

Цюлюпа Н.Л.

Рівненський державний
гуманітарний університет

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА (XVIII-XX СТ.)

Анотація. В статті розглядаються основні етапи становлення та розвитку фортепіанного виконавства України, здійснено порівняльний аналіз характерних рис фортепіанного мистецтва у різних історичних та соціально-економічних умовах.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, національне піаністичне мистецтво.

Аннотация. Цюлюпа Н. Л. Исторические аспекты становления и развития национального фортепианного исполнительства (XVIII-XX в.). В статье рассматриваются основные этапы становления и развития фортепианного искусства Украины. Проведён сравнительный анализ характерных черт фортепианного искусства в разных исторических и социально-экономических условиях.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, национальное пианистическое искусство.

Annotation. Tsululupa N. L. Historical aspects of becoming and development national piano performance (XVIII-XX st.). The article reviews the main stages of the development of piano performance in the Ukraine, the author compares the basic features of piano art in different historical and socio-economic conditions.

Keywords: piano performance, national pianistic art.

Відродження національної культури у контексті духовного збереження та розвитку культурно-освітньої самосвідомості українського народу вимагає від сучасної науки теоретичного переосмислення комплексу художніх цінностей, ґрунтовного висвітлення величезного виконавського досвіду.

Історія фортепіанного виконавства як складової частини національної української культурної спадщини є яскравим підтвердженням традиційності розвитку професійного музичного виконавства.

Вивчення надбань минулих поколінь – важливий чинник усвідомлення культурно-мистецьких процесів та визначення пріоритетних шляхів розвитку фортепіанного мистецтва в умовах сучасної України, інтегрованої до Європейської спільноти.

Вагомий доробок у вивченні історії становлення та розвитку фортепіанного виконавства належить науково-дослідницьким працям Н. Кашкадамової, О. Михайличенка, А. Алексєєва, Б. Асаф'єва, Л. Баренбойма, О. Николаєва, Г. Когана та ін.

Водночас, питання генезису національного фортепіанного виконавства майже не знайшли свого відображення у їх працях. Значні досягнення та багата історія національного піаністичного мистецтва вимагають ґрунтовного вивчення, здійснення порівняльного аналізу його характерних рис у різних історичних та соціально-економічних умовах. Тому, **метою** статті є розкриття шляхів становлення та розвитку фортепіанного виконавства в Україні.

Необхідно зазначити, що відмінною рисою українського фортепіанного виконавства на перших етапах його формування (друга половина XVIII - перша половина XIX ст.) була перевага аматорського музикування. Піднесенню фортепіанного виконавства сприяли "освічені аматори". На сторінках печатних видань, крім постановки загальних питань про сутність музики та її місця у системі мистецтва, її впливу на людину, постійно обговорюються "естетичні вимоги" до виконання. Вищої оцінки музичних критиків заслуговує гра "приятна", "граційна", "душевна". Музичні смаки стосовно фортепіанного виконавства визначала національна культура вокального інтонування, адже мистецтво співу на інструменті найбільше відповідало принципу самовираження духовного світу українця. Прогресивною рисою вітчизняної педагогіки стає увага до змістовності виконання, критика "чистої" віртуозності як самоцілі. Осуджується навіть мода на "вундеркіндів", рекламування яких негативно позначається на творчому зростанні музикантів.

Навчання гри на фортепіано до появи консерваторій в цілому не претендувало на постановку і вирішення суто професійних завдань. В межах домашньої освіти і приватних навчальних закладів різного типу воно розглядалось із загальноосвітніх позицій. У поглядах на фортепіанне виконавство концентруються дві лінії: розвиток класичних традицій на основі вивчення досвіду зарубіжних країн (в цей час з'являються переклади методичних праць Ф. Гюнгена, В. Манфредіні, Д. Тюрка та інших авторів), а також надання музичній освіті національного змісту.

Надійшла до редакції 31.10.2011

Відображуючи в цілому ідеї, що сформувалися у західноєвропейському і російському піанізмі, українські педагоги-музиканти ставлять за мету виховання навичок художнього виконання, приділяють багато уваги правильній аплікатурі, педалізації, постановці рук. Послідовність розвитку технічних навичок учнів вони будують на грі різних вправ, етюдів, гам, сольних і ансамблевих п'єс. Разом з тим передові педагоги-музиканти намагалися зробити музичні заняття дієвим засобом гармонійного розвитку загальних та музичних здібностей, духовно-творчого зростання особистості, удосконалення професійної майстерності виконавця. Навчання музики постійно супроводжувалось пошуками зв'язків художніх образів з технічними прийомами музичного висловлювання, усвідомленням закономірностей змісту, структури, та форми музичних творів.

Боротьба за національний шлях розвитку музичної освіти проявлялась у намаганні подолати обмеженість навчального репертуару, тому для залучення різних верств аматорів і формування їх музичного смаку до національної музики педагоги намагалися використовувати обробки народних пісень і твори українських композиторів.

У другій половині XIX – на початку XX століття, з відкриттям перших консерваторій у Києві, Одесі, Львові та Харкові інструментальне виконавство досягає етапу творчої зрілості. Концертна практика набуває не тільки інтенсивності й різнобічності, а й регулярного характеру, відрізняється тенденціями професіоналізації, націоналізації, демократизму. Поняття “виконавство” збагачується рисами монументальності, блиску, пафосу висловлювання. Основним критерієм в оцінці виконавця стає духовне багатство його художньої натури, артистизм і просвітницькі устремління; як і раніше, в інтонуванні цінується спів на інструменті (вокальна широта дихання та ідеальне legato), мистецтво володіння звуком, універсальна технічна майстерність у поєднанні з розвинутим інтелектом.

Створення перших музичних шкіл у містах Києві та Львові дозволило надати музичній освіті більшої професійності. Отже, почав відбуватися “процес поступового удосконалення організації та поглиблення змісту професійного навчання, урізноманітнення форм виконавської, методичної та музично-просвітницької діяльності педагогів-піаністів, підвищення художнього рівня загального музичного виховання молоді” [2, 100-104].

Спираючись на ці засади, методика фортепіанного навчання за радянських часів розвивалась на основі глибоких традицій, закладених передовими педагогами - музикантами минулого: Ф. Блюменфельдом, Ф. Бузони, Г. Бюловим, Й. Гофманом, М. Зверевим, О. Зілотті, К. Ігумновим, А. Корто, М. Лонг, К. Мартинсенем, С. Сафоновим, А. Шнабелем. Для неї характерним було прагнення до органічного сполучення художніх і технічних задач, вимогливість до якості звуковидобування, емоційна виразність виконання.

Професори консерваторій, займаючись поруч з виконавською діяльністю викладацькою роботою, мали можливість безпосередньо впливати на

професійну музичну освіту. В практиці навчання ці виконавці проявляють себе творчими, мислячими вчителями-наставниками. Розуміння ролі педагога як викладача музики у широкому сенсі визначало основну мету освіти: не тільки навчити професійній майстерності, а й прищепити любов до музичного мистецтва, виховати вдумливого, всебічно розвинутого музиканта. Прізвища чудових піаністів-педагогів А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Я. Мільштейна, К. Михайлова, В. Пухальського, Л. Оборіна уособлюють собою кращі риси музичного виконавства і невіддільні від успіхів музичної педагогіки тих часів.

Так, наприклад, педагогічна діяльність стала тією сферою, в якій найбільш яскраво проявилась багатогранність таланту В. Пухальського. Він виховав цілу плеяду видатних піаністів-виконавців і педагогів, серед яких слід назвати імена блискучих музикантів з європейським та світовим визнанням: Г. Артоболовська, А. Альшванг, І. Беркович, М. Гутковський, Е. Горовець, І. Зарицька, Г. Коган, К. Михайлов, Б. Міліч, Л. Ніколаєв, Б. Яворський.

У своїх спогадах про В. Пухальського Г. Коган відзначав його дивовижне вміння виховувати індивідуальні якості музиканта. “Я не готую своїх учнів до поточних або наступних виступів, а готую до життя”, – наголошував педагог. Він зауважував, що педагогічна майстерність викладача визначається тим, як грають його учні через 10-15 років після закінчення занять з ними [3, 4].

Головною метою виконавсько-педагогічної діяльності В. Пухальського було виховання гармонійно розвинутої особистості учня. Він вважав, що вдосконалення технічних навичок необхідно пов'язувати з розвитком його загальних музичних здібностей, втіленням художніх задумів. Він часто повторював своїм учням: “В музиці все існує для музики, здійснюється через музику”. На жаль, видатний педагог не систематизував свій багатий досвід у методичних працях. Про його педагогічну діяльність ми можемо дізнатися лише зі спогадів його учнів, які втілили їх у власних методичних працях.

Виконавсько-педагогічні принципи майстра значною мірою успадкував його учень К. Михайлов. Він особливо підкреслював, що особистість педагога завжди впливає на формування і розвиток молодого музиканта. Саме тому, на його думку, кожний, хто присвятив своє життя музиці, має постійно підвищувати свій професійний рівень, а також аналізувати процес становлення учнів, враховувати їх індивідуальні особливості.

К. Михайлов завжди схвалював, заохочував і розвивав самостійність, ініціативу та активність учнів. Він вважав, що завдяки цьому можна поєднати роботу вчителя та учня і спрямувати спільні зусилля на виховання висококваліфікованого музиканта. Цікаво, що педагог заперечував широко розповсюджену думку про особливий талант, феноменальні надприродні здібності учнів, які є основним фундаментом для занять музикою. На його думку, саме праця, постійне бажання бачити перед собою нотний текст музичних творів, розвиток уміння мобілізувати слух, зрозуміти

ритмічну структуру та форму твору, вміння перевтілити нотний текст в «живу музику» - повинно бути джерелом таких надзвичайних здібностей музиканта [2, 6-10].

Інша плеяда видатних діячів у галузі музично-педагогічної діяльності формувалась і зростала у класі професора Ф. Блуменфельда. Педагог постійно наголошував, що «ключем» до вирішення всіх виконавських проблем є чітке усвідомлення, розуміння змісту твору. Протягом усієї педагогічної діяльності він проводив боротьбу зі «слуховою рутинною», вбачаючи в ній «загрозливий і підступний недолік будь-якого музиканта». У своїх учнях він активно розвивав внутрішній слух, здатність розрізняти не лише звуковисотність, але й уміння керувати власними слуховими уявленнями. Розвиваючи погляди Ф. Ліста, Ф. Блуменфельд представляв фортепіанну фактуру у вигляді оркестрової партитури, тому постійно демонстрував своїм учням багатство її можливостей щодо тембрального забарвлення.

На Галичині професійний етап розвитку фортепіанного виконавства пов'язаний з діяльністю К. Мікуля, В. Курця, В. Барвінського, Р. Савицького, а згодом О. Криштальського. Завдяки їх багаторічній праці в цьому регіоні була налагоджена систематична освіта піаністів від початкового до вищого рівнів навчання. В узагальненому вигляді їх педагогічні ідеї знайшли відображення у методичних працях В. Курця «Поступ при навчанні гри на фортепіано» і Р. Савицького «Основні засади фортепіанної педагогіки». Цікаво, що в останній роботі автор підіймає питання комплексного навчання піаністів. За його переконанням, крім вивчення основного репертуару та технічних вправ необхідно впроваджувати й такі напрямки роботи з учнями як творчий (підбір по слуху, читання з листа); естетично-виховний (розвиток образного мислення на основі аналізу, прослуховування музики); теоретичний (виконавський, історичний та теоретичний аналіз музичних творів) [6].

Необхідно підкреслити, що Р. Савицький першим серед педагогів-методистів піднімає питання щодо важливості виховання у фортепіанному класі ментальності учня. Ця позиція автора зумовлювалась тим, що музична освіта у цьому краї творилася в суголосі різних національних культур, у творчій взаємодії і співпраці представників різних народів. Він вважає, що такий підхід формує в учня «інтонаційну фразувальну культуру», допомагає йому розв'язувати «інтерпретаційні проблеми» і в цілому розвиває музичне мислення. На жаль, представлені ідеї були викладені досить схематично, але вони не втратили свого значення і актуальності до нашого часу [6, 25-35].

Принципи навчання, що склалися у практиці музичної професійної освіти, вплинули на структуру виховання починаючих піаністів. У 20-ті роки ХХ століття реформа музичної освіти привела до закріплення у практиці тривірневої системи навчання. Відповідно почалась інтенсивна розробка проблем фортепіанного навчання дітей та юнацтва. Значний внесок у розробку їх методичних аспектів внесли С. Майкапар, О. Гнесіна, Б. Яворський, М. Барінова, Г. Прокоф'єв,

М. Фейгін, О. Щапов, Л. Баренбойм. В їх роботах з методики фортепіанного навчання детально розглядаються питання розвитку музичних здібностей учнів, формування виконавських навичок, висвітлюються форми і методи проведення індивідуальних уроків у класі фортепіано. Важливою умовою такого навчання вони вважали розширення світогляду учнів, розвиток їх загальної та музичної культури.

Головними ознаками сучасної фортепіанної педагогіки науковці вважають: глибоку повагу до учнів, прагнення поєднати навчання з природними інтересами та переживаннями; підкреслення широких виховних аспектів викладання гри на інструменті в русі сучасного гуманізму; створити процес навчання, здатний надати широку підготовку учнів, яка відповідає життєвим потребам; спільність педагогів різних спеціальностей для найбільш повного розкриття та використання своїх здібностей майбутнім поколінням на благо всього людства.

У нових методиках початкового музичного навчання М. Макарова, Т. Смирнової, Т. Юдовіної-Гальперіної та професійної підготовки виконавців Ю. Некрасова, А. Каузової, А. Ніколаєвої, Б. Печерського простежується стійка тенденція щодо створення сприятливих умов для розквічення творчих можливостей виконавця, завдяки чому відбувається його духовний, інтелектуальний та особистісно-творчий розвиток. Значної уваги автори приділяють розвитку музичних та творчих здібностей учнів, формуванню навиків художньої інтерпретації, збагаченні емоційно-чуттєвого досвіду, розширенню їх інтелектуально-понятійного тезаурусу.

Таким чином, науковий розвиток методики фортепіанного виконавства на початку ХХІ століття забезпечується як новаціями, так і спадкоємністю традицій, узагальненням накопиченого в історії музичної освіти теоретичного, емпіричного знання та його використання для вирішення актуальних проблем сучасної виконавської підготовки піаністів.

Література:

1. Баренбойм Л. А. Размышления о музыкальной педагогике / Л.А.Баренбойм // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л. : Советский композитор, 1969. – С. 58- 65.
2. Гуральник Н.П. Функціональна сутність української фортепіанної школи в парадигмі музично-педагогічної освіти / Н.П. Гуральник // Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова : зб. наук. праць. – К. : НПУ, 2006. – Вип.3(8). – С. 9-15. – (Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти).
3. Коган Г. М. У врат майстерства / Г.М.Коган. У врат майстерства. – М.: Класика–ХХІ, 2004. – 463 с.
4. Щербаківа А. И. Освоение фортепианной музыки XX века как нового мира музыкальных ценностей / А.И.Щербаківа. – М.: Академия. – 1999. – 252 с.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г.Г.Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
6. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки: метод. посібник. / Р. Савицький. Основні засади фортепіанної педагогіки – Тернопіль: Астон, 2000. – 68 с.