***Ірина Таран***

**СПЕЦИФІКА ЕСКІЗНОГО ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ**

Сучасний етап оновлення системи освіти в Україні зумовлює гостру потребу використання різноманітних форм та методів викладання музичних дисциплін у вищій школі, спрямованих на розвиток творчого потенціалу молодого спеціаліста. Успішне формування такої педагогічної позиції забезпечується зближенням загальнонаукової, музикознавчої та індивідуальної підготовки студентів, зокрема, студентів-піаністів, яка здійснюється значною мірою на заняттях у класі основного та додаткового інструмента фортепіано. Саме на цих заняттях розглядається широке коло питань, пов’язаних з музичним вихованням та фаховою підготовкою піаністів-професіоналів – представників кращих традицій українського мистецтва, що повинні бути підготовленими до висококваліфікованої виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності.

Сучасна фортепіанна педагогіка характеризується інтенсивними пошуками можливостей розширення музичної ерудиції, вихованням естетичних смаків, знайомством у практичній діяльності з різноманітними творами тощо. Враховуючи надзвичайне розмаїття фортепіанного репертуару, актуальним, на наш погляд, є звернення педагогів-піаністів вищої школи до ескізного вивчення музичних творів у викладанні гри на фортепіано.

Е с к і з н е (від французького esquisse – попередній начерк, нарис) виконання творів – це одна із специфічних форм діяльності в арсеналі музикантів. Вивчення матеріалу в цьому випадку не доводиться до повної довершеності, концертно-виконавської викінченості, робота призупиняється дещо раніше. Власне таку форму навчально-педагогічної діяльності можна охарактеризувати як проміжну між читкою нот з листа і досконалим засвоєнням музичного твору. Останнім рубежем ескізного вивчення твору служить етап, на якому виконавець охоплює в цілому задум твору, отримує художньо-достовірну уяву про нього і може впевнено (хоча й не повністю з технічною відшліфованістю) передати цей задум на фортепіано.

Ще в XVII–XVIII століттях у трактатах Ф. Е. Баха, Х. Шубарта та інших педагогів-музикантів можна зустріти думку про необхідність тренування навичок виконання незнайомого нотного тексту “a prima vista” (з першого погляду). Серед музикантів зустрічалися й зустрічаються виконавці, які відразу відтворюють складні п’єси у швидких темпах з такою точністю й свободою, ніби твір був вивчений раніше. До піаністів, які наважувалися виконувати на сцені невідомі твори, належали, зокрема, Ф. Ліст, Е. д’Альбер, С. Рахманінов. Цілком зрозуміло, що така майстерність може бути доступною лише геніально обдарованим музикантам-виконавцям. Однак оглядово, тобто ескізно, передати зміст музичного твору може навчитися кожен музикант.

Ескізну манеру вивчення фортепіанних творів зі своїми студентами широко застосовували відомі педагоги-піаністи минулого – Г. Г. Нейгауз, П. А. Пабст у Москві та Г. М. Беклемішев у Києві. Окремі відомості про ескізне виконання творів знаходимо у музикознавчих працях О. Д. Алєксєєва, Л. А. Баренбойма, Т. П. Воробкевич, Г. М. Ципіна та інших. Поряд з цим джерелознавчий аналіз матеріалу засвідчує недостатню поінформованість щодо досліджуваної проблеми.

Саме тому метою запропонованого дослідження є професійне спрямування роботи студентів-піаністів та раціональне використання їх робочого часу при оволодінні необхідними теоретичними знаннями та практичними навичками ескізного вивчення фортепіанних творів.

При виконанні музичних ескізів акцент у викладанні гри на фортепіано зміщується на цілісне втілення звукового образу, на узагальнене виконавське охоплення музичної форми, на спробу виконати твір емоційно піднесено, в заданому автором темпі, без страху допустити технічні огріхи. Цілісне уявлення про твір виступає на перший план головним чином на початковій, а потім – по-новому – на завершальній стадії роботи, в період ознайомлення та виконання[[1]](#footnote-1). При цьому необхідно виховувати вміння виділяти в тексті головне, простежувати у сплетіннях фактури мелодичний розвиток тканини; поряд із мелодичним (лінійним) виховати гармонічне (вертикальне) бачення, щоб у складних мелодичних фігураціях одномоментно охоплювати їхню гармонічну основу й на цьому будувати цілісну форму фраз, частин тощо. Вершиною здатності прочитання фортепіанного твору є всеохоплюючий синтез, високорозвинене миттєве інтуїтивне бачення. Виховання такої здатності йде через ряд пізнавальних етапів у дослідженні будь-якого нотного тексту шляхом його ретельного аналізу і подальшого синтезу окремих частин в цілісні побудови.

Ескізне виконання має характер глибоко творчого процесу, оскільки є своєрідною трансформацією нотного запису у живе звучання. Співвідношення пізнавального і творчого компонентів у такому виконанні має складний характер, адже у нотному записі фортепіанний твір існує як певна потенційна можливість, що реалізується лише через свою конкретизацію у виконанні. Важливе значення має також прогнозування можливих проблем і помилок, які можуть виникнути при вивченні певного твору, а також створення індивідуального плану роботи над твором, розробка індивідуальних творчих вправ (етюдів) для художнього, інтонаційного і технічного освоєння твору.

Ескізне знайомство з фортепіанним твором – це свідоме недоведення виконання до можливого в кожному конкретному випадку рівня досконалості. При цьому вивільняється час для ознайомлення з новою музикою, але не ставиться мета вивчення твору напам’ять і доведення до технічної виконавської досконалості. Робота піаніста зводиться до зорово-клавіатурної обробки і рідше – до уявного озвучення нотного запису. При цьому переважаючим є розгляд різних проблем техніки прочитання незнайомого нотного тексту. Засвоєння відбувається на іншому рівні, ніж під час ретельного вивчення твору. Чим більший об’єм того, що треба вивчити, тим більше матеріалу має пройти через свідомість піаніста, який повинен тільки ознайомитись з твором, але в жодному разі не завчати його[[2]](#footnote-2). Процес ознайомлення припиняється тоді, коли осягнуто художній зміст і студент може зіграти по нотах – грамотно, свідомо, емоційно наповнено.

Окреслюючи переваги ескізної манери вивчення музичних творів і перспективи її застосування у викладанні гри на фортепіано у вищій школі, слід зауважити, що скорочуючи терміни опрацювання музичного твору, ескізна манера занять із студентами-піаністами призводить до суттєвого збільшення кількості опрацьованого фортепіанного репертуару, помітного чисельного приросту охоплених зразків нотної літератури у ході навчально-пошукової діяльності. В ігрову практику залучається значно більший та різноманітніший репертуар, ніж це могло б бути під час доведення кожного музично-виконавського “ескізу” до рівня скрупульозно відпрацьованої й відшліфованої в усіх деталях звукової палітри. Таким чином, за рахунок великої кількості опрацьованого репертуару відбувається створення своєрідного “інтелектуального фону”, що сприяє поглибленому засвоєнню набутих знань і вбачається однією з важливих складових викладання гри на фортепіано.

Обмеження термінів опрацювання фортепіанного твору означає, по суті, прискорення темпів проходження музичного матеріалу. Студент опиняється перед необхідністю засвоєння певної інформації в скорочено-ущільнені терміни. Саме це призводить до безперервного накопичення щоразу нових знань, до відмови від тупцювання на місці та одноманітного повтору раніше пройденого.

Поряд з цим ескізне опрацювання фортепіанного твору як форма навчально-педагогічної роботи деякою мірою помітно наближена до читки нот з листа. Проте, на відміну від одномоментного, епізодичного ознайомлення з новим твором, яким є читка, ескізне виконання відкриває можливості для значно більш серйозного та детального опрацювання нотного тексту. “Музичне мислення студента, який працює в ескізній манері, втягується в достатньо складну за структурою, широко розгалужену аналітико-синтетичну діяльність, отримуючи максимум музичної інформації за мінімум часу”[[3]](#footnote-3).

Якість роботи у ескізній манері багато в чому буде визначатися першим безпосереднім враженням від зустрічі з невідомим або маловідомим фортепіанним твором. Найбільш загальним тут виявиться вміння швидкого орієнтування в нотах і правильна інтерпретація. З огляду на це реалізація вміння швидкого орієнтування в нотному тексті на інструменті по своїй суті й є гра “a prima vista”, тобто виконання твору без тривалої підготовки, “з листа”. Ця форма діяльності відкриває найсприятливіші можливості для всебічного та широкого ознайомлення з музичною літературою. Поряд з репертуаром, призначеним спеціально для фортепіано, студент може користуватися також оперними клавірами, аранжуваннями симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних творів тощо[[4]](#footnote-4).

Універсальність такої виконавської діяльності та її значення для всього циклу музично-теоретичних дисциплін важко переоцінити. Навчання читання з аркуша зумовлює узагальнення отриманих знань і умінь крізь призму специфічних проблем освоєння фортепіано, а також розвиває музичні та виконавські здібності, інтенсивно формує слухово-розумову техніку, створює високий рівень інтелектуальної та пізнавальної активності.

У процесі викладання гри на фортепіано слід використовувати різноманітні форми роботи, які визначаються: метою конкретного заняття, рівнем обдарованості і підготовки студента, певними стадіями роботи над фортепіанним твором, його формою та жанром тощо. Способи ескізного проходження музичного матеріалу повинні видозмінюватися у відповідності з тими завданнями, які постають перед студентами-піаністами на кожному новому етапіїх музично-художнього та технічного розвитку.

Планування навчально-виховної роботи у класі фортепіано та продуманий вибір репертуару для ескізного виконання є важливими факторами, які сприяють правильній організації творчого прогресу і успішному розвитку музично-виконавських даних піаністів. Запропонований репертуар повинен відповідати індивідуальним особливостям, рівню загальномузичної та піаністичної освіти та новим педагогічним завданням, які виникають на певному етапі розвитку особистості. Репертуар для ескізного виконання фортепіанних творів має бути максимально різноплановим та стилістично багатим. Загалом у такому репертуарному списку повинно бути представлено значно ширше коло композиторських імен та творів, ніж в тому, що використовується викладачем по класу фортепіано при складанні звичайних заліково-екзаменаційних програм. Саме в цьому полягає специфічна особливість репертуару для ескізного виконання музичних творів, його пряме музично-дидактичне призначення.

Педагоги-піаністи повинні розширяти кругозір своїх вихованців, розвивати в них творчу активність та самостійність. Окрім сольних творів, написаних для фортепіано, їх слід знайомити з різноманітною музичною літературою (сольною, ансамблевою, оригінальною і в перекладах). При цьому допустимою є різна ступінь завершеності роботи. Корисним також вбачається набуття уміння проглядати нотний текст з метою усвідомлення мелодії, ладотональності, метроритму, напрямку руху голосів, об’єднання звуків супроводу в гармонічні комплекси, повторності тих чи інших побудов тощо.

Поглиблені знання фортепіанного педагогічного репертуару, уміння кваліфіковано використовувати його в процесі виховання та навчання піаністів – основа педагогічної майстерності майбутніх спеціалістів. Систематизуючи знання щодо фортепіанного репертуару, слід користуватися списком музичних творів, який широко представлений у програмових вимогах по класу фортепіано музичних навчальних закладів І–ІІ та ІІІ–ІV рівнів акредитації тощо. Для більш детального вивчення фортепіанного репертуару також необхідно ознайомитися з науковими працями музикознавців і педагогів-піаністів, у яких розглядаються різноманітні аспекти аналізу тих чи інших творів. Знайомство з різними виконавськими інтерпретаціями забезпечить більш творчий та різносторонній підхід студентів до роботи[[5]](#footnote-5).

У програми для ескізного опрацювання фортепіанних творів відбираються найбільш яскраві, художньо-значимі зразки музичної літератури, які визначають типові риси та стильові особливості творчості композиторів – представників певної епохи у світовій музичній культурі. Особливо актуальним вбачається якнайширше ознайомлення з фортепіанними творами українських композиторів-класиків. Також огляд репертуару необхідно доповнити творами сучасних українських та зарубіжних композиторів, знайомство з якими буде сприяти розширенню кругозору студентів, умінню орієнтуватися в новітніх досягненнях фортепіанної музичної літератури.

Важливо, щоб музичні твори, які вивчаються в ескізній манері, подобалися студентам. Тому при виборі репертуару з цією метою доцільно йти назустріч побажанням виконавців. При цьому з усією повнотою і виразністю виявляють себе такі основні принципи:

* збільшення обсягу використовуваного навчально-педагогічного матеріалу, що сприяє різнобічному розвитку студентів-піаністів за рахунок опрацювання широкого й різноманітного за характером фортепіанного репертуару;
* прискорення темпів проходження визначеної частини навчального матеріалу, що також націлено на розширення професійного світогляду, його максимальний розвиток через розмаїтість студійованого музичного матеріалу;
* збільшення кількості теоретичної ємкості індивідуальних занять зумовлює необхідність усебічно вдосконалюватися, щоб у результаті такого розвитку отримати більш універсальні, а не “вузькопрофільні” знання;
* необхідність такого опрацювання матеріалу, під час якого максимально повно виявилися б самостійність і творча ініціатива студентів-піаністів[[6]](#footnote-6).

В умовах ескізного виконання музичних творів помітно змінюються власне функції педагога-піаніста. Основні проблеми, пов’язані з інтерпретацією творів та їх виконанням за інструментом, при створенні ескізів у навчально-виконавській практиці вирішуються самими студентами. Завдання викладача полягає в тому, щоб окреслити кінцевий художній задум, показати найбільш раціональні прийоми й способи специфіки ескізного виконання фортепіанних творів. Ескізне вивчення зразків відповідної педагогічної спрямованості рекомендується розподілити з урахуванням рівня складності (в плані виконавському, художньо-виразовому, технічному). При цьому складність творів може дещо перевищувати реальні виконавські можливості. Також студенти зобов’язані по ходу занять самостійно знайомитися з найважливішими збірниками та окремими, найбільш цінними творами, включеними до програми ескізного вивчення фортепіанних творів.

Окремі з вивчених ескізно творів (2-4) можуть бути доведені студентом до рівня концертного виконання й виконані у відкритих концертах під рубрикою: “Студенти – учням”. Мета таких відкритих концертів – застосувати розглянуті фортепіанні твори для пропагування музичного мистецтва, естетичного виховання слухачів. Тематика таких концертів визначається заздалегідь. Наприклад: “24 дитячі п’єси” В. Косенка, “Дитячі картинки” Ф. Амірова, “Твори для дітей” Б. Бартока, “Музика клавесиністів у репертуарі дитячих музичних шкіл”, “Фортепіанні твори для дітей” Б. Фільц, “Нові твори сучасних українських композиторів для дітей” та інші.

Концерти “Студенти – учням” можуть супроводжуватися анотаціями (відомості про композитора, його творчість, розкриття художнього задуму твору тощо). Це сприяє формуванню у студентів творчого підходу до ескізного опрацювання творів фортепіанного репертуару (особливо нових нотних публікацій).

При цьому корисно синтезувати різні види мистецтва – музику, живопис, літературу. Відкривається широка можливість використання збірників п’єс, створених на літературній основі, з певним сюжетом. Наприклад: альбом дитячих п’єс за казкою Г. Х. Андерсена “Снігова королева” Жанни Колодуб. Ускладнення завдань доцільно пов’язувати з поступовим опануванням студентами таких засобів музичного матеріалу, як повторення, зіставлення, варіювання, розробка тощо.

Формування та розвиток здатності піаністів до конкретно-звукових уявлень є важливим завданням навчання. Відомий німецький педагог і музикознавець К. А. Мартінсен протиставляв поширеному способу навчання гри на фортепіано “від моторики до звучання” єдино правильний – від слухового уявлення через моторику до звучання. “Важливо ніколи не пропонувати учневі п’єс, які він ще не може уявити в своїй слуховій сфері і, які ще не може побудувати його звукотворча воля. Керуючись тільки цим, а не готовністю м’язів, яка розвивається набагато швидше, потрібно спрямовувати розвиток учня…”[[7]](#footnote-7).

Творче музикування народжується на ґрунті активної переробки існуючих музично-слухових уявлень. Відправною точкою будь-якого ескізного виконання є легкість утворення раптових асоціацій. Кожного студента слід розглядати як потенційного виконавця, тому процес повноцінного навчання гри на фортепіано не можна відокремлювати від музично-творчого виховання, що формує ціннісне ставлення людини до музичного мистецтва. Активний розвиток здатності до слухових уявлень, опора на слухову сферу у формуванні фортепіанних умінь і навичок – один з основних принципів сучасної фортепіанної педагогіки.

Отже, ескізне виконання музичних творів може бути широко представлене в практиці викладання гри на фортепіано у вищій школі. Потенційні ресурси ескізної форми роботи у відношенні загально-музичного розвитку студентів непересічні. Поряд з цим вони можуть бути виявлені лише за умови регулярного й систематичного застосування такої навчально-педагогічної діяльності. Ескізне виконання студентами-піаністами одних творів обов’язково має поєднуватися з довершеним вивченням інших творів. Обидві ці форми реалізують свої можливості лише в гармонійному поєднанні одна з одною.

***Любов Гундер***

**Теорія і практика імпровізації у сучасному виконавстві**

Процес відмежування виконавської освіти від композиторської триває не одне століття паралельно з розвитком мистецтва інтерпретації, тому молодих виконавців, що займаються одночасно композицією, стає дедалі менше. Дуже часто доводиться зустрічати чудових музикантів, здатних виконати з листа надважкі твори, проте неспроможних вільно грати на слух. Серед музикантів-професіоналів імпровізувати вміють одиниці.

Здатність до імпровізації вигідно вирізняє виконавця високого класу від інших музикантів. Імпровізація є найбільш творчим виявом виконавських здібностей, і, одночасно, необхідним атрибутом композиції. Отже, музикант-імпровізатор володіє тією стадією творчого процесу, в якому композитор шукає, експериментує, але не зафіксовує результат своєї роботи у вигляді завершеного твору. Відтак основою для навчання імпровізації є, перш за все, індивідуальна схильність до творчості.

Творчість – це діяльність людини, в результаті якої створюється щось нове, до того ще неіснуюче. Музичні здібності – це психологічні особливості індивіда, які забезпечують можливість успішного здійснення музичної діяльності. Більшість дослідників вважають, що музикальність людини залежить не лише від її вроджених індивідуальних рис, а також є результатом виховання і навчання. Цілісний підхід до музичної діяльності охоплює такі складові: сприйняття музики, виконання (спів, гра на музичних інструментах, танець) та музично-творчу діяльність (музична творчість, імпровізація на музичних інструментах, танцювально-ігрова творчість). При цьому всі види музичної діяльності повинні бути спрямовані на усвідомлення мови музичного мистецтва і становити собою творчий процес.

Імпровізація є одним із фундаментальних понять усього світового музичного знання, характерною рисою якої є збіг у часі моменту створення та відтворення творчого задуму. Тому протягом століть в імпровізації вбачали прояв особливого хисту музиканта. Музикознавство, розглядаючи види музичної діяльності (композицію, виконання та імпровізацію), називає композицію вигадуванням музики, “результатом творчого акту композитора”, а імпровізацію “особливим видом художньої творчості, в якому твір виникає безпосередньо в процесі його виконання”[[8]](#footnote-8).

Імпровізація (від лат. improvisus – непередбачений, раптовий, несподіваний) по-своєму проявляється в кожному виді мистецтва. В музичному – це створення певної композиції безпосередньо в процесі виконання. Це важко та, водночас, привабливо, й тому не випадково у всі часи в імпровізації вбачали вищий прояв творчих здібностей.

Музична імпровізація бере свій початок у глибокій давнині, в усній народній творчості. Зазвичай, музиканти (співаки та виконавці) передавали пісні та інструментальні награвання на слух. Такі імпровізації опирались на вже усталені форми музичного мислення і коло певних інтонацій та ритмів. Найпростішим імпровізаційним методом було вільне варіювання – так народні музиканти домагалися постійного оновлення і збагачення знайденого музичного образу. Імпровізаційне варіювання є основною формою музикування в культурах східних народів[[9]](#footnote-9). Порівняльне вивчення різних видів народної творчості призводить до протиставлення одне одному понять “імпровізації” і “традиції” (спосіб закріплення останньої в індивідуальній чи колективній пам’яті може бути будь-яким, не обов’язково письмовим).

Феномени імпровізації і композиції слід розглядати не в протиставленні, а у взаємному зближенні. Між цими, так би мовити, полюсами, існувала проміжна ланка: в європейській музиці ХІІ–ХІІІ століть виконавець виступав як імпровізатор, вільно, за допомогою прикрашаючих фігур мелодизував канву, задану композитором і зафіксовану в нотному записі. Відомий історик М. А. Сапонов називає та описує широке коло аналогічних художніх явищ, що сягають до ІХ–Х століть, коли в Європі розпочалась унікальна епоха паралелізму, одночасного розвитку двох типів музичної творчості – імпровізаційної та композиторської, а результатом цього процесу стало побутування змішаних типів обмеженої імпровізації, вже до ХІІІ століття майже забутої і втраченої європейської імпровізаційної традиції. Поглиблене вивчення методів і техніки музичної імпровізації Х–ХVI століть приводить до висновку про імпровізаційне походження всіх відомих класичних форм і жанрів.

Всі види, форми і жанри музики походять, встановлюються і розвиваються в безкінечному протиборстві двох основ, одна з котрих виявляє природно-органічний потік енергії, що йде з глибин людського єства, інша – прагнення внести в нього стрій, закон і порядок. Спонтанне начало реалізується, перш за все, у вокальній музиці, а композиційне – в інструментальній. Усний характер народної творчості – переповідання пісень та інструментальних награвань на слух, по пам’яті, сприяв використанню народними музикантами (співаками та інструменталістами) елементів імпровізації.

Важливою складовою імпровізації є пам’ять. Хоча, між імпровізацією та грою напам’ять не існує чіткого переділу. Справа в тому, що “імпровізатор не створює нову музику, а складає її з готових “блоків пам’яті”, тобто, з давно відомих йому музичних уривків. Імпровізатор маніпулює цими “блоками”, складаючи їх як мозаїку. Чим дрібніший кожний “блок”, тим цікавіша й непередбачуваніша імпровізація”[[10]](#footnote-10). Коли в пам’яті імпровізатора є багаточисельні, дрібні елементи-”блоки” чи окремі короткі мотиви, то характер їх з’єднання майже неможливо передбачити. Зберігається секрет праці імпровізатора, слухач в захопленні, імпровізація успішна. Але час “спонтанної” імпровізації минув. Сьогоднішня імпровізація – це складання твору з готових елементів-“блоків”. Так сталось тому, що з розвитком сольної інструментальної музики, “збільшилися масштаби імпровізації до створення у вигляді імпровізації цілих музичних п’єс”[[11]](#footnote-11).

Композитори-імпровізатори В. Моцарт, Л. Бетховен, М. Глінка, Р. Шуман, Ф. Ліст та інші записували нотами свої імпровізації на задану тему та називали їх варіаціями, фантазіями чи парафразами. Тому можна вважати, що ці твори є нотним записом “імпровізацій на тему”. Наприклад: Л. Бетховен, “6 варіацій на швейцарську тему”, М. Глінка, “Варіації на тему російської народної пісні “Соловей”, С. Рахманінов, “Варіації на тему Ф. Шопена” та інші. Отже, студенти, вивчаючи варіації, фантазії чи парафрази, отримують перші уроки “імпровізації на тему”.

Є й інші приклади використання імпровізації у творах композиторів-класиків. Це каденції до концертів. Й. С. Бах у Адажіо з 3-го Брандербурзького концерту пропонує вільно імпровізовану каденцію на два акорди, але у 5-му концерті він вже дає власну, індивідуальну та складну, каденцію соліста. Ще в ХІХ столітті класичні виконавці обов’язково імпровізували, достатньо згадати Ліста чи Паганіні, та до ХХ століття залишилось лише поняття “каденції”, де солісту надавалося право зіграти дещо, створене особисто. Зазвичай, каденції готувались і вивчались напам’ять заздалегідь. Л. Бетховен, а за ним і композитори-романтики Ф. Шопен, Р. Шуман, Е. Гріг виписують каденції до своїх фортепіанних концертів. “Індивідуальна ж імпровізація, аж до середини ХІХ століття залишалась однією з найцінніших професійних заслуг. Імпровізатори в ту епоху цінуються вище звичайних виконавців”[[12]](#footnote-12).

З удосконаленням нотного запису в Європі імпровізаторські традиції занепали. Наприкінці ХІХ сторіччя європейські музиканти вже повністю обходилися без імпровізації. Не тільки на імпровізацію, а й до найменших виконавських вольностей у передачі тексту композитори межі ХІХ–ХХ століть ставились вкрай негативно. Недовіра до виконавця породила ряд правил, куди імпровізація не вписувалася. “Після першої світової війни ця тенденція досягла апогею в естетиці нововіденської школи та неокласицизму: і Шьонберг, і Стравінський, і Хіндеміт заперечували за виконавцями будь-яке право на творчу інтерпретацію їх творів, вимагаючи від них лише механічно точного відтворення партитури. Є щось глибоко закономірне в тому, що джаз вийшов на широку європейську сцену саме в ті роки”[[13]](#footnote-13).

У тоталітарному та й в будь-якому консервативному суспільстві влада вкрай негативно ставилася до імпровізаторів. У фашистській Німеччині імпровізація була офіційно заборонена. В сталінські, хрущовські, та й у брежнєвські часи влада боролась з тими, хто грав “від себе”. Так було і в радянській естрадній та ресторанній музиці, де її відносна простота давала привід для вільного спонтанного виконання. В академічному середовищі, починаючи з музичних навчальних закладів і закінчуючи симфонічними оркестрами, про імпровізацію теж не могло бути і мови. Прикриваючись ідеологією, адже імпровізація вважалась атрибутом буржуазного шкідливого мистецтва джазу, “діячі” від музики боронили закостенілі закони і придушували всіляку свободу музикування. Мала місце й звичайна заздрість до людей, наділених цим даром.

Ставлення до імпровізування як особливості професійного виконавства змінилося з появою, з приходом джазу у ХХ столітті. В. Конен розробила проблематику, пов’язану з музичним мисленням у першій половині ХХ сторіччя, та вказала на ранній джаз як на перший вид музикування, з якого почалось розширення географічного кругозору європейських музикантів. Джазу притаманні не лише відверто гостра опозиція імпровізаційності та композиторства, але й вкрай драматичний характер їх взаємодії, що виявляється в різких жанрово-стилістичних змінах та естетичних зсувах. Головне, що відповідні музично-художні факти документуються звукозаписом уже впродовж майже сто років! Джаз є для нас значно більш зручною моделлю, ніж імпровізаційні форми Сходу – макам, мугам, рага чи патет. Для європейської культури, як і вона для них, ці імпровізаційні форми є чужорідними, наглухо закритими, взаємно непроникливими “монадами”.

Джаз – народне мистецтво північноамериканських негрів, як феномен музичного мистецтва виник і розвивався в тісній і безперервній взаємодії музичних традицій двох великих культур – європейської та африканської. “Локалізований у найбільш динамічних центрах західної цивілізації, джаз пройшов основні фази свого становлення і перетерпів ряд глибоких стилістичних видозмін впродовж життя лише одного покоління. За перші п’ятдесят років своєї історії джаз пройшов приблизно ті ж етапи-стадії розвитку відносин між усно-імпровізаційними та письмово-композиторськими основами творчості, котрі європейська музика проходила впродовж тисячі років її художньої еволюції. До середини ХХ століття центральним ядром джазової практики і центром внутрішньої драми джазу залишалась імпровізація в межах 12-ти тактового блюзу”[[14]](#footnote-14).

У 50–60 роки минулого століття в Європі з’явилися самостійні імпровізаторські творчі концепції, стилістично вже зовсім не пов’язані з джазовими напрямами. “Сучасна імпровізація стимулюється рядом факторів: рівнем таланту, музичною індивідуальністю, технічною оснащеністю, натхненням, ефективністю зворотного зв’язку між виконавцем та аудиторією. Мистецтво імпровізації будується на традиційних засадах академічної музичної освіти і спирається на класичну методику навчання гри на фортепіано. Використання в імпровізації прийомів класичного виконавства (гамоподібних пасажів, акордів, арпеджіо, техніки стрибків, подвійної репетиції, звукоутворення, штрихів, динаміки) – поєднуються з певними, чисто імпровізаційними прийомами гри. Це придумані самим виконавцем гармонізації, раптова зміна фактури, регістрів, переведення мелодії з одного голосу до іншого, зміна ладів, раптові паузи та синкопи”[[15]](#footnote-15).

А ось слова видатного російського джазмена, саксофоніста, імпровізатора, композитора, керівника легендарної джаз-рок групи “Арсенал” Олексія Козлова: “Для джазмена-початківця чи рок-музиканта найважливішим є те, як навчитися імпровізувати. Я вважаю, що навчитися імпровізувати неможливо, коли у музиканта немає до цього особливого таланту. Талант – це те, без чого людина не може спокійно жити. І жодна сила не може її від цього відвернути. У письменників є така формула: “Можеш не писати – не пиши!” У імпровізаторів, я думаю, така ж. Та навчитися імпровізувати можна лише самостійно”[[16]](#footnote-16).

Очевидно, що людина, яка присвятила себе імпровізації, повинна мати аналітичний склад розуму, щоб не просто копіювати чужі фрази, але й зрозуміти закон, вивести формули, по котрим вони будуються. І тоді вже підставляти в них свої ноти. А потім вже спробувати вигадати свої закони і свої формули. Разом із тим, “далеко не всі музиканти з відмінним слухом, відчуттям ритму, блискучим володінням інструментом і знанням гармонії стають справжніми імпровізаторами. Так, як не всі музиканти можуть стати композиторами. А імпровізація – це і є практично створення музики, але з одної спроби, без права на помилку, як кажуть мінери. Тому не кожен композитор здатен імпровізувати”[[17]](#footnote-17).

Отже, професіонал-імпровізатор повинен завжди грати правильні ноти і кожного разу по-новому. Що є головним у спілкуванні імпровізатора з аудиторією? Цікаві і влучні відповіді на це запитання містять поради видатного педагога-піаніста К. Черні, який порівнює виконавця-імпровізатора з оратором. “Коли виконавець сідає імпровізувати перед великим товариством і взагалі перед публікою, – пише Черні, – його можна уподібнити оратору, котрий прагне ясно і найбільш вичерпно експромтом розвинути якусь тему. Як оратор повинен досконало володіти мовою і мовленням і вміти без усякого утруднення підібрати будь-яке слово чи зворот, так і пальці виконавця повинні повністю підкорити собі інструмент і оволодіти всіма труднощами і механічними навиками виконання”[[18]](#footnote-18). І далі Черні пише, що “як оратор повинен поєднувати загальну начитаність з глибокими знаннями в усіх галузях своєї науки, так і піаніст поряд з ґрунтовними знаннями з гармонії повинен знати і зберігати у своїй пам’яті все цінне і значуще, створене майстрами всіх часів, і до того ж бути готовим показати музичні новинки, популярні оперні мотиви і т. п.”[[19]](#footnote-19).

Таким чином, наявність загальномузичної ерудиції, ґрунтовні знання “інтонаційного словника” (Б. Асаф’єв) музичної мови, тобто все те, що ми називаємо сьогодні музичним тезаурусом (від грец. Θησαυρός – скарб) виконавця – є необхідною умовою оволодіння мистецтвом імпровізації.

К. Черні пропонує конкретні методи практичної реалізації музичних ідей у процесі музично-виконавської імпровізації і радить насамперед застосовувати готові музичні форми і жанри (сонатне *allegro*, рондо, танець, марш тощо). Крім того, Черні у своїх порадах торкається надзвичайно важливого, на його думку, поняття смаку, яке згодом інший видатний педагог-піаніст Г. Нейгауз називав “совістю виконавця”. Черні пише: “І як оратор уникає сухості і нудьги завдяки витонченості, привабливості, ясності образів і красномовності зворотів, так і піаніст повинен прагнути зробити своє виконання особливо привабливим за допомогою красивих, сповнених смаку зворотів, вишуканих і доречних прикрас, обачливого і уважного ставлення до своїх слухачів”[[20]](#footnote-20).

Розвиваючи думку Черні, вкажемо на те, що музичний смак виконавця є первинною ознакою присутності в нього відчуття стилю, а це для музиканта-імпровізатора означає певні самообмеження, вгамування власного егоцентризму. Поряд із цим, успішне оволодіння мистецтвом імпровізації передбачає подолання внутрішніх психологічних бар’єрів, комплексів, невіри у власні сили. Адже вільне вираження музичної думки в процесі виконавської імпровізації потребує стану психологічного комфорту. Потрібна внутрішня впевненість музиканта, що все, що він грає – прекрасне. Це задоволення, це щастя від знаходження перед аудиторією, перед публікою – ось що передається людям загадковим способом. Подібне явище у сучасній науково-популярній літературі позначають терміном ESP – надчуттєве сприйняття (extra sencore perception). Очевидно, що тут відбувається включення підсвідомих психологічних механізмів творчості, артистичної інтуїції, без котрої будь-який музикант-виконавець – машина.

Ось як описує цей стан імпровізатора К. Черні: “Імпровізуючи, особливо при добрих природних здібностях і міцних навиках, часто граєш майже несвідомо, немов би у напівдрімоті, і це тільки допомагає виконанню; оратор так само не думає наперед про кожне своє слово і кожну фразу. Тим не менше, щоб не відійти від свого завдання, …виконавцю завжди слід діяти обдумано (особливо якщо слід розробити задану тему)”[[21]](#footnote-21).

Отже, Черні підкреслює важливість гармонії свідомого і підсвідомого у виконавському мистецтві імпровізації. З одного боку, слід довіряти своїй інтуїції, природному музичному відчуттю, з іншого – музично-виконавська імпровізація як феномен мистецтва передбачає наявність у виконавця внутрішньої програми музичного мовлення. З цього погляду ми можемо говорити про імпровізацію як про вид музичної творчості, в якій найбільш безпосередньо виражена інтенція (від лат. intentio – прагнення, намір) виконавця.

Саме це, очевидно, має на увазі Черні, коли пише, що імпровізація “дозволяє найбільш безпосередньо виявити миттєвий настрій виконавця (будь він веселим, радісним чи меланхолійним); мабуть немає форми більш зручної для того, щоб відобразити, розкрити внутрішній світ і естетичні погляди митця у всій величі цілого, так як тут необхідно однаково уникати як повного свавілля і безпорядку, так і оков впорядкованого твору”[[22]](#footnote-22).

Відтак, потрібно не боятися і грати із задоволенням, адже в сучасній музиці частка імпровізації стала набагато меншою, ніж раніше. Моменти життя, що відводяться під імпровізацію, треба високо цінувати.

ХХІ століття диктує свої правила сприйняття музики. Змінюються закони побудови форми творів, а разом з цим зазнають змін і принципи імпровізації. Бути сучасним імпровізатором означає бути лаконічним, незалежно від стилю. До того ж, це передбачає ще й загострене відчуття форми, коли егоїзм соліста відходить на задній план, даючи дорогу іншому впливу на слухача. А це повернення до форм академічної музики, в якій колись жила імпровізація. Але на новому витку.

**УДК 371.3:78.071.2**

**Опарик Лариса Миколаївна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної україністики

та народно-інструментального мистецтва

ДВНЗ «Прикарпатський національний

університет імені Василя Стефаника»

**АСПЕКТИ КОГНІТИВНОГО ПІДХОДУ В ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО НАВЧАННЯ**

Загальнонаукова антропологічна парадигма сучасності у контексті глобальних змін у галузі культури і освіти створює необхідність виведення науки про музику за встановлені межі у сферу філософії пізнання, теорії мислення, теорії інформації, тобто у сферу міждисциплінарного знання про світ і людину. Звертання до інших наук для пояснення тих чи інших сторін музичного мистецтва шляхом синтезу різних видів знань зумовлює перебудову комплексного підходу в практиці виконавської підготовки музикантів-інструменталістів на когнітивний, у вимірах якого музика є частиною картини світу у свідомості людини. Методологічні засади когнітивного підходу, спрямованого на розкриття особистісного потенціалу, творчу самореалізацію майбутнього музиканта-професіонала, дозволяють значно розширити перспективи в розумінні смислу музичного тексту, що на початку нового тисячоліття постає як результат евристичної установки, інтелектуальної, ментальної, духовної активності особистості суб’єкта пізнання.

Застосування когнітивного підходу в процесі інтерпретації музичного тексту передбачає пізнання законів та шляхів еволюції музичної культури, осмислення функцій, структури, змісту і мови музичного мистецтва, аналіз механізмів музичного мислення, яке у свою чергу може бути організоване в певні структури знання – фрейми (від англ. frame – стрій, система, образ думок), що містять інформацію про музику. Зокрема, стильовий фрейм як репрезентант певного стилю може поставати як сумарний образ звучання (типовий для даного композитора виразовий засіб або комплекс засобів, окремий твір), що породив у процесі сприйняття цілісне відчуття. Так, для багатьох любителів музики «входженням у стиль» Чайковського служить його Перший фортепіанний концерт (тема вступу), у стиль Баха − його ре-мінорна органна токата, у стиль Бетховена − його Місячна соната.

При знайомстві з нотним текстом нового твору свідомість намагається спочатку «зачепитися» за знайоме − коди різних стилів, які починають перешкоджати утворенню нового коду. Ось чому нове не відразу стає зрозумілим. Однак коли в психіці буде створений код системи, інтерференція повинна припинитися (так, не змішуються у свідомості добре освоєні різні мови). Цей момент входження в смисловий простір стилю музиканти відчувають завдяки комфортності, яка з’являється, коли музика стає зрозумілою (нерозуміння стилю, як і знаходження в чужому мовному середовищі, викликає почуття розгубленості і дискомфорту).

Сприйняття і розуміння музики та вербальної мови спирається на одні й ті ж психічні закономірності. Зокрема, філолог-герменевт Г. Богін виокремлює три типи розуміння − семантизуюче, когнітивне та розподільче [1, с. 105]. Так, семантизація − це осмислення одиниць мови, когнітивний тип являє собою усвідомлення зв’язку слів і їх сенс, третій тип − визначення ідеї, тобто того, заради чого був створений даний текст. Ці ж типи розуміння характерні й для виконавського освоєння музики: на «низовому» рівні виконавець семантизує кожен елемент музичної тканини; на наступному − смислові одиниці об’єднуються в цілісності, а рівень загального сенсу керує всім ходом виконавського проникнення в твір. Педагогу-музиканту важливо знати, які етапи проходить людське розуміння, бо на кожному з них розуміння учня може «забуксувати» через брак достатнього досвіду, фантазії, душевної чуйності, інтелекту. Розуміння вчителя повинне не замінити учневі його власне, а дати поштовх для його формування, адже у хорошого вчителя «учень повинен вчитися рефлексії як методологічного принципу самостійної дії, здатної призвести до власного розуміння, рішення, відкриття» [там само, с. 103].

Одним із шляхів самостійного осягнення авторського задуму та ідеї музичного твору є вивчення «експресивно-мовного стилю» композитора (поняття О. Сокола), образно-змістовними показниками якого виступають авторські ремарки. На основі статистичного та порівняльного методів О. Сокол розробляє і застосовує численні методики дослідження експресивно-мовленнєвих ремарок у нотному тексті [2].

Детальне і осмислене вивчення авторських ремарок як один з принципів когнітивного підходу є невід’ємною складовою роботи на тезаурус (від грец. Θησαυρός ‒ скарб) твору, розуміння якого проходить по герменевтичному колу, що включає в себе багато складових: стиль епохи і композитора, історичні, автобіографічні відомості, епістолярну спадщину тощо, тобто всю інформацію так чи інакше пов’язану з творчістю конкретного композитора і твором, його «виконавською біографією». Залежно від рівня підготовки музиканта-виконавця глибина такого занурення в матеріал і розширення тезаурусу може варіюватись.

Виконавець у результаті самостійного дослідження музичного тексту зможе, додавши до цих знань свій індивідуальний стиль виконавського висловлювання, особливості темпераменту і світогляду, створити наповнену змістом інтерпретацію, яка буде передавати смислове навантаження від композитора, через виконавця ‒ до слухача.

**Список використаних джерел:**

1. Богин Г. И. Субстанциальная сторона понимания текста / Г. И. Богин. − Тверь: ТГУ, 1993. − 137 с.

2. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / Александр Викторович Сокол. − Одесса, 2007. − 275 с.

1. Коган Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М. : Классика–XXI, 2004. – C. 10. [↑](#footnote-ref-1)
2. Фейгин М. Э. Музыкальный опыт учащихся / М. Э. Фейгин // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1971. – Вып. 3. – С. 35. [↑](#footnote-ref-2)
3. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – C. 154–155. [↑](#footnote-ref-3)
4. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. : Классика–XXI, 2004. – C. 68. [↑](#footnote-ref-4)
5. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. – Львів: Логос, 2001. – C. 7–8. [↑](#footnote-ref-5)
6. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика : учеб. пособие / [под ред. Г. М. Цыпина]. – М. : Академия, 2003. – C. 143. [↑](#footnote-ref-6)
7. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Електронни ресурс] / К. А. Мартинсен. – Режим доступу : http://bookre.org/reader?file=1473190&pg=80 [↑](#footnote-ref-7)
8. Мун Л. Импровизация в истории искусств и в учебном процессе / Л. Мун // Музыкальная академия. – 2008. – № 1. – С. 99 – 106. – С. 100. [↑](#footnote-ref-8)
9. Теплов Б. Чувствительность к различению и сенсорная память / Б. Теплов, М. Борисова // Вопросы психологии. – 1957. – С. 66. [↑](#footnote-ref-9)
10. Гусєв І. Імпровізація – засіб сучасної методики навчання грі на фортепіано / І. Гусєв. – К.: КДІК, 1994. – С. 12. [↑](#footnote-ref-10)
11. Сапонов М. Искусство импровизации / М. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с. – С. 59. [↑](#footnote-ref-11)
12. Алексеев А. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма / А. Алексеев. – М.- Л., 1952. – С. 8. [↑](#footnote-ref-12)
13. Сапонов М. Искусство импровизации / М. Сапонов. – М., 1982. – 77 с. – С. 3. [↑](#footnote-ref-13)
14. Переверзев Л. Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и чёрно-белый дуализм джаза / Л. Переверзев. – М., 2004. – С. 2. [↑](#footnote-ref-14)
15. Гусєв І. Використання естрадної імпровізації в процесі освоєння курсу фортепіано / І. Гусєв. – К. : КДІК, 1994. – С. 12. [↑](#footnote-ref-15)
16. Мун Л. Импровизация в истории искусств и в учебном процессе / Л. Мун // Музыкальная академия. – 2008. – № 1. – С. 99 – 106. – С. 104. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там само. – С.105. [↑](#footnote-ref-17)
18. Черни К. Систематическое руководство по импровизации на фортепиано // А. Д. Алексеев / Из истории фортепианной педагогики. – К.: Музична Україна, 1974. – С. 82 – 89. – С. 86. [↑](#footnote-ref-18)
19. Там само. – С. 87. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там само. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там само. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там само. – С. 89. [↑](#footnote-ref-22)