

УДК 786.2:781.68

ББК 85.310.70

Євгеній Власов

## ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ТЕХНІКИ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

*У статті розглядаються методичний та практичний аспекти проблеми виховання техніки гри на фортепіано. Автор звертає увагу на низку актуальних питань технічного розвитку учнів фортепіанних класів ДМШ та спеціальних музичних навчальних закладів.*

*Ключові слова:* виховання, техніка гри, фортепіанна педагогіка.

Глибокі політичні, соціально-економічні перетворення останніх десятиліть в Україні – демократизація суспільства, гуманізація освіти створили нові, сприятливі для багатьох бажаючих, умови вступу до різноманітних за галузевим профілем вищих навчальних закладів. У тому числі й до окремих музичних кафедр мистецьких навчальних закладів. Так, останнім часом на музично-педагогічний факультет Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету нерідко вступають абітурієнти, які мають музичні здібності й лише початкову музичну підготовку: фортепіанний гурток, 1–2 місяці занять з репетитором, незакінчену музичну школу тощо. Це створює суттєві проблеми в оволодінні студентами фахових навичок гри на музичному інструменті на високому професійному рівні. Більше того, як показує практика, навіть випускники фортепіанних класів ДМШ (особливо в сільській місцевості) не завжди отримують належну технічну базу, що гальмує виконання ними норм програмних вимог у процесі навчання в інституті та впливає на їх подальший ріст як піаністів-виконавців, концертмейстерів, так і майбутніх вчителів музики в цілому.

Зважаючи на цей факт, мета цієї статті – звернути увагу викладачів класів фортепіано на окремі важливі методичні аспекти та напрями у вихованні техніки гри в учнів ДМШ, студентів музичних коледжів, ліцеїв тощо, які б відповідали вимогам сучасної фортепіанної педагогіки й створювали передумови для їхнього подальшого успішного навчання у ВНЗ.

Як відомо, найбільш прийнятний вік для технічного розвитку піаніста припадає на час його навчання в музичній школі, музичному училищі тощо. Якщо цей час змарновано, то студент вузу, навіть із певними технічними успіхами віртуозом уже не буде. Це ще більш підкреслює необхідність систематичної технічної роботи на ранніх (1–2-му курсах) етапах навчання студентів, які навчаються на музичних кафедрах мистецьких навчальних закладів, але не мають базової середньої або початкової фортепіанної підготовки.

У науково обґрунтованих навчальних програмах ДМШ та музичних училищ передбачено систематичне вивчення учнями фортепіанної техніки у всіх її аспектах (вправи, гами, етюди), однак багато педагогів та учнів ще недостатньо приділяють уваги спеціальній індивідуальній роботі над технікою. Було б помилковим розуміти під поняттям “техніка” лише те, що стосується швидкості, спритності, витривалості, сили... Техніка має сприйматися значно ширше – це усе, чим зобов’язаний оволодіти піаніст для високохудожнього, змістовного виконання з глибоким розумінням стильових та інших особливостей твору.

Який же матеріал було б найбільш раціонально використовувати для виховання техніки гри на фортепіано?

На це запитання ряд авторитетних піаністичних шкіл відповідають по-різному. Деякі стверджують, що тільки гами та арпеджіо у всьому їхньому розмаїтті створюють базу для оволодіння технікою гри. Інші надають перевагу класичним етюдам Крамера, Клементі, Черні тощо, треті вважають, що гра вправ Брамса, Таузіга, Ганона, в яких синтезовані фортепіанні формули, – ключ до удосконалення техніки, четверті вбачають єдиний правильний шлях, тільки в роботі над технічно складними фрагментами музичних творів. Найбільш вірогідно, що “істина десь посередині”. Напевно, шлях до всебічного технічного розвитку – поєднання систематичного вивчення гам, арпеджіо й етюдів на початковому етапі. На наступному – з більш високим ступенем технічного розвитку вправ Брамса, Ганона та ін., із засвоєнням паралельно всього багатства високохудожньої фортепіанної літератури, використовуючи всі можливості для технічного вдосконалення без надання переваги вузькому колу вправ чи видів фортепіанної техніки.

На жаль, навіть у музичних школах та училищах учні не систематично працюють над гамми, арпеджіо, акордами та етюдами. В основному їх грають перед технічною перевіркою в

рамках поточного контролю. Таке формальне ставлення може призвести до того, що піаніст не здобуде необхідний фундамент, на якому будується вся “будівля техніки”. Головне в такому випадку – здолати бар’єр формалізму, зацікавити учня вивченням інструктивного матеріалу (гам, арпеджіо тощо), який не повинен сприйматися тільки як матеріал для тренування; потрібно ставити виконавські завдання: добиватися красивого, різнобарвного звука, чіткої мелодичної лінії з динамічними відтінками, наголосами, різноманітними штрихами.

Вдумливо контролюючи послідовність рухів, добиваючись при “підкладанні” або “перекладенні” чіткої взаємодії 1-го, 3-го і 4-го пальців, систематично працюючи над багатьма видами гам, арпеджіо, акордів, піаніст привчає пальці виконувати найбільш типові послідовності – технічні формули, в яких концентруються комбінації фактурного малюнку будь-якого пасажу. Обов’язковість такої роботи підкреслював видатний піаніст-педагог Г.Нейгауз: “Вправу я розглядаю, як деякий “напівфабрикат”. До таких “напівфабрикатів” відносяться, наприклад, гами, арпеджіо, п’ятиступеневі послідовності, вправи для розвитку октавної техніки, стрибків, акордів і т. п. На таких вправах та їх різновидах потрібно оволодіти ніби синтаксисом піаністичної майстерності. Завдання тут можуть бути нескінченими у своїй різноманітності” [2, с.178–179].

Для підвищення інтересу до засвоєння технічних формул можна, наприклад, попросити учня уявити їх елементами музичних творів. Достатньо згадати фактуру концертів і сонат Моцарта, Бетховена, Бортнянського, Чайковського, Шумана, балад Шопена або рапсодій Ліста (такі приклади можна навести багато).

У педагогічній практиці для гармонійного піаністичного розвитку більшості учнів ще не рідко використовуються етюди Крамера–Бюлова – “60 вибраних етюдів”, Клементі–Таузіга – “Gradus ad Parnasum”, “Мистецтво спритності пальців” тв. 740 Черні, “15 віртуозних етюдів” тв. 72 Мошковського, в яких є усі необхідні технічні формули для оволодіння творами композиторів-класиків і романтиків, замінюються менш корисними. Досить часто найбільша увага приділяється гамаподібним послідовностям, а питання розвитку октавної, акордової техніки залишаються осторонь. Деякі викладачі включають у репертуарний план той вид техніки, який краще вдається в учня, досягаючи лише тимчасового успіху. Деякі обмежуються етюдами, де посилено працює права рука, а ліва лише акомпанує.

*На думку видатних педагогів-піаністів середини та кінця ХХ ст., для збалансованого розвитку техніки потрібно йти за лінією найбільшого опору, розвиваючи саме ті її види для обох рук, які викликають найбільші проблеми. У сучасних репертуарних збірниках, як правило, репрезентовані етюди на всі види техніки, але немає необхідності включати в індивідуальний план учня, наприклад з розділу “тремоло” або “стрибки”, десятки етюдів. Для усунення певного дефекту й виховання потрібної навички достатньо обрати 3–4 етюди.*

Усталені форми фортепіанної техніки мають таку загальну класифікацію:

1. Послідовності для п’яти пальців.
2. Усі види гамаподібних послідовностей із підкладенням або перекладенням “першого” пальця, а також арпеджіо.
3. Подвійні ноти – терції, сексти та мішані форми подвійних нот.
4. Октавна техніка.
5. Акордна техніка.
6. Репетиційна техніка.
7. Техніка мелізмів.
8. Тремоло.
9. Стрибки.
10. Поліфонічна техніка.
11. Поліритмічна техніка.

Однак було би неправильним відокремлювати розвиток одного виду техніки від інших. Усі види техніки взаємопов’язані та взаємозумовлені, особливо в наш час, коли найбільш характерною рисою композиторської мови стає синтетичність форм фортепіанного викладу. С.Фейнберг писав: “Часто один вид техніки допомагає в оволодінні іншим, значна технічна ерудиція піаніста, який зіграв та засвоїв велику кількість творів різних авторів, безумовно допомагає йому щоразу в кожному окремому випадку. Таке взаємопроникнення та взаємодія різних видів техніки полягає в основі сучасної довершеної майстерності багатьох великих виконавців” [2, с.221].

Оволодіння саме синтетичними формами фортепіанної техніки є сферою навчання у вузі. Тому вибір етюду – важливий крок педагога. Він має бути, по-перше, зроблений свідомо, на ґрунті глибокого аналізу недоліків апарату учня; по-друге, з урахуванням прогалин його технічного розвитку; і, по-третє, фактура етюду має сприяти вирішенню виконавських завдань в інших творах певного навчального періоду; по-четверте, учень обов'язково має отримати конкретні методичні вказівки щодо виду або видів техніки в етюді та методики роботи над ними, щодо художнього образу твору і т. ін. Зрозуміти та усвідомити завдання, які потрібно вирішувати, а також що являє собою етюд у цілому.

Зі студентами, які не мали до вступу у вуз професійної піаністичної підготовки в класах фортепіано ДМШ, музичного училища тощо, потрібно проводити індивідуальну цілеспрямовану роботу з кожного виду техніки, серед яких найбільш трудомісткими є розділи дрібної техніки.

Другим важливим питанням розвитку техніки гри є виховання у студентів аплікатурних навичок. Неприпустимо займатися цим у вузі, але на практиці часто доводиться починати з вивчення аплікатури гам, арпеджіо, подвійних нот тощо. Закономірності аплікатури мають міцно вкоренитись у свідомості учня й досягти бажаного автоматизму її використання разом з іншими елементами піанізму. Типова помилка для початківця – “згадати про аплікатуру”, коли вже ноти вивчені. У результаті – подвійна робота. Педагог повинен увесь час контролювати процес засвоєння учнем тексту й добиватися свідомого використання ним аплікатури для вирішення художніх і технічних завдань. Піаністу з недостатнім досвідом добору “своєї” аплікатури краще дотримуватися редакторської й особливо авторської, тому що розуміння її, як необхідності, приходить із професійною зрілістю музиканта-виконавця. Лише тоді ініціативу учня потрібно підтримати, коли запропонована ним аплікатура є обґрунтованою індивідуальними властивостями його ігрового апарату й логічно пов'язана із художнім образом твору. Ще однією помилкою є звичка деяких учнів безпідставно змінювати аплікатуру в процесі роботи над твором, що, урешті-решт, веде до втрати навичок автоматизації у виконанні складних фактурних елементів у швидких темпах: пасажів, стрибків, акордових послідовностей тощо.

Зустрічаються й педагогічні помилки. Деякі педагоги дозволяють своїм учням спрощувати аплікатуру в конструктивних етюдах, чим порушують основний принцип розвитку техніки гри – подолання технічних труднощів. Наприклад, уникають застосування слабкого 4-го або незручного 1-го пальців, або 1-го і 5-го пальців на чорних клавішах.

У зв'язку із цим можна згадати те, що однією з найдавніших й найскладніших проблем фортепіанної техніки є підкладання й перекладання 1-го пальця. Граючи послідовність звуків числом більше п'яти, рука піаніста мусить вийти за межі позиції, підкладаючи або перекладаючи 1-й палець, тобто пересувати руку праворуч, ліворуч, вгору, вниз. Розгляду дії цього механізму багато уваги приділили С.Клещов, С.Савшинський, Г.Коган та ін.

У першій половині XIX ст. К.Черні та його учень Т.Лешетицький утвердили “трьохпалу” школу аплікатури, вважаючи, що одноголосні пасажі потрібно грати переважно міцними 1-м, 2-м і 3-м пальцями, де головним важелем пересування руки по клавіатурі є підкладання 1-го пальця після 3-го або 4-го, звідси й постійна зміна позицій. Пізніше видатний віртуоз Ф.Ліст, також учень Черні, разом зі своїм послідовником Ф.Бузоні протиставили “трьохпалій” системі власний винахід – “п'ятипалу” аплікатуру, яка випередила свій час і значною мірою розширила межі фортепіанної техніки, зрівнявши функції всіх пальців. Разом із “підкладанням” більш вживаним аплікатурним прийомом стає “перекладання”. 1-й і 5-й пальці використовуються на будь-яких клавішах, при будь-яких положеннях руки в пасажах, що зменшує кількість позицій і дає додатковий вигравш у швидкості рухів. Для “трьохпалої” школи є характерним устремління до клавішного “legato” завдяки підкладенню 1-го пальця з дуже складною траєкторією руху. Професор С.Савшинський писав: “Розвиток здатності пальця (мається на увазі першого. – Авт.) до глибокого та швидкого підкладання потребує чимало зусиль... до того ж ще стисле положення п'ясти і пальців при підкладенні заважає і їхній рухливості. ... При виконанні мелодії чи пасажу перший палець пересувається по дузі під долонею до того пальця, на який рука в той момент спирається й ніби підтримує його, забезпечуючи важливу умову – концентрацію пальців” [6, с.145–146].

“П'ятипала” школа запропонувала переміщення руки в наступну позицію без її повороту. Цей новий принцип позиційної аплікатури чітко сформулював Г.Коган: “У піаністичних прийомах відбулися значні переміни: “legato” стало менш “зв'язним”, більш ілюзорним, його місце

частково зайняло “non-legato”; рука отримала свободу рухів, почав широко використовуватися “збираючий” кидок руки до п’ятого пальця за допомогою більшого або меншого повороту кисті із горизонтального (пронаціонного) положення в напіввертикальне (у напрямі до супінаторного). У цих умовах фактично зникає необхідність обмежувати кількість граючих пальців...” [5, с.232]. Перевага такої аплікатури очевидна у віртуозних творах композиторів-романтиків, сучасних композиторів, зокрема в джазових творах, але ще не всі педагоги це розуміють і, марно намагаючись досягти технічної досконалості виконання студентом творів Ліста, Шопена, Гершвіна тощо, користуються звичною “трипалою” школою. З другого боку, “п’ятипала” аплікатура є недоречною у творах Моцарта, Бетховена, і більше того – в етюдах Черні. Ось чому студент має оволодіти всім арсеналом аплікатурних навичок і застосовувати їх на практиці, узгоджуючи їх з формами рухів та стилістичними особливостями музики.

Окрім хороших музичних даних учня: слуху, почуття ритму, пам’яті тощо, не останню роль у розвитку техніки відіграє ігровий апарат музиканта – його руки. А фізичні (за словами Лешетницького – “фізіономічні”) властивості ігрового апарату, це один з важливіших суб’єктивних факторів розвитку техніки гри на фортепіано. С.Майкапар писав: “Уся фортепіанна техніка спирається на три чітко визначені основи: форму пальців та рук, форму рухів пальців та рук і форму м’язового напруження у пальцях та руці” [3, с.109]. Узагальнюючи перший, другий та третій постулати для перспективи розвитку ігрового апарату учня, викладачу потрібно: перше – боротися із “вдавненістю” пальцевих суглобів, одночасно розвивати міцність та гнучкість кожного пальця, м’язів долоні, рук; друге – повсякчас тримати в полі зору красу форм їхніх рухів у грі акордів, інтервалів, арпеджіо, гам та усього розмаїття видів фортепіанної техніки. І, як радив відомий російський педагог В.Сафонов, “навіть у сухих вправах добиватися красивого звуку”.

Поряд із вихованням аплікатурних навичок, розвиток ігрового апарату учня тісно пов’язаний з *ергономікою* самої гри. Чимало технічних огріхів виникає від невміння знаходити зручне розташування рук і пальців на клавіатурі: дехто з учнів натискає білі клавіші близько до краю, а чорні впритул до кришки інструмента. Від того піаністичні рухи стають незграбними, звучання ритмічно нерівним, із поштовхами й неочікуваними наголосами. Учень має зрозуміти, що грати потрібно ближче до чорних клавіш, *у кожному конкретному випадку знаходити зручну позицію руки.* Це має особливе значення у творах із великою кількістю ключових знаків.

Закони ергономіки гри передбачають виховання в учня вміння знаходити не тільки правильні позиції руки та пальців, але й знаходити моменти “відпочинку” руки в процесі гри. Це ще одна дуже важлива складова фортепіанної техніки, методична проблема, якій не завжди приділяється належна увага з боку викладачів. І тому досить часто, переходячи до швидкого темпу при вивченні етюду, учень жаліється на втому руки. Він не може зіграти етюд від початку до кінця (наприклад, етюди Клементі або Черні), де в партіях правої та лівої руки безперервні пасажі, арпеджіо, багатозвучні акорди, тривалі фігурації “шістнадцятими” або “тридцять-другими”. Особливо це стосується піаністів з невеликими й недостатньо тренуваними руками. Однак, якщо проаналізувати фактуру етюдів, моменти “релаксації” навіть у безперервному русі можна знайти й “відпрацювати” в повільних темпах, досягаючи певного автоматизму в чергуванні моментів опору та звільнення. “Чіткої розмежованості рухових функцій потребує не тільки проблема біомеханічної зручності... , але й сама структура його (учня. – Авт.) психологічних дій” [1, с.67]. Для цього можуть бути використані: можливості фразування, динаміки, перерозподілу уваги виконавця між партіями рук тощо. Тоді й у швидкому темпі етюд виконується вільно, без зайвого напруження м’язів пальців, рук, корпусу та психологічного перевантаження. А це значний резерв для подальшої творчої роботи над художньою, виразною інтерпретацією твору. Щодо вміння знайти потрібний оптимальний для учня “робочий” темп, хочеться нагадати слова С.Майкапара: “Як зайва швидкість і рвучкість темпу, так і зайвий потяг до сповільненості рухів є ворогами техніки й технічного розвитку” [3, с.113].

Серед інших розповсюджених прогалин у технічному вихованні молодих піаністів можна назвати такі: незнання конструктивних особливостей інструмента – механічних, акустичних (близько 90% респондентів); відсутність або неповна реалізація окремих необхідних практичних психофізичних навичок організації самостійної роботи над подоланням технічних труднощів – психологічної настанови, творчої волі, раціонального використання часу занять (65%). Невміння в процесі виконання твору контролювати свій психологічний стан, що одразу позна-

чається на слабких ланках у техніці гри. Наприклад, віртуозний пасаж не виходить тоді, коли внаслідок хвилювання виконавець думає тільки про його початок і не встигає програти його подумки до кінця.

Спостерігаючи під час публічних виступів (на залах, екзаменах, у концертах) за грою деяких молодих виконавців, можна помітити, що вони не знайомі із властивостями подвійної репетиційної механіки інструмента і не використовують цю чудову особливість фортепіано при виконанні “трелей”, “тремоло”, репетицій, “альбертієвих басів” і пасажів.

Отже, окрім, так би мовити, тактичних завдань навчання, які мають на меті оволодіння технічними формами, успішність технічного розвитку учня пов'язана зі стратегічними завданнями його інтелектуального розвитку та духовного виховання. Узагальнюючи ці та інші суб'єктивні й об'єктивні чинники, що перешкоджають ефективності процесу виховання техніки гри на фортепіано, можна зробити певні висновки: по-перше, саме сьогодні необхідний продуманий індивідуальний підхід у методиці виховання техніки до кожного учня з урахуванням перспективи його гармонійного музичного розвитку; по-друге, вивчаючи елементи фортепіанної техніки або виконуючи етюд чи віртуозний твір, учень має усвідомлювати з усією повнотою ті технічні завдання, які постають перед ним; по-третє, тільки міцний фундамент виконавської техніки в широкому значенні цього поняття повинен стати метою й сенсом творчої співпраці вчителя та учня.

У межах даної статті розглянуті лише деякі з типових проблем виховання техніки гри на фортепіано, які є актуальними для студентів музично-педагогічного факультету та звернуто увагу на низку недоліків, притаманних майбутнім абітурієнтам – випускникам фортепіанних класів ДМШ та середніх спеціальних музичних навчальних закладів. І хоча ця робота не претендує на вичерпне висвітлення даної теми, автор сподівається, що вона може стати корисною педагогам в їхній практичній діяльності.

1. Дудик Р. Деякі закономірності формування техніки диригування // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. VIII. – 200 с.
2. Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954.
3. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика [Текст]: из неизд. тр. проф. С.М.Майкапара / С.М.Майкапар. – Челябинск: МПИ, 2006. – 224 с.; нот.ил.-(Антология сочинений).
4. Клещев С.В. К вопросу о механизме пианистических движений // Советская музыка. – 1935. – №4. – С.79.
5. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969. – 200 с.
6. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л., 1961.
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М., 1999. – 192 с.

*The article deals with the methodical and practical aspects of the problem teaching of piano technical playing. The author turns one's attention to some omissions of technical upbringing pupils of the musical schools and other special musical educational institutions.*

*Key words: upbringing, technic playing, pedagogical of piano.*

УДК 786.2:781.6

ББК 85.310.71

*Тереза Кальмучин-Дранчук, Тамара Лоскутова*

### **ПЛЮРАЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ РЕДАКЦІЙНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ “ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ” Й.БАХА: ПРЕЛЮДІЯ ТА ФУГА СІ МІНОР З II ТОМУ**

*У статті розглядається явище редакційного плюралізму в трактуванні “Добре темперованого клавiру” на прикладі порівняльного аналізу чотирьох редакційних інтерпретацій прелюдії та фуги сі мiнор з II тому, здійснених К.Черні, Ф.Бузоні, Б.Муджеліні, Б.Бартоком.*

*Становлення принципів інтерпретації клавiрних творів Й.С.Баха та їх естетична, стильова обґрунтованість представляють в історії фортепіанного виконавського мистецтва складний і суперечливий процес. У цьому контексті початок ХХ ст. привертає увагу особливою зацікавленістю творами минулих епох, зокрема епохою бароко, у новому художньо-етичному сенсі. Інтерпретаційний процес клавiрної бахіани, який очолили представники німецької та ро-*