

Генкін А.О.

магістр музичного мистецтва Університет
мистецтв (м. Берлін, Німеччина)

ПІАНІЗМ ЯК МИСТЕЦТВО ГРИ НА ФОРТЕПІАНО У ПРАЦЯХ НАУКОВЦІВ І МУЗИКАНТІВ- ПЕДАГОГІВ

Анотація. У статті піанізм трактується як мистецтво гри на фортепіано, досконале, майстерне владіння інструментом, його технічними, інтонаційно-тембровими, акустичними можливостями, що породжує високу естетичну якість.

Ключові слова: піанізм, піаністична майстерність, виконавський професіоналізм, фортепіано, етюд, віртуозність, техніка, художній образ.

Аннотация. Генкин А.О. Пианизм как искусство игры на фортепиано в работах деятелей науки и музыкантов-педагогов. В статье пианизм трактуется как искусство игры на фортепиано, совершенное, искусное владение инструментом, его техническими, интонационно тембральными, акустическими возможностями, что порождает высокое эстетическое качество.

Ключевые слова: пианизм, пианистическое мастерство, исполнительский профессионализм, фортепиано, этюд, виртуозность, техника, художественный образ.

Annotation. Genkin A.O. Pianizm as an art of game on fortepiano in works of figures of science and musicians-teachers. In the article pianizm is interpreted as an art of game on fortepiano, perfect, skilful domain an instrument, him technical, by an intonation timbre, by acoustic possibilities, that generates high aesthetically beautiful quality.

Keywords: pianism, piano skills, performing professionalism, piano, etude, virtuosity, technique, artistic image.

Ціль статті. Перш ніж заглибитися до теоретичної думки щодо сутності піанізму та способів оволодіння ним, необхідно зробити важливe застеження термінологічного порядку, що дозволяє більш чітко визначити смислове поле ключового слова. Зважаючи на зазначене, піанізм не ототожнюється з виконавством, хоч і не відмежовується від нього, проте наділяється відносно самостійним значенням. Поняття «виконавство» (у нашому випадку – фортепіанне) характеризується багатомірністю, включаючи як власне музично-діяльнісний, спеціалізований аспект, так і інші, неспеціалізовані. До них можна віднести психотип особистості, її світогляд, загальний і художній розвиток, поінформованість у різних галузях знань, спосіб комунікації із публікою, ставлення до нормативів, які сформувалися, масштаб індивідуальності тощо. Інакше кажучи, виконавство має як інtramузичні показники діяльності, так і екstramузичні чинники. На впаки, піанізм являє собою іntramузичний показник виконавської діяльності, спосіб її реалізації, матеріальну базу й, додамо, – найбільш навчену частину, оскільки саме він постає носієм виконавського професіоналізму.

Постановка проблеми. Показово, що дійсно неосяжне коло джерел, які містять аналітичні та філософсько-естетичні матеріали, пов'язані з фортепіанним виконавством, спрямовані на усвідомлення феномену піанізму, незалежно від того, чи користується автор цим поняттям, чи лише має його на увазі. Разом із тим піанізм не слід ототожнювати також і з виконавським професіоналізмом, який передбачає у собі, окрім усього іншого, наявність комплексу музично-теоретичних знань, навики прочитування нотного тексту, здатність його «слухання» внутрішнім слухом на базі усталених звукових уявлень у їхній координації із «книжковим» виразом. Таким чином, автором цієї статті *піанізм трактується як мистецтво гри на фортепіано, тобто досконале, майстерне владіння інструментом, його технічними, інтонаційно-тембровими, акустичними можливостями, що породжує високу естетичну якість*. За умов такого підходу піанізм не позбавляється притаманної музиці зверненості до психічного світу людини, апелюючи до почутия ритму, тактильних *відчуттів, почутия часу, відчуття ладових потягів, чуттєвого переживання краси звучання, радості занурення до світу звуків і його творення*. Інакше кажучи, це не людські пристрасті, що мають позамузичне походження, а «чисті», «розумні» емоції, котрі породжуються самою музикою й її творенням. Адже піаніст завжди творець, організатор музичного цілого у реальному звуковому часопросторі. Підхід, який пропонується, створює можливості для подолання формалізовано-механічного розуміння піаністичної техніки, надання їй змістового сенсу, розширення уявлення щодо її складових, включаючи, окрім моторики, увесь комплекс рухів і тактильних прийомів, їхній зв'язок із якістю звучання та звуковедення, динамічними відтінками, темповими й агогічними проявами. У цьому відношенні техніка складає ядро піанізму, його «чистий субстрат»; що стосується способів оволодіння ним, то вони належать скоріше до сфери технології.

Надійшла до редакції 24.11.2012

З урахуванням таких позицій етюд виявляє себе як абсолютне вираження піаністичної техніки, а його інструктивний підвід – технології. Недарма цей жанр закріпився у концертній і педагогічній практиці на зорі становлення піанізму як мистецтва віртуозів – справжніх розвідувачів у сфері вивчення можливостей фортепіано і творців пафосу виникаючої професії за умов концертно-естрадного виконавства. Етюд примітний і з іншої точки зору, а саме як спосіб культивування елементів піаністичної техніки, ї у цьому сенсі «мови» піанізму, до яких належать різноманітні фігури у вигляді зіграних гам, арпеджіо, акордів, трелей, тремоло і т. ін. у різних варіантах, а саме: однією чи двома руками, в октаву чи терцію, за діатонічною чи хроматичною шкалою, у мажорних або мінорних тональностях кварто-квінтового кола,верх або вниз, у короткому діапазоні або через усю клавіатуру, у широкій темповій і динамічній амплітуді, різноманітними штрихами тощо. Тим самим, етюд завжди слугує демонстрації піанізму, навіть у тих випадках, коли він несе значне позамузичне навантаження. *I це можна вважати справжньою школою піанізму та його риторикою.*

Зазначені загальні положення можуть стати для нас «провідною зіркою» в усвідомленні тих думок, які видатні музиканти та відомі педагоги-методисти висловлюють на сторінках своїх праць із приводу фортепіанного виконавства та, зокрема, піанізму, котрий, як правило, називають «технікою». Не претендуючи на широкий охвят літератури, зупинимося на деяких джерелах, які можна вважати досить показовими.

У книзі «Об искусстве фортепианной игры», розмірковуючи про художній образ і способи його створення, Г. Нейгауз приділяє значну увагу піаністичному вмінню, а також саме тим складовим, із яких, власне, і твориться виконавцем усвідомлене музичне ціле. При цьому він постійно повертається до проблеми «чистого» піанізму, зокрема до фортепіанної техніки та методики оволодіння нею. На запитання щодо сутності поняття «художній образ» він відповідає з позицій змістовності форми, матеріальних носіїв музики як мистецтва – мелодії, гармонії, звукової «плоті», закономірностей структурної організації тощо. Звідси він робить висновок, що вся «работка с образом» фактично полягає у тому, що твір «виучується». Більш того, вона розпочинається вже «с первых же шагов изучения музыки и музыкального инструмента» [4, с. 21]. На думку відомого піаніста, великий митець, який вже відбувся, вже на стадії первинного зіткнення із нотним текстом¹ прагне до виявлення вміщеного у ньому змісту – не тільки слуховою свідомістю, але і за допомогою технічного оснащення, тобто намагається досягти адекватно виникаючим уявленням про збережений у пам'яті композитора музичний образ іntonування через посередництво слухняного волі виконавця та добре тренованого ігрового апарату.

Звернімося до міркувань про техніку й інструктивну літературу другого старійшини московської піаністичної школи О. Гольденвейзера. Думки, що висловлювалися ним щодо піаністичної

оснащеності виконавця, по суті, перекликаються з уявленнями про неї Г. Нейгауза. Не претендуючи на науковість формулювань, О. Гольденвейзер визначає техніку як «умение делать то, что я (или автор) хочу, так, как я хочу; это соответствие между намерением и выполнением намерения». Що це таке? – «те, чего я хочу?» На думку О. Гольденвейзера, це художня інтуїція, художня свідомість [2, с. 60]. Тут ми знову стикаємося із «що» і «як» у мистецтві, до того ж із зіставлення запропонованих словесних форм вимальовується таке співвідношення між творчим ідеальним баченням (вірніше, слуханням) тексту, що вивчається, коли техніка (вміння) виявляється не тільки засобом досягнення пошукуваної мети, але і способом її реалізації, переведення у тілесно-матеріальний стан. Під таким кутом зору техніка постає не як предикат художньості, але як один із його проявів. Отже, досягти художньої якості можна лише через систему умінь, інакше кажучи, — через професіоналізм. Підкреслимо, що якийсь подвійний стан техніки та роботи щодо її вдосконалення за естетико-аксіологічною шкалою уявлень, які поширені у побуті, мабуть, обумовили той факт, що ані Г. Нейгауз, ані О. Гольденвейзер, які виховали не одне покоління професійних піаністів, не вживають слово «професіоналізм», очевидно, надаючи перевагу більш притаманному для мистецтва поняттю «майстерність», сенс якого тотожний змісту безпосередньо самого виконавства як виду художньо-естетичної діяльності.

Цікаві та вельми повчальні думки, що стосуються техніки і шляхів її вдосконалення, висловлює третій корифей московської піаністичної школи С. Фейнберг. Згідно з його спостереженнями, у тому числі за свою власною концертною практикою, кожний піаніст на певній стадії свого творчого розвитку зіштовхується із труднощами, подолати які можна лише за допомогою вправ, які безпосередньо пов’язані із музичним твором, який освоюється. Причину виникаючої потреби С. Фейнберг вбачає у притаманних творчо налаштованому слуху найтонішому контролі та високих вимогах до свого виконання (автор називає їх двома головними координатами на висотах майстерності). Але особливо важливо розуміти той факт, «что каждая эпоха, каждый композитор, каждое произведение и, более того, каждый пассаж, фигурация, сложная деталь фактуры требуют своего творческого подхода, своего технического решения <...> Упражнение должно стать частью творческой работы» [6, с. 105]. Як бачимо, С. Фейнберг не відмовляє вправі з цілковитою підставою вважатися частиною художньої діяльності. З таких позицій вартий уваги його розподіл гімнастики і вправи у піаністичному тренажу. Перша спрямована тільки на розвиток рухової вправності, а друга – на союз моторики та свідомості. Цю принципову різницю не заважало би прищеплювати юним талантам, які вважають, що відробляти гами та вправи можна одними руками, дивлячись при цьому у захоплюючу книгу, встановлену на піопітрі. С. Фейнберг формулює десять правил (свого роду десять заповідей), що рекомендуються до складання вправ, із яких необхідно виділити два найважливіших для наших дослідницьких цілей: вправа має виконуватись із максимальною технічною досконалістю (правило 9);

¹ Під нотним текстом розуміються не лише нотні знаки, але й усі графічні одиниці, включно зі словесними.

необхідно, роблячи вправи, слідкувати за красою звуку, за доцільною пластичністю та повною свободою рухів (правило 10) [6, с. 102 – 103]. Звернімо увагу на слова «досконалість», «краса», «доцільність», «свобода», які є складовими естетичного смислу, що застосувалися авторитетним виконавцем-педагогом відносно інструктивного жанру.

Повага до етюда як можливості поєднати звукову і технологічну проблеми виховував у своїх учнів Я. Зак. Їхні спогади засвідчують, що вчитель включав етюди до програм вихованців «и доводил их от делку до изумительного совершенства». Одна із них, Н. Юригіна, наводить висловлювання професора про відомих творців цього жанру, у тому числі К. Черні. Наголошуючи на тому, що цей уславлений педагог був учнем Л. Бетховена, Я. Зак категорично заперечує уявлення про його етюди як не-музику, що дозволяє деяким учням під час гри просто «чесати» пальцями та «сипати» пасажами. На глибоке переконання майстра, «назначение этюда — воспитывать культуру звука, готовить компоненты для пьес». Тому він рекомендує виконувати їх красиво, без неохайнності [9, с. 56].

Прозорість перегородки, що відокремлює тренувальний матеріал від художнього світу, можна проілюструвати практикою створення піаністами власних вправ на засадах технічно важкодоступних елементів конкретного твору, що перебуває у процесі праці. Заклик до самостійного конструювання вправ міститься, наприклад, у книзі Й. Гофмана «Фортепіанна гра». Коментуючи його у спеціальній виносці, Г. Коган посилається також на аналогічний досвід Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Л. Годовського й інших видатних віртуозів. Водночас він заперечує супротивнику такої методи О. Ніколаєву, котрий вбачав у препаруванні з тренувальними цілями художнього твору викривлення авторського тексту. Як аргумент на її захист коментатор наводить перевірений багаторічним досвідом спосіб розучування музичного опусу окремими кусками, в уповільненному темпі, без нюансів, у суцільному *f* або *p*, з акцентами, у пунктирному ритмі тощо [3, с. 49]. Мабуть, вправа «під» певний твір та «універсальні» інструктивні зразки не протирічать один одному, але мають різні функції. Перші спрямовані на вирішення конкретної, вузькоспеціальної задачі, другі – на формування піаністичної «мови» як системи. Якщо ж елементи художнього тексту витягаються з метою перспективного розвитку, то вони зовсім не відрізняються від своїх інструктивних «родичів». З іншого боку, етюд, який, на відміну від вправи, являє собою завершене композиційне ціле – твір, вивчають так само, як і художній зразок, «розбираючи» його по фрагментах, кожний із яких доводиться до кінетично-звукової досконалості. Й. Гофман писав: «Не следует <...> довольствоваться способностью «прокочнуть» <...> через тот или иной трудный пассаж, а нужно стремиться играть им как игрушкой, чтобы он был послушен вам, в каком бы настроении вы ни находились <...>» [3, с. 101].

Зазначене свідчить, що піаністична техніка є такою ж невід'ємною складовою частиною виконавського мистецтва, як і творча ініціатива, звукове уявлення, вміння читати авторський текст тощо. На наш погляд, дуже точне її визначення наводить Й. Гофман:

«Техника пианиста – это материальная часть его художественного преимущества, это его капитал» [3, с. 101 – 102]². Для того, щоб уникнути плутанини у поняттях, зберігаючи при цьому розбіжності у техніці естетичного й адаптаційного чинників, Г. Ципін розділяє техніку у широкому та вузькому сенсі. У другому, «ремісницькому» значенні вона розуміється як усе те, що характеризується словами «вправно», «чітко», «бліскуче». У широкому естетичному плані вона розглядається як «умение художника выражать то, что он хочет выразить. Это способность его материализовать задуманное в звуках <...>» [7, с. 113]. В іншому місці автор характеризує техніку як професіонально-технічний засіб [7, с. 114], розуміючи під цим умінням та здатністю саме професіоналізм.

Цілком закономірно, що педагоги-методисти приділяють значну увагу вдосконаленню техніки. Пописуючись на В. Бардаса та солідаризуючись із ним, С. Савшинський визначає її предмет, ціль і матеріал. Предмет технічної роботи — це «конкретизация и уточнение художественного замысла; изучение явлений материального порядка, связанных с клавиатурой (последовательность и расположение клавиш при воплощении музыки, их сопоставление) и предопределения форму пианистических движений» [5, с. 4]. Коментуючи це положення, зазначимо, що, на наш погляд, у ньому або поєднуються два предмети, або відсутній логічний зв’язок між першою та другою частинами визначення. Разом із тим, досить суттєвим слід вважати той факт, що технічна робота виступає тут як спосіб матеріалізації художнього замислу. Її мету названий автор визначає як «замещение многих волевых актов, направленных на единичные простые действия, немногими, направленными на сложные». Цілком очевидно, що йдеться про оволодіння комплексом рухових принципів універсальної дії, що досягається за рахунок використання спеціальної інструктивної літератури. Матеріалом технічної роботи С. Савшинський вважає «піаністичні рухи» [5, с. 4]. Не дивно, що автор присвячує самостійний розділ методіці тренувальних вправ.

Піаністичні рухи у контексті рухово-технічних здібностей розглядає у своєму методичному посібнику А. Щапов [8]. Автор виділяє десять таких здібностей, іноді називаючи їх просто «технікою». До них належать: просторова точність (безпомилкове попадання на потрібну клавішу); яскрава точність (вміння добувати з інструменту саме ті силові рівні, динамічні співвідношення, тембри та колорити, які відповідають уяві піаніста); часова точність (ритмічна гра, що залежить від своєчасності рухових пристосувань, міри подолання автоматизму й, відповідно, управління рухом, тобто ритмічної витримки); технічна рухливість (здатність швидко мислити звуками, тобто уявляти швидкі послідовності звучань); аплікатурна точність (вміння користуватися різними ступенями штрихів і різноманітними прийомами звуковитягання); емоціональна характерність техніки (відповідність ігорючих рухів регулюючій дії свідомості), мірилом

² Й. Гофман пропонує також і метафоричний варіант цього визначення: «<...> пианист без техники подобен туристи без денег» [3, с. 148].

якої стають навики вмілого читання з листа; здатність до автоматизації (властивість рухів поступово перетворюватися на майже неконтрольовані – керований автоматизм, коли рухи водночас автоматизуються та підкоряються художній свідомості); здатність до гармонійних рухів (іхній внутрішній зручності, невимушеності, спрятності, переконаності, достатній сміливості) [8, с. 25 – 38]. Таким чином, рухово-технічна оснащеність, або просто техніка, за висловлюванням А. Щапова (і тут він не розходиться із наведеними раніше думками крупних піаністів), не обмежується швидкістю гри, але включає майже весь комплекс фортепіанних виконавських засобів як матеріалізації ідеального уявлення. З цих же позицій зазначений автор майстерно полемізує з супротивниками інструктивної літератури. Особливу увагу він приділяє вправам, використання которых у повсякденній роботі вважає необхідною умовою вироблення та збереження піаністичної «форми». І це єдина користь, яку вони приносять. Виходячи із цілком справедливого переконання А. Щапова, яке не висловлювалося раніше жодним із відомих нам авторів праць з методики фортепіанного виконавства, гра елементарних піаністичних формул «не только способствует развитию техники, но и укрепляет <...> теоретические знания, а также дает ладогармоническое знание клавиатуры <...>». Він також поділяє поширену думку щодо впливу якісного володіння цими формулами на навички читання з листа. Принциповим уявляється запропоноване А. Щаповим положення щодо участі у грі вправ активного яскравого та висотного слуху, інакше кажучи, слухової свідомості, що оберігає піаніста від безглаздої механічної муштри або, якщо користуватися термінологією С. Фейнберга, гімнастики рук [8, с. 119].

Доводячи методичну доцільність вправ, автор розглядуваного посібника різко відмежовує їх не лише від тренажу шляхом систематичного відробляння складних місць із різних п'ес, але також і від етюдів. Він мотивує розбіжності між ними тією обставиною, що тільки у них зосереджується увага на координації рухів усередині фігури, у той час як в інших випадках вона займається переключеннями з однієї технічної формули на іншу. Звідси виникає потреба створювати допоміжні вправи також і до етюда [8, с. 118]. А. Щапов формулює вісім правил, які складають загальнометодичний підхід до культури вправ, і завершує їх викладення порадою індивідуально вирішувати, в якому саме темпі слід виконувати різні формули: «<...> важно, чтобы они игрались красиво» [8, с. 121]. Систематизуючи вправи, він виділяє головні формули (одноголосні гами, арпеджіо тризвучностей і септакордів, акорди, октавні гами й арпеджіо, подвійні гами); додаткові формули (однопальцеві гами й арпеджіо – у роботі з початківцями, трель, tremolo, репетиції, повторні позиційні фігури, стрибки); спеціалізовані вправи (на ритміку, на забарвлення, на штрихи, на педалізацію, на аплікатурні комбінації) [8, с. 121 – 133].

Висновки. Таким чином, розробка питань, які пов’язані з піаністичною технікою й інструктивною літературою, створює широке пізнавальне поле, включаючи міркування більш загального порядку, котрі у перспективі можуть скласти її естетику, а та-

кож конкретно-прагматичного, котрий потенціально містить можливість виходу як до методики і дидактики, так і до сфери поетики. Слід зазначити, що в обох випадках піаністична техніка постає як мистецтво гри на фортепіано, котре у своїх проявах ототожнюється з поняттям «віртуозність». За часів сьогодення вона трактується як художнє явище, еталонне матеріальне втілення музичного образу, феномена, «котрый можно было бы определить как «исчерпание совершенством», «эстетическая эманация воплощенной формы», «устремленность и тяга к эстетической завершенности»» [1, с. 38 – 39]. Наведені характеристики кінцем трактуються як синоніми краси, самодостатньої привабливості форми, якій у виконавському висловлюванні слугує бездоганне володіння комплексом піаністичних засобів і прийомів. Надзвичайно близькою для нас є позиція процитованого вище автора — О. Белобрової, згідно з якою віртуозний принцип, усвідомлений метафорами «діамантовий», «перлинний» і т. ін., відтворював естетику інтрарамузичного звукоспоглядання епохи [1, с. 45 – 46]. Відблиск цього звукоспоглядання як печатка естетичного відбивається не тільки на безпосередньому виконавському акті, але і на тих текстах або їхніх елементах, які подає й якими оволодіває піаніст. У «чистому» вигляді інтрарамузичне (якщо завгодно, інtrapianistiche) начало знаходить свій прояв у інструктивній літературі, а також у концертних опусах, націлених на риторику подавання й артистичну подачу музичного висловлювання. Цим пояснюється незгасаючий інтерес великих майстрів і педагогів-методистів до питань фортепіанної техніки і технології, оскільки саме у них міститься спосіб піаністичної діяльності й ядро професіоналізму.

Список використаних джерел

1. Белоброва О. Принцип виртуозности как фактор музыкального стилеобразования / О. Белоброва // Кіївське музикознавство. Вип. 9. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Гліера, 2003. — С. 38–47.
2. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. Вып. 1. — М. : Музыка, 1965. — С. 35–71.
3. Гофман И. Фортепианская игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман / пер. с англ. Г. А. Павлова : ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Когана. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 224 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога / Г. Нейгауз ; ред. Д. В. Житомирский ; очерк «Генрих Нейгауз» Я. И. Мильштейна. — 2-е изд. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 320 с.
5. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / С. Савшинский. — Л. : Музыка, 1968. — 109 с.
6. Фейнберг С. Путь к мастерству / С. Фейнберг // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. Вып. 1 — М. : Музыка, 1965. — С. 78–127.
7. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. — М. : Просвещение, 1984. — 176 с.
8. Щапов А. П. Фортепианская педагогика : методич. пособие / А. П. Щапов. — М. : Сов. Россия, 1960. — 172 с.
9. Яков Зак. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. М. Г. Соколов. — М.: Сов. композитор, 1980. — 208 с.