

РОЗДІЛ 2. НАУКОВІ ПОШУКИ У СФЕРІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Людмила Олегівна Касьяненко

Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму

УДК 37.013
<https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.6>

Людмила Олегівна Касьяненко
 кандидат мистецтвознавства,
 професор,
 професор кафедри музичного
 мистецтва і хореографії
 ДЗ «Південноукраїнський
 національний педагогічний
 університет імені К. Д. Ушинського»
 ORCID: 0000-0003-0306-4061

У статті відображено результати досліджень виконавської та педагогічної майстерності з точки зору застосування теорії фортепіанних штрихів. Розкрито сутнісний зміст поняття «класифікація фортепіанних штрихів», що є теоретичною базою професійної компетентності педагога та виконавця для ефективної професійної практики. Висвітлено системну структуру піаністичної майстерності, яка складає цілий комплекс використання необхідних природних властивостей руки. Основні положення цієї системи використовуються для успішної діяльності як у виконавстві, так і в галузі музичної педагогіки. Аналіз фортепіанної фактури проводиться з опорою на основні елементи піанізму, які є практичною базою освоєння певної фактури творів будь-якого рівня складності, включаючи елементарні г'єси для початківців. Автором обґрунтовані методичні підходи формування піаністичної майстерності, які є професійними інструментами педагогічної майстерності викладача фортепіано. Охарактеризовано та проаналізовано низку прикладів з концертного репертуару та г'єс для початківців, що поєднують спільні методичні підходи у формуванні різних елементів фортепіанної техніки, у конкретних випадках застосування однакових фортепіанних штрихів. Наведено спільність методичних принципів формування піаністичної майстерності, зокрема: принцип класифікації фортепіанних штрихів, що поєднує різні фактурні виклади, і дозволяє формувати піаністичну підготовку послідовно від першого контакту з інструментом аж до освоєння фактури творів найвищого професійного рівня. Методична система, викладена автором, заснована на принципі цілісного підходу фортепіанної освіти, забезпечує афективну форму використання природних рухових можливостей руки; відповідає принципу методичної компетентності, що дозволяє професійно розвивати майбутнього викладача фортепіано, методично забезпечувати ефективний освітній процес, а також формувати здатність саморозвитку та вдосконалення піаністичної майстерності.

Ключові слова: класифікація фортепіанних штрихів, аналіз фактури, методичні засади, комплексний підхід, піаністична майстерність, музична педагогіка.

Постановка проблеми. Педагогічна діяльність викладача фортепіано вимагає від випускника вишу низку здібностей, пов'язаних з умінням всебічно розвивати учня, що передбачає його комплексну підготовку у сфері музично-виконавського мистецтва та сучасної педагогіки. Важливим результатом професійної підготовки фахівця є, поряд із загально-музичним розвитком, уміння впроваджувати набуті знання у галузі новітніх методик освоєння піаністичної майстерності, здатність передавати цінний досвід розвитку т.зв. піаністичного мислення своїм учням. Системний підхід до піаністичної та теоретичної спадщини, у контексті сучасних поглядів на проблему музичного виховання та методик викладання, сприяє компетентності у сфері фортепіанної педагогіки, яка спирається на втілення мистецьких та технічних завдань. Розвиток сучасної педагогіки в галузі фортепіано, з одного боку, демонструє високий рівень, наприклад, на конкурсах та прослуховуваннях, з іншого – викликає у молодих педагогів багато питань під час зіткнення з конкретними учнями, особливо на першому етапі навчання. З огляду на цю обставину пропонується систем-

ний підхід освоєння фортепіанної техніки, який відповідає на багато питань майбутнього педагога музичних шкіл, але також викладача навчальних закладів вищого рівня.

Аналіз актуальних досліджень. Аналіз ряду джерел, що з'явилися останніми роками, показує, що зростає інтерес до питань сучасних методів викладання гри на інструменті, особливо в галузі технічної підготовки в перший період навчання. Дедалі більше прикладів такої уваги ми знаходимо у програмах навчання, наприклад, авторства І. Стотика та Є. Власенко (2020), а також з'являються нові статті та обговорення в інтернет-ресурсах. Слід зазначити, однак, що в основному міркування та висновки здебільшого спираються на фундаментальні дослідження великих майстрів минулого: С. Фейнберга (1969), Г. Нейгауза (1987), А. Гольденвейзера (1958), А. Корто (1965), І. Гофмана (1961) та багатьох інших.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Безцінний внесок видатних виконавців та педагогів є золотою спадщиною в галузі піаністичного мистецтва та теорії виконавства. У їхніх роботах представлені погляди, що спираються на

власний досвід, який багато в чому відображає індивідуальні риси виконавця та наставника, тому питання формування піанізму розглядаються у різних площинах, іноді навіть із протилежних сторін. Молодим педагогам часто буває важко розібратися у цих протиріччях, а головне – пристосувати ці знання до проблем початкового етапу навчання гри на фортепіано.

Мета статті. Метою статті є висвітлення авторської «Класифікації фортепіанних штрихів» як науково-методичного інструменту вирішення конкретних практичних завдань. З одного боку, дана систематизація фортепіанних штрихів може сприяти формуванню власної піаністичної майстерності викладача фортепіано, з іншого – показати можливості застосування цих знань у педагогічній діяльності. Обґрунтуванням доцільності рекомендації авторської методики є багаторічний виконавський та педагогічний досвід, який здобув міжнародне визнання, а також наукові власні дослідження проблеми вивчення піаністичної майстерності (Касьяненко, 2003а; 2003б; Kasjanienko, 1999).

Методологія дослідження.

Дослідження ґрунтується на низці підходів, які уможливають досягнення його мети, зокрема, творчий підхід у розробці методів удосконалення музично-виконавської майстерності, на важливість якого вказував Ф. Шопен.

Застосування даного підходу на тлі достримання принципу спрощення технічного завдання до елементарного (С. Фейнберг) забезпечило універсальність запропонованих методів удосконалення музично-виконавської майстерності та можливість їх застосування у процесі фахової підготовки виконавців різного рівню – від початкового до професійного.

Із метою реалізації визначених завдань у дослідженні використано комплекс дослідницьких методів: загальнонаукових (аналіз та узагальнення) та конкретно наукових, зокрема системно-структурного та порівняльно-зіставного аналізу, за допомогою яких уперше показано універсальний принцип вивчення фортепіанної техніки та шляхи освоєння піанізму на будь-якому рівні навчання, включаючи перший контакт із інструментом. На основі обґрунтованої методології уточнено сутнісний зміст поняття «робота над технікою» у площині використання природних можливостей руки під час гри на інструменті, що може стати основним підходом у фортепіанній педагогіці, запропоновано професійну авторську термінологію фортепіанних штрихів, а також конкретизовано показано методичні підходи вирішення різних технічних проблем виконання фортепіанної фактури, що сприяє формуванню професійної майстерності майбутнього викладача.

Результати та їх обговорення. Однією із складових частин піаністичної майстерності є осво-

єння всіляких фортепіанних штрихів як відшліфованих різноманітних технічних прийомів (рухів руки) в «чистому вигляді». Це: ледве помітний рух останнього суглоба пальця; рух всього пальця; різноманітні рухи кисті, передпліччя, плечового суглоба; а також використання ваги тулуба. Точне розуміння того, який рух є необхідним і вміння ним користуватися в певний момент, дозволяє економити енергію руки навіть при найскладніших комбінаціях цих рухів.

Для розгляду поставленої проблеми необхідно уточнити деякі поняття. Зазвичай на питання: які існують штрихи на фортепіано? – можна почути відповідь: стакато, портаменто, легато, маркато, тенуто тощо. При цьому, як правило, мається на увазі перш за все артикуляція (лат. *Articulatio*, від *articulo* – розчленюю, розбірливо вимовляю), тобто результат гри, реальне звучання: злите або роздільне, гостре або м'яке тощо. Штрих – це, однак, те, що передує реальному звучанню, тобто дотик до клавіші. У «Музичному Енциклопедичному Словнику» це поняття визначається як «прийом звуковидобування на муз. інструменті, що має виразне значення» (1990, с. 646).

Маргарита Лонг, наприклад, вважає, що техніка – це *touché* (фр. *toucher* – торкатися), тобто прийом звуковидобування, і в той же час піаністка стверджує, що у свою чергу головне в техніці – це артикуляція (Лонг, 1981). Щоб розібратися в цьому питанні, слід згадати, що більшість штрихів склалися як технічна основа гри на струнних (смичкових) інструментах. Пізніше були освоєні штрихи й на інших інструментах. У будь-якому випадку саме штрих є заснований на певному русі чи то смичка, або, відповідно, рук, пальців, губ, язика виконавця. Відмінність полягає на особливому прийомі звуковидобування: плавному, таким, що штовхається, відскакує тощо, який і визначає артикуляцію, тобто особливий характер звучання.

Вибір того чи іншого штриха визначається художніми намірами виконавця, стилем і характером твору, що інтерпретується, особливостями фразування та іншими завданнями. Таким чином, дотик клавіші, який «породжує» певний характер звучання, може бути прямим, або таким, що ковзає, пестить, чіпляє та ін. Залежно від того, звідки спрямований цей дотик (від усієї руки, від пальця...) змінюється звучання як з мистецького боку, так і з боку технічного: рівність, «зернистість», ритмічна стійкість, щільність тощо. Скутість «непотрібного» суглоба призводить до підвищеної стомлюваності під час виконання віртуозного твору. Крім того, в звучанні з'являється незграбність, оскільки фізична жорсткість відбивається на якості звучання всієї фактури твору.

Наприклад, для виразного інтонування будь-яких технічних фігурацій необхідно вміти точно розподіляти вагу руки. Тоді виникають, в тих

випадках, де це необхідно, як би різні звукові рівні: те, що грається з вагою буде звучати яскравіше, ніж те, що грається легко. У фортепіанній літературі існує багато прикладів, де

вміння розподіляти вагу руки допомагає здійснити не тільки технічне, але теж і художнє завдання. Іноді композитор навіть відображає в нотах цю різницю.



Рис. 1.

Усвідомлене уявлення звучання, яке необхідно видобути, і рухи (пальців, кисті, передпліччя), які для цього потрібні – необхідні умови виконавського освоєння фактури фортепіанного твору.

Класифікація фортепіанних штрихів за методом автора створена на основі вивчення природних рухових здібностей руки та можливостей їх використання при грі на фортепіано. Як говорилося вище, система штрихів спочатку склалася як технічна основа гри на смичкових інструментах. Це сталося задовго до появи фортепіано. Клавішні інструменти із «запрограмованим» звучанням, типу клавесину та органу, більше були орієнтовані саме на артикуляцію: разом, роздільно, довге звучання, коротке звучання тощо. Різноманітне звучання було оснащено спеціальною термінологією артикуляції: *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato* та ін.

Звертаємо увагу, що вилучення звуку на клавішних інструментах, включаючи фортепіано, не становить жодної складності. Будь-яка людина, яка навіть не вміє грати і не має будь-якої музичної підготовки, може витягти будь-який звук (декілька звуків) на будь-якому клавішному інструменті. Для цього достатньо привести в рух складний механізм інструменту простим натисканням клавіші. При цьому звучання інструменту не буде спотвореним. Інша річ на струнному інструменті, де звук створюється смичком. Дотик смичка до струни – це і є той складний механізм звукоутворення, який можна порівняти з тим, що має в своїй конструкції клавішний інструмент. Тому, якщо непідготовлена людина візьме в руки смичок і проведе їм по струнах, то навіть найкраща скрипка не зазвучить – замість звуку ми почуємо неприємний скрип.

Як це не парадоксально, але саме простота натискання клавіші стає предметом суперечок та пошуків технічного підходу до освоєння «секретів» майстерності піаніста. Поява можливості перетворювати звук фортепіано, на відміну від

клавесину чи органу, тобто не тільки за шкалою: короткий і довгий, але й за характером звучання, що може передавати найрізноманітніші емоційні стани та звукові фарби, спонукало композиторів до написання творів, орієнтованих на нові можливості клавішного інструменту. Вже у творчості Л. ван Бетховена ми спостерігаємо розвиток фортепіанного фактурного викладу, який ставить перед виконавцем завдання різноманітного звуковидобування, а також найвищі вимоги технічної підготовки. У творчості композиторів-романтиків, які одночасно були видатними віртуозами, викристалізувався сучасний піанізм. До нашого часу їх твори, такі як Етюди Ф. Шопена, є фактурним дзеркалом всіх фортепіанних штрихів, тобто технічного боку звуковидобування. Автор не випадково наголошує на технічному боці виконавства, оскільки саме це є предметом класифікації фортепіанних штрихів.

За аналогією зі смичком скрипаля, рука піаніста може стати чуйним еластичним інструментом, який реагує на найдрібніші зміни складної фортепіанної фактури. Для цього необхідно зрозуміти всі фізіологічні можливості руки та навчитися їх використовувати під час гри на фортепіано. Тоді складному багатоступінчастому і чуйному механізму інструменту, що є продовженням клавіатури, буде протиставлений не менш складний, чуйний та багатоступінчастий механізм руки піаніста, який торкається клавіатури. Кожен елемент цього механізму, відпрацьований до рефлексу, сприятиме вільному володінню рукою під час грання, отже, буде здатний на подолання будь-якого технічного завдання, що виникає з необхідності виконання різних видів фортепіанної фактури.

Слід зауважити, що автор, створюючи класифікацію фортепіанних штрихів, керувався принципом спрощення технічного завдання до елементарного. Цей напрямок пропагував, наприклад, С. Фейнберг (1969). Він часто радив своїм учням вигадувати

вати вправи, вичленуючи з пасажу короткий фрагмент, який потребує піаністичного відпрацювання необхідного прийому гри (Фейнберг, 1969). Творчо підходити до вправ пропонував своїм учням також Ф. Шопен (Chopin, 1995). Він завжди звертав їхню увагу на те, що потрібно вивчати не вправу саму по собі, а використовувати її для відпрацювання необхідної техніки. При цьому вказував на те, що одна і та ж вправа, як вид викладу – тобто фактура, може бути використана для відпрацювання різних технік (Chopin, 1995, сс. 39-42, 80-81).

У той самий час, на відміну від багатьох загальноприйнятих класифікацій, заснованих винятково за принципом фактурного викладу: октавна фактура – октавна техніка, дрібні тривалості – пальцева техніка тощо (Бирмак, 1973; Коган, 1961; Корто, 1965; Мартинсен, 1966; Нейгауз, 1987), запропонована автором класифікація показує, що, спираючись на природні можливості руки, можна одним і тим самим технічним прийомом, тобто штрихом, виконувати найрізноманітнішу фактуру: окремі ноти та октави, швидкі пасажі та повільну кантилену, а також акордовий виклад та окремі басові ноти в акомпанементах.

Кілька слів про структуру та назви штрихів Класифікації. Усього пропонується 15 штрихів, які групуються за назвою частини руки, яка має домінуюче значення у реалізації того чи іншого технічного прийому: кистьові штрихи, пальцеві штрихи, ліктьові штрихи, штрихи з використанням корпусу. Майже всі штрихи мають подвійне значення: перша частина назви свідчить про ту чи іншу частину руки, яка виконує основну функцію у техніці, друга частина назви свідчить про артикуляцію, тобто артистичний результат застосування певної техніки. Розуміючи, що у всіх техніках палець у будь-якому випадку залишається єдиним безпосереднім контактом із клавіатурою, ми завжди коментуємо його роль – активну чи пасивну – в описі багатьох штрихів. Наприкінці опису більшості штрихів пропонуються вправи із популярної збірки Ш. Ганона «Піаніст віртуоз. 60 вправ», які можна використовувати для відпрацювання різних штрихів, але теж і вказані етюди Шопена, в яких використовуються штрихи, іноді як основний домінуючий, або такий, що з'являється епізодично, тому що найчастіше у концертному репертуарі штрихи застосовують у швидкому чергуванні й у різноманітних комбінаціях.

1. Кистьові штрихи

Кистьове нон легато – фундамент гри на фортепіано. Це механізм вилучення злитого співучого і наповненого звучання – *cantabile*. Саме з цього прийому гри починав «ставити» руки своїм учням Ф. Шопен (Chopin, 1995, сс. 58-61, 71-77). Звук видобувається не пальцем, а поперемінним опусканням кисті, тобто вільним зануренням ваги руки на кожен палець, який в даному випадку виконує функцію опори на клавіатурі. (Ганон, 1-30; подвійні

ноти 50, 53, 59 / Шопен, етюди: 3 в подвійних нотах; 12 в партії лівої руки и 24 в шибкім перебігу гучних пасажів)

Кистьове портаменто – штрих, дуже схожий на нон легато за характеристикою та способом отримання звучання, але під час піднімання зап'ястя пальці так само відриваються від клавіші та звук м'яко переривається. Цей штрих використовується як перший контакт з інструментом в початкових класах. Палець виконує функцію опори на клавіатурі. (Ганон, 1-30; подвійні ноти 50, 59 і октави 53 / Шопен, етюди: 3, 20 і 22 в акордах, подвійних нотах і октавах)

Кистьове стаккато – енергійний, уривчастий рух кисті, схожий на той, який рука виконує, коли відбиває невеликий (наприклад, тенісний) м'яч. Сама кисть, немов м'ячик, легко «стрибає» по клавіатурі. Пальці і в цьому випадку виконують функцію опори, в залежності від того, які інтервали необхідно грати чи окремі ноти. Як правило, цей штрих застосовується в подвійних нотах, акордах і октавах артикуляції стаккато. (Ганон, 44; 51 / Шопен, етюди: 7 и 21 в партії правої руки)

Кистьове легато – можливе двох видів: *вертикальне* й *горизонтальне*. Вертикальне кистьове легато – це об'єднання двох і більше нот, що поєднані загальною лігою в одній позиції, і виконуються загальним вертикальним рухом кисті. Якщо під час гри нон легато кисть направляє вагу по черзі на кожен палець, то в цьому випадку тільки перша нота (або інша опорна ритму) грається з вагою, а решта – на плавному знятті. На першому звуці (або іншому опорному) зап'ястя йде вниз (але не нижче клавіатури), а на інших – вгору, м'яко обриваючи останній звук. Пальці виконують функцію опори у випадку короткої ліги, але активними, якщо позиція має більше нот. (Ганон, 45 / Шопен, етюди: 10, 13 та 21 в партії правої руки, 15 обидві руки) Горизонтальне кистьове легато – грається з використанням руху зап'ястя в площині. Особливо необхідно володіння цим штрихом при маленькій руці. Цей рух є потрібний під час гри гам і фактури типу арпеджіо, тому що допомагає коротким пальцям (першому і п'ятому). Пальці активні згідно потрібної артикуляції уживання технік пальцевих. (Ганон, 32-36; гами, арпеджіо / Шопен, етюди: 4 епізодично, 10 та 13 в партії лівої руки, 11 обидві руки)

2. Пальцеві штрихи

Пальцеве нон легато – традиційний енергійний рух пальця, що нагадує удар молоточка. Тут важливі не тільки енергійні і якомога швидші точкові рухи (удар і відскік), але і максимальна свобода і самостійність цих рухів. Самостійність пальців розвиватиметься за умови, коли пальці, що не грають, спокійно лежать на сусідніх клавішах, тобто. не піднімаються і не закручуються бубликом. Вага руки не використовується, тому кисть

заховає еластичний спокій. (Ганон, 46 / Шопен, етюд: 2 в партії правої руки)

Пальцеве стаккато – це не удар, а дотик клавіші швидким енергійним (але не розгонистим) рухом кінчика пальця (під долоню), як би чіпляючи. Звук при цьому дотику стає дуже уривчастим і легким. Якщо опанувати цим штрихом, то не виникає проблем при виконанні фактури з швидко повторюваними звуками типу репетиції. Застосування його в інших видах викладу, типу дрібної техніки, дозволяє домогтися прозорого «перлового» звучання – *jue perlè* – в творі будь-якого стилю, від Скарлатті до сучасної музики. (Ганон, репетиції 44; 47; мелодії 1-30 / Шопен, етюд: 1, 2, 4, 5, 8, 13, 14, 18, 19.)

Пальцеве легато – це ковзний дотик клавіші (за рухом кінчика пальця схожий на пальцеве стаккато), але не уривчастий, а плавний, немов такий, що пестить. Подібний штрих дозволяє одним і тим самим пальцем зіграти дві ноти легато, наприклад, зісковзуючи з чорної на білу клавішу. Штрих часто є уживаний в поліфонії. (Шопен, етюд: 17 і 18 епізодично в аплікатурі)

Пальцеве легатіссімо – штрих, що вимагає особливого слухового контролю. Реалізація його в практиці можлива тільки гнучкими, еластичними і дуже чутливими пальцями, які ніби «приклеюються» до клавіші в момент вилучення звуку і дуже плавно відпускають її, трохи запізнюючись (тобто не одночасно з натисканням наступної). Звуки при цьому по черзі злегка нашаровуються один на одного. Створюється свого роду педальне звучання, так звана *мануальна педаль*. (Шопен, етюд: 6, 19, 22 середня частина)

3. Ліктьові штрихи

Ліктьове маркато – штрих, який необхідний для отримання характерного, досить гучного, а іноді навіть різкого (художньо виправданого) звучання. При цьому рука утворює як би один цілісний (твердий) звід від кінця пальця до ліктя. В деяких випадках, наприклад в творах Дебюссі, цей штрих допомагає грати тиху акордову фактуру, де не потрібне підкреслення будь-яких звуків акорду, а передбачається створення т.зв. цілісного фактурного шару звучання. (Ганон, 1-30; а також подвійні ноти і октави / Шопен, етюд: 4 і 22 епізодично)

Ліктьове легато – це штрих, який виконує зв'язуючу функцію ліктя під час швидкого, але плавного переміщення руки по клавіатурі, наприклад, в гамах і пасажах. Якщо кисть досить вільна й еластична, а перший палець сумлінно виконує свою функцію під час підкладання (готуючись заздалегідь), то лікоть описує плоску дугу (майже лінію), пов'язуючи весь пасаж або гаму одним загальним рухом. Ф. Шопен, звертаючи увагу на плавність руху ліктя, радив учням грати гами як глісандо (Chopin, 1995, с. 98-101). Посмикування ліктя під час зміни позицій призводить до непотрібних (з художньої точки зору) акцентів і пору-

шення ритму в конкретному творі. (Ганон, гами та пасажи / Шопен, етюд: 1, 8, 14 в партії правої руки, 12, 19 в партії лівої руки, 24 обидві руки)

Ліктьове стаккато – необхідне там, де потрібно теж дуже швидко пересувати руку по клавіатурі під час скоку, видобуваючи дуже коротке «точкове» звучання (ефективність цього штриха підвищується при активному кінчику пальця). Як правило, подібний штрих зустрічається в акомпанементі типу швидкого вальсу, а також схожих видах фактури. Важливим технічним елементом цього прийому є не тільки швидке пересування руки, але також приготування заздалегідь і розслаблення перед вилученням звуку, що забезпечує чисту гру. Багато прикладів цього штриха можна зустріти в акомпанементах етюдів К. Черні. На це педагоги рідко звертають увагу, тому що концентрують увагу на дрібній техніці. Важливість цієї техніки в акомпанементах полягає в тому, що непотрібна затисненість може заважати іншій руці. (Ганон, 57 / Шопен, етюд: 2, 5, 8, 16, 21 в партії лівої руки)

Ліктьове тремоло – коливальний рух передпліччя одночасно з кистю. Вісь обертання приблизно між 2-м і 3-м пальцями. Тремоло від ліктя допомагає ритмічно стійко виконувати будь-яку «ламану» фігурацію з інтервалами менше октави. Гра активними пальцями, за умови зафіксованої нерухомо кисті в таких випадках, дуже втомлює і не дозволяє домогтися рівності звучання і пульсу. (Ганон, 6; 31; 49 / Шопен, етюд: 4 епізодично, 5, 23 в партії правої руки, 9 в партії лівої руки)

4. Велика техніка акордової фактури

Збирання акорду – це збирання енергії всієї руки в один імпульс: видобування звуку і моментальне розслаблення. Піаніст з маленькою рукою додатково кінчиками пальців як би хапає, тобто «збирає» акорд. (Ганон, 58 / Шопен, етюд: 2 в партії правої руки, 11, 15, 17, 22 обидві руки)

Вагова гра – це гра з різким нахилом корпусу вперед, до клавіатури. При цьому виникає сильний натиск у кінці пальців. Від енергії «обрушення» корпусу на акорд виникає потужне звучання. Іноді піаніст навіть відривається від стільця, щоб під час гри таким штрихом максимально використовувати свою вагу. (Ганон, 58, акорди тонічні, септакорди / Шопен, етюд 22)

Тремоло руки – це штрих, який здійснюється коливальним рухом усієї руки, яке починається прямо від плеча. Здійснюючи цей рух, рука утворює один загальний механізм обертання. Для реалізації цього штриха слід навіть трохи відсунути від клавіатури, щоб рука була лише злегка зігнута в лікті, утворюючи одну загальну вісь обертання. (Ганон, 60 / Шопен, етюд: 4, 5, 9, 23 епізодично)

Тепер розглянемо, як можна використати Класифікацію фортепіанних штрихів у процесі формування піанізму з перших уроків навчання. Заува-

жимо, що сучасний піанізм досяг дуже високого рівня. Складний концертний репертуар міцно укорінився в програмах музичних вузів, а також в школах середньої ланки. Учні спеціальних музичних шкіл, під керівництвом видатних педагогів, частогусто вже в 4 – 5-му класах демонструють здатність подолати найскладніші технічні труднощі етюдів Ліста і Шопена. Безумовно, величезну роль тут грає музична та піаністична обдарованість учня. Адже до спеціальних музичних шкіл потрапляють обрані діти в результаті багатоетапного конкурсного відбору. В той час як в звичайних музичних школах, де навчаються грі на фортепіано діти різних, іноді досить скромних музичних здібностей, початкове навчання розглядається як етап, який пов'язаний з так званою «дитячою» грою, і не може претендувати на піанізм концертного артиста. Безумовно, на початковому рівні занять з учнем, необхідно розвивати загально-музичні навички, такі як: музична пам'ять, почуття ритму, розпізнання емоційного настрою музики тощо. Для розвитку своєрідного залучення учня до світу музичного мистецтва, вчителі користуються найрізноманітнішими методами, які пов'язані зі співом мелодії, вистукування ритму певної п'єси, іноді також розвивається рухова реакція на танцювальну музику. Різноманітні види занять проводяться у формі гри, і це сприяє розвитку зацікавленості і музичної уяви дитини.

Поряд з цими вступними ігровими заняттями починається професійне вивчення нотної грамоти, а також формується перший мануальний контакт з інструментом. Якщо на цьому самому ранньому етапі формування піанізму допускаються педагогічні помилки в навчанні, тоді вони поступово входять в рефлексорну пам'ять, і потім стають технічними «скалками» в процесі подальшого розвитку, а іноді – залишаються на все професійне життя піаніста. Адже ми знаємо багато прикладів, коли кар'єра професійного музиканта починалася в звичайній музичній школі, і тільки пізніше особлива обдарованість допомагала йому прокласти шлях до музичного «олімпіу». І тоді, усвідомивши помилки навчання, піаніст докладає багато зусиль і часу на подолання шкідливих навичок, оскільки вони часто перешкоджають його репертуарному розвитку, а іноді призводять навіть до хвороби рук.

У випадку, коли в звичайній музичній школі виявляють дітей неабияких музичних здібностей, педагог несе професійну відповідальність в питанні того, як буде розвиватися ця дитина, і як буде формуватися її подальше піаністичне життя. Але буває так, що навіть тоді, коли бажання і старанність педагога є, але немає необхідного досвіду та знань, особливо у випадку молодого педагога, його здібний учень «напрацьовує» шкідливі мануальні рефлексії. Ми постараємося розібратися, чому це відбувається, а також підказати метод, який допомагає скерувати в правильне русло початковий період навчання.

Багаторічний педагогічний досвід автора спирається на практику роботи в різних закладах усіх рівнів музичної освіти, з учнями різних здібностей. На основі вивчення «таємниць» піаністичної майстерності видатних виконавців, а також педагогічного аналізу роботи з власними учнями, автор створив методику навчання, яка дозволяє уникати педагогічні помилки, і правильно коригувати весь процес навчання на будь-якому рівні підготовки. В основі запропонованого методу лежить вже представлена вище авторська Класифікація фортепіанних штрихів, яка показує всі технічні елементи професійного піанізму. Багато з цих елементів можна формувати в навичках учня вже з перших занять. Для цього педагогу початкової школи слід детально і уважно проаналізувати збірник, який використовується в роботі з учнем. Перш за все цей аналіз стосується питання формування піанізму. Жорсткої черговості освоєння фортепіанних штрихів не може бути, тому що штрихи пов'язані з тим чи іншим фактурним викладом. Вони освоюються окремо, за допомогою маленьких вправ, або під час роботи над певними п'єсами. В цьому відношенні, збірники для малюків бувають різні: більш послідовні щодо формування піаністичних навичок, або досить «строкаті» за різноманітністю фактурного викладу.

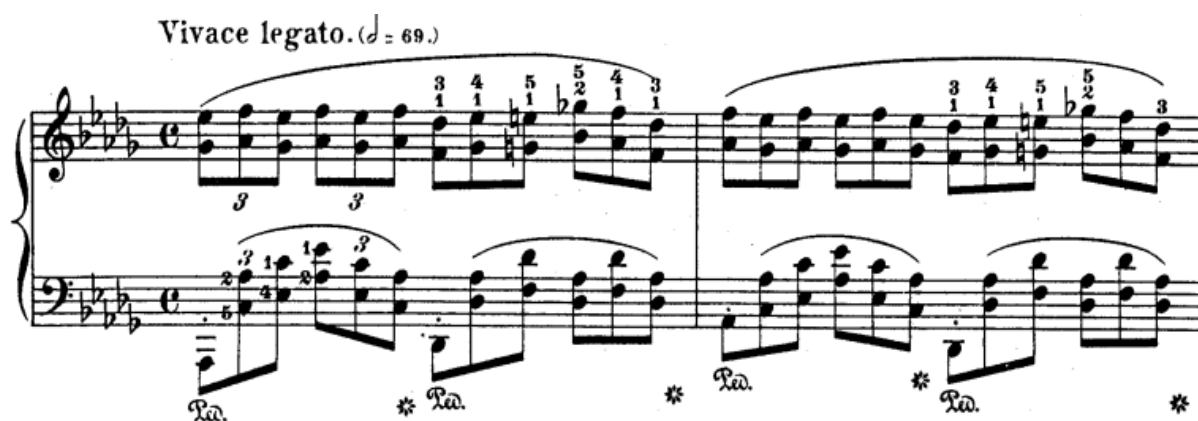
Нами пропонується педагогічний аналіз, що спрямований на дослідження фортепіанної фактури з точки зору освоєння фортепіанних штрихів. Коментарі до запропонованого репертуару стосуються фундаментальної теми – формування у малюків технічних навичок за Класифікацією фортепіанних штрихів, які закладають основу справжнього піанізму. Тому, для наочності, ці коментарі спираються на приклади легких п'єс дитячого репертуару, що будуть чергуватися з нотними прикладами з творів концертного репертуару. Об'єднувати їх буде той штрих, який лежить в основі технічного прийому і в одному, і в іншому випадках. Як зазначалося раніше, в складній фактурі твору концертного репертуару, штрихи використовуються найчастіше в комбінаціях, а в дитячій п'єсі – «в чистому вигляді», тому в наших коментарях ми будемо звертати увагу на ті елементи фактури, які аналогічні за технікою видобування звуку. Нами будуть описуватися одні й ті самі штрихи як в простій п'єсі, так і в складній фактурі концертного твору.

Одним з перших штрихів освоєння піаністичної техніки може бути Кистьове портаменто. Цей штрих, на нашу думку, є найбільш стосовним щодо першого контакту з інструментом. Звук видобувається не пальцем, а вільним зануренням ваги руки через палець, який в даному випадку виконує функцію опори. На першому етапі контакту учня з клавіатурою п'єси слід грати кистьовим портаменто з використанням одного пальця (починаючи з 3-го), по черзі правою та лівою рукою. Таку однопальцеву аплікатуру рекомендуємо також в п'єсах будь-якої тональності:



Цей самий штрих використовується професійними піаністами в тих випадках, коли поодинокі уривчасті ноти слід грати м'яко, а також часто для виконання подвійних нот і октав, де потрібно спі-

вуче звучання з використанням педалі. В подібних випадках, так само як в творі для учня, піаністи уживають переважно однонопапальцеву аплікатуру. Наприклад, 1-й палець в 20-му етюд Ф. Шопена:



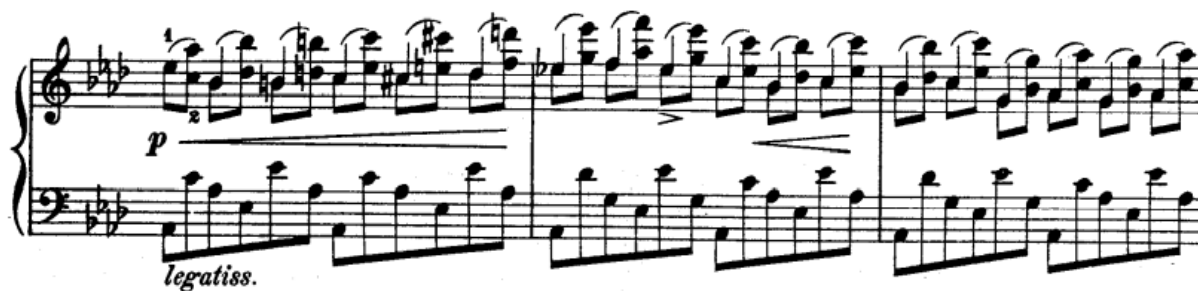
Наступним штрихом освоєння піаністичної техніки може бути Вертикальне кистьовий легато. Цей штрих також використовує вагу руки. Однак, відрізняється від кистьового портаменто тим, що вага є не на кожній ноті, а на одній з тих, що має бути підкресленою. Кисть об'єднує грання двох або більше нот одним загальним рухом, тобто одна нота (зазвичай перша) грається з вагою, а решта – на плавному знятті. Освоєння гри вертикальним кистьовим легато по дві ноти доцільно починати за допомогою вправи, яка використовує т.зв. «Формулу Шопена». Що це за форму? На відміну від своїх сучасників, композитор вважав, що перший контакт учня з клавіатурою слід починати

не на білих клавішах, а відповідно до природної конфігурації долоні людини, тобто: довгі пальці (2,3 та 4) повинні лежати на чорних клавішах, а короткі (1 та 5) – на білих. Згідно з логікою природності позиції руки на клавіатурі, у цій формулі також враховується ширша відстань між 1-м та 2-м пальцями, які грають велику секунду, тоді як 4-й та 5-й – малу секунду. Цікаво також те, що Формула Шопена не дотримується певної тональності, а побудована виключно за логікою зручності розташування руки на клавіатурі (Chorina, 1968). З цієї причини ми також пропонуємо цю природну позицію для освоєння деяких штрихів з учнем-початківцем окремо кожною рукою.



В концертному репертуарі вертикальне кистьове легато часто зустрічається в класичних сонатах. Володіння ним теж необхідно для вико-

нання коротких ліг у віртуозних творах. Наприклад, цей штрих лежить в основі технічного прийому в 10-му етюд Ф. Шопена (права рука):



В наступних п'єсах репертуару для початківців учень може використати вже дві техніки, що допомагають без труду виконувати різну артикуляцію.



Потім, з додаванням активного пальця, тобто використанням техніки штриха Пальцевого стаккато, в комбінації з Вертикальним кистьовим легато, виникає піаністичне завдання, яке за технікою дуже схоже на 15-й етюд Шопена.



Allegro. (♩ = 120.)



Подібним чином, крок за кроком, аналізуючи фактуру дитячих п'єс, викладач фортепіано може використати будь-який дитячий репертуар для накопичення у практиці учня багато технічних навичок, які спираються на природні можливості руки та орієнтовані на професійний рівень підготовки.

В подальшому піаністичному розвитку учня, користуючись універсальністю запропонованої автором Класифікації, педагог може послідовно переходити до складнішого репертуару, зберігаючи штрихову логіку піаністичного освоєння фактури. Кожен штрих, що використовується послідовно у складніших творах, удосконалюється

і перетворюється на професійний піаністичний рефлекс, який дозволяє без проблем підійти до репертуару вищого рівня. Подані нижче приклади ілюструють послідовність методики освоєння фортепіанних штрихів від дитячої п'єси до етюд

Ф. Шопена. Безумовно, на кожному етапі розвитку необхідно опрацювати багато технічних п'єс з метою освоєння кожного штриха. Пропоновані нами твори лише ілюструють послідовність як методичний приклад.

The image displays four musical excerpts from Chopin's repertoire, illustrating a technical progression. The first two excerpts are in C major, the third is in G major, and the fourth is in G minor. The excerpts show various technical challenges such as arpeggiated chords, slurs, and complex rhythmic patterns.

Користуючись положеннями Класифікації фортепіанних штрихів, запропонованої автором, викладач-початківець отримує своєрідну «зв'язку ключів», тобто теоретичний інструмент для технічної підготовки учня на уроках фортепіано.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Результати порівняльного аналізу показують можливість застосування елементів техніки як різних фортепіанних штрихів в процесі професійного становлення, компетентного підходу навчання на будь-якому етапі. Універсальність Класифікації доводить, що окремі елементарні навички, набуті на ранньому етапі навчання, можуть стати дуже важливою піаністичною базою

для подальшого розвитку. У нотних прикладах показані загальні технічні коріння елементів сучасного піанізму на рівні простих п'єс дитячого репертуару, а з іншого боку – у творах вищої піаністичної майстерності, до яких належать Етюди Ф.Шопена. Класифікація фортепіанних штрихів має два вектори – природні можливості рук, які використовуються при грі на фортепіано, і фактура будь-якого твору різних стилів, жанрів та ступеня складності. Саме умовне «дроблення» піанізму на елементарні частки дозволило автору розробити метод навчання, що дозволяє розпізнати у фактурному малюнку ці елементарні частки. Можливість трансформувати їх залежно від репертуару

будь-якого стилю дозволяє розвиватися педагогічній творчості і майстерності викладача фортепіано, реалізувати власний творчий потенціал в галузі технічної підготовки. Освоєння Опанування всім набором фортепіанних штрихів є запорукою успішної викладацької діяльності у сфері музичної педагогіки, дозволяє піаністу швидко пристосовуватися до будь-якої технічної проблеми. Класифікація, як теоретичний інструмент, дозволяє вчителю фортепіано впоратися з будь якою піаністичною проблемою, і в той же час допомагає підібрати штрихи, що найбільше відповідають його творчому задуму.

ЛІТЕРАТУРА

Бирмак, А. В. (1973). *О художественной технике пианиста: Опыт психофизиологического анализа и методы работы*. М: Музыка.

Гольденвейзер, А. Б. (1958). О музыкальном исполнительстве. В *Вопросы музыкально-исполнительского искусства (Вып. 2.)* (стр. 3-13). М: Музгиз.

Гофман, И. (1961). *Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре*. М: Музгиз.

Касьяненко, Л. О. (2003а). Піаністичне освоєння фактури твору: Проблеми інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. у *Проблеми сучасності: Культура, мистецтво, педагогіка: Збірник наукових праць* (сс. 101-118). Харків.

Касьяненко, Л. О. (2003б). *Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской*

интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев: Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского.

Коган, Г. М. (1961). *О фортепианной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения*. М: Сов. композитор.

Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы*. М: Музыка.

Лонг, М. (1981). За роялем с Морисом Равелем. В *Исполнительское искусство зарубежных стран (Вып. 9)* (стр. 75 – 108). М: Музыка.

Мартинсен, К. А. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли*. М: Музыка.

Музично-Енциклопедичний Словник. (1990).

Нейгауз, Г. (1987). *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. М: Сов. композитор.

Стотика, І. Г., & Власенко, Е. А. (Ред.). (2020). *Основи викладання гри на фортепіано: навчальний посібник до курсів «Музично-інструментальне виконавство», «Виконавське мистецтво», «Історія і методика вищої мистецької освіти»*. Мелітополь.

Фейнберг, С. Э. (1969). *Пианизм как искусство*. М.

Chopin, F. (1995). *Szkice do metody gry fortepianowej*. (J.-J. Eigeldinger, Red., i Z. Skowron, Tłum.) Kraków: Musica Iagellonica.

Chopina, F. (1968). *Metoda. Ruch muzyczny*(12), 5-7.

Kasjanienko, L. (1999). *Język muzyki*. Bydgoszcz: Świadectwo.

Classification of piano strokes as a theoretical tool for mastering pianism

Liudmyla Olehivna Kasianenko

Candidate of Art Studies, Professor,
Professor of the Department of Musical
Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0003-0306-4061

The article reflects the results of studies of performing and pedagogical skills from the point of view of applying the theory of piano strokes. The essential content of the concept of "classification of piano strokes" is revealed, which is the theoretical basis for the professional competence of a teacher and performer for effective professional practice. The systemic structure of pianistic skill is highlighted, which is a set of natural properties of the hand. The main provisions of this system are used for successful activity both in performing and in the field of musical pedagogy. The analysis of the piano texture is carried out based on the fundamental elements of pianism, which serve as a practical basis for mastering a certain texture of works of any level of complexity, including elementary pieces for beginners. The author substantiates the methodological approaches to the formation of pianistic skills as professional tools of pedagogical skills of a piano teacher. A number of examples from the concert repertoire and pieces for beginners are characterized and analyzed, which combine common methodological approaches in the field of the formation of different elements of piano technique in appropriate cases of using the same piano strokes. The variety of methodological principles of the formation of pianistic skill is presented, in particular: the principle of classifying piano strokes that combine different textural presentations, which makes it possible to form pianistic training sequentially from the first touch to the instrument to mastering the texture of works of the highest professional level. The methodical system outlined by the author is based on the principle of a holistic approach to piano education, provides an effective form of using the natural motor capabilities of the hand; corresponds to the principle of methodological competence, which allows professional development of the future and novice piano teacher, methodically provides an effective educational process, and also forms the ability of self-development and improvement of pianistic skills.

Key words: classification of piano strokes, texture analysis, methodical rules, holistic approach, pianistic skill, musical pedagogy.