

УДК 780.616.432.071.2(477.54-25) «Попова Л. М.»

Рум'янцева А. Ю.

Харківська державна академія культури

СПАДКОЄМНІСТЬ У ФОРТЕПІАННО- ПЕДАГОГІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Л. М. ПОПОВОЇ

Рум'янцева А. Ю. Спадкоємність у фортепіанно-педагогічній творчості Л. М. Попової. У педагогіці відомого викладача Л. М. Попової, яка очолювала фортепіанне відділення Харківського музичного училища в 60–80-ті рр. ХХ ст., виявлена спадкоємність традицій та методичних принципів видатного викладача Ленінградської консерваторії В. Х. Разумовської, що насамперед проявилось в особливому ставленні до якості фортепіанного звучання. Зокрема в статті зазначені різноманітні прийоми звукоутворення, успадковані від В. Х. Разумовської й перевтілені в педагогічній творчості Л. М. Попової. Визначено особливості фортепіанної педагогіки Л. М. Попової, які полягали не тільки в ставленні до музики як до мистецтва, котре може передавати різноманітний світ почуттів людини, а також і в трактуванні музичного твору як оповідання, що в ньому є своя сюжетна лінія з початком, розвитком, кульмінацією та завершенням.

Ключові слова: спадкоємність, харківська фортепіанна школа, традиції та методичні принципи ленінградської фортепіанної школи, харківське музичне училище.

Румянцева А. Ю. Преемственность в фортепианно-педагогическом творчестве Л. М. Поповой. В педагогике известного преподавателя Л. М. Поповой, которая возглавляла фортепианное отделение Харьковского музыкального училища в 60–80-е гг. ХХ ст., выявлена преемственность традиций и методических принципов выдающегося педагога Ленинградской консерватории В. Х. Разумовской, что, прежде всего, проявилось в особенном отношении к качеству фортепианного звучания. В частности, в статье обозначены разнообразные приемы звукоизвлечения, унаследованные от В. Х. Разумовской и претворенные в педагогическом творчестве Л. М. Поповой. Определены особенности ее педагогики, которые состояли не только в отношении к музыке как к искусству, способному передавать разнообразный мир человеческих чувств, а также и в трактовке музыкального произведения как повествования, в котором присутствует своя сюжетная линия с началом, развитием, кульминацией, завершением.

Ключевые слова: преемственность, харьковская фортепианная школа, традиции и методические принципы ленинградской фортепианной школы, харьковское музыкальное училище.

Rumiantseva A. Succession in the piano-pedagogical creativity of L. M. Popova.

Background. In the past two decades significantly increased the tendency to examine national heritage in the Ukrainian musicology in the field of musical art. Great attention to coverage of the features of the pedagogy of Kharkov pianists was given to N. Yu. Zimoglyad, O. V. Kononova, V. F. Kraviets, I. I. Polskaia, Yu. L. Shcherbinin, etc., but, as a rule, their research interests were limited to examining the results of the activities of the musicians of high academy. Despite the importance of the teachers tutor practice of music college, it has not been thoroughly researched. In this context the research peculiarities of teachers piano pedagogy who worked at the Kharkiv Music College is especially important.

Objectives. The aim of the research is to determine the individual characteristics and identify the succession of traditions in the pedagogy of L. M. Popova.

Methods. The article employs fundamental, general scientific and specific methods and approaches of scientific cognition. Implementation of a dialectic method enabled to consider L. M. Popova's pedagogical activity as: a product of contradictory interplay of traditions and innovations. Employment of the objectivity concept enabled to consider of pedagogy of L. M. Popova in all their complexity and variety. Implementation of cultural approach gave an opportunity to trace the principal pattern of the piano pedagogy – succession – in Lidiia Mitrofanova's practice. Comparative analysis approach enabled to compare pedagogic principles of V. Kh. Razumovskaya and L. M. Popova.

Results. In the pedagogy of well-known teacher L. M. Popova, who headed the piano Department of the Kharkiv Music College in sixties-eighties of XX century, was revealed the succession of traditions and methodological principles of outstanding tutor of the Leningrad Conservatory V. Kh. Razumovskaya, that was primarily manifested in a special respect for the quality of the piano sound. In particular, a variety of sound techniques that were inherited from the V. Kh. Razumovskaya and materialized in the pedagogical creativity of L. M. Popova were discovered. The following peculiarities of pedagogy of Lidiia Mitrofanova were detected, namely: attitude to music as an art capable to convey the diverse world of human feelings; interpretation of the musical composition as a story in which all elements of the musical tissue interact and influence each other; and in which there is a storyline with the beginning, development, climax and conclusion.

Emphasized: Tutor's great attention to the artistic side of execution; the requirement of advanced mental work over piano piece; priority of inductive method of mastering the medium, which caused the need of specification and thorough analysis of the musical tissue; using the principle of the analysis and synthesis unity in the course of work on the medium that allowed to minimize emotional manifestations during execution.

The specifics of pedagogy of Lidiia Mitrofanova were marked, as those that, above all, reflected her attitude to the sound quality of the instrument, namely, attitude to the piano sounds as a means of musical expression, which requires mastery of the entire palette of sound production methods. There was determined the relation of L. M. Popova to the problem of "breathing" hands as one of the most important because, according to the tutors belief, the music may not be alive, if there is no "breathing", which she recommended to use for relaxation as for fingers as well as for hands. The great emphasis is put on the tutor's special attention on muscle hands freedom, as well as psychological and sensual abandon.

It is shown the attitude of Lidiia Mytrofanova to development of piano technique, which, on her opinion, consisted in the fact that technical skill should always obey the artistic side of performance, since the development of professional technique is caused not only by the presence of motor skills. The tutor considered as appropriate only those movements that promote the creation of artistic image providing the absence of muscular tension, in the struggle to which she paid great attention to awareness. L. M. Popova emphasized that masterly execution of scales and arpeggio helps to overcome technical difficulties in musical mediums, but can not serve as the main material for the development of fluency of the fingers. For this it is better to use musical mediums with different textured pattern that promote the development of musical performances, artistic taste and performing skills.

Conclusions. *Analysis of piano pedagogical creativity of L. M. Popova suggests to make a conclusion that during this process revealed the main regularity of piano pedagogy – succession. In particular, established progressive methods, inherited from the outstanding Leningrad pianist V. Kh. Razumovskaya, in experience of Lidiia Mitrofanova those progressive methods were implemented through her artistic personality that has gained the prominence. This was manifested in a special relation to reception of sound, pedaling, problems of piano technique, agogics and others. L. M. Popova views on the development of performance skills and methods of teaching piano playing are relevant even nowadays.*

Keywords: *succession, Kharkiv Piano School, traditions and methodical principles of Leningrad Piano School, Kharkiv Music College.*

Постановка проблеми. Харківські педагогі-піаністи зробили значний внесок у розвиток українського піанізму. Особливо це стосується 50–80-х рр. ХХ ст., коли фортепіанне мистецтво в країні набуло особливої популярності й поширення, а фортепіанна освіта стала масовим явищем. У цей період в харківських музичних закладах працювало багато талановитих викладачів, які репрезентували різні фортепіанні школи.

Основні принципи української фортепіанної школи сформувалися на основі синтезу найпрогресивніших методик світу, тому методичні настанови вітчизняних педагогів фортепіано містять багато спільного. Але подібність поглядів на проблеми розвитку виконавської майстерності й методи роботи над фортепіанним твором не виключає творчого підходу до важливіших принципів піанізму. Зокрема відомі харківські педагоги-піаністи, втілюючи у свою педагогічну практику усталені методичні настанови, мали свій індивідуальний неповторний стиль викладання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх двох десятиліть в українському музикознавстві значно посилилася тенденція вивчення національних надбань у сфері музичного мистецтва. Велику увагу висвітленню особливостей педагогіки харківських піаністів приділяли мистецтвознавці Н. Ю. Зимогляд, О. В. Кононова, В. Ф. Кравець, І. І. Польська, Ю. Л. Щербінін та ін., але зазвичай коло їх дослідницьких інтересів обмежувалося вивченням доробку музикантів вищої школи.

Актуальність. Формування професійної майстерності у фортепіанній сфері великою мірою здійснюється саме в музичних училищах, педагоги яких несуть велику відповідальність за подальшу професійну долю учнів. Але незважаючи на значущість викладацької практики викладачів музичних училищ, їх педагогічні надбання зазвичай лишаться поза увагою наукових інтересів музикознавців. У цьому зв'язку дослідження особливостей фортепіанної педагогіки відомих педагогів харківського музичного училища набуває особливої актуальності.

Мета статті. Визначити індивідуальні особливості й виявити спадкоємність традицій у педагогіці Л. М. Попової.

Виклад основного матеріалу дослідження. Педагоги фортепіанного відділення Харківського музичного училища протягом багатьох десятиліть сприяли формуванню особистості, яка визначається не тільки масштабом музичного обдарування, а й рівнем культурного розвитку. Яскравим підтвердженням цьому є діяльність Лідії Митрофанівни Попової (1912–1998), котра у 60–80-ті рр. ХХ ст. виховала плеяду високопрофесійних фахівців, які представляють український піанізм в Україні та у близькому та далекому зарубіжжі.

Як уже зазначалося, піаністична культура Харкова сформувалася на основі взаємовпливу виконавських і педагогічних традицій різних фортепіанних шкіл. Але Петербурзька консерваторія відіграла особливу роль у зародженні та становленні фортепіанного мистецтва у Харкові. Петербурзька консерваторія — найстаріша в Росії (1862), і всі інші музичні навчальні заклади на пострадянському просторі виникали за її зразком і підтримкою. На Харківщині першим традиції Петербурзької консерваторії втілював піаніст, диригент, засновник музичних класів Імператорського російського музичного товариства (1871) й Харківського музичного училища (1883) І. І. Слатін (1845–1931).

У другій половині ХХ ст. вплив методичних принципів та традицій петербурзької фортепіанної школи у Харкові здійснювався через педагогів, які закінчили Ленінградську консерваторію, зокрема через Л. М. Попову. Вона почала працювати в Харківському музичному училищі з 1961 р. після закінчення Ленінградської консерваторії з класу В. Х. Разумовської — учениці Г. Г. Нейгауза та Л. В. Ніколаєва. В. Разумовська була однією з найкращих учениць Л. В. Ніколаєва, вона брала участь у систематичних філармонійних концертах класу Л. В. Ніколаєва, на першому Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців стала лауреатом, а в 1930-ті рр. вже мала свій фортепіанний клас [1, с. 132]. Артистична своєрідність її особистості проявилася не тільки в концертно-виконавській, а й у педагогічній діяльності, якій Віра Харитонівна присвятила більше чотирьох десятиліть.

Л. М. Попова не тільки успадкувала від свого педагога все найкраще та найцінніше, а й творчо переробила у своїй педагогічній діяльності, яку визна-

чали любов до своєї справи, ентузіазм, безкорисливість і надзвичайна сумлінність. На посаді завідувача фортепіанного відділу Харківського музичного училища Л. М. Попова з материнським теплом та чуйністю ставилася до кожного студента, підтримувала творчу ініціативу педагогів, надавала консультативну допомогу починаючим викладачам. Результатом плідної діяльності Лідії Митрофанівни був майже стовідсотковий вступ учнів (яким вона надавала рекомендацію) до вищих навчальних закладів.

Надати уявлення про роботу викладача, тобто розкрити індивідуальні особливості художньої сторони фортепіанно-педагогічного процесу роботи над звуком, артикуляцією, агогікою, втіленням образного змісту, дуже важко, адже своєрідність навчання мистецтву фортепіанної гри полягає в тому, що піаністична майстерність передається віч-на-віч від майстра до учня. Саме тому основою для надання творчого портрету Л. М. Попової стало узагальнення її педагогічної та виконавської практики на підставі спогадів учнів та особистих спостережень автора.

Основою педагогічного кредо Лідії Митрофанівни було її ставлення до музики як до мистецтва, котре може передавати різноманітний світ почуттів людини. Особливою також була інтерпретація Л. М. Поповою музичного твору як оповідання, в якому є своя сюжетна лінія з початком, розвитком, кульмінацією й завершенням.

Однією з особливостей педагогіки Л. М. Попової було те, що вона приділяла виняткову увагу художній стороні виконання, підкреслюючи, що навіть аплікатура, рухові прийоми, способи звукоутворення мають узгоджуватися з образним змістом і виконавським задумом.

Утілюючи традиції і методичні принципи Л. М. Попової у своїй педагогічній практиці, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури Н. О. Рябуха (колишня учениця А. Д. Самсоник — однієї з найкращих вихованок Л. М. Попової) також велику увагу приділяє розкриттю образного змісту твору. Розвиваючи настанови Лідії Митрофанівни, Н. О. Рябуха дійшла висновку про те, що «звукообразне мислення виконавця — це циклічна послідовність мисле-психорухових операцій у часопросторі музичного твору, скерованих на віддзеркалення, аналіз і коригування звучання інструмента задля відбиття глибини, об'ємності і перспективи звукового образу світу», а «музичний зміст відбиває емоційно пережиту й духовно-інтелектуально осмислену дійсність через звуковий образ світу, закріплений в структурі музичного мислення» [3, с. 135, 160].

У роботі над фортепіанним твором Л. М. Попова віддавала перевагу індуктивному методу, у зв'язку з чим приділяла велику увагу деталізації музичної тканини. Прагнення передати задум композитора й художній образ твору у всіх деталях зумовлювало необхідність поглибленої розумової роботи, а саме аналіз особливостей музичної тканини, форми твору, засобів художньої виразності, тобто всього того,

що збагачує уяву про твір і сприяє найкращому розкриттю художнього задуму твору. Педагог вважала, що робота в цьому напрямку потребує ретельного вивчення нотного тексту, осмислення авторських і редакторських вказівок, тому Лідія Митрофанівна наголошувала: уважне аналітичне вивчення нотного тексту сприяє кращому відтворенню загального виконавського задуму. У процесі розучування твору вона рекомендувала програвати партії лівої й правої рук, працювала над окремими голосами в поліфонічних творах, ретельно відпрацьовувала елементи музичної тканини. Таким чином, у процесі роботи над текстом здійснювався принцип єдності аналізу й синтезу, що дозволяло під час виконання підкоряти емоційні прояви добре обдуманим і усвідомленим діям.

Специфіку педагогіки Л. М. Попової визначало її ставлення до якості фортепіанного звука, що його вона розглядала як один із засобів музичної виразності. Її виконавській манері було притаманне вміння опанування всією палітрою звукоутворення, що зумовлювалося надзвичайною творчою інтуїцією. Особливу увагу педагог приділяла культурі звука, його якості, прищеплювала вміння «співати» на роялі, негативно ставилася до форсованого звучання.

Від В. Х. Разумовської Лідія Митрофанівна успадкувала різноманітні прийоми звукоутворення. Можна сформулювати чотири основні типи доторкання до клавіатури, які використовувалися на уроках Л. М. Попової, а саме: занурення (коли рука повільно опускається на клавішу); виймання (з клавіші); проникнення (наче тонкою голкою); сповзання. Використання цих прийомів свідчить про спадкоємність у педагогіці Л. М. Попової методичних настанов Г. Г. Нейгауза, що були трансльовані через В. Х. Разумовську.

Не можна не відзначити особливе ставлення Лідії Митрофанівни до естетики виконавського мистецтва. Педагог вимагала від учнів бездоганної постави, наголошувала на необхідності тримати спину рівно і підтягувати живіт, не занурюватися головою в інструмент, слідкувати за жестами, мімікою. Також педагог наголошувала на необхідності м'язової свободи рук, психологічної та почуттєвої розкритості, завжди підкреслювала величезне значення «дихання» руки та кисті під час виконання твору. Як і В. Х. Разумовська, Лідія Митрофанівна вважала проблему «дихання» однією з головних у фортепіанному виконавстві й зазначала: музика не може бути живою, якщо в ній немає дихання, котре відчувається як жива сила, що надихає всю музичну тканину. Л. М. Попова вчила використовувати «дихання» рук під час гри для відпочинку як пальців, так і всієї руки.

Особливе ставлення Лідії Митрофанівни до технічної майстерності було також успадковане від В. Х. Разумовської і проявлялося в тому, що, на думку Л. М. Попової, питання технічної майстерності мають узгоджуватися з художньою стороною виконання, адже розвиток професійної техніки зумовлений не тільки наявністю рухових навиків. Доцільними вона вважала тільки ті рухи, які сприяють створен-

ню художнього образу твору за умови відсутності м'язової скутості й напруги. На думку педагога, розкуті й природні рухи, відчуття свободи й невимушеності під час виконання сприяють відтворенню у живому звучанні музично-художнього задуму, створеного творчою уявою. У боротьбі з м'язовою напругою вона рекомендувала здійснювати свідомий контроль, і найкраще — в повільному темпі, коли учень встигає звертати увагу на технічні й художні деталі виконання й зануритися в процес прослуховування кожного звуку. Лідія Митрофанівна наполягала на необхідності поступового переходу від повільного до більш швидкого темпу, зберігаючи при цьому відчуття вірних рухів. Вона розуміла гру в повільному темпі як процес вироблення вірних рухових відчуттів. Педагог вважала, що віртуозне виконання гам і арпеджіо у всіх різновидах, октав і т. ін. спрощує технічні труднощі в музичних творах, але вона ніколи не розглядала ці вправи як основний матеріал для розвитку фортепіанної техніки. Для цього Л. М. Попова використовувала твори з різним фактурним малюнком, які сприяли розвитку музичних уявлень, художнього смаку й виконавських навиків.

Музикант підкреслювала, що аплікатурні принципи, які викристалізувалися в результаті виконавського досвіду, в кожному конкретному випадку мають слугувати досягненню досконалого виконання технічних задач і розкриттю художнього змісту твору. Для Л. М. Попової вибір доцільної у конкретному випадку аплікатури мав зумовлюватися не тільки принципами економії рухів, рівномірного використання всіх пальців, розчленування пасажу на однотипні ланки та узгодження дій обох рук, а й завжди був пов'язаний із фразуванням, динамікою, штрихами, тембровим звучанням. Вона сприймала раціоналізацію аплікатури не як абстрактну технічну доцільність, а як музично-фразувальну логіку розбудови пасажу.

Велику увагу викладач приділяла фразуванню, тембровій різноманітності фактури (особливо поліфонічної), а інтонацію розуміла як ритмічне й динамічне співвідношення між звуками.

Навіть педалізацію (не виключаючи слухового контролю) вона розглядала у зв'язку зі стилем і характером музики, використовуючи найтонші ефекти педалізації як засіб тембрового збагачення фортепіанного звучання, зокрема посилення «співучості».

Лідія Митрофанівна вважала, що без попередньої підготовки слуху і рук, без диригентського ауттакту, доторкатися до інструмента не можна.

Велику увагу педагог приділяла розвитку асоціативного мислення, розвиваючи фантазію й художню уяву учнів. Використовуючи вдале порівняння, влучний поетичний образ, усі виконавські задачі вона обгрунтовувала необхідністю контролю свідомості.

Свої рекомендації Л. М. Попова завжди підкріплювала високопрофесійним показом на роялі, що справляло незабутнє враження на її учнів [2, с. 20]. Неймовірно вимоглива і водночас зворушливо уважна і турботлива до своїх студентів, педагог за-

вжди прагнула виявити своєрідність їх особистості. У кожного учня Лідія Митрофанівна бажала виявити найяскравіші сторони обдарування, що сприяло розкриттю творчої індивідуальності її вихованців і забезпечувало прекрасний результат.

Її учні — прекрасні фахівці, відомі не тільки в Україні. Тільки в Харківському музичному училищі справу улюбленого педагога продовжують А. Д. Самсоник, Т. В. Новичкова, Є. А. Ярова, Н. Н. Смирнова. У Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського працювали І. І. Сараєв і лауреати республіканського конкурсу І. М. Приходько та С. С. Полусмяк. Канд. пед. наук, проф. О. А. Кузнецова працює в Харківському педагогічному університеті, а в Київському інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського — канд. мистецтвознавства Н. Р. Семененко. Н. П. Бубирева викладала в Луганському педагогічному інституті. І. Н. Івлєва та С. С. Полусмяк нині репрезентують харківську фортепіанну школу в США. Близько 80 колишніх учнів Л. М. Попової працюють у дитячих музичних школах Харківської області.

Висновки. У фортепіанно-педагогічній творчості Л. М. Попової проявилася головна закономірність розвитку фортепіанної педагогіки — спадкоємність. Зокрема усталені прогресивні методи, успадковані від видатної лєнінградської піаністки В. Х. Разумовської, в практиці Лідії Митрофанівни були перевтілені через її художню індивідуальність й набули своєрідності, що проявилася в особливому відношенні до прийомів звукоутворення, педалізації, проблем фортепіанної техніки, агогіки та ін. Л. М. Попова зробила індивідуальний внесок у процес професійного становлення десятків музикантів. Її погляди на розвиток виконавської майстерності й методи викладання фортепіанної гри і нині є актуальними.

Перспективи подальших розвідок даної проблематики мають бути спрямовані на висвітлення творчих портретів інших харківських педагогів, які зробили важливий внесок у розвиток українського піанізму.

Література:

1. 100 лет Ленинградской консерватории / ред. И. В. Голубовский. Ленинград : Музгиз, 1962. 132 с.
2. Кузнецова О. О преемственности в фортепианной педагогике. Харьков : Ольга, 1993. 44 с.
3. Рябуха Н. О. Звуковой образ світу : онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. Харьков : Стиль-Издат, 2016. 334 с.

References:

1. Golubovskiy, I. V. (Ed.) (1962). *100 let Leningradskoy konservatorii* [100 years of the Leningrad Conservatory]. Leningrad : Muzgiz [In Russian].
2. Kuznetsova, O. (1993). *O preemstvennosti v fortepiannoy pedagogike* [On continuity in piano pedagogy]. Kharkiv : Olga. [In Russian].
3. Ryabukha, N. O. (2016). *Zvukoviy obraz svitu : ontosonologichne doslidzhennya fortepiannogo mistetstva XX — pochatku XXI st.* [The sound image of the world, ontosonological study piano art XX — beginning of XXI century]. Kharkiv : Stil'-Izdat. [In Russian].