

Дайнеко Елена Витальевна

Преподаватель фортепиано

ГБОУ «КУВКИ ЛИ» «Керченский учебно-воспитательный комплекс-интернат лицей искусств)

Крым, г. Керчь, ул. Курортная 4, тел. 3-20-52

Методический доклад

Становление фортепианной педагогики

Несмотря на то что инструмент фортепиано был создан в XVIII веке, история методики преподавания игры на нем начинается с органно-клавесинного периода. Трактаты об игре на дальних «родственниках» фортепиано (органе, клавесине и др. разновидностях клавишных инструментов) периода эпохи Возрождения и расцвета клавесинизма дают представление о том, какой длинный и непростой путь прошла методика преподавания игры на фортепиано. Каждая из эпох в искусстве выработала свои традиции исполнения на клавишных инструментах в зависимости от господствовавших в то время эстетических критериев.

Средоточием культурной и ученой жизни были монастыри, где монахи-ученые готовили к церковной службе органистов, клавиристов, певцов, хоровых дирижеров и исполнителей на других инструментах. Главным клавишным инструментом эпохи Возрождения был орган, для которого писались сочинения как духовной, так и светской тематики. Поэтому значительная часть педагогических пособий того времени посвящена описанию особенностей исполнения на этом инструменте.

Целью обучения музыке в эпоху Средневековья и Возрождения было многогранное развитие способностей – как исполнительских, так и композиторских. В трактатах XVI века, посвященных музыкальному

искусству, формулируются методические принципы игры на клавишных инструментах (органе, клавесине) – требования посадки, положения рук во время исполнения. Так, например, испанский монах и органист Хуан Бермудо в своей работе «Декларация о музыкальных инструментах» (1555) в главе «Некоторые советы исполнителям» подробно раскрывает проблему посадки, аппликатуры, исполнения украшений. Из приведенных им примеров видно, что испанские органисты использовали подкладывание первого пальца и переключивания через первый палец длинных пальцев (гаммообразные последования в восходящем движении рекомендуется играть правой рукой: 1, 2, 3, 4 – 2, 3, 4 пальцами, левой – 4, 3, 2, 1,4,3, 2, 1).

В эпоху Возрождения и – позже – эпоху классицизма научные трактаты о музыкальном исполнительстве ставили своей целью воспитать разносторонне развитого музыканта: исполнителя – композитора – педагога, который бы органично сочетал в себе эти разные грани деятельности. Причем к исполнению музыки вырабатывался более творческий подход, чем на современном этапе. Музыканту нужно было уметь аккомпанировать певцам лишь по записи генерал-баса, прелюдировать во время церковной службы, а также сочинять музыку к различным городским, церковным или придворным праздникам.

Органно-клавесинный период развития педагогики длился до конца XVI века, после чего в XVII-XVIII веках происходит их размежевание: орган ассоциируется прежде всего с церковным обиходом, а клавесин получает статус светского инструмента, незаменимого в бытовом музицировании и концертном исполнительстве.

В становлении методики исполнительства на клавишных инструментах большую роль на протяжении всего периода ее существования сыграли выдающиеся композиторы, которые одновременно были музыкантами-виртуозами: Ф.Куперен, Ж.-Ф. Рамо, И.С. Бах, Д.Скарлатти, Ф.Э.Бах. Их сочинения отражали уровень развития приемов исполнения на клавишных инструментах того времени. Далее «эстафету» органичного

существования композиторской, исполнительской и педагогической деятельности подхватили Гайдн, Моцарт, Бетховен, значительно обогатив репертуар и палитру приемов фортепианной выразительности, далее – Лист, Шуман, Шопен.

Первая половина XVIII века стала периодом наивысшего расцвета клавесинизма, когда к созданию произведений для этого инструмента обращались И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Д. Скарлатти, французские композиторы. Клавесинная педагогика обогатилась такими научными трудами, как «Искусство игры на клавесине» Ф.Куперена, «Метода пальцевой механики» Ж.-Ф. Рамо и «Опыт истинного искусства игры на клавире» Ф.Э. Баха.

В эпоху классицизма трактаты о музыке отображают связь методических установок авторов с эстетическими вкусами и господствующим стилем, с теми задачами, которые они ставят перед исполнителями. Наиболее показателен в этом плане «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» Филиппа Эммануила Баха (1714-1788). В этой работе музыкант раскрывает вопросы теории музыки, исполнительства, искусства импровизации. Особое внимание автор уделяет вопросам техники игры на клавире и важность задействования самого сильного – первого – пальца. Важным для Ф.Э. Баха является органичное сочетание технической и эмоциональной сторон исполнения музыкального произведения, ведь «исполнение должно идти от души».

Как считает Д. Алексеев, перед исполнителем на клавире стояли труднейшие и разнообразнейшие задачи, решить которые в комплексе представляется практически невозможным современному исполнителю на фортепиано. Здесь не только умение блестяще читать с листа произведения для любых инструментов и транспонировать, но и умение обрабатывать мелодию в разных фактурных вариантах, расшифровать цифрованный бас, воссоздавая музыкальную ткань всего лишь по нижнему голосу. Неслучайно поэтому большинство исполнителей обладали также композиторским талантом и публично исполняли в первую очередь свои собственные

сочинения. Такое разностороннее развитие музыканта являлось результатом планомерного обучения с самого раннего возраста как искусству исполнения, так и азам композиторского мастерства.

При игре на клавесине важными были легкость и подвижность пальцев при практически неподвижной кисти, отчетливость игры, тонкость отделки деталей. Знаменитый советский дирижер и пианист Геннадий Рождественский пишет: «Задумаемся над судьбой фортепиано. Как эволюционировала его техника! Но по-прежнему очень трудно хорошо играть сонаты Скарлатти, хотя после Рахманинова, Скрябина, Метнера, Прокофьева и Бартока виртуозными трудностями никого не удивишь».

В 1709 году, когда произошло знаменательное событие – итальянец Бартоломео Кристофори изобрел «клавесин с тихим и громким звуком», названный «фортепиано», Ф.Э. Бах был одним из первых музыкантов, признавших эстетическую ценность этого нового инструмента. Чуть позже подобные инструменты сконструировали немец Кристоф Готлиб Шретер (в 1717 году) и француз Жан Мариус (1716). Щипковый механизм в инструменте был заменен новым, ударным – молоточковым, поэтому изменилась и стала более плотной клавиатура, которая требовала сильного и четкого удара пальцев.

В итоге в странах первооткрывателей фортепиано – Австрии, Франции и Англии – зародились три ветки фортепианного исполнительства. В Англии одним из первых новый инструмент освоил Муцио Клементи, во Франции – Луи Адам, немецкую школу возглавили композиторы – венские классики Гайдн, Моцарт и Бетховен.

Английская фортепианная школа, возглавляемая М.Клементи, стала известна благодаря своим традициям многочасовых упражнений в работе над техническим мастерством. Отсюда – культ сильных, молоточкообразных пальцев при неподвижной руке, ритмическая точность и любовь к резким динамическим контрастам. Однако при исполнении на форте октавных и

аккордовых последований Клементи требовал игры от плеча – для достижения наибольшей яркости звучания.

«Отцом» парижской школы явился Луи Адам, учитель которого, Н.И. Гюльмандель, в свою очередь брал уроки у Ф.Э. Баха. Главной педагогической задачей Адам считал воспитание исполнителя, способного тронуть душу слушателя. Поэтому в своей педагогической практике он много внимания уделял достижению выразительности фразировки мелодии и любого пассажа, а технические задачи подчинял решению прежде всего художественных. Гаммы и арпеджио Адам советовал играть различными оттенками и штрихами, добиваясь гибкости и разнообразия исполнения.

На протяжении целого века фортепиано приходилось соперничать с его предшественниками, с которыми не спешили расставаться высокородные меломаны. Однако постепенно условия существования исполнительства вышли за пределы салонов для привилегированной публики на большую эстраду, на которой тихий и блеклый, быстро затухающий звук клавесина не мог впечатлить слушателей. А фортепиано как раз отвечало требованиям больших публичных концертов, на нем стала возможной передача постепенного увеличения или уменьшения силы звука, которой не обладали ни клавесин, ни орган. Ньюансировка игры зависела от силы и характера нажима на клавиши.

Окончательное размежевание профессий композитора, исполнителя и педагога происходит в эпоху романтизма. Если раньше перед исполнителями в процессе игры ставилось решение творческих задач, требующих композиторских навыков импровизации, досочинения, то в XIX веке, когда композиторы стали полностью выписывать текст произведения, необходимость этого умения у исполнителей постепенно отпала. Вместо этого возросли требования к техническому уровню исполнения. Все больший акцент в произведениях ставится на высокой технической сложности текста. Теперь творческий аспект перенесся в область интерпретации музыкальных произведений различных эпох и жанров.

Одним из видных фортепианных педагогов эпохи романтизма был ученик Бетховена, живший в Вене, чех Карл Черни, сочинивший множество этюдов на различные виды техники. Кроме того, он является автором двух исследований – «Систематического руководства по импровизации на фортепиано» (1828) и «Полной теоретической и практической фортепианной школы» (1846). В методику преподавания К. Черни внес много новаторского: его главная установка – гибкая кисть и предплечье при беглых пальцах. Подкладывание первого пальца при неподвижной руке Черни заменил разворотом предплечья и кисти по направлению движения пассажа. Так же как Адам, Черни считал важнейшей задачей выработку разнообразного туше, для чего рекомендовал играть гаммы и упражнения различными штрихами и при разнообразной динамике.

Широкое признание получила педагогическая деятельность ученика Моцарта И.Н. Гуммеля, создавшего «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности» (1828). «Руководство...» состоит из трех разделов: первый посвящен знакомству с азами игры на инструменте, второй – вопросам аппликатуры, третий – процессу исполнения и украшениям. Как считал Гуммель, есть одна способность, которой нужно обладать от природы и которую можно только усовершенствовать, – это музыкальность, придающая выразительность исполнению. Для того чтобы развить это чувство, Гуммель советует побольше слушать знаменитых исполнителей, особенно певцов. В процессе исполнения произведения недопустимы излишняя эмоциональность с мимикой и жестами, применение избыточной педали, «переборы» с темпами. Вместо этого нужно сосредоточить свои усилия не на внешних эффектах, а на достижении максимального разнообразия в туше и передаче внутреннего содержания произведения. «Однако прийти к этому можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев вплоть до самых их кончиков, благодаря

чему становится доступным удар любой силы – от наибольшего до легчайшего прикосновения к клавише», – пишет И.Н. Гуммель.

В России в XIX веке начинает формироваться фортепианная школа, которая поначалу опирается на опыт приезжих заграничных музыкантов. Большое влияние на становление русской педагогической школы оказал ученик Муцио Клементи Джон Фильд, который, приехав в Россию, остался здесь до конца жизни. У него учились многие видные музыканты, среди которых – основатель русской композиторской школы Михаил Иванович Глинка.

Именно в эпоху романтизма на сцену начинают выноситься произведения прошлых эпох, у публики появляется огромный интерес к таким концертам. В 1832 г. Ф. Ж. Фетис организовал первые «Исторические концерты» в Париже. Его инициативу подхватили другие музыканты, и такая форма стала популярной и способствовала распространению интереса к старинной музыке вплоть до первой трети XX века. Концертная активность опиралась на стремительно развивающееся историческое музыковедение и примыкающую к нему издательскую деятельность. Начинается эпоха выпуска полных собраний сочинений И. С. Баха (46 тт., 1850–1900), Генделя (93 тт., 1858–1903), Палестрины (33 тт., 1862–1907), Шютца (18 тт., 1885–1927), Свелинка (12 тт., 1894–1901, все – Лейпциг), Рамо (18 тт., Париж, 1896–1924) и т.д.

Игнац Мошелес первым в Лондоне в мае 1837 в трех концертах цикла «Исторические вечера клавирной музыки» исполнил пьесы Скарлатти, Генделя, Баха и их современников на клавесине. Лишь почти двадцать лет спустя его примеру последовал Чарльз Сэлэмен, затем Эрнст Пауэр, Карл Энгель, Иоганн Хайнрих Бонавиц, Фредерик Босковиц, Альфред Хипкинс. Луи Дьемер во Франции не только использовал в своих концертах клавесин, но и организовал «Общество старинных инструментов» (1889), в ансамбль которого входили также различные виды виол. В конце XIX – начале XX века ведущим исполнителем на клавесине стала Ванда Ландовская, которая

пропагандировала этот инструмент и боролась за его жизнь на концертной эстраде.

В XIX веке многие педагоги главной своей целью ставили развитие быстроты и силы пальцев, из-за чего произошло выхолащивание содержательной стороны произведения в процессе исполнения. Изобретались различные приспособления, ускоряющие процесс растяжения руки и способствующие выработке наибольшей силы пальцев. Выработка силы пальцев стала основной целью многих виртуозов-техницистов, которые стремились поразить публику скоростью и блеском своего исполнения аккордовой, октавной техники, двойных нот, репетиций, забывая о художественной стороне произведений.

Вокруг методики преподавания фортепиано также в прессе разворачивались целые баталии, происходила и борьба различных стилевых направлений в исполнительстве (так называемый «классический» и «романтический» подход к трактовке произведения).

Однако в XIX веке, несмотря на резко поляризовавшиеся взгляды на технику и проблемы исполнительской интерпретации, все-таки были примеры органичного взаимодействия этих двух сторон мастерства. Наиболее ярко они воплотились в искусстве пианистов и композиторов Ференца Листа и Фридерика Шопена. Их творчество объединяет убежденность в том, что техника должна подчиняться художественным задачам в исполнении музыкального произведения.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. – К., 1984.
2. Гринштейн С. Очерки по истории фортепианной педагогики. – Спб.,1996.
3. Грум-Гржимайло Т. Искусство фортепиано. – М.,1979.
4. Друскин М. Клавирная музыка. – Л.,1960.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М., 1973
6. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., 1980.