

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

**Аліна Романова**

**РОБОТА УВАГИ ПІАНІСТА У ДОМАШНІЙ РОБОТІ  
ТА НА СЦЕНІ**

**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 780.616.432:781.1:001.891**

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

**Романова А.В.** – авторка методичної розробки «Робота уваги піаніста у домашній роботі та на сцені» 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. Робота уваги піаніста у домашній роботі та на сцені: методична розробка/А.В. Романова. – Київ: Репозитарій бібліотеки – НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025 – 25 с.**

**Анотація.** Методичну розробку присвячено проблемі саморегуляції та професійної ефективності піаніста-виконавця, що стала особливо актуальною 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. Метод розроблено на базі авторської теорії виконавської імпровізаційності.

**Вступ.** Особлива роль педагога фортепіано у наш непростий час – заохотити і мотивувати учня жити в мистецтві наперекір обставинам. Це ставить перед ним завдання зробити складні повсякденні робочі цілі доступними та досяжними.

В зв'язку з цим пригадаємо розповсюджене учнівське-студентське болюче питання, яке звучить після озвучених термінів вивчення певної програми: «А я встигну?». Це питання, на наш погляд, якнайліпше ілюструє неповне уявлення учня про організацію уваги на різних етапах роботи над музичним твором, їхню специфіку та часові пропорції. І далі, як наслідок, – невпевненість у своїх силах, у своїй спроможності перетворити стан розбору твору на стан впевненого вивчення у встановлені терміни.

Інша розповсюджена учнівська скарга: «Коли я хочу заграти виразно, я гублю текст», або варіант того ж твердження: «Під час виконання я можу думати або про ноти, або про музику». Так само неусвідомлена роль роботи уваги на різних етапах роботи, їхня послідовність, а також брак певних робочих операцій призводять до того, що спонтанне бажання виразного інтонування елементів музичної мови розхитує рухові стереотипи, що веде до ненадійності і невпевненості в процесі виконання творів напам'ять, і як наслідок – до демотивації.

Розв'язанню цього уявного конфлікту між «хочу виразно та цікаво проінтонувати», «бажаю яскраво виступити, донести дорогий мені меседж» та непевності у втіленні на етапі «граю напам'ять» зумовлено **актуальність** даного дослідження. Його **практичне значення** полягає у створенні ефективних

інструментів перерозподілу ресурсів «внутрішнього ефіру» заради передумов виконавського сценічного натхнення.

**Викладення теми.** Перш ніж розглянути узгодження художніх намірів та їхнього забезпечення стабільними руховими навичками, з'ясуємо, як саме працює мобільно-ситуативний компонент у музичному виконавстві. Тут доцільно долучити нашу авторську **теорію виконавської імпровізаційності** [5] (далі «імпровізаційності»). Ця категорія позначає динамічно-ситуативні якості виконання.

Спершу розглянемо імпровізаційність як *взаємодію стабільних і мобільних факторів творчого процесу*. Динамізм виконання 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 – психофізичні властивості виконавця і закономірності виконуваного тексту; під мобільними – компоненти, значення яких цілком визначається конкретною ситуацією («тут і зараз»).

Принциповим моментом, що розмежовує імпровізаційність у композиторській та виконавській сферах діяльності, є співвідношення та якість стабільних і мобільних компонентів. Проаналізуємо в цьому контексті специфіку ситуації виконання закінченого тексту, що визначає виконавство новоєвропейської традиції.

Для даної ситуації характерне як протиставлення, так і єдність стабільних і мобільних факторів виконавства. Антитеза полягає в тому, що виконавець грає задалегідь вивчений текст, але при цьому сценічна комунікація здійснюється спонтанно. Єдність же обумовлена цілісністю процесу художньої творчості та враження від нього.

З одного боку, оцінці публіки підлягає певний зміст (інтерпретація); з іншого боку, він не може бути донесений до сприйняття слухача, якщо не втілюється, не «проживається» виконавцем на сцені в емоційно-енергетичному тонусі, адекватному даній ідеї. Крім того, неможливо досягти оптимального

балансу між задумом і втіленням без необхідного професійного розвитку (майстерності). Дана тріада – (1) інтерпретаційний контекст, (2) емоційно-енергетичний тонус виконавця, (3) його майстерність, – формує цілісне враження від виконання, має великий динамічний потенціал і одночасно може бути включена як у стабільну, так і в мобільну сферу виконавського процесу.

Інтерпретаційний контекст (під ним маємо на увазі розуміння твору, що формує ідейний план виконання), виконуючи роль відправної точки всього виконання, його фундаменту, піддається ситуативній переоцінці, тобто є мобільним. Це пов'язане зі свідомим пошуком конкретики контексту і з постійним розширенням «тезауруса» виконавця. Переоцінка можлива не тільки в результаті планомірної роботи під час репетиційного процесу, але і спонтанно, аж до моменту виступу (або безпосередньо перед ним).

Емоційно-енергетичний тонус прийнято вважати найбільш динамічним з усіх складових виконавського процесу. При цьому нерідко саме він виступає стабілізуючим початком стосовно розуміння твору. Це відбувається тому, що тонус, який виробляється в процесі розучування твору, має свою «пам'ять» і володіє самостійним значенням для сприйняття слухачем. У зв'язку з цим – навіть у ситуації, коли сценічний виступ збігається з періодом переосмислення виконавського задуму, можливе збереження і позитивне сприйняття слухачем енергетичних «слідів» попереднього варіанту задуму.

Майстерність становить стабільну «матеріальну» базу апарату втілення. При цьому, якщо її значення вірно виводиться з її прикладної ролі і не зводиться до проблеми оволодіння набором раз і назавжди заданих формул, майстерність мобільно розвивається в руслі інтерпретаційного контексту. Тому в момент змістовного відкриття зазвичай спонтанно «знаходяться» і нові, відповідні цьому відкриттю засоби: натхнення диктує втілення. Навпаки, в ситуації абсолютизації прикладного часто зустрічається штучна стабілізація, «окостеніння» різних виконавських прийомів і засобів.

Питання технічних навичок, або автоматизмів – необхідних компонентів майстерності – неоднозначне. З одного боку, безперечно необхідність базового

комплексного тренування апарату, розвитку всіх видів техніки; з іншого – питання міри тренування технічно складних фрагментів принципово індивідуальне і залежить тільки від ситуативної комбінації стабільних і мобільних факторів; рецептів, актуальних для всіх, тут не може бути.

Що ж у виконанні є стабільним, а що мобільним? Інтерпретаційний контекст? Емоційно-енергетичний тонус? Майстерність?

*Ядро інтонаційної моделі* виконання становить певний **стабільний** емоційний контекст – той зміст, що інтонується засобами музичного мистецтва та розкривається у взаємодії матеріалу твору з особистісним потенціалом виконавця. Весь же спектр *конкретних інтонаційних форм*, обумовлений специфікою музичного мистецтва як «тимчасового» і «організуючого звуковий простір» – принципово **мобільний**.

Характерний приклад – творчість Ріхтера. Цілісне художнє враження і найсильніший вплив на аудиторію здійснюється тут завдяки тісному зв'язку стабільного і мобільного компонентів виконавської творчості. Інтонаційна модель у даному випадку виконує стосовно кінцевого оформлення функцію не стільки креслення (моделі, еталону), скільки імпульсу-«натхненника» для створення конкретної імпровізаційної форми втілення. Саме створення оновленої концепції є результатом такого імпровізаційного підходу, а його вплив на слухача обумовлений поєднанням змістовності та цілісності намірів з неповторністю їх втілення. У даному випадку ми бачимо приклад динамічного співвідношення інтерпретаційного контексту та емоційно-енергетичного тону, при якому другий компонент істотно збагачує і доповнює перший, аж до того, що сам може виявитися більш «стійким» по відношенню до нього.

Як пояснити таку стійкість енергетичного тону? Пропонуємо виходити з того, що існує безліч факторів виконавської діяльності, які мають **початково самостійне значення стосовно інтерпретації даного твору**, оскільки характеризують виконавство в його ситуативному аспекті. Серед них:

1. Психофізична мобільність процесу музикування.
2. Ступінь визначеності цього процесу початковою інтонаційною моделлю.

3. «Опірність» різних «матеріалів», задіяних у виконавській творчості (звукового, інструментального, психофізичного тощо).
4. Адаптаційні здібності виконавця.

З цієї точки зору показова творча установка виконавця, яку можна назвати готовністю до зустрічі з естрадним сюрпризом. Тут характеризується той емоційно-психологічний настрій, при якому будь-яка обставина, включаючи фактори негативного порядку, сприймається як стимул до творчості. Стійкість емоційно-енергетичного тону – це той фактор, який не руйнує вихідну інтерпретацію, але допомагає їй вистояти в ситуації стресу естрадного виступу.

Розглянемо співвідношення стабільно-мобільних параметрів регулювання емоційно-енергетичного тону в умовах **естрадного хвилювання**. Ці умови відрізняються особливим видом нестабільності, основні чинники якої – гнучкість і мінливість емоційної складової творчого процесу, а також ситуативний контакт з аудиторією. Подолання цієї нестабільності вимагає професійних стратегій.

Порівняємо дану ситуацію зі психологічним експериментом «тимчасової невизначеності» для виявлення загальних закономірностей реакції в нестабільних умовах (безвідносно виконавської специфіки). З метою виявлення залежності вжитих дій від тимчасових обмежень випробовуваним пред'являлися сигнали в невідомому для них порядку, з умовою максимально швидкої реакції на ці сигнали. В ході експерименту були виявлені механізми, що компенсують брак інформації – такі, як постійна напруга («тонічна напруженість-очікування») і свідоме припущення ходу подій. Однак у такій ситуації невизначеності має місце чітке розмежування цих механізмів у часі, що залежить від того, як сам випробовуваний кваліфікує ситуацію. Іншими словами, ситуація оцінювалася випробовуваними по черзі то як прогнозована, то як така, що вимагає напруги (у разі втрати логічної закономірності того, що відбувається).

У ситуації конкретного сценічного виступу ми маємо справу, з одного боку, з більшою визначеністю, оскільки виконується вже певною мірою освоєний матеріал. З іншого боку, суб'єктивна складова процесу, яка

проявляється в миттєвій емоційній реакції (як виконавця, так і слухача), пов'язана часом з невизначеністю, що не піддається раціональному прогнозу, оскільки критерій доцільності тих чи інших реакцій є суб'єктивним.

Саме тому структура роботи механізмів, що компенсують брак інформації, в ситуації сценічного виступу виражена не почерговою, а паралельною їх дією. Для неї характерна одночасність тонічного напруження та екстраполяції розвитку музичної ідеї.

Таким чином, на основі чітко визначеної в смисловому та структурно-ритмічному відношенні моделі виконання безперервно здійснюється процес емоційно-комунікативної дії, що вимагає від виконавця набагато більшої мобільності, ніж ситуація, невизначеність якої повністю подолана раціональним шляхом. При цьому інший – «стабільний» структурний пласт діяльності – вимагає максимально жорсткої організації, адже з огляду на постійне зникнення справжнього моменту часу особливого значення набувають явища тимчасової єдності: угруповання, фігури, структури.

Такий підхід охарактеризований, з одного боку, нейгаузівським поняттям **«вслуховування в музичний текст»**, з іншого – відображений принципами **«театру переживання»**. «Вслуховування» характеризує цілеспрямований пошук смислових скарбів тексту (стабілізацію процесу), «переживання» живить процес інтерпретації особистим емоційно-асоціативним потенціалом суб'єкта. **Поняття «імпровізаційність» видається нам застосовним до виконання, заснованого на синтезі цих принципів.**

У зв'язку з цим виникає проблема **зовнішніх та внутрішніх факторів** виконавчого процесу.

Під терміном **«зовнішні фактори»** мається на увазі аспект виконавства, пов'язаний тим чи іншим чином з **композиторським стилем**. Поняття **«вслуховування»**, вжите нами вище, відповідно, розкриває фазу виконавського процесу, пов'язану з відкриттям і проникненням у композиторський стиль.

Термін **«внутрішні фактори»** характеризує аспект виконавського процесу, що стосується **безпосередньо особистості виконавця** і охоплює всю сферу

психології фортепіанного виконавства. Принципи *«театру переживання»* характеризують, поряд з принципами театру вистави, типологію особистісних пріоритетів у виконавстві. Ці різноспрямовані традиції формують фундаментальні тенденції безлічі виконавських стилів.

Ситуативно-об'єктивні фактори виступу – (аудиторія, інструмент, акустика) – займають в системі зовнішніх і внутрішніх факторів проміжну позицію. Будучи, з одного боку, зовнішніми обставинами, ці фактори в той же час впливають на формування мислення виконавця, його особистісного потенціалу, органічно вплітаючись у комунікативну систему «композитор-виконавець-слухач».

Таким чином, виконавська імпровізаційність має досить рухливу, гнучку структуру, а її складові – інтерпретаційний контекст, емоційно-енергетичний тонус, майстерність – залежно від конкретної сценічної ситуації можуть брати на себе функції як стабільної, так і мобільної сторони виконання.

Фактори, зазначені вище, в сукупності формують конкретну сценічну ситуацію, що визначає конкретний вигляд сценічного динамізму, характерного для виконавця. В результаті формуються виконавські тенденції **імпровізаційного, антиімпровізаційного та псевдоімпровізаційного** типів.

Виконання **імпровізаційного** типу тяжіють до стабілізації інтерпретаційного контексту до моменту виступу, а емоційно-енергетичний тонус і апарат втілення готуються виконавцями до гнучкої реакції на власне натхнення і конкретний сценічний резонанс. Стабільність першої складової є природним наслідком детального інформаційного опрацювання матеріалу, що передує сценічному виступу, – не виключаючи, однак, і вищезазначених моментів спонтанного відкриття.

Протилежним типом є **псевдоімпровізаційний**. Для нього характерна нестабільність інтерпретаційного контексту, оскільки виконавці даного напрямку не ставлять собі за мету інтерпретаційної досконалості. Стабільними ж тут є технологічні штампи, що довільно варіюються. Емоційно-енергетичний

тонус *зсередини* залишається стабільним, *поверхнево* справляючи враження спонтанного завдяки численним перебільшенням, характерним для даного типу.

Нарешті, **антиімпровізаційний** тип передбачає максимально можливу стабілізацію всіх трьох складових виконавського процесу. Неминуча мобільність сценічного процесу знаходить тут вираження в концентрації уваги виконавця на інтерпретаційному задумі та його втіленні за принципом **подібності**, характерного для театру вистави. Відгук аудиторії може бути сприйнятий виконавцями даного типу в сценічній ситуації як стимул до уточнення вихідної послідовності, але не до спонтанної корекції намірів, як це можливо в перших двох випадках.

Виходячи з цих міркувань, охарактеризуємо виконавську імпровізаційність як **психофізичну сторону процесу виконавської інтерпретації, що формується взаємодією виконавця з конкретними умовами виконання (робота, репетиція, сцена).**

Сценічні наміри піаніста-виконавця, що належить до будь-якого типу (не виключаючи й антиімпровізаційний), відрізняються психологічною *мобільністю* і принципово не підлягають повній попередній структурізації. Сучасний культурний контекст диктує необхідність скрупульозної реставрації композиторського задуму за допомогою детального аналізу нотного тексту та супутніх джерел інформації, а також – збереження його з максимально можливою *стабільністю* у процесі самого виступу. Комунікативна специфіка сучасного виконавського мистецтва вимагає також від виконавця, який бажає зберегти в належній мірі змістовний аспект своєї творчості (і при цьому утримувати необхідний контакт з аудиторією), *певних психологічних установок*, спрямованих на досягнення гармонійного балансу між інтерпретаційним контекстом, емоційно-енергетичним тонусом, гнучкістю апарату втілення та адекватною реакцією аудиторії. Таким чином, оптимальною моделлю системи виконавських намірів стає психологічна установка на даний баланс, організована за принципом естетично мотивованого свідомого розмежування та оперування стабільною і мобільною сферами виконавських дій.

Процесуальність, що визначає суть імпровізаційності, передбачає певну її незвідність до понятійних формул і констант, певну її «невловимість» для вербальної фіксації, що певною мірою визначає мову і термінологію даного дослідження.

Стикаючись з поняттям «інтерпретація» на концепційно-семантичному рівні, виконавська імпровізаційність виконує, поряд з інтерпретацією, визначальну роль у процесі художньої комунікації. При цьому комунікативні функції обох параметрів виконавської творчості не зведені одна до одної, оскільки специфіка процесів втілення аж ніяк не визначається лише актом емоційно-інтелектуального осягнення, що є наріжним для теорії інтерпретації. Природа багатьох спонтанних виконавських рішень належить іншій площині – ситуативній. Такі рішення можуть призвести до якісної відмінності вихідної інтонаційної моделі та її результату – інтонації, не порушивши при цьому у сприйнятті слухача цілісності художнього враження.

На наш погляд, проблема співвідношення інтерпретаційного та ситуативного компонентів вимагає детальних розробок у галузі психології виконавства. Неможливо знайти єдино правильний спосіб організації сценічної поведінки відповідно до ситуативного чинника, оскільки цей процес має індивідуальний характер. При цьому сценічні ситуації, типові для сучасного виконавства, вимагають пошуку продуктивних підходів, що відповідають особистісній спрямованості виконавця.

Багато спроб аналізу виконавського процесу з позиції динамічності, процесуальності неминуче зводилися до проблем інтерпретації, залишаючи невирішеним ситуативний фактор. Показово спірним видається твердження В. Колонія: «Зазначимо, що в процесі інтонування істотно помітно те, як ставиться виконавець до автора (авторського тексту), це виражається в превалюванні інтелектуального або чуттєвого начала». Далі постулюється положення про те, що чуттєве начало в процесі дешифрування тексту тяжіє до суб'єктивного полюса вираження, інтелектуальне – до об'єктивного [2, с.129]. Тим часом – якщо в процесі виконання вихідний задум якимось чином трансформується, це

зовсім не обов'язково є ознакою «неправильного» (і взагалі будь-якого) ставлення до тексту. Завжди присутні різні адаптаційні процеси індивідуального характеру, що вносять корективи в початковий задум, який, гіпотетично, може бути спочатку подібним і в рівній мірі обґрунтованим у різних виконавців.

У вивченні індивідуальних стилів сценічної адаптації доцільно виходити насамперед з посилок, що підкреслюють динамізм процесу смислоутворення у виконанні. На перше місце тут виходить функція вираження, яка найбільш адекватно визначає динамізм музичного мистецтва. Імпровізаційність виконує функцію індивідуально неповторної **сценічної адаптації** інтерпретаційного задуму, актуальної для різних виконавських стилів; різні індивідуальні *стили* адаптації (до сценічної ситуації в цілому і до аудиторії зокрема) створюють кінцевий результат інтерпретаційних пошуків.

Звернемося до **передумов** форм адаптації. На думку О. Катрич, вся розгалужена система виконавських стилів сходиться до двох передумов-архетипів: **аполлонічного і діонісійського** [1, с. 63].

У сфері спільності стильових та інтерпретаційних проблем ці архетипи формують два основні підходи. Як відомо, Нейгауз назвав їх «музейний стиль виконання» і «осяяний проникаючими променями інтуїції та натхнення» якатр О. Катрич говорить про відповідність даним стилям так званих «стилізованих» і «стильних» виконавських інтерпретацій: в останній, за Катрич, «при виконанні музики конкретного композитора реалізується цілеспрямована виконавська установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам і художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи» [1, с.43]

Дані інтерпретаційно-стильові підходи передбачають і відповідні типи ситуативної адаптації.

Стиль сценічної адаптації, що сходиться до діонісійського архетипу, передбачає виконавську установку на потаємний зв'язок з моментом творчості, чуйний резонанс і неповторне творче спілкування суб'єктів комунікації. Таке виконання, як правило, залишає враження первинності музичного дійства, музична думка ніби «народжується спонтанно». Про такі виконання типові

відгуки «ніби сам склав, імпровізував твір» і т.д. Глибинний зв'язок з моментом творчості передбачає свідоме привнесення в орієнтовну основу дій відкритості ірраціональному компоненту музичного дійства, готовність до його позитивних і негативних проявів.

Практика сценічної адаптації діонісійського типу налічує незліченну кількість способів зберегти і зміцнити зв'язок з моментом творчості. Так, наприклад, ще про сценічну практику Антона Рубінштейна сказано: «Довгі програми без перерв склалися ним саме тому, що кожен вихід відновлював у ньому хвилювання і порушував музичний настрій» (з усних лекцій В.Тимофєєва). В одній з рецензій на концерт Анні Фішер йдеться: «У її інтерпретації виявляється потаємна сутність музики. При цьому артистка завжди «грає ніби вперше». Тому одні й ті ж твори у неї щоразу звучать по-новому. І в цьому одна з причин того нетерпіння, з яким ми очікуємо нових зустрічей з її мистецтвом» (зі спогадів І.М.Рябова).

Показовими в даному питанні є прояви вольового початку виконавця. При всьому розмаїтті конкретних проявів діонісійської адаптаційної моделі, для неї найбільш характерним є принцип «запрошення слухача до співтворчості».

Для сценічної адаптації виконавців *аполлонічного* типу характерна стратегія максимальної попередньої вивіреності вихідного комунікативного посилу. В оцінках слухачів даної комунікації акцентується раціоналістичний компонент виконання. Тут характерна сценічна концентрація виконавця на розгортанні єдиної генеральної лінії розвитку твору, вивіреної заздалегідь у всіх деталях. Така початкова завершеність сценічного процесу зазвичай тягне за собою звуження комунікативної маневреності і диктує необхідність відповідної компенсації. Остання зазвичай проявляється у вигляді авторитарного комунікативного посилу, сублімуючи брак мобільності, природної для художньої комунікації.

Таким чином, **імпровізаційність об'єднує поняття «виконавський стиль» та «інтерпретація» в єдиній комунікативній площині, загальній і**

необхідній для різних, часом діаметрально протилежних стилів та інтерпретацій.

В основі імпровізаційності, крім чітко визначеного задуму, що дає інтенсивний творчий імпульс, лежить природність висловлювання, свобода виконавського процесу, найбільш ёмко виражені поняттям «музикування». Адже процес музикування не тотожний виконанню професійних завдань – «виконанню». Останнє має на увазі відтворення нотного тексту і пріоритет **виконання** завдань, пов'язаних з механізмом його відтворення. Музикування ж передбачає пріоритет естетичного задоволення від ігрового процесу, повне злиття з ним. «Виконання» більш детально, «музикування» більш цілісно.

«Музикування» відноситься до «імпровізаційності», як характеристика **форми** творчої діяльності – до характеристики **перебігу процесу** цієї діяльності. Імпровізаційність обов'язково передбачає музикування, але музикування зовсім не обов'язково передбачає імпровізаційність. Категорія «музикування» застосовна і до виконання закінченого тексту, і до імпровізації; крім того, вона застосовна до будь-якої музичної традиції, а не тільки до новоевропейської. Категорія «імпровізаційність» застосовна тільки до виконання закінченого тексту, причому – в тій його формі, яка історично склалася в рамках феномену новоевропейського музичного твору, і яка передбачає психологічну реакцію виконавця і слухача на «події» музичної «розповіді».

Музикування виступає свого роду естетичним ідеалом виконавства.

Найбільш наочно особливості адаптаційної установки проявляються в *музичному часі* – найбільш гнучкій і водночас помітній характеристиці виконавського процесу.

Художній час – одна з основоположних категорій музичного мистецтва. У теорії музичної інтерпретації В. Москаленка двоїстість часової організації музичного мистецтва характеризується зіставленням режисерського та акторського компонентів музичного процесу [4, с. 69-70].

Виконавська імпровізаційність у своєму тимчасовому прояві постає у двох формах: як якість виконавського процесу і як мімікрія, копіювання даної якості.

Справжній імпровізаційний стан передбачає особливе відчуття континуальності процесу, обумовлене **домінуванням акторського компонента**. Воно обумовлене налаштуванням виконавця на якомога повніше злиття з процесом: виконавець бажає «жити» ним, бажає відчувати себе повноцінним співавтором, здатним впливати на приховані в тексті закономірності розвитку музичної думки.

Такий стан можливий і поза свідомим опосередкуванням (відомо безліч прикладів «стихійних дарувань»), проте *повною мірою* він розкривається за наявності стабільної «бази» усвідомлених накопичень – як асоціативно-смыслових, так і технологічних. Тому ми будемо розглядати цей стан стосовно *цільових і завершальних* етапів роботи над текстом. На таких етапах необхідна аналітична стадія завжди пов'язана з необхідністю **процесуального** відчуття розгортання музичної думки. Зазначимо, що даний підхід зовсім не виключає високорозвиненого режисерського компонента.

Дискретно-подієвий підхід, навпаки, характерний для *раннього* етапу роботи над твором – для етапу освоєння тексту, що постає перед виконавцем у формі певного алгоритму завдань, які вимагають контрольованого, організованого виконання. Подолання такого підходу необхідне для створення музичної цілісності, неможливої без процесуального об'єднання синтаксичних одиниць музичного матеріалу. Найбільш органічне об'єднання досягається за допомогою імпровізаційного підходу, що вимагає, однак, і найбільш повного і складного подолання спочатку дискретного мислення.

Агогіка імпровізаційного виконання відзначається особливим родом природності дихання, оскільки мовленнєва виразність тут досягається виконавцем у безпосередньому процесуальному розгортанні. Романтичний стиль «tempo rubato» – більш вузьке, конкретно-історичне поняття – не тотожний імпровізаційній агогіці як такій, ставлячись до неї, як приватне – до загального; при цьому він дуже показово характеризує її. Стиль «tempo rubato» є

імпровізаційним «зсередини»: такий стиль – наслідок імпровізаційного мислення, заснованого на суб'єктивному відчутті безперервності, хвилеподібності розгортання музики, що сходить до мовного або вокального дихання.

Сказане аж ніяк не означає, що вільна агогіка, так само як і природність виконавського дихання, властиві тільки імпровізаційній грі. Багато виконавців, які імітують імпровізаційний стиль, досягають високого ступеня переконливості і в моделюванні імпровізаційної агогіки. Слід, однак, зауважити, що імітація імпровізаційного стилю буває двох напрямків, один з яких виключає природність агогіки.

У першому випадку (антиімпровізаційний підхід) імітується сам стан – при дискретно-подієвому відчутті процесу музичного розгортання (замість континуально-імпровізаційного). Тут провідна роль відведена режисерському компоненту виконавського часу.

Мистецтво володіння агогікою в цілому і *tempo rubato* зокрема базуються на механізмі врівноваження агогічних відхилень. Домінуючий «режисер», подібно до домінуючого «актора», також може визначати шляхи доцільного порушення рівноваги, – однак у даному випадку його «актор», не керуючи процесом (і тому не «привласнивши» в достатній мірі наміри режисера), або «обережний», або, потребує додаткових стимулів, знаходить останні у формі спроб «щось зробити».

В цілому ж даний стиль виконання передбачає попередню фундаментальну аналітичну роботу, тому в результаті домінування режисерського компонента він, як правило, або відкриває перспективи ефективного копіювання імпровізаційного стилю, або знаходить альтернативний спосіб художньої комунікації, але в будь-якому випадку, агогічні прояви такого копіювання в цілому близькі до оригіналу.

Інша спрямованість імітації імпровізаційного стилю («псевдоімпровізаційність») – це зовнішнє копіювання самого принципу *tempo rubato*, що здійснюється безвідносно аналітичної роботи з текстом. У даному

випадку відбувається свідоме спотворення рівноваги агогічних відхилень, що призводить до порушення природності агогічного плину. У цьому випадку відчуття виконавцем неприродності процесу інтонування тягне за собою необхідність великої кількості штучно створених стимулів, що виявляються у вигляді епатажних агогічних прийомів. Вони покликані «замінити» справжній контакт з аудиторією епатажним приверненням уваги.

Роль агогіки загальноновизнана в романтичному репертуарі, оскільки стихія, з якою архетипічно пов'язується вільний, спонтанний початок у мистецтві, є ядром саме романтичної естетики. Однак справді імпровізаційна агогіка, пов'язана з акторським відчуттям тимчасового розгортання, органічна в музиці будь-якого стилю та епохи, оскільки сходиться до мовної інтонаційності, впровадженій в музику будь-якого стилю та епохи (бо музика і мова – дві гілки одного інтонаційного потоку), і через неї – до законів дихання, точніше, до процесуально-континуального їх аспекту.

При цьому потрібно зауважити, що існують твори або фрагменти творів, для яких дискретно-подієве або режисерське відчуття процесу тимчасового розгортання – єдино можливий спосіб організації виконавського процесу (навіть на завершальних – сценічних – етапах роботи). Причиною цього можуть бути технічні, координаційні труднощі, велика кількість контрастів та інші фактори, що визначають необхідність високого ступеня активності уваги.

З огляду на те, що індивідуальна схильність виконавця до імпровізації та її передумови в обраному репертуарі не завжди збігаються, проблема полягає в оптимальному способі узгодження і – за необхідності – корекції власних ресурсів відчуття тимчасового розгортання з репертуарними передумовами. Сам процес корекції нерідко пов'язаний з необхідністю створення спеціальних методик для полегшення процесу трансформації початкового тимчасового відчуття.

З огляду на проведений аналіз виконавської імпровізаційності зрозуміло, що міра імпровізаційності у виконанні тяжіє до зворотньої протилежності мірі стабільності виконання: що більше спонтанних емоційних проявів у грі – то

більше випадковостей, подекуди прикрих. І тут постає фундаментальне питання уваги піаніста-виконавця.

**Практичні рекомендації.** Тепер розглянемо, як саме відбувається узгодження художніх намірів та їхнього забезпечення стабільними руховими навичками, а згодом – як реалізується стискання у внутрішньому ефірі піаніста усіх операцій з обслуговування художніх намірів і виведення цих намірів на авансцену уваги виконавця і слухача.

Спершу пояснимо, чому для такої суто практичної, здавалося б, задачі, як ефективність самореалізації виконавця у грі («можу більшість того, чого хочу») пов'язана з розумінням природи виконавської імпровізаційності. Річ у тім, що між пасивним розумінням музики (як загальних її рис, так і досить конкретних виконавських прийомів) та вмінням озвучити їх у реальному часі плину твору така ж прірва, як між слухачем та виконавцем. Часто-густо виконавське «хочу» значно перевищує його «можу» і тим більш «знаю, як».

Цю прірву між намірами та реалізацією можна проілюструвати так: уявімо, що ми йдемо і випадково бачимо гарну людину протилежної статі. Які наші дії? Невже наше тіло самотужки кинеється до цієї людини виражати їй наше захоплення так само, як воно «самотужки» (а насправді за напрацьованими автоматизмами) робить чимало звичних речей? Звісно, ні: скоріш за все, ми просто пройдемо повз цієї людини, щонайбільше озирнемося. Для початку комунікації з нею треба подолати низку соціально-психологічних бар'єрів, які слабшають з віком, але у юності зазвичай досить сильні.

Що ж дивного у тому, що така ж автоматична реакція «маю намір – тіло його реалізувало» не відбувається за роялем, якщо гра на ньому в тисячі разів складніша за будь-яку іншу комунікацію?

Саме тому мобільні, ситуативні, процесуальні якості виконання потребують окремої уваги – так само, як спікери та менеджери спеціально вчать риторичі та спілкуванню, тільки, знову ж таки, значно складніше. Теорія імпровізаційності відповідає на базове питання виконавської самореалізації «як інтерпретація може втілитися у грі?»

Як відомо, девіз кожного досвідченого мандрівника – «збираючись у дорогу, грамотно та компактно спакувай валізу». Виконання музичного твору, як процесуальне мистецтво, багато в чому нагадує подорож, де робота уваги слугує тією чарівною валізою, що не містить нічого зайвого і чимало потрібного.

Збираючи у «валізу» потрібну кількість і якість навігаційних команд керування процесом, слід пам'ятати, що природня швидкість реагування в людини загалом набагато повільніша, ніж того вимагає хронотоп твору. Тобто з нейрофізіологічної позиції зручно і природно думати повільніше, ніж передбачає час розгортання твору. Тому перший з основних векторів роботи з увагою – це напрацювання певної швидкості реакцій.

Другим важливим вектором є розподіл місця у «валізі» між речами першої та другої необхідності та розташування їх там у згоді з передбачуваним порядком їх використання. Тобто мова іде про розподіл уваги на різні плани, які слугують різним категоріям завдань.

Наголосимо, що місце оперативної пам'яті обмежене. Оскільки, з одного боку, слухачу аж ніяким чином не цікаво слухати зі сцени «про правильне відтворення тексту», «про технічні складнощі», «про раціональні переміщення клавіатурою», а, з іншого – перелічені пункти є дуже об'ємними і необхідними об'єктами для уваги виконавця, єдиний шлях до вірного розподілу його уваги це послідовна раціоналізація навігаційних команд з технічного обслуговування виконання, що у ході роботи максимально підганяються під інтонаційну картину і, водночас, звільняють для неї місце. Від якості роботи по розподілу місця в оперативній пам'яті залежить можливість максимального артистичного включення у процес, здатність відтворити на сцені принципи театру переживання. Адже скільки місця звільнимо для інтонування, настільки воно отримає фізіологічну передумову бути переконливим зі сцени.

Традиційно керування виконавським процесом здійснюється за допомогою «ключів» – певним чином сформованих команд, і саме від майстерності їх формулювання залежить якість самопочуття артиста на сцені та якість виконання. Ключі мають упродовж усього часу сценічної підготовки

конкретизуватися та уточнюватися, інакше їх місце посяде невпевненість через перешкоди так званого «надконтролю».

У завданнях з конкретизації та корекції роботи ключів у їх довільному стисканні важко переоцінити роботу рефлексії. Внутрішній суфлер завжди має бути напоготові, щоб підказати, про що не встиг подумати виконавець, який комплекс дій був неповним:

<https://youtu.be/26loceToEmI>

Безперервна традиція європейської та вітчизняної виконавських шкіл викристалізувала масив методів роботи рефлексії над увагою в цьому напрямку. Згадаємо найбільш вживані з них, *а також об'єднаємо їх у вправи спрямовані на організацію уваги.*

- 1) Озвучування вголос команди, яка поза звичкою озвучення залишалась кілька разів нереалізованою. Далі, після стабільного опрацювання, озвучення спростовується, і таким чином звільняється додаткове місце в ефірі для успішної і стабільної реалізації команди. У практиці скорочитання є подібна вправа, яка так і називається: «згортання внутрішньої артикуляції». Її принцип полягає в заміні синхронного артикулювання всіх видимих символів одномоментною акцентуацією всередині великого блоку тексту, що дозволяє побачити його цілком і одразу [3]. Саме тому суб'єктивно після виголошення будь-якої команди вголос під час гри, набагато легше її реалізувати мовчки. Саме з цією метою багато хто з педагогів наполягає на рахуванні вголос диригентських схем та внутрішньодольової пульсації, попри всі відмовляння учня.
- 2) Інша ефективна вправа по розвантаженню внутрішнього ефіру та економії місця – це так звана «консультація в глотки» (*з досвіду спілкування з моїм вчителем Рябовим І.М.*), або ж виразне інтонування ключа-підказки вголос, задля того, щоб руховий навігатор не конфліктував з уявленнями про інтонацію і диригування. Дана вправа також ефективна для завдання обійти фізіологічні перепони та найбільш швидко підказати потрібну інтонацію групам м'язів, що підлаштовують складні координаційні дії під

неї безпосередньо, в обхід свідомості. Якщо координаційне завдання надскладне і підлаштувати його під дану інтонацію одразу не вдається, потрібно симптоматично і тимчасово спростити рухове завдання.

- 3) Чи не найважливішим пунктом для виконавської уваги є ритмічна сторона інтонування та навігації. На останніх етапах роботи майже усі команди мають бути гранично ритмізовані та реалізовуватися майже синхронно тексту:

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

Виняток складає окрема категорія команд, якій слугує наступна вправа, нами розроблена спеціально для виконання програм трансцендентної складності.

- 4) В особливо складних комбінаціях команд, *там де через їх необхідну велику концентрацію у часі* намітилася стабільна помилка, і якась команда через свою місткість регулярно не реалізується вчасно, доречно використати спеціальну техніку, назовемо її «технікою подвійного маяку». Вона полягає в подвійному попередженні, як це має місце в попереджальних дорожніх знаках. Перший раз попередження треба собі дати заздалегідь до проблемного пункту і вибрати для цього місце за двома критеріями: перший – це найближче «спокійне» місце з точки зору навантаження для уваги, та другий – воно має бути логічним за музичною пунктуацією і реалізовуватися в місці розмежування побудов. Друге попередження вже має бути безпосередньо перед виконанням команди:

<https://youtube.com/shorts/dUqdY-b94d0?feature=share>

- 5) Інша вправа з власної виконавської практики – це згортання команд до об'єму цифр в місцях, де є потреба в значному пришвидшенні навігації:

<https://youtube.com/shorts/dUqdY-b94d0?feature=share>

- 6) Ще одна важлива і вживана ситуація згортання команд – це послідовна проробка координаційно складних вузлів, де спочатку команди охоплюють узгодження рухів у їх багатомірності, а згодом, в ході багаторазових

повторів, простір команди займає тільки центральна точка усього координаційного вузла:

<https://youtube.com/shorts/OjBAC8ezV9E?feature=share>

Таке усвідомлене згортання слугує можливості грати на сцені не «про координацію», а без зайвих перешкод відтворити запальний характер коди.

- 7) У фрагментах, що містять елементи поліфонії, центральне завдання для уваги – підтримка функції ансамблю виконавця. Воно задіює необхідність поєднання між собою, або почергового перемикання центрального та периферичного планів уваги. Таке перемикання має бути теж гранично спрощене за навігацією, та задіювати мінімум засобів керування:

[https://youtube.com/shorts/gOXUu\\_OCIFE?feature=share](https://youtube.com/shorts/gOXUu_OCIFE?feature=share)

Підсумовуючи дані вправи, зазначимо, що, попри роботу мимовільної тенденції запам'ятовування тексту, не слід чекати, що ключі команд спрацюють вчасно самі по собі. Потрібно обов'язково забезпечити вірний алгоритм роздачі цих команд, відрефлексувати суб'єктивну пропускну здатність власної уваги щодо їх кількості в одиницю часу, активно працювати з їх інтонуванням та диригуванням. Лише тоді можливо не боятися перешкод з боку «надконтролю», а ключі ніби починають працювати «самі по собі». Музичний текст підказує нам правильні алгоритми команд:

<https://youtube.com/shorts/M-yh6gboJjw?feature=share>

Так, наявні однотипні завдання мають бути організовані однією стандартною командою, а також командою перемикання на іншу групу завдань у шаховому порядку.

На завершальних етапах роботи над твором (увігрування та сценічна апробація) відбувається остаточна ревізія роботи уваги на витривалість та місткість, а також *добираються* команди, які обов'язково мають залишитися довільними: назвемо їх ключами кінцевого відбору. Це ті ключі, що не можуть бути стабільно відтвореними мимовільно. Вирішальну роль для цього відбору відіграє аналіз робочих записів.

Паралельно довільному стисканню службової частини керування, відбувається зворотній процес. А саме, поступово зростає конкретизація і збагачення художньої складової інтонування. *Тож, мета досягнута* – відвойований в прожиткового мінімуму ремесла простір використовується на залучення і реалізацію у інтонуванні об'ємних смислових контекстів, що здатні перетворити наявні інтонаційні завдання на справжню магію виконавської творчості.

**Висновки.** Отже, особлива роль педагога фортепіано у наш непростий час – заохотити і мотивувати учня жити в мистецтві всупереч обставинам – вимагає чіткого методу, що допоможе студентові зняти конфлікт між «хочу» та «можу».

Цей метод створено на базі теорії виконавської імпровізаційності, що позначає динамічно-ситуативні якості виконання. Імпровізаційність є *взаємодією стабільних і мобільних факторів творчого процесу*. Динамізм виконання 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 – психофізичні властивості виконавця і закономірності виконуваного тексту; під мобільними – компоненти, значення яких цілком визначається конкретною ситуацією («тут і зараз»).

Тріада “інтерпретаційний контекст – емоційно-енергетичний тонус виконавця – його майстерність” формує цілісне враження від виконання, має великий динамічний потенціал і одночасно може бути включена як у стабільну, так і в мобільну сферу виконавського процесу.

Питання технічних навичок, або автоматизмів – необхідних компонентів майстерності – неоднозначне. З одного боку, безперечна необхідність базового комплексного тренування апарату; з іншого – питання міри тренування технічно складних фрагментів принципово індивідуальне.

Також важливо враховувати **зовнішні** (аспект виконавства, пов'язаний тим чи іншим чином з композиторським стилем) та **внутрішні** (аспект виконавського

процесу, що стосується безпосередньо особистості виконавця) фактори сценічного процесу. В сукупності вони формують конкретну сценічну ситуацію, що визначає конкретний вигляд сценічного динамізму, характерного для виконавця. В результаті формуються виконавські тенденції **імпровізаційного (1), антиімпровізаційного (2) та псевдоімпровізаційного (3) типів.**

Тип 1 тяжіє до стабілізації інтерпретаційного контексту до моменту виступу, а емоційно-енергетичний тонус і апарат втілення готуються виконавцями до гнучкої реакції на власне натхнення і конкретний сценічний резонанс. Для типу 2 характерна нестабільність інтерпретаційного контексту, оскільки виконавці даного напрямку не ставлять собі за мету інтерпретаційної досконалості. Стабільними ж тут є технологічні штампи, що доволіно варіюються. Тип 3 передбачає максимально можливу стабілізацію всіх трьох складових виконавського процесу.

Виходячи з цього, виконавську імпровізаційність можна охарактеризувати як **психофізичну сторону процесу виконавської інтерпретації, що формується взаємодією виконавця з конкретними умовами виконання (робота, репетиція, сцена).** Стикаючись з поняттям «інтерпретація» на концепційно-семантичному рівні, виконавська імпровізаційність виконує, поряд з інтерпретацією, визначальну роль у процесі художньої комунікації. При цьому комунікативні функції обох параметрів виконавської творчості не зведені одна до одної, оскільки специфіка процесів втілення аж ніяк не визначається лише актом емоційно-інтелектуального осягнення, що є наріжним для теорії інтерпретації. Природа багатьох спонтанних виконавських рішень належить іншій площині – ситуативній.

За О. Катрич, вся розгалужена система виконавських стилів сходиться до двох передумов-архетипів: **діонісійського та аполлонічного** [1, с. 63]. Вони передбачають відповідні типи ситуативної адаптації: виконавську установку на потаємний зв'язок з моментом творчості, чуйний резонанс і неповторне творче спілкування суб'єктів комунікації (діонісійський) та стратегію максимальної попередньої вивірності вихідного комунікативного посилю (аполонічний).

Таким чином, **імпровізаційність об'єднує поняття «виконавський стиль» та «інтерпретація» в єдиній комунікативній площині**, загальній і необхідній для різних, часом діаметрально протилежних стилів та інтерпретацій.

Справжній імпровізаційний стан передбачає особливе відчуття континуальності процесу, обумовлене домінуванням **акторського** компоненту над **режисерським**. Це проявляється передусім у площині виконавського часу: акторський компонент тяжіє до збільшення міри агогіки, режисерський до зменшення.

З огляду на проведений аналіз виконавської імпровізаційності зрозуміло, що міра імпровізаційності у виконанні тяжіє до зворотної протилежності мірі стабільності виконання: що більше спонтанних емоційних проявів у грі – то більше випадковостей, подекуди прикрих. І тут постає фундаментальне питання уваги піаніста-виконавця.

Перший з основних векторів роботи з увагою – це напрацювання певної швидкості реакцій. Другим важливим вектором є розподіл уваги на різні плани, що слугують різним категоріям завдань.

Традиційно керування виконавським процесом здійснюється за допомогою «ключів» – певним чином сформованих команд, і саме від майстерності їх формулювання залежить якість самопочуття артиста на сцені та якість виконання. Виконавська практика напрацювала такі шляхи рефлексії власної уваги:

- 8) Озвучування вголос команди, яка поза звичкою озвучення залишалась кілька разів нереалізованою.
- 9) Виразне інтонування ключа-підказки вголос.
- 10) На останніх етапах роботи майже усі команди мають бути гранично ритмізовані та реалізовуватися майже синхронно тексту.
- 11) Техніка подвійного маяку, що полягає в подвійному попередженні, як це має місце в попереджальних дорожніх знаках.
- 12) Згортання команд до об'єму цифр в місцях, де є потреба в значному пришвидшенні навігації.

- 13) Послідовна проробка координаційно складних вузлів.
- 14) У фрагментах, що містять елементи поліфонії, центральне завдання для уваги – підтримка функції ансамблю виконавця.

На завершальних етапах роботи над твором (увігрування та сценічна апробація) відбувається остаточна ревізія роботи уваги на витривалість та місткість, а також добираються команди, які обов'язково мають залишитися довірливими – ключі кінцевого відбору.

*Література:*

- 1) Катрич О. *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Київ-Дрогобич, 2000. 100 с.
- 2) Колоній В. *Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні* : дис. канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». К., 2004.
- 3) Красов В. *Школа скорочитання*. Електронний ресурс: режим доступу <https://www.education.ua/trainings/companies/12420/>
- 4) Москаленко В. *Творчий аспект музичної інтерпретації*. К., 1994, 157с.
- 5) Романова А. *«Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста виконавця»* : дис. канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Х., 2011.