

5. Кремень Ф.М. Динамика системообразующих свойств профессиональной ментальности педагога: Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 // Ин-т дошк. образования и семейного воспитания Российской акад. образования. – Смоленск, 2002. – С.20.
6. Могилевська І.М. Педагогічні проблеми інтерпретації музичного тексту // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. – Одеса, 1998. – С.80–84.

In clauses it is paid attention to some aspects of a phenomenon of mentality in various areas of a science, it is certain concepts of mental experience, of actual problem of mental attributes of is musical-performing preparation, recommendations concerning the account of mentality during is musical-performing preparation with students – foreigners are offered.

Key words: musical and instrumental preparation, mentality, interpretation.

УДК 781.62:781.15

ББК 85.310.71

Ірина Таран

ПОЛІРИТМІЯ ЯК ПРОБЛЕМА ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

У статті досліджується проблема поліритмії як одна з особливо складних і важливих у фортепіанному виконавстві. Детально розглядаються раціональний та інтуїтивний принципи виконання поліритмічних поєднань. Виявлено перспективи щодо подальшого дослідження поліритмії.

Ключові слова: поліритмія, фортепіанне виконавство, поліритмічні поєднання.

Проблема поліритмії є однією з особливо складних і важливих у фортепіанному виконавстві. З огляду на це, сучасні методичні опрацювання доводять необхідність нових теоретичних та практичних розробок у цій галузі. Суперечливість деяких рекомендацій піаністів-педагогів, а також недостатність спеціальних досліджень щодо питань поліритмії в музикознавчій літературі свідчить про те, що ця проблема чекає свого розв'язання.

Протягом багатовікового розвитку музики склалося декілька концепцій, в яких порівнювано вирішувалися питання ролі ритму, зокрема й поліритмії, у творчій практиці. Окремі музикологи вважали, що ритм протиставляється метру, а інші підкреслювали здатність повного отождоження цих понять. Так, Георг Ріман відрізняв ритм від метра, вважаючи об'єктом ритміки "важкість" та "легкість" (сильні і слабкі доли) [1]. Матіс Люсі вбачав природу ритму в метричній сфері, тобто чергуванні сильних і слабких долей у музичній послідовності, а Джордж Гров повністю ототожнював поняття ритму і метра, зокрема також поліритмії і поліметрії [2].

Знамениті фізіологи початку ХХ століття І.Павлов та І.Сеченов досліджували музично-ритмічну організацію свідомості. Згодом цю роботу продовжили вчені-психологи Л.Виготський, О.Леонтьєв, Н.Огородникова, К.Тарасова та інші [3]. Ритмічній організації психофізіологічної та сенсорної системи присвячено ряд робіт А.Ізнака й А.Супіна. О.Лосєв розглядає музичний ритм у більш широкому розумінні як одиницю світовідчуття й складну систему понять та почуттів, які формують світогляд [4].

Видатні піаністи-педагоги Василь Барвінський, Фелікс Блюменфельд, Олександр Гольденвейзер, Костянтин Ігумнов, Генріх Нейгауз, Леонід Ніколаєв, Роман Савицький та багато інших розглядали ритм, зокрема поліритмічні поєднання, у комплексі фахової підготовки піаністів. У галузі музикознавчих досліджень ці питання розглядаються в контексті виконавських піаністичних проблем (О.Алексєєв, Т.Воробкевич, Й.Гофман, Г.Нейгауз, С.Фейнберг, Г.Фергюсон та інші) [5–10].

Незважаючи на значну кількість досліджень, до цього часу існує немало спірних і нез'ясованих моментів щодо проблеми поліритмії. Саме це зумовлює актуальність нашої роботи.

П о л і р и т м і я (грецькою πολυς (багато) і ρυθμός (ритм від ρεω – розміреність, мірна течія) – одночасне поєднання двох і більше ритмічних малюнків, що не збігаються [11, с.204].

Існують різні рівні організації музичної поліритмії, тому це поняття припускає як широке, так і вузьке тлумачення. Поліритмія в широкому розумінні стосується об'єднання в багатоголосся будь-яких ритмічних малюнків, що не збігаються один з одним (наприклад, в одному

голосі – четвертні ноти, в іншому – восьмі); протилежна моноритмії – ритмічній тотожності голосів. Поліритмія – явище, характерне для музичної культури країн Африки і Сходу (наприклад, поєднання різноманітних ритмів під час виконання на ударних інструментах), а також загальна норма для багатоголосся європейської музики; починаючи з мотету XII–XIII століть – необхідна умова поліфонії. Поліритмія у вузькому значенні – це поєднання ритмічних малюнків по вертикалі, коли в реальному звучанні відсутня спільномірність для всіх голосів найменша часова одиниця (сполучення бінарних поділів з особливими видами ритмічного ділення – тріолями, квінтолями тощо); характерна для музики Фридерика Шопена, Олександра Скрябіна та інших, а також для композиторів XX–XXI століть. Найбільш розповсюдженими формами організації поліритмії можна вважати полімодальність або контрапункт голосів у різних модусах; поліметрію; поліхронність [12, с.334].

Основні властивості поліритмії, що викристалізувалися протягом різних етапів її історичного розвитку, допомагають встановити дійсну еволюцію сталевих форм поліритмії в їх музично-художній якості. Тотожна еволюція прослідковується й у фактурній складності поліритмічних форм та методів їх освоєння в різних видах музичного, зокрема фортепіанного, виконавства. У зв'язку з музично-теоретичним (мензурним) й виконавсько-фортепіанним (рахунковим) змістом поліритмічної фактури слід виділити такі її складності існуючих поліритмічних форм:

- *найпростіший* – послідовне проведення дуолей і тріолей в одноголоссі викладу;
- *простий* – одночасне проведення дуолей і тріолей (а також фігур на кшталт 2 : 5; 2 : 7; 2 : 9 тощо) у двоголоссі викладу;
- *складний* – послідовне й одночасне проведення трьохмензурних співвідношень тривалості долей (на кшталт 2 : 3 : 5; 3 : 5 : 8; 4 : 9 : 11 тощо) у багатоголоссі викладу;
- *найскладніший* – послідовне й одночасне проведення більш ніж трьохмензурних співвідношень тривалості долей у багатоголоссі фортепіанного чи ансамблево-оркестрового викладу.

Процес формування почуття поліритмії в піаністів охоплює всі грані розуміння природи ритму: відчуття відносності в сприйнятті часу; розуміння ритму в музиці як емоційно виразової, художньо-сислової категорії, а не тільки просторової: технологія виконавського музичного ритму завжди моторно-рухова у своїй основі. Динаміка поліритмії, що знаходить у музичному формоутворенні смислове наповнення, може бути різноманітною. Вона визначається конкретним співвідношенням двох основних функцій ритму – активно-стимулюючої (процесуальної) та структурно-організуючої, тобто “форми у русі” і “форми у спокої”. Тісно змикаючись із найзагальнішими основами музичного формоутворення, ритм виступає одночасно і як процес, і як його організація. Активна, доцентрова тенденція в ритмі є провідною. Як головний драматургічний чинник, ритм виступає справжнім “режисером” усієї музичної дії [13, с.104].

Досягнення правильного виконання поліритмії вимагає застосування різноманітних допоміжних засобів. Так, поліритмічна вправність піаністів розвиватиметься на спеціальних вправах, які допомагають знайти необхідне розуміння проблеми. Особливо вагомим результатом можна досягнути при опрацюванні поліритмічних завдань, що містяться в збірниках вправ таких авторів:

- Й.Брамс, “51 вправа для фортепіано”;
- О.Гнесіна, “Підготовчі вправи до різних видів фортепіанної техніки”;
- Р.Йозефі, “Школа віртуозної фортепіанної гри”;
- А.Корто, “Раціональні принципи фортепіанної техніки”;
- І.Е.Філіпп, “Ритмічні вправи”;
- І.Штепанова-Курцова, “Фортепіанна техніка”.

Виконання поліритмічних завдань допоможе у розвитку: поліфонічного слуху (уміння слухати одночасно дві незалежні лінії); доброго відчуття рівномірної пульсації (розміщення в одній одиниці пульсації різних ритмічних груп із неоднорідною кількістю часових долей); навиків рухово-моторного автоматизму при виконанні кожної ритмічної групи тощо.

Однак і досі не вироблено єдиної думки щодо шляхів вирішення проблеми поліритмії. Існують рекомендації спеціалістів, які пропонують раціональний або інтуїтивний принципи подолання поліритмічних труднощів.

Суть *раціонального* освоєння поліритмії полягає в тому, що, починаючи виконувати якусь поліритмічну фігуру одночасно обома руками, слід знайти спільний знаменник і вести “рахунок на спільне найменше кратне обох ритмів з тим, щоб кожна рука вступала на відповідну одиницю рахування” [14, с.293].

Прихильники раціонального принципу освоєння поліритмічних поєднань рекомендують застосування таких допоміжних прийомів:

- вистукування поліритмічного рисунка обома руками;
- побудова схем-креслень, де максимально наочно можна показати метричні співвідношення поліритмічних фігур;
- одночасне відтворення обох голосів поліритмічної фігури в повільному темпі й із ритмічним спрощенням;
- виконання звуків, які не збігаються, але знаходяться на близькій часовій відстані, як вид арпеджіато або ноти з форшлагом;
- рахування в повільному темпі на раз - і - два - і - три - і;
- підписання під відповідними пунктами нотного тексту перших літер “рахункових слів” і об’єднання їх рисою;
- послідовний розподіл уваги й концентрація на виконанні провідного голосу (на початковій стадії роботи – це голос із дрібнішими тривалостями, а потім – голос, що є основним у художньому плані);
- побудова в найскладніших випадках поліритмії таблиць часових співвідношень.

Указані прийоми подолання поліритмічних труднощів передбачають: детальний аналітичний розбір ритмічної структури кожного голосу, розуміння того, на яку долю такту і частину долі припадає кожна нота; спеціальну роботу над найдрібнішими тривалостями з ретельним вирівнюванням по них швидкості загального руху; роздрібнення рахунку у важких випадках таким чином, щоб кожне рахункове слово припадало не більш як на дві-три ноти дрібної тривалості, а потім – укрупнення рахунку; уявне прораховування “порожніх тактів” як засіб боротьби з нерівним рахунком.

Отже, представники раціонального принципу освоєння поліритмії наголошують на використанні в основному інтелектуальних моментів. Однак при цьому піаністи часто перебільшують значення суто числових співвідношень рахункових долей, що в цілому не сприяє художньому відтворенню поліритмічних поєднань.

Інтуїтивний принцип роботи над поліритмією передбачає безпосередньо піаністичне, інтуїтивне її освоєння. У цьому випадку, перш ніж починати відтворення фігури будь-якого поліритмічного поєднання в цілому, слід ретельно тренуватися у виконанні партії кожної руки окремо, довівши це до автоматизму. Потім, після об’єднання обох рук, повинен з’явитися необхідний результат. Велике значення приділяється також вибору темпу виконання. Спочатку встановлюється порівняно швидкий темп (але не навпаки, як під час освоєння інших технічних труднощів), який в подальшому постійно сповільнюється. Особливо важливим є багаторазове відтворення поліритмічного поєднання, що сприятиме виникненню цілісного відчуття загального ритму усього руху. Правильне виконання досягається зовсім не в результаті поступового подолання труднощів, а завдяки так званому “стрибку”, що є найпоказовішим: адже після того, як цей “стрибок” відбувся, важко навіть пояснити, у чому полягали будь-які труднощі.

Однак буває, що навіть неодноразово повторивши виконувану поліритмічну фігуру, піаніст тривалий час не може відтворити необхідне поліритмічне поєднання. Тоді доцільним вбачається спробувати виконувати на одну часову одиницю різну кількість звуків. Автоматизувавши рух однієї руки на одну часову одиницю, можна спробувати поступово поєднати другий голос з іншою кількістю звуків, що допоможе подолати труднощі.

Викладене вище змушує критично ставитися до принципів чисто раціонального або інтуїтивного подолання поліритмічних труднощів. “Вухом” повинне не тільки “чути” час поліритмії, а й “бачити” його, підтверджуючи таким чином полісенсорний характер свого сприйняття. Тут слід виходити з того, що виконавець, починаючи роботу над фортепіанним твором, повинен мати перед собою спеціальне зображення запису фігури поліритмії. Маючи характер еталона, зображення фігур поліритмії може служити надійним засобом усунення помилок, які часто зустрічаються у відомих виданнях багатьох фортепіанних творів, де співвідношення тривалос-

тей долей нерідко передається викривлено, особливо в складних і багатолінійних фігурах поліритмії. Переконалися в цьому можна на прикладі порівняння запису поліритмічних фігур в академічних виданнях творів Фридерика Шопена із записом тих самих фігур, який здійснений на основі спеціально розробленої таблиці. “Відрегулювавши” й “настроївши” за допомогою такого засобу, “ключа”, “еталона” конкретну поліритмічну фігуру того чи іншого твору, можна приступити до її точного авторського відтворення [15, с.55].

Отже, можна із впевненістю визнати повну правомірність як раціонального, так й інтуїтивного принципів подолання поліритмічних труднощів. Однак не варто протиставляти їх один одному чи абсолютизувати.

Відчуття поліритмії, як важливого чинника фахової підготовки піаністів, необхідно виховувати постійно, зокрема за допомогою:

– поліритмічного виконання гам: у правій руці – тріолі, у лівій – дві ноти на одиницю пульсації при грі рівнобіжно. Ця вправа опрацьовується всіма методами раціонального й інтуїтивного способів. Можна вчити її різними штрихами в кожній руці. Подальші завдання ускладнюються виконанням тих самих поліритмічних поєднань у гамі розбіжно, а потім поєднанням гами з арпеджіо в поліритмічній групі “три на чотири”;

– введення у репертуар творів, які мають поліритмічний виклад, наприклад: “Арабеска №1” Клода Дебюссі; “Пісня без слів №20” Фелікса Мендельсона; “Етюд ор.25 №2” й “Етюд №25” Фридерика Шопена тощо.

Виконання на фортепіано активно виховує, різносторонньо “вправляє” поліритмічне відчуття, створює природне, виключно сприятливе середовище для піаністів. Однак поліритмічні завдання необхідно вирішувати систематично й цілеспрямовано, ускладнюючи їх відповідно до рівня пізнавальної діяльності виконавців. Пошуки досконалої художньо-поліритмічної вправності дають можливість не тільки зрозуміти та засвоїти засоби музичної виразності, але й відтворити художній образ твору, що становить основу виховання фортепіанної майстерності. При цьому важливо враховувати комплексне вирішення основних завдань поліритмічного характеру: систематичність, поступовість, послідовність, повторність. Адже ніяка трудність не може бути подолана без ретельного вивчення, а вміле поєднання запропонованих положень дозволить ефективніше розв’язувати проблему освоєння поліритмії під час виконання фортепіанних творів.

1. Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. – Leipzig, 1903.
2. Lussy M. Le rythme musical, Son origine, sa fonction et son accentuation. – Paris, 1883.
3. Тарасова К.В. К онтогенезу чувства музыкального ритма // Генезис сенсорных способностей. – М.: Музыка, 1976. – 559 с.
4. Лосев А.Ф. Античная философия истории / Серия “Из истории мировой культуры”. – М.: Наука, 1977. – 207 с.
5. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
6. Воробкевич Т.Б. Методика викладання гри на фортепіано. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
7. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музыка, 1961. – 164 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Госмузиздат, 1961. – 318 с. 9. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1965. – 515 с.
10. Фергюсон Г. Фортеп’яне виконавство. – Львів: Сполом, 2007. – 224 с.
11. Юцевич Ю.Є. Музыка: Словник-довідник. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.; 77 нотн. прикладів.
12. Музыкальная энциклопедия // Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Вып.IV. – С.334–336.
13. Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – 298 с.
14. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.; Л.: Госмузиздат, 1947. – С.293.
15. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства / Ред. А.Й.Корженевський. – К.: Муз. Україна, 1981. – 115 с.

The author of the article investigates polyrhythmia as one of the most difficult and important problems in the piano performing art. Detail are considered the rational and intuitive principles of execution the polyrhythmical combinations. There are found prospects for future polyrhythmical investigations.

Key words: polyrhythmia, piano performing art, polyrhythmical combinations.