

## ІСТОРИОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Рум'янцева А. Ю., викладач кафедри теорії музики та фортепіано  
Харківська державна академія культури

**Анотація.** Стаття висвітлює стан науково-дослідницької думки з питання становлення і розвитку піаністичної культури. Література з даної проблематики класифікована за напрямками.

**Ключові слова:** піаністична культура, фортепіанне мистецтво, професійна фортепіанна освіта.

**Аннотация.** Румянцева А. Ю. *Историографические аспекты становления и развития пианистической культуры.* Статья освещает положение научно-исследовательской мысли по вопросу становления и развития пианистической культуры. Литература по данной проблематике классифицирована по направлениям.

**Ключевые слова:** пианистическая культура, фортепианное искусство, профессиональное фортепианное образование.

**Annotation.** Rumyantseva A. Yu. *Istoriografic aspects of becoming and development of pianistic culture.* The article explores the state of scientific thought on the problem of pianistic culture formation and development. Literature on this problem is classified according to the directions.

**Key words:** pianistic culture, piano art, professional piano education.

**Постановка проблеми:** Кожна національна культура має здобутки, що складаються з досягнень митців, які представляють ті чи інші регіони країни. Надбання представників піаністичної культури Харкова відомі не тільки в нашій країні, а й далеко за її межами, саме тому вагомий внесок харківських

педагогів-піаністів у розвиток українського піанізму заслуговує особливої уваги. Але, на жаль, належного аксіологічного теоретичного осмислення специфіки розвитку піаністичної культури Харкова, а також унікальності традицій, педагогічних і виконавських принципів майстрів харківської фортепіанної школи бракує. Особливо це стосується періоду 50 – 80-х рр. ХХ ст., коли фортепіанне мистецтво в країні переживало своєрідний «ренесанс», і поширення фортепіанної освіти набуло масового характеру. Саме цей парадокс значущості практики харківських митців в сфері фортепіанного мистецтва і відставання його теоретичного усвідомлення актуалізує необхідність ретельного вивчення особливостей розвитку найважливішого періоду в еволюції піаністичної культури Харкова.

**Аналіз останніх публікацій:** Стаття є частиною дослідницької роботи автора «Піаністична культура Харкова в 40 – 80-ті рр. ХХ ст.». Ця тематика була започаткована у дисертаційних роботах О. В. Кононової «Піаністична культура Харкова останньої третини ХІХ – початку ХХ сторіччя» (1986), З. М. Іовенко «Питання розвитку фортепіанного мистецтва Радянської України у 20-ті роки» (1978) і Н. Ю. Зимогляд «Піаністична культура України 30-50-х років ХХ сторіччя» (1996).

**Об'єкт** статті – піаністична культура Харкова, **предмет** – результати науково-дослідницької думки з теоретичного усвідомлення проблематики.

**Метою** статті є виявлення і аналіз у науковому мистецтвознавстві найбільш значущих праць, які висвітлюють специфіку розвитку піаністичної культури.

**Результати дослідження.** Проблема розвитку піаністичної культури Харкова завжди викликала неабиякий інтерес вітчизняних дослідників, але не набула належного висвітлення. Праць, що цілком присвячені цій тематиці, небагато. Їх зміст дуже часто обмежується рамками певного історичного періоду, що не дає можливості прослідити специфіку еволюції явища, яке досліджується. Ті ж роботи, що присвячені дослідженню загальних проблем культури або історії і теорії музики, містять дуже стислу інформацію з зазначеної проблематики. Це обумовлено тим, що в них піаністична культура не є безпосередньо об'єктом вивчення, а розглядається як частина загального цілого.

За аналогією типологічної класифікації літератури з ансамблевою культурою проф. І. І Польської, всю вивчену автором літературу, що тією чи іншою мірою стосується проблеми піаністичної культури, можна, за призначенням для тієї чи іншої діяльності в сфері фортепіанного мистецтва, віднести до 3-х напрямків: історико-теоретичного, аналітичного і теоретико-практичного [8, с. 192]. У зв'язку з обмеженням розміру статті, автор свідомо обходить увагою аналітичний напрямок і не досліджує композиторську творчість у фортепіанній сфері. Але перш ніж поглиблюватись у аналіз результатів дослідницької думки з проблем розвитку піаністичної культури, необхідно з'ясувати коло питань, що знаходяться в центрі уваги даної проблематики,

для чого розкриємо сутність категорії «піаністична культура», а, точніше, проаналізуємо її розуміння автором.

Щоб розкрити об'єм поняття «піаністична культура» треба визначити семантику кожної з двох складових частин даного словосполучення, основне змістовне навантаження в якому припадає на слово «культура». Значна трансформація розуміння такого багаторівневого явища як культура, починаючи з часів Цицерона до нашого часу, детермінувала багатоаспектність його тлумачень і визначень, серед яких важко знайти єдине вірне і всеохоплююче. На наш погляд, найбільш обґрунтованими є дефініції поняття «культура», в яких вона розглядається або як продукт діяльності, або як процес розвитку. Так, П. А. Сорокін розуміє культуру як деяку «сукупність, що створена або модифікована внаслідок свідомої або несвідомої діяльності людини» [9, с. 19]. А. В. Луначарський також вважає культуру «результатом діяльності людини» [7, с. 343]. Цікавим, на наш погляд, є тлумачення сутності культури М. В. Д'яченко «як способу соціальної організації історичного досвіду людей» [4, с. 162]. Поняття «культура» містить в собі і якісну характеристику, тобто міру удосконаленості, рівень розвитку конкретної людської діяльності, що саме і є критерієм прогресу цієї діяльності [5, с. 11].

Екстраполяція основних характеристик поняття «культура» на специфіку піаністичного мистецтва допоможе нам усвідомити зміст категорії «піаністична культура». Якщо розглядати піаністичну культуру як діяльність, то слово «піаністична» характеризує сферу (фортепіанну) і види цієї діяльності (педагогіка, виконавство, дослідництво, композиторська творчість). Враховуючи численність видів діяльності у фортепіанному мистецтві, піаністичну культуру можна уявити як багатофункціональну систему, кожна підсистема якої пов'язана з певною сферою творчої діяльності. Всі підсистеми є відносно самостійними і водночас взаємозалежними одна від одної. Крім перелічених, однією з важливіших підсистем піаністичної культури є професійна фортепіанна освіта, на теренах якої відбувається становлення і розвиток піаністичної культури, формується і вдосконалюється педагогічний досвід, здійснюється становлення теоретико-методичної і дослідницької думки, тобто, зароджується процес сприйняття, збереження, акумуляції і трансляції духовних цінностей. Піаністична культура також пов'язана з якісним показником – рівнем розвитку в певних історичних умовах. Рівень розвитку піаністичної культури великою мірою є критерієм прогресу суспільства.

Як складова частина музичної культури і різновид художньої, піаністична культура належить до духовної культури і великою мірою дублює закономірності її розвитку. Так, головною закономірністю розвитку піаністичної культури є спадкоємність, основним способом реалізації якої є традиція. Але піаністична культура відрізняється відносною самостійністю, що проявляється у виникненні своєї динаміки і фаз розвитку, свого критерію прогресу, а також специфічних зв'язків елементів системи. Духовну культуру можна досліджувати не тільки як предметну діяльність і як продукт діяльності, а й як процес.

Як і духовна культура, піаністична «охоплює як ступінь розвитку, стан, що був досягнутий, створені культурні блага, так і процес в якому вони створюються...» [6, с. 90]. Якщо піаністичну культуру розглядати у динамічному аспекті, як процес, треба зауважити, що його характерною ознакою є перетворювальна, тобто творча діяльність, результатом якої завжди стає вихід за межі традиційного. В піаністичній культурі як і в культурі взагалі «процесуальність і результати існують одночасно: в ній зберігаються не тільки цінності, що створені поколіннями, а й, що не менш важливо, способи створення, передачі і засвоєння цих цінностей...» [4, с. 73].

Отже, піаністичну культуру можна визначити як багаторівневе явище, що віддзеркалює специфіку всіх видів творчої діяльності у фортепіанній сфері, а також як специфічну форму музичної культури, основною характеристикою якої є форми екзистенції піанізму як мистецтва.

Таке ретельне дослідження сутності поняття «піаністична культура» дає можливість усвідомити чинники, що зумовили багатовекторність досліджень з даної проблематики, а надані в статті характеристики піаністичної культури обґрунтовують багатоваріантність предметів її вивчення музикознавцями.

З вище сказаного випливає, що аспектами дослідження піаністичної культури можуть бути:

- піаністична культура як багатофункціональна система, що розвивається;
- певна підсистема, що репрезентує той чи інший вид діяльності;
- процес і ступінь розвитку як всієї системи, так її окремих підсистем;
- способи засвоєння, акумуляції і трансляції духовних цінностей піаністичної культури;

Література з проблеми розвитку піаністичної культури віддзеркалює все розмаїття можливих аспектів її вивчення, а класифікація цієї літератури зумовлена висвітлюванням в ній певного виду діяльності.

Історіографічний аналіз стану дослідження певної проблеми може бути побудований як за хронологічним, так і за проблемним принципом. Перший підхід дає можливість розглянути згруповану за тими чи іншими ознаками літературу у хронологічному порядку. Другий спосіб – це аналіз літератури з проблематики за її підпроблемами та окремими аспектами. Почнемо історіографічний огляд проблеми з короткого хронологічного нарису.

Генеза дослідження зазначеної проблематики починається з XVII ст. і збігається у часі з поширенням клавірного мистецтва. Перші відомі нам з «Історії фортепіанного мистецтва» О. Д. Алексєєва праці: «Трактат про настроювання спінету і про зрівняння його звучання з вокальною музикою» Ж. Дені (1650), а також «Клавесинні принципи» М. Сен-Ламбера» (1702) мали педагогічну, методичну або виконавську, тобто, прикладну спрямованість [1, с. 27-136]. Вони відносяться до теоретико-практичного напрямку. містять цінні методичні думки і зауваження 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 нам можливість створити уявлення про виконавські і педагогічні принципи того часу.

Наступним кроком в розвитку виконавських принципів стали клавірні керівництва французьких клавесиністів. В трактаті Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» (1716) увага автора зосереджена на проблемі м'язової свободи, а також на ретельному викладенні всіх аспектів невимушеної посадки за інструментом. Ж. Рамо в «Методі пальцевої техніки» (1724) сконцентрувався на проблемі технічного удосконалення позиційної дрібної пальцевої техніки. Попри 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 клавірі» (1 ч. – 1753, 2 ч. – 1762). Ця праця стала теоретичним узагальненням кращих педагогічних принципів різних національних шкіл. Прогресивні методичні принципи 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 феномену саме піаністичної культури починається з кінця XVIII ст. і збігається у часі з витискуванням клавікордів, поширенням і популяризацією фортепіанного музикування. Нечисленні публікації того часу мали практичну спрямованість і торкалися питань методики гри на фортепіано.

Квінтесенцією методичної думки часів класицизму стало «Грунтовне 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 той час.

Виняткову роль в теоретичному усвідомленні фортепіанного мистецтва зіграла публіцистична діяльність Р. Шумана. Головною особливістю його літературних праць була широта і глибина постановки проблеми. Видатного композитора цікавило перш за все питання етичного і естетичного виховання майбутнього музиканта. Також він акцентував увагу на важливості загальної і особливо музичної ерудиції учнів. Р. Шуман підкреслював необхідність зацікавленості до роботи на інструменті, а також важливість невинного слухового контролю під час заняття. 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 змагання класиків з романтиками і поширення віртуозного мистецтва, крім композиторів – виконавців з'явилися музиканти – інтерпретатори. Педагогіка цього часу була спрямована на технічний розвиток шляхом оволодіння новими на той час руховими прийомами: використанням ваги руки, розвитком свободи рухів зап'ястка, ліктя, передпліччя. Також велике значення приділялось співу на фортепіано, про що свідчать праці С. Тальберга «Мистецтво співу в застосуванні до фортепіано» і Ф. Вік «Фортепіано і спів». Захоплення пальцевою 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.

Як вже зазначалось, 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 невинного самоконтролю і суворой 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: гт. 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) [2, с. 110]. 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 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 XIX 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 XIX ст. викладацької практики [2, с. 140-141]. Новаторство педагогічних поглядів було зумовлено специфікою виконавства геніального композитора. Неперевершений віртуоз-імпровізатор, який започаткував практику проведення сольних концертів, він істотно розширив можливості фортепіано [3, с. 16]. Піаніст 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 лістовського виконавства детермінували появу нових методів у фортепіанній педагогіці.

Особливим періодом у розвитку піаністичного мистецтва стала друга половина XIX 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)» [2, с. 181].

У другій половині XIX ст. починається також інтенсивний розвиток наукової думки з проблем виконавства і інтерпретації. Серед узагальнюючих теоретичних праць з цієї проблематики треба відзначити «Естетику фортепіанної гри» А. Кулака (1860), «Катехізис фортепіанної гри» Г. Римана (1888), «Систематичне керівництво навчання гри 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 фактологічний матеріал. Великий інтерес для піаністів представляють записані Теодором Пфейфером «Лекції Ганса Бюлова» під час читання їм у Франкфурті на Майні (1884-1886) «Курсу інтерпретації фортепіанної музики» [2, с. 178]. Цей курс став прообразом сучасного курсу «Історії і теорії піанізму». Г. 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. Бюлов – великий майстер академічного піанізму.

**Висновки.** Таким чином, процес становлення і розвитку теоретичного усвідомлення різних аспектів піаністичної культури, починаючи з XVII ст., проходив поступово від перших праць прикладного характеру до розвитку у XIX ст. теоретично-практичного і історико-теоретичного напрямків досліджень. Специфіку цього процесу визначали наступність і еволюційність. Кожен піаніст-композитор, а з другої половини XIX ст. і піаніст-інтерпретатор був першовідкривачем певних педагогічних принципів, які збагачували як практику, так і теорію піанізму інноваційними ідеями. Саме це детермінувало підйом рівню науково-дослідницької думки з проблеми виконавства, педагогіки, а згодом і історії фортепіанного мистецтва на більш високу ступінь еволюції. Перевірені часом прогресивні положення історії і теорії піанізму, що містились в працях західноєвропейських митців, стали підґрунтям на якому зароджувалась російська і українська науково-дослідницька думка, про що піде мова у наступній статті автора. Сучасна мистецтвознавча думка з фортепіанної проблематики великою мірою базується на концептуальних ідеях, що були започатковані видатними представниками німецької, польської, угорської, французької піаністичної культури.

#### Література:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. ч. 1 / А. Д. Алексеев. – М.: ГМИ, 1962. – 143 с.



2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. ч. 2 / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка. – 1967. – 285 с.
3. Буасье А. Уроки Листа / А. Буасье. – С-Пб.: Композитор, 2002. – 76 с.
4. Дьяченко Н. В. Отрицание и преемственность в развитии культуры / Дьяченко Н. В. – Харьков: Основа, 1992. – 170 с.
5. Иконникова С. Н. Методологические аспекты теории культуры как науки / С. Н. Иконникова // Методология и методы исследования культуры. – Л., 1984. – 53 с.
6. Ион Э. Проблемы культуры и культурной деятельности / Э. Ион. – М.: Прогресс, 1969. – 114 с.
7. Луначарский А. В. Идеализм и материализм. Культура буржуазная и культура пролетарская / А. В. Луначарский. – М. – Л.: Красная новь, 1924. – 211 с.
8. Польская И. И. Типологическая классификация современных исследований в сфере ансамблевой музыки / И. И. Польская // Музичне мистецтво. – Зб. наук. статей. – Донецьк.: тов «Юго-восток, Лтд.», 2004. – 274 с.
9. Сорокин П. А. «Социальная и культурная динамика» / П. А. Сорокин. – М.: Астрель, 2006. – 176 с.

*Надійшла до редакції 16.03.2009*