

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музично-практичної підготовки

Тетяна Кривицька

ФОРТЕПІАНО
(СПЕЦІАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ
ІНСТРУМЕНТ)

методичні рекомендації

з вибіркової навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво»

Луцьк – 2018

УДК 78.071.4+781.68
ББК 85.03(0).85.31.70/79
К-63

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
 (Протокол №4 від 21.12.2016 р.)

Рецензенти:

Коменда О.І.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
 доцент кафедри історії, теорії мистецтв
 та виконавства Східноєвропейського
 національного університету
 імені Лесі Українки

Тиможинський В.А.,

Заслужений діяч мистецтв України,
 голова Волинського осередку
 Національної спілки композиторів
 України, голова предметно-циклової
 комісії музично-теоретичних дисциплін
 Волинського коледжу культури
 і мистецтв імені І.Ф. Стравінського

Кривицька Т.А.

К-63 Фортепіано (спеціальний музичний інструмент): методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання. – Луцьк: Вежа-Друк, 2018. – 19 с.

Методичні рекомендації з дисципліни «Фортепіано» (спеціальний музичний інструмент) для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» складено на основі навчальної програми та робочої навчальної програми курсу. Вони розкривають зміст і послідовність роботи над розвитком фортепіанної техніки у студентів, що опановують володіння інструментом на спеціальному рівні, і можуть використовуватися в навчальному процесі як для підготовки до аудиторних занять, так і в процесі самостійної роботи.

УДК 78.071.4+781.68

ББК 85.03(0).85.31.70/79

ЗМІСТ

Кривицька Т.А., 2018
 Східноєвропейський національний
 університет імені Лесі Українки, 2018

1. ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА ФОРТЕПІАНО.....	4
2. СПОСОБИ І ПРИЙОМИ РОЗВИТКУ ПАЛЬЦЕВОЇ ТА АКОРДОВОЇ ТЕХНІКИ.....	6
3. ПЕДАЛІЗАЦІЯ.....	13
4. ВІДЧУТТЯ І РЕГУЛЮВАННЯ ПІАНІСТИЧНОГО АПАРАТУ, СЛУХОВИЙ САМОКОНТРОЛЬ.....	15
5.ПІДГОТОВКА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ.....	17

1. ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА ФОРТЕПІАНО

Фортепіанний звук складається з двох елементів: «звукового вибуху» та «співу струни», що поступово гасне. Змінити фортепіанний звук після того, як він виник, практично неможливо. Незначна можливість його корекції пов'язана із включенням або виключенням правої педалі. Тому необхідно, щоб виконавець кожного разу скрупульозно готував момент звукоутворення. Будь-які рухи, погойдування пальців, руки під час тримання клавіші мають свій сенс – допомагають контролювати стан руки, а також утримувати увагу на довготривалому звуці.

Особливий характер фортепіанного звукоутворення іноді заважає студенту слухати «спів клавіші», чути продовження цього звуку. Тому для того, щоб досягнути досконалої гри необхідно вправлятися у сприйнятті тривалих звучань. З цією метою рекомендується, видобуваючи один звук або цілий акорд, слухати його аж до повного затихання. Крім того, корисно грати повільні двоголосні послідовності – для тренування сприйняття двох голосів (один з яких може бути виконаний *staccato*). Раптовість появи і раптовість припинення фортепіанного звучання має враховуватися виконавцем тоді, коли це потрібно для чіткості і осмисленості фразування у виконанні художнього твору.

У зв'язку з тим, що кожен тривалий звук на фортепіано встигає значно ослабнути під час свого тривання, а кожен короткий – слабшає лише незначно, у грі на фортепіано існує завдання такого регулювання сили звучання, за якого короткі звуки без потреби на це не були б надто рельєфними, а довгі – не справляли б враження «порожніх». Щодо цього існують такі рекомендації. Якщо один короткий звук знаходиться всередині мотиву між більш тривалими звуками і не є носієм виразового акценту, то необхідно прагнути його достатнього ослаблення заради загальної рівності (зв'язності) мелодичної лінії. Групу дрібних тривалостей, поміщену всередині нешвидкої мелодії, необхідно виконувати слабше, ніж оточуючі звуки, щоб уникнути непотрібної гучності. Тривалі звуки рекомендується грати голосніше, щоб зробити їх більш насиченими і уникнути враження порожнечі. Однак виділяти довгі звуки можна лише в тому випадку, якщо це не суперечить логіці побудови мелодії. Співвідношення сили тривалих і коротких звуків в різних голосах вимагає, щоб сила звучання рухливих побічних голосів не заважала виразно слухати довгий (поступово затихаючий) звук мелодії.

Гра на фортепіано здатна до передачі нескінченно різноманітних співставлень і поєднань силових (динамічних) рівнів, акцентів різного характеру і сили, поступових нюансів (посилення, послаблення) різного масштабу, різної рельєфності. Зворотнім боком динамічної гнучкості гри на фортепіано є той факт, що цей інструмент гостро реагує на будь-який «безпорядок» в техніці виконавця. Найменша вуглуватість,

непідпорядкованість ігрових рухів веде за собою звукову кострубатість, тобто появу непередбачено гучних або слабких звуків, темброву строкатість, жорсткість звучання.

На фортепіано можна видобувати глибокий (густий), легкий (прозорий) і жорсткий (стукаючий) звук. Глибокий виходить в тому випадку, коли кінець пальця спочатку повільно занурюється (вводиться в клавішу) і лише далі, прискорюючи свій рух, натискає її з тим більшою силою, чим гучнішим має бути звук. Тут сила впливу на клавішу збільшується в ході тиску на неї. Отримання легкого звуку характеризується навпаки затихаючою силою дії на клавішу: кінчик пальця спочатку більш чи менш енергійно (залежно від потрібної сили звуку) «штовхне» клавішу, але після цього більш м'яко доводить її до дна клавіатури.

Вміле використання тембрів є важливим боком фортепіанного мистецтва. Однобічність в їх застосуванні – коли піаніст все грає глибоким, або все грає легким звуком – збіднює фортепіанну гру, тому необхідно, щоб в процесі навчання засвоювалися різноманітні темброві барви і відповідні їм способи звукоутворення.

При недостатньому володінні фортепіанним туше у грі з'являються сухі і навіть стукаючі звуки. При грі натисканням пальця вони виникають тоді, коли виконавець дозволяє окремим пальцям або всій руці штовхати поверхню клавіш замість того, щоб плавним рухом «входити» в їх середину. При грі поштовхами жорсткість звучання з'являється тоді, коли той чи інший палець або вся рука не здійснюють протидії, не відтягують палець, щоб унеможливити його від жорсткого зіткнення з дном клавіші.

До прийомів пом'якшення поштовху належать такі. Перший – досягнути приховано-стакатного або стакатного без відриву звукоутворення (немов би вловити пальці всередині клавіші). Другий – замінити стрімкі рухи пальців і руки плавними або ж грати все близько біля клавіш. Крім того, застосовувати ресорні рухи руки (пальцеву і кистьову ресори), тобто робити короткі розгинальні рухи кисті чи пальців, що не дозволяють їм стукнути по клавішам, а також використовувати елементи ковзання пальців – продовжні чи бокові. Використання ковзаючих рухів значно збагачує колористичні можливості фортепіанної гри. Виконавець отримує можливість не тільки співставляти лінії або фрагменти ліній різними способами зіграні, але й уміло поєднувати вертикальні і неvertикальні рухи руки всередині однієї лінії.

2. СПОСОБИ І ПРИЙОМИ РОЗВИТКУ ПАЛЬЦЕВОЇ ТА АКОРДОВОЇ ТЕХНІКИ

Для отримання глибокого звуку палець, рухаючись в п'ястно-фаланговому суглобі, повинен спочатку повільно «увійти» в клавішу, а потім натиснути її з необхідною силою. Існують натискання «з поверхні» клавіші та «з ходу». У першому випадку палець починає свій рух, спочатку порівняно повільний, а потім все швидший – безпосередньо під час контакту з клавішою. У другому – палець починає свій рух, ще, перебуваючи в положенні над клавіатурою. В останньому випадку для того, щоб звук вийшов глибоким і м'яким, палець повинен опускатися повільно і в жодному випадку не штовхнути клавішу, а плавно опуститися на неї. Саме невміння утримати палець від штовхання клавіші є причиною того, що мелодія звучить не м'яко і соковито, а жорстко і сухо.

Для реалізації глибокого м'якого «входження» в клавішу корисними можуть виявитися метафори, порівняння, зокрема про «пружну» клавішу, її «спротив» пальцеві, про гру «нижче дна клавіші», про те, що звук, немов «схований в глибині клавіші» та інші.

У легкій пальцевій грі застосовуються інші, ніж в глибокій, механізми звукоутворення. Це поштовхи «з поверхні» клавіші та «з ходу». Вони здійснюються при грі *staccato*. Легкий поштовх пальця потребує дуже точної координації рухів. Його виконання можна тренувати на беззвучних поштовхах клавіші (клацаннях). Граючи яку-небудь просту фігурацію, необхідно спочатку легко штовхати клавіші, поступово посилюючи натискання, аж до отримання звуку, і після цього продовжувати посилення поштовхів, стежачи за рівністю звукоутворення.

У легкій пальцевій грі існує відчуття опору самої клавіші натисканню пальців, чого немає при глибокій грі, з її відчуттям «дна клавіші». Якщо легким поштовхами виконується нешвидкий зв'язний малюнок, то пальці встигають довести клавішу до дна і навіть певною мірою намагаються його, але без поштовху, без натискування. В цьому випадку гру можна назвати «легко опертою». В найшвидших ритмічних малюнках клавіша, навпаки, до дна не доводиться, і гра стає неопертою.

Якщо легкими поштовхами грається повільна зв'язна лінія, то тут може мати місце немов би поєднання прийомів легкої і глибокої гри. На кожному звуці, відразу після реалізованого «легкого» звукоутворення, можна додатково вводити опору, а в момент кожного наступного поштовху опору знімати, тобто переводити руку в фіксований стан.

Як при глибокому, так і при легкому *legato* основна активність належить пальцям. У першому випадку – це низка пальцевих натискувань, у другому – пальцевих поштовхів. Рука створює умови для ефективної роботи пальців: при глибокому *legato* – шляхом натискування (ваги), при легкому *legato* – шляхом фіксації, тобто двобічного напруження. Існує, однак, можливість зіграти коротку лінію і таким способом, в якому головною діючою силою

буде не опускання пальця, а опускання руки, пальці ж будуть відігравати роль ресор, що передають і пом'якшують її силу, а також активних підпор, що будуть утримувати вагу руки на протяжних звуках. Необхідно тримати пальці близько до клавіш і розподіляти на кілька звуків один рух руки таким чином, щоб при цьому опускалася уся лінія «кісточок», тобто сукупність п'ястно-фалангових з'єднань. Активність пальців повинна бути так організована, щоб одночасно передавати на клавішу силу поштовху руки і пом'якшувати цей процес, не дозволяючи кінцю пальця жорстко вдаритися в дно.

Одночасно з описаним прийомом, який можна назвати «штрихом вниз на ресорних пальцях», існує і протилежний йому прийом – «штрих уверх супер активними пальцями»: початковий палець ставиться плоско («кісточка» схована), а заключний – круто («кісточка» випнута). В цьому прийомі підвищена активність пальців регулюється (пом'якшується) рухом точок прикріплення пальців – і всієї руки – уверх. «Штрих уверх» застосовується частіше, ніж «штрих вниз». Однак піаніст має добре володіти і «штрихом вниз», тобто вміти точно і красиво зіграти пальцями під час опускання «кісточок».

Бігла пальцева гра пов'язана з легким звукоутворенням, оскільки при швидкому чергуванні звуків не вистачає часу на те, щоб плавно вводити палець в клавішу і після цього натискувати її ще й до дна. Бігла гра вимагає стрімкої дії пальця на клавішу і швидкого відскакування. Ці моменти особливо ясно відчуються там, де одному й тому ж пальцеві приходится повторно грати через короткий проміжок часу, а також там, де пальці через короткий проміжок часу діють на одну й ту ж клавішу.

Якщо при виконанні трелі, почавши з нешвидкої опертої гри, ми поступово пришвидшуємо її, то в певний момент приходится «залишати» дно і грати «легким» туше десь «всередині» клавіші. При поступовому зростанні темпу переходу на легку гру вимагають не тільки трелі, але і тремоло, і групетто. Сюди належать всі фігури і ходи, в яких між повторними діями одного пальця (або різних пальців на одну клавішу) здійснюються лише одна дія якогось іншого пальця на іншу клавішу. Гама, довгі арпеджіо і схожі з ними фігурації також не належать до числа фігур, що допускають глибоку швидку гру, оскільки перекидання другого третього і четвертого пальців через перший забирає час, потрібний для плавного уведення пальця в клавішу.

При «глибокій» і при «легкій» зв'язній гри *crescendo* виконується по-різному. При глибокій гри збільшення активності пальців супроводжується зростанням тиску руки, тобто посиленням опори, оскільки рука змушує пальці все глибше і глибше втискатися в дно. Активному тиску пальців, що збільшується, має відповідати і збільшення тиску руки. Однак, не можна допускати мимовільних поштовхів руки, які ведуть до нерівної і жорсткої гри. При легкій гри збільшення активності пальців викликає посилення вібрації руки, для обмеження якої необхідне збільшення фіксації. Підміняти

фіксацію тиском при легкій грі – не можна, оскільки це змусить жорстко «проштовхувати» клавіші.

На коротких ділянках мелодико-ритмічного малюнку може існувати *crescendo* і на «ресорних» пальцях, при опусканні лінії прикріплення пальців, тобто п'ястно-фалангових з'єднань. Таке «ресорне» *crescendo* може бути здійснене і при глибокому, і при легкому туше. В тому і в іншому випадку рельєфне збільшення активності руки регулюється збільшенням активності пальцевих розгиначів, що відтягують пальці від клавіш.

Застосовувані при пальцевій грі допоміжні рухи руки – багатоманітні. Вони постійно потрібні для вільного оволодіння клавіатурним простором. Їх називають позиційними пристосуваннями. Вони допомагають у реалізації акцентів і нюансів, для знаходження тонких колоритів, об'єднання звучань і звукових комплексів, а також їхнього розділення, виходячи з художніх вимог.

Під час гри приходиться переміщати, а нерідко і перекидати руку вправо або вліво. Загальноновизнано, що такі переміщення в переважній більшості мають відбуватися «від плеча», тобто так, щоб лікоть кожного разу дещо пересувався вправо або вліво – в тому ж напрямку, в якому переміщаються кисть або зап'ясток. Однак, звичка переміщати руку «від плеча» не завжди легко виробляється. Якщо на це не звертається потрібної уваги, плече часто робить недостатні рухи, що йде на шкоду спритності руки в цілому.

До допоміжних рухів відносять:

- 1) зигзагоподібні рухи ліктів (під час повороту кисті лікоть йде вбік далі, ніж звичайно, а під час повертання-перекидання кисті – також робить рух в протилежному кисті напрямку). Ці рухи вважаються допустимими в повільному темпі, проте небажаними в швидкому;
- 2) компенсуючі повороти кисті вліво при висхідном русі кисті і вправо – при низхідному русі кисті, кожного разу на великому пальці і пов'язані з ними хвилеподібні рухи зап'ястка;
- 3) пронаційно-супінаційні («ротаційні») рухи, з'єднані з зигзагоподібним пальцевим малюнком, – малі (обертальні рухи передпліччя разом з кистю) та великі (обертання плечевої кістки, з підйомом і опусканням ліктя), які зумовлюють відчуття «витряхування» звуків;
- 4) рухи лопатки вверх і вниз, необхідні при виконанні акордового *forte*;
- 5) рухи корпусу, що доповнюють а іноді й заміняють рухи плеча і передпліччя (бокові), які не тільки сприяють віднайденню колориту, але й виконують роль рухового узагальнення, тобто допомагають осмислити лінію звуків як єдине ціле.

В октавно-акордовій техніці, так само, як і в пальцевій, застосовуються натискування і поштовхи. Однак, використання натискувань тут, великою мірою, обмежено тією обставиною, що часто грає один і той самий палець, або ж береться повторно та ж сама клавіша, або ж рука швидко переноситься на широкий інтервал. У цьому випадку в більш-менш рухливому темпі плавно вводити кінці пальців в клавіші не вдається, приходиться натомість

робити стрімкі рухи, тобто поштовхи. Поштовхи нерідко робляться не «з ходу», а «з поверхні» клавіш. Таке звукоутворення має місце при виконанні октав і акордів значно частіше, ніж при виконанні пальцевих фігурацій. Натискування при виконанні акордів реалізуються таким же розмаїттям рухів, як і поштовхи. Тому немає сенсу окремо розглядати це питання. Слід нагадати, однак, що натискування завжди починається плавним рухом, що уводить кінці пальців у клавішу. Цей початковий рух нерідко свідомо робиться якоюсь мірою напруженим лише у вирішальний момент дії пальців на клавішу. Натискування не потребує спеціальних прийомів пом'якшення, потрібних при поштовхові. Однак, при натискуванні не можна уникнути незначних домішок нижнього шуму, що посилюється при *crescendo*, тому для гучних звучань вигідно переходити з натискування на поштовх, застосовуючи пом'якшуюче відтягування руки.

Головну роль у виконанні зв'язних октав і акордів відіграє штрих *quasi legato*, нерідко недооцінюваний в педагогічній практиці. Основою його є такий рух від акорда до акорду, при якому пальці або зовсім не втрачають контакту з клавіатурою, або ж лише незначно, мимолітно від неї відділяються. Такий, майже неперервний, контакт з клавішами значною мірою допомагає мислити зв'язними звучаннями, що створює ілюзію легатності всупереч фактичним перервам. Рухи руки при *quasi legato* можуть бути «плоскими» (просто бічне переміщення ліктя і зап'ястка), а можуть бути і «хвилеподібними» (на зразок рухів *portamento – legato*). В цьому випадку зап'ясток і лікоть то піднімаються, то опускаються, роблячи «хвилю» на кожному акорді або об'єднують однією «хвилею» два-три акорди.

Суттєвим моментом *quasi legato* є бічне ковзання пальців по клавішах акорда, що передує моменту перековзування на наступну клавішу. Таким чином – в умовах рухливого темпу – виникає безперервний бічний рух руки, що ще більше допомагає осмислити звучання зв'язним. Бічне ковзання пальців по клавішах дещо наближає штрих *quasi legato* до штриха *glissando*.

В октавно-акордовому *legato* деякі місця можливо зіграти повним *legato* (з чергуванням пальців). А також можна, якщо дозволяє темп, досить широко застосовувати підміну пальців на одній клавіші, але таким чином, щоб це не забирало лишньої уваги і не йшло на шкоду плавності загального руху руки.

В сфері октавно-акордового *legato* можна широко застосовувати гру «ресорними» пальцями при опусканні «кісточок» (п'ястно-фалангових з'єднань) з одночасним опусканням і тиском руки на деяких октавах, а також гру «підвищено-активними» пальцями з підняттям точок прикріплення пальців («кісточок») на деяких октавах. І той, і інший прийом можуть допомагати робити короткі *rescendo* і *diminuendo*, а також тонко розчленовувати мелодичну лінію.

В умовах добре розвинених пальців нерідко буває колористично вигідним видобувати октави і зручні акорди так, щоб пальці відгравали головну роль у дії на клавіші. З цією метою напіввипрямлені пальці, немов би схоплюють акорд рельєфним згинальним рухом руки в основних суглобах. Прийом

пальцевого схоплення акорду найбільш наглядний в тому випадку, коли один з середніх пальців утримує якусь клавішу, а інші повторюють акорд.

Видобування акорда пальцями безумовно необхідне в тих випадках, коли бажаною є тонка («квартетна») диференційованість голосів. Пальцева гра акордів виникає і в тих випадках, коли акорди або інтервальні побудови граються увесь час різними пальцями. У тих випадках, коли в партії однієї руки є два звукових пласти, їх переважно вигідно грати різними прийомами, оскільки так значно полегшується досягнення звукової відмінності. Якщо, наприклад, тенорові акорди грати переважно пальцями (з додатковими рухами руки), то для басів простіше застосовувати поштовх передпліччя або цільної руки при пальцевій ресорі.

Дія на клавіші за допомогою швидких згинальних рухів кисті найбільш характерна для легких і уривчастих співзвуч, для швидких і легких уривчастих нешироких акордів, для деяких уривчастих одноголосних ліній, які, будучи виконані кистю, звучать інакше, ніж при пальцевому *staccato*, для початків і закінчень ліг при короткому проміжку між лігами і при «легкому» туше. Кистьова гра має не тільки свої особливі звукові колорити, але і свої «ритмічні» колорити. Існує чимало музичних фраз, які втрачають свою власне ритмічну характерність, будучи зіграні не кистю, а всією рукою. При нешвидкій кистьовій грі рука швидше всього робить додаткові рухи, яких варто уникати (особливо в низхідному напрямку). При швидкій кистьовій грі передпліччя і плече вібрують незалежно від волі виконавця з тією ж частотою, що і кисть, в зворотньому напрямку. Тому верхня частина руки повинна бути певною мірою зафіксована, щоб вказана вібрація не була надмірною і не заважала чіткості гри.

При швидкій кистовій грі пальці, як правило, мають бути зафіксовані, тобто складати немов одне ціле з п'ястком. Однак, у тих випадках, коли відбувається швидка зміна пальців, приходиться переходити з кистьового *staccato* на пальцеве *staccato* з додатковою вібрацією кисті. При тривалій швидкій кистьовій грі піаністи часто застосовують хвилеподібні рухи, за яких зап'ясток то дещо піднімається, то опускається. При швидкій тривалій грі октав можна також – у відповідних місцях – переходити з кистьової гри на гру передпліччям («ліктьові» октави), а потім знову на гру кистю. В бравурних октавах гра передпліччям застосовується з колористичних міркувань, оскільки цим забезпечується масивність звучання.

Гра середньою і верхньою частиною руки, тобто передпліччям і плечем, посідає центральне місце в октавно-акордовій техніці. Якщо сумарна дія руки спрямована не тільки вниз, але і «на себе» (назад), найбільш активною частиною апарату є плече, тобто верхня частина руки, що закінчується ліктем, який при опусканні плеча рухається вниз – назад. Зовсім іншою є ситуація, коли сумарна дія руки має «горизонтальну» складову «від себе» (вперед). В цьому випадку головною діючою силою є розгинання передпліччя (рух, спрямований на випрямлення руки). Плече часто робить при цьому «зворотній» рух, тобто рухається вперед і трохи вверх, в

результаті чого здійснюється ковзаючий («від себе») поштовх передпліччя. Довжина (шлях) ковзання і тут залежить від величини горизонтальної складової впливу і відповідної йому активності передпліччя і плеча. Якщо поступово вкорочувати рух плеча уверх – вперед і зменшувати довжину ковзання, то вплив буде ставати все більш вертикальним. Якщо рух від плеча і взагалі зніметься і лікоть буде – в момент контакту з клавішою – нерухомим, то вийде вертикальний поштовх передпліччя – найбільш поширений прийом видобування акордів і бравурних октав.

При грі усією рукою часто постає питання про пом'якшення її дії. Це зумовлено тим, що більш-менш масивна рука не передає при початковому поштовхові відносно легким клавішам свою кінетичну енергію цілком: завжди залишається залишок, який після початкового поштовху проштовхує клавіші до дна. Пом'якшення дії іноді здійснюється виконавцем несвідомо, на основі здобутого слухо-рухового досвіду, іноді ж вимагає наполегливих навичок і пристосувань.

Необхідні для пом'якшення прийоми містять в собі ковзаючі рухи. При ковзаннях «на себе» пом'якшувальну функцію виконують незначні рухи передпліччя уверх, при ковзаннях «від себе» аналогічну роль відіграють відтягувальні рухи плеча вперед. Приблизно так само, як при ковзанні «від себе» відбувається «пластичне» і «пронаційне» звукоутворення, де також застосовуються «відтягувальні» рухи плеча, що допомагають досягнути м'якості звучання.

«Вертикальний поштовх передпліччя» і «поштовх цільною рукою» допускають два різних способи пом'якшення: застосування «ресор» (пальцевої, кистьової), комплексне відтягування дії, тобто її перетворення в «приховано-стакатну», або ж часткове відтягування верхньої частини руки.

В октавно-акордовій техніці значну роль відіграють додаткові рухи лопатки і корпусу. Рухи лопатки (опускання, підняття) природно домішуються до рухів плеча (верхньої частини руки). Нерідко, однак, має сенс робити рухи лопатки дещо перебільшеними, розглядаючи як самостійне додаткове джерело енергії опускання або ж піднімання ігрового апарату. Нахил корпусу (вперед) зручно поєднується як із ковзаючим, так і з вертикальним поштовхом передпліччя. Такою ж мірою зручним ж поєднання поштовху передпліччя з відхиленням (попередньо нахиленого) корпусу.

Крім нахилів, існують також бокові рухи (нахили корпусу). Їх основна роль – переміщення рук, створення оптимальних умов для роботи рук і пальців. А також – згинання корпусу, що застосовуються для «чіпкості» при виконанні акорду. До групи прийомів, які в першу чергу застосовуються при виконанні елементів акордово-октавної техніки, належать вертикальний поштовх передпліччя, пластичне звукоутворення та дія цільної руки.

Сфера октавно-акордової техніки не обходиться без прийомів пальцевої гри. Вони необхідні при грі зв'язних октав і акордів для тонкого диференціювання звучання голосів та акордового колориту. Так само і з цією ж метою використовується кистьова гра. Ковзаюча гра є «вишуканим»

прийомом. Її потрібно безперервно шліфувати, проте використовувати не так часто.

В октавно-акордовій техніці часто доводиться переміщати або переносити руки на значну відстань під час пауз або цезур або навіть при їхній відсутності. Тут можна використовувати як принцип трифазного перенесення (уверх – вбік – вниз) або ж однофазне дугове перенесення. Переміщення рук і корпусу в проміжку між акордами може бути «компактним» (всі ланки виконавського апаратуру переміщуються одночасно) і «пластичним» (корпус переміщається раніше, а руки – пізніше). При різких стрибках корпус, як правило, короткочасно фіксується, тобто стає нерухомим, з метою зберегти точність стрибка.

3. ПЕДАЛІЗАЦІЯ

Уміння відчувати демферний рівень кожного інструменту є важливою передумовою доброї педалізації. Якщо береться довга педаль, то її лапка доводиться до кінця. Але після цього не можна надто швидко піднімати носок ноги, оскільки в такому випадку весь ряд демпферів з шумом падає на струни, а педальний механізм також з шумом стає на своє місце. Після глибокого натиснення педалі необхідно або плавно піднімати носок разом з педаллю, або спочатку підвести лапку педалі до демпферного рівня, а тоді вже зробити різкий рух носка угору. При взятті короткої бо часто змінюваної педалі не можна натискати лапку до дна, оскільки немає часу на її плавний підйом. Для того, щоб підготуватися до застосування частої педалі корисно, не граючи, швидко натискати і піднімати педаль, спостерігаючи за рухом демпферів і не допускаючи шуму.

Помилковою є думка, що «запізніла» педаль має займати час приблизно $1/16$ в помірному темпі, оскільки вона має дорівнювати не більше $1/32$, а також, що «запізніла» педаль є «тривалою» – від баса до баса, хоча вона насправді буває і короткою. Недопустимою є «безпросвітна» педаль, коли носок ноги майже увесь час знаходиться внизу педалі, важко спирається на педальну лапку і лише на початку такту робить різкий рух вгору – вниз.

Іноді корисним є включення педалі значно пізніше, або навіть на закінченні акорду. В деяких випадках застосовується випереджувальна педаль, що дає звучання акорду з максимальним резонуванням. Вона використовується, як правило, на початку п'єси або ж після пауз. Між «рельєфно-запізнілою» та «мінімально-запізнілою» педалями немає різкого розмежування. Використовувати в одній групі два типи педалі не рекомендовано. Призначення короткої зв'язуючої педалі – об'єднати звучання, які неможливо сполучити пальцями, а також для легатної гри повторних звуків. При короткій педалі не можна натискати педальну лапку до дна. Вона повинна бути опущеною лише дещо нижче демпферного рівня.

Мелодична педаль застосовується для забарвлення та підкреслення деяких звуків мелодії. Гармонічна – для забарвлення та підкреслення окремих гармоній. Призначення «вулюючої» педалі – робити звучання швидких послідовностей більш злитним і текучим. Для цього з більшою або меншою частотою береться коротка педаль (лапка натискається неглибоко). Фонова педаль покликана створювати звучущий фон із звуків, які неможливо втримати пальцями. В переважній більшості випадків фундаментом цього фона є повноцінно звучущий бас, а діє така педаль, як правило, в межах однієї гармонії.

Напівпедаллю називають напівнатиснення педалі в різних видах короткої педалі, але також швидко підміну або напівзміну педалі, за якої демпфери встигають заглушити або хоча б послабити звучання струн середнього регістру, але не встигають заглушити бас.

Ліву педаль треба використовувати для зміни тембру, а не для маскуванню невміння грати красивим *piano* та *pianissimo*. Вона використовується і при грі *forte*, хоча й рідко.

4. ВІДЧУТТЯ І РЕГУЛЮВАННЯ ПІАНІСТИЧНОГО АПАРАТУ, СЛУХОВИЙ САМОКОНТРОЛЬ

Виконавці вважають руку «вільною» в тому випадку, коли вона без затримки, без внутрішніх перешкод, виконує всі доступні їй технічні завдання як в сфері звукоутворення, так і в сфері просторових пристосувань. При цьому підрозумівається, що рука рухається зручно і невимушено, але і красиво. Підрозумівається також, що рухи є зручними для руки, і що гра приносить фізичне задоволення.

Для опанування своїм виконавським апаратом необхідно «добре відчувати руку». Для цього треба, закривши очі, уявити собі на основі м'язових і суглобових відчуттів і за допомогою внутрішнього зору, як розміщені руки, наскільки зігнуті передпліччя, кисті, зігнуті і розведені пальці, яка пронація – супінація передпліччя і плеча, як розміщений корпус, при піднята чи опущена лопатка тощо; усвідомити м'язевий тонус кожної частини ігрового апарату, роблячи цей тонус і мінімальним, і підвищеним, позбавитися лишніх, непотрібних напружень тощо. Перевірку відчуття руки варто робити перед початком гри, коли руки ще лежать на колінах. Її можна робити не тільки при нерухомій руці, але і при її плавному рухові (наприклад, при переходах між частинами циклічної форми, під час пауз).

Поява рухових «засмічувань» пов'язана з тим, що рука чомусь не зовсім слухається, з'являються тембро-динамічні кострубатості виконання, а також фальш. Для виправлення ситуації необхідно пропрацювати фрагмент, який не виходить, окремими руками, в різних темпах, а потім наново все з'єднати. Якщо рухові «засмічування» виникають під час концертного виконання, то не варто на них звертати особливої уваги, проте старатися грати більш тонко і виразно, і по-можливості трохи зменшити темп.

Корисно також дещо змінити посадку, тобто зробити відповідний плавний рух корпусом. Разом з тим, необхідно опустити лопатку, яка нерідко має тенденцію затримуватися в припіднятому положенні. З іншого боку, необхідно абсолютно зняти лишній тиск і «відчути» – передусім пальці (до самих кінчиків), а за ними і вище розташовані частини руки. Необхідно також заставити руки і пальці грати, керуючись вказівками слуху, немов би слухові імпульси безпосередньо впливали на м'язи.

Для підвищення гармонійності роботи виконавського апарату кращою формою занять є гра вправ, оскільки в цьому випадку увага природно зосереджується на звучаннях і рухах кожної ланки. Корисно намітити собі, в яких моментах п'єси доцільно мимолітно контролювати стан виконавського апарату.

Відчуття руки підвищується по мірі накопичення технічного досвіду. Студент, що навчився відчувати різноманітні рухи плеча, починає по-новому його відчувати, той, хто оволодів кистьовими октавами, починає по-новому відчувати кисть і т.д. Тому всебічний розвиток відчуття виконавського апарату повинен бути особливим об'єктом уваги педагога.

Важливим принципом фортепіанного виконавства є принцип невимушеності гри, що повинен поєднуватися з практикою виразово-напруженої гри. Різниця між напруженим і невимушеним звукоутворенням полягає в тому, що в першому випадку спостерігається досить висока м'язова активність, а в другому – вона досить невисока, хоча й не відсутня зовсім.

Важливою передумовою виконавського успіху є вмiла організація роботи. З цим пов'язане явище бачення наперед, яке має виникати завжди вчасно і ніколи не втрачатися з виду. Власне тому, що фортепіанна клавіатура дає можливість бачити вперед, гра на фортепіано потребує особливо чіткого бачення (яке є стимулятором слуху). Усяке неясне, туманне бачення неминуче знижує якість гри. Внутрішнє бачення існує і при грі з закритими очима.

Важлива група недоліків гри студентів полягає в тому, що вони занадто переоцінюють значення автоматизмів. Вірячи в їхню всемогутність, вони нерідко неохайно виконують нюанси і акценти, тому що вони ж були вже вивчені. Тому вкрай важливо дати студентам зрозуміти, що все, що підказує пам'ять, – лише матеріал для побудови музичної і технічної форми, але ще не сама форма, яка кожного разу заново створюється художньою свідомістю за допомогою емоційно-слухових імпульсів і «охоплень».

Важливою здатністю майстерного виконавця є можливість «грати в умі». За допомогою цієї навички студент легко орієнтується в п'єсі і може розпочати роботу з будь-якого місця, він набагато краще бачить, над чим необхідно працювати, які місця потребують особливої уваги, з'являється можливість скорочено, стисло оглядати весь твір. Але найголовніше, це те, що це вміння дає змогу по-справжньому жити в музиці, проводити з нею переважну частину доби, і таким чином вдосконалювати виконання мисленнєво, а не тільки робити це під час безпосередніх занять на інструменті.

5. ПІДГОТОВКА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

Перед концертом, як правило, проводиться заключна репетиція. Нерідко її роблять в тому ж приміщенні, де планується виступ. Вона служить, таким чином, і для проби інструмента та акустики зали.

Заключна репетиція – це одноразове, максимально відповідальне виконання підряд усієї підготованої програми. Одноразовість репетиції є дуже важливою. Адже друге програвання – не більше, ніж самообман, оскільки про можливу якість концертного виступу свідчить ніяк не друге, а перше виконання на репетиції.

Смисл гри напам'ять полягає в можливості широкого охоплення музики, звільнення виконавця від читання тексту. Недостатня впевненість в безвідмовній роботі пам'яті підкошує стан творчого спокою, без якого повноцінний творчий виступ немислимий. У цих випадках свідомість заповнюється почуттям неспокою, і істинно художнє виконання стає неможливим. Руйнівний вплив на настрій виконавця має сам стан неспокою і невпевненості, яких при добрій мобілізації уваги може й не бути.

Впевненість рухів є не менш важливою для виконавця, ніж впевненість пам'яті. Якщо рухи рук і пальців раптом стають менш впевненими, то це відразу відображається на звучанні і емоційному тонусі гри. Впевненість рухів залежить від впевненості пам'яті, а також від гармонійного стану ігрового апарату. Гармонійний і наповнений емоційний тонус, пов'язаний з активністю сулук, сприяє нормалізації ігрового апарату. Але надмірна емоційна напруженість веде до м'язової перенапруги і порушення функціонування виконавської техніки.

При виконанні необхідно старатися слідкувати за інтонаційною лінією твору, а також потрібним емоційним станом. Разом з тим, необхідно враховувати, що під час концертного виконання відбувається ослаблення автоматизмів виконання, через появу багатьох незвичних подразників і відволікаючих моментів, тому виконавець повинен бути в будь-який момент готовим прийти на допомогу своїй техніці, як шляхом інтенсифікації слухових уявлень, так і шляхом опори на міцно вироблені технічні уявлення. Для цього можна спробувати уявити, що немов би поряд зі мною знаходиться дехто другий (уявний диригент), який грає все по слуху, використовуючи для цього мої руки і пальці, надаючи їм ідеальної форми. Технічна впевненість залежить від вміння швидко при звичаюватися до особливостей недостатньо знайомого інструменту і приміщення.

Важливе значення для доброго виконання при остаточній вивченості п'єси має наявність технічних резервів – біглості, витривалості, сили, тобто мати можливість грати важкі моменти швидше, довше та гучніше, ніж потрібно. Ознакою зрілості виконання є імпровізаційна свобода гри. Вона вказує на те, що виконавець вільно і впевнено розпоряджається всіма ресурсами своєї внутрішньої і зовнішньої техніки. Вона веде за собою можливість самому насолоджуватися своїм виконанням твору. Виконання

може вважатися художньо довершеним за наявності емоційно-логічної неперервності, коли ніколи і ніде не втрачається «нитка подій», а увага ніде не відходить вбік. Виконання може залишати виразне цілісне враження лише в тому випадку, коли гра спрямована широким охопленням частин п'єси і цілісним охопленням усього твору.

Важливе значення для виконавця-початківця має психологічна готовність до виступу. Перед концертом необхідно думати, що ж такого важливого на цьому концерті буде «сказано» мною всім, хто прийде мене слухати, які особисті переживання і думки запропоную я слухачам. При цьому треба вміти впевнено висловлюватися, навіть не розраховуючи переконати до кінця всіх слухачів, що сидять в залі (тобто враховувати об'єктивне існування можливості багатоманітних інтерпретацій твору). При цьому значення має не стільки інтенсивність реакції публіки, скільки стійкість її позитивних вражень від серйозності і глибини підходу виконавця до виконання твору.

Передконцертне хвилювання виникає в день виступу. Воно не дорівнює тривозі за роботу пам'яті. До передконцертного хвилювання треба ставитися як до короткочасної хвороби, яка зникає після перших же правильно зіграних фраз. Правильною настановою перед виступом є: я за будь-яких обставин зобов'язаний(а) зіграти краще, ніж на останній репетиції. Деякі студенти, виходячи на сцену, думають, як би чим пошвидше відіграти твір, але це неправильно. Настанова повинна бути такою: «я тут надовго».

Перед початком виступу бажано «в умі» програвати твір, але при цьому економити енергію рухів. Важливим моментом є входження в образ (пригадування і мисленне переживання емоційно-сміслових охоплень програми, характерних моментів музики).

Контакт з аудиторією може бути різноманітним – від відчуття стану «публічної самотності», занурення в сферу художніх образів – до відчуття незримой присутності автора, що керує виконанням твору, відчуття широкої аудиторії, що виходить за межі залу, і навпаки – вузького, камерного кола слухачів. Темпи гри на сцені повинні враховувати темпи сприйняття середньостатистичного слухача, нюансування має бути трошки перебільшеним. Головним завданням ж виконавця є постійне збереження уваги «уважного» слухача. Якщо увага слухача не схоплена – все інше не має жодного значення. На падіння уваги слухача (шум в залі) необхідно реагувати незначною зміною плану виконання – темпу, нюансування, артикуляції тощо.

Під час концерту виконавець має зберігати повне самовладання і самоконтроль, вміти розподіляти енергію, водночас не показувати емоційну напругу у виразі обличчя. Увага виконавця має бути як вузькою, зосередженою на деталях виконання, так і широкою, включаючи панорамне бачення всього твору, вже зіграної його частини і тих, які ще прийде виконувати.

Кінцева сторінка

Навчально-методичне видання

Кривицька Тетяна Антонівна

**Фортепіано (спеціальний музичний інструмент):
методичні рекомендації**
з вибіркової навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво»

Друкується в авторській редакції

Формат 60×84 1/16. Обсяг 0,8 ум. друк. арк., 07 обл. вид. арк. Наклад 50 пр. Зам. 167.
Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк (м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-
65). Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України ДК №4607 від
30.08.2013 р.