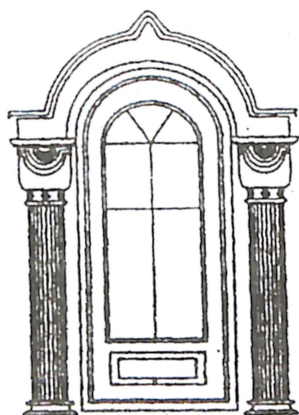


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



УКУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

Ж.В.Дедусенко

ПРО "ВИКОНАВСЬКУ (ПІАНІСТИЧНУ) ШКОЛУ"

Виконавська школа – одне з фундаментальних понять як теорії та історії піанізму, так і творчої практики. Можливо, саме тому воно вживається в широкому змістовному контексті з різноманітним спектром значень від утилітарно-практичного (гра на фортепіано) до духовно-естетичного, художнього, історико-культурного (епохальні, регіональні, національні, індивідуальні школи і стилі). Однак, незважаючи на існування значної кількості змістовних відтінків, поняття "виконавська школа" потребує додаткової обробки. Це стосується, зокрема, процесу вивчення спадкоємних зв'язків між представниками різноманітних генерацій музикантів, які переймають один у другого "естафету" концертної діяльності, успадковують творчий досвід своїх попередників. Мета статті – розкрити деякі аспекти виконавської школи, які можуть стати свого роду "ключем" "до розуміння суті цих зв'язків, форм їх існування, з одного боку, і виявити закономірності розвитку фортепіанного мистецтва, з іншого.

Питання про долю і життєвий шлях фортепіанно-виконавської школи порушувалося ще наприкінці минулого століття М. Курбатовим (піаністом, учнем В.І. Сафонова) в статті "Деякі слів про художнє виконання на фортепіано" (1899 г.). У розділі "Коло школи" автор запитує, чи можна виховати виконавця, який володів би арсеналом технічних засобів і розумів суть мистецтва. На думку Курбатова, школу створює, звичайно, видатний музичний діяч, художні наміри і засоби інструментального втілення у якого знаходяться в органічній єдності, що "знайдені напівнесвідомо і завдяки таланту порівняно легко" [5.25]. Передаючи учням свої уміння, він навчає їх зовнішній стороні виконання – прийомам, навичкам, але не може їх навчити розуміти саму суть музичного явища, відчутти "міру уваги", "незвичайну зосередженість". Тому "школа" набуває формального характеру, що виявляється у вивченні одних і тих же технічних прийомів і художніх правил. І тоді на зміну однієї школи приходиться нова, в особі іншого видатного музиканта, і "коло школи" повторюється знову.

Безумовно, такий погляд Курбатова на проблему школи помилковий і пов'язаний з одностороннім підходом до вирішення проблем навчання учня. Сучасна музична педагогіка вже давно довела життєздатність і дієвість "школи", її безперечне значення для вихованців, оскільки "школа" дає не тільки систему знань і вмінь, а і засоби засвоєння закономірностей цієї системи.

Інший погляд на "виконавську школу" був запропонований в 30-х рр. ХХ ст. Г. Коганом: еволюція фортепіанної педагогіки від її витоків і до

сучасності подавалася як три, змінюючі один одного напрями – емпіричний (механічний), анатоμο-фізіологічний і психотехнічний. Така класифікація відобража історичний ракурс виконавства і в загальних властивостях не втрачає свого значення і понині. Однак вона охоплює лише один аспект фортепіанної педагогіки – виховання і володіння піаністичною майстерністю.

Подібну обмеженість має і класифікація К. Мартинсена в книзі "Індивідуальна фортепіанна техніка" (1930 г.), де він розглядає фортепіанну техніку залежно від психотипа особи і розрізняє класичний, романтичний та експресивний види. Подальша розробка цієї типології належить Д.Рабіновичу відповідно до фортепіанно-виконавських стилів (робота "Виконавець і стиль", 1978 р.)

Всебічним є визначення суті "школи" Л. Баренбоймом у статті "Л.В. Ніколаєв – засновник Ленінградської піаністичної школи" (1979 р.). Автор характеризує фортепіанну виконавську школу за трьома параметрами, кожний із яких має вирішальну роль на тому або іншому історичному етапі:

- навчання фортепіанній техніці і основам фортепіанної грамотності: вміння прочитати нотний текст і розібратися в його побудові;
- розвиток музичного слуху, методика його виховання, слухова концентрація;
- взаємозв'язок виховання особи музиканта-виконавця, тобто виховання особи у поєднанні з вихованням професіоналізму.

Таке визначення відображає шляхи формування музиканта-виконавця і завдання "школи" як системи. Грунтуючись на позиції Л. Баренбойма, пропонуємо її уточнити, уявивши "виконавську школу" як діалектичну єдність 3-х елементів: формування ігрового апарату, комплексу необхідних для виконання рухових навичок і прийомів, створення технічної бази виконавця; виховання художньої техніки, або підпорядкування техніки художнім завданням. Іншими словами – артистизм, майстерність, віртуозність; розвиток музичного мислення, інтелекту, що створює художню інтерпретацію.

Кожен із цих елементів входить до поняття "школа", має відносну самостійність історичного розвитку. Розглянемо кожен із цих елементів окремо.

Розвиток техніки гри на інструменті, моторики носить історичний характер і є еволюцією декількох фаз, зміна яких керується власною логікою. В період формування фортепіанної культури (XVII-XVIII ст.), точніше в період клавирного мистецтва (клавир – збірна назва клавійно-струнних інструментів: клавесина, клавикордів, пізніше фортепіано), техніка гри на цих інструментах переважно запозичена від лютневої. Наприклад, принципи аплікатури, гра лише чотирма пальцями, орієнтація на їхню природну довжину, відсутність "підкладання" першого пальця. З опануванням і

вдосконаленням акустичних можливостей інструментів виникли і власні клавирні прийоми гри. Про це свідчить спрямування композиторської і теоретичної думки на пошуки і закріплення в суспільній свідомості і практиці (не тільки в педагогіці, але і в формуванні естетичного ідеалу) раціональнішої аплікатури, основаної на позиційному принципі) Жан Дені "Трактат про настрійку спінета", 1650 г.), елементів пальцевої техніки (Ф. Рамо "Засіб пальцевої механіки", 1721 г., Ф. Куперен "Мистецтво гри на клавесині", 1716 г.).

Систематичні публікації того часу дозволяють виявити один із витоків піанізму. Однак проблема "гри на клавирі" зовсім не зводиться до минулого виконавського мистецтва, до значення певного попереднього етапу становлення виконавської діяльності. Знаходячись у витоків початків історичного процесу формування інструменталізму, рухова культура виявляється вписаною в його генетичний код, отже, володіє іманентною цінністю, яка закріпилася в "школах гри на клавирі". Показово, що вдосконалення виконавського апарату, різноманітні "методики" не втратили своєї вагомості навіть тоді, коли на певному історичному етапі постала нова вимога до виконання, яку можна визначити, згідно з Асаф'євським науковим положенням, як "мистецтво інтонованого змісту". Так, у "Опыте истинной игры на клавире" Ф.Е. Баха (1753 г.) розробляється теза про необхідність змістовного виконання, що мало б визначати кінець "ери техніцизму". В цьому ж ряді - "екзерсиси" Скарлатті, перші взірці "художнього етюда", що виникали задовго до епохи Шопена і Ліста. Такий погляд відповідав новому інструментальному мисленню, що означало формування самостійності його мови у єдності лексичних і логічних чинників (стилістики і формоутворення). Крім того, він знаменує такий етап іманентного розвитку техніки гри, коли вона набула сталого характеру, усвідомлювалася як досвід, знання, культура, тобто школа. Таким чином, формування техніки гри на інструменті протягом XVII-XVIII ст. відповідає логіці розвитку, становлення, усвідомленню власної специфіки і підпорядкування іншій, складнішій організованій системі при збереженні своїх особливостей. Виникнення фортепіано, що прийшло на зміну клавиру, актуалізувало застарілу проблему пристосування до інструменту, уявлення про школу.

Грати на новому інструменті клавесинними прийомами було майже неможливо. Залежність сили звука від сили удару змушувала піаністів шукати засоби і вправи для досягнення рівності при пальцевій грі, виробленні самостійності кожного пальця. Складніша порівняно з клавесином клавіатура потребувала певних вправ для розвитку сили пальців. Однак не тільки еволюція інструменту впливала на формування нової техніки гри на фортепіано. Тут тісно переплітаються фактори, серед яких великого значення набуває діяльність композиторів-реформаторів, які прокладають нові шляхи у фортепіанному мистецтві і виконавстві. Такими були Моцарт,

Гайдн, Бетховен, котрі заклали основи сучасного піанізму. Особливо значним був внесок Бетховена в удосконалення техніки фортепіанної гри. Фортепіано якнайбільше підходило для грандіозних задумів Бетховена, чий звуковий і технічний характеристики зумовили особливості стилю його фортепіанних творів. Він був новатором, який розкрив грандіозні можливості рояля і техніки гри на ньому, про що свідчать численні зошити вправ Бетховена і ретельна фіксація у нотному тексті творів усіх своїх виконавських намірів.

У першій половині XIX ст. у нових історичних умовах, коли виконавство усвідомлювалося як вид професії, техніка гри на інструменті стає одним із компонентів артистизму, засобом спілкування піаніста з публікою. В контексті романтичної епохи володіння винятковою моторикою зумовлювало виявлення природних здібностей людини не менше, ніж захоплення емоційно-чуттєвим станом. Невипадково ім'я Паганіні часто асоціювалось зі стихійно-демонічними рисами особи і стало майже номінальним в історії художньої культури XIX ст. Цікаво, що в знаменитому "Карнавалі" Шумана цей образ постає в каскаді "віртуозних" пасажів, перебільшений "техніцизм" яких межує з пародійністю. Магнетизм Паганіні надихнув багатьох композиторів-піаністів на розвиток фортепіанної моторики.

Етюди Шопена, Шумана, Ліста, Брамса, незалежно від того, чи використовувались в них теми "диявольського скрипаля", відбивають підйом техніцизму, без якого неможливо повною мірою охопити не тільки панораму, а й саму суть романтичної епохи. Причому кожний із видатних віртуозів-композиторів XIX сторіччя постає водночас творцем власної школи гри на фортепіано. Пригадаємо шопенівську постановку руки, підключення до гри зап'ястя, передпліччя, плеча, індивідуальність кожного пальця; з іншого боку – лістовську методику розуміння безлічі технічних труднощів через об'єднання чотирьох основних формул: акорди і октави; тремоло; подвійні ноти; гами і арпеджіо.

Істотним чинником розвитку техніки в XIX ст. є прагнення кожного виконавця-композитора ввести індивідуальний комплекс прийомів, запропонувати свій погляд на мистецтво гри. Це приводить до різноманітних засобів контактування з інструментом, об'єктивно даючих концертуючому музикантові вибирати той засіб, який відповідає його власним психофізичним і особистим властивостям. Відсутність єдиних "рецептів" універсального характеру відповідає не тільки естетиці романтизму, з її спрямованістю на унікальне, індивідуально-неповторне, але і можливостям фортепіано, механіка і акустика якого ніби провокувала на експеримент, апробацію нових технічних засобів. Невипадково зовні парадоксальна назва праці Фетиса покликана узагальнити віртуозну практику свого часу: "Метод методів для фортепіано или трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов в этой области и специально методов

Ф.Е. Баха, Марпурга, Тюрка, Мюллера, Дюссєка, Клементи, Гуммєля, Адамса, Калькбрєннера и Шмидта, а также на сравнении и оценке различных систем исполнения и аппликатуры некоторых знаменитых виртуозов: Шопєна, Крамера, Делєра, Гензєльта, Листа, Мошєлєса, Тальбергa".

Зацікавленість технічною стороною виконавства не згасє і в ХХ ст., зокрема другій половині, коли фортепіано розуміється не тільки клавішним, але і струнним інструментом (гра пальцями на струнах, щипком; дотиком аркуша, паличкою – препарований рояль та ін.). Стосовно використання традиційних засобів гри спостєрігається відродження клавірних прийомів, які синтезуються з власно фортепіанними. В концертній практиці одним із критеріїв оцінки виконавця є школа – володіння технікою, апаратом, що має нині надзвичайне значення в умовах зростання цінності професіоналізму в усіх сферах життєдіяльності.

Отже, розвиток школи – техніки гри на інструменті – постає як гігантська історична спіраль, кожний виток якої водночас має власну специфіку і спільні властивості з іншими. Із завершенням періоду становлення механіки клавіру питання техніки інструменталіста природно стали співіснувати з іншими підходами до завдань піанізму; зі зміною інструменту вони відродилися, хоча сам процес адаптації набув характеру "стрєти", водночас поєднання "техніцизму" і "інтонованого змісту".

Спіральна графіка історичного розвитку позначила і стадіальність різноманітних засобів постановки руки. Так, пальцова моторика відєнських класиків, яка прийшла на зміну природній кистьовій свободі попередників, у свою чергу була витіснена, наприклад, у піанізмі Шопєна, деякими прийомами докласичної манєри гри (використання фізичної довжини пальців, перекладання їх "у зворотному порядку" та ін.). Ще більш багатосторонній зв'язок із минулим у фортепіанній творчості ХХ ст., що інтегрувала майже не всі історичні засоби гри на клавірі-фортепіано. Фактично виконавець вільний вибирати той вид моторики, що найбільше відповідає його руховому апаратові. З іншого боку, специфічним творчим завданням може стати виконання програми, до складу якої мають увійти твори різних стилів із наближенням кожного з них до відповідного виду техніки. В такому разі "техніцизм" виявляє представлену в ньому початкову естетичну сторону діяльності.

Отже, технічне "вміння" (готовність виконавського апарату до вирішення надскладних завдань художнього плану) має властивості потенційної і актуальної, другорядної і домінуючої значущості, на різних етапах історичного розвитку змінюючись і набуваючи нових функцій у системі виконавства, залишаючись константним елементом будь-якої школи.

Інший елемент школи розкривається у понятті віртуозності. На перший погляд, його відмінність від рухової техніки не є суттєвою, оскільки віртуозом часто називають піаніста, якими блискуче володіє мистецтвом

моторики. Дійсно, майстерне володіння виконавським апаратом має естетичну цінність, оскільки відображає одну з граней самопізнання людини, в даному разі – її психо-фізичні можливості. З цих позицій віртуозність є лише вищим ступенем техніки, тобто відмінність між двома передуювляннями про школу має тільки кількісний показник, насправді тут слід говорити про якісно різні явища, що припускають різноманітні значення слова "гра". В першому разі воно не обов'язково пов'язується з публічним виступом і може бути одним із первинних компонентів повсякденних занять музиканта, націлених на збереження і розвиток робочої "форми", або певний етап вивчення твору (показові у цьому рекомендації Черні в "Повній теоретичній і практичній школі", наприклад, в етюдах, тв. 337, де в кожному номері виписана кількість повторень: №1 – 20 разів, №2 – 15 разів, №3 – 30 разів та ін.). Крім того, формування техніки можна пов'язувати зі специфічним комплексом вправ, які не мають будь-якої художньої цінності. Навпаки, віртуоз завжди розкривається в процесі спілкування з аудиторією, під час безпосередньої виконавської практики, створюючи світ образів не тільки "на фортепіано", але і "у фортепіано", тобто мімікою, пластикою, випромінюванням внутрішньої енергії. Цікавою є думка Луначарського, яка збігається, за його власним визнанням, з позицією Б. Яворського: "Віртуоз – не слово, що вживається в негативному значенні, тобто людина, що зовнішньою технікою закриває свою внутрішню порожнечу, а "віртуоз" – артист величезної могутності у силі враження, яке він має на публіку" [3.182]. Іншими словами, віртуоз – це особливий тип виконавця, який характеризується, передусім, почуттям сцени, радощів від свободи вираження, своєрідного змагання, без якого не може бути дійсно артистичного азарту. Крім того, якщо чиста "моторика" є навиком гри на інструменті, то віртуозність є свого роду грою з інструментом. Невипадково Шопен зазначав, що пасажі повинні бути зімпровізованими: "... нехай їхнє гарне виконання буде результатом досконалого і повного володіння інструментом, а не спеціального вивчення" [I, III].

Дух змагання, органічно притаманний віртуозності, виявляється і в своєрідному діалозі виконавців різних генерацій, шкіл, культурних ареалів. Але найпоплідніше, концентровано він заявляє про себе в численних конкурсах і фестивалях, що постають як концертна вистава, святкове дійство. Апогеем цього дійства завжди стає заключний тур, де учасники конкурсу повинні виконати концерт, тобто твір жанру, який є квінтесенцією віртуозності, змагання, естрадності.

Слід розрізняти поняття майстерності і віртуозності: "Можна володіти великою технікою, величезною майстерністю і не бути віртуозом, – пише А. Альшванг. – Також є молоді виконавці, про яких не скажеш, що вони вже досягли високої майстерності або всебічно розвиненої техніки, але їх гри властива справжня віртуозність. Точніше – віртуозність не тільки в гри, але в

натурі, в психіці. Її суттєвість виявляється в тому дусі свободи, активності, необмеженої творчої сміливості, якою пронизана вся їх гра" [2.70].

Таким чином, віртуоз – це "людина, що грає", тобто пізнає себе і дійсність під певним кутом зору, як нескінченно створюваний світ. Іншими словами, віртуозність специфікує виконавство у власній естетичній якості і так мотивує доцільність його існування у виді самодостатньої професії. Тому в системі "композитор – виконавець – слухач" середня ланка посідає домінуючу позицію порівняно з першою, оскільки віртуоз виступає не тільки (і не стільки) "від імені композитора", скільки "від свого імені". Невипадково в історичній практиці виник особливий тип "сочиняющего виртуоза", який не потребує посередницької ролі композитора. На наш погляд, цей історико-культурний феномен ще не до кінця розкритий і адекватно не оцінений сучасною суспільною свідомістю, зокрема, музичними науками. Хоча завдання, які ставили перед собою "сочинающие виртуозы", не відрізнялися особливою глибиною осягнення реальності, не претендували на переворот у композиторському мисленні, на індивідуальний стиль, все ж їх мистецтво значно поширило розвиток акустичних, темброво-фонічних, суто "фортепіанних" уявлень, сприяючи формуванню реактивності і диференціюванню слухової рефлексії. Показовою є діяльність представника віденської школи, учня Гуммеля, С. Тальберга, названого не тільки "піаністом королів", але й "королем піаністів". Нагадаємо, що Тальберг був прославленим майстром співу на фортепіано. Це дозволило йому значно збагатити саме уявлення про змістовний аспект виконавства не як мистецтво швидкості пальців або майстерності імпровізації, а як про чарівність звукотворчості. При таких естетичних принципах питання "що грати" ніби замінюється питанням "як грати", причому під останнім розуміється мистецтво інтонування [4.12]. Завдяки цьому "сочинающий виртуоз" як тип виконавця виявився в XIX ст. на межі процесу розмежування історико-культурних епох, істотно поширюючи коло засобів інструментальної виразності. З іншого боку, сам автор художніх творів може розробляти віртуозну сторону своїх творів, збагачуючи завдяки цьому їх іманентно-музичну палітру. Віртуоз (творець естетично усвідомленої реальності) володіє в своєму піаністичному арсеналі не тільки моторикою, але й іншими сторонами виконавської виразності, передусім артикуляцією, туше, агогікою, динамікою та ін. Як результат виникає чуттєво-конкретний, помітний музичний образ. У зв'язку з цим можна сформулювати поняття виконавського тексту, що, на відміну композиторського, народжується не внаслідок втілення інтелектуально-емоційних ідей у виді системи нотних знаків, графічних і словесних уточнень, а через безпосередній контакт між мускульним зусиллям, рухом і слуховим уявленням. Ця повнота чуттєвого переживання прямо апелює до стихійно-матеріального начала особи, естетизуючи його, тобто окультурює відповідність до законів краси.

Третій елемент поняття "виконавська школа" пов'язаний із проблемою прочитання піаністом композиторського тексту і створенням інтерпретації; тут мистецтво самовираження поступається мистецтву розуміти "чуже слово" (що не виключає власного висловлювання "на основі чужого"), а "гра з інструментом" – вдумливого діалогові з іншим творчим "я", нерідко віддаленому значною часовою і історико-культурною дистанцією. Не поглиблюючись у питання інтерпретації, зазначила лише, що аналогічно тому, як авторський задум (ідеальне уявлення про художній образ) не тотожний його втіленню в реальному творі, нотний запис, як відомо, не збігається з текстом, який звучить. Проте не слід забувати, що сама система графічних знаків орієнтована на певні навички, навіть традиції їх прочитання. Протягом XVII-XVIII ст., коли композитор і піаніст ще не були самостійними професіями, нотний запис міг бути приблизним (генерал – бас, розшифровка мелізмів, динамічних відтінків, темпу та ін.). З іншого боку, прочитання семантичного аспекту музичної композиції регламентувалося самим станом "мистецтва звуків", що тяжів до оперування сталими ритмо-інтонаційними змісто-образами, наприклад, риторичними фігурами. У таких умовах "зона вільностей" інтерпретатора обмежувалася визначеною традицією відповідності між значенням і законом, причому акустична сторона виразності поступалася перед інтонаційно-графічною. Інтерпретація як проблема прочитання семантики художнього твору актуалізувалася саме тоді, коли виникла природна межа між композитором і піаністом і зміст музики став непомірно багатомірним, мінливим. Композитори немов знову відкривають звукову природу музики, нерідко уявляючи темброво-фонічну, збагачену фактурно-регістровими і артикуляційними тонкощами матерію як самоцінність, еталон краси, джерело чуттєвих насолод. Разом із тим вони оголошують музику рівнозначною за своїми пізнавальними можливостями іншим видам мистецтва, філософії, релігії. Тому нерідко за спокусливою привабливістю лунаючого образу криється деяка надія, символ, подібно тому, як тема поетичного ноктюрна побічної партії сі-мінорної сонати Ліста насправді є "перевертнем" – інобуттям "мефістофельської" головної. Отже, перед виконавцем відкриваються принаймні дві рівнозначні можливості: акцентувати безпосередність емоційно-чуттєвого висловлювання або той інтелектуально-духовний досвід, що є загальногуманітарним, історико-культурним контекстом даного твору. Контекстом може бути власно-виконавська традиція тлумачення семантики твору, згідно з існуючою формулою, що "так грають". Зазначимо, якщо для віртуоза сфера виразності зосереджена в зоні акустичних уявлень, а поняття "інтонованого змісту" і "образу звучущого фортепіано" (Л. Гаккель) фактично тотожні, то для виконавця з концептуальними установами на розкриття змісту звукова матерія стає ключем до відкриття у творі соціокультурного і художнього досвіду.

Виявлені в статті аспекти піанізму створюють "школу" як статико-динамічну систему. Її статична сторона виявляється в сталості названих компонентів; динамічна – в модифікації кожного з них у історико-культурному процесові, у варіантності їх відношень між собою. Такий погляд на "школу" дозволяє абстрагуватися від поділу виконавців згідно з типологічним підходом, прийнятим у теорії та історії художньої творчості, і усвідомити інші критерії наукового узагальнення виконавської практики як особливої сфери естетичної діяльності.

СПИСК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексєєв А. Історія фортепіанного мистецтва. Ч. 2-М., 1967, - 285 с.
2. Альшванг А. Радянські школи піанізму. Нарис другий.//
3. СОВ. Музика, - 1938, - №12.
4. Луначарський А. У світі музики. -М., 1971,-250 с.
5. Малиновська А. Фортепіанно-виконавське інтонування.
6. -М., 1990,-191 с.
7. Ніколаєв Л. В. Статті та спомини сучасників. Листи /До 100-річчя з дня народження/. -М., 1979,-223 с.