



УДК 372.878

ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ АГОГІКИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ

Таран І.М., к. пед. н., доцент,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

У статті порушено питання агогіки як важливого складника фортепіанної педагогіки. Здійснено спробу дослідити найбільш важливі проблеми агогічних нюансів та агогічних відтінків. Виявлено шляхи подальшого вивчення агогії як одного з найбільш перспективних педагогічних шляхів для активізації творчого розвитку учнів-піаністів.

Ключові слова: педагогіка, фортепіанна педагогіка, темп, агогіка, фортепіанний твір.

В статье затронут вопрос агогики как важной составляющей фортепианной педагогики. Сделана попытка исследовать наиболее важные проблемы агогических нюансов и агогических оттенков. Определены пути дальнейшего изучения агогики как одного из наиболее перспективных педагогических путей для активизации творческого развития учеников-пианистов.

Ключевые слова: педагогика, фортепианная педагогика, темп, агогика, фортепианное произведение.

Taran I.M. PEDAGOGICAL FOUNDATIONS OF THE USE OF AGOGICS IN PIANO WORKS

The pace of music plays an extremely important role. Usually there is a tendency to accelerate or slow down the pace in piano works due changes of dynamic shades or deviations from the pace of the pace. The question of using tempo and agogical deviations in piano music includes all know how's, which the pianist should be mastered, which tries to make his performance artistic, meaningful, and high-quality. Agogics (Greek ἀγωγή – leaving) – is a slight deviation from the main pace, which usually does not affect the notes. Agogics contributes to the clock and motive division of the work. Such small tempo of deviations in most cases that are intercompensated, which ensure the integrity of the musical movement.

The primary task of the teacher of the piano class is to help realize that you need not only to have a good command of the instrument and be musically aware of the key areas of your work, but also to remember a number of important aspects that each musician must possess. Namely the complex of musical abilities: musicality, musical rumor, sensation of musical rhythm, musical memory, emotionality, etc. At the same time, a certain amount of knowledge, abilities and skills accumulate: hearing and sense of tempo and rhythm develops, musical memory is enriched, orientation is made on the keyboard and on a note sheet, game skills are fixed, and rich creative thinking are developed.

Studying of agogics is one of the most promising ways that leads to the creative development of pianists. This is will allow us to master the formulating force of agogics as one of the important sources of attribution of modern piano pedagogy.

Key words: pedagogy, piano pedagogy, tempo, agogic, piano work.

Постановка проблеми. Темп у музиці відіграє надзвичайно важливу роль. Зазвичай існує тенденція до пришвидшення чи сповільнення темпу в музичних творах через зміну динамічних відтінків чи відхилення від основного темпу. У виконавській практиці часто наявна проблема, коли піаніст не може витримати темпу, заданого у творі, хоча існує необхідність дотримуватися відчуття сильної долі й ритмічного пульсу.

Питання використання темпових та агогічних відхилень у фортепіанній музиці включає в себе всі вміння й навички, якими має оволодіти піаніст, що намагається зробити своє виконання художньо-змістовним і якісним. Агогічні відчуття піаніста, різноманітне використання його видів виявляють такі труднощі, що без спеціальної багаточасної педагогічної роботи й без потрібних знань оволодіти ними неможливо.

Агогіка (грецькою ἀγωγή – відхід) – невелике відхилення від основного темпу, що зазвичай не позначається в нотах. Термін «агогіка» застосовувався ще в давньогрецькій музиці. У сучасній музично-педагогічній теорії цей термін уведений Х. Ріманом у 1884 році. Раніше явище, яке належало до агогії, визначалося як вільне tempo rubato. Агогіка сприяє тактовому й мотивному поділу твору. Пов'язані з фразуванням та артикуляцією агогічні відхилення виникають паралельно музичній динаміці й водночас впливають з неї, в затакті легке crescendo переважно поєднується з невеликим прискоренням темпу. Такі незначні темпові відхилення в більшості випадків взаємокомпенсуються, чим забезпечують цілісність музичного руху [1, с. 50].

У фортепіанних творах, де жанрові особливості не потребують окремого підкреслення і суворо витриманого метричного



руху, темп, як правило, змінюється в невеликих масштабах. Але найбільш цікавим є те, що в довершеному виконанні навіть найбільші відхилення від середнього темпу протягом твору слухач не сприйме як порушення логіки руху. Це дає можливість визначати агогічні відхилення як незначну зміну основного темпу й ритму. Однак таке визначення не варто сприймати буквально, як щось математичне, скоріше, на нього потрібно дивитися з боку естетичних критеріїв, адже те, що в одних фортепіанних творах буде сприйматися як незначний відступ від основного, в інших може бути різким порушенням темпу і ритму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інформаційне підґрунтя сучасних уявлень щодо проблеми агогічних відхилень становлять фундаментальні праці та монографії про видатних композиторів, відомих музикантів і педагогів.

Постійне прагнення «раціоналізувати» роботу щодо вдосконалення використання темпових відхилень, відшукати найбільш ефективні способи освоєння піаністичної майстерності підтверджується значною кількістю педагогічних і музикознавчих досліджень. Питання щодо фортепіанної агогіки свого часу розглядали відомі музиканти та педагоги: О. Алексєєв, О. Голубовська, Н. Кашкадамова, Г. Коган, Я. Мільштейн, С. Фейнберг, В. Холопова та інші. Проте, незважаючи на значну кількість досліджень щодо проблеми агогіки, до цього часу існує немало спірних і нез'ясованих аспектів. З огляду на це, сучасні методичні опрацювання доводять необхідність і систематизацію нових теоретичних і практичних розробок у цій галузі.

Постановка завдання. Мета статті полягає у визначенні педагогічного потенціалу агогіки та обґрунтуванні актуальних можливостей використання агогічних відхилень у процесі розучування фортепіанних творів.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасній музичній педагогіці проблема темпового виконання музичного, зокрема фортепіанного, твору є надзвичайно актуальною. Особливо вагомим, ніж вибір основного темпу для композитора й виконавця, є вміле й відповідне характеру музики використання різних агогічних нюансів. У музичному довіднику Ю. Юцевича дається визначення агогіки: «... незначне відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу й метру, які мають місце під час виконання музичного твору і підпорядковуються завданням створення художнього образу». Це визначення пояснює агогіку досить широко, поєднуючи під одним поняттям різні явища: коливання в темпі,

сприйняття як зміну темпу і зміну довжини звуків усередині метричної долі чи метричної групи. Це сприймається як виразні оновлення музичного ритму і як відомі в музичній практиці агогічні нюанси чи агогічні акценти. Агогіка може визначатися автором або виникати залежно від художнього задуму та інтуїції виконавця [2].

Однак будь-яке музичне виконання цілком може містити в собі різноманітні поєднання, так як між проявами темпової та ритмічної свободи виконання багато спільного й не завжди можна провести суворе граничне розмежування. Так, агогічні відхилення є різного масштабу. Як показують графічні розшифровки темпів виконання, такі відхилення дуже часто набирають такої степені, що правильніше було б виділити їх як значне відхилення темпу.

Однак у творах, де жанрові особливості не потребують окремого підкреслення й суворо витриманого метричного руху, темп, як правило, змінюється в невеликих масштабах. Йозеф Гат вивчав велике темпове коливання на прикладі ноктюрнів Ф. Шопена, зазначаючи, що найдивовижнішим є те, що наше вухо навіть не чує цих нерівностей [3, с. 46]. Таке сприйняття слуху пояснюється не тільки масштабами сприймання ритму і темпу, а й самою природністю агогічних відхилень у художньому виконанні та її необхідністю для живого виконання музики.

Першочерговим завданням викладача по класу фортепіано є допомогти усвідомити, що потрібно не лише добре володіти інструментом і бути музично обізнаним у провідних сферах своєї діяльності, а й пам'ятати про низку важливих аспектів, якими повинен володіти кожен музикант, а саме комплекс музичних здібностей: музичальність, музичний слух, відчуття музичного ритму, музична пам'ять, емоційність тощо. При цьому накопичується певна сума знань, умінь і навичок: розвивається слух і відчуття темпу й ритму, збагачується музична пам'ять, виробляється орієнтація на клавіатурі й нотному записі, закріплюються ігрові навички й розвивається багате творче мислення.

Працюючи з учнями над творами, наприклад, з багатьма класичними сонатами, викладач по класу фортепіано прагне досягнути темпової єдності. Без цього під час виконання твір може «розсипатися». Основним методом збереження цієї цілісності темпу слугує точне відчуття сильної долі. У творах із чітко вираженою метро-ритмікою корисно час від часу підкріплювати це відчуття рахуванням вголос чи працювати під метроном. Ритмічний пульс ні в якому



випадку не повинен розумітися як щось механічне.

«У природі не існує абстрактної тотожності (в русі)», все в ній «то прискорює, то сповільнює свій рух». Із повним правом можна стверджувати, що і тут (у музиці) «варто вимагати свободи від педантичності метра й варварської одноманітності ритму. Адже недолік вільного руху, млявість і пасивність легко призводять до зневіри» [4, с. 120–123].

Агогіка як засіб музичної виразності характеризується невеликим відступом від дотримання ритму і метру, необхідним і зумовленим стисненням та еквівалентним йому розширенням темпу. Значущість вимог агогіки вимагає від будь-якого виконавця аналізу стратегічно найважливіших умов для розкриття змісту музичного твору. Поряд з інтонаційної формою агогіка є ключем до розуміння твору і проявом законів стилю.

У сучасній музичній практиці розрізняються два типи агогіки:

- *tempo rubato* може діяти тільки в одному музичному голосі за збереження *tempo giusto* в супроводі. У цьому випадку можна говорити про дію мікроградацій часу. Подібна манера інтонування забезпечує необхідну виразність при декламаційному характері і спокійному темпі;

- розбіжність моментів інтонування з часовимірюною сіткою може діяти й у всіх голосах разом. Тимчасові градації мають більш широкий діапазон – макронюанси, тобто помітні темпові зрушення. Вони найбільш характерні для творів романтичного стилю в музиці західної Європи XIX століття. Дія типів агогіки підпорядкована певному закону – закону компенсації часу: «скільки взяв – стільки віддав», тобто невеликі прискорення призводять до еквівалентних уповільнень і навпаки [1, с. 490].

Агогіка й ритм у їх взаємозв'язку та в процесі відхилення від основного темпу руху (темп, тривалість нот, тобто параметрів нотного тексту, що мають точну величину) є індивідуальною виконавською інтерпретацією музичного тексту. Вона виникає в тих випадках, коли композиторський текст містить у собі потенційні можливості для використання різноманітних типів агогіки, а їх вибір є справою музиканта-виконавця. Уважається, що зміна темпу може призвести до руйнування образу, закладеного в музиці композитором, а агогічні відхилення художньо виправдані.

Завдання учня-піаніста – розкрити зміст, закладений у музичному творі його автором, є досить складним, адже тут доводиться враховувати зіткнення двох індивіду-

альностей, творчих особистостей, у кожній з яких є свій світогляд, культурні цінності, світосприйняття (сюди можна додати й час, у якому живуть композитор і піаніст), різні темпераменти, різне культурне середовище (Україна-Японія-Німеччина тощо). Агогіка – це спосіб повною мірою відобразити виразність фортепіанного твору, вміння зробити паузу перед виконанням його найважливішої частини [5, с. 327].

Разом із тим у музичному виконавстві відомі такі явища, як переосмислення темпоритмічної або динамічної сторони твору порівняно з трактуваннями, які були прийнятними в епоху його написання. Найчастіше змінюються й загальні концепції інтерпретації. Суттєвою рисою виконавських стилів другої половини XX–XXI ст. є підкреслення метроритмічних, власне конструктивно-тимчасових особливостей твору, що пов'язано з інтересом, що зростає, до ритму в сучасному мистецтві. Виконавські шедеври, які виникли у творчості С. Ріхтера, Г. Гульда та інших, відрізняються насамперед вражаючою логікою розвитку форми, кристалево чіткою пульсацією часу й, у кінцевому підсумку, загальною філософською глибиною й серйозністю інтерпретації. Така інтерпретація має соціальне значення, на основі цього узагальнення створює сучасне, співзвучне естетичним критеріям сьогодення культурного буття прочитання нотного тексту.

Варіантні відхилення від першочергової ритмочасової моделі (на рівні авторського способу) значно збагачують естетичну палітру фортепіанного твору. Кожне індивідуальне, художньо обґрунтоване прочитання його ніби експонує все нові й нові якісні потенції музичного руху. Практично потенціал ритмочасової виразності у фортепіанному творі невичерпний як для виконавця, так і для слухача, будучи зумовлений все більш глибокими процесними пізнаннями, творчим переосмисленням «звучання дійсності». Однак феномен виконавського ритму не може зводитися до своїх носіїв – агогічних і темпових сторін музичного твору. Він має витоки в набагато більш фундаментальних типах організації руху, сформованих у певній культурі.

Незначне відхилення від темпу включає в себе агогічні нюанси, або акценти (трансформації тривалості звуків усередині метроритмічних часток), а також смислові коливання у відтворенні-виконанні композиторського задуму. Також агогіка знаходиться у взаємодії з темпом, ритмом, динамікою тощо. Усе це впливає на виконавський темп, який за відсутності тонких нюансів зазвичай вирівнюється. Часом аго-



гічне розтягування тривалості поширюється на низку ритмічних долей, завдяки чому виникає ефект уповільнення. Ще одна закономірність, яка виникає в умовах вільного ритмічного виконання, полягає в тому, що тривалості звуків змінюються при прискоренні руху: звучить як $1/16$, $1/16$ – як $1/32$ тощо, тобто коротшають зазвичай у 2 рази.

Агогічні відхилення у високопрофесійному виконанні сприймаються природно й художньо виправданими. Тобто виконання високоякісного музиканта-піаніста не може бути «простим». Взаємозв'язок агогіки й ритму не має жорсткого характеру відносно. Головним аксіологічним критерієм є тут естетичний.

У педагогічній практиці часто наявна проблема, коли учень не може витримати темп, заданий у творі, хоча викладач завжди вказує на необхідність відчуття сильної долі й ритмічного пульсу. Щоб запобігти цьому, учня від початку необхідно привчати до контролювання темпу виконання. Чітко вказувати на відхилення чи опущення сильної долі. Варто пробувати грати твір у різних темпах, після чого почати їх прирівнювати. Потрібно пояснювати, де частіше за все виникають непередбачувані зміни темпу і які частини варто тримати під особливим контролем (наприклад, часто в класичних сонатах і сонатинах темп репризи не збігається з початковим; уповільнюються технічно складні місця тощо).

Отже, педагогічна інтерпретація, що стосується співвідношення темпу, ритму й агогіки, має характер м'яких і жорстких зв'язків. М'які зв'язки – це агогічні нюанси, які не впливають на загальний темп твору, їх виконання є художньо-репрезентативною інтерпретацією. Жорсткі зв'язки припускають значні темпові відхилення, є художньо-конструктивним типом інтерпретації. Узагальненим феноменом у всіх видів інтерпретації є виконавська адекватність, під якою розуміється найбільш точно про-

читання всіх композиторських указівок у нотному тексті фортепіанного твору.

Висновки з проведеного дослідження.

Масштаб агогічних відхилень від основного темпу визначає багато факторів, серед яких – жанр і стиль твору, манера виконання, характер музичних образів, емоційний зміст музики тощо. Ці фактори в їх взаємозв'язку й у процесі відхилення від основного темпу руху (темп, тривалість нот, тобто параметрів нотного тексту, що мають точну величину) є індивідуальною виконавською інтерпретацією музичного тексту. Вона виникає в тих випадках, коли композиторський текст містить у собі потенційні можливості для використання різноманітних агогічних відхилень, а їх вибір є справою виконавця.

Вивчення агогіки – один із найбільш перспективних шляхів, що ведуть у напрямі творчого розвитку учнів-піаністів. Саме це дасть змогу доступно оволодіти формотворною силою агогіки як вагомим джерелом атрибуції сучасної фортепіанної педагогіки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Музыкальная энциклопедия: у 6 т. / гл. ред.: Ю.В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 6. 491 с.
2. Юцевич Ю.С. Музыка: словник-довідник. Тернопіль: Навч. книга «Богдан», 2003. 352 с. <http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%90%D0%93%D0%9E%D0%93%D0%86%D0%9A%D0%90> (дата звернення: 25.10.2018).
3. Сабанеев Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Ленинград: Музыка, 1984. 56 с.
4. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1965. 288 с.
5. Fraser A. The craft of piano playing: a new approach to piano technique. Maryland: Scarescow press inc., 2003. P. 448. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=YHlfoFysEEEC&dq=piano+agodic&hl=uk> (дата звернення: 25.10.2018).