

*Музикантові-
педагогу*

А. Мірек

**ОСНОВИ
ПОСТАНОВКИ
АКОРДЕОНІСТА**

А. Мірек

ОСНОВИ
ПОСТАНОВКИ
АКОРДЕОНІСТА

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
КИЇВ — 1974

Автор висловлює сердечну подяку заслуженому діячеві мистецтва РРФСР, кандидатві мистецтвознавства, професору Московського державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних О. М. Агаркову, лауреатові Всесоюзних і Міжнародних конкурсів, викладачеві Московського державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних Ю. О. Вострелову, в. о. доцента кафедри народних інструментів Київської ордену Леніна державної консерваторії ім. П. І. Чайковського М. А. Давидову і кандидату медичних наук, старшому науковому співробітникові ІМБП Г. С. Айзікову, які порадами та зауваженнями сприяли удосконаленню цієї роботи.

А. Мірек

І. КОРОТКИЙ ОГЛЯД ІСТОРІЇ ПОСТАНОВКИ АКОРДЕОНІСТА

Розвиток технічних навичок гри на акордеоні залежить від логічно обґрунтованої методики, яка береться за основу в навчанні. Найважливіші умови швидкого розвитку рухового апарату учня — правильна постановка (корпусу, ніг, рук, кисті, пальців) і відсутність скутості рухів. Практика показала, що коли в процесі навчання не приділяється належної уваги хоча б одній із цих умов, учень, замість планомірного й швидкого оволодіння інструментом, відчуває дедалі більші труднощі, через які в окремих випадках стає неможливим успішне продовження навчання. «Звичайно музиканти захворюють не від того, що багато працюють, а від того, що неправильно працюють... Однією з провідних причин, що сприяють розвитку професійної патології у музикантів, є неправильна постановка рук»¹.

Учні можуть мати найрізноманітніші дані щодо зросту, конституції, м'язового розвитку, сприйнятливості тощо. До того ж і інструменти різняться габаритами, вагою, формою, і викладач, природно, в кожному окремому випадку використовує ті чи інші індивідуальні форми пристосування учнів до інструмента. Проте зовсім не слід уважати, що саме через ці обставини немає загальних правил постановки. Кожне індивідуальне пристосування є певним відступом від загальних норм, а щоб робити винятки, треба твердо і глибоко засвоїти правила, що ґрунтуються на знанні логічних зв'язків анатомії, фізіології і механіки.

Будь-яке положення інструмента (а відповідно до інструмента й положення рухового апарату виконавця) не є непорушним законом, раз і назавжди встановленим. Змінюються з одного боку, конструкції, моделі інструментів, удосконалю-

¹ Е. Н. Пронькова. Клиника, лечение и профилактика профессиональных заболеваний рук у музыкантов. Автореферат диссертации. М., 1967, стор. 4, 13.

ються пристосування для стійкішого й зручнішого їх тримання, з другого — збагачуються репертуар, стиль, технічні прийоми, розширюється призначення й роль самого інструмента в суспільному побуті. Усе це висуває нові вимоги, вносить корективи в існуючі правила. У наші дні переживають період особливо бурхливого розвитку і вдосконалення молоді інструменти, зокрема акордеон і баян. Щоб правильно сприйняти ті чи інші зміни в елементах постановки, треба виразно уявити причини їх виникнення у процесі розвитку виконавства та методик навчання гри на акордеоні.

Історія гармоніки з фортепіанною клавіатурою у нашій країні розпочинається з *русянки*, що побутувала в центральних областях Росії в середині XIX століття. Розвиваючись, русянка перетворюється на елецьку рояльну гармоніку — російський народний інструмент, що має на правому боці клавіатуру з двох рядів клавішів органно-фортепіанного типу, а на лівому боці — двосторонню клавіатуру¹ з басо-акордовим акомпанементом, розташованим по кварто-квінтовому колу. Якщо на русянці, як і на будь-якій народній гармоніці тих часів, грали, тримаючи її руками навису, то з появою елецької дворянної гармоніки почали застосовувати вертикальне положення інструмента на колінах. Досвід російських народних виконавців на повній елецькій рояльній гармоніці пізніше було покладено в основу постановки для виконавців на сучасних акордеонах.

У перший період свого існування (двадцять років XX століття) акордеон² у сучасному розумінні цього слова рідко використовувався як сольний інструмент. Таких виконавців було дуже мало, та й вони привертали увагу публіки скоріше новизною зовнішнього вигляду інструмента, ніж власне грою. На акордеон у той час дивилися як на обов'язковий інструмент у складі кожного естрадного ансамблю. Спеціальності акордеоніста ще не було, на акордеоні звичайно грав піаніст, який у потрібний момент надягав інструмент, повертався лицем до публіки чи пересідав на інше місце. Акордеон, що виблискував і переливався барвистим оздобленням, мав дуже ефектний вигляд і був окрасою оркестру.

¹ Клавіатура, розміщена з двох сторін грифа на лівому боці гармоніки (з однієї — клавіатура басів, з другої — клавіатура готових акордів).

² Мова тут і далі йтиме про інструмент з фортепіанною клавіатурою, що у нас називається акордеоном, на відміну від кнопкового акордеона, який прийнято називати баяном, що має власний шлях розвитку.

Захоплення танго у двадцятих роках сприяло зростанню популярності акордеона і як інструмента, на якому виконували соло. Його співучість відповідала характеру й настрою цього яскраво емоціонального іспанського танцю, що швидко поширився в Аргентині і з тріумфом повернувся до Європи.

Виконуючи в ансамблях партію акордеона, піаніст користувався звичайно тільки клавіатурою. В цей час (до початку тридцятих років) навчальних посібників гри на акордеоні ще не було. Вважалося, що піаніст-професіонал без особливих труднощів може виконати на акордеоні будь-яку партію (оскільки вона була значно легшою, ніж партія фортепіано).

У тридцяті роки з'являються перші виконавці, що пересвідчилися у перспективності акордеона як сольного інструмента. Здебільшого це були піаністи, але відтепер їхньою професією стає акордеон. Вони виступають з сольними номерами або у супроводі ансамблю.

Виконавці того часу майже не замислювалися над тим, як треба тримати інструмент, у якому положенні мають бути руки, просто кожний музикант свої піаністичні навички намагався пристосувати до гри на акордеоні. Інструмент тримали в більш або менш нахиленому положенні, щоб видно було клавіатуру й руки.

На естраді акордеоніст завжди грав стоячи. Навряд чи це полегшувало його завдання, скоріше навпаки; адже сидіти з інструментом, що важить 12—14 кілограмів, значно легше, ніж стояти¹. Але на цю жертву йшли заради зовнішнього ефекту. Великою була спокуса заворожити публіку, ставши перед нею на весь зріст з інструментом, що був оздоблений сяючим гранованим склом і амальгамою. До того ж акордеоністи звичайно намагалися виконувати технічно складні п'єси у гранично швидкому темпі. Усе це викликало у публіки захоплення й користувалося неабияким успіхом.

Таким чином, гра на акордеоні стоячи увійшла в традицію, хоча тут не йшлося про будь-яку певну постановку: акордеоніст чи акордеоністка мало цікавились музичною стороною виконання, публіці показували яскравий (у буквальному розумінні цього слова) екстравагантний номер, часто навіть з деякими претензіями на танцювальні рухи у ритм власній гри.

¹ Зазначимо, що виконавцям малого зросту зручніше було грати стоячи, ніж сидячи, якщо враховувати великі габарити інструментів тих років.

Масове захоплення грою на акордеоні в тридцяті роки стимулювало видання нотної літератури для цього інструмента. Проте у навчальних посібниках того періоду (1935—1941), навіть таких великих за обсягом і зроблених з професіональним знанням справи, як посібник Г. Кантера¹, К. Мара², Ф. Ладевіґа³, Г. Божана⁴, Ф. Нейтека⁵, В. Атанасова і А. Конова⁶, не кажучи вже про менш значні роботи, не приділялося належної уваги постановці. Про положення інструмента і виконавця найчастіше не говорилося нічого, іноді лише траплялися дві-три загальні фрази або фото.

Слід особливо відзначити посібник П. Дейро⁷ як один із перших, де особлива увага приділялася постановці інструмента в положенні виконавця стоячи і сидячи (для жінок і для чоловіків окремо). Посібник містить також десять фотографій, що наочно показують правильне і неправильне положення руки на клавіатурі, як треба розкривати і закривати міх, тримати голову. Деякі рекомендації посібника вже не відповідають сучасним вимогам⁸, але багато чого не втратило свого значення й сьогодні (див. ілюстрації: положення виконавця з акордеоном стоячи; як не можна тримати лікоть; як не треба закривати міх; як не слід тримати голову), а деякі положення й досі складають основу постановки, наприклад: «ремені повинні бути щільно підігнані до плечей... треба прагнути до цілковитої свободи рухів, ніякі трюки, як-от: кривлення і неприродні повороти тіла, неприпустимі»⁹.

Посібник на той час не випадково вважався прогресивним. Адже П. Дейро мав за плечима двадцятип'ятирічний виконавський стаж і у своїх настановах виходив з власного досвіду акордеоніста-виконавця. Щоправда, у «Посібнику» відчува-

¹ G. Kanter. Volkstümliche Akkordeon Schule. Leipzig. 1935.

² C. Mahr. Akkordeon ABC Leicht verständliche Schule. Leipzig.

³ F. Ladewig. Praktische Schule für das Piano-Akkordeon. Leipzig.

⁴ G. Božány. Lodová a Praktická Škola na klavirni Harmoniku. Brno. 1939.

⁵ F. Nejtek. Čtvrté rozšířené vydání první české Nejkovy Školy pro klavírovou Harmoniku. Praha, 1941.

⁶ В. Атанасов, А. Конов. Школа за пиано-акордеон. София, 1943.

⁷ P. Deiro. The Master Method for the Piano-Akkordeon. New-York, 1937.

⁸ Наприклад: «Інструмент має бути міцно притиснутим до тулуба, а підборіддя опущене на верхівку інструмента, щоб він був зовсім нерухомий» (P. Deiro. The Master Method for the piano-akkordeon. New-York, 1937, стор. 71).

⁹ Там же, стор. 10.

ються недоліки викладацько-методичного характеру. Ніде не пояснюється, для чого треба робити саме так, а не інакше, а в тих випадках, коли пояснення необхідні, автор констатує: «я особисто користуюсь» або «я настійно рекомендую усім акордеоністам»¹.

Звичайно, обґрунтування типу «я так граю», «мене так навчали» чи «так робить ось такий-то» не обов'язково брати до уваги, бо вони можуть виявитися прийнятними і зручними для одного виконавця (або в певному випадку) й неправильними і незручними для іншого (або в іншому випадку). Досвід і навички однієї людини не можуть бути правилом для всіх. І хоча кожний виконавець у процесі вдосконалення майстерності знаходить найдоцільніші розв'язання питань постановки, рекомендації, що ґрунтуються на власному пристосуванні навіть досвідченого майстра, не можна зводити в догму.

Отже, як уже зазначалося, на відміну від двадцятих років, коли акордеон був, головним чином, ансамблевим інструментом, у тридцяті роки він перетворюється на сольний. Обсяг музичного матеріалу навчальних посібників того періоду, ступінь їх складності, технічні вимоги показують, що в них йдеться вже про підготовку солістів. Автори посібників ставили різні завдання: одні — перепідготовку чи підвищення кваліфікації піаністів, які перейшли на акордеон, інші — виховання початкуючої музичної молоді, що у разі успішного навчання могла б обрати акордеон своєю спеціальністю (таких посібників ставало дедалі більше).

У тридцяті роки в нашій країні налагоджується і бурхливо розвивається промислове виробництво різних видів гармонік, у тому числі баянів, а з 1936 року й акордеонів. Під час війни процес виробництва музичних інструментів значно загальмувався. Однак любов народу до гармонік незрівнянно зросла, особливо до акордеона. Наші бійці, пройшовши з боями важкий шлях від берегів Волги до Ельби, поверталися після війни до рідних місць, не розстаючись з улюбленим інструментом.

У мирний час виробництво усіх видів гармонік, у тому числі акордеонів, поновлюється і розширюється.

1946 року видається перший у нашій країні навчальний посібник гри на акордеоні О. Кудрявцева і П. Полуянова².

¹ P. Deiro. The Master Method for the piano-akkordeon, стор. 39.

² А. Кудрявцев и П. Полуянов. Самоучитель игры на аккордеоне. М.—Л., 1946.

У цьому першому виданні не було ні фото, ні малюнків, що фіксували б положення виконавця з інструментом, проте на початку подавався короткий опис того, як треба сидіти і тримати інструмент.

Більшість вказівок самовчителя заслуговують на увагу, оскільки увійшли до основ сучасної постановки: «Грають на акордеоні сидячи або стоячи. Правильною слід вважати гру сидячи. Сидіти прямо, вільно, не відхиляючись на спинку стільця і не розставляючи ніг»¹.

Хоча посібник і не позбавлений недоліків, у ньому були зроблені перші кроки до створення радянської акордеонної школи. Авторі намагалися зосередити увагу на суті занять, а не на зовнішній показній стороні справи. З самого початку, на відміну від більшості зарубіжних посібників, у нас береться за основу ставлення до акордеона як до серйозного музичного інструмента, здатного нести кращі зразки музичної культури в народні маси. Гра на акордеоні розглядається як самостійна професія, розвиток її відбувається, виходячи з особливостей інструмента.

У посібнику А. І. Іванова², що незабаром вийшов, автор не тільки повторює, що правильною слід вважати гру сидячи³, а й категорично засуджує гру стоячи: «Манера багатьох акордеоністів грати стоячи викликана не практичними міркуваннями чи технічною необхідністю, а виходить із прагнення до зовнішнього показу самого інструмента. Задля цього й міх розтягують до самого краю, і брак уміння володіти інструментом намагаються замінити рухами корпусу»⁴.

Але А. Іванов і сам припускає помилкові висловлення. Наприклад, правильно зазначаючи, що при грі сидячи інструмент треба ставити серединою міха на ліву ногу, він вважає, що акордеон повинен ніби висіти перед корпусом виконавця, спираючись лише ребром міха на ліву ногу. Як показала практика, при такій опорі краї ребер міха швидко ламаються, інструмент не має потрібної стійкості, і це погано впливає на

¹ А. Кудрявцев и П. Полуянов. Самоучитель игры на аккордеоне, стор. 3.

² Азарий Иванов. Руководство для игры на аккордеоне. М.—Л., 1950.

³ Однак у цій роботі, всупереч правильним рекомендаціям, вміщене одне фото: положення акордеоніста стоячи з опущеною головою, в манері згаданих видань тридцятих — початку сорокових років.

⁴ Азарий Иванов. Руководство для игры на аккордеоне. стор. 5—6.

якість звуку. У музичному виконавстві критерієм правильності постановки є якість забезпечуваного звучання, виходячи з цього і здійснюється удосконалення всього комплексу рухів.

Далі у цьому ж посібнику читаємо: «...плечові ремені полегшують вагу інструмента і підтримують його під час розтягування міха»¹. Плечові ремені, які відомо, створюють стійкість як при розтягуванні, так і при стискуванні міха, але про зменшення ваги думка висловлена не зовсім зрозуміло. Рекомендація автора спиратися під час гри долонею і великим пальцем лівої руки на сітку призводить до надмірного напруження м'язів кисті.

1952 року була видана «Школа гри на акордеоні» Г. Екка² (латиською і російською мовами). Щодо постановки цей посібник нічого нового принципово не вносить. Автор цитує посібник А. Іванова і додає декілька фраз про необхідність загальної м'язової свободи виконавця, справедливо підкреслюючи, що це є основною умовою природного і переконливого виконання³.

У 1962 році виходять з друку два підручники — «Самовчитель гри на акордеоні» і «Школа гри на акордеоні» автора цієї роботи⁴. Перший розрахований на самостійне навчання на акордеоні, другий — на навчання під керівництвом педагога. Поява двох різнопланових робіт не випадкова. Час видання уніфікованих посібників, використовуваних як для самостійних занять, так і для занять під керівництвом викладача, минув. Акордеон здобув широкі права громадянства, і в колективах художньої самодіяльності, і в класах музичних учбових закладів вимоги професіонального навчання різко зросли. Постала необхідність зрозумілих і чітких настанов на основі останніх досягнень радянської педагогіки, з більшим урахуванням специфіки самоосвіти і роботи з учнем.

У самовчителі коротко викладені основні елементи постановки, доповнені ілюстраціями. Користуючись ними, той, хто навчається, може самостійно знайти для себе індивідуальні пристосування у дрібних деталях. Обсяг і завдання навчаль-

¹ Азарий Иванов. Руководство для игры на аккордеоне, стор. 5—6.

² Г. Экк. Школа игры на аккордеоне. Рига, 1952.

³ Крім згаданих робіт, що не раз перевидавалися, у ті роки (1952—1962) вийшли з друку й інші, але їх автори не внесли нічого нового у питання постановки.

⁴ А. Мирек. Самоучитель игры на аккордеоне. М., 1962; А. Мирек. Школа игры на аккордеоне. М., 1962.

ного матеріалу, який можна засвоїти, не великі. Як показала практика, тих відомостей про постановку цілком достатньо.

Перше видання «Школи» не було позбавлене недоліків. У розділі про постановку нічого не було сказано про те, як відрегулювати ремені і посадити учня малого зросту. Деякі питання висвітлювались надто лаконічно. Мало уваги було приділено тим методичним рекомендаціям, що зустрічались вперше.

У новій «Школі», що вийшла в 1970 році, ці недоліки були усунуті. Крім того, не тільки в початковому розділі, а й безпосередньо при опрацюванні практичних завдань подано багато методичних вказівок, у тому числі й постановчих. Деталізовані рисунки допомагають викладачеві звернути увагу учнів на окремі елементи постановки.

Ставлячи апарат учня, викладач зосереджує увагу на так званій «перспективності постановки», тобто намагається з самого початку прищепити учневі комплекс правильних, невимушених професіональних рухів і навичок, необхідних у дальшому його розвитку. Працюючи над музичними п'єсами для першого класу, він піклується про підготовку апарату учня для виконання творів з програми третього класу, а в третьому класі думає про підготовку комплексу невимушених рухів, які будуть потрібні при виконанні творів випускної програми.

Тому викладачеві музичної школи треба не тільки глибоко знати усі тонкощі рухів і пристосувань при виконанні творів з різними видами техніки, що включені до програми шкільного навчання, а й виявляти великий інтерес до вивчення у світлі цієї проблеми творів завершального періоду навчання у середніх і вищих учбових закладах. Для цього необхідні регулярне відвідування методичних лекцій, семінарів, занять на курсах підвищення кваліфікації і самостійна робота.

Завдання викладача музичної школи щодо постановки надзвичайно важкі й відповідальні: працюючи з учнем над формуванням постановки, він повинен твердо знати не тільки як треба тримати кисть і рухати міх на перших етапах навчання, а й як доведеться цим користуватися при виконанні сонати Моцарта, фуги Баха чи концерту Шмідта, скерцо Бручі, варіацій Гавличка чи Вюртнера.

Для цього потрібне велике педагогічне чуття, глибоке знання інструмента і методичного процесу навчання гри на ньому. Методичні вказівки, вміщені у нових навчальних посібниках,

повинні бути якомога повними і всебічно продуманими, щоб сприяти полегшенню цього завдання.

У 1968 році була видана «Школа гри на акордеоні» Г. Наумова і П. Лондонова¹. П. Лондонов переклав російською мовою і доповнив нотним матеріалом посібник, написаний на початку п'ятдесятих років болгарським акордеоністом Г. Наумовим. Проте цей посібник має ті ж самі недоліки, що й зарубіжні видання тридцятих-сорокових років, і зараз, у час бурхливого розвитку культури і мистецтва у нашій країні, вже сприймається як анахронізм. У книзі недооцінюються виконавські можливості акордеона, стверджується, що «він придатний, головним чином, для виконання масової, народної, естрадної і танцювальної музики»². Звідси — занижені вимоги до музично-технічного розвитку учня. Тому не випадково питанням постановки у цій роботі приділяється мало уваги. Опис основних елементів відсутній, деякі рекомендації застаріли (наприклад, автори твердять, що нижня частина правої клавіатури повинна спиратися на коліно).

Серйозним недоліком цього посібника є й те, що автори при викладі елементів постановки віддають перевагу ілюстраціям, яких тут багато, а не словесним коментарям. Але ілюстрації зроблені неохайно. Наприклад, подаються три ілюстрації: положення акордеоніста сидячи, стоячи, сидячи крупним планом. На одному рисунку частина грифа (нижня) стоїть на нозі, а на другому — опущена між ніг. На третьому рисунку клавіатура інструмента «з'їхала» праворуч, що створює незручне положення для правої руки і не забезпечує повноцінного розвитку акордеонної техніки. Скрізь на рисунках зображена кисть, що повисла, причому пальці аж ніяк не «перпендикулярні клавіатурі», що суперечить тому, про що йдеться в тексті³. Трапляються твердження, що суперечать одне одному. Так, на стор. 6 говориться, що «натискувати на клавіші й кнопки треба спокійно», і на тій же самій сторінці — «пальці натискають кнопки, вдаряючи по них, як молоточки». Остання рекомендація неправильна, бо привчає до «ляскання» по кнопках, що погано впливає на якість звука. У зазначеному посіб-

¹ Г. Наумов, П. Лондонов. Школа игры на аккордеоне. М., 1968.

² Там же, стор. 3.

³ Тут може скластися враження, що рисунки ілюструють не моменти постановки, а індивідуальні пристосування музиканта до свого інструмента

нику є й інші недоліки, але ми звертаємо увагу лише на постановочні моменти.

Питання постановки чи не найголовніші у процесі навчання гри на акордеоні. Вони вимагають серйозного підходу. Зрозуміло, що розумове, фізіологічне, механічне і фізичне навантаження вимагає вдумливого, серйозного й чуйного ставлення до учня. Він по суті засвоює два самостійні інструменти, кожен із своєю специфічною клавіатурою — кнопковою і клавішною, а значить із різним слуховим і просторовим орієнтиром, різними аплікатурними принципами, з різною постановкою рук. До цього ще треба додати, що під час гри ліва рука повинна рухати міх, а від володіння міхом і взаємодії туше на кожній з клавіатур залежить в основному музикальність виконання. Отже, виконавські рухи і ті постановочні принципи, на основі яких вони здійснюються, не можуть становити якоїсь відокремленої галузі механічних рухів, ізольованої від звучання, а являють собою невід'ємну частину одного цілого. Скуті, неправильні рухи не сприяють створенню яскравого й наповненого звучання й істотно обмежують можливості виконавця. «Дехто тримає руки невимушено, легко, в інших відчувається напруження, скутість рухів, що характеризує правильну або неправильну постановку рук»¹, — справедливо відзначається і в медичних дослідженнях.

Найповніше розкрити зміст виконуваного твору, всебічно використовуючи свої виконавські можливості й можливості інструмента учень може лише на основі правильних, добре засвоєних рухових навичок. Навіть незначні прогалини у постановці можуть стати пізніше серйозною перешкодою у розвитку виконавських навичок учня.

Таким чином, стає зрозумілим, що на постановку треба звертати найсерйознішу увагу, бо постановка, розвиток рухальних навичок, якість звука, розкриття змісту твору — все це складові частини одного великого процесу опанування грою на акордеоні.

¹ Г. Н. Мазурин а. Профессиональные заболевания периферических нервов и мышц рук. Л., 1969, стор. 27.

II. ПОСТАНОВКА ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ ТА ПРИСТОСУВАННЯ УЧНЯ ДО ІНСТРУМЕНТА

Постановкою називається організація рухів виконавця під час гри, а також положення корпусу, рук, пальців музиканта відносно інструмента й розташування самого інструмента¹.

Правильна організація рухів при раціональній постановці веде до мінімальної витрати енергії, відсутності шкідливого напруження, а все це у поєднанні з добре продуманою системою занять запобігає захворюванню м'язів, або, як звичайно кажуть, переграванню рук.

Треба сказати, що під поняттям «постановка», головним чином, мається на увазі правильне виховання рухового апарату. Але при цьому необхідні знання і розуміння основних статичних положень виконавця й інструмента, які під час організації рухів є відправними моментами (наприклад, фіксація моменту початку гри, що описується нижче й ілюструється рисунками). Ґрунтуючись на твердих знаннях статичних моментів, правильних і неправильних положень, викладач зможе добре й перспективно організувати усі рухи учня, пов'язані з набуттям професіональних виконавських навичок.

Засвоєння правильних навичок постановки розглядається як процес пристосування виконавця до умов гри на своєму інструменті на основі попередньо викладеної інформації. Набуваючи навичок гри, учень зустрічається з цілим комплексом нових положень, рухальних відчуттів, причому ці положення бувають різними залежно від виконавського завдання. Тут треба підкреслити, що вимоги, які ставляться на перших етапах постановки, далі, в міру оволодіння новим репертуаром і віртуозними прийомами, змінюються й ускладнюються. Наприклад, визначаючи, як повинен грати акордеоніст на концерті — сидячи чи стоячи, треба враховувати багато моментів: репертуар, умови, у яких перебуває виконавець, його фізичні можливості тощо. Звичайно класичний репертуар прийнято виконувати сидячи, бо він складний, багатогранний і різноманітний за штрихами. Номер легкого жанру може виявитись ефектнішим, коли його виконують стоячи. Тому завданням викладача у старших класах є навчити учня правильно стоя-

¹ У цій роботі сформульовано правила постановки на основі спостережень і експериментів за час двадцятип'ятирічної практики автора.

ти з інструментом під час гри. Стояти треба рівно, не вигинаючи спину, щоб інструмент спирався на праву частину грудей, а не на живіт; ноги можна ставити довільно. Розвивати й удосконалювати навички постановки та технічні прийоми, ґрунтуючись на загальних правилах, додержання яких обов'язкове для всіх, хто навчається гри на інструменті, з урахуванням індивідуальних можливостей, — одне з головних завдань викладача й учня.

Розвиток навичок постановки починається з правильного положення учня й установки інструмента¹. Під час навчання учневі слід сидіти на твердому стільці або табуреті. Стілець повинен мати рівне або винукле сидіння: заняття на увігнутому сидінні викликає у маленьких дітей (перший—третій класи) неправильне положення корпусу, а старшим учням — просто незручно. Займати треба приблизно половину сидіння. Надто глибоке положення на стільці позбавляє учня опори в ногах і необхідної зібраності. Сидіння на самому краєчку стільця створює зайве напруження в ногах.

Ноги, трохи витягнуті вперед, ставлять майже паралельно. На першому етапі навчання (перший — другий класи) слідкують за тим, щоб ноги стояли одна до одної (коліна майже дотикаються, ступні поряд). Треба привчити учня не розводити коліна в різні боки і зробити постановку ніг міцною. Це важливо для наступного періоду (старші класи, училище), коли потрібна більша стійкість і учень ставить ступні ніг ширше: ліва ставиться під прямим кутом (у найвищому положенні коліна), права висувається трохи вперед або відсувається назад (у старших класах і училищі під час гри права нога може займати різні положення залежно від індивідуальних пристосувань учня)².

Велику роль відіграє висота стільця, який треба підібрати відповідно до зросту учня, точніше, за співвідношенням довжини його корпусу і корпусу інструмента, щоб забезпечити зручні умови для гри, природне положення рук на клавіатурах. Удома, під час виконання домашніх завдань, за цим повинні стежити батьки. Треба, щоб хтось із них був присутній

¹ До постановки інструмента учень під керівництвом викладача вивчає назви нот, їх розташування на нотних лінійках (у межах першої і другої октави) і на клавіатурі, а також тривалість нот (цілі й половини).

² У цей час на положення учня й характер рухів може певною мірою впливати жанр, динаміка й фактура твору. Учень знаходить найзручніші рухи й положення тіла залежно від технічних завдань репертуару.

на перших трьох-чотирьох уроках. Висота стільця для занять мусить бути однаковою і в класі, і вдома.

Для розвитку навичок правильної постановки особливе значення має підбір інструмента, який би своїми розмірами відповідав фізичним даним учня.

Для учнів першого класу (десять — одинадцять років) підходить акордеон 34×80 з портативною мензурою клавіатури (або 34×60 із звичайною клавіатурою). З таким інструментом можна сидіти на звичайному стільці без підкладки. Коли інструмент лежить на колінах, верхня частина інструмента і підборіддя повинні знаходитись на певній відстані.

Якщо підібрати інструмент із портативною мензурою клавіатури не вдалося, то для стандартного акордеона 34×80 треба знайти правильне положення на колінах учня, регулюючи висоту стільця. Підкладка може бути товщиною 2—6 см, залежно від співвідношення корпусу учня. Якщо верхній край корпусу і грифа знаходиться на рівні підборіддя (або навіть рота), то зрозуміло, що звичайний стілець, на якому сидить учень, не підходить.

Надягнувши обидва плечові ремені на учня та з'єднавши їх третім (приблизно на рівні нижнього краю лопаток) — відстань між ременями становить 15—20 см, — викладач регулює висоту стільця підкладками доти, поки верхній край інструмента не опуститься до рівня плечей (біля шиї). При цьому нижній край інструмента трохи сповзає, натяг ременів стає сильнішим. Нижній зовнішній край інструмента і міха не торкає ніг, спирається тільки внутрішній край правого корпусу і міха (чим нижче опускається стегно, а зовнішній край інструмента відділяється від ноги, тим більше вага інструмента переміщується на плечі)¹.

Не завжди вдається відразу раціонально й точно встановити положення інструмента для того чи іншого учня, бо важко з перших занять розібратися в його індивідуальних особливостях та можливостях. Викладач повинен уважно спостерігати за процесом пристосування до інструмента, щоб знайти зручне й перспективне положення, яке не буде напочатку утруднювати технічний розвиток і закладе основу постановки на майбутнє.

¹ Усе це не втрачає сили і при переході учня на великий інструмент 41×120 . Регулювання його пози робиться за таким самим принципом.

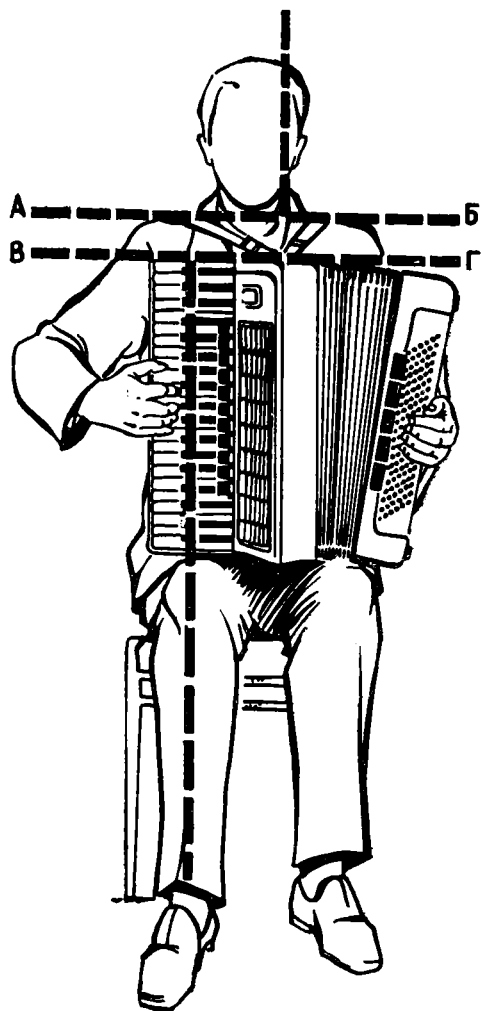


Рис. 1. Основне статичне положення інструмента, корпусу, рук. Прямая спина, природне положення голови, лінія плечового пояса А—Б паралельна лінії корпусу В—Г; кріплення плечових ременів зсунуто вбік до лівого плеча, центр правої клавіатури збігається з середньою правою ногою.

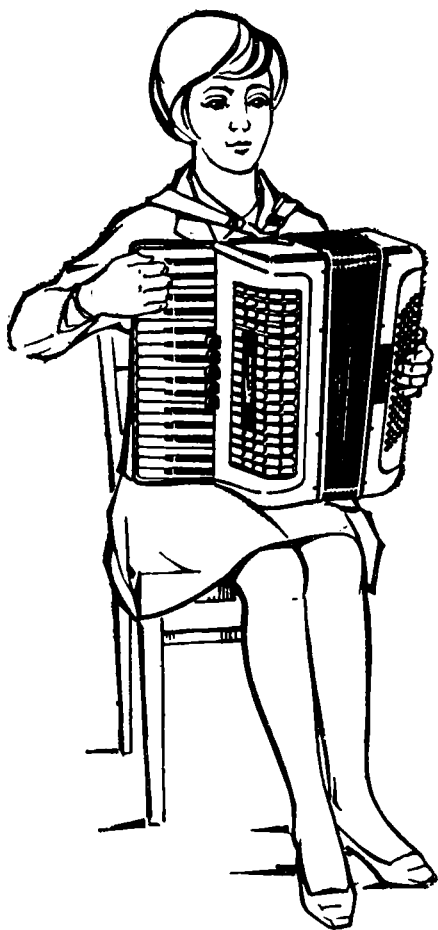


Рис. 2. Верхнє положення кисті на правій і середнє на лівій клавіатурах.

При малому зрості учня ні в якому разі не слід просувати гриф між широко розставленими ногами (рис. 5) або відхилитися назад, кладучи інструмент у напівгоризонтальне положення, спираючись плечем на гриф (рис. 6).

У першому випадку створюються труднощі для гри на нижній частині клавіатури, кисть набуває неприродного положення (пальці опускаються вниз, клавіатура повертається у протилежне природному руху руки положення, і для того, щоб знайти зручне положення пальців, доводиться опускати праве плече, тобто сидіти перекосившись).

У другому випадку спина робиться сутулою, напружуються поперекові м'язи, викликаючи зайву стомленість, а спирання плечовим суглобом на гриф сковує рух плечового поясу. Усе це спричиняється до неприродної напруженої пози (в обох випадках у дітей можливе викривлення хребта) і ускладнює розвиток техніки (кисть у процесі гри займає незручне положення, що веде до затиснення й надмірного напруження м'язів).

Такі відхилення призводять до різних форм захворювань, через які навчання припиняється. Треба не забувати, що м'язи людського організму гармонійно об'єднані нервово-рефлекторним зв'язком і захворювання однієї групи м'язів часто тягне за собою захворювання іншої. Як зазначає кандидат медичних наук О. Пронькова, «судорожне і часто хворобливе напруження м'язів, починаючи з кисті, нерідко поширюється на м'язи передпліччя, плеча, шиї і лопатки»¹.

На першому уроці викладач установлює інструмент на колінах учня, регулює ремені та висоту стільця. Надалі учень надягає інструмент самостійно: акордеон ставить на коліна, при цьому лівою рукою тримає ремені за основу, а правою підтримує інструмент знизу. Спочатку надягається правий ремінь, потім лівий. Після цього треба трохи підняти інструмент, відсунути ремені якомога далі від плеча до лопаток, потім, випроставши плечі, опустити акордеон на коліна і присунути нижню частину грифа якнайближче до себе. Ремені натягуються, щільно притискають інструмент до грудей. Для більшої стійкості інструмента треба трохи нахилити корпус уперед, відчувши в ногах опору. Основна вага акордеона припадає на коліна (особливо ліве), щоб гранично послабити вагове навантажен-

¹ Е. Н. Пронькова. Клиника, лечение и профилактика профессиональных заболеваний рук у музыкантов, стор. 10.

ня на дві інші точки опори — плечові ремені (їх функції зводяться лише до балансування) ¹. Третій, спинний, ремінь фіксує правильне розташування плечових ременів (щільне їх натягнення), запобігає сутулості спини і плечей.

Таке положення інструмента зміцнює і правильно розвиває м'язи рук, грудей, спини. Учень відчуває невимушеність у рухах при щільно підтягнутих ременях, що забезпечують вільні рухи рук, корпусу, рівне спокійне дихання (звільнюється діафрагма). Інструмент не потребує додаткових опор і підтримування. Крім того, пряма вільна посадка зводить до мінімуму статичне напруження м'язів корпусу, зосереджує силу й енергію виконавця на динамічному напруженні м'язів рухального апарату.

Розміщувати акордеон треба так, щоб центр кріплення плечових ременів був зміщений уліво від центра грудей (на 3—6 см, залежно від співвідношення довжини рук і ширини правої клавіатури: чим довша рука і ширша клавіатура, тим більше зміщення потрібне), для цього правий ремінь робиться довшим за лівий (рис. 1, 3). Після того як ремені для фіксації потрібного положення інструмента затягнені, спина учня повинна бути рівною. Якщо спина і плечі зігнуті, значить ремені надто короткі, і їх треба зробити довшими; якщо ж плечі надто випростані і нібито відведені назад, а інструмент не має стійкості — ремені задовгі, їх треба зробити коротшими.

Ретельному регулюванню ременів треба надавати належного значення, бо від цього залежить стійкість інструмента під час гри, що, у свою чергу, дає можливість виконавцеві вільно володіти звуком і виконувати найскладніші технічні прийоми.

При правильній постановці інструмента права клавіатура знаходиться на одній лінії з правою ногою (центр ширини клавіатури збігається з центром ноги, рис. 1). Велике зміщення корпусу вліво неприпустиме. Якщо корпус зміщений уліво настільки, що клавіатура знаходиться на одній вертикальній лінії з обличчям виконавця, а внизу центр її проходить між ногами, то таке положення інструмента перешкоджає легкому і невимушеному володінню міхом, обмежує використання його, швидше стомлює учня, бо міх навіть у закритому стані спирається своєю вагою на ліву руку. Коли застібається правий

Балансування — поперемінні натягнення правого і лівого плечового ремня, що регулюються рухами плечей; це зберігає певне стійке положення інструмента під час гри.

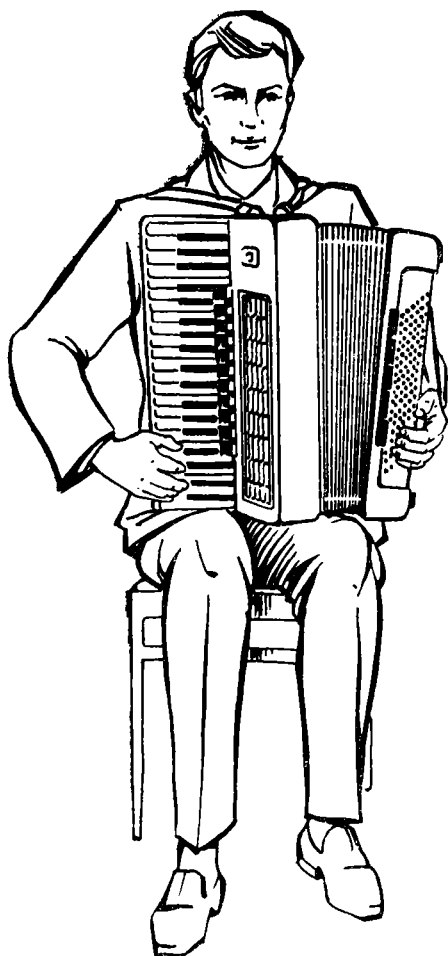


Рис. 3. Нижнє положення кисті
на правій і лівій клавіатурах.

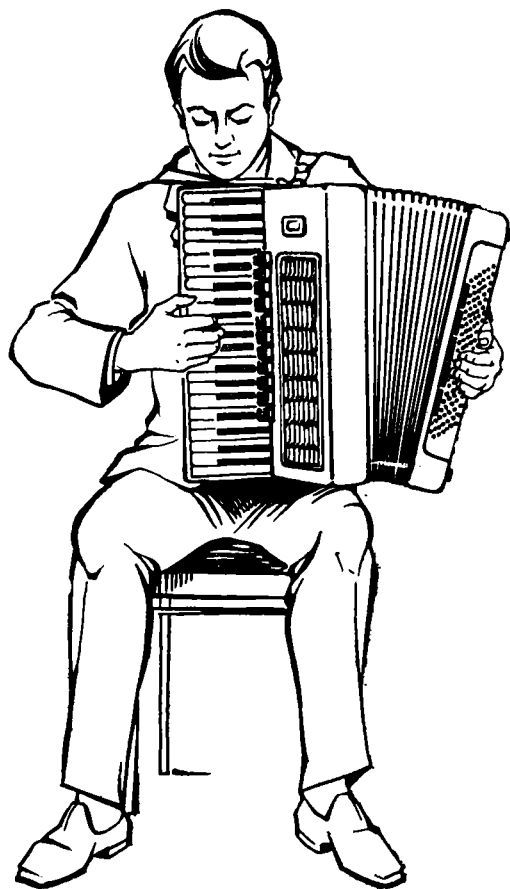


Рис. 4. Велике зміщення акордеона ліворуч. Таким положенням інструмента виконавець намагається полегшити рух правої

руки на клавіатурі, але мимоволі утруднює роботу лівої, оскільки міх, навіть у закритому стані, вимагає зусиль лівої руки, а при русі — значно більшого напруження. Однак таке положення може бути виправдане при грі однією правою рукою (наприклад, в ансамблі).

плечовий ремінь на додаткову скобу, розташовану на верхній частині грифа, послаблюється стійкість інструмента (рис. 4).

Треба мати на увазі ще й те, що стійкість акордеона залежить не тільки від добре й щільно підігнаних ременів, а й від уміння учня при розтягуванні і стискуванні міха лівою рукою переключати навантаження натягу то одного, то другого ремня. Це балансування робиться незначними порухами плечей, і їх не можна компенсувати особливо щільним затягуванням ременів (так би мовити, «намертво»), що може спричинитися до поганих наслідків. Учень, що вже набув навичок балансування, відчуває дедалі більшу невимушеність у рухах, тримає інструмент стійкіше. Хороше балансування дає можливість грати тривалий час з якнайменшим утомлюванням, забезпечує нормальне дихання і правильну роботу серця.

Голову слід тримати прямо, ненапружено, не опускати до низу, не натискувати підборіддям або щокою на інструмент, бо це призводить до напруження м'язів шиї і плечового поясу. З першого урока треба вимагати, щоб погляд учня був увесь час спрямований на ноги, тому не рекомендується дивитися на клавіатуру: необхідно розвивати дотикову орієнтацію (відчуття клавіатури) і слуховий контроль. Дотик — специфічно людська властивість пізнання предмета. Кисть руки — «тонкий орган дотику», — писав І. М. Сеченов, — і сидить цей орган на руці, як на стержні, здатному не тільки укорочуватися, подовжуватися й переміщуватися в усіх можливих напрямках, а й відчувати певним чином кожне таке переміщення»¹. Роль руки особливо значна й через те, що рука здатна до активного дотику. Цими факторами не слід нехтувати. Якщо учень дивиться на клавіатуру, корпус викривлюється, інструмент стоїть неправильно, увага відвертається від головного — виконання твору, втілення художнього образу.

Постановка правої руки на клавіатурі здійснюється так. Права рука, не змінюючи природного положення кисті і пальців, згинається в лікті. Лікоть трохи відводиться вбік і назад. Кисть природно заокруглена в зап'ясті, напівзігнуті пальці встановлюються на одній лінії, кладуться на білі клавіші (біля початку чорних). Таке положення пальців на клавіатурах органно-фортепіанного типу називається близькою позицією. У близькій позиції перший палець ставиться на середину бі-

¹ І. М. Сеченов. Избранные философские и психологические произведения. М. 1947, стор. 396—397

лої клавіші, другий, третій і четвертий — біля початку чорних клавішів, а п'ятий — трохи відсунутим від чорних клавішів. Другий, третій і четвертий ні в якому разі не повинні зсуватися до сітки за рахунок підгинання першої і другої фаланги пальців. Таке викривлення у постановці, що різко утруднює розвиток техніки, може виникнути попервах через зміну положення ліктя. Лікоть починає тиснути на кисть, яка, у свою чергу, висувається вперед, пальці піднімаються. Щоб цього не сталося, треба стежити за положенням ліктя, відведеного вбік і трохи назад.

Коли один або кілька середніх пальців натискають на чорні клавіші, вся кисть трохи відсувається до сітки. Особливо це потрібно тоді, коли беруться чорні клавіші першим чи п'ятим пальцями. У цьому разі кисть ставиться у положення далекої позиції. Необхідно стежити, щоб при переході з однієї позиції в другу не робити різких рухів кистю до сітки і навпаки. Переходи мусять бути плавними й спокійними. При виконанні вузьких співзвуч звід кисті займає більш опукле положення, а при широких фігурах пальці трохи випрямляються і звід кисті робиться менш опуклим. Це природно, але треба стежити, щоб звід не займав плоске, а тим більше увігнуте положення, бо це призводить до послаблення й обмеження рухів пальців.

Положення і рух ліктя визначаються місцем кисті на клавіатурі — верхнє, середнє й нижнє положення (див. рис. 1, 2, 3). В усіх випадках змінюється співвідношення у положенні кисті і передпліччя. Це співвідношення складається з двох основних моментів: стабільного положення ліктя (ніби в одній середній точці) і стабільного положення кисті на клавіатурі, тобто вгорі і внизу кисть зберігає таке положення, при якому пальці і клавіші у момент відтворення звука знаходяться ніби на одній прямій лінії. При зміні співвідношення у положенні кисті й передпліччя треба стежити, щоб у кистьовому суглобі не виникало додаткового напруження (особливо у нижньому положенні кисті біля стегна), яке звичайно передається м'язам кисті і може перешкоджати швидким рухам пальців. Для фіксації потрібного положення кисті треба докладати мінімальних зусиль.

Клавіші натискаються м'якою частиною кінця пальця (пучкою), а не нігтями. Нігті мусять бути завжди добре підрізані, а пальці не слід дуже згинати в суглобах нігтьової фаланги. Особливо це стосується п'ятого пальця, який ставиться май-

же рівним. Відчуття сили притискування до клавіатури повинно бути в кінчиках пальців, а не в кисті, інакше звід кисті або пальці будуть провалюватися, а м'язи рук — напружуватися.

На перших уроках контроль за постановкою і вільними рухами кисті треба здійснювати систематично. Правою рукою викладач бере учня за руку так, щоб великий палець натискував на кистьовий суглоб учня, а третій палець підтримував звід з внутрішнього боку долоні. Цим викладач привчає учня не вигинати зап'ястя і не провалювати звід. Одночасно, поклавши ліву руку на спинку стільця, на якому сидить учень під час навчання, викладач підтримує лікоть правої руки учня, не даючи йому опускатися.

Ліва рука, також зігнута в лікті, просувається під лівий ремінь, основа великого пальця притискується до сітки лівої частини корпусу акордеона. Напівокруглі пальці у природному положенні лягають на кнопки основного ряду, великий палець дістає до кнопок останнього ряду. Кисть повинна розміститися так, щоб у разі потреби пальці могли вільно діставати кнопки допоміжного ряду (положення пальців і кисті таке ж саме, як і на правій руці).

Кисть повинна знаходитись трохи нижче, ніж кнопки, які учень збирається натискувати. Під час гри, а значить і під час руху міха кисть лівої руки верхньою стороною спирається на ремінь, а при зворотному русі — внутрішньою стороною основи першого пальця тисне на сітку. Спиратися великим пальцем, прибираючи його за клавіатуру, не слід. Лікоть треба тримати вільно, не притискувати до корпусу.

У процесі навчання гри на будь-якому інструменті часто говориться про невимушеність і природність прийомів і постановки. Але, як відзначає професор Московської консерваторії Ю. Янкелевич, «говорячи про природність гри, треба виходити не з природного положення рук у повсякденному житті, а з природності у певних професійних умовах»¹. Відхід від основних позицій постановки заради поступок побутовий природності — одна з помилок викладачів на початку навчання.

Увесь комплекс постановки апарату учня повинен створюватися на основі вільних рухів у межах професійних умов. Будь-яка діяльність без усякого напруження неможлива. Це

¹ Ю. Янкелевич. О первоначальной постановке скрипача. — «Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики». М., 1968, стор. 39.

стосується і гри на акордеоні. Так, абсолютно розслаблена кисть правої руки, притиснута до клавіатури акордеона, зважає, ніби нежива, пальці опущені донизу. Ні про яку постановку в цьому разі не може бути й мови: розслаблена кисть перешкоджає правильному розміщенню пальців на клавіатурі, заважає приготуванню виконавського апарату до активної роботи. Ноги усією ступнею повинні вільно стояти на підлозі, утворюючи міцні точки опору. Не можна під виглядом «невимушеності» чи «природності» миритися з тим, що учень піднімає ногу на носок, підгинає ноги під стілець (або за ніжки стільця), бо все це пізніше викликає надмірне напруження тіла і робить посадку нестійкою і некрасивою.

З наведених прикладів зрозуміло, що йдеться не про невимушеність взагалі як про абстрактне поняття, а про вміння докладати мінімальні зусилля для виконання певної роботи. Викладач мусить уважно і вдумливо стежити за тим, щоб ці зусилля не перевищували мінімальної норми, не викликали напруження й скутості, і робити це треба з перших уроків.

У процесі роботи з учнем треба поєднувати дві, на перший погляд, протилежні вимоги: невимушеності рухів, відсутності напруження, з одного боку, і засвоєння прийомів та рухів, що потребують певних зусиль, з другого. При мінімальному напруженні м'язів учень повинен навчитися не тільки правильним і економічним рухам, а й виробити автоматизм та ритмічність цих рухів. Саме в умілому поєднанні цих вимог і полягає мистецтво викладача у здійсненні правильної постановки. У початковий період, під час розучування п'єс і вправ кожною рукою окремо, треба частіше чергувати гру правою й лівою рукою, щоб не допускати втомлювання ще не зміцнілих м'язів. Учневі треба роз'яснювати прийоми постановки, домагатися їх свідомого засвоєння. Цей тривалий процес полягає у постійній терпеливій і копіткій роботі педагога й учня.

III. НЕДОЛІКИ, ЩО ВИНΙΚАЮТЬ У ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ, ЗАПОБІГАННЯ ЇМ ТА ПОРАДИ ЩОДО ЇХ УСУНЕННЯ

Труднощі, що виникають на початку навчання, полягають у тому, що від учня з перших занять вимагається розподіл уваги на цілий ряд різнохарактерних моментів. Учень повинен одночасно стежити за нотним текстом, натискувати, не див-

лячись на клавіатуру, потрібні клавіші, вголос ритмічно вести рахунок, спокійно та рівно рухати міх, точно на слово «раз» змінювати напрямок руху міха, регулювати на слух подачу повітря, щоб звук був достатньо красивим і співучим, слухати й контролювати свою гру і, нарешті, щохвилини перевіряти правильність усіх елементів постановки.

Як бачимо, завдання учня на перших уроках важкі й різноманітні. Щоб полегшити їх, викладач повинен у разі потреби показувати учневі, як треба грати. Для цього бажано мати в класі ще один інструмент, бо показ мусить бути в усіх відношеннях бездоганним, а це не завжди можна зробити на тому самому інструменті, яким користується у даний момент учень. Під час показу на інструменті викладач повинен дуже пильно і всебічно контролювати себе, пам'ятаючи, що учень не тільки уважно слухає виконувану мелодію, стежачи за характером і якістю звучання, а й сприймає усі постановочні елементи: розташування пальців на клавіатурі, положення голови, корпусу, ніг у педагога, рух міха тощо. Тому треба завжди пам'ятати, що недбале ставлення до показу, особливо на перших етапах навчання, приносить більше шкоди, ніж користі, і не полегшує, а робить важчим виконання завдань учнем. «Бездоганна правильність показуваного викладачем руху є дуже важливою тому, що учні при нечіткому показі можуть засвоїти неправильні рухи, які важко буде потім виправляти»¹. Викладачеві треба пам'ятати й про те, що він не повинен вимагати повного копіювання своїх рухів, а лише вимагати принципово точного наслідування, даючи можливість учневі індивідуально пристосуватися до інструмента.

Паралельно з показом викладач повинен конкретно й переконливо на словах пояснити учневі, в чому полягає неправильність його рухів (положень), чому і як треба їх контролювати. Таке поєднання показу з поясненням, хоч і вимагає додаткової уваги й часу, завжди себе виправдовує, оскільки цим досягається самоконтроль учня, свідомо й продуктивна робота під час виконання домашніх завдань, нагромаджується самостійний досвід у роботі.

Проте було б помилкою вважати, що, приділивши на перших уроках необхідну увагу основам постановки, викладач може надалі не працювати над правильністю рухів. Такий погляд здебільшого спричиняється до того, що рухи по-

¹ П. А. Рудик. Психологія. М., 1955, стор. 359.

ступово викривлюються, точність і еластичність їх втрачається, учень відчуває дедалі більші труднощі, і до кінця курсу занять у школі у нього нагромаджується цілий комплекс неправильних і неточних рухів під час гри, на виправлення яких доведеться витратити багато зусиль.

Важко дати рекомендації для усунення недоліків, які виявляються в учня пізніше, у старших класах або при вступі до музичного училища. Щоб знайти правильний шлях до їх виправлення, треба точно встановити причини їх виникнення, а це можна зробити з більшим чи меншим успіхом лише прослухавши учня.

Іноді, як нам здається, ми маємо справу з одними й тими ж самими недоліками, але, уважно придивившись, переконуємося, що породжені вони різними причинами (наприклад, затисненість або перегравання кисті руки), а тому й шлях виправлення у кожному окремому випадку повинен бути різним.

Щоб запобігти багатьом суттєвим недолікам у постановці, перш за все необхідно вміти правильно підібрати інструмент. Підбір акордеона не тільки відіграє важливу роль у виробленні правильної постановки виконавського апарату, розвитку технічних і музичних природних даних учня, а й прискорює чи уповільнює його фізичний розвиток, формування фігури, красивої постави, комплексу м'язового апарату.

Якщо учневі десять — одинадцять років, то ні в якому разі не можна допускати, щоб він навчався на великих акордеонах (41×120 або 37×96). Йому можна запропонувати інструмент середнього розміру 34×80 , а ще краще 34×60 або акордеони з портативною (зменшеною) мензурою клавіатури. На інструментах 25×24 або 25×32 учневі важко буде упоратися з жорсткими вимогами програми професійної підготовки (малий діапазон клавіатур різко обмежує і спрощує репертуар, а цим самим штучно затримує оволодіння ним музичними можливостями інструмента). Тому ці акордеони для занять на першому році навчання можна рекомендувати лише в гуртках і в музичних класах при загальноосвітніх школах, де ставиться завдання прилучити дітей до музики.

Крім розмірів корпусу й обсягу клавіатур, при підборі інструмента беруться до уваги й інші якості.

Відтворення звуків на акордеоні, як відомо, відбувається через коливання металевих язичків, викликане струменем повітря. Цей струмінь, у свою чергу, утворюється рухом міхової камери. Повнота запасу повітря, точне й вільне керування

його подачею відіграє велику роль у набутті навичок хорошо-го відтворення звука, виробленні різноманітних міхових штрихів, оволодінні виконавською культурою молодим музикантом. Тому дуже важливо, щоб інструмент добре «тримав повітря», тобто щоб учні не відчували великої втрати повітря під час гри, щонайменше збільшення чи зменшення руху міха мусить відразу ж позначатися на посиленні чи послабленні звучання. При хорошій підгонці й регулюванні усіх деталей, пов'язаних із збереженням найбільшого запасу повітря у міховій камері, рух міха при закритих клапанах правої і лівої клавіатур майже виключається.

Досить важливе значення має хороше співвідношення голосності правої і лівої клавіатур акордеона. У силі звучання обох клавіатур (при повному включенні регістрів) не повинно бути значної різниці.

Треба стежити й за тим, щоб настройка інструмента не була з великим розливом, інакше при грі подвійними нотами чи акордами виникає неприємне звучання. Тут слід підкреслити, що настройка з великим розливом не так псує слух, як погано впливає на розвиток смаку. Бажано, щоб і самий тембр був ясним і м'яким. Неприпустимо провадити заняття на розстроєному інструменті або на такому, що має дрижачі, захлинисті призвуки.

Розвиток слуху учня тісно пов'язаний з чистотою і правильною (за камертоном) настройкою, тому перш ніж дати учневі в руки інструмент, треба показати його викладачеві, щоб з'ясувати, чи не потребує інструмент настройки або регулювання.

Продуктивні заняття можуть відбуватися тільки на інструменті, що відповідає усім зазначеним вище вимогам. Щоб зберегти високі якості інструмента, за ним треба добре доглядати і дотримуватися усіх правил користування.

Дуже помиляється той, хто думав, що для початкового навчання вистачить і старого, заграного інструмента з зовнішніми технічними недоліками (нерівність клавіатури, слабка компресія тощо) і внутрішніми, суто звуковими (поганий лад, відсутність кількох дублюючих в октаву чи унісон голосів, прорізових клапанів). Учень повинен навчатися на повноцінному, добре настроєному інструменті.

Спробуємо розглянути найпоширеніші недоліки й вади у постановці, систематизувати їх, з'ясувати причини їх виникнення і вказати шляхи до усунення. Кожний пункт складається з

трьох частин: викладу суті недоліку, визначення шкоди, якої він завдає, і рекомендації до його усунення.

1. Неправильне положення корпусу (зігнута, сутула спина, корпус відхилений назад). Учень сидить «розвалившись», спина зігнута дугоподібно, і корпус відхилений назад, коли для нього занадто великий інструмент. Послабивши правий і лівий плечові ремені більше, ніж це потрібно, учень відсуває низ інструмента від себе до колін. Інструмент набуває нахилоного положення. Через те що ремені звільнені і не можуть забезпечити необхідної стійкості, учень намагається створити цю стійкість, ніби заклинивши інструмент між стегнами й верхньою частиною грудей, спираючись правим плечем на верх грифа.

У такому положенні скуті м'язи плечового поясу, напружені поперекові м'язи, утруднюється розвиток техніки у зв'язку з неправильним положенням кисті й пальців на правій і лівій клавіатурах. Міх набуває нестійкого положення, спираючись металевими краями, а не площиною борин у своїй нижній частині, від чого утруднюється його рух (особливо на стискування), звук втрачає виразність, значно важчим стає виконання міхових штрихів.

Усунення цих недоліків досягається так: учень повинен сісти прямо, випроставши спину і плечі, ноги трохи виставити наперед, відчувши опору в ступнях. Підтягти ремені, присунувши до себе нижню частину інструмента (правий ремінь зробити трохи більшим, ніж лівий). виправити положення рук. (Див. рекомендації до пунктів 7, 8, 9, 10).

2. Схилена голова. Якщо голова схилена і повернута вбік, щока притиснута до верхньої частини корпусу і грифа, інструмент при цьому нахилений назад і лежить у напіввертикальному положенні.

У цьому випадку виникають більшою чи меншою мірою ті самі недоліки, які відзначені у попередньому прикладі. Крім того, учневі важко контролювати себе, а це не сприяє його музичному розвитку. Учень мусить навчитися тонкого музичального виконання творів, а не гри «на клавішах». Коли він розглядає клавіатуру і свої пальці під час гри, у нього виробляється навичка гри на клавіатурі, замість навички гри через посередність клавіатури.

Для усунення цього недоліку треба виправити положення корпусу виконавця, поставити вертикально інструмент. Можна запропонувати учневі читання з листа легких творів для



Рис. 5. Нахил акордеона праворуч з упором грифа у праве стегно. Таке положення інструмента змушує виконавця сидіти криво, піднявши ліве й опустивши праве плече. Це викликає незручності при русі правої руки (особливо в акордовій техніці), додаткові статичні напруження м'язів корпусу виконавця, а іноді викривлення хребта.

того, щоб змусити його підняти голову і уважно стежити за нотним текстом. Ноти повинні бути на високому пюпітрі, що стоїть на підлозі і знаходиться на рівні очей. Працюючи з учнем у класі, викладач може покласти свою руку на верхню частину інструмента біля місця кріплення плечових ременів. Злегка відтягаючи акордеон наперед, він допоможе учневі відшукати правильне положення інструмента. Крім того, кисть викладача, що знаходиться під підборіддям учня, змусить його швидше звикнути до правильного положення голови.

3. Спирання підборіддям на корпус інструмента. Учень спирається підборіддям на верхню площину правої частини акордеона, бажаючи створити більшу стійкість інструмента під час гри. Така звичка може виникнути, з одного боку, через погане регулювання ременів і намагання компенсувати його натискуванням підборіддя, а з другого — як наслідок неправильного розташування нот під час занять вдома і в класі: якщо ноти ставляться не на пюпітр (на рівні очей), а просто кладуться на стіл. Буває й так, що учень напружує свій корпус, бажаючи додати сили лівій руці, тому спирається підборіддям на інструмент.

Внаслідок цього затискуються м'язи обличчя й шиї. М'язи плечового пояса позбавлені вільного розвитку, що, у свою чергу, затримує вироблення балансу інструмента плечима. Все це призводить до зайвого напруження і стомлюваності учня.

Щоб цього не трапилося, треба учня посадити вище (підкласти підкладку приблизно 2 см), а якщо він сидів на підкладці — відповідно підвищити її. Підтягти ремені трохи щільніше (звичайно при цьому досить трохи підтягти лише лівий ремінь). Завершити регулювання третім ременем, наявність якого в даному разі обов'язкова. Простежити, щоб учень, навчаючись у класі і вдома, користувався пюпітром і ставив ноти високо на рівні очей. Треба також слідкувати, щоб учень сидів прямо, не сутулячись і не схиляючи голови, щоб корпус його не був затиснутим.

4. Нахил корпусу назад під час руху міха. При розтягуванні міха учень відхиляється назад, вигинаючи спину. Такий рух виникає тому, що немає стійкості опори міха на лівому стегні, через фізичну слабкість рук, відсутність належної опори в ногах. При цьому ноги звичайно бувають підгорнутими.

За допомогою таких додаткових рухів учень намагається компенсувати брак сили, внаслідок чого виникає додаткове



Рис. 6. Напіввертикальне положення акордеона, низ інструмента відсунутий до колін, верх упирається в груди. Виникає

велике додаткове статичне напруження м'язів корпусу, порушується баланс, утруднюється володіння міхом, рівномірний розвиток і використання усіх пальців.

навантаження на поперекові м'язи, викривлюється корпус, утруднюється розвиток техніки володіння міхом. Учень швидше стомлюється.

Для усунення цього недоліку треба посадити учня так, щоб його корпус був трохи нахилений уперед, при цьому спина повинна бути прямою, сутулість чи схилені плечі неприпустимі. Таке положення корпусу учня допоможе йому легше відчувати повну опору міхової камери і лівої частини акордео-на на стегно. Викладач повинен на перших заняттях, пальцями підтримуючи учня під лопатками, допомогти йому знайти правильне положення корпусу й інструмента. Крім того, така підтримка допоможе учневі за короткий строк позбутися зайвих і непотрібних рухів.

5. Трохи підняті плечі. Відсутність вільних рухів плечового пояса. Скутість у рухах плечового пояса і неприродне їх положення у трохи піднятому стані звичайно є наслідком погано відрегульованих ременів. Ремені застібнуті вільно, і їх натяг учень намагається штучно створити за рахунок неприродно високо піднятих плечей.

У результаті затискування м'язи плечового пояса, що викликає можливість вироблення вільного й легкого балансу. Зайве напруження у м'язах плечей може стати причиною затиснення м'язів рук, що, у свою чергу, створить труднощі у розвитку техніки.

Для вивільнення м'язів плечового пояса і вироблення вільних рухів, що забезпечують балансування інструмента, треба старанно відрегулювати натяг плечових ременів (використовуючи і третій ремінь); правильно посадити учня (можливо, треба буде зробити стілець вищим); проконтролювати повну опору інструмента на стегна учня, присунувши інструмент якнайближче до його корпусу.

6. Схилене ліве плече. Під час розтягування міха учень схиляє ліве плече. Такий рух є наслідком того, що з самого початку навчання учневі не пояснили й не показали рухи лівої руки під час розтягування і стискування міха, з одного боку, а також відсутності розвиненої мускулатури в руках — з другого.

У такому разі на плечовий пояс лягає додаткове навантаження, яке утруднює вироблення балансу, не забезпечує стійкого й вільного положення інструмента під час гри.

Щоб позбутися цього, треба пояснити і показати учневі, де його помилка і як треба вести міх; запропонувати учневі проро-

бити рухи міхом, часто змінюючи його напрямки (короткий міх), придержуючи плече учня, щоб він відчув на практиці, якими повинні бути правильні рухи руки: добре закріпити ці рухи вправами, етюдами і п'єсами, розподіливши зміну міха якомога частіше, бо при нечастій зміні міха (на великі фази) усунути цей недолік дуже важко.

7. Низький лікоть правої руки. Лікоть правої руки буває опущений униз або навіть притиснутий до корпусу. Зап'ястя при цьому має характерний крутий вигин.

При опущеному донизу лікті в кисті виникає напруження й затиснення м'язів. Обмежується вільний рух руки по клавіатурі. Утруднюється плавний рух кисті в гамах і особливо арпеджію, бо при опущеному лікті не можна робити правильні й вільні рухи на підкладці великого пальця і перенесенні кисті через великий палець у зворотних рухах. Особливо ці незручності відчутні при прискоренні темпу, коли учень не може домогтися чіткого й легкого виконання гам і арпеджію. При цьому досить часто виникає затисненість у м'язах зап'ястя, яка може призвести до перегрівання руки.

У цьому разі викладачеві треба не просто відсунути чи трохи підняти в учня лікоть правої руки, а зайнятися правильною постановкою усієї руки цілком. Треба, щоб учень вільно опустив донизу руку, а потім, не змінюючи положення її в кисті, поставив руку на клавіатуру, відвівши лікоть убік. Бажано повторити це кілька разів, щоб учень міг самостійно вдома контролювати положення руки.

8. Високе положення зап'ястя (висока кисть, «провалювання» зводу кисті). На відміну від попереднього випадку, учень не опускає лікоть правої руки або опускає його незначно, але неправильно тримає зап'ястя і кисть: зап'ястя зігнуте майже під прямим кутом, а звід кисті ніби «провалений».

При такому положенні кисті значно затримується розвиток дрібної пальцевої техніки, бо дуже обмежується рух пальців, а значить і повноцінний розвиток м'язів. Це також спричиняється до труднощів в акордовій техніці: учень змушений виконувати акордові пасажі всією рукою, мимоволі затискуючи м'язи в зап'ясті.

Відчуття затиснутості м'язів залишається в учня і під час виконання неакордової фактури, що зрештою може легко призвести до перегрівання руки.

У цьому випадку, як і в попередньому, треба виправити по-

становку руки в цілому (див. рекомендації до пункту 7). Вивільнення кисті і зміцнення напівокруглого зводу треба робити за допомогою спеціальних вправ: а) виконання коротких арпеджіо або широких фігур із застосуванням гнучких рухів кисті; б) виконання терцій, секст, тризвуків *pop legato*, виробляючи вільні й плавні кистьові рухи. «Провалювання» зводу кисті з усіма переліченими вище недоліками може бути й у лівій руки. Трапляється це, звичайно, при великому розтягненні пальців без відповідної підготовки (наприклад, в учня-початківця під час гам обмеженою аплікатурою — трьома пальцями).

9. Опущені кисті. Кисті правої і лівій руки ніби звисають униз (пальці спрямовані майже вздовж клавіатури). Часто це пов'язано з неправильною позицією інструмента (завалювання його верхньої частини), недбалим ставленням до постановки корпусу, рук, ігноруванням аплікатурних правил.

Звисаюча кисть лівій руки звичайно є наслідком похилого положення клавіатури і застосування примітивної аплікатури. При такому положенні кисті найзручніше грати лише третім і другим пальцями. Якщо треба рівномірно використовувати усі пальці (при виконанні складніших творів), учень відчуває значні незручності — йому важко дотягтися рештою пальців до кнопок основного й особливо допоміжного ряду. Тому звучання виходить уривчастим, неповноцінним, швидкі пасажі — нерівними.

Звисаюча кисть правої руки і неправильно розташовані на клавіатурі пальці створюють труднощі для розвитку всіх видів техніки, вироблення хорошого туше, виконання різноманітних штрихів. Виконання за таких умов відзначається неглибоким звуком, особливо у технічно складних творах.

Щоб цьому запобігти, треба перевірити правильність постановки інструмента і постановки рук. Правильне положення правої кисті зручніше простежити і закріпити під час гри гам, арпеджіо (у якомога повніший діапазон клавіатури), тризвуків з оберненням на вільних кистьових рухах. Особливу увагу слід приділяти положенню кисті під час виконання звуків верхніх октав. Ліва кисть встановлюється у правильному і природному положенні також на виконанні гам, але за умови використання чотирьох пальців. Наступний етап закріплення постановки кисті здійснюється під час роботи над поліфонічними творами.

10. Нахил кисті до мізинця. Під час гри кисть має нахил до п'ятого пальця, від чого мізинець стає ніби притиснутим до клавіатури і натискування на клавішу здійснюється боком, а не пучкою (центром напівкруглого закінчення пальця).

За таких умов палець майже позбавлений можливості розвиватися. Перебуваючи у напівлежачому положенні на клавіатурі, п'ятий палець, і без того від природи слабкіший і менш пружний, ніж решта, з великими зусиллями виконує свої завдання. Відчуваючи дедалі більші труднощі при виконанні різного роду техніки, учень починає під час гри іноді замінювати п'ятий палець четвертим, позбавляючи його взагалі можливості тренування.

Зміцнення й розвиток п'ятого пальця слід починати з установлення правильного положення кисті. Поворот всередину, необхідний у даному разі, вирівнює положення кисті на клавіатурі і створить невеличкий нахил до першого пальця, при цьому основа п'ятого пальця підніметься, звід кисті стане вищим, п'ятий палець займе правильне положення і дістане можливість повноцінно розвиватися. Закріпити це положення слід вправами на терції, сексти, акорди, де п'ятий палець застосовується у поєднанні з іншими пальцями. Потім можна продовжити його розвиток на дрібних п'ятипальцевих групуваннях (особливо з витриманою нижньою нотою на зразок етюда № 17 зі «Школи вправності» К. Черні). Усе сказане вище стосується і п'ятого пальця лівої руки, але зміцнення його правильного положення здійснюється під час гри терцевого баса в мінорному акомпанементі, а також гам і арпеджованих септакордів. Щоб домогтися правильної постановки руки і подолати недоліки у положенні кисті й пальців (пункти 7, 8, 9, 10, 11, 12), треба виконувати спеціально підібрані для цього вправи, етюди, п'єси. Етюди і п'єси повинні бути легшими за ті, що учень грав досі, а їх фактура має сприяти виправленню наявних недоліків у постановці (наприклад, фактура акордова — для вироблення вільних і пружних рухів кисті і пальців, правильної постановки їх на клавіатурі; терцева — для розвитку незалежності рухів пальців, зміцнення м'язів, вироблення чітких рухів тощо. Розучувати їх треба у спокійному, повільному темпі. На нескладних творах учень може з належною увагою і вимогливістю контролювати себе, виконувати всі зауваження і вказівки викладача, що стосуються моментів постановки. На уроці викладач повинен не тільки показувати й

пояснювати, як виправити той чи інший недолік і домогтися правильного положення, а й безпосередньо підправляти рухи учня, підтримуючи його кисть або лікоть, підправляючи положення пальців на клавіатурі, звертаючи увагу на положення інструмента й корпусу виконавця.

11. Нестійкість пальців у кінцевих суглобах. Пальці ніби «провалюються» (угинаються) в кінцевих суглобах (найчастіше другий і третій) як правої, так і лівої руки, що буває від неправильного положення пальців на клавішах і кнопках; учень або занадто натискує на клавіші (у більшості випадків) або мляво і безвладно «ляскає» по них. Ця вада може виникнути й пізніше — наприклад, коли учень не стежить за нігтями і вони починають заважати ставити палець на пучку.

При вгинанні у кінцевих суглобах втрачається правильне відчуття дотику пальців до клавіш, що утруднює вироблення чіткого виконання у дрібній пальцьовій техніці, різнохарактерного туше. Це позбавляє рівномірного розвитку усі м'язи пальця. Рухи пальця стають нечіткими, ніби змазаними. У лівій руці, крім того, цей недолік утруднює точне попадання на потрібну кнопку під час великих стрибків, бо палець при плоскому натискуванні починає чіпляти й сусідню кнопку.

Щоб цього позбутися, треба насамперед коротко підстригти нігті. Під час виконання п'ятипальцевих вправ вимагати спочатку більш круто ставити пальці, щоб дати можливість відчувати й закріпити нове положення пальця. Дуже корисно при цьому, щоб учень робив гімнастичні вправи для тренування м'язів пальців, багато разів стискаючи тенісний м'яч.

12. Напружене положення великого пальця. Великий палець, не зайнятий у даний момент грою, починає напружено стирчати вгору, лягає на клавіатурну планку або іноді навіть заходить за неї.

Таке положення великого пальця створює значну незручність у грі (особливо гам і арпеджіо): доводиться витратити більше зусиль на підкладання великого пальця. Погано здійснюється і сама підкладка та перенесення кисті через перший палець, бо при цьому, як правило, ми зустрічаємося також з іншим: недорозвиненістю рухів п'яної кістки великого пальця (у тій частині його, яка прилягає до зап'ястя). Усе це, разом взяте, робить надзвичайно важким виконання пасажів широкими інтервалами, чотиризвучними акордами. Крім того, зайве напруження великого пальця може послужити з часом причиною

затиснення м'язів зап'ястя, що негативно позначається на розвитку техніки і створює умови для перегрівання руки. Великий палець лівої руки упирається в ліву сітку (цьому сприяє, як звичайно, послаблений, погано відрегульований лівий кистьовий ремінь), сковує рух кисті при великих стрибках, створює додаткове напруження в зап'ясті, утруднює розвиток техніки, а також створює передумови до перегрівання руки.

Щоб уникнути напруження великого пальця правої руки, треба пограти у повільному темпі п'ятипальцеві вправи і вправи терціями, строго контролюючи вивільнення м'язів великого пальця, коли він не зайнятий грою. Паралельно з цим, шляхом гімнастичних вправ, то наближаючи кінець великого пальця до основи п'ятого, то якомога далі відводячи його від решти, розвивати п'ясну кістку великого пальця. Цим вправам треба приділити серйозну увагу, бо недбале ставлення до них може викликати іншу ваду, якої важко позбутися, — надмірне розгинання основної фаланги великого пальця, що нагадує вивих. При цьому рухи великого пальця ще більше ускладнюються своєю нестійкістю. На лівій руці треба опустити великий палець на ребро клавіатурної планки і стежити за вільним його положенням, щільніше підтягти лівий кистьовий ремінь.

13. Напружене положення мізинця. Не зайнятий у даний момент грою мізинець відходить убік, причому він іноді під час гри напружено згинається в середньому й кінцевому суглобах.

Таке положення мізинця утруднює роботу четвертого і навіть якоюсь мірою п'ятого пальців. Тому напруження п'ятого пальця у комплексі стає гальмом у розвитку дрібної техніки. Особливо важко виконувати фігури, де навантаження лягає переважно на третій, четвертий і п'ятий пальці.

Для усунення цього недоліку треба підправити положення кисті (див. пункт 10), підібрати вправи або етюди, побудовані на виконанні зв'язаних фігур третім, четвертим, п'ятим пальцями. Роботу над вправами слід починати у повільному темпі, намагаючись розвинути м'язи цих пальців, стежачи за тим, щоб напруження п'ятого пальця зменшувалось. Паралельно з цим треба учневі давати й вправи, побудовані на роботі першого, другого, третього, четвертого пальців. Програваючи вправи повільно і вдумливо, треба стежити за тим, щоб п'ятий палець спокійно, без напруження м'язів, знаходився на клавішах. Мета вправи — відключення м'язів п'ятого пальця і спокійне положення його під час роботи інших пальців.

14. Ноги широко розставлені або підігнуті під стілець. Буває, що учень глибоко сидить на стільці, широко розставивши ноги, відхиливши корпус назад¹.

При такому положенні, як правило, інструмент не стоїть вертикально, гриф зсувається вниз, до колін, учень сутулить спину. Коли ноги (або одна права нога) підігнуті під стілець або висунуті далеко наперед, тоді учень не відчуває опори в ногах. Інструмент стоїть не досить стійко, що позначається на звуці, оскільки створюються зайві труднощі у володінні міхом. А крім того, таке положення ніг неестетичне.

У даному разі треба поставити ноги поруч, наблизивши їх одна до одної, але й не стискувати коліна й ступні. Ноги повинні стояти вільно, причому ліве стегно трохи вище (нога зігнута під прямим кутом), а праве — нижче (нога трохи висунута вперед або назад). Ступні ніг міцно спираються на підлогу. Учень при цьому повинен трохи посунутись уперед, займаючи передню половину стільця, випростати спину, підтягти плечові ремені і закріпити положення їх третім поперечним ремнем. Викладач мусить простежити, щоб учень відчув міцну опору міха і лівої частини інструмента на ліве стегно.

15. Гриф спирається на праве стегно. Опущене праве плече. Часто учень сидить, розставивши ноги, піднявши праве стегно вище лівого, інструмент нахилиється праворуч, а нижня частина грифа знаходиться між ніг і спирається на праве стегно.

Таке положення інструмента тягне за собою ряд недоліків, пов'язаних один з одним. Спирання грифа на праве стегно змушує широко розставити ноги, опустити гриф між ногами, при цьому кілька нижніх клавішів стають мало доступними для користування. Клавіатура нахилена у правий бік, клавіші спрямовані вниз, тому пальці розташовуються не паралельно, а під кутом до клавіатури, що викликає багато труднощів при виконанні арпеджованих пасажів, акордів, дрібної техніки. Перекошення плечового пояса викликає деформацію корпусу учня. Міхова камера знаходиться в такому положенні, що міх починає відкриватися нібито вгору, а потім убік, і це створює додаткові труднощі в керуванні міхом.

¹ Нагадаємо, що йдеться про початковий період занять. У практиці виконавців-професіоналів, як уже зазначалося, можуть бути різні відхилення, часто цілком виправдані умовами індивідуального пристосування музиканта до свого інструмента.

Щоб цього не сталося, треба починати з правильного положення корпусу (див. рекомендації до пункту 1), регулювання ременів з підтяганням нижньої частини інструмента до корпусу учня. Виправити положення руки, кисті й пальців. Закріпити ці положення на гамах, арпеджіо й етюдному матеріалі. Установити нормальне положення міхової камери і відпрацювати з учнями природні рухи при веденні міха на розтягання і стискування.

Зауважимо, що викладені вище основні правила постановки не треба виконувати сліпо й педантично; у кожному конкретному випадку можуть бути якісь незначні відхилення, виправлення, винятки й доповнення, що залежать від індивідуальних особливостей кожного учня. Викладачеві завжди треба спиратися не тільки на свої знання, а й на власний досвід і педагогічне чуття.

Крім усіх порад, поданих вище, не слід забувати про те, яке важливе значення має здоровий стан м'язів людини, її бадьорий настрій. Здорові треновані м'язи можуть витримати дуже великі навантаження, тоді як слабкі й кволі завжди схильні до захворювань.

Щоб учні завжди були у хорошій формі, їм конче потрібно займатися спортом: художньою гімнастикою, тенісом, веслуванням, лижним спортом, хоча ці заняття не повинні мати характер спортивного азарту, і уникати тих видів спорту, які можуть травмувати м'язи: боротьба, волейбол, важка атлетика і подібні до них. У гармонійному поєднанні нормального фізичного розвитку й активного всебічного музичного навчання полягає запорука успішного виховання майбутнього музиканта-фахівця.



Мирек Альфред Мартинович
ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ
АККОРДЕОНИСТА

(На українском языке)

Редактор *А. І. Бутук*. Художник *М. М. Вольов*. Худож-
ній редактор *К. Ф. Конгар*. Технічний редактор *А. А. До-
нець*. Коректор *С. Т. Кириченко*.

БФ 27202. Темплан 1974 р. № 258. Здано на виробництво
17. II 1974 р. Підписано до друку 22. V. 1974 р. Формат
60×84¹/₁₆. Папір друк. № 1. Умовно-друк. арк. 2,33.
Обліково-вид. арк. 2,19. Зам. № 748. Тираж 2180. Ціна
13 коп.

Видавництво «Музична Україна»,
Київ, Пушкінська, 32.

Білоцерківська книжкова фабрика республіканського ви-
робничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву
УРСР, вул. К Маркса, 4.