

## **ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ В УЧНІВ-ПІАНІСТІВ**

Досить поширені є уявлення, що мистецтво гри на фортепіано вимагає насамперед вродженої схильності учня, фізіологічної та психологічної здатності до адекватного сприйняття змісту музики та її емоційно-наповненого виконання, природної гнучкості, доброї пам'яті, безпомилкового музичного слуху і в цілому гнучкого, «перспективного» для розвитку, апарату. Однак повного набору таких здібностей у більшості учнів немає, щоденна практика засвідчує, що не всі учні наділені такою схильністю й різняться рівнем обдарованості. Тому не всі вони можуть однаково успішно просуватися у фортепіанній грі.

Отож, як видається, професійна педагогічна думка не може погодитись зі щирим, але надто безкомпромісним твердженням відомого віртуоза минулого століття Ежена Д'Альбера, який на сторінках німецького тижневика 1927 р. писав: «Грі на фортепіано неможливо навчитися. Це вміння, яким володієш або ні. Я не є вчителем, про техніку нічого розповісти не можу, тому що не знаю, у чому вона полягає» [1, с. 17].

Всесвітньо відомому піаністові польського походження Йозефу Гофману (володів рідкісною піаністичною вправністю і безвідмовною «механікою») належить вислів, який більше відповідає сучасним поглядам фортепіанної педагогіки: «Техніка — це скринька зі знаряддям, з якої вмільий майстер бере у відповідний час і для відповідної мети те, що йому потрібно. Просте володіння цим знаряддям ще нічого не означає — художня інтуїція, що підказує, коли і як ним користуватись, — ось що важливо» [2, с. 84]. Наголошуючи на необхідності принципової послідовності дій виконавця — спершу усвідомлення художньої мети інтерпретації, а потім швидкий вибір технічного засобу для її досягнення, — автор означає найбільш короткий і вигідний шлях просування в опануванні мистецтвом фортепіанної гри.

У цій статті робиться спроба висвітлення питання організації систематичної роботи над оволодінням основними навичками рухів у контакті з фортепіано, що забезпечують постійне поповнення згаданої Й. Гофманом «скриньки» необхідним професійним знаряддям піаніста — розмаїтими технічними прийомами.

Г. Нейгауз у своїй книжці «Про мистецтво фортепіанної гри», яка висвітлює фундаментальні питання фортепіанної педагогіки та виконавства, підтверджує єдино правильну послідовність — спочатку усвідомлення художньої мети виконання, а потім — вибір способу, технічного прийому, який є найкращим для досягнення цієї мети: «<...>чим ясніше те, що треба зробити, тим ясніше і те, як це зробити. Мета сама вже визначає засоби для її досягнення» [3, с. 99].

Неуважність у дотриманні цієї послідовності може призвести до непомітного перемішування цілком слушних формулювань з досить сумнівними тезами. Наприклад, відомий угорський спеціаліст Д. Шандор у книжці «Гра на фортепіано. Рух, звук і вираз» пише: «По суті техніка становить загальну суму організованих рухів, виконуваних піаністом. А виникаючі в результаті цих рухів звуки є виразом почуттів композитора, відтворюваних у власній інтерпретації виконавця» [4, с. 7]. А далі відверте зізнання, яке легко може дезорієнтувати: «У цій книжці займаємось технікою і мистецтвом гри на фортепіано. Техніка випереджає мистецтво і тому повинна бути розглянута першою» [4, с. 9].

У самій назві роботи головна мета інтерпретації (вираз) і основа музичного виразу (звук) згадані автором після піаністичного руху. А з наведеної вище цитати, як і з усього матеріалу, зрозуміло, що в даному випадку на першому місці стоїть зовсім не те, «що треба зробити», тобто який музичний вираз і його звукове втілення треба мати на меті, щоб вибрати той самий правильний рух (технічний прийом) для досягнення цієї мети, — а «що треба зробити» в сенсі вибору технічного прийому, з урахуванням лише відображення в тексті твору, який виконується, різних видів техніки (гам, арпеджіо, акордів і т. д.).

На наш погляд, слід зробити вибір між твердженням, що «техніка випереджає мистецтво» [4, с. 9], Д. Шандора і вимогою Г. Нейгауза — «щоб музичний розвиток передував технічному або хоча б йшов з ним безперервно і одночасно» [3, с. 99], на користь останнього.

Більшість відомих піаністів і педагогів (Г. Нейгауз, Л. Оборін та ін.) велике значення у розвитку фортепіанної техніки надавали вибору положення піаніста перед фортепіано і особливо основної позиції руки на клавіатурі. Вони спирались на позицію, рекомендовану у свій час ще Ф. Шопеном у його «Ескізах до Методи фортепіанної гри» (цитуємо, зберігаючи оригінальний виклад):

[I] «Займаємо місце [в такий спосіб], щоб мати можливість досягати країв клавіатури без відхилення в жодну сторону. Права стопа на головній педалі без натискання її».

II. Знайдемо позицію руки, розміщуючи пальці на клавішах e, fis, gis, ais, h: довгі пальці опиняться на чорних клавішах, а короткі пальці — на білих клавішах. Слід розмістити довгі пальці, які займають чорні клавіші, вздовж однієї лінії, а ті, що займають білі, — так само, — щоб отримати відносно рівний натиск, що призведе до заокруглення руки, яке дає необхідну гнучкість (*une souplesse*), якої неможливо досягти випрямленими пальцями. Рука гнучка (*la main souple*); зап'ястя, передпліччя, плече — все спрямовується за натуральним положенням руки.

III. Оскільки фортепіанна інтонація була виконана через настроювання і ця велика складність вже не існує для піаніста, зайвим є початок вивчення гам на фортепіано від гами С, найлегшої для прочитання і найважчої для руки, яка не має жодної точки опертя. Починають від [гами], яка дозволяє руці опертися свobodно, причому довгі пальці спочивають на чорних клавішах, як, наприклад, [в гамі] H-dur» [5, 58–59].

Розглянемо ці поради, звертаючи увагу на те, що нас може зацікавити з точки зору нашої думки про основу технічної майстерності — досконалий піаністичний рух. Нам здається, що у кожному з трьох пунктів цієї короткої, але дуже змістовної інструкції Ф. Шопена є згадка про мету ретельного вибору найвигіднішої позиції піаніста — наступний рух, видобуваючий звук з інструмента. У першому пункті [I] — це «можливість досягти країв клавіатури» і забезпечення можливості натискання «головної» (правої) педалі; у другому [II] — вказівка «на заокруглення руки, яке дає необхідну гнучкість» (що є першочерговою умовою готовності до будь-якого піаністичного руху); у третьому [III] — згадка про позицію (гаму), яка «дозволяє руці спертися свobodно», тобто вказівка на необхідність починати рух тільки з такої позиції опертя руки, в якій є відчуття її найменшої скутості.

Але найбільшу увагу слід звернути на висловлювання Ф. Шопена, які роз'яснюють його думки про кращу організацію піаністичного руху. Першочерговим за значенням, на нашу думку, є вказівка на «натуральне положення руки» (рукою у даному контексті вважається долоня разом із пальцями до зап'ястя) на клавіатурі фортепіано з опертям більш коротких пальців на відносно нижчі білі клавіші, а довших пальців — на чорні клавіші. Таку позицію Ф. Шопен вважає найбільш легкою і вигідною для початку вивчення фортепіано саме тому, що вона дає можливість поєднання згаданої гнучкості руки з «відносно рівним натиском» пальців на клавіатуру. Ось ця рівність натиску пальців, як нам здається, і є головною передумовою вказаної Ф. Шопеном у [III] пункті необхідності дозволити руці «спертися свobodно». Негативною альтернативою цьому він вважав найважчу для руки, «яка не має жодної точки опори», позицію усіх пальців тільки на білих клавішах.

Уважно обміркувавши лаконічний, але дуже змістовний текст Ф. Шопена і зіставивши окремі його вислови, можна описати момент потенційної готовності піаніста до переходу від статичного положення, яке «дозволяє руці спертися свобідно», а «пальці спочивають» (у третьому [III] пункті), до руху, яким він видобуває звук (у другому [II] пункті): «Рука гнучка...; зап'ястя, передпліччя, плече, все *спрямовується* (курсив мій — О. М.) за натуральним положенням руки». Найбільш цінною тут є вказівка на провідну роль пальців разом з долонею у спрямуванні руху всієї руки під час контакту з клавіатурою і підтримку цього руху всіма іншими її частинами. Вирішальним є саме такий розподіл праці: відповідальними за якість звучання є руки пальців, але у повній взаємодії з іншими частинами руки.

Спробуємо окреслити основні необхідні складники руху піаніста, виходячи з порад Ф. Шопена. З аналізу цитованих вище трьох пунктів його рекомендацій випливає, що найбільшу увагу він приділяє визначенню позиції піаніста стосовно фортепіано в широкому (положення його корпусу і ніг стосовно клавіатури і педалей) і у вузькому (положення руки на клавіатурі) розумінні.

Цінність його думки сконцентрована в окресленні бажаної позиції руки піаніста, як її «натурального положення». Саме таке формулювання спрямовує думку піаніста на пошуки «природності» позицій і рухів, яких є безліч, але, як нам здається, всі вони базуються на поєднанні найвигіднішої («свобідної», за виразом Ф. Шопена) опори з «натуральним» заокругленням суглобів гнучких рук. Це поєднання дозволяє піаністові робити найбільш швидкі і невимушені зміни напрямку рухів рук, що є передумовою вільного управління механізмом фортепіано.

Ф. Шопен вказує, що для гри на фортепіано (особливо на початку навчання) слід забезпечити найбільш вигідне положення руки, з якого при найменшому зусиллі можна отримати найкращий результат — виразний звук. Головними і органічно пов'язаними між собою складовими цього положення є заокруглення пальців (а також відносно заокруглення інших частин руки) і рівномірний натиск (тобто опертя) пальців на клавіші. Рівномірність натиску пальців забезпечує необхідну для початку руху піаніста передумову — можливість для руки «опертися свобідно», а заокруглення руки у всіх її суглобах вигідне (описане у першому пункті рекомендацій Ф. Шопена) положення корпусу біля фортепіано — свободу руху рук піаніста у будь-якому напрямку.

Знайти згадану вище «свобідну» опору піаніст може, забезпечивши максимальне збільшення кількості пунктів опори руки при наближенні до статичного положення (згадаємо максимально можливу кількість пунктів опертя — п'ять, — які забезпечують бажаний «відносно рівний натиск» усіх п'яти пальців у положенні e, fis, gis, ais, h). У динаміці руху слід зменшувати кількість пунктів опертя, відбираючи мінімум таких пунктів, які є вирішальними для отримання звукового результату. Рух піаніста можна вважати художньо вмотивованою дією, яка полягає у динамічній зміні положення руки на клавіатурі фортепіано між кількома більш-менш статичними положеннями.

Вибір найвигіднішої комбінації статичних положень (у яких є відчуття, що рука «спирається свобідно», а «пальці спочивають») і легке переміщення руки між ними з метою досягнення найвиразнішого звучання, на наш погляд, є головними передумовами виховання належного технічного оснащення піаніста.

Руки рук піаніста Л. Оборін описує так: «<...>при пересуванні у просторі руки своїм кінцем описують криву. Пальці, «прикріплені» до кисті руки, при русі також описують кругову лінію. Зовсім не буде парадоксом, що природним рухом рук і пальців є рух з роаялю «до себе», а не «вперед», як це роблять деякі піаністи» [6, с. 75].

Це зауваження, підкреслюючи натуральність саме непрямих, заокруглених рухів рук, підтверджує необхідність дотримання природної заокругленості форми рук і пальців, а також їхніх рухів. Але додамо, що кінцівка пальця циклічно повторює кругові рухи, які тільки у той час, коли вона наближається і дотикається до клавіші, робить рухи «всередину» клавіатури

і «до себе» з точки зору виконавця. Так само і природний рух руки тільки у момент наближення до клавіатури направлений «вниз» і «до себе».

Не менше значення для фортепіанної гри мають всі інші фази руху руки і пальців, які після кожного дотику до клавіатури змінюють собою фазу «атаки» (активного видобування звуку) так само, як вдих змінює видих у вокальному мистецтві або грі на духових інструментах. Ці фази руху продовжують заокруглену лінію руху рук і пальців, але вже у зворотньому напрямку — «від себе» і «від клавіатури». Вони допомагають звільнити руки і пальці від зайвої напруги, яка залишається в них у момент атаки клавіатури і дозволяють відновити запас енергії для продовження гри. Плавність і циклічна безперервність зміни цих фаз забезпечує пластичність і невимушеність рухів піаніста.

Ефективність використання часу й зусиль учня під час занять залежить від усвідомлення більшої чи меншої продуктивності його дій, від уміння правильно налагодити контакт піаністичного апарату з інструментом. Пошук більшої ефективності використання апарату учня-піаніста, його творчого і фізичного потенціалу слід організувати, зосереджуючи увагу на відборі найпростіших та найприродніших рухів, які забезпечують вирішення віртуозного завдання і наближають до кращого виявлення художнього образу.

С. Фейнберг зазначає: «Великий досвід професіоналів-інструменталістів вчить відрізняти у грі рухи необхідні від тих рухів, які тільки відображають почуття і творчі наміри виконавця» [7, с. 185], і додає два важливих уточнення: «<...> важко відрізнити необхідні і доцільні прийоми видобування звуку від наочно виразних і суб'єктивно настроюючих» [7, с. 185] і «<...> зовнішньо переконливий, такий, що виражає скерованість до закономірного звукового результату, рух руки і насправді часто стає найбільш необхідним і доцільним» [7, с. 185]. Таким чином, тільки оцінка звукового результату з точки зору його відповідності художній меті може бути орієнтиром у відборі доцільних рухів, тобто таких рухів, які додають легкості всім діям піаніста і виразності його виконанню.

Насамперед слід відшукати вигідне для будь-яких можливих комбінацій рухів положення біля фортепіано. Це дасть учневі впевненість у швидкому доступі до будь-якого місця на клавіатурі і можливість досягти плинності та безперервності гри. Визначення висоти сидіння та віддаленості корпусу учня від фортепіано дозволяють зайняти правильну позицію біля інструмента, яка в процесі гри вимагає корекції з допомогою невеликих нахилів корпусу. Слід зберігати тулуб вільним від напруження, уникати затримок дихання, затискання тих м'язів, які не беруть прямої участі у грі — це дозволить цілеспрямовано працювати над навиками вільного, невимушеного спілкування з інструментом.

С. Фейнберг радить звільнитися від зайвої напруги м'язів у такий спосіб: «Фіксуючи увагу учня на відчутті дотику у кінцівках пальців, треба позбутися зайвої напруги тих частин руки, які знаходяться вище, незграбних рухів ліктями і всім корпусом. Цим шляхом виправляються різні недоліки: шкідливе, скуте положення тіла і рук, спотворення м'язів обличчя, додаткове напруження ший, плеча» [7, с. 258].

Ми вважаємо, що у доповнення до цих корисних порад, бажано систематизувати роботу над елементами рухів, які становлять основу технічних прийомів у процесі видобування звуку. У цей спосіб можна уникнути більшості згаданих вище зайвих напружень м'язів, які стоять на перешкоді вільному і достатньо віртуозному володінню фортепіано.

Зосередимось на основних складових доцільних рухів піаніста, які присутні в усіх різновидах цих рухів. Перша складова — це позиція врівноваженості руки, яка і у статичному положенні, і під час руху має дві опори. Одна з цих опор знаходиться у місці дотику пальців до клавіатури, а друга — у вільно опущеному плечі. У статичному положенні рука може знайти положення рівноваги, розподіливши свою вагу між цими двома пунктами опори.

Одну частину ваги руки приймають на себе пружні м'язи заокруглених пальців, які підтримують злегка випуклий «купол» долоні у кістках, з'єднуючих пальці з долонею. Другу частину ваги руки утримує плече, а суглоби зап'ястя і ліктя з'єднують усю руку у гнучку

цілість. Зап'ястя і лікоть виконують роль амортизаторів, які у стані спокою повністю пасивні і ненапружені, а у фазі руху виконують подвійну функцію — в разі потреби гнучко передають додаткову енергію плеча і передпліччя пальцям або вивільняють руку від залишків невикористаної енергії. Ці функції однаково важливі для впевненого і точного руху, тому що він неможливий і без постійного припливу енергії від вищих частин руки до пальців, і без миттєвостей гальмування й перепочинку, коли необхідно позбутися залишків енергії.

Другою основною складовою доцільних рухів піаніста є вибір напрямку і способу руху (враховуючи кут нахилу руки щодо клавіатури, змінність активної участі різних частин руки у цілісному русі руки й інші особливості), які дозволяють зберегти відносну рівновагу під час руху. Раціональний вибір і зміна позицій забезпечують піаністу збереження більш повної (у стані спокою) або відносної (під час руху) рівноваги, яка є передумовою точного й виразного звуковидобування.

Спираючись на основу руху — позиції врівноважене опертя на клавіатуру і цілеспрямований перехід між ними, — слід виробити систему рухів. Закріплюючи ці рухи під час занять як сталі рухові реакції на відповідність звучання інструмента дотику руки, ми отримуємо діючі у підсвідомості учня професійні рефлексії, що сприяють вирішенню складних виконавських завдань. Використовуючи гнучкі і виважені рухи руки, раціонально розподіляючи вагу усіх частин руки, а також силу незалежно працюючих пальців, ми можемо полегшити учневі управління механізмом фортепіано.

Спостерігаючи процес видобування звуку і контролюючи слухом зміни якості звуку, слід вивчати різновиди атаки руки і пальців, а також різні фази видобування звуку. Важливо відрізнити фазу атаки пальця, тобто активного натиску його кінцівки на клавішу, і наступну за нею фазу зняття напруги з пальця, що дозволяє підготувати його до наступної атаки. Крім закріплення на рівні рефлексів процесу чергування натиску і зняття напруги з пальців, для раціонального використання сили руки слід навчитися своєчасно знімати напруження з руки і пальців, попереджуючи і завершуючи атаку пальців і руки звільнюючими згинами зап'ястя.

С. Фейнберг констатує: «В дійсності процес гри, у слід за зміною музичних образів, створює складну систему напружень і відпочинку, активних моментів і підготовки до наступних активних рухів» [7, с. 260]. Підготовка відбувається у відносно статичній позиції під час моментів перепочинку і полягає, на наш погляд, саме у відповідному з розвитком музичних образів виборі наступних подібних позицій, а також виборі найбільш доцільного активного руху, з урахуванням згаданих його основних складових — врівноваженого опертя руки на клавіатуру, а також точного вибору напрямку руху рук і корпусу.

Виконання найпростіших елементів фортепіанної гри, таких, як видобування одного звуку і поєднання двох звуків у послідовність чи найскладніших багатоголосних побудов — однаково потребують вміння організувати рух руки і пальців всередині одної позиції руки або рух руки і корпусу при зміні позицій під час гри. На наш погляд, слід дотримуватись у цій організації двох важливих принципів: принципу випередження рухом більшої частини виконавського апарату рухів менших частин руки, а також принципу зворотньо пропорційної зміни швидкості рухів частин руки в залежності від їх розмірів.

Простіше кажучи, корпус і плече займають або змінюють позицію раніше, ніж лікоть (а тим більше передпліччя, долоня і пальці), але рухаються повільніше їх усіх. Нам здається, що слід зберігати орієнтацію на рекомендовану Ф. Шопеном позицію — «Сидіти перед фортепіано таким чином, щоб лікоть знаходився на рівні з білими клавішами і щоб рука не відхилялася ані в ліву сторону, ані в праву сторону» [5, с. 63] — не тільки у відносно статичних позиціях, а й під час активного руху при переході в іншу позицію. Відхилення ліктя і руки (долоні разом з пальцями — *О. М.*) у горизонтальній та вертикальній площинах слід мінімізувати до необхідних форм, які підтримують роботу пальців у видобуванні звуку і водночас забезпечують гнучку цілісність усіх частин руки.

Як зразок подібного моделювання руху піаніста з допомогою розрахунку стосовно статичних позицій і динамічних фаз переходу між ними наведемо свідчення Кароля Мікулі, одного з учнів Ф. Шопена: «За Шопеном, рівність гам і пасажів залежала не стільки від можливо найрівнішої сили пальців (досягнутої за допомогою п'ятипальцевих вправ) і від найповнішої свободи першого пальця під час його підкладання, скільки від горизонтального руху руки — при повністю розслабленому і завжди вільно спадаючому лікті — руху, який наступав не окремими фазами, а у спосіб безперервний, рівний і плавний. Шопен пробував зробити це наочним за допомогою пробігаючого через клавіатуру гліссандо» [5, с. 100].

1. *Sielużycki Cz.* Ręka pianisty: Fizjologiczne podstawy techniki. PWM. — Krakow, 1982.
2. *Гофман Й.* Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. — М., 1961.
3. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. — М., 1967.
4. *Gyorgy Sandor.* O grze na fortepianie: Gtst, dzwiek i wyraz. PWN. — Warszawa, 1994.
5. *Chopin. F.* Szkice do metody gry fortepianowej / Texty zebrał i przedstawił Jean-Jaques Eigeldinger / Musika Jagellonika. — Krakow, 1995.
6. *Оборин Л.* О некоторых принципах фортепианной техники. В кн. Вопросы фортепианного исполнительства. — Вып. 2. — М., 1968.
7. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. — М., 1969.