

політичне рівноправ'я, соціальні гарантії, економічна самодостатність, рівність у виборчих правах. У статтях, де розглядалася культурно-просвітницька діяльність жіночих організацій широко висвітлювалися проблеми підвищення освітнього і культурного рівня жіноцтва, покращення шкільної програми, доступу жінок до вищої освіти, надання стипендій для дівчат, а також благодійність. Дедалі більше на сторінках галицьких часописів поширювалися феміністичні ідеї, суголосні західноєвропейським тенденціям того часу, що дозволяє стверджувати про важливу функцію періодичних видань як історичного джерела у процесі висвітлення динаміки розвитку жіночого руху на теренах Галичини.

Література:

1. Романюк Л. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія / Романюк Л. Б., Черепанини М. В. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.
2. Bardzo dobre kursy. Głos kobiet. 1913. 30 marca. S. 5.
3. Czytanie i nauka dla kobiet. Głos kobiet . 1911. 11 czerwiec. S. 6.
4. Studentki – Orzeszkowej. Ster. 1910. № 7 i 8. S. 292.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-4>

КУЛЬТУРА ЗВУКОВИДОБУВАННЯ ПІАНІСТА ТА РОБОТА НАД ГАМАМИ В КЛАСІ РОЯЛЮ

Сапсович О. А.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Як показує практика, далеко не всі піаністи належним чином відчують і усвідомлюють, що справді філігранна робота над піаністичною *технікою* сприяє не просто розвитку навичок віртуозної, швидкісної та спритної гри з належною витримкою, але вирішує і куди тонкіше завдання опанування своїм власним туше при виконанні кантилени. Насправді ювелірне володіння мелодією, в якій мінімізовані, а в ідеалі виключені раптові коливання ваги (звуківі «провали»),

«вискакуючі» ноти) залежить від керованості, чуйності, по іншому – покірності тієї вкрай делікатної мускулатури, яка прихована в пальцях музиканта-виконавця. А керованість ця, хоч і здійснюється, величезною мірою, у вухах, все ж таки вимагає:

а. **слухняності моторного апарату**, який відповідає за пам'ять відстаней

б. **загостреності тактильних відчуттів** – які на макрорівні відповідають за «зчіпку» пальця в клавіатурі.

Обидва аспекти тренуються тим матеріалом, який можна віднести до інструктивного блоку роботи піаніста. Зупинимось на основному: *гамах*, що виступають флагманом дрібної техніки піаніста.

І. Гофман у своїй знаменитій книзі «Відповіді на питання про фортепіанну гру» висловлює думку, згідно з якою «добре зіграна гама – воістину прекрасна річ, тільки їх рідко грають добре, бо недостатньо в цьому вправляються. Гамми – це одна з найважчих речей у фортепіанній грі» [1, с. 85]. Далі піаніст говорить про те, що не уявляє, яким чином учень, який прагне піднятися над рівнем посередності, може сподіватися на успіх без ґрунтового і серйозного тренування у різноманітних гамах. За спогадами самого виконавця – його в цій частині «муштрували невпинно» [там же], за що цей чудовий музикант відчував надалі подяку протягом усього життя. «Не зневажайте гам, а постарайтеся краще зробити їх красивими (курсив наш)», – пише І. Гофман. Таке положення визначає наш вектор практичної роботи з вивчення цього виду вправ. Саме завдання зробити гаму красивою – тобто присвятити їй *не тільки і не стільки* виробленню швидкості та гучності пальців, скільки красі та керованості звуку – сходиться для нас до ідеї виховання техніки як такої. Так, разом з розумінням того, що гама є базисом піанізму для репертуару від епохи бароко та класицизму, до романтизму та частково стилістики ХХ століття, ми наголошуємо, що за відчуттями музиканта – виконавця, під час роботи над гамами має вестись робота над різноманітністю співучого та художнього звуковидобування.

Отже, у роботі над гамами ми повною мірою практикуємо 3 напрямки:
– **Використання змінного акценту.**

Під змінним або «*перемінним*» акцентом ми розуміємо таку форму вправи, коли певний музичний оборот, фігурація, якась звукова зв'язка масштабом від двох нот і більше граються, так би мовити, «по колу» – від початку до кінця і назад, використовуючи акценти по 3 або по 4 звуки. Така структура акцентування дозволяє, за допомогою послідовної атаки, відпрацювати м'язовий імпульс кожного пальця, зайнятого у відповідній позиції. Взагалі, робота тріолями зі змінним акцентом для вироблення гладкості, наприклад, підкладання – не

унікальна практика, нею користуються з покоління в покоління, як розхожим способом відпрацювання підкладання 3й – 1й/4й – 1й палець. Наприклад: беремо до мажор, за стандартною аплікатурою в нас перший палець з підкладанням буде на ноті ФА – і ми беремо формулу мі – фа – соль. Проблемний перший палець у нас, так би мовити, в середині, і використовуючи формулу перемінного акценту – шліфуємо цей шов. Однак використовувати цю формулу тільки для опрацювання безшовності використання першого пальця – значить збіднити процес вироблення інших аплікатурних поєднань. Спираючись на наш багаторічний досвід виконавства, ми наполягаємо, що також, наскільки важливим є окреме і копітке вироблення найменшої музичної одиниці – інтонації, що складається мінімум з двох звуків, важливе і технічне вироблення найменших аплікатурних зв'язок звуків. Остання думка видається досить простою, проте насправді вимагає відомого перфекціонізму у роботі, що дано далеко не всім. Настійно рекомендується вироблення трьох-звучних комбінації від кожного ступеня гами зі змінним акцентом по 3 звуки у тріолях, а також зі змінним акцентом по 4 звуки у рамках квінтолей від кожного ступеня ладу.

– Використання напрацювань проф. Є. Вауліна, які знайшли свій відбиток у педагогічному методі проф. Г. Попової, що виступають поєднанням п'яти способів звуковидобування:

1. *Molto legato*,
2. *Non troppo legato*,
3. Пальцове *staccato*,
4. *Leggiero*,
5. *Jeau perle*,

де перший прийом – «**Molto legato**» являє собою такий вид зв'язування між собою звуків, що йдуть підряд, коли кожна окремо взята нота не знімається в момент взяття наступної, а утримується рівно до половини її звучання; «**non troppo legato**» відрізняється від попереднього відсутністю нашарування звуків. Навпаки, активні пальці, як би з невеликими просвітами між ними, чітко знімають кожну ноту в момент взяття наступної; «**staccato**» залучає виключно пальці з навмисним уникненням руху кисті та ваги руки. (т. зв. пальцеве *staccato* реалізується хльостким ударом лише фаланги пальця та розвиває їхню незалежність); цей спосіб є зв'язуючою ланкою до наступних двох способів і готує пальці до якісного *leggiero* та *jeau perle*. Річ у тому, що навіть гра на динамічному відтінку *riano* вимагає надзвичайно активного м'язового імпульсу. Д. Башкіров завжди говорив своїм учням: «коли наші пальці грають піано вони мають думати ! що грають форте». Ця основа і закладається в момент правильної та вивіреної роботи даним

прийомом пальцевого стакато; «**leggiero**» знімає всю активність пальців, що мається на увазі у попередніх трьох способах; і, нарешті, «**jeau perle**» (франц. «красива перлина»), або, в нашому випадку, «перлинна гра» – втілюється не відриваючись пальцями від клавіш. Спочатку кінчик торкається клавіші, потім притискає її до опори, при появі звуку, в момент наступного відпускання клавіші, палець не підіймається над нею. Відчуття клавіш, що постійно зберігається, на кінчиках пальців реалізується грою за позиціями, але без нашарування звуків [3, с. 241-242].

Ну а слідом за тандемом Є. Вауліна та Г. Попової – які, як ми бачимо, стоять на позиціях відпрацювання різноманітності звукотворення, йде положення, яке стало центральним у педагогічній системі А. Кардашева. Про гру «клавіатурою» – щодо дотримання чи не «герметичної зчипки» з поверхнею клавіші. Палець повинен стати продовженням її площини, і культивуючи силу звуку, користуватися не тією висотою, що народжується з високого підйому пальця, а тією самою відстанню і тією висотою, яка укладена з просторі між площиною клавіші в статичному – не натиснутому її стані і тієї точки, на якій поверхня клавіші опиняється відразу після натискання. Окреме напрацювання скілу саме такої близької гри – стоїть особняком і працює на швидкий темп – коли в нас насправді не може бути багато часу для замаху пальця.

Створена зазначеним алгоритмом роботи *основа* дозволяє перейти до нарощення швидкості виконання гам і здатна забезпечити рівність звуку, рівність темпу та рівність ритму, що у поєднанні з надсильною слуховою концентрацією зумовлює послідовну реалізацію положення К. Леймера про «усвідомлене звуковидобуття» [2, с. 14-15].

Література:

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва, 1961. 222 с.
2. Грохотов С. Обучение игре на фортепиано по Леймеру – Гизкингю. Москва : Классика–XXI, 2009. 116 с.
3. Попова Г. В. Прийоми розвитку звукової техніки: комплексний емпіричний підхід. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2020. Вип 29/2. С. 235-250.