

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ПІАНІСТИЧНИХ РУХІВ В ПРОЦЕСІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Грінченко Алла Миколаївна,

доцент кафедри музично-інструментальної підготовки

Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського

ORCID ID: 0000-0003-1902-1453

У статті здійснено теоретичне дослідження «виконавського інструменту» піаніста – піаністичного апарату. Виявлено його роль та особливості функціонування у виконавському процесі музиканта-піаніста. Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки піаністичних рухів та їх доцільності застосування майбутніми викладачами-піаністами в процесі навчання гри на фортепіано. Визначено, що специфіка організації піаністичного апарату полягає в інтегрованому функціонуванні індивідуальних здібностей і якостей особистості, в умінні керувати піаністичними рухами на рівні втілення інтонаційної пластичності фактурного викладення, що цілісно відповідає художньому завданню музичного твору. Охарактеризовано основні фактори, що впливають на забезпечення технічного прогресу піаніста, а саме: пластичний сегмент піаністичних рухів музиканта, в якому вага є пластичним узагальненням різноманітності ігрових формул і дозволяє співвідносити ігровий апарат піаніста з глибокими принципами організації фактури композиторського тексту; вага, як внутрішній регулятор технічної майстерності піаніста, а також умова пластичного втілення художнього образу, що сприяє «живому мовленню» інтонаційних процесів у музичній фактурі; тактильні відчуття, що виконують провідну роль у вибудовуванні інтонацій з одного боку, з іншого, відчуття залежить від стану «свободи» піаністичного апарату загалом; автоматизація музично-ігрових рухів; рефлексивні якості музиканта, як засіб активізації самоаналізу, самооцінки та саморегуляції музиканта у виконавській підготовці. Підкреслено, виконавська сторона втілення музичного образу має пластичну сферу, яка поширюється на побудову інтонаційної пластики через пластику руху рук і пальців, цілісне охоплення фактури, координацію великих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки. Саме таким чином, в процесі опрацювання музичного твору у піаніста створюються стійкі внутрішні уявлення тактильного і рухового характеру на фактурне викладення нотного тексту.

Ключові слова: піаністичний апарат, фактура, піаністичні рухи, тактильні відчуття, виконавська підготовка.

Hrinchenko Alla. Specificity of the organization of pianist movements in the process of playing the piano

The article carries out a theoretical study of the pianist's "performance tool" – the piano apparatus. Its role and peculiarities of functioning in the performance process of a musician-pianist have been revealed. The purpose of the article is to theoretically substantiate the specifics of piano movements and their expediency for use by future piano teachers in the process of learning to play the piano. It was determined that the specificity of the organization of the piano apparatus consists in the integrated functioning of individual abilities and qualities of the personality, in the ability to control pianistic movements at the level of embodying the intonation plasticity of the textural exposition, which fully corresponds to the artistic task of the musical work. The main factors affecting the technical progress of the pianist are characterized, namely: the plastic segment of the musician's piano movements, in which the weight is a plastic generalization of the variety of playing formulas and allows to correlate the playing apparatus of the pianist with the deep principles of organizing the texture of the composer's text; weight, as an internal regulator of the pianist's technical skill, as well as a condition for the plastic embodiment of the artistic image, which contributes to the "live speech" of intonation processes in the musical texture; tactile sensations, which play a leading role in building intonations on the one hand, on the other hand, the sensation depends on the state of "freedom" of the piano apparatus in general; automation of musical and game movements; reflective qualities of a musician, as a means of activating self-analysis, self-evaluation and self-regulation of a musician in performing training. It is emphasized that the performing side of the embodiment of the musical image has a plastic sphere, which extends to the construction of intonation plasticity through the plasticity of hand and finger movements, integral coverage of texture, coordination of large movements, and changes in various types of piano technique. In this way, in the process of processing a musical piece, a pianist creates stable internal representations of a tactile and motor nature for the textural exposition of the musical text.

Key words: piano apparatus, texture, pianistic movements, tactile sensations, performance preparation.

Вступ. Виконавська підготовка є провідною складовою профільного спрямування під час навчання майбутніх викладачів-піаністів у вищому навчальному закладі. Гра на музичному інструменті, зокрема фортепіано, є складною психофізіологічною діяльністю, яка ґрунтується на когнітивних, вольових якостях та музичних здібностях особистості. Фізіологічний аспект виконавського процесу виявляється у індивідуальній придатності піаністичного апарату до інструменту (як другорядна особливість) та безпосередня організація ігрового апарату в процесі оволодіння фортепіанною фактурою музичного твору. Означене

виявляється через доцільне застосування рухів, що відповідають художньо-інтерпретаційним завданням в процесі опрацювання музичних творів. Даний аспект особливу роль займає у питаннях технічного, звукового, формоутворювального характеру (від мотиву до кульмінаційних моментів), а також загального стану піаністичного апарату (запобігання скутості, формування виконавських прийомів гри на фортепіано). Піаністичний апарат як індивідуальний «інструмент» піаніста потребує контролю з боку виконавця, оскільки від фізіологічного фактору залежить технічно-звукова якість втілення художнього образу та можливість

подальшого професійного виконавського удосконалення. Як суто піаністична проблема, вона завжди є актуальною по відношенню до студентів які навчаються на перших та других курсах, тому що їх рівень довузівської підготовки дуже різний.

Матеріали та методи. Огляд наукових робіт по проблемі дослідження свідчить, що питання пов'язані з організацією піаністичного апарату розглядаються у контексті: формування технічних навичок гри на фортепіано (Ю. Портний, О. Бондаренко, О. Мельниченко, Н. Ревенко, В. Холоденко, Я. Шипайло) та методи їх удосконалення (Т. Ляшенко, Л. Садова, В. Шукайло), формування виконавського апарату (О. Андрейко), розвитку психомоторних здібностей та рухової пам'яті (В. Гусак, М. Лонг, Б. Міліч), виконавської спритності ігрових рухів (Ю. Бай, В. Гусак), виконавської надійності (Д. Юник).

Серед праць слід відзначити дисертаційне дослідження О. Андрейко в якому науковець пропонує «переорієнтацію процесу формування та вдосконалення виконавського апарату музиканта з декларативно-функціонального на регулятивно-особистісний підхід». Його суть полягає в «створенні педагогічних умов для активізації рефлексивної діяльності інструменталіста», оскільки він на думку автора, «спрямовує навчально-виховний процес на досягнення професійної досконалості майбутнього фахівця» [1, с. 8].

Цікавими дослідженнями та психофізіологічним напрямом відзначаються роботи науковця В. Гусака. Коло його питань стосується наступних проблем: взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста; виявлення автоматизації як природної психомоторної здібності педагога-музиканта; рухова пам'ять майбутніх учителів музики, виконавської спритності ігрових рухів. Відповідно тематиці автор стверджує, що виконавська діяльність музиканта-інструменталіста «функціонує на основі свідомої й підсвідомої психічної роботи», де свідомість «оцінює за допомогою музичного слуху і музичного мислення, яким є результат ігрових рухів», підсвідомість «пропонує виконавські дії, бере участь у породженні художнього смислу» [2, с. 46]. Стосовно «виконавської спритності ігрових рухів інструменталіста», Владислав Гусак вважає її «вродженою психомоторною якістю, яка у процесі тренування вдосконалюється і накопичується з виконавським досвідом» [4, с. 15].

Не зважаючи на дослідження науковців, існуюча їх кількість має обмежений характер, а спектр проблем виконавсько-технічного, художньо-технічного напрямів та професійних захворювань достатньо широкий, що і актуалізує тему нашого дослідження.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки піаністичних рухів та їх доцільності застосування майбутніми викладачами-піаністами в процесі навчання гри на фортепіано.

Методологію дослідження становлять наступні теоретичні методи: аналіз літератури в галузі музичної педагогіки і виконавства з метою визначення основних наукових поглядів та положень по проблемі дослі-

дження; ознайомлення з методичною літературою для удосконалення піаністичного апарату.

Результати дослідження. Проблема розвитку і вдосконалення технічних навичок гри на інструменті завжди є актуальною. На початковому рівні це стосується шкіл мистецтв, на етапі вдосконалення – коледжі та вищі навчальні заклади. Сформованість для музиканта виконавського апарату слугує основою професійного навчання та подальшої виконавсько-педагогічної діяльності. Як зазначає науковець О. Андрейко, виконавський апарат музиканта-інструменталіста можна трактувати як «сукупність технічно-інструментальних та художньо-інтерпретаційних умінь, сформованих на основі особистісних якостей музиканта». Запропоноване визначення на думку самого автора свідчить про те, «що виконавський апарат є інтегральним утворенням» [1, с. 9].

Відповідно означеному виконавську діяльність слід розглядати у декількох аспектах – художньому і технічному. Художній напрям охоплює інтелектуальні можливості піаніста, його естетичні цінності, емоційну сферу, що складає підґрунтя смислового контексту у виконанні музичних творів. Технічний аспект включає слухомоторний комплекс (слухові і рухові здібності піаніста), який утворює технічно-рухову доцільність виконавського процесу. Баланс даних складових створює гармонійний розвиток художньо-виконавських умінь піаніста. Враховуючи специфіку виконавської діяльності музиканта, розглянемо основні фактори, що впливають на забезпечення технічного прогресу піаніста.

Історично так склалося, що технічні системи піанізму, сформовані за два століття та класифіковані за типами труднощів, такими як октавна техніка, техніка стрибків та подвійних нот, найчастіше аналізу рухових механізмів піаністів здійснюється поза контекстом художньої практики композиторів. Однак у техніці, що розглядається переважно як універсальний набір прийомів і видів, окрім пластичного механізму існує загальний фактор цього механізму – вагові відчуття виконавчого апарату піаніста. Взагалі, категорія ваги «походить від витоків перших методичних систем піанізму і зберігає свою фундаментальну значущість у сучасних виконавських принципах» [5, с. 206]. Вага є пластичним узагальненням різноманітності ігрових формул і дозволяє співвідносити ігровий апарат піаніста з глибинними принципами організації фактури композиторського тексту.

Вважаємо, що доцільно застосувати синестетичний підхід до аналізу виконавчої пластики піаніста, який дозволяє виявити взаємозв'язок між ваговими відчуттями виконавського апарату та «пластичністю» музичної інтонації. Вага, для виконавця є внутрішнім регулятором його технічної майстерності, а також умовою пластичного втілення художнього образу, що сприяє «живому мовленню» інтонаційних процесів у музичній фактурі. Важливо відзначити, розуміння виконавської інтонації не є чимось відмінним від музичної інтонації – воно є її пластичною проекцією. Така пластична

інтонація передбачає «наявність зв'язку між м'язовими та тактильними відчуттями у виконавській практиці та ладово-метричною організацією фортепіанної фактури» [6, с. 16]. Таким чином, можна дійти висновку, що система технічних формул піаністів зросла з композиторських фактурних знахідок. Вона має ті самі пластичні (рухові) складові, як і сама фактура, що є центром творчого задуму композитора.

У контексті музичного виконання тактильні відчуття виконують провідну роль у вибудовуванні інтонацій з одного боку, з іншого, відчуття залежить від стану «свободи» піаністичного апарату загалом. Під час гри на фортепіано тактильні можливості подушечок пальців можуть реалізуватися через м'язову функцію ігрового апарату. Якщо розглядати вагу як значущий фактор у освоєнні технічних прийомів гри, то вагові відчуття є центральною ланкою пластичного втілення інтонаційного контексту музичного твору. Моторика також залежить від вагового відчуття. При цьому «вага» є «характеристикою піаністичної пластики, яка пов'язує музичну інтонацію з кінестетичними уявленнями виконавського апарату» [6, с. 15].

Звернімо увагу на взаємозв'язок між інтонуванням та тактильним відчуттям ваги при виконанні мелодійної лінії на *legato*. Коли йдеться мова про максимальну зв'язну гру і потрібно вміння відчувати переміщення ваги з одного пальця на інший, передбачається наявність гнучкого, тобто, пластичного сегмента в даному процесі. Аналізуючи зв'язність звуків, можна зазначити і змістовий рівень інтонування, де *legato*, у своїй пластичній формі, ототожнюється з виконавською інтонацією.

Вибудовування пластичної лінії можна представити як «безперервну внутрішню «течію» ваги, яка візуально проявляється у виконавському жесті піаніста» [7, с. 290]. Цей жест формується через відчуття опори плеча і кінця пальця при плавній ваговій та звуковій його передачі. Для кращого відчуття відбувається рух підтягування кінця пальця до себе, що сприяє пластичній передачі безперервного відчуття ваги у інтонуванні лінії на *legato*. Як свідчить практика, під час гри руки зберігають свободу, м'якість, точність, а пальці – чіпкість. При цьому слід зазначити, що відчуття ваги може бути різним (від невагомої до важкої гри) залежно від фактури. Така вагова амплітуда позитивно впливає на вироблення у піаніста загального кінестетичного уявлення про зміну ваги, а також формує вміння керувати своїми відчуттями в процесі інтонування мелодійних ліній фактури.

Пластичність, що виникає у процесі вагової гри, породжується виконавськими завданнями, потребою виконавського інтонування. Найчастіше особливу виразність і потребу в пластичності мають широкі інтервали. Чим ширший інтервал, тим більше часу потрібно для його подолання. Піаністу потрібно «виліплювати» інтонаційні «дуги» з відчуттям арки кисті, і відчуттям «перетікання» ваги з однієї опори на іншу. Ліплення як пластичний принцип гри відноситься не тільки до мелодії, але й до всієї фактури. Наразі пригадаємо, особливе

ставлення піаністів до інтонування, мелодійної пластики, туше, «виліплювання» фрази у роботі над творами Ф. Шопена, що підсилювалося стильовими і жанровими рисами композиторського письма. Специфічним диференційованим відчуттям фактури та складністю до автоматизації відзначається поліфонічна музична тканина. А відчуття вагової гри притаманно акордовій і масштабній фактурі, але зі збереженням внутрішньої гнучкості і запобігання «квадратності» у виконанні.

Можна припустити, що відчуття пластики фактури є унікальним для кожного музичного твору. Рука виконавця може виконувати будь-яку фактуру у музичних творах XVII–XXI ст. «Лінійне ліплення фрази і просторове ліплення фактури» дають «специфічні відчуття руки того чи іншого майстра фортепіанної фактури», створюють уявлення про «жанрово-стильовий аспект твору та загальний почерк композитора» [7, с. 194]. Так принцип фактурної вертикалі індивідуальний не тільки у стилі композитора, а й у межах окремо взятого твору. Фактура є тим джерелом для художнього образу, який функціонально проявляється у процесі виконання. Через фактуру виконавець сприймає відчуття рухів композиторської руки на клавіатурі. Завдяки універсальності піаністичного апарату та музичній свідомості піаніста прочитується пластична особливість фактури. В оволодінні фактурою, вирішенні віртуозних піаністичних завдань та розкритті художнього образу допускається інтуїтивний, ірраціональний початок, а також акт виконавчої «звукотворчої волі» (К. Мартінсен).

Таким чином, виконавська сторона втілення музичного образу має пластичну сферу, яка поширюється на побудову інтонаційної пластики через пластику руху рук і пальців, цілісне охоплення фактури, координацію великих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки. Саме таким чином, в процесі опрацювання музичного твору у піаніста створюються стійкі внутрішні уявлення тактильного і рухового характеру на фактурне викладення нотного тексту.

Реалізацію «пластичного» у виконавському процесі вбачаємо в стимулюванні рефлексивної якості музиканта, як засобу активізації самоаналізу, самооцінки та саморегуляції музиканта у виконавській підготовці. О. Андрейко підкреслює важливість «рефлексії у процесі формування знань, умінь, навичок інструменталіста» та вважає, що «поглиблення рефлексивної діяльності у формуванні виконавського апарату сприяє утворенню професійно-особистісних якостей музиканта», які сформувались у процесі професійної підготовки. На думку автора, їх особливість полягає в тому, «що вони піддаються контролю та регуляції» [1, с. 10].

Важливість свідомого, а саме, доцільності руху у виконавстві, підкреслювали і видатні метри музичного мистецтва, представники психотехнічного напрямку фортепіанної педагогіки (Ф. Бузоні, І. Гофман, А. Шнабель, тощо). Дійсно, процес набуття знань, навичок і умінь відбувається свідомо і поетапне опрацювання музичного твору теж свідомо, але поступово пальці і рухи музиканта набувають автоматизму під пильним слуховим контролем, спрацьовують кінестетичні від-

чуття на виконання. Така автоматизація виконавського процесу є важливою умовою концертного виступу.

Науковець В. Гусак вважає, що «автоматизація музично-ігрових рухів зумовлена функціонуванням рухової пам'яті» та охоплює «сфери свідомості й підсвідомості, між суб'єктивною ідеальною звуковою метою і реальною «живою» психомоторною технікою» [2, с. 47]. Автор на основі практичних досліджень звертає увагу на «прогресію онтогенетичного розвитку підсвідомого компонента в навчанні внаслідок «зрушення» міри усвідомленості внутрішньої динамічної сенсомоторної картини проходження виконавських дій». На думку науковця, під час концертного виступу «елементи підсвідомості ніби ... наповнюються творчими імпульсами», «постійно модифікуються», проявляють свою «пластичну природу та, у разі необхідності, стають усвідомленими» [2, с. 59]. Тому автор пропонує не робити «категоричні висновки про антагонізм «автоматизму» і довільної активності» [3, с. 60]. Суперечливість у даному питанні пов'язана з індивідуальним виконавським досвідом і невизначеністю коефіцієнта підсвідомого у виконавському процесі в цілому. Отже, художньо-виконавська майстерність піаніста визначається якісним рівнем володіння фортепіано і розуміння його можливостей, пристосу-

вання і регулювання власного піаністичного апарату до різних видів технік та його здатності до інтонаційно-художнього втілення образно-сміслового контенту музичних творів.

Висновки. Розуміння власного піаністичного апарату та корегування ним під час опанування музичних творів є важливим завданням для музиканта. Специфіка його організації полягає в інтегрованому функціонуванні індивідуальних здібностей і якостей особистості, в умінні керувати піаністичними рухами на рівні втілення інтонаційної пластичності фактурного викладення, що цілісно відповідає художньому завданню музичного твору. Враховуючи наявність пластичної сфери у виконавському процесі, яка поширюється на побудову інтонаційної пластики через пластику руху рук і пальців, цілісне охоплення фактури, координацію великих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки, то під час опрацювання музичного твору у піаніста створюються стійкі внутрішні уявлення тактильного і рухового характеру на фактурне викладення нотного тексту. Доцільне застосування синестетичного підходу до аналізу виконавчої пластики піаніста дозволило виявити взаємозв'язок між ваговими відчуттями – пластичністю музичної інтонації – виконавським апаратом піаніста.

Література:

1. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: автореф. дис... канд. пед. наук; 13.00.02. Київ. 2004. 23 с.
2. Гусак В. А. Специфіка взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 38. Том 1. 2021. С. 46–62.
3. Гусак В. А. Специфіка виявлення автоматизації як природної психомоторної здібності педагога-музиканта. Інструментальне виконавство : теорія, історія та практика : колективна монографія. Умань : ВПЦ «Візаві». 2016. С. 4–55.
4. Гусак В. А., Бай Ю. М. Сутність виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста. Академічні візії. № 23. 2023. вилучено із <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/610>
5. Ляшенко Т. В. До проблеми удосконалення технічної підготовки у класі фортепіано. *Наукові записки: Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : НПУ імені М. П. Драгоманова. Випуск 22 (27) ч. 1.* 2017. С. 204–208.
6. Садова Л. І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 20 с.
7. Холоденко В. О. Педагогічно-виконавські погляди Б. Рейнгальда. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти.* 2015. Вип. 18. С. 288–293.

References:

1. Andreiko O. I. (2004). *Metody vdoskonalennia vykonavskoho aparatu muzykanta-instrumentalista* [Methods of improving the performance apparatus of an instrumentalist musician]; avtoref. dys. ... kand. ped. nauk [autoref. dis. ... candidate ped. of science]: 13.00.02; Kyiv, 23 p. [in Ukrainian]
2. Husak V. A. (2021). *Spetsyfika vzaiemodii sfer svidomosti y pidsvidomosti muzykanta-instrumentalista*. [The specificity of the interaction of the spheres of consciousness and subconsciousness of an instrumentalist musician]: Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of humanitarian sciences]. Drohobych- Drohobych. V.38 (1). pp. 46-62 [in Ukrainian]
3. Husak V. A. (2016). *Spetsyfika vyivlennia avtomatyzatsii yak pryrodnoi psykhotornoii zhibnosti pedahoha-muzykanta. Instrumentalne vykonavstvo : teoriia, istoriia ta praktyka* [The specifics of detecting automation as a natural psychomotor ability of a teacher-musician. Instrumental performance: theory, history and practice]: kolektyvna monohrafiia [collective monograph]. Uman : VPTs «Vizavi». pp. 4-55 [in Ukrainian]
4. Husak, V. A., & Bai, Yu. M. (2023). *Sutnist vykonavskoi sprytnosti ihrovykh rukhiv maibutnoho vykladacha-instrumentalista* [The essence of executive dexterity of game movements of the future teacher-instrumentalist]. Akademichni vizii [Academic visions]. (23). <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/610>
5. Liashenko T. V. (2017). *Do problemy udoskonalennia tekhnichnoi pidhotovky u klasi fortepiano* [To the problem of improving technical training in the piano class]. *Naukovi zapysky* [Proceedings]: V. 22 (27), 1. Kyiv. pp. 204-208 [in Ukrainian]

6. Sadova L. I. (2007). Vykonavsko-metodychni zasady fortepianoi shkoly Vilema Kurtsa yak dzherelo rozvytku lvivskoi pianistyky [Performance-methodical principles of the piano school of Willem Kurtz as a source of development of Lviv pianism]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets.[autoref. thesis ... candidate art history: special] 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»[«Musical art»]. Lviv. 2007. 20 p.
7. Kholodenko V. O.(2015) Pedagogichno-vykonavski pohliady B. Reingbald [Pedagogical and executive views of B. Reingbald]. Naukovyi chasopys [Scientific journal]. V.18. Kyiv. pp. 288-293.