

Своєю мелодійністю та співучістю вона нагадує пісню, тому виконуватиметься в спокійному русі, м'яким звуком. Фугета побудована на доволі протяжній темі, яка займає п'ять тактів. У шостому такті вступає та ж тема, у лівій руці. Трудність виконання полягає у використанні штриха легато, при проведенні теми в обох голосах. У наступній частині слідує низхідна секвенційна побудова, яка призводить до останнього кульмінаційного проведення теми на forte. Робота над цим невеличким поліфонічним твором дає можливість музикантам початківцям ознайомитися з поліфонією, написаною на виразну тему, яку необхідно прослухати в усіх голосах, а також попрацювати над самостійністю кожної з них, яка проявляється в практично ніколи не співпадаючому фразуванні, штрихах, кульмінаціях та динамічному розвитку.

Прелюдії та фуги С. Павлюченка були написані для виховання поліфонічного мислення в професійних музикантів-початківців. Свідченням цього є проста музична мова такого «складного» музичного жанру, як фуга, де важлива індивідуалізація кожного голосу, лаконічність мелодичних побудов, плавність голосоведення, ясність контрапунктичного руху, музична форма тощо.

Попри «простоту» розглянутого опусу, не слід забувати, що опанування навичками виконання поліфонічних творів, незалежно від віку піаніста, відбувається за певними спільними закономірностями. На початковому етапі роботи слід визначити фразування, необхідні способи артикуляції, вивчити аплікатуру кожного голосу окремо, визначити кульмінації, інтермедії, протискладення, динамічні рельєфи тощо. Розвиток поліфонічного мислення та навиків виконання поліфонічної фактури є одним із найважливіших аспектів виховання піаніста, адже допомагає засвоєнню низки професійних навичок.

Багатогранність індивідуальності С. Павлюченка розкривається в об'єднанні науково-дослідницького, педагогічного та композиторського дарувань, а своєрідність та значимість фортепіанних циклів композитора відіграє велику роль у розвитку поліфонічного мислення піаністів.

О. Степанова

РОЗВИТОК ТЕХНІЧНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО ПІД ВПЛИВОМ АЗІЙСЬКИХ ШКІЛ

О. Stepanova

THE DEVELOPMENT OF PIANO PLAYING TECHNIQUES UNDER THE INFLUENCE OF ASIAN SCHOOLS

У сучасному музикознавчому дискурсі спостерігається стійка тенденція до посилення уваги до феномена азійських фортепіанних шкіл, які за останні десятиліття сформували потужний вплив на глобальну піаністичну практику. Зростання кількості лауреатів міжнародних конкурсів серед представників Китаю, Південної Кореї, Японії та інших країн Східної Азії свідчать вже не тільки про результативність їхньої педагогічної системи, але й про виникнення нової парадигми виховання піаніста, що поєднує східну ментальність з високою дисциплінованістю і філософською глибиною підходу до музичного мистецтва.

Актуальність дослідження впливу азійських шкіл на розвиток технічних прийомів гри на фортепіано зумовлена потребою осмислення нових педагогічних

стратегій у світлі міжкультурних процесів глобалізації. Так, аналіз цього явища дозволяє продемонструвати акценти встановлення закономірностей становлення унікальних технічних моделей, які поєднують раціональну європейську методологію з інтуїтивно-естетичною природою східного мислення. Синтез таких підходів формує підґрунтя для розвитку та розширення технічних та художніх можливостей сучасного піаніста.

Історичні передумови розвитку фортепіанного мистецтва в Східній Азії пов'язані з процесом адаптації західноєвропейської музичної традиції до культурного ґрунту Китаю, Японії та Кореї. Включення фортепіано до освітніх програм початку ХХ ст. супроводжувалося активним залученням іноземних педагогів та виїздами азійських музикантів на навчання до провідних європейських консерваторій. Унаслідок цього відбулося поступове формування локальних піаністичних шкіл, які, опираючись на класичну технічну основу, виробили власні принципи виховання піаніста.

Одним з визначальних чинників азійського підходу до формування техніки є рання інтенсифікація навчального процесу та системність роботи над апаратом виконавця. У китайській педагогічній практиці домінує установка на стабільність, витривалість і фізичну підготовку руки піаніста. З цією метою широко застосовуються вправи європейських авторів — Ш. Л. Ганона (Ханона), К. Черні, Ф. Бургмюллера — однак методика їх опанування набуває особливого східного характеру: наполегливе повторення поєднується з медитативною концентрацією, що формує не лише технічну майстерність, а й психологічну витримку. Таке поєднання технічного «дрілінгу» з внутрішньою дисципліною духу створює унікальний феномен азійського піанізму.

Водночас педагогічна система Китаю вирізняється інтеграцією національного музичного матеріалу до навчального процесу. Репертуар учнів охоплює як європейські класичні твори, так і композиції на основі народних інтонацій, що стимулює формування культурної ідентичності та художнього смаку. З середини ХХ ст. в Китаї створено широкий пласт навчального репертуару для дітей, заснованого на фольклорних мелодіях, який сприяє гармонійному поєднанню технічного і духовного аспектів виховання музиканта.

Не менш вагомим є внесок Японії, де методика Сін'їті Сузукі започаткувала гуманістичну модель музичного виховання, орієнтовану на природний розвиток дитини через слухове сприйняття та наслідування. Принцип «музика як мова» визначив новий педагогічний вектор, у якому техніка не є самоціллю, а стає інструментом розкриття особистості. Такий підхід розширив уявлення про шляхи формування музичних навичок і вийшов за межі національних кордонів, утвердившись як універсальна система естетичного виховання.

Соціокультурний контекст східноазійської освіти відіграє ключову роль у результативності навчання. Для азійських країн характерна висока мотивація, глибока залученість родини в процес музичного розвитку дитини, а також орієнтація на багатогодинну самостійну практику. Дослідження показують, що учні-піаністи з Китаю та Кореї витрачають на щоденні заняття удвічі більше часу, ніж їхні європейські однолітки, що визначає особливу цінність праці як моральної категорії в східній культурі.

Таким чином, азійські фортепіанні школи демонструють унікальний тип художньо-педагогічної системи, у якій технічна досконалість є складовою духовного

самовдосконалення та самовираження. Цілісність підходу, що поєднує техніку, етику й естетику, формує модель піаніста нового типу — митця, здатного мислити синтетично, поєднуючи у своїй діяльності східну медитативність із західною логічністю. Саме ця гармонійна єдність інтелектуальної та емоційної сфер і визначає досягнення конкурентоспроможності азійських виконавців на міжнародній арені.

У добу глобалізації обмін педагогічними моделями між Сходом і Заходом набуває стратегічного значення. Аналіз тенденцій розвитку технічних прийомів гри під впливом азійських шкіл засвідчує, що взаємне навчання сприяє поглибленню методологічної бази сучасної фортепіанної педагогіки, відкриваючи нові перспективи інтеграції культурних традицій у світовий освітній простір.

Р. Ніколенко

«ЛІСОВІ СЦЕНИ» ОР. 82 Р. ШУМАНА У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ Р. ЛУПУ

R. Nikolenko

R. SCHUMANN'S "WALDSZENEN" OP. 82 IN R. LUPU'S PERFORMING INTERPRETATION

Упродовж виконавської кар'єри видатний румунський піаніст Раду Лупу неодноразово включав фортепіанні цикли Р. Шумана до свого репертуару. У творчому доробку музиканта є як масштабні композиції, так і більш лаконічні цикли. Звернімо увагу на невеликий програмний цикл фортепіанних мініатюр — «Лісові сцени» ор. 82. Цей твір Р. Шумана відкриває концерт Р. Лупу в Teatro Carlo Felice в м. Генуя, який відбувся 24 квітня 2006 р. Розглянений цикл програмних мініатюр Р. Шумана трактується румунським піаністом у лірико-споглядальному ключі. Цьому враженню сприяє, зокрема, переважання помірних темпів. Навіть рухливі п'єси «Лісових сцен» Р. Лупу трактує дещо стриманіше, відходячи таким чином від їх звукового еталону, якого зазвичай дотримується більшість виконавців. Така манера репрезентації музичного матеріалу дозволяє рельєфно виявити всі нюанси голосоведення в насиченій поліфонізованій фактурі та водночас сприяє створенню своєрідної композиційно-драматургічної єдності циклу.

Окремо варто сказати й про специфіку трактування Р. Лупу виконавської драматургії твору, адже піаніст уникає значних цезур між п'єсами. Це зауваження стосується навіть 4 і 5 та 8 і 9 мініатюр, між якими за композиторським задумом має бути фермата. Такі виконавські рішення сприяють безперервності, поступовості композиційно-драматургічного розгортання циклу, при якому відсутній певний кульмінаційний центр, а виникає враження калейдоскопічності, постійної зміни яскраво індивідуалізованих музичних образів.

Розглянемо специфіку інтерпретації мініатюр «Лісових сцен» більш детально. Перша п'єса («Вступ») за своєю образністю є лірично-оповідальною. Піаніст яскраво віддаляє мелодичні голоси фактури від супроводу, виявляючи завдяки туше та динамічній нюансировці темброву своєрідність звучання кожного фортепіанного регістру. Наприклад, у двох перших тактах першого розділу простої двочастинної форми, у якій написана мініатюра, музикант виразно проводить мелодичну лінію в басовому регістрі (мала-велика октави), виявляючи насиченість та м'якість його тембрального звучання, що в поєднанні з тихою динамікою (у нотах зазначено нюанс *pp*) надає виконавському висловлюванню своєрідної потаємності. В подальшому, коли мелодична лінія переходить у середній регістр фортепіано (1–2 октави), піаніст