

РОЗВИТОК ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТЕОРЕТИЧНОЇ ДУМКИ З ПРОБЛЕМ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА У XVII – XIX СТ.

Рум'янцева Алла Юріївна

кандидат мистецтвознавства, доцент
Харківська державна академія культури

Вступ./Introduction. Розвиток методичних принципів фортепіанного виконавства відбувався в результаті пошуку і затвердження інноваційних прийомів фортепіанної гри. Новація передбачає перетворювальну творчу діяльність, наслідком якої є збагачення традиційних методичних принципів, вихід за межі традиційного і створення нового. Бажання удосконалити виконавську майстерність, розширити можливості фортепіано, знайти нові фарби та засоби виразності для розкриття художнього змісту твору спонукало видатних піаністів перемагати опір традиційних усталених принципів фортепіанної гри і створювати нові. Яскравою ілюстрацією цьому є розвиток західноєвропейської теоретичної думки з проблем фортепіанного виконавства у XVII – XIX ст.

Мета./Aim. Визначити чинники, які зумовлювали процес еволюції теоретичного усвідомлення принципів фортепіанного виконавства.

Матеріали та методи./Materials and methods. У публікації використані культурологічний метод, принцип історизму, методи об'єктивізму, аналізу та синтезу. Джерельною базою стали матеріали з історії фортепіанного мистецтва.

Результати та обговорювання./Results and discussion. Генеза методичної думки з проблем фортепіанного виконавства почалася з XVII ст. і збіглася у часі з поширенням клавірного мистецтва. Перші методичні праці, відомі нам з «Історії фортепіанного мистецтва» О. Д. Алексєєва: «Трактат про настроювання спінету і про зрівняння його звучання з вокальною музикою» Ж. Дені (1650), а також «Клавесинні принципи» М. Сен-Ламбера» (1702) мали прикладну спрямованість і містили цінні методичні вказівки про необхідність індивідуального підходу до учня, про вплив музики на людину, про

імпровізаційне використання орнаментики. Незважаючи на деякий примітивізм суджень авторів з позицій сучасної наукової думки, ці роботи дають можливість створити уявлення про виконавські і педагогічні принципи того часу.

Наступним кроком у розвитку принципів клавірного виконавства стали керівництва французьких клавесиністів. Проблемі м'язової свободи та визначенню всіх аспектів «невимушеної» постави за інструментом присвячений трактат Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» (1716). Ж. Рамо в «Методі пальцевої техніки» (1724) сконцентрувався на проблемі технічного удосконалення позиційної дрібної пальцевої техніки. По при всій помилковості його педагогічних поглядів щодо необхідності багатогодинного механічного тренування вправ на інструменті, прогресивні думки про необхідність розвитку гнучкості зап'ястка і використання всіх пальців при грі на інструменті можуть стати у нагоді і у наш час.

Особливу роль в історії розвитку клавірного мистецтва зіграло керівництво К. Е. Баха «Досвід про істинне мистецтво гри на клавирі» (1ч. – 1753, 2ч. – 1762). Ця праця стала теоретичним узагальненням кращих педагогічних принципів різних національних шкіл. Прогресивні методичні положення цієї роботи не втратили своєї актуальності в музично-теоретичному просторі сьогодення. Настанови композитора про необхідність «співу» на інструменті, утримування від зовнішньої віртуозності та ін., стали підґрунтям на якому формувалась не тільки майстерність нових поколінь виконавців, а й подальша методична думка в фортепіанній сфері.

Спроба усвідомлення в теоретичних аспектах саме фортепіанного виконавства починається з кінця XVIII ст. і збігається у часі з витискуванням клавикордів, поширенням і популяризацією фортепіанного музикування. Квінтесенцією методичної думки часів класицизму стало «Ґрунтовне теоретичне і практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до найголовнішої закінченості» (1828) І. Н Гуммеля, в якому він висловив не тільки свої побажання, а й методичні настанови свого

вчителя – В. А. Моцарта. Принципи оволодіння різними видами туше шляхом внутрішнього відчуття кінчиків пальців, а також: критичне відношення автора до зовнішніх віртуозних ефектів, багатогодинної пальцевої гімнастики і зміни темпу протягом виконання твору свідчать про прогресивність його поглядів на свій час.

Виняткову роль в теоретичному усвідомленні фортепіанного мистецтва зіграла публіцистична діяльність Р. Шумана, якого насамперед цікавили питання етичного й естетичного виховання, музичної ерудиції майбутніх музикантів. Р. Шуман наполягав на необхідності зацікавленості учнів процесом удосконалення своєї майстерності, акцентував увагу на важливість невинного слухового контролю під час виконання. Композитор критикував захоплення технікою заради техніки, радив розвивати відчуття міри у вправах, а також непримиренно ставився до рутинних суджень і дилетантизму в мистецтві. Інноваційні педагогічні погляди Р. Шумана стали основою, на якій будувалась сучасна музична методика гри на фортепіано.

В 30-40 рр. XIX ст. під час поширення віртуозного мистецтва методична думка була спрямована на технічний розвиток та оволодіння новими на той час руховими прийомами: використанням ваги руки, розвитком свободи рухів зап'ястка, ліктя, передпліччя. Захоплення технікою іноді доходило до абсурду, що проявлялось у використанні механічних апаратів для тренування руки і пальців. Саме такий пристрій пропагувала робота Ф. Кальбренера «Метод для навчання на фортепіано з допомогою рукостава» (1830).

Особлива роль у розвитку теорії і практики віртуозного мистецтва належить К. Черні. Його «Повна теорія і практика фортепіанної школи, що доведена у прогресивній послідовності від початкового навчання до найвищої закінченості» вперше в методичній літературі пов'язувала технічні задачі з художніми. Це стосувалось гри гам, етюдів і вправ зі зміною штрихів, прийомів і динаміки, а також з метричними акцентами початку тактів. Динаміці, артикуляції, темпу майстер фортепіанного етюдів присвятив цілі розділи роботи. Головною ж його інновацією було привертання уваги до стильових

особливостей твору. Детермінантами певного стилю виконання К. Черні вважав винятковість індивідуальності композитора, специфіку школи до якої він належав, а також особливості часу в якому творив митець.

Видатний віртуоз XIX ст. С. Тальберг опікувався проблемою співу на фортепіано. В передмові до збірника транскрипцій «Мистецтво співу в застосуванні до фортепіано», він ретельно виписав рухові прийоми, що сприяють розкріпаченню ігрового апарату. Піаніст обґрунтував необхідність використання ваги руки при занурюванні у клавішу для поліпшення якості звуку. Також він акцентував увагу на важливості невпинного самоконтролю і суворості самооцінки під час занять на фортепіано. Ці методичні настанови С. Тальберга були новим кроком на шляху удосконалення фортепіанної техніки.

Своєрідним узагальненням педагогічних принципів багатьох видатних майстрів фортепіанного мистецтва стала фундаментальна сумісна праця бельгійського мистецтвознавця Ф. Фетіса і одного з перших віртуозів-інтерпретаторів І. Мошелеса «Метод методів для фортепіано, або трактат про мистецтво гри на цьому інструменті, що заснований на аналізі найкращих праць у даній області і спеціально методів К.Ф.Е. Баха, Марпурга, Тюрка, А. Е. Мюллера, Дюсека, Клементі, Гумеля, Адама, Кальбренера, і А.Шмідта, а також на порівнянні і оцінці різних систем виконання і аплікатури деяких славнозвісних віртуозів: гг. Шопена, Крамера, Дьолера, Гензельта, Ліста, Мошелеса, Тальберга» (1837). В даному дослідженні наведені різні точки зору на певні рухові прийоми і аплікатурні принципи. Інновацією цього керівництва стало положення про необхідність індивідуального підходу до вибору рухових прийомів, згідно художніх задач, що поставлені.

Про новаторські ідеї педагогіки Ф. Шопена в руховій сфері свідчать спогади його учнів і сучасників. Вагома роль в увічненні творчої індивідуальності геніального піаніста-композитора належить В. Ленцу і його монографії «Видатні піаніст-віртуози нашого часу» (1872). Надзвичайна гнучкість рук і велике розтягування пальців композитора-піаніста зумовлювали незвичайність його туше і своєрідність звучання роялю. Використання під час

гри кистьових рухів зап'ястка, передпліччя і плеча сприяло досягненню звуку певної якості. Сформульований Ф. Шопеном новий аплікатурний принцип, що полягав у використанні індивідуальних особливостей кожного пальця, став прогресивним нововведенням у мистецтво віртуозної гри.

Вагомий внесок у розвиток прогресивних педагогічних принципів ХІХ ст. зробив видатний музикант-просвітник Ф. Ліст. Його діяльність в області піаністичного мистецтва посідає особливе місце в історії музичного культури, про що свідчать спогади сучасників піаніста: В. Стасова, О. Зілоті. З монографій А. Буас'є «Уроки Ліста» і Л. Рамана «Педагогіка Ліста» можна зробити висновок, що пріоритетними для музиканта були виховні і просвітницькі аспекти діяльності, а педагогічні методи піаніста дуже відрізнялись від загальноприйнятої в ХІХ ст. викладацької. Новаторство педагогічних поглядів було зумовлено специфікою виконавства геніального композитора. Неперевершений віртуоз-імпровізатор, який започаткував практику проведення сольних концертів, він істотно розширив можливості фортепіано і володів величезною силою емоційного впливу на публіку. Ф. Ліст першим з піаністів-педагогів дав рецепт подолання фактурних труднощів з допомогою використання фундаментальних формул, і головне, шляхом підкорення технічних задач художнім, тобто, вживанням у образний зміст твору. Ритмічна свобода, ретельна розумова робота, розвиток внутрішнього слуху, використання специфічної продовженої педалізації і тембрових можливостей фортепіано для створення незвичних звукових ефектів, розробка прийому розподілу звуків між обома руками – всі ці інновації лістівського виконавства детермінували появу нових принципів у фортепіанній педагогіці.

Особливим періодом у розвитку піаністичного мистецтва стала друга половина ХІХ ст. Поширення і популяризація фортепіанного виконавства підняли його на більш високий професійний рівень. Характерною особливістю часу стало зростання кількості піаністів-інтерпретаторів, що зумовило підвищення інтересу до теоретичного вивчення проблем піаністичної культури і виникнення нових галузей музикознавства – історії і теорії піанізму. Так був

започаткований новий напрямок досліджень: історико-теоретичний. Серед узагальнюючих праць цього напрямку слід виділити «Історію фортепіанної гри» К. Ф. Вейтцмана (1863) і «Історію фортепіано» А. Мармонтеля (1885), «Історію фортепіано і піаністів» Е. Рапіна (1904), «Фортепіано і його майстри» О. Бі (1898). Цінні знання з історії фортепіанного мистецтва містять також монографії О. Яна «В. А. Моцарт», Ф. Шмідта «І С. Бах», В. Ленца «Видатні піаністи-віртуози нашого часу з найвідоміших (1872), А. Мармонтеля «Знамениті піаністи (1878)».

У другій половині ХІХ ст. починається інтенсивний розвиток наукової думки з проблем фортепіанного виконавства. Серед узагальнюючих теоретичних праць з цієї проблематики треба відзначити «Естетику фортепіанної гри» А. Кулака (1860), «Катехізис фортепіанної гри» Г. Римана (1888), «Систематичне керівництво навчання грі і музиці» Л. Кьолера (1857-1858), «Теорія музичного вираження. Акценти, відтінки, і темпи в музиці вокальній і інструментальній» М. Люсі (1888), «Необхідний керівник для піаніста» А. Контського. Всі ці праці містять цінний методичний матеріал. Великий інтерес для піаністів представляють записані Теодором Пфейфером «Лекції Ганса фон Бюлова» під час читання їм у Франкфурті на Майні (1884-1886) «Курсу інтерпретації фортепіанної музики». Цей курс став прообразом сучасного курсу «Історії і теорії піанізму». Г. фон Бюлов – прихильник усвідомленого виконавства, в якому пріоритетним є інтелект, а емоції підкоряються розуму. Увага до найменших конструктивних елементів і деталей музичної тканини, ретельний розклад твору на складові частини – всі ці найважливіші принципи індуктивного методу осягнення твору започаткував Г. фон Бюлов – великий майстер академічного піанізму.

Висновки./Conclusions. Таким чином, процес розвитку теоретичного усвідомлення проблем фортепіанного виконавства у західноєвропейській традиції проходив поступово від перших праць прикладного характеру (ХVІІ ст.) до розвитку теоретично-практичного і історико-теоретичного напрямків досліджень (ХІХ ст.). Специфіку цього процесу визначали

наступність і еволюційність. Підйом рівню науково-дослідницької думки з проблем фортепіанного виконавства на більш високу ступінь еволюції зумовлював творчий пошук видатних композиторів та піаністів. Удосконалюючи свій піанізм, вони стали першовідкривачами нових прийомів та педагогічних принципів, які збагачували як практику так і теорію піанізму інноваційними ідеями. Провірені часом прогресивні положення теорії піанізму, що містились в працях західноєвропейських митців стали підґрунтям на якому зароджувалась російська і українська науково-дослідницька думка. Сучасна мистецтвознавча думка з фортепіанної проблематики великою мірою базується на концептуальних ідеях, що були започатковані видатними представниками німецької, польської, угорської, французької піаністичної культури.