

Культура та мистецтво

Дослідження педагогічної спадщини видатних українських піаністів як шлях до оптимізації фахової підготовки вчителів музики

Павловська-Єжова Тетяна Андріївна

Викладач Університетського коледжу

Київського університету імені Бориса Грінченка

В статті розглядаються особливості формування та становлення української фортепіанної школи. Висвітлюються естетичні та музично-педагогічні принципи видатних українських педагогів-піаністів. Визначається нагальна потреба всебічного вивчення і практичного застосування традицій української музичної педагогіки в процесі пошуку нових форм і методів фахової підготовки вчителів музики.

Ключові слова: українська фортепіанна школа, педагогічні принципи, методи і прийоми, творча спадщина.

В сучасних умовах розвитку педагогічної науки актуальною залишається проблема пошуку нових форм і методів викладання фахових дисциплін в навчальних закладах, зокрема, закладах мистецької освіти. Важливим чинником для визначення пріоритетів в процесі навчання і виховання фахівця є глибоке дослідження надбань фундаторів української фортепіанної педагогіки, перш за все, М.В.Лисенка, В.В.Пухальського, Г.М.Беклемішева, Ф.М. Блюменфельда, Г.Г.Нейгауза, Б.Л.Яворського, К.М.Михайлова - митців, які жили і працювали в Києві, створили київську

піаністичну школу як основу розвитку фортепіанної педагогіки в інших регіонах України.

Творча спадщина відомих педагогів - піаністів досліджена і висвітлена в працях Н.Кашкадамової, М.Степаненко, Н.Гуральник, Ж.Хурсіної, Г.Курковського, в наукових публікаціях Т.Медведнікової, А.Румянцевої, А.Михалюк, Т.Шевченко, Н.Цюлюпи та ін.

Досліджуючи новаторські тенденції в організації системи музичної освіти і методики викладання, Ж.Хурсіна зазначала, що досконале вивчення фактичного матеріалу минулого дає можливість відтворити атмосферу культурного життя, проаналізувати принципи і погляди видатних діячів музичного мистецтва в історичному зрізі. В цьому відношенні значний матеріал представляє період, який охоплює другу половину 19ст. і початок 20ст. і відзначений яскравими подіями музичного життя.

На початку 19ст. на зміну старовинному клавикорду з'являється фортепіано і досить скоро стає найпопулярнішим інструментом у міському та маєтковому музикуванні. Цей інструмент можна було не тільки виписати з-за кордону, а й придбати в Україні, приміром, на Київському контрактному ярмарку. Переважна більшість київської учнівської молоді старанно музикувала. Навчання музиці посідало одне з перших місць в програмах освітніх закладів з моменту їх заснування. У серпні 1838 року в Києві було відкрито Інститут шляхетних дівчат, в якому гру на фортепіано викладали відомі київські педагоги Й.Х. Вітвицький, А.Ф.Ванко, А.Й. Паночіні. Викладання гри на фортепіано було запроваджено в приватних пансіонах, гімназіях, Володимирському кадетському корпусі, Київському університеті. Один з вихованців 1-ї гімназії Києва І.Ге писав: «У нас любили музику. Багато учнів з поляків чудово грали на фортепіано». [8, с.59] Виникла потреба в системній музичній освіті, в підготовці педагогічних кадрів.

Особлива роль в започаткуванні української фортепіанної педагогіки належить М.В.Лисенку, блискучому піаністу, талановитому педагогу. Мистецтву фортепіанної гри Лисенко навчався в Лейпцігській консерваторії. Його вчителями були відомі в Європі музиканти І.Мошелес, Е.Венцель-учень Р.Шумана. В Листі до батьків з Лейпцігу Лисенко писав: «Венцель-самый замечательный учитель. Он почти не играет сам, но метод учения гениальный, исключительное умение образно и доступно раскрыть ученику содержание произведения и показать на примерах, как преодолеть технические трудности».[6, с.75] Кращі традиції німецької фортепіанної школи суттєво вплинули на виконавський стиль і педагогічні принципи Лисенка-піаніста.

Лисенко давав приватні уроки, викладав в Інституті шляхетних дівчат, вів клас фортепіано в заснованій ним у 1904 році Музично-драматичній школі, виробивши власну оригінальну систему виховання учня-піаніста. На усіх вікових рівнях навчання Лисенко-педагог приділяв постійну увагу технічному розвитку, вів системну роботу над гамами, використовуючи метод своєрідних змагань, коли гама учні грали на двох чи трьох інструментах одночасно. Максимально зосереджувався на вихованні свідомого, всебічно розвинутого музиканта. Значну увагу на заняттях приділяв читанню з листа, граючи з учнями в чотири, вісім рук. Зауваження Лисенка-педагога були точними, влучними і конкретними. Для активізації сприймання та розуміння інтерпретації, твір ілюстрував власною грою, про майстерність якої згадував Остап Лисенко: «...беручи участь в концертах, Лисенко-піаніст вражав присутніх своєю енергією, темпераментною грою, що відзначалась високою майстерністю».[6, с.255] Початковий етап навчання починав зі співу популярних українських пісень, потім давав завдання учням зіграти ці мелодії на роялі в різних регістрах. Таким методом учні знайомились з властивостями інструменту, отримували перші навички гри. Вивчені нескладні твори Лисенко вимагав грати в різних тональностях. До

речі, цей прийом дуже корисний в формуванні концертмейстерських навичок майбутнього вчителя музики.

Отже, завдяки вимогливості і старанно продуманій системі виховання музиканта, Лисенком були закладені підвалини вітчизняної виконавської школи, обґрунтовані та впроваджені основні принципи української фортепіанної методики, які знайшли продовження і творчий розвиток в діяльності педагогів київської школи, яскравим представником якої був В.В.Пухальський (1848-1933рр.) - випускник Петербурзької консерваторії, учень школи Г.Лешетицького, який у свій час навчався у К.Черні. Особливість школи Лешетицького - домінування активної пальцевої техніки. На концертах Лешетицький радив учням слідкувати за рухом рук і пальців піаністів і запозиченими прийомами збагачувати свій технічний арсенал. Вимагав вільної, природної посадки за інструментом і постановки руки, м'якої та гнучкої кисті при жорстких зігнутих пальцях. Детально працював над звуком, різнобарвністю звучання інструменту, виразністю фразування мелодії. Швидкі пасажі рекомендував вчити в повільному темпі, уподобляючись вокалу італійських співаків. Важливою ознакою методики Лешетицького є розвиток слухового контролю і творчого натхнення.

Все, що було найкращого в системі Лешетицького, успадкував В.Пухальський. «Глибоко і всебічно освічена людина, перед якою відкривались блискучі перспективи музичної роботи в Петербурзі, Відні, він увесь свій талант, кипучу енергію присвятив розвитку музичної культури Києва, де прожив майже 60 років. Характерною рисою В.В.Пухальського, яка збереглася в нього до старості, було вміння розуміти й сприймати нове в житті та мистецтві».[4, с.265]

Перебуваючи на посаді директора Музичного училища, а після відкриття у 1913 році Київської консерваторії першого її ректора, переконливо відстоював основи реалістичного мистецтва. Головним завданням професійної музичної освіти вважав виховання педагога-музиканта, в особі

якого поєднувався художник-артист і професійний учитель. Пухальський не залишив наукового обґрунтування своїх принципів. Його цікавила практична педагогіка. Навчання було для нього творчою працею. Глибоко й тонко аналізуючи гру учня, відмічав позитивні риси, вказував на недоліки, шукав шляхи повного звільнення піаністичного апарату, розробляв спеціальні вправи, які розвивали різні види техніки, виробляючи відповідні прийоми гри. Він залишався вірним принципам виразності гри, бездоганної технічної майстерності, глибокого проникнення в зміст музичного твору. Вважав, що при всій тембровій різноманітності, гра виконавця не повинна виходити за межі природної фортепіанної звучності, вчив учнів широко застосовувати педаль, при цьому надавав важливого значення ясній гармонії, чистоті звучання басів, давав поради, як при допомозі виділення опорних звуків, інтонацій, акцентів, динаміки створювати ілюзію тембрових забарвлень.

На запрошення Пухальського до Києва приїхав Григорій Миколайович Беклемішев (1881-1935рр.) - учень Ф.Бузоні і В.Сафонова, піаніст європейського рівня, неперевершений виконавець творів Баха, Ліста, Шопена, Скребіна, Лятошинського, Барвінського. Це був музикант великої загальної культури, прогресивного світогляду. В консерваторії до класу Беклемішева намагались потрапити багато учнів. Його вихованці володіли бездоганною технікою. Для виховання технічної свободи Беклемішев в педагогічній практиці користувався методами і прийомами свого вчителя Ф.Бузоні: це - фіксована, «зібрана» кисть, самостійність рухів пальців; для виховання активних, незалежних один від одного пальців рекомендував грати твори І.С. Баха на протязі усього періоду навчання і на різних його етапах. Серед прийомів, унаслідуваних від школи Сафонова – розвиток акордової техніки: перескакування з акорду на акорд без підготовки, взяття акордів без попередньої зміни позиції. Вимагав від учнів зв'язного, рівного звучання, точного відтворення ритму, зібраного виконання акордів. Домашнім завданням була гра різних видів гам з досягненням технічної

майстерності і художньої виразності. Беклемішев першим з українських педагогів ввів гру арпеджіо одинадцяти акордів. Використовував різноманітні прийоми педальної техніки: напівпедалі, чвертьпедалі, використання лівої педалі для досягнення різнобарвності звучання фортепіано. Проте, розвиток технічної досконалості підпорядковувався одній меті - допомогти учневі якнайглибше проникнути в задум музичного твору. Беклемішев вважав, що завдання кожного педагога не тільки навчити грати на інструменті, але й розвинути смак учня до розуміння художньої цінності музики, спонукаючи його до творчого пошуку, власної ініціативи. Радив учням ранкові часи для занять, рекомендував кожен день читати з листа, повторювати раніше вивчені твори, тим самим збагачуючи репертуар. Такі поради досить актуальні для сучасної фортепіанної педагогіки, особливо в підготовці вчителів музики,- дають можливість накопичувати музичний матеріал для педагогічної практики.

Р.М.Глієр, перебуваючи на посаді ректора Київської консерваторії з 1914р. по 1918р., «серед свої київських колег особливо високо цінував Г.Беклемішева, говорив про його велике піаністичне обдарування й про те , що це був педагог від бога». [4, с.46]

В 20-тих роках минулого століття музичне життя Києва збагатилось появою видатних музикантів - Ф.М.Блюменфельда, Г.Г.Нейгауза, Б.Л.Яворського, які часто виступали в концертах, а також вели педагогічну діяльність.

Фелікс Михайлович Блюменфельд (1863-1931рр.) - блискучий піаніст-віртуоз, неперевершений ансамбліст. З 1918р. по 1922 р. займав посаду ректора консерваторії. Дуже швидко став авторитетним викладачем серед студентської молоді. «Важливим педагогічним принципом Блюменфельда було прагнення домогтися такого виконання твору, щоб він своєю яскравістю й емоційністю став доступним і зрозумілим слухачам. З цією метою він працював з учнями над рельєфним і яскравим виконанням усіх елементів

твору, виховував найтонший слух. На уроках показував цінні прийоми оволодіння складною фактурою. Особливу увагу приділяв музичному розвитку своїх учнів, граючи їм симфонічні й оперні твори класичної та сучасної музики». [3, с.274]

Блюменфельд різними методами сприяв розвитку слухової уяви учня, наприклад, радив вчити твори без інструменту, таким чином звільняючи технічний апарат гри від скутості і даючи свободу творчій уяві. Від учнів вимагав уважного відношення до авторського тексту, вважав його тим фундаментом, на якому будується вся творча робота виконавця. Природність і кантиленність фортепіанної гри були одним з керівних принципів педагогічного методу Блюменфельда, а основний демократичний принцип-зробити музику зрозумілою, визначав погляди митця на виконавську творчість.

Принципи свого вчителя унаслідував улюблений учень і племінник Блюменфельда Г.Г.Нейгауз (1888-1964рр.). Продовжуючи і розвиваючи традиції фортепіанного мистецтва, Нейгауз створив власну школу, пов'язану з високими досягненнями піанізму. Початок творчого злету майстра припадає саме на час перебування в Києві (1919-1922рр.). Репертуар сольних концертів Нейгауза завжди відзначався високим художнім рівнем. Піаніст запам'ятався слухачам і як чудовий ансамбліст. Г.Нейгауз писав блискучі статті та нариси про музику. В консерваторії клас його учнів був переповнений, на уроках панувала надзвичайно творча атмосфера. Головне в педагогічних принципах Нейгауза- виховати вчителя музики, а не вчителя гри на інструменті, виховати в учневі творчу ініціативу, художній смак, культуру звуку. Спонукав учнів до пошуку звукової палітри, інтонаційної ясності, природності фразування.

Художньо-естетичні та педагогічні принципи Нейгауза мали значний вплив на розвиток української фортепіанної школи.

В Києві Нейгауз познайомився і подружився з Болеславом Леопольдовичем Яворським (1877-1942рр.), учнем В.В.Пухальського. Київський період (1916-1921 рр.) став яскравою сторінкою в житті Яворського з точки зору практичного втілення педагогічних та організаційно - освітніх ідей: активна концертно-просвітницька діяльність, викладання у Вищому музично-драматичному інституті ім. М.В.Лисенка, в Київській консерваторії, в організованій при безпосередній його участі Народній консерваторії, яка стала прикладом безпрецедентно демократичної системи розповсюдження музичної культури серед широких мас населення. Педагоги Народної консерваторії стали ініціаторами відкриття дитячих музичних шкіл.

В музично - педагогічній концепції Яворського центральне місце посідає завдання виховання музиканта шляхом розвитку музичного мислення, тобто здатності розуміти мову музики та говорити нею. В навчальні плани консерваторії він ввів новий курс «Слухання музики», заняття з якого передбачали організацію творчої уяви учнів, аналітичної підготовки для словесних коментарів.

Педагогіці Яворського властивий постійний пошук ефективних форм виховання музиканта. Особливої уваги заслуговує введений вперше в Київській консерваторії принцип міжпредметних зв'язків (в сучасній педагогіці принцип інтегрованого навчання), коли всі види музично-педагогічної роботи (слухання музики, хоровий спів, ритміка, музична грамота, історія музики і спеціальний інструмент) були направлені на розкриття одного й того ж явища. В викладацькій роботі Яворський був надзвичайно ретельним. У своїх учнів він намагався розвивати фантазію, образне мислення, формував уміння шляхом музично-теоретичного аналізу твору знаходити шлях до правильного виконавського відтворення, для чого при роботі над твором вдавався до різних асоціацій, до власного виконавського показу. Учні його класу відрізнялися широкою ерудицією,

глибоким знанням аналізу багатьох музичних творів. Яворський вважав, що починати вчити музичний твір необхідно з аналізу історичної епохи. Другим етапом є вивчення нотного тексту та словесних пояснень до нього, а тільки після цих дій переходити безпосередньо до розбору. Репертуар для розучування використовував високого рівня складнощів, академічний за охопленням стилів. Виховував у учнів здібність конкретного моделювання виконання у різних умовах (в класі, концертному залі), для різних слухацьких аудиторій. Вимагав від учнів публічного виконання протягом тривалого періоду одних і тих же творів, щоб тренуватись в певних виконавських завданнях, вчитись впливати на публіку.

Своєрідною була система технічного тренування. Техніку піаніста не зводив тільки до моторики. Дослідник теоретично-педагогічної спадщини Б.Яворського О. Джура зазначає: «Для Б.Яворського техніка - це сукупність усіх засобів виразності, потрібних для створення музичного образу. Сюди входять: дихання піаніста (основа техніки), туше, апарат піаніста, ігрові рухи, мистецтво педалізації. Словом, техніка - це весь арсенал виконавських можливостей, а також здатність виражати свій задум вмінням говорити мовою свого мистецтва». [5, с.1]

На подальший розвиток українського музичного мистецтва діяльність Яворського, як новатора і реформатора, мала значний вплив і залишається предметом досліджень.

Піаністична школа Пухальського дала Києву не одну яскраву особистість. Його учні продовжили і творчо розвинули основні надбання цієї школи. Серед імен - один з найповажніших фундаторів української фортепіанної школи К.М.Михайлов (1882-1961 рр.). «...К.М.Михайлов став активним помічником Пухальського у справі організації Київської консерваторії, в подальшому - безпосереднім творцем вітчизняної культури протягом майже двох третин 20 століття». [4, с.101] Постійна готовність негайно діяти, за спогадами його учнів, була чи не найголовнішою його

властивістю. До педагогічної діяльності відносився досить відповідально і творче. Вважав, що кожен, хто присвятив своє життя цій важливій і прекрасній професії, зобов'язаний постійно займатись самоосвітою, аналітичною роботою над репертуаром своїх учнів. Основну увагу в викладацькій роботі звертав на виховання індивідуальності, самостійності, ініціативи, вчив уважно аналізувати усі авторські помітки в нотах. Розвивав у учнів навички читання з листа, вважаючи їх дуже важливим надбанням музиканта. Наявності феноменальних здібностей до читання нот з листа повністю відкидав, наполягав, що успіху можна досягти тільки через наполегливу працю, вміння мобілізувати свій внутрішній слух. Для учнів склав хрестоматію для навчання читання нот з листа. Важливим принципом в роботі педагога вважав індивідуальний підхід до учня, вміння розпізнати і розвинути його піаністичні здібності.

Досить корисними і актуальними є поради К.Михайлова відносно роботи над темпом твору (особливо віртуозних п'єс). Вважав, що після детального розбору темп необхідно постійно збільшувати, намагаючись досягти необхідного руху. Складні в технічному виконанні епізоди радив вчити окремо і в різних темпах, контролюючи якість звучання. Рекомендував як власні вправи для вирішення конкретних проблем виконання, так і систематичну гру гам, арпеджіо. До програми учнів включав етюди Черні, Мошковського, Крамера. Вимагав повної свободи їх виконання, виразного фразування. В педагогічному репертуарі Михайлова були практично усі стилі, але перевагу віддавав класичному. Не боявся давати складні твори, щоб в процесі розучування підтягнути учня, розвинути в художньому і технічному плані.

«Маючи величезний досвід педагогічної роботи з учнями різного віку, К.М.Михайлов приділяв багато уваги методиці навчання з дітьми і виступав з рядом доповідей з цих питань». [3, с.280] Перебуваючи на посаді ректора консерваторії (з 1922 по 1934 рр.), запровадив в консерваторії дитяче

відділення, де проходили педагогічну практику студенти, був ініціатором і приймав участь в організації Київської спеціалізованої музичної школи.

Отже, організаційна, громадсько-просвітницька, виконавська діяльність педагогів –піаністів, зокрема, Києва, стала міцним фундаментом подальшого розвитку фортепіанного мистецтва в різних регіонах України. Педагогічні принципи фундаторів української фортепіанної школи суттєво доповнюють арсенал сучасних педагогічних засобів професійної підготовки майбутніх фахівців в мистецьких закладах освіти, де, зберігаючи надбання і традиції попередніх поколінь, відбувається власний пошук новітніх технологій професійної підготовки молоді.

Література:

1. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у 1-й половині ХІХ століття.
К.: Інститут змісту і методів навчання, 1996.
2. Остап Лисенко. Спогади про батька. К.: Музична Україна, 1991.
3. Курковський Г.В. Педагоги-піаністи Київської консерваторії // Українське музикознавство. – 1967. №2
4. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського 100 років/
/автор-упорядник В.Рожок.- К.: Музична Україна, 2013.
5. Джура О.Ф. Теоретичні засади та педагогічні засоби підготовки професійного музиканта у творчій спадщині Б.Л.Яворського. Автореферат дисертації. Київський національний університет мистецтв, 2001.