

Міністерство освіти і науки України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка

**Олійник Ярослава Володимирівна**

Навчальний посібник

**Специфіка роботи над фортепіанною фактурою**

для здобувачів спеціальності 025 «музичне мистецтво»

Житомир - 2025

**УДК 781.6 (780.6:781.1)**

*Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка протокол №4 від 3.03.2025р.*

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

**Ластовецька-Соланська З.М.**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка

**Якимчук О.М.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені М.Коцюбинського

**Цюряк І.О.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені І. Франка

У навчальному посібнику представлений матеріал, який висвітлює питання історії, теорії та практики роботи піаніста над фортепіанною фактурою. Зміст посібника охоплює всі основні теми зі специфіки оволодіння фортепіанною фактурою, допоможе здобувачам сформувати аналітично-творчий підхід до вивчення фортепіанного твору, якісно підготуватися до сценічного виступу. Посібник рекомендований для здобувачів, викладачів мистецьких спеціальностей закладів вищої освіти, а також усім, хто цікавиться фортепіанним виконавством.

**Я.В.Олійник:** Специфіка роботи над фортепіанною фактурою: навчальний посібник для здобувачів спеціальності 025 «музичне мистецтво»: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2025. 60с.

© Олійник Я.В.

© Житомирський державний університет імені Івана Франка 2025

## ЗМІСТ

Передмова.....	4
Вступ.....	5
<b>Розділ 1. Особливості інструменту фортепіано</b>	
1.1. Інструмент фортепіано : історія виникнення, технічні особливості.....	8
1.2. Звукові можливості акустичного фортепіано.....	13
<b>Розділ 2. Піаністичний апарат та робота над фактурою</b>	
2.1. Фізіологія піаністичного апарату виконавця.....	17
2.2. З історії розвитку фортепіанної фактури.....	19
2.3. Робота над фортепіанною фактурою: штрихи та артикуляція.....	25
2.4. Музична мова, фразування, інтерпретація.....	35
2.5. Робота над закріпленням фактурних викладів в пам'яті виконавця.....	39
<b>Розділ 3. Заключний етап роботи над фактурою</b>	
3.1. Заключний етап роботи піаніста над фактурою.....	42
3.2. Підготовка до виступу на публіці.....	47
Висновки.....	55
Список використаних джерел.....	57
Додатки.....	60

## Передмова

Музика - це ментальне здоров'я нації. Як і людські почуття, вона відбувається у часі, і залишається в пам'яті. Одним з найцікавіших і водночас найвимогливіших навчальних процесів є мистецтво гри на музичному інструменті фортепіано. Цей інструмент має свою довгу історію, багату на еволюцію розвитку його конструкції та на шедеври творів, написаних саме для нього, що створили окрему виконавську культуру фортепіанну, визначивши його романтичну роль «короля» інструментів. Сучасний музичний світ вимагає від виконавця не тільки точного звукового відтворення нотного тексту та композиторського замислу, а й внесення свого розуміння прочитаного твору, свого музичного «Я». В своїх заняттях над фортепіанним твором піаніст має мислити як композитор-режисер, як теоретик, як психолог, як артист-виконавець. Першочерговим завданням піаніста є оволодіння фактурою музичного твору, кінцевим публічний виступ.

Сучасне виконавство висуває високі вимоги до якості самого звучання фортепіанного твору – благозвучного, тембрального, цікаво інтерпретованого. Для цього потрібні певні знання та навички, про які йтиметься в навчальному посібнику. Тому що не може піаніст без знань з історії, технічних характеристик фортепіано та відтворення звуку на ньому, прийомів звукоутворення та фізіології свого піаністичного апарату, прийомів психотехнік, підготувати швидко, якісно свій професійний виступ.

Майбутньому піаністу-вчителю, виконавцю слід пам'ятати, що музика – це перш за все емоція, передача чуттєвого, духовного в простір. Основним завданням якої є передати ці думки, почуття закладені в коди нотного тексту. Принести задоволення слухачеві і собі водночас, бажати поділитися своєю музичною історією, драматургічною знахідкою. По-новому прочитати відомий твір. Слід пам'ятати, що ми реагуємо на якість звуку на його соковитість, протяжність, благозвучність і обертонову красу, якщо не буде такого звуку, всі інші динамічні чи темпові спроби захопити увагу слухача даремні. Даний посібник створений для полегшення оволодінням фортепіанною фактурою, містить необхідні знання для всебічного розуміння що таке фортепіанна виконавська культура.

Опанування професійною грою на фортепіано як і на будь-якому іншому музичному інструменті вимагає від особистості емпатичного мислення і розвиває його в ході такої діяльності, адже музика це мистецтво емоційне. Професійне музичне виконавство допомагає розвинути емоційний інтелект

вміння адаптуватися, опиратися психогенним ситуаціям, реагувати на зміни швидко, мобільно, рости професійно. Неможливо створити унікальне звучання тільки на вмінні відтворювати нотний текст, щоб фактурний виклад став музикою, потрібне комплексне художньо-аналітичне виконавське мислення . Акустичне фортепіано це живий механізм, який реагує на наш доторк і дає відповідь на нього звуком. Тому саме від виконавця залежить якої якості буде звучання, створене ним на інструменті.

## Вступ

Метою запропонованого навчального посібника є набуття знань майбутнього піаніста з основних ґрунтовних питань щодо роботи над фортепіанною фактурою з предмету фахова підготовка – фортепіано. В посібнику представлено *комплексний підхід* до вивчення специфіки даного предмету. Він складається з логічно вибудованої послідовності: історичні відомості про інструмент, його еволюцію та тембрально-звукову специфіку; розбір фізіології піаністичного апарату – руки, специфіку фортепіанних штрихів і пов'язаної з нею виконавської майстерності з інтерпретації творів різних епох; головні принципи закріплення фактурних викладів у пам'яті виконавця; основні психологічні питання в підготовці виконавця до концертного виступу і роботу над ними. Навчальний посібник дає можливість здобувачу отримати ґрунтовні знання зі специфіки роботи над фортепіанним твором, що базуються на комплексному підході оволодіння фортепіанною фактурою. Усвідомлений практичний та теоретичний аналіз фортепіанної фактури допомагає у створенні своєї власної інтерпретації музичного твору. На думку автора, саме комплексний підхід до вивчення музичного матеріалу забезпечує успішне виконання твору на публіці.

Піаніст, працюючи над фактурою музичного твору, зіштовхується з великою кількістю питань, таких як: звукоутворення на інструменті - якість звуку, його благозвучність, відчуття тембральної барви роялю(фортепіано); зрозумілість інтерпретації музичної мови композитора, її синтаксису; штрихи і вміння ними користуватись, знання фізіології свого піаністичного апарату; розвиток музичної пам'яті; акустика - вміння відчувати зал, корегувати динаміку відносно ревербераційних характеристик приміщення; і, зрештою, психоемоційний стан, знання і вміння керувати своєю психікою та психосоматичними проявами у підготовці до концерту і під час нього – це сценічна витримка, стресостійкість. Все це є комплексом знань, які необхідні для успішного оволодіння фактурою широкого кола фортепіанних творів та головною ціллю якого є – донесення своєї музичної ідеї публіці.

У першому розділі навчального посібника викладено основні відомості щодо інструменту фортепіано, його історію виникнення та звукові, технічні характеристики. У другому першою розглядається фізіологія піаністичного апарату, фізичні особливості руки та її рухові-моторні можливості, прийоми використання. Це потрібно для того, щоб виконавець якісно та безпечно

користувався своїм піаністичним ресурсом, адже невміле використання ваги руки, пальцевої моторики призводить до важких захворювань (тенісного ліктя, тендиніту і т.д.) Далі розглянуто історію розвитку фортепіанної фактури та основні питання специфіки роботи над нею. Це штрихи та артикуляція: деталізовано штрихову систему і її використання в конкретних фактурних викладах; розібрано поняття музичної мови, фразування, інтерпретації, що є необхідними в аналізі музичної тканини та побудуванні плану майбутнього виконання. Окремим підрозділом є робота над закріпленням фактурних викладів в пам'яті виконавця, адже піаніст залежить від якісного, усвідомленого, проаналізованого гармонічно, синтаксично розділеного засвоєння музичного матеріалу в довготривалій пам'яті.

Третій розділ присвячено завершальному етапу роботи піаніста над фактурою та підготовці до концертного виступу. На цьому етапі піаніст формує кінцевий варіант трактовки виконуваного твору, його архітекτονіку. Багато що в його роботі залежить від відчуття свободи і зосередженості уваги в музичному просторі, який він створює. Так, виконавець створює нову звукову реальність, часово обмежену, тому дуже важливо вміти зібратись самому в єдиний цілий виконавський організм. Якісно вивчена фактура твору перетворюється в засіб втілення художнього образу композиції і стає стимулом для творчої свободи виконавця. Відбувається так, тому що стабільна основа з вкладеного в пальці та пам'ять музичного матеріалу дає можливість для звукової варіантності в динаміці і темпоритмі. Таким чином піаніст має виконавську свободу для власної інтерпретації твору. Звичайно, він не змінює основного композиторського задуму, а лише вносить своє розуміння музики. Піаністу багато уваги потрібно приділяти саме характеру звучання, слуховим та мануальним відчуттям фортепіано, адже сприйняття звуку, його тону - це основа для налагодження музичних взаємовідносин між слухачем та виконавцем. В самій підготовці до концертного виступу велику роль відіграє самоналаштованість виконавця, його впевненість у своїй виконавській спроможності. Тому в останній частині посібника розглядаються ці питання та інші щодо концентрації уваги під час концертного виступу і безпосередньо до нього та шляхи подолання панічного хвилювання. Надані дієві психологічні знання для подолання страху сцени, які тренують вміння керувати своїм емоційним станом в момент виступу перед публікою. Також кожен розділ навчального посібника має тестові завдання, які допоможуть здобувачеві перевірити засвоєння набутих знань.

## Розділ 1. Особливості інструменту фортепіано

### 1.1.Інструмент фортепіано : історія виникнення, технічні особливості

Для того, щоб зрозуміти специфіку виконавської інтерпретації фортепіанної музики, важливо розпочати з історії створення самого інструменту фортепіано, які клавійні інструменти передували піаніно та що їх відрізняло від сучасного інструменту-оркестру як часто називають рояль.

Інструменти, що передували фортепіано, тобто мали клавіші і струни мали назву клавікорд та клавесин. Їх різновиди: вірджинал, харпсікорд, спінет, клавіцитерій ( клавесин з вертикальним корпусом)

**Клавікорд** вперше з'явився в пізньому Середньовіччі, але коли саме – невідомо. Інструмент був схожий на фортепіано, клавіші, струни, демпфер, резонуюча дека, мав прямокутну форму і міг легко переміщатися, переноситися з кімнати до кімнати.(Рис.1) Звук клавікорду був м'який, тихий, тому цей інструмент використовували для домашнього музикування (епоха бароко). Такий мав і відомий німецький композитор Й.С.Бах. Клавікорд мав простий механізм: при натисненні на клавішу мідна частинка тангент вдаряла струну , в той же час піднятий демпфер дозволяв струні вібрувати. Зазвичай на кожну клавішу було по одній струні, але існують інструменти 1600року де розміщено дві струни на клавішу (тут є одна особливість: деякі ноти ділять одну струну між собою, наприклад фа, фа дієз, соль, тобто як на гітарі можна на одній струні зіграти декілька нот). Також на клавікорді можна було зробити підсилення та зменшення гучності.



Рис.1 Клавікорд



Наступним попередником фортепіано був **клавесин** — клавішно-струнно-щипковий інструмент. Як пишуть першоджерела, вперше з'явився в Італії в XV столітті. На цьому інструменті звук витягується щипком-пташиними пір'їнками або шматочками шкіри (струна щипається гачком як в українській бандурі). Клавесин існував двох типів: великий крилоподібний вертикальної або горизонтальної форми та малий прямокутної або п'ятикутної форми. Нерідко клавесин мав два ряди клавіатур. Перший тип називали *клавесином*, а другий *спінетом*. Струни клавесину розташовані паралельно клавішам, як у сучасного роялю. (Рис.2) Звук клавесина слабкий, різкий та короткий, теж як і клавикорд, непридатний для виконання у великих залах. Щоб подовжити та увиразнити звучання нот, твори «прикрашали» музичною орнаментикою мелодичними оспівуваннями обраного звуку. Це мелізми, трелі, морденти, групето. Динаміка «голосно - тихо» здійснювалася за допомогою перемикачів на клавесині, так само з їхньою допомогою змінювалися і регістри. Зазвичай клавесин використовували для акомпанементу. *Спінет* мав простішу будову фактично це маленький клавесин з однією або двома клавіатурами розміром в чотири октави, в ньому тільки два перемикачі, які здійснювали функцію зміни динаміки на голосно чи тихо, перемикача для зміни регістру не було.



Рис.2 Клавесин

До пошуку нового інструменту майстрів того часу спонукало бажання композиторів та виконавців мати інструмент з великим динамічним діапазоном, здатним відтворити різні відтінки динаміки, від найгучнішого до найтихішого, інструмент який заповнив би своїм звуком концертну залу. В 1709 році італієць, майстер створення молоточкових механізмів для клавесину Бартоломео Крістофорі, винайшов перше фортепіано. Він назвав свій винахід «Клавішний інструмент, що грає ніжно і голосно» ( італійською мовою "Gravicembalo col piano e forte" ).(Рис.3) Згодом цю довгу назву змінили на

коротшу «піанофорте», а ще пізніше на «фортепіано». В 1716-1717роках подібні інструменти були створені вчителем музики з Німеччини Готлібом Шретером та французом Жаном Маріусом.



Рис.3 Фортепіано Крістофорі Бартоломео

Будова фортепіано Крістофорі була дуже простою. Воно складалося з дерев'яної рами, клавіші, повстяного молоточка і спеціального повертала. Як можна побачити на Рис.3 демпферів та педалей ще не було. Молоточки знаходились під струнами. Натиск клавіші пальцем примушував молоточок вдаряти по струні вона вібривала, але інакше ніж у клавесина або клавикорда. Молоточок у піанофорте рухався назад, повертач його не затискав до струни і це в свою чергу давало змогу не глушити вібрацію. Пізніше, майстром Себастьяном Ераром (1823р.), був винайдений механізм дії подвійної репетиції: молоточок опускався наполовину при швидкому повторному натисканні клавіші ( так званий напівхід- не натискати клавішу до кінця в дно клавіатури). Це дуже допомагало у виконанні музичної орнаментики і швидко повторюваних нот-репетицій.

Першим музичним твором, написаним для фортепіано була соната Людовіко Джустіні в 1732 році. (відео посилання в списку джерел №14)

Три найдавніші моделі фортепіано зараз знаходяться в музеях США та Європи: в нью-йоркському Метрополітен-музеї інструмент 1720 року, в Музеї музичних інструментів Риму фортепіано 1722 року випуску і в Музеї музичних інструментів при Лейпцигському університеті 1726 року випуску.

Педалі у давнього фортепіано спочатку були розміщені під клавіатурою і нажималися колінами. Наприклад, прототиби такої моделі на яких працювали Моцарт, Гайдн, Бетговен це інструменти 1800року, і знаходяться вони: один в музеї міста Нюрнберг (Німеччина), інший в музеї Відня. Цікавим фактом є те, що ці фортепіано за своїм звучанням нагадують тембр дерев'яно-духових інструментів, а саме кларнету.

Отже, інструмент фортепіано, прийшовши на заміну клавикорду та клавесину витіснив своїх попередників завдяки своїм художньо-виразовим можливостям, широкому динамічному діапазону. В XIX ст. раму корпусу виготовляли зі сталі,

що дозволило створювати гучне, об'ємне звучання, яке задовольняло потреби акустики концертної зали.

В 1777 році фабрикою «Джон Бредвуд і сини» був створений перший прототип роялю, велике горизонтальне фортепіано, що вміщало 5 октав і мало гучний звук.

Далі, вже у 1826 році майстер Роберт Вернум (Англія, Лондон) створив механізм піаніно – різновид фортепіано в якому, дека і механічна частина розташовані вертикально, а не горизонтально. Молоточки піаніно рухалися горизонтально і поверталися у початкову позицію завдяки пружинам. Піаніно було меншим за розмірами, займало менше місця ніж горизонтальне фортепіано, тому користувалося популярністю для домашнього музикування, для музичних навчальних закладів та в церкві.

Наступні роки аж до сучасності, акустичне фортепіано не зазнало значних змін, лише покращувалися матеріали з яких виготовляли деталі інструменту. Наприклад клавiші робили зі слонової кістки, а потім з еквіваленту пластмаси, сталеві дека замінювали на чавунні, змінювався також і зовнішній вигляд. Зараз розрізняють два типи акустичного фортепіано: рояль та фортепіано(піаніно).

Втім, історія фортепіано налічує ще декілька видів клавiшного інструменту, наприклад, піанола – автоматичний механічний струнно-клавiшний музичний інструмент, різновид піаніно. Музика для цього інструменту заздалегідь записується на перфорованій стрічці та відтворюється за допомогою пневматичного механізму. Музику для піаноли писали Пауль Гіндеміт, Даріус Мійо, Персі Грейнджер та інші. Але з появою грамофона, піаноли поступово вийшли з широкого вжитку і перестали випускатися виробниками.

В Україні виробництвом фортепіано займалася фабрика музичних інструментів в Чернігові з 1944 року. Спочатку українське піаніно мало чорний колір, з орнаментом – різьбою на передній стінці. Ці інструменти майстри виготовляли як для свого населення так і на експорт до Європи та Китаю. Фортепіано «Україна» побачили в Нідерландах, Іспанії, Португалії, Китаю. Експортні фортепіано нерідко мали механізм подвійної репетиції роялю та трохи ширшу клавіатуру.

### **Технічні особливості. Механіка фортепіано та роялю.**

Близько 70% деталей фортепіано складаються з дерева, інші його частини складаються з чавуну, міді, повсті та ін. матеріалів. На Рис. 4 можна побачити схему будови фортепіано

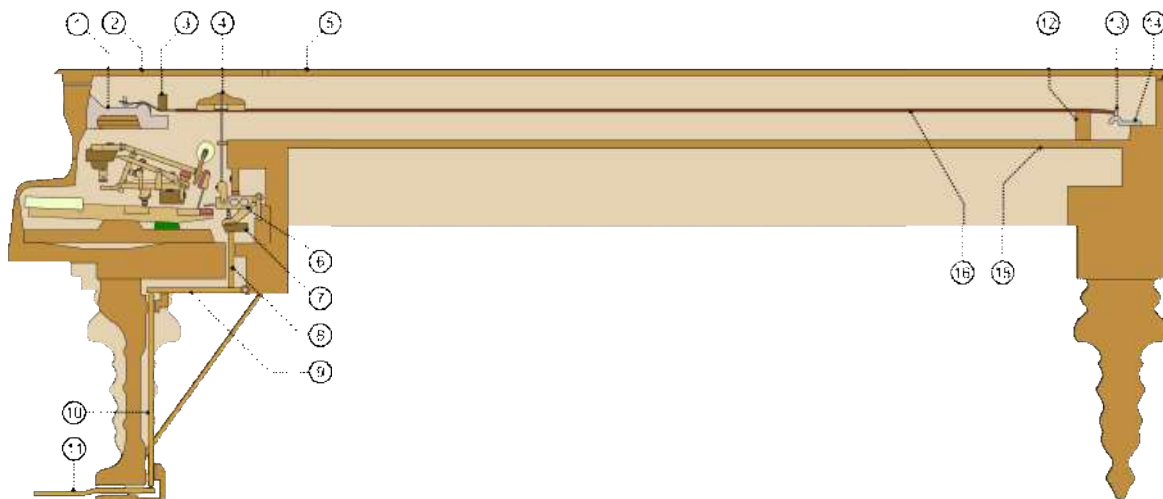


Рис.4 схема роялю: 1 - рама й вірбельбанк; 2 - відкидна частина кришки; 3 - каподастр; 4 - демпфер; 5 - нерухома частина кришки; 6 - контрклавіатура; 7,8,9 - передача від правої педалі; 10 - педальний шток; 11 - педаль; 12 - штег; 13 - задній штифт; 14 - задня пластина рами; 15 - резонансна дека; 16 - струна.

Як вже зазначалося, звук фортепіано утворюється від удару молоточка по струнах. Натиск на клавішу приводить в дію спеціальний механізм, який штовхає молоточок, а він вдаряє по потрібній нам струні. Решта струн при цьому затиснута спеціальними подушечками, які називаються демпферами. Струни кілками натягнуті на резонансну дека. Кожен звук має свій «хор» струн. (група струн однієї клавіші називається хором) Так, середній і високий діапазон мають три хори, нижній діапазон один, два. Високі струни являють собою голий полірований стальний дріт, низькі - стальний kern, обвитий одним, а у найнижчих струн - двома шарами мідної канителі.



Рис.5

Діапазон фортепіано охоплює 88 півтонів: від «ля» субконтроктави до «до» 5-ї октави. При натисканні клавіші, приводиться в дію пристрій з ремінців, важелів і молоточків, який має назву фортепіанна механіка. Демпфер відходить від хору струн, щоб вони могли вільно звучати, у нейтральному положенні

притискається до струн. Гучний або тихий звук залежить від швидкості та інтенсивності натискання клавіші і енергії руху молоточка до певної швидкості. Алгоритм дії такий: натиск на клавішу приводить в дію молоточок, останній вдаряє по хору струн, і відскакує за інерцією, даючи струнам шлях до вільного звуку. Як тільки клавішу відпустили демпфер знову притискається до струн і глушить звук. Важливою частиною будови фортепіано є резонансна дека, до неї приклеєні, натягнуті на чавунну раму за допомогою кілків, струни. В піаніно дека розміщена у вертикальному положенні, в роялі у горизонтальному. Нерідко фортепіано мають систему аліквотних, резонансних струн, тобто це можуть бути частини струн за штегом (штег- мостик, якій передає коливання струн деці), або спеціальні четверті струни у хорах, що опираються на штег, але не взаємодіють з молоточками, а резонують коливанням основних струн, надаючи звучанню особливий тембр. Розглянемо педальний механізм:



Рис.6 Педалі роялю

У більш ранніх фортепіано, як вже писалося раніше, роль педалі виконували висувні важелі, які піаніст повинен був натискати колінами. Сучасні ж фортепіано мають дві або три педалі. Основна ціль **правої педалі** зробити звук довгим, збагатити його додатковими обертонами. Механізм дії: піднімаються одразу всі демпфери і струни продовжують своє звучання незалежно від натискання чи відпускання окремих клавіш. В той же час, всі інші струни починають вібрувати. Праву педаль можна використовувати з повним натиском на неї – до опори, а можна частково – наполовину або на чверть тиснення. В цьому випадку струни приглушені демпфером лише частково – задля створення певного звукового ефекту. ( в нотах позначається як P або Ped)

**Ліва педаль** використовується для послаблення, пом'якшення звуку. У роялях це зміщення молоточків вправо і замість трьох хорів струн, вони вдаряють по двох. У піаніно молоточки наближаються до струн. В нотах ліва педаль позначається написом італ. *una corda*, її зняття — як *tre corde* або *tutte le corde*. Використання лівої педалі дозволяє зробити звук більш теплим (за рахунок вібрації струн).



**Середня педаль** (якщо вона присутня) використовується для затримки певних демпферів у піднятому стані. При натиску на середню педаль підняті демпфери блокуються й залишаються такими до зняття педалі. Інші демпфери при цьому працюють як звичайно. Середню педаль використовують в фортепіанній музиці зі складною музичною фактурою, коли необхідно подовжити окремі вибрані звуки, запобігаючи при цьому подовженню або забарвленню обертонами та призвуками інших. Сьогодні ця педаль присутня у роялю і відсутня у багатьох піаніно. Є такі фортепіано, у яких середня педаль зміщується вліво й у такий спосіб фіксується, звук стає дуже тихим, це дозволяє грати, наприклад, уночі. Технічно такого ефекту можна досягнути якщо між молоточками і струнами розмістити спеціальну тканину, що глушить звук. Також «середня» педаль може застосовуватися для імітації звуку клавесина. Принцип роботи такий же, але на тканину кріпляться металеві «п'ятачки», які вдаряють по струнах у момент натискання клавіші, і звук виходить металевий, схожий на клавесин (піаніно Акорд з Радянських часів).

## **1.2.Звукові можливості акустичного фортепіано(роялю).**

Звук маленьких фортепіано відрізняється різкістю тону, це пов'язано з коротшими, жорсткішими і товстішими струнами, які мають більшу тембральну негармонічність. Коли струна після удару коливається, то частини струни коливаються не від її початку, а від точки, дещо зміщеної в напрямку центру струни. Роялі, навпаки, мають меншу негармонічність, довші струни та деку, багатшу обертонову барву. У роялю рама і струни розташовані горизонтально, при цьому струни віддалені від клавіатури. Механізми знаходяться під струнами, і повертаються у стан спокою після натискання клавіш завдяки гравітації. Довжина роялів складає від 1,5 до 3 метрів. Природно, що рояль має більшу силу звуку, багатшу тембральну палітру, зрештою це концертний інструмент, хоча існують і його менші копії – маленькі «кабінетні» роялі.

Діапазон фортепіано (роялю) настільки широкий, що охоплює весь спектр звучання інструментів оркестру, саме тому так багато перекладень оркестрових творів створені для цього інструменту. Гра на фортепіано вимагає від професійного виконавця комплексного підходу щодо його освоєння: знання про звукоутворення на фортепіано, вміння швидко адаптуватися до конкретного фортепіано, зрештою знання і навички системи штрихів, творчої уяви, слухового багажу знань. Наприклад, певні знання механіки і звукоутворення також забезпечують успішне виконання: відкрита під кутом

кришка відбиває створені струнами та декою звукові коливання струн у слухацьку залу. Саме тому, закриваючи повністю крило роялю, ми «обрізаємо» обертонові барви інструменту. Навіть якщо рояль відіграє акомпануючу роль, то всеодно потрібно піднімати крило роялю хоча б мінімально. Це до речі стосується і фортепіано, для цікавішого звучання та задля заповнення більшої аудиторії звуком краще трішки відкривати верхній отвір, що закриває деку зі струнами. Якщо фортепіано має більш важку в натисканні клавішу, то ні в якому разі не вдавлювати пальцями з усієї сили вийде глухий, затиснутий звук, та й руки болітимуть, тут навпаки потрібно натискати точно (гостро), легко, тоді звук стане ясным. Подвійну репетицію, як наприклад в трансцендентному етюді «La campanella» (дзвіночок) Ф.Ліста, легше грати на правій педалі, тоді механізм подвійної репетиції спрацьовує краще.

Акустичне фортепіано вимагає дотримання правил догляду та зберігання, завдяки цьому налаштоване звучання тонів зберігатиметься тривалий час. Тому його не можна ставити біля холодних, сирих стін, біля батареї, печі, температурний режим повинен бути від +12 до +25. Обтирати пил або забруднення краще злегка вологою тканиною, а потім завершити протирання сухою, після закінчення гри потрібно закривати клавіатуру (у рояля закриваємо також деку зі струнами) Регулярно запрошувати майстра, який зробить тюнінг (налаштування тонів), чистити механізми від пилу.

З часом фортепіано стало одним з найбільш повнозвучних інструментів, адже його тембральні можливості здатні передавати емоції в їх градації відповідно до людської мови. А, отже, поява фортепіано стала поворотним моментом в історії мистецтва та змінила характер всієї музичної культури світу. За минулі триста років не має композитора який би не писав фортепіанну музику, і багато хто з них став знаменитий саме своєю фортепіанною творчістю. (Шуман, Шопен, Ліст, Лисенко)

Тестові завдання до розділу :

1. Які клавішні інструменти існували до появи фортепіано?

- A. лютня
- B. флейта
- B. клавікорд

2. Коли і де було створено перше фортепіано?

А. В Німеччині в 1850р., майстер Крістофор Шретер

Б. В Італії у1700р., майстер Жан Маріус

В. В Італії у 1709р., майстром клавішних інструментів Бартоломео Крістофорі

3. Яка різниця між клавесином та клавікордом?

А. струни у клавікорда розміщені перпендикулярно клавіатурі

Б. клавесин та клавікорд не мають різниці

В. клавесин має педаль, а клавікорд ні

4. Яка основна відмінність фортепіано Крістофорі від клавесину?

А. фортепіано мало педалі

Б. струни мали демпфер

В. молоточок не був затиснутий до струни повертачем

5. Для чого у фортепіано та рояля є дека ?

А. для гравітації струн

Б. для резонансу

В. місце для рами зі струнами

6. Яка роль середньої педалі у фортепіано(роялі) ?

А. подовжує звук

Б. виконує роль демпфера

В. подовження обраних звуків та запобігання обертонового звучання

7. Як утворюється звук на фортепіано, роялі?

А. за допомогою педалі, молоточку, струн

Б. натиск пальця на клавішу приводить в дію механізм молоточка, струн, демпфера

В. щипком



## РОЗДІЛ 2. Піаністичний апарат та робота над фактурою

Руки піаніста це орган його музичної мови. Якщо мовленнєвий апарат людини прилаштовується до вимовляння слів на основі слухового сприйняття з дитинства, то цілком природно, що і між слуховою уявою піаніста і її «проекцією» на фортепіано встановлюється подібний зв'язок, де мовленнєвий апарат піаніста – рука, прилаштовується до своїх завдань так само природно. Слухова уява і реалізація уявного на інструменті – є складний, послідовний, довготривалий фізичний та інтелектуально-творчий процес. Результатом якого є не просто оволодіння грою на фортепіано, а вміння «розмовляти» найскладнішою та водночас найпрекраснішою мовою в світі музичною мовою.

### 2.1. Фізіологія піаністичного апарату виконавця

Для піаніста важливо знати що і з чим пов'язане і як працює, щоб розуміти для чого правильно використовувати весь ресурс руки, його фізіологічні можливості і своєчасно виявити проблему, яка могла б призвести до таких захворювань як тенісний лікоть, тендовагініт, розтягнення зв'язок.

В професійній медичній літературі кисть руки вважається найскладнішим анатомічним сегментом скелета людини, її описують як ідеальний механізм творіння. Будова кисті (як і всієї руки) складається з кісток, суглобів, сухожилля, м'язів, судин, нервових закінчень. Кисть і кожен її палець мають здатність до максимального згинання та розгинання. Вона здійснює так зване колове обертання – послідовний рух навколо всіх осей, такий, що в просторі описує конус, привертання(пронація) і відвертання(супінація), також ротаційні рухи. І ось часом виконавець, використовує ресурс руки надмірно. Наприклад розтягнення кисті руки пов'язане з надмірною амплітудою руху, в результаті чого виникає пошкодження волокон зв'язок, гострий біль, обмеження рухливості кисті, набряки.

*Зв'язковий апарат* кисті руки і зап'ястя дуже складно влаштований. Зв'язки розміщені на долонній частині руки, верхній(тильній), а також між кістками. Утворені з щільної волокнистої сполучної тканини. Роль зв'язок – зміцнювати суглоб, направляти або обмежувати рухи. Тобто, якщо піаніст сильно перенапружує руку першими починають сигналізувати про помилковість рухів саме зв'язки.

*Сухожилля* – передають м'язові зусилля скелету, виконують важливу роль у забезпеченні руху. Це структури, завдяки яким м'язи здатні скорочуватися і згинати розгинати зап'ястя і пальці. Сухожилля мають високу гнучкість, міцність, їхня ціль зв'язування м'язів з кістками задля забезпечення руху. Через тривале перенавантаження і перенапруження сухожилля може виникнути запальний процес – тендовагініт, тендиніт.

*М'язи руки* – забезпечують свободу та різноманіття рухів. М'язи кисті руки це численні короткі м'язи, що починаються і закріплюються у цьому відділі верхньої кінцівки. В своїй більшості вони знаходяться на долонній частині руки, а на тильній проходять міжкісткові м'язи. Пальці кисті, завдяки наявності власного м'язового апарату здатні до максимального згинання та розгинання, різноманітних рухів що має надзвичайно важливе значення для виконавця. Долонні м'язи зближують пальці, тильні віддаляють їх. Спочатку рух піаніста за інструментом здійснюється сильними, крупними м'язами всієї руки, а більш точну корегувальну функцію виконують дрібні м'язи .

Під час гри від піаніста завжди вимагається досить сильна пронація(привертання) кисті руки, що є необхідною для пальцевої техніки. Коли маленькі діти починають вчитися, то сильна пронація їм видається надто втомливою і вони кладуть мізинець боком на клавіатуру. При грі октав та секст пронація менша ніж під час пальцевої техніки. Основна умова всіх рухів - максимальна їх свобода, без надмірної напруги.

Зап'ястя руки має свою власну м'язову структуру, при допомозі якої кисть здійснює бокові повертання. Але згинання та розгинання кисті відбувається за допомогою пальцевих м'язів, а не зап'ястка. Три ряди суглобів роблять кисть руки менш рухливою в порівнянні з пальцями, тому пальцеву техніку неможна порівнювати з кистьовою. Рухи кисті повинні бути лише додатковими під час гри на фортепіано. А отже є важливим пальцеве чуття доторку до клавіші і, власне, правильно розвинута пальцева техніка при вільній, не затиснутій кисті руки.

Запорукою швидкої пальцевої моторики є розвинуті міжкісткові м'язи, що розміщені близько до пальців. Для кращої діяльності міжкісткових м'язів потрібно злегка витягнуте положення пальців, тому що тоді навіть найменше скорочення цих м'язів діє як згинач. В такому положенні пальці рухаються дуже швидко, що особливо потрібно для «перлинної» техніки (від фр. *joeux perle*) Ф.Шопена. Ф.Ліста. Тональності, що спонукають до більш зручного, витягнутого положення пальця- *As-dur, Des-dur*, їх часто використовував Ф.Шопен.

Важливою умовою є природне положення кисті руки (на рівні білих клавіш клавіатури, трохи нижче). При високому положенні будуть затиснуті зап'ясткові м'язи, звук буде глухим, тьмяним. Як наслідок можливе перерозтягнення м'язів та зв'язкового апарату руки, першого пальця.

Взагалі для зручного положення тулуба при грі на фортепіано, важлива посадка за інструментом. Наприклад, для високого піаніста сісти на стільці потрібно нижче, глибше по відношенню до клавіатури. Але все ж основою є зручне положення руки на клавіатури і її відстань від клавіатури, щоб лікоть попадав в одну площину з клавіатурою. Пошук зручної посадки обирається індивідуально в ході практичних занять на інструменті.

Підсумовуючи вище написане, можна лише додати, що головним у вільному володінні інструментом фортепіано є раціональне, цільове використання всього ресурсу руки та і всього тулуба в цілому. А для цього потрібно мати певні знання серед яких також і вся система виконавських штрихів. Про що і йтиметься далі в наступних підрозділах.

## 2.2. З історії розвитку фортепіанної фактури

**Фактура музичного твору** це структура і спосіб організації музичних елементів у творі. Вона включає в себе гармонію, мелодію, взаємодію між голосами та інструментами. Існує кілька типів фактури, які хронологічно впорядковуються так:

- *монодія* сольний спів, нерідко спів соліста у супроводі ліри або ж виконання на музичному інструменті з октавним подвоєнням
- *органум* або ж діафонія – багатоголосний спів в 1X- X11, жанр і спосіб багатоголосої композиції в епоху Середньовіччя
- *гетерофонія* ( від гр. [heteros] – інший, [phones] – звук, голос) багатоголосний спів який ще називають *підголосковою* поліфонією. Це основна форма народного, особливо українського фольклору.
- *поліфонія (контрапункт)* ( від гр. [poly] – багато, [phones] – звук, голос) сумісне звучання контрастних, різних, мелодично розвинутих голосів.
- *гомофонія* ( від гр. [homos] – рівний, [phones] – звук, голос) домінування однієї мелодії з гармонічним супроводом: взаємодія мелодії, басу, гармонічних елементів(розвивалася в європейській музиці з 14 століття)

## Акордова фактура

*Поліфонія пластів* в сучасній музиці (наприклад в музичному матеріалі оперної драматургії)

*Пуантилізм* – один із методів композиції ХХ ст., при якому фактура музичного твору створюється з окремих звуків, розділених паузами та / або стрибками.

*Надбагатоголосся* або «надмірна поліфонія», тобто фактура з великою кількістю мелодій і ін. компонентів.

Як бачимо, існують різні види фактур, ми ж зупинимося на розгляді тих, котрі стосуються піаністичної проблематики. Інтенсивно розвиватися ці види фактури почали з появою інструменту фортепіано, і пов'язано це було з бажанням відтворити неповторну специфіку звучання цього інструменту.

В часи Баха, Моцарта з'являються обробки скрипкових творів для фортепіано, де основний музичний матеріал викладено в незначному збагаченні для клавішного інструменту (наприклад з додаванням акомпанементу). В той час фортепіанні транскрипції та обробки надавали творам нового колориту, досить часто ставали самостійними композиціями (наприклад, обробки Ф.Ліста творів Ф.Шуберта, Н.Паганіні)

В інструментальній музиці бароко і класицизму широко використовувались фігурації гармонічного акомпанементу та мелодичного збагачення. Наприклад, геніальний винахід, так звані альбертієві баси - гармонічна фігурація, яку створив італійський композитор Доменіко Альберті. Згодом більшість композиторів (українець Д.Бортнянський, німець Л.Бетговен ) використовували ці фігурації в своїх творах. (партія лівої руки). Альбертієві баси є прикладом акомпанементу гомофонної музики, в якій основну виразну роль грає мелодія. Щоб виконати такі фігурації від піаніста вимагаються певні технічні вправи-тренування. ( наприклад,відпрацьовувати «гострими» чіткими пальцями при вільній кисті руки в різних тональностях)

Рис.7 Д.Бортнянський соната До мажор



Композитори XVII-XVIII ст. використовували в своїх творах універсальні фактурні формули. А виконавці віртуози щодня практикували вправи, побудовані на таких формулах. Оволодіння цими фактурними формулами давало доступ фактично до всіх творів тієї епохи. На клавішних інструментах того часу, ще неможливо було змінювати характер звуку через дотик пальців, тому головною ціллю всіх цих піаністичних вправ була в розвитку моторики пальців. Саме здатність грати швидко і ритмічно була основною запорукою успіху віртуозів того часу.

В творах минулих століть віденських класиків і бароко є багато технічних фігурацій гам, арпеджіо, пасажів у незміненому вигляді. Такі стандартні акомпанементи почали видозмінюватися в творчості Л.В.Бетгоvena, композитор збагачував гармонічні фігурації прохідними звуками а також перетворював їх в самостійний музичний матеріал. (рис.8 та 8a)

Рис.8 Л.В.Бетговен соната №3 оп.2 , до мажор



Рис.8a Л.Бетговен соната №3 оп.2, до мажор



З плином часу фортепіанна фактура почала ускладнюватися, з'явилися подвійні ноти, тремоло, октави, складні акордові послідовності (Рис.8,8a). Це спричинило появу багатьох збірників вправ для піаністів, які пропонували надскладні формули фактури. Піаніст ставав таким собі спортсменом, який з легкістю мав подолати надзвичайно складні віртуозні завдання. З'явилися навіть пристрої для розтягнення пальців, що в кінці кінців принесло багато біди талановитим виконавцям (як, наприклад, сумнозвісна історія з травмами рук німецького піаніста і композитора Роберта Шумана).

Існував також і інший напрям в розвитку віртуозного піанізму – це навпаки, спрощення складних завдань аж до елементарних вправ, таким є збірник французького педагога Шарля Луї Ганона – «Піаніст-віртуоз. 60 вправ»(1873 рік). Метою цих технічних вправ було знайти щось головне для технічного освоєння того чи іншого фактурного малюнка. Багато піаністів використовували ці вправи для «розігріву» пальців перед заняттями чи безпосередньо перед виступом. (Рис.9) Подібним за призначенням можна назвати також збірник Алоїса Шмітта « Підготовчі вправи» для найбільшої незалежності та сили розвитку пальців. (Рис.9а)

Рис. 9 А. Шмітт « Підготовчі вправи»



Рис.9а Ш.Ганон «Піаніст-віртуоз»



З плином часу в XIX столітті розвиток фактури музичних творів став показником унікальності композиторського стилю. Роль фактурного малюнку як виразного засобу значно зросла, адже він дозволяв втілити програмний задум безпосередньо. Фактура музичного твору стала виконувати образно-зображальну роль. Крім того, фактура твору певного композитора стала настільки впізнавана, що стало неможливим запозичення чи наслідування її елементів іншими композиторами.

Засновником неповторної фортепіанної фактури епохи романтизму вважається Фредерік Шопен. Подібними за оригінальністю була також творчість інших композиторів-піаністів, серед яких Клод Дебюсі, Ференц Ліст, Сергій Рахманінов. Всі ці композитори написали цілі цикли прелюдій та етюдів, де вони втілили результати своїх фактурних пошуків. Унікальним фактом є те, що такі композитори були водночас і творцями і виконавцями. Вони досконало знали інструмент фортепіано і володіли піаністичною технікою на високому професійному рівні. Створюючи музичний твір, композитори постійно «перевіряли» свій слуховий образ на інструменті. Звукова уява мала втілення в конкретних фактурних знахідках, що створювалися під впливом індивідуальної виконавської техніки самого композитора. Геній піаніста-виконавця та композитора водночас, дав можливість творчим ідеям втілитись в бездоганній формі фортепіанного стилю.

Кожен музичний творець тієї епохи намагався знайти свій власний стиль, тому різноманіття фактурних формул досягло неймовірного епогею розвитку. Цілком зрозуміло, що разом з тим розвивалась і методологія виконавської майстерності гри на фортепіано. Загалом, можна виділити два напрями в мистецтві фортепіанного виконавства: **позиційна техніка гри** ( пальцева техніка, де задіяна лише частина піаністичного апарату) і **техніка з використанням всього ресурсу руки**: плеча, ліктя, кисті, пальців.

Для успішного виконання музичних творів різних епох піаністу необхідно володіти всім ресурсом свого піаністичного апарату. Тому техніка з використанням всієї руки ( на відміну від позиційної) є ключем до широкого кола композицій різних стилів. В освоєнні фортепіанної фактури піаніст повинен оволодіти всіма фортепіанними штрихами як технічними прийомами руху руки. Що мається на увазі: точне розуміння яким рухом виконувати той чи інший елемент фактури, як використовувати вагу тіла, як допомогти руці в самих складних фактурних викладеннях, і, зрештою, як досягти тембральної краси звуку. В зазначеній техніці гри на фортепіано працює принцип полегшення технічного завдання, а оволодіння штрихами здійснюється на простих вправах (можуть бути як гами так і вправи Ганона і ін.). Основні пункти таких вправ:

- вправи граються влюбій тональності (також можна і по звукоряду на білих клавішах )
- фізичні можливості руки прилаштовуються, адаптуються до технічних труднощів
- виховання навичок легкості, гнучкості, але не сили
- постійний слуховий контроль над якістю звуку

Більшість вправ зі збірника Ганона та Шмітта спираються на одну позицію з п'яти пальців, але можна на основі цих вправ розвивати і інші рухи руки при умові, що головна увага зосереджена на досягненні певного характеру звуку. Те саме із гамами, арпеджіо і акордами. (Рис.9а)

Фортепіанна фактура є та першооснова з якою знайомиться виконавець, коли починає вивчати новий твір. У музиканта на шляху до оволодіння особливостями фортепіанної фактури формується мануальне (в перекладі з латинської ручне), фізичне осягнення фактури, що зумовлене вирішенням конкретного художнього завдання. Вміння створювати на роялі різні відтінки



звуку має особливо високу оцінку в піанізмі. Тому інтерпретація музичних творів вимагає від виконавця розуміння технічних можливостей інструменту, володіння необхідним комплексом піаністичних навичок, особливого емоційного налаштування та розвинутого емоційного інтелекту. Кожен музичний твір і його фактурний малюнок унікальний за своїм образним змістом. Замість одного універсального руху руки існує ціла система на основі якої піаніст підходить до вивчення нових композицій. Це система штрихів та артикуляції, точного розподілу ваги руки на інструменті.

Отже,

### **2.3. Робота над фортепіанною фактурою: штрихи та артикуляція**

Ідеальною виконавською формулою інтерпретованого музичного твору є попередня якісна робота над фактурою та здатність відтворити художній зміст.

Для початку розглянемо поняття артикуляції та штрихів. В перекладі з латинської мови **Артикуляція** *articulatio* від *articulo* означає «розчленовую», «членороздільно вимовляю». Тож артикуляція це спосіб «вимовлення» використання у співі чи у грі на інструменті окремих звуків та музичної фрази, різних прийомів штрихової артикуляції. В музичній теорії поняття артикуляція визначається як мистецтво виконання мелодії, музичний твір в цілому, як реальне звучання результат виконання: разом чи окремо, м'яко чи гостро, голосно чи тихо.

Артикуляція в широкому значенні передбачає ряд важливих функцій:

- *агогічну* функцію – особливості музичного синтаксису: виразності різноманітних цезур, які мають значення коми, крапки, окличної або запитальної інтонації, глибокого або уривчастого дихання тощо;
- *динамічну* функцію, що впливає, у разі зміни сили звучності
- *ритмічну* функцію – підкреслення особливостей ритмічної структури музичної думки;
- *акцентуативну* функцію як окремих долей такта, так і певної послідовності звуків різного ступеня активності акцентуації (наголосу);
- *темпову* функцію – особливості використання тих або інших виконавських засобів у відповідному темпі руху музичної думки.
- *акустичну* функцію відповідно до акустичних особливостей приміщення, у якому виконуються музичні твори .

Артикуляцію так само як і штрихи стали позначати у творах для смичкових інструментів ще з початку XVII століття. В композиціях для клавішних інструментів аж до Й. С. Баха артикуляцію позначали рідко. Взагалі, система штрихів спочатку склалася як технічна основа гри на смичкових інструментах. Все це існувало ще до появи фортепіано. Клавішні інструменти по типу клавесину та органу, були більше орієнтовані саме на артикуляцію: разом, роздільно, довге звучання, коротке звучання тощо. Різноманітне звучання було позначене спеціальною термінологією артикуляції: *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato*.

Що ж таке поняття *штрих* в музичній літературі? Штрих, на відміну від артикуляції, це те, що передує реальному звуку – дотик до клавіатури. Прийом звукоутворення на музичному інструменті, який впливає на виразність виконання і вибір якого визначається художнім змістом твору, художнім задумом інтерпретатора, фразуванням. (зі словника музичних термінів)

Як вже зазначалося вище, основні типи *штрихів* склалися на струнно-смичкових інструментах а потім поширилися на інших. В музичній літературі характер *штриха* базується на певних особливостях руху рук, пальців, смичка і т.д. Основними штрихами прийнято вважати – *легато*, *стакато*, *нон легато*, *портаменто*, *деташе*, *спікато*.

У мистецтві гри на фортепіано існує ціла система штрихів. В даному посібнику зосередимося на штрихах, необхідних для успішного оволодіння фортепіанною фактурою широкого кола творів. Фортепіанні штрихи можна упорядкувати за такими основними групами: **кистьові** *нон легато*, *портаменто*, *стакато*; **пальцеві** *легато*, *нон легато*, *стакато*; **ліктьові** *маркато*, *легато*, *тремоло*, *стакато*; **вагова гра «від плеча»**: акордове та октавне *тремоло*, акордове *стакато*(*маркато*), *легато*.

Розглянемо їхню специфіку детальніше.

### **Акордове легато**

Ця група штрихів пов'язана з *акордовою фактурою* – так званою крупною технікою. Виконання акордової ходи ( послідовності) *легато* здійснюється всією вагою руки від плеча, з нахилом тулуба вперед до клавіатури, вага від плеча передається в пальці, виникає сильний натиск на кінці пальців. Такий штрих грається з динамікою *forte* – *форте* ( в перекладі з італійського - гучно), *mezzo forte* – *меццо форте* (помірно голосно). Для кращого відпрацювання цього штриха можна пограти акордові послідовності у положенні стоячи і потім сидячи, тоді добре відчувається як вага від тіла переходить в клавішу

піаніно. Звук виходить гучний, але тембрально забарвлений, не має форсованості, призвуку «скла» як у випадку замаху і удару руки без ваги, не відбувається згасання обертонів резонуючих звукових хвиль інструменту. Ось як наприклад в прелюдії Ф.Шопена та етюді В.Косенко. (Рис.10,10а): гра всією рукою від плеча з вагою в інструмент, нахил тулубу вперед тут важливо не передавлювати свої руки а справді грати «своєю» вагою вільних, важких рук з педаллю, турбуючись про масивний, соковитий звук без «ляскоту» та форсації.

Рис.10 Ф.Шопен прелюдія до мінор (оп. 28)



Рис.10а В.Косенко етюд до діз мінор (оп.8)



Взагалі, акордова фактура надає твору особливої аури звучання: певні акордові послідовності створюють не тільки звукові а й зорові уяви, наприклад в баладі Шопена 4 акордова послідовність перед кодою постає ніби картина – завіса між минулим і теперішнім. Всього лише маленька послідовність акордів

відділяє події (частини) у творі.(Рис.11) Акорди виконуються теж вагою від плеча, але вже без нахилу тулубу вперед просто кладемо руки на обрані клавіші.

Рис.11



Акордова хода може виконуватися як в динаміці тихо так і гучно(велично) в залежності від композиторського задуму. Прийом штриха той самий вагою руки від плеча, лише зі зміною інтенсивності: всім тулубом вперед при виконанні в нюансі форте і рівне положення спини в нюансі тихо.

### Акордове та октавне тремоло

Коливальні рухи всієї руки з вагою від плеча це штрих тремоло. Рука виконує вертальні рухи зліва направо, утворюючи єдиний механізм, тулуб перпендикулярно інструменту з мінімальним нахилом назад, пальці злегка заокруглені, відчуття «точкового» опорного дотику до клавіші. (Рис.8а та 12)

Рис.12





### Акордове стаккато (маркато)

Пояснюється як збирання всієї руки (пальців, кисті, плеча) в один імпульс взяття акорду і моментальне її розслаблення. Оволодіння технікою такого штриха дає можливість не втомлюватися при виконанні фактури з акордових послідовностей в швидкому темпі, навіть там, де акорди потрібно грати довго і гучно. (Рис.13)

Рис.13



### Кистьове нон легато, портаменто

Співучий звук, прототип вокалізування на фортепіано утворюється за рахунок його наповненості обертонами інструменту, завдяки вмінню володіти штрихом кистьового нон легато (non legato в перекл. з іт. не зв'язано). Звук утворюється вагою руки через палець, який стає опорою в даному випадку. Права рука наче крокує по клавіатурі з пальця на палець, не відриваючись від неї. Прикладом використання такого штриха може бути люба кантілена, також кульмінації в творах Ф.Шопена, М.В.Лисенка, Ф.Ліста. При чому особливості звучання такої кантілени додає і вміння педалізувати. Тембр інструменту, обертонова палітра кантілени повністю розкривається у вмінні використовувати праву педаль. Тобто штрих кистьового легато відпрацьовується виконавцем також і з педаллю. (Рис.14)



Рис.14 Ф.Ліст Втіха



Штрих кистьового портаменто схожий на кистьове нон легато, але в даному випадку пальці разом з кистю також відриваються від клавiші і звук м'яко переривається. Використовується в творах бароко, романтизму, сучасного музичного мистецтва там, де потрібен м'який, співучий але перерваний звук.

**Кистьове стакато** – необхідний при виконанні акордової та октавної фактури, подвійних нот в швидких темпах на стакато. Кисть виконує рух подібний до відбиття маленького м'ячика, так би мовити скаче по клавiатурі, при цьому пальці виконують роль опори. (Рис.15)

Рис.15



### Кистьове легато

Розділяють два види: *вертикальне* та *горизонтальне* кистьове легато.

Послідовність з двох - п'яти нот, яка виконується одним загальним рухом кисті називається вертикальним кистьовим легато. Досить часто цей штрих називають ще прийомом виконання парно – зв'язаних, злігованих нот. В даному випадку перша нота грається з вагою(опорою) в «дно» клавiші а інша(і) на знятті – підйомі руки вгору. Як це відображається в нотному запису показано на Рис.16. Багато прикладів такого штриха є в музиці віденських класиків. Зокрема, фортепіанні твори В.А.Моцарта є найскладнішими у виконанні цього штриха через варіантність фактурних малюнків, коли навіть

в межах одного такту можливі чергування кистьового нон легато з двох шістнадцятих на четвертну і восьму.

Рис. 16



Горизонтальне кистьове легато – це рух кисті в площині при виконанні розкладених акордів, арпеджіо. Варто підкреслити, що кисть руки рухається саме в площині, на рівні клавіатури, не піднімається вгору. Особливо корисним цей штрих буде для піаністів з маленькими руками – володіння цим штрихом дасть змогу виконавцеві грати навіть широкі арпеджовані акорди.

### **Пальцеве нон легато**

Цей штрих здійснюється як швидкий «точковий» удар та відскок пальця від клавіші. Палець відокремлено від всієї руки виконує енергійний рух, що нагадує удар молоточку по струнам фортепіано. Диференційне виконання пальцями кожного звуку в пасажі потребує систематичного тренування, одним із способів є гра трелі, та інших вправ на моторну техніку.

**Пальцеве стакато** – це короткий, енергійний доторк – зачеплення пальцем клавіші. Звук при цьому стає відривистим, легким. Прикладом може бути дрібна та репетиційна техніка (Рис.17). Особливо потрібне вміння використовувати такий штрих в фактурних викладах дрібної техніки, де потрібно досягти прозорого, блискучого звуку. Також в фактурі зі швидкими змінами позицій ( Приклад на Рис. 18 ).

Рис.17



### Пальцеве легато

Взагалі під штрихом пальцевого легато прийнято розуміти крокування пальців з клавiші на клавiшу, де попередня відпускається після взяття наступної. Таким чином звучання стає злитим, на одному диханні. Та розрізняють два підвиди цього штриху: пальцеве легато та легатіссімо. В першому випадку пальці здійснюють плавне ковзання з клавiші на клавiшу (рух трохи схожий на пальцеве стакато), в другому ж пальці ніби приростають до клавiші в момент доторку до неї та відпускають із запізненням. А ще пальцеве легатіссімо називають *мануальною педаллю*. Володіння цими штрихами дозволяють піаністу досягти максимально красивого, співучого інтонування мелодії в кантілені. ( На Рис.14 партія правої руки виконується пальцевим легато)

І нарешті, остання група штрихів: **ліктьові тремоло, легато, маркато.**

Техніка гри октавних кульмінацій якраз і є місцем використання штриха ліктьове маркато штриха, який необхідний для утворення гучного, різкого звучання. Рука від ліктя до кінчика пальця постає як єдиний злитий механізм.

Ліктьове тремоло – коливальний рух передпліччя з кистю руки. Прикладом є ломане арпеджіо, ломані фігурації з інтервалами меншими за октаву.

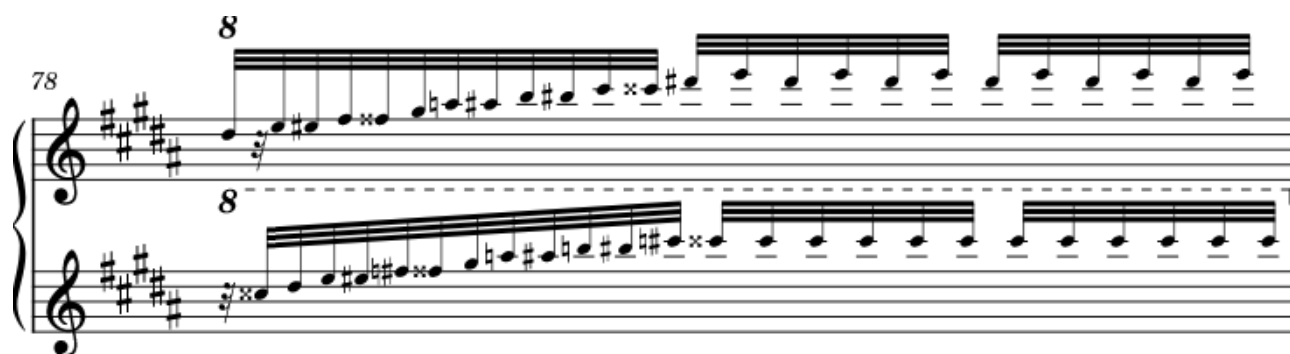


Ліктьове легато – рух ліктя дугою в швидкому, плавному переміщенні руки по клавіатурі (гами, довгі арпеджіо ). Прикладом може бути 1-й, 24-й етюди Ф.Шопена.

Штрих ліктьового стакато використовується для гри акомпанементу в вальсових творах. Необхідний для швидкого пересування руки по клавіатурі при активному кінчику пальця.

Досить часто в фактурі композиторів - романтиків та сучасності зустрічається прийом гри мартелято *martellato* в перекладі з іт. означає вдаряти молотом. Відривиста, акцентована гра обома руками певних чергувань нот або акордів або ж інтервалів. Візуально виглядає, ніби руки здійснюють поперемінні, відскакуючі удари по клавіші. Дійсно, це рух і пальця і кисті руки одночасно, часово рівне передавання пальцями клавіш одна до одної. Для прикладу візьмемо фрагменти з трансцендентного етюду Ф.Ліста «Дзвіночок» та К.Роллін «Поцілунок». В Дзвіночку прийом мартелято в одному фрагменті викладено октавами, в іншому по одному звуці в руці; у сучасної композиторки в творі «Поцілунок» як бачимо на рис. 17а це чергування акорду і одного звуку. В фрагментах Дзвіночку від піаніста вимагається віртуозна гра в швидкому темпі, в такому випадку для полегшення вивчення цей пасаж слід умовно групувати по 4-8 нот (вибір за виконавцем) задля переконцентрації уваги з великого до малого, що легше виконати.

Рис.17а Ф.Ліст Дзвіночок (La campanella)





К.Роллін Поцілунок (The kiss)



Підсумовуючи все вище написане, варто додати, що штрихи в їх самостійному вигляді використовуються рідко, як правило це поєднання тих чи інших рухів. Та оволодіння всіма групами штрихів дає піаністу вміння їх поєднувати та застосовувати в складних фрагментах фактурного викладу.

Піаністична гнучкість, вміння знайти зручне положення для руки дозволяє донести до слухача творчу ідею без втрат.

#### 2.4. Музична мова, фразування, інтерпретація.

Будь-яка мова як і музична – це система засобів вираження для розуміння і передавання певної інформації. Словесна мова є поняттям сталим, таким що вже склалося і навіть із зміною граматичної форми слова його поняттєве значення у словнику не змінюється. В музичній «лексичі» не має закріплених за нею певних словників, тому що вона має інтонаційну природу, а не знаково-поняттєву. Зміна музично-граматичної форми інтонації веде за собою зміну смислу музичного твору внаслідок чого формується нова музична інтонація.

Словесна мова в науковій літературі розподіляється на мову та мовлення. В музиці ж подібний розподіл існує між композиторськими та виконавськими засобами музичної виразності. Композиторськими (мовними) засобами

вважається нотні знаки, ноти, позначки динаміки, тобто це ті засоби, які можна адекватно передати у нотному записі. Виконавські (мовленнєві) музичний темпоритм, штрихи, артикуляція, агогіка, зміни гучності, тембру, нюанси у звучанні всієї фактури твору. Ці виразові можливості не фіксуються детально в нотному тексті. Музична мова у творчості композитора перетворюється на індивідуальну мовну підсистему, набуває значення власної музичної мови композитора. Роль «лексики» у системі музично-мовленнєвих ресурсів відіграє закріплений в індивідуальній пам'яті тезаурус слухових уявлень

До структури музичної мови належать такі основні складові як мотив, фраза, речення.

В теорії музики пояснюється, що **мотив** (походить від італ. *motivo* привід, спонукання; від лат. *motus* рух) це найменший елемент музичної структури, складається з короткої послідовності звуків і має самостійне виразне значення.

**Музична фраза** в теорії музики це елемент музичної форми, послідовність двох-трьох мотивів, що знаходиться в межах речення. У класичних формах фрази об'єднуються в речення, а речення в більшу складову період.

Музичним фразуванням називають метод художньо-змістовного виділення в музичному уривку періодів, фраз, мотивів з метою досягнення розкриття образного змісту твору. Індивідуальне фразування манера гри музиканта, яка пов'язана з характером його особистості .

Далі розглянемо поняття інтонаційного мислення виконавця та поняття виконавської інтерпретації. Коли виконавець починає вивчати новий твір, він здійснює інтонаційний аналіз фактури, який спрямований на досягнення динамічної цілісності форми твору на різних рівнях:

- фонічному ( це обертонові інтонування )
- морфологічному: мотивне інтонування та артикуляція, динамічне, агогічне та темброве нюансування мотивної артикуляції.
- синтаксичному: смислова акцентуація фразування, розмежування фактури з поділом мелодії між гармонічними голосами. Інтонаційне підпорядкування фактурної вертикалі головній мелодичній лінії.
- композиційному: інтонаційна драматургія твору художньо-образного цілого. Динаміка фразування за логікою ладо-гармонічного розвитку твору. Емоційне бачення тональності як загальної настрою композиції.

Інтонаційна логіка мотивного розділення мелодії проявляється у виокремленні семантично важливих мотивів, також у виразній артикуляції. Оскільки артикуляція має декламаційну функцію, пов'язану із структуруванням музичного мовлення (виконання) то сутність музики виражає вокальна і тому інструментальне інтонування орієнтується на мовленнєві моделі.

Виходячи з цього, інтонування на інструменті фортепіано повинно мати в своїй основі пісенне начало, це стосується як самого звуку так і фразування. Тут потрібна і якість володіння всією шкалою штрихів, розуміння природи інструменту, художньо-естетичний смак і слухова пам'ять еталонів виконавської інтерпретації. Процес музичного інтонування (фразування) спрямований на виділення головного і затінення другорядного, на об'єднання фраз, мотивів, встановлення мікро цезур між музичними словами. Виконавець повинен вміти відокремлювати інтонаційні зв'язки елементів фактури, підпорядковувати фактурний фундамент генеральній мелодії.

Ще варто зазначити, що професійний піаніст має інтонаційно налаштований слух, який здатен відслідковувати внутрішню логіку тонових зв'язків та досягнути смисловий контекст музичного твору. Такий підхід називають *музичним мисленням*, мисленням музичними значеннями.

Інтонаційно важливим елементом музичної тканини є інтервальний хід у його фонічній якості (інтервальний хід це найменша інтонаційна одиниця.) Фонічна якість розуміється як злиття тембру з тонами. Інтонаційний слух виконавця на фонізм реагує як на емоційний зміст висловлюваного. Вся інтонаційна організація фактурної тканини підпорядковується мелодичній інтонації.

При здійсненні інтонаційного аналізу фортепіанної фактури потрібно спиратися на структурування мелодичного синтаксису виокремлення мотивів, цілісних фраз, речень а також фактурного абрису, а також звертати увагу на особливість регістрового переміщення мелодії і її поділ між основними голосами пластами фактури. В клавіатурній організації це має вигляд розподіленої між руками фактурної середини з відокремленням крайніх голосів. Фактурна тканина при цьому інтонаційно з'єднується по вертикалі і горизонталі.

В ході роботи над нотним текстом у виконавця на основі зорового, слухового, мануального (закріпленого в пам'яті фізичного руху руки) сприйняття формується певний план побудови музичної тканини, фіксується її узагальнення. В музикознавстві такий узагальнений «образ» музичної тканини називається *фактурним абрисом* (від нім. *Abgris*-план, рисунок). В музичній творчості фактурний абрис є проміжним між нотним текстом твору і його виконанням. Виконавська інтерпретація фортепіанної фактури формується на етапі фактурного абрису, а реалізується під час гри на інструменті.

Специфіка інтерпретаційної творчості полягає у вмінні виявити виразний потенціал музичного твору, зафіксований в нотному тексті а також у вмінні його реалізувати в звуці. Вся творча робота піаніста сконцентрована на аналітичний, слуховий, мануальний процесі підготовки до виконання твору.

**Інтерпретація** відтворення фортепіанної фактури в реальному часі. Розглянемо загальне поняття інтерпретації в музичному мистецтві.

Взагалі, інтерпретація це художнє осмислення трактування виконавцем музичного твору під час виконання. Музичне ж інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору(за В.Москаленко). Інтерпретація може бути музикознавча, слухацька, редакторська, виконавська, композиторська, режисерська, виконавське перекладення.

1. Слухацька слухові уявлення професійного музиканта стають основою для формування інших видів музичної інтерпретації.

2. Редакторська варіант нотного запису музичного твору, підсумок інтерпретування завдань виконавського або педагогічного характеру.

3. Виконавська інтерпретація виражається творчим тлумаченням, озвучуванням музичного твору без зміни внутрішньої структури та інструментарію.

4. Виконавське перекладення-перенесення виконання музичного твору на інструментах іншого типу, ніж створено композитором. Тут можлива корекція авторського нотного запису, однак, не можна порушувати музично-образну структуру першоджерела. Так, піаністи грають музику, що написана для оркестру, клавесину і т.д., альтисти виконують на своєму інструменті музику, що написана для скрипки або для віолончелі. На баяні або на акордеоні часто виконується музика для клавіру або фортепіано.

5. Композиторська інтерпретація це творча переробка музичного матеріалу з іншого твору або ж музично-стильової системи іншого автора при збереженні стильових відмінностей першоджерела.

Композиторська інтерпретація може виражатися: а) жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо.

б) формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо). в) програмними творами, у яких використовуються художній матеріал з живопису, архітектури, сюжет, конкретний образ із відповідних творів.

Наприклад, це обов'язково відбувається при створенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу тощо.

6. Режисерська інтерпретація тягне за собою зміни у внутрішній структурі твору композитора, у його драматургічній організації або навіть у сюжетній спрямованості, за якими, однак, його художня унікальність не втрачається. Наприклад, робляться купюри, змінюється послідовність частин у циклі, коригуються задумані композитором драматургічні акценти, в опері або балеті придумується оновлене чи зовсім нове, порівняно з первинним, лібрето, звучання.

Від виконавця-інтерпретатора залежить динаміка виконуваного твору, в той же час звуковисотність фіксована композитором в нотному тексті є основою для формування художнього образу композиції.

## **2.5. Робота над закріпленням фактурних викладів в пам'яті виконавця.**

В педагогічній літературі існує багато наукових досліджень щодо феномену людської пам'яті. У другій половині ХХ століття-початку ХІ ст. дослідники дійшли висновку що пам'ять має трикомпонентну структуру: сенсорна пам'ять, короткострокова, довгострокова. Сенсорна пам'ять – сприйняття інформації за допомогою слухових та зорових рецепторів. Вся отримана інформація за допомогою сенсорної пам'яті переноситься мозком у корострокову, де проходить обробка вагомих для людини сприйнятих образів. Довгострокова пам'ять має великий об'єм, інформація в ній збережена у вигляді слідів. Довгострокова пам'ять складається з оперативної та довічної ( дозволяє зберігати інформацію все життя).

Коли музикант-початківець працює з нотами в нього одночасно задіяні всі три компоненти пам'яті. В подальшому процесі оволодіння грою на інструменті, музичною літературою у початківця формується *музична пам'ять*. Можливість запам'ятовувати музичний матеріал з його подальшим відтворенням називають музичною пам'яттю. До музичної пам'яті відносяться:

Моторна пам'ять – розпізнавання та відтворення різних рухів.

Емоційна – здатність запам'ятовувати і відтворювати пережиті почуття і відчуття.

Образна – розпізнавання та відтворення образів раніше не бачених предметів і явищ .

А також слухова та пам'ять дотику.

Піаніст у своїй практичній роботі за інструментом користується взаємодією різних видів пам'яті. Виконавське прочитання нотного тексту та його запам'ятовування – це одна з найцікавіших, але водночас і найскладніших проблем творчої діяльності професійного піаніста. Перший етап запам'ятовування фактурного викладу є зоровим і внутрішньо-слуховим. Коли вже піаніст може зіграти новий твір після попереднього опрацювання цілком доречно «виконувати» твір внутрішнім слухом, дивлячись в нотний текст. Це формує навички слухової пам'яті та внутрішньо-слухової уяви. Також формує таку важливу здатність як формування звуку наперед, ще до утворення звучання в реальному часі. Звичайно, для швидшого запам'ятовування фактурного викладу і якості виконання потрібні систематичні повторення, систематичне практикування за інструментом.

Також одним з методів запам'ятовування є проговорювання певної частини фактури її нотами, наприклад лівою рукою грати, а головну мелодію промовляти нотами і навпаки. В складних поліфонічних викладеннях доцільно розділяти багатоголосся: дво- три- голосні елементи, що написані композитором для правої руки ( чи лівої) розподілити між обома руками. Тобто потрібно розрізати фактуру по вертикалі. Важливо після такого членування з'єднувати всі елементи фактури, тобто тренуємо: роз'єднуємо а потім повертаємо до оригіналу. Якщо цей етап пропустити, то в пам'яті залишаться подрібнені елементи, замість цільного фактурного викладу. Також, якщо це фактура з розкладеного акорду навпаки, збираємо в одну гармонію ці чотири(три, п'ять) ноти і вслухаємося, потім повертаємо до оригінального запису. (на рисунку вказано червоною стрілкою ноти, які збираються в акорд)

The image shows a musical score snippet starting at measure 54. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand part features a series of eighth-note chords. Red arrows point to the notes in the right hand that form a chord in each measure. The left hand part consists of a steady eighth-note accompaniment. The word 'Ped.' (pedal) is written below the bass staff in each measure.

Одним із дієвих способів запам'ятовування музичного твору, це вміння почати з певних тактів в музичному творі. Для цього потрібно самостійно обрати такі місця і потім тренувати себе виконуючи їх в розкиданому порядку – з середини твору, кінця, початку. Такий спосіб дуже мобілізує пам'ять виконавця і позитивно впливає на концертний виступ в цілому – піаніст, навіть, якщо і забуде щось через хвилювання, то зможе продовжити виконання твору з обраних, натренованих його пам'яттю ключових тактів.



### Тестові завдання:

1. Яким видом пам'яті у своїй практичній роботі за інструментом, користується піаніст?

- А. Образною пам'яттю
- Б. Моторною пам'яттю
- В. Усіма видами пам'яті.

2. Що таке музична інтерпретація у виконавському мистецтві?

А. Інтерпретація це художнє осмислення трактування виконавцем музичного твору під час виконання.

Б. Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення.

В. Структурування мелодичного синтаксису.

3. В чому проявляється інтонаційна логіка мотивного розділення мелодії ?

А. У виокремленні семантично значущих мотивів, також у виразній артикуляції.

Б. У пісенному началі музичної мови

В. У виділенні і затіненні основної мелодії

4. Що таке штрих пальцевого легато?

А. Коливальний рух передпліччя з кистю руки.

Б. Крокування пальців з клавіші на клавішу, де попередня відпускається після взяття наступної.

В. Швидкий «точковий» удар та відскок пальця від клавіші.

5. Для якого виду фактури потрібен штрих кистьового стаккато?

А. Дрібної та репетиційної техніки.

Б. Для гри трелей.

В. Для виконання акордової та октавної фактури, подвійних нот в швидких темпах на стаккато.

6. Прикладом якого штриха є кантілена в творах Ф.Шопена?



- А. Кистьове нон легато, портаменто
  - Б. Пальцеве легатіссімо
  - В. Пальцеве нон легато з вагою руки
7. Як здійснюється виконання акордової ходи ( послідовності) на легато?
- А. Всією вагою руки від плеча, вага від плеча передається в пальці.
  - Б. Коливальним рухом всієї руки.
  - В. Крокуванням пальців з клавіші на клавішу.
8. Яка різниця між артикуляцією і штрихом?
- А. Між артикуляцією та штрихом різниці не має.
  - Б. Штрих, на відміну від артикуляції, це те, що передує реальному звуку дотик до клавіатури.
  - В. Штрих це вимовляння, а артикуляція це дотик до клавіатури.
9. Яке положення кисті руки є важливим для піаніста?
- А. Високе положення кисті руки над клавіатурою
  - Б. Важливою умовою є природне положення кисті руки на рівні білих клавіш.
  - В. Низьке положення кисті руки по відношенню до клавіатури
10. Що відбувається з сухожиллям руки через неправильне та надмірне навантаження?
- А. Може виникнути запальний процес – тендовагініт, тендиніт
  - Б. Перенапружується весь піаністичний апарат
  - В. Розтягуються зв'язки кисті руки.

## Розділ 3. Заключний етап роботи піаніста над фактурою

### 3.1. Творче переосмислення фактурних викладів.

Вирішальними першоосновами виконавства є звук і час. Вміння відтворити твір в реальному часі на основі уявної моделі цього твору та зберегти її в пам'яті.

Під час заключного етапу роботи над фактурними викладами, виконавець здійснює творче переосмислення твору і акумулює довгострокову пам'ять, накопичені в пам'яті образи, емоційні враження, асоціації. У поєднанні з розвинутою технікою, впевненою грою фактури потрібно мати ще й художнє чуття, художньо-естетичний смак. Перебільшення динамічних відтінків, контрастів, агогічних відхилень, театралізовані жести – все це лише псує виконання, навіть, якщо перший етап роботи над фактурою був зроблений вірно.

Взагалі, за допомогою виразності інтонування можна змінити характер мелодії, навіть архітектоніку всього твору. Виконавець не копіює нотний текст, він вносить своє індивідуальне бачення твору, тому основним критерієм виконавської творчості є її переконливість. Тут панує принцип: я знаю що я роблю і знаю як правильно це зробити. Своїм звуковим фразуванням, зберігаючи вірність авторському тексту, виконавець намагається переконати слухача у вірності власної версії нотного тексту.

Композитори різними засобами обмежують творчу свободу виконавця. Хоча в той же час композитор в будь-якому творі залишає певну свободу виконавській творчості. Наприклад у класичному репертуарі надається повна свобода в каденціях, в речитативах, епізодах фантазій. Навіть твори Й.С.Баха для клавіру дають можливість виконавських перетворень звучання, адже в нотному оригіналі уртексті композитор не позначав ні темп, ні динаміку, ні артикуляцію. Незважаючи на велику кількість редакцій творів Й.С.Баха кожен піаніст-інтерпретатор по-своєму розуміє фактуру цих творів.

Фортепіанні ж твори епохи романтизму та імпресіонізму несуть собою велику виконавську роботу над звуком, тобто над його різнобарвністю, тембральним багатством. Без певної якості звуку неможливе виконання творів, наприклад, Ф.Шопена, К.Дебюссі.

Отже, заключний етап роботи над фактурою – об'єднати твір в єдине ціле, задіяти всі необхідні засоби виразності в органічну єдність з художнім змістом композиції. Тобто це вибудовування виконавської форми твору та втілення звукових образів на інструменті. Визначення ключових місць кульмінацій і

підпорядкування їм динаміки фактурного викладу. Всі засоби виразності, форма, мають бути логічно осмисленими, тобто потрібно сформувати план виконання твору – кінцевий результат вивченого. Виконавець має враховувати стилістичні особливості твору, розуміти музичну мову композитора. Загалом, поняття «музичне мислення виконавця» означає керування музично-інтонаційними уявленнями, що призначені для вирішення певного творчого завдання.

Говорячи про стилізацію, візьмемо для прикладу фортепіанну творчість Фредеріка Шопена. Його твори характеризуються мелодизацією другорядних елементів фактури, її поліфонізацією, яка в свою чергу дозволяє наповнити музичну тканину особливою індивідуальною виразністю. Навіть технічні пасажі мають інтонуватися як мелодія, закінчення і переходи фігураций в етюдах мають з'єднуватися. Наприклад, в етюді 8 оп.10 Ф.Шопена рис.18, як показано червоною стрілкою чи дужкою, остання нота «до» інтонується у напрямку до ноти «фа» )

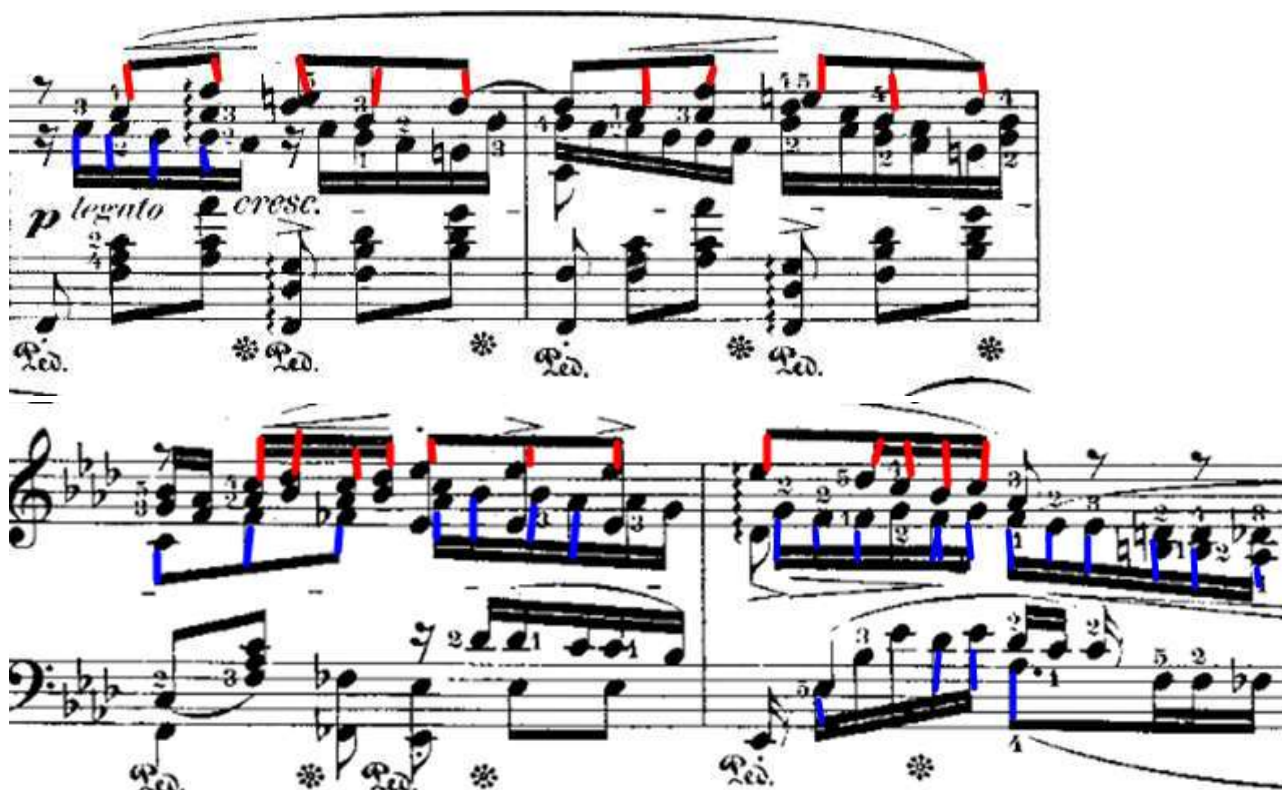
Рис. 18 Ф.Шопен етюд № 8 оп.10



А ось інший приклад поліфонізації фактури в баладі №4, де всі голоси потрібно мелодизувати, виділяючи головну тему. На рисунку 19 на початку червоним

кольором (штилі нагору) виділено головну мелодію - тему, а синім інший голос, який важливо «чути» та інтонувати на інструменті. ( Рис.19 )

Рис.19 Ф.Шопен балада №4, оп.52



Як бачимо фактура балади цього епізоду трипланова. Де перший та другий виконує права рука, а третій – ліва. Така триплановість фактури балади створює неабияку виконавську складність, піаністу потрібно створити об'ємне звучання, надавши тембрально – фонічного забарвлення кожному плану музичної тканини, разом з тим виділити головний план – основну тему, яка проходить через весь твір( на рис. виділено червоним кольором).

Окремо слід зазначити про особливості акордової фактури. Наприклад в тому ж відрізку балади № 4 (рис. 19) в лівій руці по вигляду нагадують акомпанемент вальсу, в реальному ж звучанні це ритм баркароли – плавне «погойдування» створюється завдяки рівномірному динамічному розподілу – бас і акорди виконуються однією звуковою лінією без акцентуації басу. Подібний баркарольний ритм можемо побачити і в творах М.В.Лисенка (баркарола Пливе човен). Тобто, акордова фактура, і у Шопена та й взагалі,

визначається не тільки особливостями нотного викладу, а й виконавським трактуванням жанрової природи цього викладу в конкретному творі.

На Шопена неабиякий вплив мала творчість Й.С.Баха, він перейняв у великого композитора вміння виразити в малому велике, з'єднати почуття з розумом. Відомо, що Шопен навіть перед своїми виступами міг практикуватися саме на творах Баха. Він вважав, що прелюдії та фуги добре темперованого клавіру якнайкраще підходять для заспокоєння і ясності розуму перед концертом. Саме Ф.Шопен своєю творчістю розкрив всю обертонову палітру фортепіано, все багатство барв саме цього інструменту. В музикознавчій літературі Ф.Шопена називають душею фортепіано.

Іншим прикладом унікальності композиторського письма є стиль музики Л.Бетговена, що відрізняється не тільки фактурним викладом музичної тканини а і «енергією» розвитку композиції в цілому. Наприклад в таких його творах як соната 21 оп.53, соната 17, рондо соль мажор, хвиля музичного темпо-ритму фраз весь час рухається вперед, безперервно, будь-які темпові зміни неможливі, потім настає призупинення руху, наприклад, в побічних партіях сонатного алегро (21-ї сонати) і знову все йде вперед нестримним потоком звуків. Взагалі, виконавський темпо-ритм є засобом ефективно організації твору як єдиного цілого, ним можна вибудувати архітекtonіку всієї композиції, як-от наприклад в сонатах чи інших творах Л.Бетговена.

Виконуючи фортепіанні сонати Бетговена слід слухати його оркестрові твори, адже в багатьох його сонатах вчувається імітація оркестрових інструментів, таких як кларнет, труба, струнні. Так піаніст зможе віднайти схожість оркестрових барв у фортепіанній фактурі, наприклад та ж сама соната 21. На Рис.20, в цьому відрізку явно відчутне оркестрове тутті (коли грає весь оркестр одночасно).

Рис.20 Л.В.Бетговен соната № 21 оп.52



Ще одним прикладом складної у виконавському розумінні багатопланової фактури є твори Р. Шумана, наприклад його інтермецо оп.26 з циклу

карнавальні сцени Відню. Яскраво виділена мелодія та бас на другому плані і нарешті бурхливі фігурації створюють неабияку технічну складність для піаніста, але правильне використання ресурсу руки та можливостей інструменту, вибудовані точки спаду емоційної та м'язевої напруги допоможуть у вдалому оволодінні цим непростим музичним твором ( № 28 зі списку використаних джерел). Всі виконання цього твору є різними – одні виконавці будують цей твір як нестримний вихор емоцій, інші – за допомогою агогічних відхилень, підкреслення тональних барв, продуманою педалізацією створюють більш тонкий образ почуттів. Як, наприклад, відомий піаніст Артуро Бенедетті Мікеланджелі ( №23 зі списку використаних джерел ).

Тобто всі дії піаніста у його виконавській роботі мають бути розрахунком своїх природніх можливостей руки та слухових уявлень (нових і вже набутих), знань.

По-своєму унікальною є фактура творів барокового композитора Й.С.Баха, загалом у світі сучасним еталоном виконання його творів вважається канадська піаністка Анжела Х'юїтт. Для прикладу багатоплановості звучання барокової музики, візьмемо Жигу з партити 1 Й.С.Баха. В трактуванні Анжели цей твір звучить дуже сучасно, вдало розділені пласти звукового матеріалу та раціональне використання рухів руки створили цікавий образ нестримної біганини людського сьогодення. У списку використаних джерел додається відео посилання, де наочно видно всі штрихи, якими користується піаністка під-час виконання.

Окремо слід зазначити про фактуру жанру фортепіанної сонати, що має особливу виконавську значимість, тому що демонструє усі сольні можливості піаніста та інструменту. У фортепіанній сонаті знаходять своє втілення оперно-аріозні, романсові форми, силова динаміка симфонічного оркестру, енергія тривалого розвитку, наслідування усіх різновидів музичного тематизму. Такого виду сонати писали усі композитори від Л.Бетховена до Л.Орнштайна.

Виконання творів на акустичному фортепіано через висоту тону та динаміку може передавати цілу низку емоцій: радощів, суму, нервовості, занепокоєння, запитання-відповідь, відчаю, веселощів, сміху. Наприклад, динаміка мажорного форте передає певну ствердність, позитивність, навпаки, таємничості, страху додає низький регістр в динаміці тихо(піано). Для емоцій радощів, щастя характерні мелодії хвилеподібного руху, сум – інтонації що рухаються вниз, півтонові мелодичні ходи.

### 3.2. Підготовка до виступу на публіці.

Загалом це окремий етап роботи над музичним твором, який включає також психоаналітичні пропрацювання. Підготовка до виступу пов'язана з формуванням навички професійної надійності. Сам термін надійність в музичній практиці пояснює ту якість виконання, від якої залежить стабільність і сталість робочих сценічних результатів особистості виконавця.

Розвиток та навчання тісно пов'язані між собою. В сучасних наукових дослідженнях та публікаціях і досі вивчаються питання сценічно - виконавської надійності інструменталіста. В медичній енциклопедії розкриття терміну професійна надійність пов'язано з внутрішніми потенційними можливостями фахівця та здатності людини їх забезпечувати. Професійна надійність музиканта формується під час тренувань м'язової та розумової системи організму, витривалості рухових якостей, набуття сталих професійних навичок. У неврології надійність розглядається у сенсі сталих нейронних зв'язків. Підтримання постійного розвитку нейронних зв'язків називають нейропластичністю. Тобто якщо навички постійно підтримуються і мають розвиток – виконавець має стійкі нейропластичні зв'язки, і навпаки, без інтенсивної розумової діяльності нейропластичність слабшає. На практиці це стосується як практичних занять за інструментом так і публічних виступів. Отже, чим частіше піаніст виступає на публіці тим стабільніше стає його виконавська спроможність та професійна надійність, але при умові якісної підготовки на всіх етапах роботи над фактурою твору.

Підготовка до публічного виступу має сформувати у виконавця індивідуальну емоційну стресостійкість – єдність емоційної волі та інтелекту. Стресостійкість це протистояння різним психогенним ситуаціям та стресовим факторам. Виконавець-інструменталіст фактично має натренувати у собі певну сценічну надійність, сформувати навичку вдалого публічного виступу через кількість безпомилкових репетиційних програвань. Отже, передумовою вдалого концертного виступу є якісна підготовка перед ним.

У загальному розумінні сценічна надійність це сукупність професійних якостей, навичок, що необхідні інструменталісту - виконавцю. Поняття сценічність – акторська категорія, тим не менш, саме таке внутрішнє перетворення, що базується на художньому образі, відбувається і в музиканта під час публічного виступу. Перший етапом формування навичок свідомого управління психофізичним станом виконавського апарату є якісне засвоєння музичного матеріалу, другим – формування розвитку емоційної стійкості в

період репетиційного виконання творів за пару тижнів до публічного концертного виступу. Другий етап включає:

- 1) віднайдення необхідної інтенсивності та тривалості розігрування, що потрібні задля активації піаністичного апарату та його мобільності.
- 2) створення певних умов стресу: гра на аудіо - відео запис, гра з залученням слухачів-друзів, інших студентів і т.д.
- 3) удосконалення емоційної стійкості перед публічним виступом. Надаватися повинна пріоритетність емоціям впевненості, а не сумніву. Розігрування повинно базуватися на індивідуально підбраному технічному матеріалі.

А також необхідним є зосередження внутрішньо - слухової уваги на образному змісті художнього твору, на плані його втілення на інструменті. Це дає змогу максимально зосередитись на самому творі і виключити переживання свого «Я».

4) з'ясування акустичних особливостей залу. Сприйняття тиші. Не піддавати сумніву свої техніко- тактичні дії. Спрямування уваги на вже сформоване слухове звучання твору.

5) аналіз виступу після концерту.

Загалом сценічний виступ є звичайною закономірністю музично-виконавської діяльності, ціллю професійного виконавця донести твір до слухача. Ця закономірність передбачає використання резервних можливостей, всіх зусиль виконавця, застосування музично-теоретичних знань та практичних навичок. Поняття виконавської надійності це якість музиканта – інструменталіста найбільш стало, точно виконувати музичний твір. На сцену піаніст має виходити з високим відсотком якісно засвоєного музичного матеріалу і впевненістю, що під час роботи над твором було все продумано, почуто, зроблено. Адже виконавська надійність дуже залежна від емоційної сфери особистості. Варто зазначити, що навіть негативний результат, який отримує виконавець, слід аналізувати та викорінювати за допомогою емоційної стійкості як прояву волі: догравати до кінця музичний твір при будь-якому результаті, навіть негативному.

Отже, формування виконавської надійності піаніста, майбутнього вчителя музики, виконавця через емоційну стійкість включає в себе: силу початкової мотивації та її корекцію з врахуванням індивідуальних особливостей, рівня виконавської майстерності; повноту музичної інформації для виключення сумнівів, досконалість підготовки концертної програми; регуляція та аналіз



якості бажаного та реального відтворення фортепіанної фактури на всіх етапах роботи над твором; сформованість завадостійкості до надмірної дії стресорів.

Також у підготовці до виступу важливим є знання з акустики та психофізіологічного сприйняття звуку людиною. Виконавцю потрібно орієнтуватися в певних характеристиках акустики залу. Таких як просторовість, інтимність, шумові перешкоди, звуковому балансі. Просторовість є ревербераційною властивістю акустики приміщення, відчуттям перспективи в глибину і ширину, відчуттям відстані між джерелом звуку і залом, відчуттям присутності одночасно з джерелом звуку в спільному просторі, відчуття розподілу звуку зліва направо та вглиб залу. Шумові перешкоди важливо, знаходячись вже безпосередньо на сцені, звикнути до зовнішніх шумових перешкод: скрипу стільців, скрипу педалі, шелесту, шороху, кашлю і т.д. Звикнути в даному випадку означає усвідомити таку присутність, прийняти її. Далі необхідно вибудувати звуковий баланс надати оцінку гучності інструменту відносно величини залу(приміщення). Наприклад, очевидно, що пустий зал заповнити звуком легше ніж за присутності повної зали слухачів, а отже потрібно щось змінювати в динаміці, силі, докласти більших зусиль і основне бути готовим це зробити.

Поняття реверберації пояснюється як відображення звуку в акустичному середовищі. Реверберація утворюється в результаті багаторазового відбиття від поверхонь та одночасного поглинання звукових хвиль. Характеризується кількістю, щільністю, тоном та тривалістю акустичних відгомонів а також поверхнею що відбиває та поглинає звук.

Розрізняють зали, які характеризуються музичною теплотою інтимністю звучання, «водною»(зі значною реверберацією) або ж навпаки «сухою» акустикою. Звучання твору міняється залежно від того, в якому залі його виконувати. Наприклад у лунких залах зі значною реверберацією виконання в занадто швидкому темпі буде звучати нерозбірливо, а зі значною педалізацією ще й забруднено, як звукове «місиво». В такій акустиці затухання звуку окремої ноти суттєво зменшується, тому в швидких темпах звуки просто зливаються, особливо при штриху легато. Музиканти повинні чути цей процес затухання звукових коливань у паузах, чути себе на низьких рівнях звуку, оцінити тембр, динаміку, що розвиває зал.

На формування звукового образу доволі великий вплив має приміщення концертного залу. В процесі руху звукова хвиля піддається обробці, яка змінює її часову структуру, просторові й тембральні (амплітудно-частотні) характеристики, її звуковий баланс. Коли джерело звуку працює в замкнутому

приміщенні, відбувається формування звукового поля в ньому – через відбиття звукових хвиль від стін, стелі. Таким чином, в кожному залу йде спочатку прямий звук, потім перші відбиття з деякою затримкою в часі, а потім дво-, три- і більше звукові хвилі. При кожному відбитті частина енергії поглинається, а частина приходить знову в кінцеві точки, накладаючись на прямий звук. В цих місцях (кінцевих точках) може знаходитись слухач або мікрофон для запису.

Процес підготовки до публічного виступу є не тільки кропіткою працею за інструментом, розширенням необхідних знань але і роботою над своїм психоемоційним станом, емоційним інтелектом. Фактично це є робота над особистими якостями, такими як усвідомлення власних емоцій, впевненість, самоповага, емпатія, адаптаційні здібності, управління стресом – самоконтроль. Саме емоційний інтелект сприяє особистісному зростанню, ефективності професійної діяльності та кар'єрі людини. Емоційний інтелект – це здатність усвідомлювати власні емоції, вміння керувати ними, спроможність мотивувати себе до діяльності, розпізнавати та розуміти емоції інших людей, співчуття.

Одним з методів підготовки свого психоемоційного стану до виступу на публіці є програма доктора медицини Джона Кабата Зіни, що має назву «майндфулнесс» (mindfulness). У 1979 році спеціаліст з молекулярної біології відкрив клініку зниження стресу при Медичній Школі Массачусетського університету і запровадив програму зниження стресу на основі технік з медитаціями, які не мали релігійного характеру. Запропонована ним програма допомагала перенести увагу на теперішній момент без оцінки себе чи навколишньої дійсності. Медитація в цій програмі не фіксована дистанція. Розум не залишається вільним від думок, тому це особливе місце в нашій свідомості, де кожен момент є важливим. Коли ми медитуємо ми вникаємо в роботу нашого розуму: в наші відчуття ( повітря на нашій шкірі, запаху, що розноситься по кімнаті ), наші емоції (любити одне, ненавидіти інше, жадати чогось відкидати щось) і наші думки ( чи не було б дивним побачити слона, що грає на трубі). Практику майндфулнес часто називають «фітнесом для розуму», оскільки вона допомагає сконцентруватись на власних думках, емоціях і тілесних відчуттях. І що найважливіше для виконавця керувати ними. Майндфулнес практики допомагають уявно перенестися зі світу почуттів та емоцій на відчуття, що відбуваються в тілі, й надати їм усвідомленості. Найпростіші з них це медитація – усвідомлене дихання, концентрація на звуках, кольорах, зовнішніх предметах навкруги себе. Важливо в процесі медитації «Mindfulness» навчитися робити одну дію в один момент. Коли граємо твір – то зосередитися на процесі гри. В сучасності «Mindfulness» – це комплексне поняття, яке включає в себе певні техніки

концентрації уваги, роботу з деструктивними емоціями, жити в моменті тут і зараз, приймаючи все без оцінювання. Підхід Mindfulness лежить в основі емоційного інтелекту. Практики майндфулнес також використовують в консервативних школах Великобританії.

Під впливом стресу у виконавця спостерігається зміна фізіологічних процесів: збивається ритм дихання, прискорюється серцебиття, свідомість стає хаотичною, з'являються неприємні відчуття в тілі такі як біль в животі, головний біль, часте бажання йти до туалету, спітнілі та холодні пальці у інструменталістів, пересихає в горлі у співаків і т.д. Цими реакціями організм символізує людину про небезпеку. Практики усвідомленого дихання є інструментом для самопомоги та саморегуляції в критичній стресовій ситуації. У такий момент, психологи та фізіологи радять дихати спокійно й ритмічно. Таке дихання сповнює кров киснем, заспокоює нерви, надає змогу заспокоїтись та зосередитись. Сенс дихальних вправ полягає у свідомому контролі за ритмом, частотою і глибиною дихання.

Інший приклад дихальних вправ: покласти одну руку на живіт, іншу – на груди. Повільно вдихати через ніс доти, доки не почнете відчувати рукою рух живота, сконцентруйте на цьому русі. Груди водночас повинні залишатися в спокої. Уявіть, що живіт – кулька, яку ви надуваєте, груди не рухаються. Після вдиху напружте м'яз живота й видихайте крізь напівзстілі губи. Таке дихання знижує тривогу, тому що допомагає зберегти енергію перед виступом.

Техніка «обійми метелика». Ця техніка була розроблена в Мексиці для дітей, що пережили ураган, щоб посилити відчуття безпеки й зняти стрес. Потрібно схрестити руки на грудях так, щоб права кисть лягла на ліве плече, а ліва – на праве. Почніть повільні, легкі, почергові постукування зібраними пальцями. Повторюйте разів вісім. Це допоможе подолати неспокій, уповільнює серцебиття й допомагає знизити кров'яний тиск.

Хороша техніка, яка повертає в реальність при страху сцени, або ж панічній атаці – 5-4-3-2-1. Потрібно подивитися навколо себе, відмітити 5 предметів, які бачиш; чотири звуки, які чуєш; три відчуття на тілі (дотик); два запахи й один смак. Це те, що допомагає привести себе до тями. Також за підвищеної тривоги ходіть і рахуйте кроки. Можна навіть ходити на місці, щоб переробляти кортизол та адреналін, які виробляються в організмі під час стресу.

Страх виступів на публіці вважається другою за поширеністю фобією після страху смерті. За висновком психіатрів багато виконавців страждають від

патологічної тривоги, навіть паніки в разі потреби концертного виступу. Причиною є невідомість, ризик, вихід із зони комфорту. Для того щоб подолати своє хвилювання перш за все потрібно усвідомити що це нормально, адже хвилювання це наш захисний організм. Головне – не доводити хвилювання до стану паніки, водночас спроби повністю витиснути переживання лише примножують їх. Сприймати такий передконцертний стресовий стан потрібно як звичайне додаткове завдання, яке просто потрібно вирішити. Звичайно, для того щоб пропрацювати хвилювання потрібно розуміти його природу, розібратися з своїми думками, задати собі запитання що саме хвилює і викликає страх, можливо це страх помилки, осуду з боку інших, важливо побудувати план виходу з панічного хвилювання. Ми є тим, про що ми думаємо, а тому фокус уваги потрібно зосередити не на хвилюванні, а на чомусь іншому, тобто переконцентрувати свою увагу.

Вихід на сцену для чутливого, емоційного виконавця це завжди стрес. Досить часто недосвідчені виконавці скаржаться на відсутність концентрації уваги на самому виконанні і перехід в стан паніки безпосередньо на сцені, коли і руки і голова вже виконавський процес не контролюють в реальному часі, а діє лише автоматичність. Тобто виконання відбувається, але за рахунок вже відпрацьованих до автоматизма рухів піаністичного апарату, проте сам творчий процес відсутній як такий. Стан паніки, переживання витіснив усе крім автоматизму. Хоча буває, що і мануальна пам'ять в складних фактурних місцях не виходить, блокується рух пальців, кисть руки стискається і виконання руйнується тоді зовсім. Щоб запобігти таким наслідкам, які досить травматично переносяться, необхідно працювати над своєю психікою в момент безпосереднього виходу на сцену. Калатає серце, важко дихати - потрібно заспокоїти, вирівняти ритм свого дихання за допомогою обраних технік ( підбирається індивідуально). Тремтять руки – знайти їм опору: стоячи, біля столу опертися пальцями в стіл, тремтять ноги – обов'язкова техніка «заземлення» для підняття впевненості і ствердження свого «Я»: стати (можна сидячи), відчутти під ногами тверду опору, розвести в сторони і руки і ноги, при цьому руки підняті вгору ( тіло приймає вигляд літери «Х» ) і голосно сказати «Я» ( як варіант: я можу, я переможець і т.д.), такий прийом використовують американські співаки або оратори на стадіонах при великій кількості глядачів.

Для піаніста найважливішим є відчуття кінчиків пальців з опорою в тверду поверхню. Допомагає навіть фокусування на цьому відчутті за якийсь момент перед виходом на сцену, і саме головне – зберегти в пам'яті це відчуття аж до моменту початку гри на сцені. Таким чином між пальцями піаніста та роєм зберігатиметься тактильний контакт. Студенту-піаністу слід завжди пам'ятати,

що звуки утворюються на інструменті в результаті нашого доторку, тобто працює два головних ресурси тіла: внутрішньо - слухова звукова пам'ять і мануальні відчуття клавіші. Отож, ніщо інше так не врятує піаніста, який має проблему страху перед публікою, як усвідомлення, розуміння всього описаного в даному розділі та праця над собою в даній проблематиці.

### Тестові завдання до розділу 3

1. Що є вирішальною першосною для виконавця-піаніста?
  - А. Звук і час
  - Б. Якість інструменту
  - В. Творче переосмислення твору
2. Що означає « музичне мислення виконавця» ?
  - А. Керування музично-інтонаційними уявленнями
  - Б. Певне творче завдання.
  - В. Керування слуховою пам'яттю
3. Яке основне завдання заключного етапу роботи над фактурою ?
  - А. Публічний концертний виступ
  - Б. Об'єднати твір в єдине ціле
  - В. Стилiзувати своє виконання
4. Чим характеризується фактура творів Ф.Шопена?
  - А. Обертонівістю
  - Б. Жанровою стилізацією
  - В. Мелодизацією другорядних елементів фактури, поліфонізацією.
5. Що відрізняє композиторський стиль Л.Бетговена в його фортепіанній творчості ?

А. Фактурний виклад музичної тканини та «енергія» розвитку композиції в цілому.

Б. Оркестрові барви

В. Мелодизація всіх елементів фактури

6. Що формує підготовка до публічного виступу ?

А. Має сформувати у виконавця емоційну стресостійкість

Б. Сфокусувати увагу

В. Сформувати відчуття кінчика пальця в тверду поверхню

7. Що таке реверберація в акустиці?

А. Частота звуків в хвилині

Б. Це відображення звуку в акустичному середовищі

В. Це суха акустика

8. Що є найважливішим під час виступу на публіці?

А. Впевненість в собі

Б. Концентрація уваги на виконуваному творі

В. Психологічні тактики

## Висновки

Інтерпертування музичних творів це завжди довготривала фізична та інтелектуальна праця: від початку і до моменту фінального виконання результату та навіть під час нього. Для освоєння фортепіанної фактури потрібні певні комплексні знання: з історії фортепіанного мистецтва, теоретичні та практичні знання інструменту, звукоутворення на ньому, про фізіологічні особливості рук піаніста а також психоемоційні техніки задля успішного виконання музичного твору на публіці. Вивчаючи новий твір, оволодіваючи його фактурою, піаніст здійснює глибинну творчу аналітичну діяльність, в якій задіяні всі інтелектуальні та природні здібності його особистості. Навчання безпечній фортепіанній техніці, з розумінням фізіологічних процесів кістково-м'язової системи в русі, володінням штриховою системою є запорукою здоров'я піаністичного апарату.

Окрім цього, музичне виконання вимагає від піаніста входження в певний емоційний стан і в цьому є його подібність з мистецтвом актора. Моторно-рухова сфера, міміка, жестикуляція все це органічно поєднується в процесі музичного виконання. Також в музичному мистецтві як і в театральному піаніст вибудовує драматургію твору – музичну драматургію, план-втілення художнього образу. Ключовим етапом стає успішне володіння фактурою твору, впевненість у здійсненій підготовці і подолання страху сцени, точніше трансформацію страху публічного виступу в почуття емоційного підйому, адже як вважають психологи, позбутися страху сцени назовсім, практично неможливо, особливо надчутливим, з підвищеною збудливістю музикантам. Ще виконавець має усвідомлювати, що формування нової музичної ідеї завжди буде симбіозом відтворення задуму композитора-автора та власної творчої ініціативи.

Усвідомлення виконавцем ролі акустичної фортепіанної музики і її впливу на свідомість та підсвідомість слухача та на самого виконавця змінює його підхід до самого процесу освоєння музичним матеріалом. Розуміння, що музика впливає на мислення, тіло, емоції дає змогу більш глибинно вивчати композицію, ставити вимогливіші цілі, аніж звичне дублювання композиторського тексту. Зрештою, віддаючись процесу оволодіння фортепіанним твором, як виконавець так і слухач потрапляють в сеанс – терапію звуками, адже це запускає когнітивний процес осягнення взаємозв'язків між звуками у осмислену форму. Розвивається емоційний інтелект.

Отже, якість здійсненої роботи над фортепіанним твором на всіх її етапах і є результатом художнього рівня виконання.



## Список використаних джерел

1. Аналіз акустичних характеристик фортепіанного звучання в концертному залі. URL: <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/90e1062a-64c5-4b2c-82aa-efe6858dfca7/content> ( дата звернення 21.09.2024)
2. Angela Hewitt in Lockdown No. 38: Giga from Partita No. 1 in B-flat major by J.S. Bach. URL : <https://m.youtube.com/watch?v=zPCh5HLkOfU> (дата звернення 15.10.2024)
3. Басюк Н. А. Емоційний інтелект і психічне здоров'я учасників освітнього процесу. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/39590/1/wjmk7dzf.pdf> (дата звернення 15.09.2024)
4. Beethoven: Piano Sonata No. 21 "Waldstein", Op. 53 [Horowitz 1972]) URL : <https://m.youtube.com/watch?v=Kp7C7q26yO8> (дата звернення 24.08.2024)
5. Від клавикорду до сучасного фортепіано – Частина 1 (From the Clavichord to the Modern Piano - Part 1 of 2 ) URL: [https://www.youtube.com/watch?v=4uCCw\\_hmILA](https://www.youtube.com/watch?v=4uCCw_hmILA) (дата звернення 7.09.2024)
6. Будова фортепіано. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D1%96%D0%B0%D0%BD%D0%BE#%D0%94%D1%96%D1%8F\\_%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D1%96%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%97\\_%D0%BC%D0%B5%D1%85%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%B8](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D1%96%D0%B0%D0%BD%D0%BE#%D0%94%D1%96%D1%8F_%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D1%96%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D0%BC%D0%B5%D1%85%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%B8) (дата звернення 25.08.2024)
7. Бурська О.П. Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. *Музичне мистецтво і культура*, 1(34), 173-194.
8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації//Навчальний посібник. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення 27.09.2024)
9. Г.Ніколаї. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття// *Ars inter Culturas* №1 (2010), с.121 131. URL : <https://aic.upsl.edu.pl/index.php/1/article/view/13/12> (дата звернення 12.09.2024)

10. Гордійчук Л. В. Самостійна робота над музичним твором: основні етапи та методи : методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано» / Л. В. Гордійчук. – Луцьк : Надстир'я, 2017. – 28 с.
11. Куришев Є. В. Зображальні можливості фортепіано в контексті звуковисотності та динаміки // Том 6 № 2 (2022): АРТ-платФОРМА №6/музикознавчі студії . URL: <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/109> (дата звернення 25.09.2024)
12. Касьяненко, Л. О. (2003а). Піаністичне освоєння фактури твору: Проблеми інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. у Проблеми сучасності: Культура, мистецтво, педагогіка: Збірник наукових праць (сс. 101-118). Харків.
13. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах 14-16 ст / Н. Кашкадамова. - Тернопіль: СМП АСтон, 1998.
14. Крістофорі Фортепіано: Соната номер 6 Людовіка Джустіні ( Cristofori Piano: Sonata number 6 by Lodovico Giustini ) URL: <https://m.youtube.com/watch?v=S1qDC1cjm4E> (дата звернення 7.09.2024)
15. Лященко О. Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики.- Дис.... канд пед. наук: 13.00.04 / О. Д. Лященко. - К., 2001.
16. Рукомойніков В. Робота м'язового апарату піаніста у складних фактурно-технічних умовах // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. №68. том 2. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/68\\_2023/part\\_2/12.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/68_2023/part_2/12.pdf)
17. Milhaud - La Bien-Aimée Op. 101. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=vNh47V9mALA&list=PLryhND8aYjAkbX3ibMhMSMl5JeFXAQqx-> (дата звернення 12.09.2024)
18. Музична кухня 13 06 28 Клавесин. Суспільне Рівне . URL: [https://www.google.com/search?q=%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D1%96%D0%BA%D0%B0+%D0%BD%D0%B0+%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%B8%D0%BD%D1%96&sca\\_esv=6449538529ffda2f&rlz=1C1GGRV\\_enUA775UA775&sxsrf=ADLYWILc0UzVibAIMS-hNAdC8cpP0W\\_uyw%3A1728135336380&ei](https://www.google.com/search?q=%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D1%96%D0%BA%D0%B0+%D0%BD%D0%B0+%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%B8%D0%BD%D1%96&sca_esv=6449538529ffda2f&rlz=1C1GGRV_enUA775UA775&sxsrf=ADLYWILc0UzVibAIMS-hNAdC8cpP0W_uyw%3A1728135336380&ei)
19. Войтович О. Естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал ( на прикладі порівняння музичних творів) // УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ,

СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (НАПРЯМ: Мистецтвознавство) / історико-мистецька спадщина України в контексті світового культурного простору. 2020. № 34 . URL : <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/322>

20. Ораторське мистецтво. Глософобія. 12 способів подолати страх публічних виступів. URL: <https://masterlev.com.ua/12-sposobiv-podolaty-strah-ta-hvylyuvannya-pered-publichnym-vystupom/> (дата звернення 21.09.2024)

21. Касьяненко Л.О. Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму// *Південноукраїнські мистецькі студії* № 1 (2022) РОЗДІЛ 2. НАУКОВІ ПОШУКИ У СФЕРІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА. URL : <https://artstudies.pdpu.edu.ua/index.php/artstudies/article/view/27/24> (дата звернення 9.09.2024)

22. Професійні хвороби рук музикантів: одвічна проблема. URL : [https://www.researchgate.net/publication/361084163\\_PROFESIJNI\\_HVOROBI\\_RUK\\_MUZIKANTIV\\_ODVICNA\\_PROBLEMA](https://www.researchgate.net/publication/361084163_PROFESIJNI_HVOROBI_RUK_MUZIKANTIV_ODVICNA_PROBLEMA) (дата звернення 15.09.2024)

23. Robert Schumann "Faschingsschwank aus Wien" (Intermezzo) Arturo Benedetti Michelangeli ) URL: <https://m.youtube.com/watch?v=RhwWh37a-SM> (дата звернення 15.10.2024)

24. Соколова Г. Виконавська надійність музиканта-інструменталіста у контексті формування сценічно-виконавської культури // *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2023. №7. URL: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.76>

25. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / *Друга редакція* / Г. М. Хоткевич; упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук — Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. — 512 с.

26. Юник Д. Г. Виконавська надійність як основа сценічної діяльності митців музичного мистецтва. Наукова школа Г. М. Падалки: кол. моногр. під наук. ред. А. В. Козир. Київ, 2011. 377 с.

27. Юник Д. Г. Завадостійкість майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської діяльності. Рідна школа. Київ: Освіта, 2012. Вип. 8/9. С. 52–56.

28. Jörg Demus plays Schumann Faschingsschwank aus Wien Op.26 - 4. Intermezzo). URL: <https://m.youtube.com/watch?v=Dz-Lp1OU-yI> (дата звернення 15.10.2024)

## Додатки

Відповіді на тестові завдання:

### Розділ 1.

1. В
2. В
3. А
4. В
5. Б
6. В
7. Б

### Розділ 2

1. В
2. А
3. А
4. Б
5. В
6. А
7. А
8. Б
9. Б
10. А

### Розділ 3

1. А
2. А
3. Б
4. В
5. А
6. А
7. Б
8. Б