

4. Чабан В.А. Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930–2000-е годы): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В.А. Чабан. – Минск, 2014. – 39 с.

УДК 78.071:786

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ИСКУССТВА ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Е.Г. Савина, Н.Н. Курбатова

*Московский педагогический государственный университет
г. Москва, Россия*

Аннотация. В данной статье освещены основные исторические моменты эволюции клавирно-фортепианной техники. Представлены клавирные школы, рассмотрены методики по формированию клавирно-фортепианной техники. В статье автор анализирует процесс трансформации педагогических взглядов на вопросы фортепианного исполнительства в историческом контексте.

Abstract. This article highlights the main historical moments of the evolution of the keyboard and piano technique. Clavier schools are presented, methods for the formation of clavier-piano technique are considered. In the article, the author analyzes the process of transformation of pedagogical views on the issues of piano performance in a historical context.

Ключевые слова: эволюция фортепианной школы, клавирно-фортепианная техника, фортепианное исполнительство, методика игры на фортепиано.

Keywords: Evolution of The Piano School, Clavier-Piano Technique, Piano Performance, Methods of Playing the Piano.

Методическая мысль в области совершенствования фортепианной техники начинает складываться с первых трактатов выдающихся музыкантов эпохи клавирного искусства. Клавирная педагогика является предшественницей фортепианной, поэтому и сегодня значительный интерес представляют практические пособия, созданные музыкантами XVIII столетия. Отдельные положения из этих методических трудов не утратили своей значимости и сегодня, определяя преемственность, создавая реально живущую традицию в фортепианном исполнительском искусстве.

Наиболее значительными стали труды выдающихся французских клавесинистов – *Ф. Куперена* (1668–1733) и *Ж.Ф. Рамо* (1683–1764). *Ф. Куперен* и *Ж.Ф. Рамо* в своих работах опирались на звуковые и технические возможности клавесина. Излагая свои взгляды на посадку за инструментом, на аппликатуру и движения рук играющего, авторы связывают свои рекомендации с вопросами эстетического и стилистического толка [1].

Выдающимся явлением в области методики клавирного исполнительства второй половины XVIII века стал трактат *Ф.Э. Баха* (1714–1788) «Опыт об истинном искусстве игры на клавире». *Ф.Э. Бах* справедливо считает, что владение техникой игры еще не обеспечивает хорошего исполнения, которое заключается в умении исполнителя донести до слушателя истинное содержание музыки и ее аффект.

Во второй половине XVIII века начинает зарождаться новый инструмент – фортепиано, а к началу XIX столетия «Пианофорте» или «Фортепиано» с молоточковой механикой уже окончательно вытесняет инструментарий клавирной эпохи. Фортепиано потребовало пересмотра представлений о технике игры. В отличие от легкой клавесинной клавиатуры, клавиатура фортепиано – более тугая, требующая выработки иных игровых приемов, включения всей руки в активные игровые действия.

В первой половине XIX века в европейской культуре постепенно складываются три основные фортепианные школы – лондонская, парижская, и венская. В рамках этих фортепианных школ совершенствуется механика инструмента, закладываются традиции в фортепианном исполнительстве и педагогике.

В историю пианизма *М. Клементи* вошел как «отец» фортепианной техники, основоположник *лондонской фортепианной школы*. Теоретических трудов по вопросам преподавания игры на новом инструменте фортепиано он не писал, за исключением методических пояснений к «Фортепианной школе для начинающих», изданной в Париже в 1801 году.

М. Клементи был автором первых в истории фортепиано конструктивных этюдов и упражнений. Наиболее важное место среди них занимает трехтомный труд «Ступени к Парнасу», включающий 100 различных произведений: этюды, прелюдии, фуги, пьесы в сонатной форме и другие сочинения для фортепиано.

Л. Адам – основатель *парижской школы*. В «Школе игры на фортепиано», изданной в 1805 году, наряду с рекомендуемым репертуаром и упражнениями Адам изложил свои методические принципы. Работу над техникой он подчиняет звуковым задачам, отрицая механическую тренировку пальцев в отрыве от музыкальных целей.

Во главе *венской фортепианной школы* были великие композиторы Й. Гайдн, В. Моцарт и Л. Бетховен. Выдающийся методист и фортепианный педагог венской школы *И.Н. Гуммель* (1778–1837) – автор пособия по развитию фортепианной техники «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности» (1828) [1].

Для того, чтобы овладеть искусством выразительного исполнения, И.Н. Гуммель, как впоследствии и А. Рубинштейн, советует слушать выдающихся певцов, не злоупотреблять педалью, не прибегать к преувеличениям в темпе. Вместо внешне эффектных приемов

пианист должен, по его мнению, овладеть всеми видами туше. Прийти к этому можно лишь через тончайшее внутреннее ощущение пальцев до самых кончиков. Уже в методических руководствах Л. Адама и И.Н. Гуммеля намечается тенденция взаимосвязи вопросов фортепианной техники с задачами художественной интерпретации.

По-настоящему легендарным, выдающимся педагогом, методистом, венской фортепианной школы, был *К. Черни* (1791–1857), ученик Л. Бетховена, автор «Полной теоретической и практической фортепианной школы» (1846). Фортепианная школа К. Черни дала музыкальному миру таких пианистов как Ф. Лист, С. Тальберг, Т. Лешетицкий, Т. Куллак и многих других. К. Черни отмечал, что техника – лишь средство для достижения подлинной цели искусства, которая состоит в том, чтобы воздействовать на чувства и мысли слушателей.

В первой половине XIX века на волне увлечения новым инструментом, возникает повышенный интерес к фортепианной технике, возможностям ее достижения, приемам и способам работы над ней, поиску эффективных методик работы не только у профессиональных музыкантов, но и у многочисленных любителей пианистов.

Большую популярность стали приобретать различные приспособления для механической тренировки пальцев, в частности, «дактилион» А. Герца (1835) и специальное устройство Ж.Б. Ложье (1816). В этих тренажерах пальцы вставлялись в подвешенные кольца механически поднимались и опускались, когда аппарат приводился в действие. В 1840 году К. Мартен создает «хирогимнаст» – прибор для растяжения пальцев. Весьма популярным становится появившееся в 1831 году приспособление под названием «водитель руки» знаменитого пианиста Ф. Калькбреннера. В методических инструкциях, прилагаемых к аппарату, он рекомендовал, играя упражнения, читать книжку, для того, чтобы сознание не контролировало процесс работы пальцев.

Были широко популярны групповые уроки обучения фортепианной технике, где учащиеся часами играли на немых клавиатурах,

развивая таким образом силу и беглость пальцев. Подобные занятия не приводили к желаемым результатам и довольно часто заканчивались драматически, вызывая различные заболевания рук у практикующих эту методу.

Великие пианисты-композиторы *Ф. Шопен* и *Ф. Лист* в своей педагогической деятельности далеко отошли от доминировавших методических установок фортепианной школы того времени. Достигшие высочайшей виртуозности, они смело разрабатывали новые приемы фортепианной игры, добиваясь мощности звучания инструмента, яркости и блеска сложных пассажей. Их взгляды на пианизм и развитие исполнительской техники были результатом творческого, новаторского отношения к созданию фортепианной музыки. Они считали, что техника должна целиком подчиняться художественным задачам исполнителя.

В поисках правильной системы игровых движений, стремясь к научной и объективной разработке вопроса развития фортепианной техники, немецкие пианисты-педагоги обратились к анатомии и физиологии. Так возникла в истории пианизма *анатомо-физиологическая школа*. Одним из положительных факторов в учении анатомо-физиологов была обоснованная критика старой «пальцевой» школы, призыв к освобождению рук и корпуса от мышечных напряжений, использование при игре веса руки.

Основатель анатомо-физиологического направления, немецкий педагог, пианист, дирижер и композитор *Л. Денне* (1828–1890) самым важным для пианиста считал освободить руки от мышечных напряжений, не допускать скованности. Главным в его практике был отказ от механических упражнений, использование свободных действий всей руки от плеча, подчинение движений музыкальным задачам. Многие из его советов нашли отражение во взглядах и практике крупнейших пианистов-педагогов XX века.

Другим виднейшим представителем анатомо-физиологического направления был *Р. Брейтхаупт* (1873–1945). В своем труде «Учении

о движении» (1905–1906) он справедливо говорит: «Каждое движение тела есть волевой акт; сознательно оно или бессознательно – оно является результатом деятельности нашей центральной нервной системы» [2].

В формировании физиологического направления большая роль принадлежит и немецкому врачу-физиологу, доктору Ф.А. Штейнхаузену (1859–1910), автору книги «Физиологические ошибки в технике игры на фортепиано и преобразование этой техники» (1905). Определяя понятие техники, он писал: «Техника есть безусловное повиновение воле, строгая зависимость двигательного аппарата от художественного намерения. В совершенной технике движение и воля являют единство. Достижение этой конечной цели получается в результате многократного повторения отдельных движений, т. е. упражнения» [2]. Таким образом, Ф.А. Штейнхаузен наметил дальнейший вектор развития теории пианизма, связанный с образованием так называемой *психотехнической школы*, существовавшей одновременно с анатомо-физиологическим направлением в первое десятилетие XX века.

Выдающиеся пианисты *И.Г. Гофман* и *Ф. Бузони* – ярчайшие представители *психотехнической школы*. В центре внимания здесь было то, что И. Гофман называл «умственной техникой», т.е. умение проанализировать возникающие художественные и технические задачи и претворить их в исполнении. Продолжая теорию Ф. Листа, И. Гофман считал, что техника коренится не в пальцах, а в мозгу, в музыкальной воле и выработке умственных представлений о звуковых задачах.

Выдающаяся роль в формировании пианистической школы XX века принадлежала *Ф. Бузони* (1866–1924). Выработать технику, по его мнению, можно в меньшей степени посредством физических упражнений и в большей степени путем духовного постижения задачи, т.е. анализа трудностей и приспособления их к собственным возможностям. Ф. Бузони – один из ярчайших представителей направле-

ния в пианизме, в котором главенствующее место заняла мыслительная, умственная аналитическая работа.

Таким образом, клавирно-фортепианная техника в своей эволюции прошла длительный путь, на который в первую очередь повлияло появление нового инструмента – фортепиано, что потребовало от исполнителя иных приёмов игры. Постоянное стремление «рационализировать» техническую работу, желание найти наиболее эффективные способы освоения пианистического мастерства привели к пониманию того, что никакие искусственные механические устройства и приспособления не могут заменить интеллект исполнителя, а художественное творчество и технические умения в исполнительском процессе представляют собой гармоничный синтез взаимосвязанных и взаимообусловленных компонентов.

Список литературы

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. Части 1 и 2. – 2-е изд., доп. / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. *Николаев А.А.* Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учебное пособие для фортепиан. фак. муз. вузов / А.А. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 112 с.

УДК 372.878+[786.2:781.97]

РОЛЬ РЕПЕРТУАРА В РАЗВИТИИ МУЗЫКАНТА

Ф.Ю. Аветисян

*Армянский государственный педагогический
университет им. Хачатура Абовяна
г. Ереван, Армения*

Аннотация. Статья посвящена влиянию репертуара в классе фортепиано на формирование эстетических качеств современной молодежи. Автор рассматривает основные разделы педагогического репертуара – классическую, народную и современную музыку, анали-