
МЕТОДИКА НАВЧАННЯ І ВИХОВАННЯ

УДК 378.091.212.7:780.616.432
DOI 10.31654/2663-4302-2020-PP-1-46-51

Гусейнова Л. В.

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки,
директор навчально-наукового інституту мистецтв імені Олександра Ростовського

ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ УДОСКОНАЛЕННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ МОБІЛЬНОСТІ ІГРОВОГО АПАРАТУ ПІАНІСТА

У статті розглядаються педагогічні проблеми удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста. Узагальнюються традиційні класичні та сучасні педагогічні погляди щодо розвитку фортепіанної техніки, аналізуються причини типових технічних недоліків піаністичного апарату студентів. Автором пропонується методика удосконалення фортепіанної техніки.

Ключові слова: фортепіанна техніка, функціональна мобільність ігрового апарату піаніста, технічний розвиток студента, проблеми піаністичного апарату.

Протягом всієї історії фортепіанного виконавства погляди на формування та удосконалення фортепіанної техніки істотно змінювались. Оскільки саме виконавська техніка є основою становлення та розвитку музиканта-інструменталіста, ці питання завжди цікавили та викликали гарячі дискусії між піаністами-виконавцями, педагогами, теоретиками фортепіанного мистецтва. І сьогодні удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста залишається актуальною проблемою фортепіанної педагогіки.

Проблема технічного розвитку учня-піаніста дістала широке висвітлення в психолого-педагогічній та методичній літературі. Зокрема, природу фортепіанної техніки, особливості та закономірності її формування, шляхи технічного розвитку учнів у своїх працях розглядали відомі педагоги та піаністи-виконавці (О. Алексєєв, Л. Баренбойм, М. Каган, Г. Коган, Б. Кременштейн, Є. Ліберман, М. Лонг, М. Метнер, Я. Мільштейн, Н. Перельман, С. Савшинський, С. Фейнберг, Ю. Цагареллі, Г. Ципін, А. Щапов та ін.).

Автори фундаментальних посібників з розвитку фортепіанної техніки Й. Гуммель та К. Черні розглядали питання техніки гри тільки в органічному зв'язку із завданнями художнього виконання і музичним розвитком учня.

У працях представників фізіологічного напрямку в теорії піанізму Р. Брейтхаупта та Ф. Штейнхаузена міститься обґрунтована критика рухів, що пропонували представники інших піаністичних шкіл. Зроблено спробу в педагогічному ракурсі викласти основні закони фізіології рухів людини. Авторами розроблена раціональна система рухів піаніста, що ґрунтується саме на наукових даних.

У центрі досліджень представників психотехнічного напрямку Й. Гофмана, Ф. Бузоні, К. Мартінсена знаходився не фізичний бік гри, а те, що Й. Гофман назвав "розумовою технікою" [3, с. 51], тобто формування умінь аналізувати художні та технічні завдання, що виникають, і втілення їх у виконанні.

Педагоги-музиканти Б. Асаф'єв, Л. Оборін, А. Рубінштейн, Г. Нейгауз також виступали за технічний розвиток учня крізь призму синтезу художнього і технічного з домінуванням першого [4, с. 45]. Поняття виконавська техніка музиканта в даному контексті розуміється ширше, ніж при традиційному підході, і включає в себе чітко диференційовані теорією виконавства рівні володіння майстерністю, а саме:

моторну вправність музиканта, його здатність здійснювати точні, швидкі та скоординовані рухи (хоча всі ці якості є важливішими складовими технічно досконалого виконання); уміння підкоряти моторні навички творчим цілям, тобто володіння певною сукупністю виконавських засобів виразності, без чого також неможлива повноцінна гра на інструменті; здатність музиканта здійснювати за допомогою ігрових рухів активну пошукову діяльність, в якій техніка виступає як засіб, що дозволяє виконавцеві проникати у глибинні інтонаційні прошарки твору, що інтерпретується [4, с. 4–5].

Відомий піаніст-педагог Л. Гінзбург стверджував, що техніка в руках виконавця постає важливим виражальним засобом для досягнення певної художньої мети, наголошуючи на неможливості відриву техніки від змісту музики, на невиправданості перетворення техніки у самоціль, на неприпустимості однобічного захоплення виконавцем зовнішньою віртуозністю, заради зовнішнього блиску, хибної афектації [1, с. 72].

Говорячи про фортепіанну техніку, Є. Ліберман розумів її як суму умінь та навичок, прийомів гри на роялі, за допомогою яких піаніст досягає потрібного художнього, звукового результату. Він вважав, що поза музикальним завданням техніка існувати не може [2, с. 8].

Сучасні погляди на розвиток функціональної мобільності ігрового апарату безпосередньо та опосередковано представлені в публікаціях М. Давидова, Т. Завадської, Н. Зимогляд, В. Лупанової, О. Олексюк, В. Сраджева, В. Холоденко, Т. Юник тощо.

Метою даної статті є розкриття педагогічних проблем удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату студента у класі фортепіано.

З'ясуємо причини суттєвих технічних недоліків студентів, що пов'язані з хибним уявленням методів технічної роботи і не вмінням правильно займатись. Під фортепіанною технікою вони найчастіше розуміють уміння грати швидко і чітко. Цей суто учнівський, обмежений погляд у подальшій роботі нерідко негативно впливає на їхній технічний розвиток.

Поняття фортепіанної техніки незмірно ширше та різноманітніше. Воно включає в себе володіння всіма технічними засобами для передачі художнього змісту твору, який виконується. До арсеналу технічних засобів, крім уміння грати швидко та чітко, входить володіння різноманітним туше. Кожний твір, кожний пасаж вимагає від виконавця володіння певними засобами, які не можна розглядати поза їх стилем, звучанням, художніми особливостями. Оскільки поняття фортепіанної техніки має розглядатися як сума засобів, які дозволяють передати музичний зміст, піаніст повинен чітко уявити собі зміст музичного твору, "побачити" та почути внутрішнім слухом твір у цілому та деталях, відчувати його характер, стилістичні особливості, темп, динаміку тощо. Лише конкретне концептуальне бачення кінцевої мети допоможе правильно обрати технічні засоби для її втілення, адже тільки при художньому усвідомленні виконавського завдання, подолання технічних труднощів полегшується.

Однак помилковою є думка, що подолати технічні труднощі можна лише їх розумінням та осмисленням. Фортепіанна техніка в цілому та її види настільки складні, що без спеціальної багаторічної роботи оволодіти ними просто неможливо. Якщо фундамент техніки учня закладається ще у позашкільних закладах мистецької освіти або мистецьких коледжах, то навчання в ЗВО присвячується удосконаленню, збагаченню, шліфуванню техніки, що сприяє успішному розв'язанню музично-художніх завдань.

Сучасна фортепіанна педагогіка, спираючись на педагогічну спадщину видатних педагогів-піаністів та теоретиків фортепіанного мистецтва А. Бірмак, К. Ігумнова, Є. Лібермана, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, А. Щапова та ін., вважає необхідним на певному етапі навчання вивчення інструктивного матеріалу, вправ, гам, етюдів. Працюючи над вправами, учень привчає свій піаністичний апарат до виконання найбільш типових для фортепіано технічних формул, адже сконцентровані в них основні комбінаційні рисунки пасажів, у подальшому зустрічаються у фортепіанних творах. Тим, хто вчасно не оволодів цими формулами техніки, доводиться

витрачати багато часу на подолання неопанованих труднощів, а роботу над твором перетворювати на технічне зубріння.

При вивченні спеціального тренувального матеріалу, потрібно звертати увагу не на кількісний, а на якісний бік виконання. Необхідно привчати студентів до постійної, щоденної, ретельної роботи над якістю звучання, урізноманітненням звукових барв. Якщо студенти гратимуть гами співучим, рівним та плавним звуком, то виконання у подальшому й аналогічних гамоподібних пасажів у художніх творах не буде для них проблемою. Тренувальний матеріал матиме користь для удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату за умови застосування здобутих технічних навичок саме у художніх творах. При виконанні художніх творів розвинутий у технічному відношенні апарат допоможе студентам відчувати необхідну фізичну свободу, за якої виконання буде підкорено втіленню задуму музичного твору.

Відповідно до найрізноманітніших видів викладу, що зустрічаються у фортепіанній літературі (мелодії одноголосні чи акордового складу, гамоподібні та арпеджовані побудови, подвійні ноти, октави, акордові послідовності, репетиції, трелі, стрибки тощо), кожний піаніст повинен оволодіти різними прийомами фортепіанної техніки для виконання всіх цих елементів.

Зупинимось на проблемах, пов'язаних з одним із найскладніших видів фортепіанної техніки – пальцевої, яка потребує багаторічного пальцевого тренажу, адже переважна більшість фортепіанних творів передбачає володіння саме цією технікою.

Найважливішою умовою розвитку пальцевої техніки є досягнення м'язової свободи та почуття максимальної зручності, впевненості на клавіатурі з правильним її відчуттям. Піаніст повинен правильно використовувати вагу своєї руки. Дотик до клавіатури може змінюватися залежно від характеру музичного твору, темпу, динаміки, фактури. На жаль, не завжди гра студентів відповідає правильному відчуттю та звуковидобуванню на клавіатурі. Причини можуть бути різні, але найчастіше це неухважність викладача до цього питання. Працювати над досягненням правильного звуковидобування на клавіатурі, так званого "оксамитового звучання", потрібно регулярно та наполегливо, використовуючи слуховий контроль. Намагатися, щоб застосовані прийоми обов'язково супроводжувалися м'язовим відчуттям зручності.

Відомим є факт, що учень-піаніст повинен працювати над розвитком сили і незалежності пальців. Найголовніше те, щоб під час взяття звуку удар пальця був самостійним, без зайвих рухів руки. При цьому рука має бути максимально вільною, а сила звуку залежатиме від ступеня розвиненості пальців. З'ясуємо, чи необхідно високо піднімати пальці, чи грати максимально наближеними до клавіатури пальцями. Серед музикантів-педагогів немає одностайної думки, тому це питання потребує пояснення.

Високий підйом допускається лише в підготовчих вправах і в повільному темпі. Причиною технічних невдач, а інколи, навіть, і захворювання рук, є невміння перейти від повільного темпу до швидкого. Категорично не можна механічно переносити навички повільної гри технічно складних епізодів на швидкий темп. У рухливих темпах високий підйом пальців шкідливий, оскільки забирає багато зайвої енергії і перешкоджає грати швидко. Тому, попрацювавши з відносно високим підйомом пальців у повільному темпі, до більш швидких потрібно переходити з найменшим підйомом пальців, підключаючи вагу руки та застосовуючи принцип економії рухів.

Необхідно пам'ятати про одну особливість при переході від повільного темпу до швидкого. Якщо працювати над твором тільки у швидкому темпі, то це може привести до порушення координації пальців. При виконанні віртуозного твору у швидкому темпі студенти можуть не звертати уваги на дрібні технічні недоліки, які з часом закріплюються і стають звичкою. Навіть повернення до повільного темпу вже не може виправити ці недоліки. Порушення координації пальців закріплюється у відповідних мозкових центрах, тому і виправити цей недолік з часом буває дуже важко. Потрібно розуміти, що без слухового контролю, пальці самостійно ніколи не усунуть неточність. Тільки зусиллям волі і свідомості може знятися помилкова автоматизація і поступово налагодитися нова, правильна. Для виправлення помилок у проблемних епізодах застосовується метод розучування тексту окремими руками. Якщо студент постійно займається обома руками одночасно, ігноруючи цей метод занять, окремі елементи тексту недостатньо контролюються (часто це буває з більш

слабкою лівою рукою, функціональна мобільність якої відстає). Тому для лівої руки необхідно напрацьовувати автономні відчуття, чіткі впевнені й вільні рухи.

Технічна недосконалість при виконанні довгих пасажів – явище не поодиноке. Якщо розібратись у причинах невдалого виконання пасажів, можна дійти висновку, що найчастіше пасаж не виходить не від браку технічної можливості, а від нерозуміння його студентом. Іноді найпростішою причиною технічних невдач є психологічне затиснення студента. У цьому випадку необхідно максимально спростити завдання і зняти надмірне навантаження, яке заважає вільному виграванню всіх нот у пасажах.

Практика показує, що багаторазове безсистемне та бездумне повторення складних епізодів у повільному темпі далеко не завжди дає позитивні результати. Джерелом успіху є вміння знаходити й аналізувати причини технічних невдач. Отже, процес виконання – це передусім розумовий процес, а вже потім фізичний.

Як при розучуванні творів, так і при роботі над інструктивним матеріалом, перед студентами повинні ставитись чіткі завдання щодо якості звука, рівності звучання та темпу. Кожна конкретно поставлена художня мета забезпечується використанням іншої якості звука. Під рівністю звучання слід розуміти не тільки рівномірність чергування звуків у часі, але й у силі, стежачи за рівністю та постійністю звукового наростання чи стихання. Темп, в якому слід грати той чи інший етюд чи пасаж, безумовно, потрібен відповідати авторському позначенню. Звичайно, темп етюду чи іншого твору може коливатися в той чи інший бік залежно від технічних можливостей студентів. Але правильне відчуття і розуміння характеру і настрою твору чи етюду допоможе їм обрати найкращий і зручний для себе темп, до якого вони повинні прагнути в своїх заняттях. Адже виконання у відповідному темпі є метою, заради якої і проводиться уся попередня підготовча робота.

Іноді внаслідок неправильних занять, студенти, всупереч усім старанням, виконати етюд чи віртуозну п'єсу в необхідному темпі не можуть. Адже вони так впевнено грали у повільному темпі. Це буває зі студентами, які нібито й більше стараються і працюють, але є творчо і музикально малорозвиненими. Причин тут декілька. По-перше, з самого початку у студента не було ясного і чіткого уявлення про темп, характер, звучність і динаміку твору. По-друге, граючи в повільному темпі, неможливо навчитися грати швидко. До швидких темпів необхідно підходити поступово і з великою обережністю. По-третє, до швидких темпів потрібно готуватися не тільки з технічної, а й з психологічної точки зору. Адже при виконанні в живому чи швидкому темпі відбувається зовсім інше м'язове напруження, ніж у повільному темпі. Звідси фізична, м'язова невідповідність. А з психологічної точки зору, через незвичайно швидкий темп психіка студента не в змозі управляти власним піаністичним апаратом. Тому він і потрапляє у стан паніки та повної безконтрольності за рухами своїх пальців. Виходячи зі сказаного, поставимо запитання: так яку ж мету, насправді, переслідує гра у повільному темпі? Який метод занять є правильним при розучуванні технічно складних елементів чи побудов?

Насамперед нагадаємо про важливість, значення і необхідність роботи у повільному темпі на початковому етапі розучування твору. Заняття у повільному темпі – це не механічне звуковидобування та вистукування, а суворо організований рух пальців, дії яких знаходяться під постійною увагою і контролем слухового апарату. Гра у повільному темпі дає можливість прослухати все музичне полотно твору, всі голоси, мелодичний рисунок тощо. Граючи у повільному темпі, потрібно уникати будь-якої навіть найменшої неточності чи недбалості. Тому самостійні заняття потребують максимальної уваги, зосередженості та самоконтролю. Працюючи над етюдом чи пасажем у повільному темпі, необхідно вчити його тими ж рухами, з тим нюансуванням, фразуванням, динамічними відтінками, аплікатурою, які будуть необхідні при швидкому виконанні. Сила звуку при розучуванні в повільному темпі може бути трохи більшою, ніж у справжньому темпі.

Вивчивши етюд чи технічну п'єсу в повільному темпі, відчувши зручність та психофізичну свободу при виконанні, впевнившись у точному відтворенні нюансування, фразування тощо, студент може обережно переходити до швидкого темпу. Тепер його завданням при грі в більш швидкому темпі буде зберегти свободу, зручність і точне виконання авторських вказівок. Працюючи таким методом, потрібно підійти до справжнього темпу, який для кожного студента може бути індивідуальним.

Це залежатиме насамперед від рівня функціональної мобільності його ігрового апарату. Тому дуже важливо, щоб викладач роз'яснив студенту межі його технічних можливостей для правильного визначення можливого темпу на даному етапі, бо надто швидкий темп може призвести до перегрівання рук, і, навіть, до різних їх захворювань.

Працюючи над етюдами чи технічно складними епізодами музичних творів, студенти іноді дивуються, чому незважаючи на всі зусилля, наполегливість, багатогодинні заняття, етюд чи складний пасаж так і не виходить. У цьому випадку корисними можуть виявитися інші прийоми або варіанти, а саме: ритмічні, артикуляційні, варіанти з подвоєнням, потроєнням, з акцентами тощо. Для того, щоб обрати потрібний варіант для розучування етюду чи п'єси, необхідно розібратися – що не виходить, що заважає технічному та впевненому виконанню. Від правильного аналізу, виявлення причини технічної невдачі й адекватного вибору потрібного варіанту для розучування епізоду залежить успішність роботи. Кожному студенту потрібно підбирати сприятливий саме для нього варіант, залежно від його індивідуальних музично-технічних особливостей і можливостей, і уявити, що заняття з варіантами не повинні перетворюватися у самоціль, адже мета цих варіантів – допомогти подолати технічні труднощі, які зустрічаються при вивченні твору.

Найчастіше студенти не досконало володіють методикою роботи над таким специфічним елементом пальцевої техніки, як трелі. Оскільки цей елемент досить часто зустрічається у фортепіанних творах, у процесі занять слід приділяти пильну увагу методиці їх розучування і навчитися грати їх різною аплікатурою. Передусім слід пам'ятати, що над трелями необхідно працювати регулярно і з великим терпінням, граючи в повільному темпі, уважно стежачи за рівністю звучання і в визначеній ритмічній структурі, бажано тріолями, оскільки при цьому акцентуватися будуть різні пальці. А до швидкого темпу потрібно переходити поступово, не порушуючи ритмічної структури трелі.

Говорячи про впевнене виконання складних епізодів, не можна забувати, що найчастіше саме грамотно підібрана і зручна аплікатура є запорукою успішного подолання технічних труднощів. З аплікатурними закономірностями піаністи знайомляться працюючи над гаммами, арпеджіо, етюдами тощо. Ці технічні формули визначені всією історією фортепіанного мистецтва і є найпростішими, але необхідними елементами технічної грамотності піаніста. Тому студенти повинні привчатися до певних аплікатурних закономірностей і формул, до послідовно правильного розташування пальців. При обранні аплікатури не можна допускати випадкової аплікатури, а звертати увагу на її доцільність з точки зору певних художніх завдань. Щоб впевнитись у зручності дібраної аплікатури, варто виконати окремі побудови в справжньому темпі. Так, беручи до уваги особисті індивідуальні, технічні та музичні можливості, кожен студент має правильно і розумно добирати необхідну аплікатуру та розподіляти між руками незручні пасажі. Але все має на меті – достовірне і адекватне розкриття музично-художньої ідеї твору.

Отже, розгляд педагогічних проблем удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста, враховуючи різноманітності та відмінності в методах роботи, дозволяє узагальнити ряд положень та зробити певні висновки.

Перш ніж починати технічну роботу, слід ясно і чітко уявити кінцеву мету, характер і настрої твору в цілому. Технічні виконавські засоби повинні повністю підпорядковуватися художньому змісту музичного твору, адже художнє осягнення музичного твору завжди важливіше за технічне.

Функціональна мобільність ігрового апарату піаніста має постійно вдосконалюватися, збагачуватися, шліфуватися, оскільки лише щоденна технічна робота призведе до покращення якості звучання і різноманітності звукових барв виконавця. Головними умовами розвитку фортепіанної техніки є відчуття свободи, почуття максимальної зручності, впевненості на клавіатурі, розвиток сили і незалежності пальців.

Шлях досягнення успіху – в умінні знайти та проаналізувати причини технічних невдач, а також методи їх усунення. Усі технічні перепони мають долатися шляхом активної участі свідомості, а непосильне психологічне навантаження при розв'язанні

технічно складних завдань зніматися шляхом їх спрощення. Запорукою успішного подолання технічних труднощів є зручно і правильно підібрана аплікатура.

Робота над удосконаленням функціональної мобільності апарату потребує максимальної уваги, зосередженості, слухового контролю і творчої атмосфери занять.

Література

1. Гинзбург Л. С. Современное музыкальное исполнительство: Проблемы и средства. Музыкальное исполнительство. Москва: Музыка, 1983. Вып. 11. С. 68–101.
2. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. Москва: Классика – XXI, 2003, 148 с.
3. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учеб. пособие. Москва: Музыка, 1980. 112 с.
4. Шулпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград: Музыка, 1986. 128 с.

References

1. Ginzburg L. S. Sovremennoe muzykal'noe ispolnitel'stvo: Problemy i sredstva. Muzykal'noe ispolnitel'stvo. Vy'p. 11. Moskva: Muzyka, 1983. S. 68–101.
2. Liberman E. Ya. Rabota nad fortepiannoju tekhnikoju. Moskva: Klassika – KhKhI', 2003, 148 s.
3. Nikolaev A. A. Oчерki po istorii fortepiannoju pedagogiki i teorii pianizma: Ucheb. posobie. Moskva: Muzyka, 1980. 112 s.
4. Shul'pyakov O. F. Muzykal'no-ispolnitel'skaya tekhnika i khudozhestvenny'j obraz. Leningrad: Muzyka, 1986. 128 s.

Guseynova Larysa

Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor of Instrumental and Performing Training Nizhyn Mykola Gogol State University, Director of the Alexander Rostovsky Educational and Scientific Institute of Arts

EDUCATIONAL PROBLEMS OF IMPROVEMENT OF THE PIANIST'S FUNCTIONAL MOBILITY OF THE PERFORMING APPARATUS

The article studies the educational problems of improving the functional mobility of the pianist's performing apparatus. Traditional classical and modern scholarly views on the development of piano techniques are generalized, the reasons for the typical technical shortcomings of students' piano apparatus are analyzed. The author proposes a method of overcoming technical difficulties. Technical performative means must be subordinated entirely to the artistic content of the musical performance, because the artistic comprehension of a musical work is always more important than the technical. The functional mobility of the pianist's performing apparatus must be continuously improved, enriched, and polished. Only daily practice will improve the sound quality and add to the variety of sound colors of the performer. The main conditions for the development of piano techniques are a sense of freedom, maximum comfort, confidence on the keyboard, and the development of strength of the fingers.

The path to success is the ability to identify and analyze the causes of technical failures and the methods of their elimination. All technical barriers can be solved through the increased level of awareness, and the high psychological burden of resolving technically complex problems must be reduced by simplifying them. The key to overcoming technical complexities is a convenient and adequately selected finger notation.

Work on improving the functional mobility of the apparatus requires maximum attention, concentration, auditory control, and creative atmosphere.

Key words: piano technique, functional mobility of the pianist's performing apparatus, technical development of the student, problems of the pianistic apparatus.