

ФОРМУВАННЯ ФІЗІОЛОГІЧНОГО НАПРЯМКУ В ТЕОРІЇ ПІАНІЗМА ХІХ-ХХ СТ.

Наприкінці ХІХ століття багато педагогів дійшли до висновку про необхідність критичного перегляду методичних занять з піаністами. Невідповідність старої традиційної школи вимогам виконавського мистецтва визнавалась усіма педагогами, які мислили прогресивно. Вони не могли не бачити, що найкращі віртуози – учні Ліста, Лешетицького, М. Рубінштейна, Сафонова та інших видатних педагогів – грали далеко не за правилами традиційної школи і володіли заздрісною свободою руху, про яку могли лише мріяти учні педагогів-репетиторів багатьох консерваторій. Назривала необхідність розробки нових шляхів оволодіння фортепіанною технікою, які звільнили б учнів від скутості і непотрібної витрати часу на нескінченні пальцеві вправи, які не дають можливості впоратись з технічними завданнями виконання нової музики.

Розуміючи, що розв'язувати проблему техніки не можна емпірично, а тільки на основі особистого досвіду, деякі німецькі педагоги, які прагнули до більш наукової і об'єктивної розробки цього питання, намагалися розібратися в тому, які прийоми руху дані людині від природи і як з цим узгоджуються поради традиційної фортепіанної педагогіки. Для цього необхідно було звернутися до анатомії і фізіології. Ці науки могли б підказати як треба спростити правильну систему рухів піаніста. Так з'явилась наука про піанізм, яка претендує на розкриття правильних шляхів розвитку фортепіанної техніки.

Перший етап формування теорії піанізму отримав назву фізіологічної школи фортепіанної гри, так як вся увага її засновників була спрямована на розробку рухів піаніста на основі даних анатомії і фізіології.

Засновником наукової теорії піанізму був німецький педагог, диригент і композитор ЛЮДВІГ ДЕППЕ (1828-1890). Вдумливий і спостережливий музикант дійшов висновку, що гра одними пальцями, без участі усієї руки, ставить перед виконавцем складні і невідповідні завдання. У цьому його переконували і часті випадки професійних захворювань у піаністів у результаті багатогодинних пальцевих вправ. Для того, щоб розібратися у цьому питанні Деппе почав вивчати анатомію і фізіологію людини і переконався у невідповідності існуючої системи навчання гри на фортепіано, заснованій на неправильних уявленнях про природу ігрових рухів і невиправданому відриві технічної роботи від художніх завдань виконавського мистецтва.

Висновки Деппе стосовно технічної сторони гри на фортепіано були докорінно протилежні старим поглядам. Він переконався у тому, що гра на фортепіано, особливо при виконанні музики ХІХ століття, потребує величезної витрати фізичної енергії. Розраховувати при цьому лише на пальці неприпустимо, адже вони мають найбільш м'які і слабкі м'язи, які не можуть забезпечувати необхідну силу удару. Неправильна система гри, при якій молотчоподібний сильно зігнутий палець при нерухомій кисті повинен високо підійматися і вертикально падати на клавішу. Все це призводило до скутості і непотрібним на-

пруженням рук з самого початку навчання. Прагнення грати лише пальцями було неправильним і тому, що будь-які рухи пальцевих м'язів обов'язково пов'язані з м'язовою роботою тих частин руки, які знаходяться вище.

Дійшовши до таких висновків, Деппе розробив свою систему розвитку піаністичних навичок, яка була заснована на відчутті свободи рухів і гри всією рукою з участю плечового пояса, передпліччя та кисті.

Сам Деппе редагував лише одну роботу, яка називалась «Хвороби рук у піаністів». Його практична методика навчання стала відома широкому колу музикантів лише в кінці життя Деппе і вже після його смерті, коли були видані його праці.

Найважливішим для піаніста Деппе вважав звільнити його руки від м'язових напружень, не допускати скутості в учнів, які починають навчатись гри на фортепіано. Для цього він пропонував в якості попередніх вправ піднімати вільну руку від плеча і м'яко опускати її на закриту кришку інструменту. Такими ж рухами він пропонував опускати руку на клавіатуру з тим, щоб той чи інший палець тиснув необхідну клавішу. На цьому принципі, в залежності від віку і здібностей учня будувались практичні вправи в гри всією рукою.

Рука повинна бути вільною і «легкою, як пір'їнка», говорив Деппе, але в момент доторкання до клавіші в кінчику пальця необхідно відчутти деяку важкість, яка допомагає натиснути її до кінця. При гри legato ця важкість передається наступному пальцю, який натискає клавішу. У цій зміні звуків бере участь кисть руки, а при більш широких інтервалах – і передпліччя. Таким чином, рука допомагає пальцю опинитися на потрібній клавіші без напруги і розтягнення м'язів пальців.

Усі рухи Деппе розглядає як дію «одноплічного ричагу», в якому місцем опори, в залежності від залежності від звукової мети, є плече, лікоть, зап'ясток. Рухові відчуття, про які говорив Деппе, крім підйому та опускання руки на клавіатуру з'явилися і бокові рухи, такі як пронація і супінація кисті і передпліччя, що допомагають пальцям знайти необхідне положення на клавіатурі.

Вимагаючи від учнів пластичних, м'яких і неуповільнених рухів Деппе певним чином перебудував систему роботи над твором. Він заперечував користь бездумних механічних вправ і «зазубрювання» пасажів шляхом вичекання фіксованими пальцями кожної клавіші. Починаючи працювати над новим твором, піаніст повинен був спочатку ознайомитись з ним, розібрати текст, встановити аплікатуру і уявити собі його звучання. Після цього в дуже повільному темпі, бажано кожною рукою окремо, грати цей твір, налаштовуючи зручні для рук відчуття, вдумуючись у фразування та інтонаційну виразність музичного малюнку. Працювати так цілеспрямовано, розділивши текст на певні відрізки і лише після того, як кожна фраза в певному відрізку набуде потрібного звучання, переходити до наступного. Поступово збільшуючи темп до потрібного, необхідно зберігати відчуття, засвоєні в процесі повільної гри.

Навчання Деппе поклато початок критичного перегляду застарілих традицій фортепіанної педагогіки і розробці нових принципів навчання піаніста.

Головним в його практиці була відмова від механічних вправ, використання вільних дій всієї руки від плеча, підкорення рухів музичним завданням. Багато його порад відобразились у поглядах і на практиці найкращих педагогів-піаністів ХХ століття

Найяскравішим лідером цього напрямлення був РУДОЛЬФ БРЕЙТХАУПТ (1873-1945), автор праці по теорії піанізму «Природна фортепіанна техніка».

Розглянувши різні види рухів він підкреслює, що у всіх вивчених рухах ми усвідомлюємо лише кінцеву мету: які при цьому рухи виконує наше тіло, своєю свідомістю ми не визначаємо. Під час гри на фортепіано єдине на що спрямована наша свідомість – це доторкання до клавіші, бажання викликати той чи інший звук.

Далі Брейтхаупт розділив рухи на більш активні, менш активні і найменш активні (пасивні). Розібравши далі різні форми активних і пасивних рухів він дійшов висновку, що величезна роль під час гри на фортепіано повинна належати плечу, а решта частин руки (кисть, пальці) повинні брати участь у рухах більш-менш пасивно. «Використання пасивних рухів, менших ричагів руки дає нам надзвичайні переваги; якщо ми навчимося рухати передпліччям, кистю та пальцями з найменшою витратою їх м'язової сили, а усю активну роботу вкладаємо в більш сильні групи м'язів спини і плеча, тоді менші частини будуть виконувати свої рухи з великою легкістю, невимушеністю і витриманістю» [1, 28].

На основі розбору та класифікації рухів Брейтхаупт дійшов наступних висновків: «Талант, насамперед, є розміщення центрального органу, а далі він характеризується більш ранньою і більш легкою появою цілеспрямованих, упорядкованих, вільних і невимушених ігрових рухів». З цієї ж позиції він розглядає віртуозність, зводячи це поняття до «мистецтва пасивного руху кисті» [2, 29].

Короткий опис поглядів Брейтхаупта дає уяву про його розуміння фортепіанної техніки. Не зважаючи на деякі помилкові та суперечливі погляди, які є в його книзі необхідно зазначити, що її автор прагнув пояснити з позиції анатомії і фізіології цілеспрямовані прийоми гри, в основі яких лежить відчуття свободи руху та використання ваги руки. Підводячи підсумки свого дослідження він пише: «Всі основні види рухів засновані на трьох головних формах:

1. на видовженому піднятті руки;

2. на оберті передпліччя;

3. на співучасті вільного підняття пальців під час руху руки. Оскільки ці рухи є природними для нашого тіла, то вони залишаються основою початкового розвитку виконавця і віртуозної його зрілості» [3, 28].

Після цього досить категоричного, переконання Брейтхаупт переходить до питання про відмінність природної і художньої техніки. «Практика, пише він, довела, що «свобода» і «рухливість» не є єдиним ідеалом». Підкреслюючи, що ці якості необхідно розвивати в першу чергу і в той же час він перераховує різні прийоми, що стосується до художньої техніки, які не можна виконати шляхом вільного падіння руки. «Кантилена вищого порядку, найтонші звукові фарби, вища легкість і художня грація, прекрасні ритмічні відтінки і музично, і художньо навряд чи здійснюються прийомом кидка і важкого падіння. Причина зрозуміла: як тільки я кину руку на фортепіано, у ту ж мить згублю владу над

звук». Тому він робить такий висновок: «якщо вага, яка вільно падає є метою природної техніки, то підтримана вага – мета художньої техніки» [4, 83].

Це твердження породжує питання: для чого Брейтхаупту настільки детально розглядати систему розвитку «природної техніки», якщо «художня техніка» потребує зовсім інших принципів руху? Пояснюється це, ймовірно, тим, що він прагнув пояснити з точки зору анатомії і фізіології помилковість традицій старої школи, заснованої на грі «ізольованими» пальцями, без участі всієї руки. Ця система навчання насправді призводила до скутості і напруження м'язів. Перекладаючи всю роботу на пальці і постійно розігруючи вправи для розвитку їх сили і швидкості, учні нерідко доводили себе до професійних захворювань рук.

У формуванні фізіологічного направлення в теорії піанізму велика роль належить німецькому лікарю-фізіологу ФРІДРІХУ АДЛЬФУ ШТЕЙНХАУЗЕНУ (1859-1910) – автору книги «Фізіологічні помилки у техніці гри на фортепіано і виправлення цієї техніки».

Говорячи про значення Штейнхаузена в теорії піанізму, слід зазначити, що до вивчення цього направлення його привели протиріччя між теоретичними поглядами і практичними висновками про гру на фортепіано. «У своїх практичних порадах і спробах встановити єдину фізіологічно виправдану форму руху, що забезпечує красу і повноту фортепіанного звуку Штейнхаузен примикає до фізіологічної школи. Враховуючи, що «правильна техніка і благозвучність нероздільно зливаються» і ведуть до «задоволення потреб естетики», [5, 10-11] тобто до співучої і зв'язної гри він розглядає політно-розмахові рухи як універсальний засіб для досягнення цієї мети. Такий підхід до рішення питання про піаністичну майстерність вузький та антиісторичний, тому що він засновується на незмінності естетичних смаків і психіки людини. Не враховувалось при цьому те, що поняття краси звука пов'язане зі стилем і характером музики, яка виконується. Типовим, нарешті, для позицій фізіологічного направлення і саме прагнення Штейнхаузена вирішити питання оволодіння фортепіанною технікою шляхом розробки єдиного, на його думку, правильного руху.

У теоретичній частині праці Штейнхаузена є багато цінного, що виходить за рамки фізіологічної школи. До позитивної сторони його вчення належить викладення основних законів фізіології рухів людини і пояснена критика рухів, рекомендованих представником різних піаністичних шкіл. Такому критичному аналізу він піддав і стару «пальцьову» школу і «вагову» систему Брейтхаупта. Найбільший інтерес до книги Штейнхаузена викликають його висловлювання як фізіолога про техніку і вправи. Ще в першій частині, визначивши поняття техніки він писав: «техніка є безумовна підкоренність волі, сувора залежність рухового апарату від художнього наміру У досконалій техніці рух і свобода становлять собою єдине ціле. Досягнення цієї кінцевої мети отримується в результаті багаторазового повторення окремих рухів, тобто вправ. Отже, техніка без вправа неможлива. Можна сказати так: техніка є поступова підготовка вищезазначеного поєднання, пристосування до художнього наміру рухів, які найбільш доречно втілюють на даному інструменті цей намір» [6, 12].

У третій частині він детально висловлює свою точку зору на техніку і

вправи, повторюючи, що техніка без вправ неможлива, Штейнхаузен говорить, що «істинне значення техніки не могло бути вірно зрозумілим так, як до дійсного часу(тобто до початку ХХ століття) фізіологія розвитку наших рухів залишалась осторонь від теорії фортепіанної гри» [2]. Доводиться чути, що для фортепіанної гри повинні бути засвоєні і створені особливі, зовсім нові і своєрідні рухи. Але ж тут, як і скрізь, ті ж природні і невимушені рухи при своєрідній кінцевій меті. І якщо це так, то відмінність фортепіанно-технічних рухів від усіх інших необхідно шукати не в пальцях або в руках, а в центральній нервовій системі.

Відділивши техніку від її інтелектуальної природи, порушили органічний зв'язок її розвитку, і тим самим вона повинна була зійти до односторонньої гімнастики м'язів і суглобів, повинна була виробитися у вузьку зовнішню віртуозність.

Визначаючи сутність вправ, Штейнхаузен далі пише: «...вправи є пристосуванням для певної мети або, точніше, цілий ряд подій пристосування психічного і фізичного порядку – ряд, який торкається в значній мірі всіх тканин тіла. Оскільки, кожен рух починається з центральної нервової системи, то вправи торкаються перш за все головного і спинного мозку, які є в першу чергу психічним процесом, переробкою, поповненням досвіду, пам'яті [7, 31-32].

Отже, в теоретичній частині своєї праці Штейнхаузен рішуче засуджує прагнення представників фізіологічного напрямлення встановити природні і цілеспрямовані форми піаністичних рухів на основі аналізу діяльності м'язів. Головну роль у питаннях фортепіанної техніки він надавав центральній нервовій системі, розумінню художньої мети рухів, підкреслюючи, що сам процес руху відбувається підсвідомо, шляхом пристосування психічного і фізіологічного порядку. У цій частині своєї праці він намітив подальший шлях теорії піанізму, який пов'язаний з появою психотехнічної школи. Але зроблені ним висновки призвели його знову до помилок фізіологічного напрямлення.

Центром фізіологічної школи була Німеччина, де протягом першої половини ХХ століття з'явився цілий ряд теоретиків піанізму – авторів праць, в яких розвивали ідеї її основоположників. Вплив цього напрямлення відбився і на працях деяких російських авторів і на роботах методистів інших країн.

У 1930 році вийшов посібник К.А. МАРТІНСЕНА «Індивідуальна фортепіанна техніка», в якій автор писав: «Кожна праця з фортепіанної педагогіки починалася з детального фізіологічного фундаменту. Анатомічні пізнання вважались необхідними для кожного фортепіанного педагога. На техніку дивились, як на щось відірване від мистецтва і особистості художника» [8, 13].

К. Іонен, наприклад, головну увагу в книзі «Шляхи до енергетики фортепіанної гри» приділяв питанню про дихання і положення корпусу під час гри. Дихання і рухи корпусу повинні, на його думку, підкорюватись метричній пульсації музиці; вільні і гнучкі рухи корпусу відповідно до технічних завдань музичного тексту є основою оволодіння піаністичним мистецтвом.

Серед усіх подібних робіт найкращою є книга Е. БАХА «Досконала фортепіанна техніка», в якій автор, дослідивши питання про рухові фігурації піаніста побудував свою систему раціональних рухів. У своїй праці Е. Бах виходить

з того, що «існує лише одна раціональна техніка, яка за елементарним застосуванням у своїх властивостях однозначно і точно піддається розрахуванню, подібно ідеально сконструйованому мотору.

Техніка залишається технікою, незалежно від того механічна ця техніка чи фортепіанна. Будь-яка техніка підкоряється незмінним математичним і фізичним законам» [9, 13].

Пояснюючи свою систему Е. БАХ говорить, що раціональну фортепіанну техніку з її вимогою максимального розслаблення м'язів, призводить до свободи, гнучкості і легкості рухів. Головну роль під час гри на фортепіано Е. Бах відводить обертанню плеча, яке направляє всі дії пальців.

Подібно іншим представникам цього напрямлення в теорії піанізму автор даної праці вважає, що фізіологічно правильна розробка рухів є основою оволодіння виконавським мистецтвом.

Стисла характеристика праць представників фізіологічного напрямлення в теорії піанізму дає уяву про спроби їх авторів розробити раціональну систему рухів піаніста, засновану на наукових даних.

Як уже зазначалось, багато з цих вчень мали позитивний результат, наприклад, пояснена критика старої школи, заклик до звільнення рук і корпусу від м'язових напружень, використання під гри ваги руки від плечового поясу до кінчиків пальців. Але недоліки цього напрямлення були вагомими. Якщо стара школа з її принципом гри лише пальцями, без участі кисті, передпліччя і плеча, розглядала вправи як фізичну гімнастику, не пов'язаною з музично-художніми завдання, то фізіологічне напрямлення також не внесло принципово нового до цього. Хоч погляди на прийоми гри і піддалися корінним змінам, ці прийоми зовсім не пов'язувались із стилем і характером музики, з індивідуальністю виконавця і його естетичним уявленнями про звучання різних творів. Таким чином, вчення про фізіологічно раціональні рухи залишалось відірване від конкретної музично-виконавської мети.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брейтхаунт Р.М. Природна фортепіанна техніка. – М., 1927. – С. 28.
2. Брейтхаунт Р.М. Природна фортепіанна техніка. – М., 1927. – С. 29.
3. Брейтхаунт Р.М. Основи фортепіанної техніки. – М., 1929. – С. 82.
4. Брейтхаунт Р.М. Основи фортепіанної техніки. – М., 1929. – С. 83.
5. Штейнхаузен Ф.А. Техніка гри на фортепіано. – М., 1926. – С. 10-11.
6. Штейнхаузен Ф.А. Техніка гри на фортепіано. – М., 1926. – С. 30.
7. Штейнхаузен Ф.А. Техніка гри на фортепіано. – М., 1926. – С. 31-31.
8. Мартінсен К.А. Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі. – М., 1966. – С. 13.
9. Бах Ервін. Раціональна фортепіанна техніка. – Л., 1934. – С. 13.
10. Ніколаєв О. Нариси з історії фортепіанної педагогіки і теорії піанізма. – М., 1980.