

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-92>

УДК 781.2:37.091.3:780.616.432(045)

Юшко Т. Ю.

Юшко Тетяна Юріївна, доцент кафедри загального та спеціалізованого Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Yushko Tetiana, Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-3368-038X>

© Юшко Т. Ю., 2025.

ТЕМПОРИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

TEMPORHYTHMIC ORGANIZATION OF THE PERFORMANCE OF A MUSICAL WORK

Для музиканта-виконавця на будь-якому етапі його професійного становлення важлива робота над ритмом.

У багатогранному комплексі засобів, що сприяють розвитку музики як процесу, одним із головних є ритм. «Спочатку був ритм», — заповідав Ганс фон Бюлов:

... музика — це звуковий процес, а не мить ... вона розгортається у часі ... а звідси простий висновок, що звук і час є основними в оволодінні музикою, виконавською майстерністю, вони визначають усі інші першооснови¹.

Як і мелодія, гармонія та інші засоби музичної виражальності, ритм, пронизуючи всі елементи музичної тканини, залежить від емоційного змісту твору. Слухове сприйняття закономірностей ритму в музичному творі — одна з найваж-

¹ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1967. С. 44.

лівіших умов його повноцінної виконавської інтерпретації. Ритм сприймається безпосередньо, емоційно і рельєфно, живий ритмічний рисунок набуває характерного втілення у творах, різних за жанром, фактурою тощо.

Зважаючи на те, що студенти класу загального та спеціалізованого фортепіано в музичних училищах і закладах вищої освіти переважно не опанували гри на фортепіано в дитинстві (за окремими винятками), вважаємо, що вкрай важливо розглянути питання про виховання в них почуття ритму. Варто зауважити, що навчити ритму досить важко, адже його треба відчувати. Проте, як і інші музичні здібності, почуття ритму можна виховати, розвинути в поєднанні з іншими музично-виражальними засобами. Тільки за таких умов можна вирішувати певне музичне завдання.

Розглянемо основні причини ритмічних помилок і методи їх подолання. Передусім необхідно визнати, що різноманітні ритмічні довільності є наслідком недостатнього розвитку музичних здібностей, неграмотного прочитання метроритмічного запису або відсутності належного професіоналізму. Не зайве сказати, що виконавська культура музиканта формується у процесі виховання, здобуття освіти протягом багатьох років навчання, коли розвиваються інтелектуальні й фізичні компоненти музичної обдарованості, зокрема музичний слух, ритм, пам'ять, реакція на музику. Не менш важливе значення мають і особливості нервової системи музиканта, фізичні дані, що мають відповідати обраній спеціальності. Незалежно від подальшої професіоналізації, на кожному етапі професійної підготовки виконавця — школа — училище (коледж) — заклад вищої освіти (академія) — постають свої конкретні завдання й особливості.

Виховання ритму — це впровадження в музичне мислення дитини основ порядку і рівноваги. Почуття ритму спирається на слухове сприйняття. Прикро, але навіть у вищій школі дуже часто виявляються суттєві помилки, що їх допустили педагоги дитячих музичних шкіл, коли вже дорослий, ніби сформований музикант зненацька починає лічити вголос і, захоплений своєю «мелодекламацією», не чує того, що виконує.

Процес сприйняття музичного твору дуже складний. Безумовно, йому передують певні враження від попереднього спілкування з музикою, а вже далі відбувається осмислення сприйнятого. Дуже результативною формою музичного виховання загалом, а особливо відчуття ритму, є ансамблева гра, йї з перших кроків навчання належить надавати якомога більше уваги. Учасники ансамблю навчаються чітко уявляти своє місце і функції у процесі виконання, мимоволі прислухаються до партнера і коригують свою гру щодо ритму, динаміки, штрихів, виявляють ініціативу.

Працюючи у класі загального і спеціалізованого фортепіано, важливо наголосити, що неоднаковий рівень підготовки студентів на різних факультетах потребує від педагога індивідуального підходу до кожного, постійного удосконалення методики роботи. Адже ці студенти не володіють досконало фортепіано, тому педагог має виявляти слабкі ланки в музичному розвитку кожного і зосередитись на роботі над ними.

Одне з найскладніших завдань для виконавця — це здатність протягом усього твору витримати темп і досягти єдиного ритмічного пульсу. Під ритмічним пульсом розуміють співвідношення загального ритму твору і ритму окремих побудов. Його можна порівняти з биттям серця людини, пульс якої загалом ритмічний, але в окремі моменти може збуджуватись чи заспокоюватись. Для досягнення єдності темпу багато що залежить від музичних здібностей студента: більш обдарований, розвинений краще вирішить це завдання. Недосвідченому студенту складно знайти потрібний темп твору, особливо, коли йдеться про п'єси кантиленного характеру. Якщо початковий темп узятو неправильно, то природність ритмічної пульсації порушується і музика сприймається як неорганізований шум.

Серед усіх процесів вивчення твору організація часу потребує окремої уваги, щоб упевнено узгодити із самим собою і з автором моменти щодо ритму, темпу й інших відхилень і змін. Чим же треба керуватися у виборі темпу? Як уже зазначалося, правильний темп має підказати сама музика, її образно-емоційний зміст, характер ритмічної структури

твору, фактура тощо. Адже недаремно до XVIII століття композитори часто не позначали темпів, вважаючи, що усталені інтерпретаторські традиції та особливості твору (жанрові, фактурні) підкажуть виконавцеві потрібний темп.

Зрозуміло, нині музикування зовсім інше, сучасний музикант виконує твори різних стилів, епох, напрямів. Відомі безліч методичних рекомендацій, редакцій класичних творів, проте неправильний підхід редакції може увести початківця в оману. Адже редакція навіть видатного митця — це лише його погляд на твір. Вивчивши його, музикант доходить висновку, що цей твір чи його окремі частини слід виконувати в темпах, що відповідають позначкам метронома (наразі ми упускаємо всі інші компоненти редакції). Такі редакції принесуть користь лише за умови, якщо виконавець зрозуміє логіку мислення редактора у виборі темпів, а не буде приймати їх як щось непорушне. Навіть авторські позначення метронома можуть бути лише вихідним моментом, який спрямовує пошуки виконавця у певне русло, чи тим критерієм, з яким виконавець порівнює відчуття темпу. Навряд чи можна, виставивши маятник метронома на певну поділку його шкали, вважати, що темп раз і назавжди визначений, адже виконавець у будь-який час зможе взяти його точно. Навіть якщо він і виробить якийсь темп, більш-менш наближений до вказівки метронома, то він буде радше механічний, а не підказаний внутрішньою логікою розвитку музики.

Справедливо зауважити, що неможливо узгодити виконання з показниками метрономів, які запропонували автори чи редактори, адже сліпа ефективність цих інструкцій стирає найменші зміни у тривалості звуку, який дихає життям під час виконання.

Отже, правильний темп має органічно впливати з характеру виконуваної музики. Кожен музикант мав нагоду переконатися, що, заглибившись у сутність музики, він, не роздумуючи над цим спеціально, знаходив темп, завдяки якому міг найбільш повно відтворити її особливості.

Безумовно, головним має бути авторський текст, зазначені в ньому темпи, відхилення від них тощо. Справді, важко

обґрунтувати виконання *Allegro*, якщо автор позначив *Andante*, і навпаки. Проте в самому русі *Allegro* чи *Andante* може бути дуже багато градацій, уміле користування якими і надасть різноманітності виконанню. По суті, виконавство й розпочинається з відчуття цих градацій. Навіть у п'єсах, у яких визначена певна швидкість руху (марш, танець тощо), особливість кожного конкретного твору буде підказувати відповідний йому темп.

Отже, темп визначають згідно з внутрішнім змістом музики. Вивчаючи авторський текст, ремарки, визначаючи особливості стилю композитора, ніби пропускаючи музику крізь себе, виконавець знаходить потрібний темп. Тому не слід «підтягувати» студента, що обрав непереконливий темп, пропонувати більш прийнятний, необхідно, розкриваючи обраний зміст музики, наводячи асоціації, наштотувати його на вибір темпу, який органічно впливає з неї.

Професор Віталій Сечкін, розповідаючи про методи роботи Якова Зака, зазначав, що в його класі взагалі не було мови про темп як про потребу зіграти швидше чи повільніше. За допомогою асоціацій, інколи досить далеких, він спрямовував студента на розуміння образного змісту твору, внаслідок чого народжувався темп, відповідний образно-емоційному строю музики.

Досить часто педагоги наполягають, що бахівське *Allegro* має бути ось таким, *Allegro* інших класиків — інакшим. Безсумнівно, у кожного стилю є свої особливості, що й відбивається у відповідному виборі темпів. Проте сам по собі «бахівський» темп нічого не дасть для розуміння стилю. Треба спрямувати зусилля на те, щоб виявити характерні особливості музики, щоб стилістично «правильний» темп став внутрішньою потребою виконавця. Він може досягти цього не за готовими рецептами, а шляхом опанування широкого кола творів певного стилю.

Тільки вивчення кожного поширеного поняття, точна перевірка кожної традиції на пробному камені самостійного мислення — ось що дасть змогу митцеві знайти самого себе та побачити речі своїми очима.