

**Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музично-практичної підготовки**

Тетяна Кривицька

**Спеціальний музичний інструмент
(фортепіано): основні етапи роботи над
художнім твором**

методичні рекомендації

з вибіркової навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво»

Луцьк – 2018

УДК 78.071.4+781.68
ББК 85.03(0).85.31.70/79
К-63

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
 (Протокол №4 від 21.12.2016 р.)

Рецензенти:

Коменда О.І.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
 доцент кафедри історії, теорії мистецтв
 та виконавства Східноєвропейського
 національного університету
 імені Лесі Українки

Тиможинський В.А.,

Заслужений діяч мистецтв України,
 голова Волинського осередку
 Національної спілки композиторів
 України, голова предметно-циклової
 комісії музично-теоретичних дисциплін
 Волинського коледжу культури
 і мистецтв імені І.Ф. Стравінського

Кривицька Т.А.

К-63 Спеціальний музичний інструмент (фортепіано): основні етапи роботи над художнім твором: методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання. – Луцьк: Вежа-Друк, 2018. – 19 с.

Методичні рекомендації з дисципліни «Спеціальний музичний інструмент (фортепіано)» для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» складено на основі навчальної програми та робочої навчальної програми курсу. Вони розкривають зміст і послідовність основних етапів роботи піаніста над художнім твором і можуть використовуватися в навчальному процесі, як викладачами, так і студентами.

УДК 78.071.4+781.68
ББК 85.03(0).85.31.70/79

Кривицька Т.А., 2018
 Східноєвропейський національний
 університет імені Лесі Українки, 2018

ЗМІСТ

1. Послідовність роботи над художнім твором.....	4
2. Інтонаційні аспекти роботи над текстом художнього твору.....	7
2.1. Робота над повільними фрагментами.....	7
2.2. Робота над швидкими фрагментами.....	11
2.3. Етап збирання фрагментів у цілісність.....	14
3. Концертне виконання.....	17

1. ПОСЛІДОВНІСТЬ РОБОТИ НАД ХУДОЖНІМ ТВОРОМ

Розпочинати роботу над художнім твором слід не з пропрацювання деталей, а з ескізного планування цілої виконавської концепції. Перш, ніж узятися за виконання початкового нотного тексту, необхідно кілька разів програти твір повністю, для того щоб створити собі загальне уявлення про нього і вибудувати план виконавської інтерпретації. Цей етап першої зустрічі виконавця з художнім твором можна назвати етапом перегляду. Перш, ніж розпочати вивчення тієї чи іншої музичної фрази, необхідно співставити її з іншими, побачити загальний проект інтерпретації твору, збагнути його логіку і закономірності, вияснити для себе характер співвідношення частин всередині цілої виконавської концепції. Таким чином, робота піаніста над твором повинна розпочинатися не з розучування його фрагментів, а з програвання повного тексту, тобто читання з аркуша.

Навички читання з аркуша у кожного студента різні, проте необхідно прагнути розвинути їх якомога краще, адже чим якісніше читає з аркуша виконавець, тим швидше і ясніше формується у нього ясне і зрозуміле для нього уявлення про цей твір, і виникає виконавський задум та план інтерпретації відповідно. Зокрема, у студента, в якого навички читання з аркуша мало розвинені, уява про майбутнє виконання твору є дуже смутною і неточною, повною незрозумілих місць і помилок, і тому в процесі вивчення твору йому прийдеється робити багато уточнень і виправлень, які займуть чимало дорогоцінного часу. Тим не менше, як свідчить практика, краще мати хоч яке-небудь дуже приблизне уявлення про твір, який збираєшся виконувати, ніж не мати жодного.

Разом з тим, етап перегляду твору повинен бути по-можливості коротким. Як тільки у студента складається певне уявлення виконавського задуму, він повинен швидко перейти до наступного етапу роботи над художнім твором – його розучування по фрагментах. Етап розучування художнього твору є вирішальним в процесі його вивчення. Він обіймає дев'яносто відсотків всього часу роботи над твором. Основний зміст цього етапу складає праця над фрагментами, технічне засвоєння і художня огранка кожного з них. Під час цього етапу уявлення про цілий твір відходять на другий план, проте не зникають зовсім, а залишаються як відчуття певного горизонту, як певний «камертон», з яким необхідно співвідносити кожну деталь нотного тексту. Відчуття цього «камертону» повинно бути присутнім протягом всієї роботи над твором. Тому, коли уявлення про твір тьмяніє, необхідно знову програвати весь твір, або хоча б його фрагмент в більш чи менш відповідному темпі, але не зловживати цим прийомом, особливо на перших кроках вивчення твору.

Варто також врахувати, що кожен день роботи над твором удосконалює виконання намірів виконавця і одночасно вносить щось нове в сам задум, уточнює, поглиблює його, певним чином видозмінює колишнє уявлення про

співвідношення частин цілого. Таким чином, початкова «робоча гіпотеза» поступово переростає в завершену інтерпретацію твору. Зі збільшенням кількості засвоєних деталей, змінюється і значення пробних програвань: зі звірок з проектом будови вони перетворюються на пробні «збірки» самої цієї побудови. Але такі видозміни характеру і кількості програвань відбуваються ближче до завершального етапу вивчення твору, тоді як до цього часу головною залишається праця над твором по фрагментах.

В основі членування художнього твору на фрагменти лежить логіка музичного твору, його поділ на частини, розділи, періоди, речення, фрази та мотиви. Хибною є практика членування музичного твору по тактах. З іншого боку, працюючи над фрагментом, не варто надто міцно закріплювати його логічні межі, оскільки це призводить до так званих «швів», які важко усувати при з'єднанні фрагментів твору в ціле. Щоб уникнути цього, необхідно час від часу практикувати прийом накладання, тобто розучувати цей фрагмент, захоплюючи кінець попереднього і початок наступного фрагмента.

Послідовність фрагментів у процесі вивчення твору може бути різною. Так, з одного боку, можна їх вивчати в порядку появи. Проте, більш продуктивним вважається метод роботи над фрагментами в тому порядку, який є найбільш цікавим для виконавця, тобто, починаючи з того фрагменту, який йому особливо імпонує, який йому хочеться грати, який запалює його уяву. Практично в кожному творі завжди знайдеться кілька таких, захопливих для виконавця, моментів. При цьому необхідно врахувати те, що в процесі чергових програвань відбувається переміщення акцентів: поряд з епізодами, які захоплювали увагу раніше, інтерес до яких знижується по мірі їхнього засвоєння, виникають нові – і так продовжується до того часу, поки в п'єсі залишається хоча б одне недосконало вивчене місце. Вказаний метод, однак, потребує свідомого ставлення до своєї справи, тоді як для початківців фахівці рекомендують переважно послідовне вивчення музичного тексту.

Особливу увагу під час вивчення музичного твору необхідно приділяти його початку і завершенню. Адже виконання, що розпочалося не в тому темпі, ритмі, характері, дуже важко виправити на ходу, з іншого боку, незграбно поставлена «крапка» може зіпсувати все враження від добре зіграного твору, тоді як вдале його завершення, навпаки, все може врятувати, навіть не зовсім добре виконаний увесь твір.

Працюючи над кожним фрагментом твору, необхідно доводити її до завершення, не припиняючи роботу до того часу, поки не буде досягнутий і належно закріплений той результат, який влаштовує виконавця. Це не означає, що досягнути такого можна за один раз. Не варто надто довго підряд працювати над одним фрагментом, оскільки інтерес до нього гасне, робота відчутно заходить в безвихідь, а продовження її під примусом лише збільшує труднощі на шляху розучування п'єси, викликаючи відразу до твору. Настання такого критичного моменту свідчить про необхідність на певний час припинити роботу (можливо навіть на день-два), щоб мозок міг відпочити і усвідомити те, що «напрацювали» пальці. Однак це не означає

перестати займатися взагалі, якщо втома є надто сильною, варто перейти до вивчення іншого твору. Відомі педагоги рекомендують, щоб в роботі перебував завжди не один, а кілька творів, вивчення яких розтягувалося б на певний період.

Щодо того, якою має бути послідовність розучуваних фрагментів, більшість піаністів сходяться на тому, що роботу кожного дня слід починати з найбільш важких частків форми, а повторення, вправи, якісь більш легкі і дрібні деталі твору залишати на кінець робочого дня. Невиправданими вважають намагання приступати до опанування важкого місця після серйозного розігрівання пальців гаммами і вправами, а також намагання одразу тривалий час вчити важке місце в повільному темпі і сильними, напруженими пальцями. На нашу думку, така практика є хибною. Замість цього, варто одразу, при першому ж контакті з клавіатурою, спробувати зіграти важке місце в потрібному темпі, з потрібними штрихами, з концертним розмахом. Такий підхід стимулює виконавця фізично, емоційно, дає йому змогу з розгоном увійти в потрібний, живий робочий ритм.

2. ІНТОНАЦІЙНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ТЕКСТОМ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

2.1. Робота над повільними фрагментами

Педагоги-піаністи розрізняють методику вивчення повільних (мелодійних) і швидких (моторних) фрагментів. Вивчення фрагментів повільного типу зводиться, головним чином, до роботи над якістю звуку. Тут піаністи, як правило, наслідують вокальне звукоутворення, слухають співаків і спостерігають за ними, намагаються проспівувати фрази, перед тим, як починають їх грати.

Співучість звукоутворення на фортепіано досягається особливістю натискування клавіші. Вона полягає в тому, щоб не штовхати клавішу, не вдаряти по ній, а спочатку притиснутися, приклеїтися до клавіші не лише всім пальцем, але і всією рукою, всім тілом, і потім безперервно відчувати цю клавішу, не відриватися від неї, тримати її відчуття на подушечці «довгого», немов такого, що росте від плеча, пальця, поступово посилювати тиск, занурювати руку в клавіатуру максимально, тиснути на клавіатуру таким рухом, яким спираються на стіл, натискають на чужі плечі. Цей спосіб використовують більшість піаністів, які володіють мелодичним, вокалізованим звукоутворенням.

Необхідно немов місити клавіатуру, мнути її рукою (Сигізмунд Тальберг), тиснути на клавіатуру (Йоганн Гуммель), притискатися до клавіші (Йосип Левін), грати подушечками пальців, прагнути максимального контакту, злиття пальців з клавіатурою (Костянтин Ігумнов), підтримувати постійний і якомога близький контакт пальців з клавіатурою (Вальтер Гізекінг). При цьому рука повинна бути вільною, позбавленою будь-якої скованості (Сигізмунд Тальберг), а долоня повинна знаходитися над тією клавішою, яку має натискати, в жодному випадку не збоку від неї (Людвіг Демпе).

Пальці, по можливості, необхідно тримати зібраними, слідувати за тим, щоб не відставляти великий палець убік, заокруглення пальців має бути мінімальним для того, щоб натискування клавіші відбувалося не кінчиком пальця, а його подушечкою. При цьому пальці повинні бути сильними, чіпкими.

Вказаний спосіб локалізованого звукоутворення на фортепіано є поширеним, але не єдиним. Теодор Лешетицький, наприклад, досягав співучості за допомогою поєднання розмаху, падіння, удару руки або пальця з прогинанням зап'ястка. Такого способу дотримувалися більшість його учнів.

Співучість фортепіанного звукоутворення залежить також від способу поєднання звуків, тобто фразування. В основі фразування лежить навичка, яку піаністи називають «диханням руки». «Дихання руки» дуже ясно

демонструє спосіб виконання широких мелодичних інтервалів. Чутливий піаніст мелодизує такі інтервали, тобто інтонує їх із внутрішнім зусиллям, іноді з помітним затриманням, притаманним для вокального виконавства. Крім того, рука піаніста повинна «дихати» під час гри, повинна уміти зіграти послідовний ряд звуків «на одному диханні», одним цілісним рухом, сформованим усім організмом, усім тілом виконавця – аж до м'язів живота. Єдність цього руху не може бути порушена ніякими додатковими помахами, підкиданням ліктя чи зап'ястка, хитанням голови, тулуба тощо, адже кожен такий додатковий порух розриває фразу, що можна порівняти з тим, як немов би співак після кожного звуку брав би нове дихання. Вироблення «дихання руки», тобто правильного legato – одна з основних задач грамотного викладача. Студент має навчитися в процесі фразування немов би переступати з пальця на палець.

Фрази твору визначаються природнім членуванням форми музичного твору. При цьому слід врахувати, що проставлені в нотах ліги не завжди співпадають з фразами. Типова фраза нагадує хвилю. Головне в осмисленні її побудови – віднайти її кульмінаційну точку, до якої відбувається увесь рух фрази, і яка знаходиться, як правило, десь ближче до закінчення фрази. Визначенню цієї точки допомагає програвання усієї фрази у швидкому темпі. Визначивши місцезнаходження цієї кульмінаційної точки, необхідно так розподілити «дихання руки», щоб воно неслося до цієї точки і вливалось в неї.

Важливим завданням піаніста є так розподілити дихання руки, щоб досягнути міцного, стійкого становища цієї кульмінаційної точки. Для цього необхідно, передусім, правильно почати фразу – поступово розгортати рух, без атаки, немов з місця, з мінімальним зусиллям, непримітно, навпшпиньках – не використавши всю енергію, а лише її незначну частину.

Важливим завданням виконавця є навичка не лише об'єднувати звуки всередині фрази, але і об'єднувати кілька фраз в більшу побудову, а, з іншого боку, розчленувати окремі фрази на її складові, зберігаючи при цьому їх архітектонічну цілісність. Така необхідність зумовлена співвідношенням локальних кульмінацій з головною і виявляє особливості співвідношення смислових акцентів твору. Уміння ж розчленувати фразу на мотиви потрібно для того, щоб підкреслити значення тих чи інших інтонаційних комплексів, як особливо важливих слів. Допомагає смислового наповненню фрази її підтекстування інтонаційно відповідними словами. Таким методом користувався ще Джузеппе Тартіні. І цей метод дає змогу виявити прихований жанровий потенціал інструментальної теми, що нерідко пов'язаний з вокальною музикою або ж оперним мистецтвом. Знайшовши свого «предтечу», інструментальна тема оживає і наповнюється внутрішньою логікою інтонування. При цьому варто врахувати, що не існує єдино правильного фразування в тій чи іншій музичній темі, мається на увазі поділ побудови на фрази, і поділу фрази на мотиви і субмотиви. Навіть нелогічні з точки зору членування інструментального тексту синтаксичні побудови при

підтекстовці словами і переконливому інтонуванні набувають глибокого внутрішнього смислу, а тому є художньо виправданими. Отже, можна переконатися наскільки важливу роль у виконанні музичного тексту відіграє інтонаційно виправдана логіка фразування. Необхідно також наголосити, що коли йдеться про підтекстовку, то узяті слова в жодному випадку не можна розглядати як різновид літературної програми, їх роль – служити інтонаційним орієнтиром, за допомогою якого легше здійснити природній розподіл дихання і досягнути переконливого інтонування.

Важливою складовою фортепіанного виконавства є акомпануючі голоси, що можуть представляти собою акордовий чи фігураційний виклад музичного тексту, містити швидкі пасажі, або моторного складу побудови. Передусім, слід пам'ятати, що яким би цікавим не був акомпанемент, він не повинен затулити собою мелодію, зокрема, кожен з її звуків, в т.ч. початок і завершення. Разом з тим, форсувати мелодію, штучно, надривно її виділяючи, в жодному випадку не варто. Необхідно настільки володіти почуттям міри, щоб мелодія «світилася» над акомпанементом, вільно, без зусиль, линула у звуковому просторі, не задихалася, не тонула в звуковій гущі акомпануючих голосів. Великі майстри, долаючи цю проблему, дозволяють собі надзвичайно тонкі випередження або ж запізнення мелодії у відношенні акомпанементу, що дає змогу відділити її від супроводу, підкреслити її свободу і вагомість порівняно з іншими елементами музичного тексту.

Правильне співвідношення між гучністю виконання мелодії і акомпанементу є лише однією з цілого комплексу інтонаційних проблем цього плану. Іншою, не менш важливою складовою якісного виконання є характер звучання акомпанементу, щоб він не відволікав слухача від потрібного настрою, не порушував поетичної чарівності музики. А це враження залежить від характеру звукоутворення, яким виконується акомпанемент, якості звукової атаки. Вона повинна бути не грубою, механічною, а м'якою, гнучкою, щоб звучання виникали немов самі собою. Загроза грубого акомпанементу найчастіше виникає тоді, коли супровід побудований на численних повтореннях, або постійному поверненні одних і тих самих звуків. В такій ситуації бажано не відривати пальців від клавіатури повністю, а повторювати один і той самий звук у всіх наступних випадках – напівпритисненням клавіші. Так само необхідно поступати і у випадках, коли потрібно виконувати фігурацію по звуках одного й того ж тризвука – всі пальці поставити на клавіатуру і напівпритискувати клавіші до того часу, скільки це буде необхідно. Знову ж таки, виконуючи ці поради, важливо не перестаратися, щоб акомпанемент не пропав взагалі, а виконував функцію гармонічної і ритмічної підтримки мелодії.

Що стосується лінії баса, то оскільки він виступає основою гармонії, його звучання повинне бути соковитим і наповненим. Бас повинен звучати значно виразніше, ніж інші акомпануючі голоси і окутувати мелодію і гармонію своєрідною вуаллю.

У ритмічному потоці музики мелодія і акомпанемент змагаються між собою. Мелодія постійно поривається вперед, до кульмінації, акомпанемент відтягує її назад, утримуючи метричну рівномірність руху. Вказаний конфлікт між мелодією і акомпанементом – конфлікт протилежних тенденцій – надає ритму живості, пружності, дієвості. Чим більш впертий ритмічний супротив акомпанементу, тим сильнішим стає накал мелодичного тяжіння.

Виконавський ритм далекий від метроному. Він пронизаний суцільними агогічними коливаннями, ледве помітними, але неперервними відхиленнями від метрономічної чіткості. Ритм переконує слухача лише тоді, коли ним пронизано все тіло виконавця, коли він породжений внутрішніми жестами, імпульсами, що йдуть від всього корпусу. Особливо неприйнятною є точна метричність в творах підкреслено ритмічного характеру, танцювальних жанрах зокрема. На думку Жізелі Бреле, ритмічні злами повинні загострюватися, перебільшуватися, щоб надати ритму виразності, енергії і сили.

Що стосується виконання акордової фактури, то тут дуже важливо для виконавця вміння узяти всі звуки акорда абсолютно одночасно. Такий акорд, на думку Григорія Когана, береться рукою, що летить зверху і трохи збоку в напрямку від п'ятого пальця до першого. Рука розпочинає свій політ в м'яко зібраному положенні, з вільно зближеними пальцями, що розкриваються і стають на свої місця лише в найостанніший момент дотику до клавіатури. Цей рух певним чином нагадує котячий рефлекс хапання і є дуже зручним, оскільки, крім усього іншого, застерігає від затискання руки, що нерідко виникає при виконанні акордової фактури.

Арпеджовані акорди треба брати, розгортаючи звук-за-звуком рівномірно, у виразній, чіткій послідовності. Починати опановувати цей вид техніки варто лише тоді, коли студент уміє виконувати звичайні акорди.

Важливим вмінням акордової техніки є уміння зробити всі звуки акорду однаковими за силою і тембром звучання. Така якість досягається шляхом слухового тренування. Одна із вправ полягає в тому, щоб арпеджувати розучуваний акорд, уважно вслухаючись в звучання кожного звука окремо. При цьому, слід пам'ятати, що басовий звук треба вирівнювати з іншими звуками акорду лише темброво, але не за силою звучання, оскільки в цьому відношенні він має дещо переважати над іншими.

Робота над тембровим вирівнюванням звуків акорду включає тонке градування сили звуків, які в нього входять: одні можуть братися більш рельєфно, інші – лише натяком. Легке виділення середніх голосів, їх притримування надає тембру акорду «гітарного» колориту. Незначне наголошення звуків низького регістру в акорді широкого діапазону посилює таємничість його звучання. Тембр акорда залежить і від його розташування, і від положення пальців та аплікатури. Так, стояче положення пальців, в якому перший знаходиться всередині між 4(5) і 2 (т.зв. тринога), надає фортепіанному тембру забарвлення мідних інструментів.

2.2. Робота над швидкими фрагментами

Швидкі фрагменти музичного тексту необхідно вчити в повільному темпі. Це положення загальновідоме і належить до традиційних підходів. Спроби його переглянути не були ефективними. По-перше, тому що цей підхід є дуже ефективним під час розучування одноголосних пасажів, що займають левове місце в фортепіанній техніці, а по-друге, важливим при цьому є не стільки відпрацювання технічних деталей, скільки закладання міцного психічного фундаменту для майбутньої швидкої гри – розвинути і закріпити психічний процес гальмування, що є неодмінною умовою доброї моторної техніки. За словами Григорія Когана, швидка гра – результат точного співвідношення процесів збудження і гальмування, а утримати це співвідношення є найбільш важким завданням. Оволодіти процесом гальмування важче, ніж процесом збудження, що пов'язано з особливостями роботи мозку, а при відсутності навичок гальмування ланки рухів налазять одна на одну, а виконання стає зіжмаканим та імпульсивним. виправити цю ситуацію можна лише тривалим тренуванням процесу гальмування шляхом виконання швидких фрагментів у повільному темпі. Ось чому необхідно не тільки розучувати в повільному темпі, але час від часу повертатися до гри швидких фрагментів в повільному темпі.

Необхідною умовою повільної гри є максимальна зосередженість і повна сконцентрованість уваги, без чого «психічна основа» виконання буде ненадійною. Під час повільного розучування важливо, щоб кожна деталь, кожен звук, кожен порух пальця врізалися в психіку, ставали осмисленими. Для цього корисним буває піднімати високо пальці і з силою їх опускати, грати місце, яке вивчається, з різною динамікою, то суцільним forte, то суцільним piano, або ж crescendo чи diminuendo. Можна також перебільшено виділяти ті звуки, які припадають на слабкі пальці, або ж грати першим пальцем легше, ніж іншими тощо. Таким чином, повільне розучування є важливою і необхідною частиною роботи над моторною технікою, фундаментом швидкої гри.

Наступний етап роботи з швидкими фрагментами – доведення вивченого у повільному темпі до автоматизації, що пов'язано з виключенням свідомості з процесу гри. Тут починає діяти принцип, схожий на принцип умовних рефлексів, т.зв. «динамічний стереотип», коли початковий сигнал свідомості приводить до руху цілу серію ланок. У результаті нервові центри, що відповідають за дрібну моторику, розкріпаються. Інтелект звільняється від обов'язків «дрібної няньки». Контроль свідомості за рухами пальців стає все рідшим, оскільки він включає не кожен звук, а ланку, або ж навіть серію ланок. Таким чином, контроль свідомості здійснюється повільно, отримуючи можливість відпочинку і перерв, а пальці в результаті – рухаються швидше і ефективніше.

Автоматизація – основний шлях до біглості виконання. Проте її досягнення не є таким вже гладким, тобто це відбувається без особливих

труднощів власне до певного часу. Разом з тим, настає момент, коли збільшення темпу ніяк не дається. Це може бути пов'язано з недостатньою економністю рухів – високим підйомом пальців, значними зміщеннями руки при підкладанні великого пальця, при зміні позиції тощо. Тому, чим швидший темп, тим дрібнішими і ювелірнішими повинні бути рухи. Для досягнення швидкого темпу варто замість закріплення кожної окремої ноти спробувати охопити пасаж одним широким, політним рухом, з опорою на вузлові точки, до яких рука легко підлаштовується, грати стає легко і виникає відчуття міцності. Важливе значення для гри має розуміння того, що чим меншою і м'якшою є рука на старті пасажу, тим більш віртуозною вона виявить себе в процесі його виконання. Необхідно також враховувати те, що при виконанні репетицій, трелей, тремоло і їм подібних побудов у швидкому темпі по-справжньому виконується, як правило, лише частина нот, тоді як їхні повторення граються лише найлегшим доторком до затриманої в напівопущеному стані клавіші.

Важливу роль у розвитку віртуозності фортепіанного виконавства належить удосконаленню можливостей лівої руки. Для її розвитку використовують різні засоби: розучування тексту окремо лівою рукою, і зокрема особливо важких в технічному відношенні фрагментів, програвання партії лівої руки в октавному подвоєнні разом з правою рукою, спеціальні етюди і п'єси для лівої руки.

Дуже багато у справі збільшення темпу виконання залежить від правильної аплікатури. Причому змінити її вже на етапі переходу до швидкого темпу буває неможливо. Тому це треба робити на самому початку розучування твору. Підбираючи аплікатуру необхідно одразу виявити її потенціал при грі в швидкому темпі. Корисно також програти пасаж в зворотньому порядку.

Існує два основні типи аплікатур – трипальцева (Карл Черні, Теодор Лешетицький) і п'ятипальцева (Ференц Ліст, Феруччо Бузоні). Перша є значно виграшнішою у швидкості виконання, що зумовлено більш рідкою зміною позицій («наказів» свідомості), менш частим використанням першого пальця. Проте остаточне рішення, яку аплікатуру використовувати, приймається із врахуванням як індивідуальних особливостей виконавського апарату, так і власне художніх вимог, які відіграють головну роль при виборі аплікатури.

Збільшенню темпу виконання допомагає раціоналізація уявлень стосовно одиниці пульсації. Так, поступово збільшуючи одиницю пульсації, від восьмої, чвертки – до такту, двох тактів, вдається відповідно збільшувати швидкість виконання, набувається навичка виконання тексту «на одному диханні». Психологічний підхід до вирішення багатьох технічних проблем покладено в основу сучасної фортепіанної педагогіки. Вважається, що в технічному відношенні найбільш зручною є те групування, при якому головна технічна трудність знаходиться не всередині групи, а між групами, тобто там, де все одно приходиться звертатися до «наказу» свідомості. До

таких належать різка зміна позиції, зміна напрямку руху, стрибок, вторгнення чужорідного матеріалу в ланцюг однорідних, зміна площини руху (перехід з білих клавіш на чорні тощо). Щодо співвідношення технічного і музичного фразування, необхідно чинити так, щоб перше було чутним тільки для виконавця, а в публічному виконанні мати місце лише мисленно.

Виховання віртуозності виконання є важливим завданням в процесі піаністичної підготовки. Воно зводиться до збирання в єдине ціле кількох позицій, які швидко змінюються, але водночас підпорядковуються одному вольовому імпульсу. Відбувається це таким чином. Коли пасаж вже достатньо «відпрацьований» традиційними способами, необхідно спробувати «кинути руку» одразу на весь пасаж, одним махом прокотити його клавіатурою, увігнавшись в потрібну точку. Для цього необхідно провести комплекс психологічних операцій – заспокоїтися і розслабитися, зібратися, мисленно програти його кілька разів, при цьому залишаючись цілком непорушним, зібраним, але не напруженим зовні. Варто помалу максимально зачайтися (як кішка перед стрибком), тоді дати пробне вмикання і відбій, і, зрештою, в якийсь певний момент – стрибнути. Виконучи всі описані вище операції, не варто поспішати, радше – навпаки, інакше все це може закінчитися або нервовим зривом, або ж сміливістю дилетантського, а ніяк не віртуозного складу.

Власне сам кидок потребує безроздільної цілеспрямованості свідомості і руху в одну точку – «адресу» пасажа, вибухової енергії раптового, як блискавка, розряду, головне – кинутися до цілі стрімголов, безоглядно, не зупиняючись, не притримуючи темпу, не виправляючи себе, і з ходу влетіти в «адресу», «бухнутися» на останні клавіші пасажа. Важливо, що початий кидок має бути доведеним до кінця, незалежно від того, що станеться на його шляху, куди б не приїхали руки в його завершенні. Припинений з тих чи інших причин кидок буде свідчити, що «виховання імпульсу» не відбулося.

Для того, щоб закріпити кидок, необхідно здійснити закріплення результатів. «Бухнувшись» на ті чи інші клавіші, треба раптово завмерти без руху (як на початку, перед кидком), саме там, куди потрапив, без жодних поправок клавіш, корпусу, положення рук, завмерти, не моргнувши оком, не те що пальцями, при цьому непомітно розслабити м'язи, як перед фотографом в той момент, коли він каже «фотографую». І лише, через секунду–другу, коли мозок зробить точний знімок заключного положення тіла, нерідко не зовсім акуратного, можна зняти руки з клавіш, сісти вільно і поміркувати над тим, що власне відбулося. Цей момент фіксації мозком заключного положення виконавця є надзвичайно важливим для розвитку навичок віртуозного виконання.

Щодо підсумування проробленого кидка, то розмірковування над тим, що вдалося і що не вдалося, швидше за все, тривалий час будуть не надто втішними. Тому необхідно буде ще раз і ще повторити його. Проте не варто це робити одразу після закінчення першої спроби. Поспішність в цьому

відношенні є шкідливою. Вона приведе лише до виснаження нервової системи і дезорганізації нормального ритму психічних процесів. Щоб уникнути цього необхідно, щоб між завершенням одного і початком іншого кидка проходив достатній проміжок часу, м'язи встигали б розслабитися, а рухомі центри нервової системи – загальмовуватися. Починати повторну спробу потрібно кожен раз з самого початку, з настроювання на кидок, і робити це не раніше, ніж в розрядженій повністю нервовій системі заакумулюється новий заряд психічної енергії. Теодор Лешетицький, наприклад, вважав, що якщо з години, присвяченої технічним вправам, піаніст фактично грає лише двадцять хвилин, а решту часу приділяє безмовній, зосередженій аналітичній роботі, то це є абсолютно оптимальним варіантом занять, спрямованих на розвиток віртуозності.

Разом з тим, частими повтореннями кидків не варто зловживати. Повинен бути достатній проміжок між «атаками». Для вироблення віртуозної техніки потрібен час і розумне поєднання повільної і швидкої гри, а також чергування різних, описаних вище, способів її розвитку.

Під час тренування не варто боятися помилок. Необхідно позбавлятися їх. Помилка, від якої виконавець не позбавився під час репетицій, обов'язково вискочить під час виступу. Тому під час розучування твору треба не боятися помилок, не ховатися від них, а навпаки – шукати їх, не давати їм можливості сховатися, усіма доступними способами виманювати помилки з їхніх сховищ. Зрозуміти, в чому полягає помилка, означає назавжди від неї позбавитися.

2.3. Етап збирання фрагментів у цілісність

Після вивчення твору фрагментами настає черга заключного етапу збирання фрагментів у цілісність. Різкого розмежування між цими етапами немає. Частково вони накладаються між собою. Разом з тим, збирання представляє собою самостійну стадію роботи. Основним її змістом є пробні виконання, в цілому схожі на те, що робиться під час перегляду твору. Там і там твір мислиться синтетично, а не аналітично. Але на відміну від початкового перегляду твору, етап збирання включає в себе результати попереднього аналізу, присутні тут немов у «знятому» вигляді.

При поєднанні вивчених фрагментів в ціле виявляються недоліки їх стиковки, притирання один до одного. Їх усунення потребує багатократного програвання твору як усього, так і частинами. Ці програвання повинні відбуватися в потрібному темпі та без нот, на повну силу, як на концерті, немов би в присутності слухачів.

Пробні програвання необхідно чергувати з повільними «прочищеннями» тексту. Останні варто робити навіть тоді, коли пробні програвання проходять цілком успішно, без помилок. В цьому процесі важливо також робити перерви, давати можливість твору «відлежатися», а в той час зосередити увагу на роботі над іншими творами. Такий підхід дає можливість «дозріти»

твору всередині виконавця, результати проробленої роботи синтезуються самі собою.

Коли виконання більш-менш починає задовольняти виконавця, необхідно шукати слухачів – грати для близьких, друзів, усіх, хто має можливість і бажання послухати. Це потрібно для того, щоб створити атмосферу, подібну до концертної. Але обмежуватися непрофесійною аудиторією шкідливо, тому бажано виконати твір для колег-піаністів, критично налаштованих і навіть вороже настроєних. При такому підході можна дізнатися про недоліки виконання, не помітні самому собі, і спробувати виправити їх.

Прислухатися до критики не означає сліпо слідувати за нею. Варто вдумливо зважувати чужі думки, але приймати рішення самостійно. Треба вчитися слухати свою гру збоку, як чужу гру. Допомогти цьому може аудіо чи відеозапис. Разом з тим, робота над твором завершується не вдома, і не перед друзями, а в концертному виконанні, в самому його процесі. Розучуваний твір виноситься на естраду фактично не зовсім готовим і доводиться до досконалості під час концертного виконання.

На думку Григорія Когана, сюрпризи під час концертного виконання є невідворотними, і вберегтися від них неможливо. Це пов'язано з різною акустикою, різними інструментами, якістю публіки, фізичним і душевним станом виконавця під час концерту, різними непередбачуваними випадковостями. Концертні сюрпризи не є злом, їх можна ефективно використовувати для надання виконанню живості, відчуття імпровізації, створення художнього образу, немов на ходу. Але для того, щоб таке стало можливим, до концертних сюрпризів треба готуватися в процесі вивчення твору, не сподіватися, що якимось минеться, а навпаки розраховувати, що сюрпризи і непередбаченості з'являться обов'язково. У зв'язку з цим доцільним є залишати інтерпретацію у вигляді напівфабрикату, доводячи її вже під час концертного виконання до завершеного вигляду, залежно від ситуації.

Останні дні перед концертом є також дуже важливими. Грати в цей час також необхідно, але менше, адже варто берегти силу і енергію для концертного виступу. Руки і голова мають бути свіжими – це є неодмінною умовою доброго концертного виступу. Тому доробляти в останній момент – хибна практика. Краще, щоб в день концерта виконавець був в формі, а п'єса – не зовсім, ніж навпаки. Зрозуміло, що коли недопрацювання є серйозними, то краще відмовитися від концертного виступу взагалі, перенести його на пізніший час.

Під час виступу треба вірити в себе, критичне ставлення до свого виконання потрібне під час підготовки виступу, під час виступу ж навпаки виконавець повинен проникнутися переконанням, що його виконання є найдосконалішим. (Після концерта цю настанову варто відкинути і зайнятися подальшим удосконаленням своєї гри). В день виступу бажано взагалі не підходити до інструменту, або ж обмежитися мінімальною кількістю репетиційних прогонів. Потреби в таких перед концертних репетиціях немає,

по суті – це самообман для нервових людей. В крайньому випадку рекомендовано не грати твір на повну силу і не починати вчити його окремими фрагментами, адже в такому випадку є великий ризик – викластися до концерта, а на концерті виступити блідо і невиразно.

Виконавська робота над твором відбувається не тільки під час гри. В останні дні перед виступом виконавець, як правило, багато думає про твір, який йому треба буде зіграти. Таким чином, відбувається «дозрівання п'єси в мозку. І це є корисним. Думати треба не про те, щоб не забути, не переживати, оскільки це шкідливо для виконання. Разом з тим, слід знати, що забути текст можна не всередині пасажної фігури, виконання якої автоматизоване, а в моментах стиків. Страх забути – психологічний двійник страху помилитися. Побороти обидва – дуже важливо. В останні дні перед виконанням необхідно протистояти спокусі демонтувати зібраний, синтетичний твір на частини в намаганні пригадати кожен мотив окремо. Такий підхід – глибоко хибний. Повернення до аналітичного етапу роботи над твором тільки шкодить справі, руйнує фундамент майбутнього виконання. Тому перед виконанням треба всіляко відкидати думки про те, що не вдасться, що забудеться. Треба довіритися моторній пам'яті, рукам і слуху. Вони в цьому випадку – надійніші, ніж голова.

Позаігровий режим останніх днів підготовки до виступу передбачає відмову від будь-яких крайнощів. В ніч перед виступом треба добре виспатися, але не переспати, бо це також шкідливо. Треба уникати надмірних перевантажень. Для тих виконавців, які легко перезбуджуються, варто постаратися утриматися від будь-яких додаткових подразників, і навпаки тим, хто є надміру врівноваженим, корисно в день виступу чим-небудь рознервувати себе, але обережно, щоб не переборщити.

Важливо також в день виступу не наїдатися досита, поснідати звичайно, але пообідати раніше і не надто ситно, уникаючи жирної та солодкої їжі.

3. КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАННЯ

Виходити з дому варто так, щоб не приходити в концертний зал занадто рано, адже під час очікування за кулісами тільки розсіюється увага, посилюється хвилювання, що негативно впливає на стан виконавця і на якість виступу. В цей час вже пізно підходити до інструмента і заглядати в ноти, тому що і перше, і друге є шкідливим. Перед виступом неправильно пригадувати окремі фрагменти чи інтонаційні звороти. Слід пам'ятати три речі – характер твору, його емоційний тонус, одиницю пульсації, тобто темп виконання, і початкові інтонації твору, тобто початок музичного висловлювання.

Сівши за фортепіано, необхідно взяти себе в руки, оволодіти собою, «впіймати і заспокоїти час», який, як здається, біжить дуже швидко. Корисними для цього бувають різні механічні засоби – робити рахунок будь-чого, знімати окуляри і повільно вкладати їх у футляр, а футляр у кишеню тощо.

Проблема недосконалості багатьох виконань полягає у невмінні відрізнити головне від другорядного, надмірна увага до деталей на шкоду цілісності художньої концепції. Така надмірна увага до деталей може проявлятися через показову демонстрацію всіх тонкощів фактури, тоді як краще їх залишити у відповідних їхній ролі закутках, через надмірне фразування другорядних голосів і підголосків, що позбавляє виконання необхідної звукової глибини.

Головне в художньому виконанні – внутрішня динаміка інтерпретації, безперервність потоку музики, в якому одне логічно витікає з іншого. Надзвичайно важливу роль у виконанні відіграє особистість артиста, сила його індивідуальності. У безхарактерного виконавця, що не має власного творчого обличчя, музика втрачає свій характер і притаманну їй силу впливу.

Індивідуальна своєрідність виконання, оригінальність трактування, змістовність виконавської концепції значно мірою залежить від культурного світогляду виконавця, розвиненості його уяви, польоту фантазії, багатства асоціативного фонду.

Уява піаніста повинна бути музикантською. Вона не повинна «натягуватися» на той чи інший літературний каркас, а повинна бути зверненою до слуху і породжувати звукові образи. Концертуючому піаністу потрібен сильний темперамент, що виражається в постійній готовності або до раптового вибуху, або ж до раптового переключення настрою або ж імпровізаційного пристосування до будь-якої необхідності.

Концертні успіхи мають свої загрози. Серед таких – «головокружіння від успіху», загроза облінитися, перестати працювати, розтратити досягнуте. Прийоми, які вдалися, мають тенденцію стати штампами, втратити гнучкість і перетворитися на карикатуру.

Твір може втратити природність не тільки від великої кількості виконань, але і від великої кількості слухань. В мистецтві, в художньому виконанні

істина ніколи «не лежить в кишені». Кожного разу приходиться її здобувати заново, своїм розумом. І знайдена, вона ніколи не схожа на попередню, ту, яка була знайдена попередниками. Митець повинен шукати не нове, а істинне, правдиве виконання, шукати самостійно і не боятися нового. Іноді це нове з'являється не тільки під час вивчення твору, але не раз і безпосередньо на концерті, нерідко як вимушений обставинами хід.

Кінцева сторінка

Навчально-методичне видання

Кривицька Тетяна Антонівна

**Спеціальний музичний інструмент (фортепіано):
основні етапи роботи над художнім твором
методичні рекомендації**
з вибіркової навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво»

Друкується в авторській редакції

Формат 60×84 1/16. Обсяг 0,8 ум. друк. арк., 07 обл. вид. арк. Наклад 50 пр. Зам. 167.
Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк (м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-
65). Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України ДК №4607 від
30.08.2013 р.