

Тарчинська Ю. Г.

РАЦІОНАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

У статті досліджується питання свідомого підходу до формування технічного компонента фортепіанно-виконавських навичок; визначаються зміст та методи доцільного напрацювання тих прийомів гри, опанування якими створює умови ефективної технічної підготовки виконавця.

Ключові слова: *техніка гри, фортепіанно-виконавські навички, сенсорні корекції, інтегральний образ діяльності, способи стилевідповідного звуковидобування.*

В статье исследуется вопрос сознательного подхода к формированию технического компонента фортепианно-исполнительских навыков; определяются содержание и методы целесобразной выработки тех приёмов игры, овладение которыми создаёт условия эффективной технической подготовки исполнителя.

Ключевые слова: *техника игры, фортепианно-исполнительские навыки, сенсорные коррекции, интегральный образ деятельности, способы стилисоответствующего звукоизвлечения.*

In this article the question of a conscious attitude to the forming of the technical component of piano's performing skills is studied; the content and methods of a proper drilling of those ways of playing which make the conditions for the effective technical training of a performer are determined.

The key words: *the technique of playing, the piano's performing skills, sensory corrections, the integral form of the activity, the means of a corresponding sound forming.*

Відоме висловлювання англійського філософа Ф. Бекона стверджує логічну думку: каліка, що знає шлях, швидше дістанеться цілі, ніж рисак, що не знає дороги. Це влучне зауваження якнайточніше характеризує завдання побудови освітнього процесу. Особливої ваги цей принцип набуває в інструментально-виконавському навчанні.

Професійна діяльність виконавця на будь-якому музичному інструменті пов'язана з досить складними психофізіологічними процесами роботи нервової системи людини. Ця діяльність потребує найперше високої міри особистісного та загальномузичного розвитку інструменталіста. Сам процес виконання повинен супроводжуватися налагодженою роботою волі, уваги, відчуттів, сприйняття, мислення, пам'яті, уяви. Запорукою ж успішності втілення музикантом художніх намірів є бездоганна узгодженість його тонких фізичних рухів.

Саме питання розвитку техніки ігрових рухів були найполемічнішими в історії виконавського мистецтва. Тривалий пошук раціональних методів формування техніки гри на інструменті в різні періоди у різних школах та напрямках обумовлювався як складністю процесу технічного розвитку виконавця, так і еволюцією наукових досягнень стосовно цієї проблеми.

Зокрема, у фортепіанному мистецтві наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. представники так званої традиційної школи (М.Клементі, Л.Адам, Й.Гуммель, Ф.Калькбреннер, К.Черні, С.Тальберг, Дж.Фільд та ін.) абсолютизували значення рухової культури, формування якої зводилося до посиленого тренування якомога більшої кількості технічних вправ.

Суттєвих змін погляди на розвиток техніки гри зазнали у другій половині XIX – на початку XX ст. Стрімке зростання складності фортепіанної фактури, непоодинокі випадки професійних захворювань рук у піаністів призвели до потреби вивчення анатомо-фізіологічних аспектів виконавської діяльності. Представники одноіменного – анатомо-фізіологічного – напрямку (Л.Деппе, Р.Брейтгаупт, Ф.Штейнгаузен та ін.) розширили методичні уявлення стосовно природи техніки інструменталіста. Водночас прихильники цього підходу розглядали техніку піаніста поза образно-смісловим і стилевим контекстом музичних творів.

На початку XX століття процес зародження рухових прийомів піаніста починають розглядати на основі цілісного розуміння завдань інтерпретації (І.Гофман, Ф.Бузоні, В.Бардас, К.Леймер, М.Варро, К.Мартінсен та ін.). Техніка гри на фортепіано тлумачиться як досягнення певного характеру звучання. Представники цього напрямку основний акцент в оволодінні ігровими навичками переносять на слуховий метод, тобто на підсвідоме втілення музично-слухових уявлень.

“Психотехнічна” школа виконавської майстерності заклала основи сучасної методики виховання піаніста. Фортепіанно-педагогічна теорія останніх десятиріч розглядає її трансформованою в контексті вимог, продиктованих загальноестетичними аспектами художнього виконання, що посилює роль свідомості у формуванні художньо-виразних ігрових дій. Водночас у сучасних дослідженнях (В.Сраджев, О.Шульпяков) доводиться, що процес поєднання музично-слухових уявлень із необхідними типами піаністичних рухів потребує додаткового свідомого коригування для встановлення оптимальної (з точки зору фізичної зручності) відповідності рухового засобу художній меті, оскільки слухові та моторні компоненти взаємодіють, як правило, на ірраціональному рівні. Дослідники наголошують, що погано налагоджена, з цього погляду, робота координаційних механізмів ігрового процесу негативно позначається на розвитку рухової техніки піаніста, а в цілому – на звуковому результаті (особливо у роботі над творами зі складними фактурними рішеннями) [6].

Історія розглядуваного питання, отже, показує, що пошук оптимальних методів технічного розвитку піаніста по суті завжди був пов’язаний із вибором предмету спрямування свідомості: виявлення найдосконаліших форм ігрових рухів; максимальна увага до звукового результату при інтуїтивному налагодженні слухорухового зв’язку; пріоритетність звукового результату з використанням додаткової уваги до рухової сторони виконавських дій.

Сучасне розуміння необхідності досягнення єдності технічного й художнього розвитку виконавця як гармонійного поєднання його музично-художнього виховання з формуванням “цілеспрямованої” (на звуковий результат) та “доцільної” (обумовленої завданням фізичної зручності) техніки ґрунтується на вагомих дослідженнях принципів рухової активності людини (П.Анохін, М.Бернштейн, В.Зінченко, Л.Чхайдзе та ін.). Внаслідок цього питання свідомого підходу до “слухової” та “рухової” складових методу опанування ігрових прийомів перестало бути дискусійним у фортепіанно-методичних працях. Водночас важливим залишається завдання уточнення змісту процесу усвідомленого формування рухового складу ігрових дій, а також завдання визначення кола тих піаністичних навичок, опанування якими прискорюватиме технічний розвиток виконавця, дозволить йому при вивченні музичних творів досягати мети, “швидше, ніж рисак, що не знає дороги”.

Дослідження фізіології руху дають можливість зрозуміти причини вибору або відмови методичних шкіл щодо того чи іншого

способу формування ігрових прийомів. Так, наприклад, категоричне несприйняття "психотехніками" рухового методу в опануванні виконавськими діями очевидно було викликане не лише переосмисленням поняття інструментальної техніки. Заперечення справедливо стосувалися уваги до ігрових прийомів поза доцільними їх руховими корекціями.

Чітко зрозуміти, отже, умови оптимального формування виконавських навичок дозволяє аналіз живого руху видатного дослідника мозку ХХ ст. М.Бернштейна, а саме тих закономірностей, що лежать в основі механізмів утворення рухової навички [1].

У роботах вченого зазначається, що перед початком певної цілеспрямованої діяльності в мозку створюється **внутрішня модель мети** ("образ передбачуваного майбутнього"), тобто образ майбутньої дії, результату, на досягнення якого і спрямована дана дія. Цей образ і є вищим суддею та регулятором, що впорядковує способи досягнення (рухи) у часі та просторі.

Забезпечення такого регулювання здійснюється за допомогою **замкненого кола управління**, що ґрунтується на обробці та передаванні інформації про відповідність своїх рухів меті, що досягається. Тобто, отримувані через органи відчуттів сигнали (сенсорні) про хід виконання дії зіставляються з її образом і закріплюються (або ж гальмуються) за руховими імпульсами як відповідні (чи не відповідні) внутрішній моделі мети. Таким чином поступово складається сенсомоторна система, в якій точно скоординовані сенсорні корекції стосовно різних елементів рухової активності.

В інструментальному мистецтві в інтегральному образі діяльності скоординовані: обумовлена музичним завданням мета виконавської дії та руховий склад необхідних ігрових прийомів. Успішність формування інструментально-виконавських навичок, відповідно, досягатиметься завдяки наявності якомога чіткіших слухового образу та образу виконавських рухів.

Стосовно методів формування музично-слухових уявлень у музичній педагогіці існують вагомні напрацювання. Питання ж створення образу раціональних ігрових прийомів на перший погляд може викликати сумнів.

Так, процес опанування професійними навичками частіше супроводжується незнайомими, новими для досвіду індивіда рухами. Засвоїти дані дії допомагають пояснення й аналіз складних рухів за їх елементами. Однак, як відомо, відтворити побачені навіть багато разів операції самому буває інколи досить нелегко.

Це пояснюється тим, що, незважаючи на чіткість продемонстрованого нам руху, на початку його виконання ми не маємо поняття про ті корекції, які необхідні для керування незнайомими діями. Через це за визначенням того, як будуть виглядати рухи нової навички, відбувається багаторазове вирішення рухового завдання для відчуття всієї різноманітності зовнішніх сил, що впливають на дії, самі дії та сенсорні корекції, які ними керують. Цього можна досягти тільки шляхом набуття власного досвіду.

Також, як показує практика, при дотриманні правильних рекомендацій щодо виконання тих чи інших піаністичних рухів недосвідченому або мало обдарованому в руховому відношенні інструменталісту інколи не вдається наповнити визначений склад рухів так би мовити якісним змістом стосовно “цілеспрямованої” та “доцільної” техніки гри.

Тим не менше тривалого процесу опанування нової виконавської навички як і недоліків у її опануванні можна уникати. Ефективний шлях формування образу рухового складу прийомів гри допомагають визначити також положення дослідників проблем руху з точки зору психології Н.Гордєєвої та В.Зінченка [2]. Науковці відзначають таку властивість сформованого сенсомоторного образу, що виявляється у придатності даного образу для регуляції нових дій. Він може ефективніше виконувати роль регулятора щодо того чи іншого класу рухів. Обсяг цього класу, звичайно, обмежений: сформований образ не може бути придатним для всіх випадків життя, але, побудований, він виявляється інваріантним до деякої множини виконуваних дій [2, 123].

Отже, одне із завдань оптимального опанування прийомів гри полягає у виявленні спільності керуючих рухами корекцій вже відомих дій та нових.

Рухи зі спільними сенсорними корекціями можуть відрізнитися за формою своїх зовнішніх проявів. Йдеться, звичайно, про спільність основних характеристик рухових корекцій. Наприклад, такі дії, як удари кінчиками пальців по м'ячу, що відбивається від підлоги, та репетиція октав або послідовне їх виконання на фортепіано штрихом *staccato* мають деякі відмінності. В основі ж цих рухів – схожі типи корекцій, а саме: використання інерційних ударів руки. Така ж спільність рухових корекцій – зберігання рівноваги на хисткій опорі – простежується і в досить далеких за своєю формою діях: катання на ковзанах, управління велосипедом, врешті-решт, ходіння по канату.

Тому в опануванні прийомів гри можна спиратися на руховий досвід індивіда з різних сфер його життєдіяльності. Варто лише зіставляти потрібну піаністичну дію із знайомими типами рухів, у яких відчуття, потрібні для фізично зручного її виконання, є яскраво вираженими, добре випробуваними.

В інструментальному мистецтві, зокрема фортепіанному, доцільними прийомами гри вважаються економні рухи, тобто ті, в яких вдало чергуються м'язеві напруження і розвантаження. У літературі з музичної педагогіки всі висловлювання з цього приводу є подібними. І.Гофман: "Добре можна грати тільки при найбільшій економії сил. Економія ця зовсім відсутня у багатьох піаністів, що грають напруженою рукою. У мене зняття напруги йде одразу після дотику до клавіш" [3, 152]. О.Гольденвейзер: "Одним із важливих принципів фортепіанної гри є економія у засобах, рухах (на жаль, вона має місце не у всіх навіть відомих артистів)" [4, 127]. Г.Нейгауз: "...звучність була б значно багатшою, коли грати вільно" [4, 141].

Отже, саме за допомогою осягнення відчуттів економії фізичних ресурсів при порівнянні опановуваних рухів із знайомими, зверненні до образних асоціацій, що підказують комфортні рухові відчуття, можна навчати доцільних виконавських прийомів. Форма їх зовнішніх проявів не суть важлива, оскільки на неї впливають надлишкова міра свободи рухового апарату, його індивідуальні фізичні особливості, також взаємодія з безліччю факторів зовнішнього середовища. Зрештою, на відміну від завдань пластики жестів хореографічного мистецтва, все, що відбувається напередодні взаємодії з клавіатурою, має значення лише як підготовка до певним чином здійснюваного посилу молоточка до струни.

Інваріантність інтегрального образу діяльності до деякої множини виконуваних рухів дозволяє виявити не лише оптимальний спосіб опанування конкретних прийомів гри, а й умови ефективної технічної підготовки виконавця в цілому. Логічно зауважити, що для цього потрібно з'ясувати зміст тих ігрових навичок, сутнісні характеристики яких виявлятимуться варіативно у всій різноманітності виконавської техніки піаніста.

Особливості будь-якого застосовуваного виконавського прийому визначаються завданнями: а) втілення потрібного звукового результату; б) відтворення малюнків-конфігурацій нотного тексту. Виконання другого завдання в інтерпретаційному процесі **завжди** обумовлюється першим. Тому прогресивна фортепіанно-

педагогічна практика визнає: одним із головних напрямів процесу формування досить складної системи виконавських навичок піаніста повинне бути його звукове виховання. Так, Є.Тімакін [7] з цього приводу зазначає: “Музика – мистецтво у звуках. Тому міра засвоєння всіх піаністичних навичок, а також один з головних критеріїв якості виконання (як найелементарніших п’єс, так і складних творів) полягає у звуковому результаті”.

Думку про пріоритетність формування звукотворчої культури виконавця при опануванні ним піаністичної майстерності підтверджує і висновок, що міститься у науковому дослідженні з проблем фортепіанно-виконавської теорії В.Сраджева [5, 62]. Автор наголошує, що головною руховою корекцією в управлінні виконавськими діями інтерпретатора музичного твору є якісні характеристики отриманого звукового результату.

Отже, навички звукотворення є основою виконавської техніки.

Невичерпне багатство піаністичної вимови породжується безліччю варіантів найрізноманітніших поєднань таких параметрів фортепіанного інтонування, як характер відокремлення та зв’язування тонів, динаміка гучності, агогіка, темброві характеристики звучання. Відповідно до основних характеристик фортепіанного інтонування навички звукотворення узагальнюються або типологізуються на рівні окремих способів видобування звуків на інструменті. У цих ігрових прийомах зберігаються завдання вираження музичного змісту, адже тут можуть поєднуватися всі типові ознаки виконавських засобів виразності.

Формально художньо-ігрові навички узагальнюють до типологічної шкали штрихів, динаміки гучності, змінної темповості, різних способів використання педалі. Водночас сферу цих засобів виразності зараховують у музикознавстві до стилевих ознак поряд з іншими важливими аспектами структури музичного стилю: музичним тематизмом, музичною мовою, музичною формою. Таким чином, органічний зв’язок всіх стильових елементів спонукає до всебічного вивчення історично усталених особливостей мистецтва фортепіанної вимови, стильової специфіки її еволюції. Тому й узагальнення щодо різних параметрів способів звуковидобування мають стосуватися певного музично-стилевого середовища.

У літературі з питань фортепіанного виконавства неодноразово вказується на тісний зв’язок звукового образу, яким керує слух піаніста, та рухового, технічного компоненту способів звуковидобування. Взаємозалежність рухової сторони цих виконавських

навичок та їх музичного змісту дозволяє визначити спільність характеристики компонентів даних художньо-ігрових прийомів як стилевідповідність, а також виявити типові особливості способів втілення звукової ідеї.

Узагальнене осмислення, отже, взаємозв'язку та взаємозалежності компонентів способів стилевідповідного звуковидобування відповідатиме реальним завданням оптимального формування фортепіанно-виконавської техніки, оскільки дозволить вільно оперувати засвоєними знаннями і навичками відповідно до подальшого втілення конкретних інтерпретаційних рішень.

Сам процес напрацювання даних художньо-ігрових прийомів повинен супроводжуватись дотриманням згідно з положеннями психофізіології послідовності етапів формування навичок звуковидобування, коли на початку опанування потрібної виконавської дії визначається її мета, обумовлена музичним завданням, далі руховий склад необхідних ігрових прийомів з наступним вирішенням поставленого завдання для випробовування тих відчуттів, що становитимуть основу сенсорних корекцій навички.

Конкретизація методів здійснення узагальнень при виявленні особливостей поєднань виразних засобів певного музичного стилю та відповідних виконавських ресурсів обумовлюватиметься змістом роботи у тому чи іншому інструментальному курсі: ескізне опрацювання якомога більшого числа музичних творів, звернення до аналогій та порівнянь тощо. Важливо, щоб головним завданням залишалося свідоме опанування зазначених зв'язків. При цьому не обов'язково вивчати твори всіх наявних композиторських шкіл. Із збільшенням міри підпорядкованості стильових елементів зростає їх "універсальність". Тобто, відносна другорядність таких стильових компонентів, як способи звуковидобування, посилюють їх значення інваріанта для звукотворчості. Враховуючи це та факт спорідненості фонічних ідей фортепіанних стилів, в інструментальному класі варто опановувати типові засоби виразності стилів, визначальних для розвитку піанізму.

Література:

1. Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений: Избранные психологические труды / Ред. В. П. Зинченко. – М.: Воронеж, 1977. – 604 с.

2. Гордеева Н. Д., Зинченко В. П. Функциональная структура действия. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 208 с.

3. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
4. Пианисты рассказывают: Вып. 1 / Сост., общая ред. и вступ. статья М.Соколова. – М.: Музыка, 1990. – 176 с.
5. Сраджев В. П. Проблемы развития фортепианной техники / Ташкент. ин-т культуры. – Ташкент: Фан, 1987. – 118 с.
6. Гарчинська Ю. Г. Формування у студентів-інструменталістів навичок виразного виконання в процесі вивчення курсу “Загальне фортепіано”. Автореф. дис... канд. пед. наук (13.00.02) / КНУКіМ. – К., 2002. – 20 с.
7. Тимакин Е. М. О значении звукового воспитания в пианистическом развитии // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 110-111.