для цієї категорії виконавців є ускладнення і без того надскладного організаційного компоненту діяльності. З

іншого боку, якщо вже виконавець знайшов ресурси для реалізації всіх компонентів своєї кваліфікації на етапі підготовки виступу, сам попит на нові тематичні програми, лекції-концерти, особливо на ті, які популяризують українських композиторів, значно виріс. Втім, оновлення репертуару, а також формування нових виконавських традицій для даної категорії виконавців потребує неабияких додаткових зусиль як в організаційному, так і в психологічному плані.

Треба також виокремити гендерну складову питання. Досить часто уособленням «суміщення несумісного» виступає жінка, до чиїх традиційних обов'язків зараз додалася яскрава палітра завдань з виживання сім'ї в умовах блекауту та інших новацій нашого сьогодення. Тож у жіночому виконанні суміщення концертного виконавства і педагогіки набуває рис справжньої магії, де професійне виконання складних програм за своєю енергоємністю порівняне хіба що з екстремальними видами спорту. Але терапевтична складова сценічного виконавства мотивує виконавців до виконавства за будь-яких умов.

До третьої категорії виконавців відносимо ту категорію професіоналів, для яких виступи на сцені є частиною минулого. Назвемо їх «розчарованими». Ці виконавці лишили сцену не за власним вибором, а вимушено, після численних спроб суміщення. Візитівкою таких творчих особистостей є розчарування, яке проявляється у спілкуванні з колегами і яке вони не в змозі приховати.

Для даної категорії власна психологічна реальність вже створює умови для екстриму. Воєнні ж умови виступають каталізатором для проявів цієї небезпечної реальності у порушенні норм професійного спілкування. Серед виконавців даної категорії чимало висококласних професіоналів викладацької діяльності, які до того ж досконало володіють технікою педагогічного показу. Але нереалізоване бажання займатися саме сценічним виконавством накладає відбиток на соціальний компонент їх професійної діяльності. Надлишок ресурсів, який де-інде лишається від викладацької діяльності й якого не вистачає на професійне виконавство, подекуди знаходить вихід в позапрофесійному дискурсі і витрачається на нього.

Ми зазначили основні відмітки на умовній шкалі професійної реалізації сучасного виконавця, що не виключає випадки «на межі» двох різних типів реалізацій. Так, концертуючий виконавець може поєднувати концертну діяльність з викладацькою у формі майстеркласів, де енерговитрати носять інший характер, ніж рутинна робота викладача з фаху, що несе відповідальність за професійний розвиток учня на всіх етапах його навчання. Або ж концертуючий професор, який має можливість багатоетапного відбору студентів в свій клас: формально він хоч і несе за них відповідальність, але за фактом їхнє професійне становлення вже реалізовано з попередніми викладачами.

Такі персоналії мають формальні ознаки «універсалістів», але насправді вони значно ближчі до «гастролерів», адже основний їх ресурс витрачається саме на виконавство. На межі «універсалістів» та «розчарованих» теж трапляються суміжні випадки: наприклад, коли «розчарований» знайде свій власний варіант «універсалізму» та припинить витрачати ресурси поза професійною діяльністю.

Фактором посилення екстриму, спільним для усіх категорій виконавства, може виступати від'їзд за кордон та початок професійної реалізації з нуля в статусі емігранта.

Зміна умов роботи не могла не позначитися на тенденціях індивідуальних виконавських стилів. Загалом в індивідуальних висловлюваннях «зі сцени» посилилася інтонаційна відвертість та відчайдушність. Подекуди виникає відчуття висловлювання зі сцени «як в останній раз».

Екстремальні умови функціонування виконавства потребують пошуку шляхів їх подолання. Але оскільки реалізація себе як концертного виконавця має терапевтичний ефект і несе в собі «винагороду», що нейтралізує стресогенність сучасних умов підготовки до виступу, наш пошук буде сфокусований на виконавцях другої та третьої категорій.

Отже, сьогодення висуває виконавцям цих категорій вимоги оволодіння мистецтвом тайм-менеджменту на новому рівні. Адже є нагальна потреба «начаклувати» час для роботи і професійної реалізації кількох особистостей-професіоналів у графіку однієї людини. Для цього, на наше глибоке переконання,

необхідно запровадити регулярну практику поглиблення рефлексії виконавця. Вона полягає у застосуванні інтервальних перерв-зупинок в часі поточної роботи, які потрібні виконавцеві для ретельного планування графіку, а також для регулярної його корекції, навіть якщо здається, що пауза може бути фатальною для найближчої поставленої мети.

Ключовий момент такої рефлексії – ревізія актуальності завдань та потреб в комплексному підході, де професійні завдання співвідносяться та розглядаються у контексті балансу усіх сфер життя виконавця. На цьому рівні відбувається поєднання та поглиблення зв'язків психологічної та суто професійної роботи.

Обов'язковим етапом для корекції індивідуального балансу є відсів зайвого у діяльності. Хоча «зайве» – поняття суб'єктивне, тут можна виділити загальну тенденцію для роботи викладача. На наше глибоке переконання, зайвим баластом, що його слід позбавлятися усім викладачам, і особливо тим, хто суміщає викладання з виконавством, є співпраця з дорослими учнями, глухими до мотиваційної допомоги. Це категорія учнів, які або спираються на негативну мотивацію з самого початку, або ж їхня «хвора» розчаруваннями мотивація не відповідає на інтенсивне «лікування» з боку викладача.

Таким чином, відбувається мотиваційне паразитування, де зусилля викладача витрачаються марно, і лише свідомий відсів зайвого може зберегти його ресурс та перенаправити у сферу виконавської практики. Згодом у перспективі такий підхід є запорукою довготривалої творчої віддачі виконавця та профілактикою його психологічного вигорання.

З іншого боку, необхідна реорганізація психологічної складової праці музиканта професіонала. Зараз як ніколи важливе культивування особливої ситуативної «чіпкості» професіонального виконавця.

Найбільш продуктивним в нових обставинах вважаємо підхід до самоналаштування виконавця, який можна визначити як азарт справжнього гравця, що вірить та випробує навіть найменші шанси та можливості «наперекір обставинам», де виграш – власна творча реалізація, можливість створити диво.

Також не слід нехтувати індивідуальною розробкою власних інструментів профілактики вигорання.

Особливе місце у подоланні екстремальних труднощів виконавства посідає реформування професійного підходу роботи над програмами виконавського репертуару. В даному контексті актуальне створення нових методик роботи над музичними творами, оновлення виконавських програм, швидкісне і водночас надійне вивчення нових текстів, використання різноманітних технік запам'ятовування. Саме такий підхід С. Ріхтер означив як вивчити твір «назавжди» (з усних спогадів І.М.Рябова). В контексті такого підходу створено наш авторський метод «Руховий вимір виконавського процесу».

Практичні рекомендації. У відповідності з принципами максимально ефективного використання часу, а також виходячи з традиційного прагнення викладачів скерувати вихованців до послідовної та сумлінної праці, що дозволить їм за відносно короткий термін навчання сформувати навички зрілого мислення, розроблено наш метод візуалізації рухів у нотному тексті. Запрошуємо поціновувачів методу «художньої» педагогіки детально «помалювати» в нотах у відповідності з руховою розшифровкою інтерпретаційних закономірностей тексту.

Запорукою успіху, на наш погляд, є послідовне проходження усіх етапів роботи виконавця над музичним твором, під час яких на різних рівнях усвідомлюються та поглиблюються взаємозв'язки між когнітивним та фізичним компонентами виконавського процесу. Зазначимо, що первинною роботою завжди має бути аналіз закономірностей нотного тексту, побудування інтерпретаційної версії твору, і тільки на основі цієї первинної роботи можлива друга її фаза, а саме робота з аналізом рухового компоненту виконавського тексту.

Зупинимось на детальному аналізі фізичного компоненту. Розглянемо його на різних етапах роботи та у різних вікових зрізах навчального процесу.

Першим етапом роботи над музичним твором традиційно вважається розбір. Хочу наголосити, що цей етап роботи є найвідповідальнішим з точки зору

побудування ефективної системи піаністичних рухів. В усіх подальших етапах роботи не має бути жодного елементу фактури, жодної складової руху, який не був би розглянутий та узгоджений з інтерпретаційним компонентом нотного тексту на етапі розбору. Саме тому ми приділяємо йому левову частку нашої уваги.

В цей проміжок часу роботи над твором, на наш погляд, формується нерозривний зв'язок між розумінням виразності елементів музичної мови та амплітудою можливостей їх надійного піаністичного втілення та стабільного запам'ятовування. Також важливо донести до учня інформацію, що неможливо вивчити спочатку «голий» текст, а потім його «прикрашати» змістом. Адже впевнене вивчення охоплює адекватне рухове забезпечення інтонаційно осмисленого тексту.

Майбутні спонтанні інтонаційні рішення вже підготовані на даному етапі, вони певним чином організовані та спрямовані за руховим виміром, тож не містять загрози текстових збоїв. Сам інтонаційний намір вже існує в структурі руху, а творчому варіюванню та змінам підлягають агогічна міра та відтінок тембрового забарвлення.

На етапі розбору твору, на наш погляд, важливо дати учневі уявлення про багатовимірність параметрів аналізу нотного тексту, що зумовлюють цілу систему вибудовування виконавської схеми рухів, потрібних для реалізації художніх та інтерпретаційних намірів музиканта. Детальний, максимально конкретизований в руховому відношенні розбір втілює принцип «тихіше їдеш, далі будеш». Забравши на початку роботи над твором значний ресурс часу та уваги, він суттєво економить їх на всіх інших етапах роботи. Слова Святослава Ріхтера «Я вчу твір на все життя», на нашу думку, відображають саме такий детальний підхід до аналізу твору на етапі розбору (з к/ф Б. Монсенжона «Ріхтер нескрений»).

Пропонуємо до вашої уваги кілька порівнянь, корисних для виконавського розбору з точки зору чіткого уявлення про рухи та їхню організацію за критерієм

зручності. Ці метафори пов'язані саме з водійською практикою, хоч і виникли у ході педагогічного процесу задовго до відвідування автошколи.

Перше порівняння – «навігатор». Використовуємо його для формування уявлень учня про налаштування плану рухів та керування ним, оперативне мислення в процесі руху, постійний зв'язок із планом, що включає реакцію на несподіванки, ситуативні відхилення та повернення до попереднього плану. Навігатор на етапі розбору, на відміну від наступних етапів, має в пріоритеті повноосязність намірів керування перед точністю та охайністю виконання рухів. Тобто набагато важливіше назвати, усвідомити та підкреслити усі складові інтонації, втіленої у рухах, ніж досконало їх відтворити.

Друге порівняння – «маршрут», тобто сам план руху, послідовність рухових дій, завдань та їх комплексів.

Третє порівняння – воно займає центральне місце в нашій системі – «дорожня розмітка». Зупинимось на цьому пункті докладніше. Дорожньою розміткою (далі «розмітка») називаємо паралельно розташовані (на зразок автомобільних смуг руху) лінії аналізу доцільності рухів, що вибудовуються в процесі формування розуміння нотного тексту (далі – «смуги»). Кожна з них присвячена окремому параметру аналізу. Налічуємо їх сім, якщо твір написано за класичним фортепіанним каноном для правої та лівої руки, та чотири, якщо для якоїсь однієї руки. Ці смуги в процесі розбору доцільно фіксувати олівцем у робочих нотах (або його цифровим еквівалентом при роботі з нотним текстом у гаджеті) за допомогою спеціальних знаків.

У вигляді цих семи ліній пропонуємо до вашої уваги розбудовану нами систему знаків, що забезпечує максимально можливе усвідомлення рухів піаніста, і, відповідно, надійне вивчення твору напам'ять на наступних етапах (**приклад 1**). Всі сім смуг розташовуємо на одній аколаді тексту для фортепіано соло або фортепіанної партії будь якого складу ансамблю наступним чином: в середині нотного стану розташовуємо цифровку гармонічного аналізу (далі – смуга гармонії). Вона відіграє ключову роль в визначенні ієрархії вагових опор

руху, а згодом, на інших етапах роботи – в об'єднанні горизонтальних структур музичної мови та у виконавському диригуванні (**приклад 2**).

Безпосередньо на нотному стані для правої та лівої руки, або трохи згори пишемо відповідно дві лінії ієрархічного зображення ауфтактів (далі – смуги ауфтактів для правої та лівої руки), різних за амплітудою та довжиною (**приклад 3**).

В нашій системі позначень зручно використовувати галочки, різні за розміром та спрямованістю крил. Піаністичні ауфтаки – це спеціальні «дихання» рукою або пальцем, що організують траєкторії рухів (здебільшого дугообразні криві). Вони призначені для організації рухів, спрямованих на відтворення та об'єднання горизонтальних структур музичної мови (мотиви, фрази, речення, розділи). Також ауфтаки використовуються для виразного та структурно зрозумілого інтонування початку, розвитку та завершення горизонтальних побудов, а також їхнього розмежування, тобто музичної пунктуації. Для інтонування виразних моментів в середині розвитку призначена окрема категорія ауфтактів, яка визначається всередині структури (найчастіше об'єднаної однією лігою) та виконується ніби «з льоту».

Також ауфтаки призначені для відтворення динамічної та тембральної картини твору, його звукового забарвлення. Окрім того, сюди також входять суто «технічні» ауфтаки, допоміжні при координаційних та артикуляційних труднощах в місцях високої технічної складності. Технічними їх називаємо, бо вони не пов'язані прямо з будовою музичної мови. Вони сприяють спритності, швидкості реакцій та концентрації уваги.

Далі над партією правої руки та під партією лівої руки пишемо по дві цифровки, відокремлені одна від іншої способом запису (позначення однієї з двох беремо, наприклад, у коло, а інша записується звичайними цифрами). Дві «прості» цифровки без кіл позначають аплікатуру (далі – аплікатурні смуги). Їх доречно використовувати для схем-позицій, які забезпечують найбільш зручне відтворення рухів піаніста різного призначення.

Саме позиційне групування пальців розрізняється за пріоритетом або поєднанням певних намірів виконавця. Сюди входять розділові, тобто пунктуаційні рішення, а також рішення з координування рухів та рішення, пов'язані із об'єднанням звуків на різних рівнях, з ритмічною організацією, функції маркування та диригування. Сюди ж входить також добір за принципом економії ресурсу оперативної пам'яті та уваги, що зумовлює використання однакових та подібних аплікатурних формул.

В аплікатурних смугах використовуються також круглі дужки, щоб відтворити поступовий процес мислення виконавця і позначити різні аплікатурні варіанти одного і того ж фрагменту в порядку пріоритетності, а також щоб створити можливість повернутися до попередніх етапів мислення, зокрема під час повторення програм через певний період часу. У **прикладі 4** продемонстровано різні варіанти аплікатури, де пріоритетний позначений без дужок, а запасний залишається для можливості повернутися до попередніх етапів мислення.

Щодо двох смуг цифрових позначень, відокремлених певним чином (в нашому випадку – колом), то їхня функція полягає у маркуванні та керуванні ключовими моментами позиційної будови (назвемо їх позиційними смугами) та забезпеченні організації та ефективного запам'ятовування усвідомлених координаційних навичок.

Специфіка позицій може бути визначена за наступними критеріями: кількість звуків в акорді, ключовий інтервал/інтервали, акорд/акорди, широке або вузьке розташування, крайній діапазон позиції, середина позиції тощо (**приклад 5**). Позиційна структура подекуди буває складніша і більш концентрована у порівнянні з гармонічною, тому потребує спеціальної організації уваги (**приклад 6**).

Ще в поодиноких випадках маємо перетини аплікатурної та позиційної смуг. А саме: палець з ряду аплікатури доцільно маркувати як позиційний вказівник, якщо він є поворотним для траєкторії руху позиційних блоків.

Усі ці смуги в своєму кінцевому вигляді складають повний план маршруту музичним текстом, втіленим у рухах, який протягом наступних етапів роботи має бути відпрацьованим та максимально стабілізованим в напрямку автоматизації, мобільності та керованості.

Окрім цього, у розмітку також входять допоміжна категорія знаків, не пов'язана з конкретними смугами-параметрами. Серед них стрілки, розташовані над партією руки, що йде верхньою траєкторією, які позначають маршрут перехрещень рук, оптимальний з точки зору виразності елементів мови, зручності координації та економії оперативної пам'яті (**приклад 7**).

Важливими допоміжними знаками також є горизонтальні квадратні дужки, розташовані над чи під аколоадою та усіма смугами, що акцентують увагу на руховому компоненті текстових варіантів та критеріях їхнього порівняння. (**приклади 8 та 8а**). Квадратні дужки тут для позначення текстових варіантів.

Також до категорії допоміжних знаків відносимо розділові вертикальні лінії, пунктирні або суцільні, що перетинають аколаду та відмежовують або фрагменти, призначені для окремого технічного опрацювання, або квадратні чи неквадратні тактові структури та розділи, що в свою чергу зумовлює наявність в цьому місці особливо значних за часом ауфтактів (**приклад 9**). Ауфтаки позначено тут розділовими вертикальними лініями, цільними та пунктирними. Зазначимо, що рухові технічні рішення – категорія динамічна. Виявлені та візуалізовані на етапі розбору, вони надалі конкретизуються та уточнюються в процесі вивчення твору напам'ять.

Звісно, такий завершений вигляд детального відображення рухів піаніста у записі на етапі розбору, а також досягнення їх як системи можливе вже на завершальних етапах формування професійної бази. Але доцільно вже з малого віку послідовно закладати фундамент для цього методу. Найскладнішим у цьому процесі є компонент мотивації до кропіткої аналітичної роботи, адже в своєму кінцевому вигляді цей метод доступний зрілому музичному мисленню, що ґрунтується на значному виконавському та слухацькому досвіді.

Як відомо, мотивація до зайнять в учнів молодшої школи знаходиться в стані формування і часто центрована навколо персони викладача, його спілкування з учнем, його схвалення-несхвалення, очікувань від нього цікавих ігрових поворотів. Зрідка з цього потоку спілкування можна виокремити суто музичні стимули без домішків «спілкувальних». Тож, аби не демотивувати юного піаніста і водночас впровадити потрібні навички аналізу, налаштування та візуалізації внутрішнього «навігатора», педагогу потрібно дотриматися двох векторів роботи.

По-перше, в напівігровому форматі поступово задіювати у нотному тексті зображення окремих знаків майбутніх комплексних схематичних завдань для навігатора піаністичних рухів, використовуючи для цього близькі та цікаві для учня порівняння. Для формування структурного мислення важливо дати учневі ініціативу для знаходження у нотах точного місця встановлення різних умовних позначень для ключових потрібних рухів. Таким чином відбувається первинне знайомство з аналітичним компонентом роботи, тобто наочне розділення елементів цілого.

Специфіка роботи з позначеннями схем руху для молодшої школи в тому, що, крім основ музичного мислення, тут ще слід сформуванати найважливішу навичку для піаністичного навігатора: навичку гальмування у потрібний момент. Адже без цієї навички неможливо вплинути якимось конкретним чином на конкретний звук.

Тому первинні схематичні позначення рухів для учнів молодшої школи доцільно реалізовувати у комплексі разом із технологічними зупинками. Це робиться для максимального точного та усвідомленого відтворення певного руху, до якого доречні додаткові заохочення із сфери психології спілкування. Кожен момент великої і напруженої концентрації уваги на межі перенапруження має бути нейтралізований спілкуванням. Незамінну роль тут відіграє гумор викладача.

По-друге, важливо прискіпливо дозувати знайомство із зображеннями подібних схем, чергувати їх з іншими методами впровадження правильних

рухових навичок. Попри усю важливість схем для майбутнього розвитку мислення, в період молодшої школи все ж треба виносити основне тренувальне навантаження в простір «мимовільного» навчання, де ключову роль відіграють альтернативні методи: так зване «ліплення» рук, метафоричне пояснення рухів та педагогічний показ. Таким чином відбувається поступове заохочення до детальної розмітки нотного тексту.

Для середньої школи (вік приблизно 10-15 років) головне завдання – накопичити якомога більше усвідомлених навичок з різних компонентів виконавської діяльності, як аналітичних, так і практичних. Усвідомлення їх як системи ще не входить в коло педагогічних завдань. А найбільш органічним мотиваційним вектором для даної вікової специфіки є стимулювання закоханості в процес сценічного музикування та в шлях до цього, знайомство й усвідомлення досвіду сценічного піднесення.

Тому для цієї вікової категорії учнів протягом зростання складності зображення знаків піаністичних рухів поступово об'єднуємо їх в об'ємні схематичні комплекси. Але межу наочної доступності не можна перетинати. Педагог може познайомити учня в класі з усіма зразками комплексів рухів та їх позначень, потрібних для твору, але через ці обмеження не може вимагати від учня самостійного створення повного та систематичного переліку цих рухів.

Найчастіше реалістичним завданням для самостійного опрацювання може бути наступне: визначити та зафіксувати якийсь один параметр знаків на рівні однієї смуги (ауфтаки функції розмежування елементів мови, або ауфтаки для окреслення тембрального і динамічного плану, або спроба проставити аплікатуру, враховуючи будову тексту). Але таке завдання можливо виконати, лише маючи зразки неодноразової спільної роботи з педагогом в класі з аналогічним матеріалом. Краще задавати, наприклад, репризу сонатної форми, виконавши в класі експозицію. Або певну частину розділу (наприклад, середина тричастинної форми АВА), виконавши спільно її початок в класі. В цьому контексті неможливо переоцінити роль кількості прецедентів виконаних завдань.

Якщо молодому диригенту, який тільки навчається своїй справі, потрібно, як то кажуть, «вимахатися», то піаністу-виконавцю замало мати лише практичні навички гри на інструменті. Йому треба обов'язково розвинути внутрішнього аналітика. І найкоротший шлях до цього – саме «вималюватися». Щоб прищепити смак до аналітичного компоненту роботи з рухами за допомогою олівця, треба постійно показувати і підкреслювати для учня детермінацію даною роботою майбутньої легкості і стабільності естрадного самопочуття. Необхідно озвучувати зв'язок «справності механіки» та «професійності пілотів» з безпекою та комфортом «польоту». А при розборі естрадних польотів враховувати та акцентувати достатність роботи на початковому етапі та створення розмітки.

Найкращим аргументом для молодих «опортуністів», що протестують перспективам довгострокових аналітичних інвестицій в роботу (саме вони найчастіше зустрічаються в середній школі у пубертатний період), є наочна демонстрація роботи принципу «як ви яхту цю назвете, так вона і попливе» в дії на сцені.

Специфіка роботи зі студентами старшої школи (від 16 років) та вишу полягає в тому, щоб упровадити для них інструменти аналітичної самостійності. На цьому етапі в навчальному плані треба виділяти час на повні розбори творів. Поєднання класної роботи та самостійних завдань має бути спрямоване на рефлексію та фіксацію рухового забезпечення по всім параметрам тексту. Накопичені до цього навички мають давати змогу досягнути весь арсенал рухів та їх позначень системно. Умовно кажучи, метою занять у старшій школі і виші є здатність студента-випускника самостійно, без сторонньої допомоги створити повноосяжний розбір нотного тексту з реалізацією усіх параметрів його рухів.

Такий розбір є необхідною умовою професійних термінів подальшого вивчення матеріалу, об'єму і складності виконуваної програми, що відповідає кваліфікації «концертний виконавець», а також прийняттого естрадного самопочуття артиста. Нажаль, реалії сьогодення часто-густо спричиняють полегшення вікового щабля складності завдань через недорозвиненість навичок на попередніх ланках. А мотивація, яка на цей момент має «подорослішати»

разом із професійним арсеналом і вже охоплювати питання творчої реалізації та інструментів її ефективності, за фактом лишається «підлітковою» і потребує з боку викладача справжнього психологічного штурму.

Але це не причина відмовлятися від ідеального «пункту призначення» навчального процесу. Навіть студентам зі суттєвими пробілами попередніх навчальних ланок можна і потрібно давати уявлення про можливість системного підходу до роботи з текстом, що у перспективі наполегливої практики може вивести їх до самостійності мислення та дозволити обходитися без допомоги викладача.

Підбиваючи підсумки етапу розбору, позначимо, як має виглядати зрілий розбір на завершальній стадії у звуковому втіленні. Повна та зрозуміла система позначень у нотах робить можливими такі його якості:

1) Зв'язне виконання, дискретне на даному етапі за організацією мислення, але зрозуміле за напрямком наскрізної течії руху, інтонаційно рельєфне з деякими перебільшеннями.

2) Для швидких творів – уповільнені темпи (міра уповільненості визначається труднощами даного твору).

3) Зрозумілі та реалізовані темпоритмічні та тембродинамічні співвідношення.

4) Розуміння текстових структур та первинне тренування рухів дозволяє охопити увесь текст напам'ять. Проміжні етапи – зв'язне виконання посліпль великих розділів по нотах та гра напам'ять невеликими фрагментами (2-4 такти). Саме такий розбір дозволяє вчити твори швидко та надійно на всіх наступних етапах роботи.

Другий етап – конструювання цілого, або «збирання». Його завдання полягають в тому, щоб подолати дискретність мислення, характерну для етапу розбору, та вміло використати принцип автоматизації у роботі внутрішнього навігатора. Саме тому всі зроблені попередні рухові позначення підлягають специфічній ревізії та допрацюванню. Загалом цю тенденцію роботи можна охарактеризувати як індуктивний метод. Усі подробиці виконавського

інтонування, як і рухи, що їх забезпечують, угруповуються за раніше позначеними ієрархічними співвідношеннями.

Але сам ефект підпорядкування в рази посилюється на рівні співвідношення головних та підлеглих смислових акцентів та відповідних позиційних груп. Це стає можливим завдяки певній роботі уваги, яка з кожним програванням фрагменту тексту здійснює редукцію так званих кодів – ключів керування процесом. Окрім того, увага працює над перерозподілом ресурсів внутрішнього «ефіру» – так званої оперативної пам'яті. Стискаючи коди, що відповідають за відтворення тексту при виконанні напам'ять (далі – текстові завдання), і виносячи багато з них до категорії автоматизмів, ми у той же час конкретизуємо і постійно збагачуємо команди керування руховими завданнями зі сфери виконавського інтонування.

Процес стискання кодів має дві тенденції: довільну і мимовільну. Мимоволі формуються трафарети слухо-рухової бази твору. Довільно ж, за власним бажанням ми коригуємо знаки керування в бік ємності та комплексності назв, які здатні актуалізувати за допомогою однієї команди багато текстових завдань, звільнивши водночас ресурс для інтонування. Особливо важливо правильно підібрати ключі до поворотних моментів тексту, які в жодному разі не можна «віддавати на відкуп» автоматизмам.

Крім того, на даному етапі пріоритетним стає позначення та візуалізація усіх дій, що не лежать на поверхні уваги. Надзвичайно важливо максимально візуалізувати нові уточнення команд для вчасної актуалізації та для найбільш ємного стискання.

Виконавському контролю та ревізії відповідних ключів також обов'язково підлягають рухи, відпрацьовані виконавською функцією ансамблю (зокрема в поворотних ділянках тексту). Мова іде про фрагменти фактури, складні за поліфонічними чи координаційними завданнями. Зокрема економія уваги на далеких стрибках та переміщеннях працює за принципом ансамблю. Якщо в одній руці є такі переміщення, то в іншій необхідно в розмітці позначити пріоритет legato та його модифікацій.

Саме функція ансамблю найбільш актуалізує необхідність докладного відпрацьовування, поєднання між собою та почергового перемикання центрального та периферійного планів уваги. Звичайно, поняття про роботу уваги треба вводити, починаючи вже з молодшої школи, але дуже обережно і лише за допомогою метафор.

Паралельно до організації уваги у руховому аспекті відбуваються процеси об'єднання маленьких рухів у крупні під егідою найбільш значущих смислових акцентів, що підпорядковані піаністичному диригуванню. Диригування у піанізмі – це організація керуючих опор метро-гармонічної основи, вибудовування відносно них ліній руху та основних звукових «подій». Усі складові диригування мають бути проаналізовані раніше, на етапі розбору, а завданням даного етапу є максимально точне узгодження усіх елементів процесу до їх ідеальної пропорційності.

Специфічним предметом організації рухів на даному етапі є їх зростаюча економія, неможлива на етапі розбору. Така економія стає можливою завдяки одночасному охопленню внутрішнім слухом більш масштабних побудов, ніж це було раніше. Принцип економії рухів може також бути втілений у аплікатурній корекції в бік «зрізання зайвих кутів» у траєкторіях рухів, які були непомітні на більш дискретному етапі мислення.

<https://youtube.com/shorts/d8h22FSCLYw?feature=share>

Інтенаційно значущою може бути не тільки сама економія маршруту, але і напрямок цієї економії. Так, крива руху «до себе» менш підходить до плинності часу і максимальної зв'язності звуків у кантілені, ніж дуга «від себе», яка сприяє цим якостям на зразок диригентської схеми <https://youtube.com/shorts/ykhW0cnNEtA?feature=share> В цьому прикладі також наявне зрізання зайвого кута в траєкторії руху. Окрім того, саме у випадках, коли напрямок об'єднуючої кривої є принциповим, техніка педагогічного показу має слідувати «літері закону», а саме – відбуватися з положення класичної піаністичної позиції посередині інструменту, а не з так званого «педагогічного» місця (біля нижнього або верхнього регістру фортепіано).

I, зрештою, візитною карткою даного етапу є команди з редукції так званого «зайвого» часу виконання, тобто часу, який виправданий технологічним дискретним мисленням, але має бути прибраний заради цілісності музичного розвитку. На даному етапі стрибки, розтяжки та пластичність їх виконання коригуються впровадженням у структуру навігації додаткових ауфтактів, спрямованих на горизонтальну зв'язність рухів та органічність плину часу у крупних масштабах побудов: речення, розділи, частини:

<https://youtube.com/shorts/a3pZ7ovlpdo?feature=share>

Шлях до максимально досяжної економії рухів реалізуємо через перевірку всіх переміщень рук на відстань за допомогою штриха legato. Не виняток – майбутні роздільні штрихи non legato, portamento, marcato, staccato: відповідні фрагменти також потребують первинного розучування на legato. Це необхідно для відпрацювання інтонаційного зв'язку між роздільними звуками.

Треба окремо зупинитися на значенні штриха legato для піаністичних рухів на етапі «збирання». Річ у тім, що наявність, з одного боку, різних рівнів інтонаційних зв'язків тексту, їхньої ієрархії, а з іншого – завдань з раціонального переміщення клавіатурою надають цьому штриху статус глобального принципу мислення. Якщо заграти учневі два приклади – 1) фігуру з п'яти сусідніх нот гами формальним legato та метрономічно рівно, 2) тих самих нот, але вже за участі агогічної ієрархії, та потім спитати, де було справжнє legato, стверджувальну відповідь отримуємо, як правило, на користь другого варіанта.

Принцип legato є незамінним у технічній роботі моделювання рухів, що знайома піаністам під визначенням «вчити швидко в повільному темпі». Також він може бути ефективно задіяний для розвантаження оперативної пам'яті. З цією метою можна використовувати максимально довгу позицію на одну опору:

<https://youtube.com/shorts/vlNspxF57e4?feature=share>

Також в даному випадку виграємо «розвантаження ефіру» для реалізації інтонаційних завдань – втілення танцювальності завуальованого ритму мазурки, яке було б неможливим при більшій кількості та варіантності переміщень.

Така виняткова роль legato в опануванні піаністичних рухів зумовлює необхідність ставити перед учнями різного віку питання «що таке legato», як на їхню думку, чи достатньо поверхневого фізичного зв'язку звуків без інтонаційного підпорядкування, та зрештою навчити відрізняти їх одне від іншого. Окрім того, заради технічної довершеності виконання вони мають навчитися безпомилково визначати так звані «легатні пальці», що виконують функцію «несучої конструкції» в акордах та в інших фрагментах фактури з елементами репетиційної техніки та між іншими роздільними побудовами.

Отже, для даного етапу роботи є нормальними такі якості виконання:

- 1) Гра від початку до кінця напам'ять, в оригінальних темпах, що характеризується достатньо точними і пропорційними звуковими співвідношеннями цілого та подробиць.
- 2) Коректність з точки зору прочитання нотного тексту та його технічної реалізації. На даному етапі ще може бракувати впевненості та легкості.

Ці якості має надати і виконанню в цілому, і піаністичним рухам зокрема, наступний етап: «увігрування». Для нього всі орієнтири попереднього етапу проходять відбір за кількістю зіграних разів, кожен з яких визначає «потрібність» даного орієнтиру саме на естраді. Рухи піаніста майже повністю переходять на підсвідомий рівень протягом цього етапу, стають більш непомітними, прихованими. На поверхні свідомого керування лишаються лише поворотні моменти, складні в ансамблевому відношенні комбінації та постійний прискіпливий контроль за станом апарату. До нього входить пильнування співвідношення дрібної артикуляції та спокійного стану крупних м'язів та ліктів.

Третій етап включає в себе подальшу редукцію уваги, зрізання кутів траєкторій, плюс обов'язково має містити роботу з власними записами та ознайомлення з іншими виконавськими версіями. На виході він характеризується легкістю та впевненістю музикування в домашніх умовах.

Четвертий етап: естрадна апробація, або перевірка запасу міцності в умовах серії обігрувань. На цьому етапі необхідно неодноразово робити робочі записи, записи з концертів та аналізувати психологічний та психофізичний стан

виконавця, доцільність міри рухової активності, плюси та вади наявного керування, зовнішні і внутрішні показники реалізації усіх попередніх намірів тощо.

Неодмінним атрибутом даного етапу є ревізія та аналіз ризикованих або аварійних фрагментів виконання за записом, де виявляються вади попередніх етапів і за потреби відбувається фрагментарне повернення до дискретного мислення.

Варто зауважити, що дехто з учнів інколи демонструє нерозуміння ролі запису в робочому процесі, ставлячись до нього чи не як до фондового запису Національного радіо: «я ще надто погано граю, не хочу це слухати, я не перенесу цієї ганьби!» Але ж річ саме в тім, щоб почути власні помилки та краще зрозуміти шляхи їх подолання. Незадоволення своєю грою лишиться і після фондових записів, але для того, щоб вони колись відбулися, необхідно пройти етап ретельного аналізу своїх помилок через робочі записи. Інакше учень лишатиметься у полоні самообману.

В результаті повної естрадної апробації легко має бути не тільки виконавцеві, а і слухачеві в процесі прослуховування концертної програми, а рухова складова стає для нього повністю непомітна в силу своєї напрацьованої природності.

Висновки. Українське сьогодення для піаніста-виконавця характеризується максимальною екстремальністю умов для творчої реалізації. Успішність творчої реалізації сольного виконавця ще з мирних часів визначається за критерієм значущості концертних майданчиків, де він виступає. Тут можна виділити три категорії: «гастролери», «універсалісти» та «розчаровані».

Дана методика адресована передусім другій та третій категорії, адже перша має достатньо соціальної міцності для мінімізації екстриму. Сьогодення висуває виконавцям другої та третьої категорій вимоги оволодіння мистецтвом тайм-менеджменту на новому рівні, адже є нагальна потреба «начаклувати» час для

роботи і професійної реалізації кількох особистостей-професіоналів у графіку однієї людини.

Для цього необхідно запровадити регулярну практику поглиблення рефлексії виконавця. Ключовий момент такої рефлексії – ревізія актуальності завдань та потреб в комплексному підході, де професійні завдання співвідносяться та розглядаються у контексті балансу усіх сфер життя виконавця.

Авторський метод «Руховий вимір виконавського процесу» і покликаний полегшити це завдання. Його специфіка полягає у рефлексії моторно-координаційного компоненту виконання та його візуалізації у нотах. Тут стають у пригоді порівняння «навігатор», «маршрут» та «дорожня розмітка», що позначають різні способи візуалізації.

Такий вигляд детального відображення рухів піаніста у записі можливий вже на завершальних етапах формування професійної бази. Але доцільно вже з малого віку послідовно закладати фундамент для цього методу, для чого викладач має сформувавши мотивацію учня. Ця мотивація відрізняється на різних вікових етапах: якщо у молодшій школі вона концентрується навколо персони викладача, його спілкування з учнем, його схвалення-несхвалення, то для середньої школи головне завдання – накопичити якомога більше усвідомлених навичок з різних компонентів виконавської діяльності, як аналітичних, так і практичних. Специфіка роботи зі студентами старшої школи та вишу полягає в тому, щоб запровадити для них інструменти аналітичної самостійності.

Зрілий розбір на завершальній стадії у звуковому втіленні має містити такі якості:

1) Зв'язне виконання, дискретне на даному етапі за організацією мислення, але зрозуміле за напрямком наскрізної течії руху, інтонаційно рельєфне з деякими перебільшеннями.

2) Для швидких творів – уповільнені темпи (міра уповільненості визначається труднощами даного твору).

3) Зрозумілі та реалізовані темпоритмічні та тембродинамічні співвідношення.

4) Розуміння текстових структур та первинне тренування рухів дозволяє охопити увесь текст напам'ять. Проміжні етапи – зв'язне виконання поспіль великих розділів по нотах та гра напам'ять невеликими фрагментами (2-4 такти). Саме такий розбір дозволяє вчити твори швидко та надійно на всіх наступних етапах роботи. Особливу роль для піаністичних рухів на етапі розбору відіграє принцип legato.

На другому етапі («увігрування») гра має відповідати таким вимогам:

3) Гра від початку до кінця напам'ять, в оригінальних темпах, що характеризується достатньо точними і пропорційними звуковими співвідношеннями цілого та подробиць.

4) Коректність з точки зору прочитання нотного тексту та його технічної реалізації. На даному етапі ще може бракувати впевненості та легкості.

Третій етап включає в себе подальшу редукцію уваги, зрізання кутів траєкторій руху.

Четвертий етап – естрадна апробація, або перевірка запасу міцності в умовах серії обігрувань.

Підсумовуючи попередні твердження, зазначимо такі складові **практичного значення** даного методу.

По-перше, розглянутий метод має потужний арсенал боротьби з технічними «пастками». Досить часто колористичні прийоми, започатковані ще Шопеном, ставлять перед виконавцем настільки специфічні технологічні завдання, що здається, ніби композитори спеціально «пожартували» над ним. Це часто виражається у розмаїтті схожих варіантів розташування позицій. Самі композитори не вбачають у тому проблеми, адже бачать логіку такої фактури зсередини. А от піаністу-виконавцю для уникнення цих «пасток» рекомендуємо цей потужний арсенал рухового аналізу музичного тексту.

По-друге, даний метод добре розрахований на учнів, сповнених містичного страху перед виконавськими труднощами. За умови, звісно, що вони дозріли для їх свідомого і послідовного подолання.

По-третє, цей метод вельми ефективний для концертного виконавця, який систематично працює в умовах екстремального перевантаження. Він дозволяє реалізовувати концертні програми значного обсягу і складності, попри усі існуючі складні життєві обставини. Також він дозволяє постійно оновлювати власний репертуар і швидко відновлювати старий, навіть через роки перерви. На доказ останнього твердження проілюструю його двома уривками з власних масштабних концертних проектів, які готувалися саме в такому режимі.

«Лавапієс» з сюїти І. Альбеніса «Іберія»:

<https://youtu.be/OS9pvngpBUg?t=4932>

Друге скерцо з програми «4 Балади та 4 Скерцо Ф. Шопена»:

https://youtu.be/Wq_rwcPEwmI?t=4441

ДОДАТОК

Приклад 1. Шопен. Балада №4

Musical score for Chopin's Ballade No. 4, Example 1. The score consists of two staves. The top staff features circled numbers 4 and 3, and blue checkmarks above the notes. The bottom staff has a circled **f** and red text annotations: **D, D2 → II^b6 D, D2 → T6**. At the bottom of the image, there are circled terms **3 зв.** and **4 зв.**

Приклад 2. Шопен. Балада №4

Musical score for Chopin's Ballade No. 4, Example 2. The score consists of two staves. The top staff has red text annotations: **II⁶⁵ D³⁴ → S⁶ D⁶⁵ T D³⁴ T⁶ VII⁷ → S K D⁷**. The bottom staff shows a complex melodic line with various fingerings and articulation marks.

Приклад 3. Шопен. Балада №3

Musical score for Chopin's Ballade No. 3, Example 3. The score consists of two staves. The top staff is marked *sostenuto* and has blue checkmarks above the notes. The bottom staff has *Led.* and *** markings under the notes.

Приклад 4. Лятошинський. Прелюдія ор.38 №1

Handwritten annotations for fingerings and articulation:

- Top staff: (2 3 4-3) / 4 3 2-3 above the first measure; 2 3 2 above the second measure.
- Bottom staff: 1 2 2 5 1 3 below the first measure.
- Vertical dashed lines indicate articulation points in the bottom staff.

Приклад 6. Шуберт-Ліст. «Гретхен за прялкою»

Handwritten annotations for fingering circles and dynamics:

- Fingering circles: 32, 36. 7, 44, 6 64 6 (top staff); 12 2, 2 7, 10 6 (bottom staff).
- Dynamic markings: **D7** (red), *crsc.*, *mo d poco* (red).
- Red arrow pointing from **D7** to **9**.
- Asterisk (*) at the end of the bottom staff.

Приклад 5. Альбеніс. «Лавапієс» з циклу «Іберія»

Handwritten annotations for fingering circles and performance markings:

- Fingering circles: 33 3 2 (top staff); 64 (bottom staff).
- Performance markings: *ff*, *sed.*, *sec.*, *sed.*, *sed.*, *sed.*.
- Triangular symbol (triangle) in the bottom staff.

Приклад 7. Альбеніс. «Лавапієс» з циклу «Іберія»

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Lapies' by Isaac Albéniz. Each system consists of a piano (treble clef) staff and a bass clef staff. The piano staff features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with accents and slurs. The bass clef staff provides a harmonic and rhythmic accompaniment, also featuring triplets and dynamic markings such as *ff* and *rit.* (ritardando). Arrows in the piano staff indicate phrasing or articulation points.

Приклад 8. Шопен. Балада №3

This image shows a specific passage from Chopin's Ballade No. 3, measures 158 through 161. The piano staff (treble clef) contains a melodic line with a blue 'v' marking above a note. A circled number '64' is placed above the first measure of this passage. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes. The bass clef staff shows a rhythmic accompaniment with triplets and other rhythmic figures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Приклад 8а. Шопен. Балада №3

This image shows another passage from Chopin's Ballade No. 3, measures 162 through 165. The piano staff (treble clef) features a melodic line with a blue 'v' marking and a circled number '4' above a note. Fingering numbers (1-5) are clearly marked. The bass clef staff continues the accompaniment with rhythmic patterns. The key signature remains three sharps.

