

РОЗДІЛ II

ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД ПРОФЕСІЙНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78(438)

Беренбейн І.С.,

*доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка,
кандидат мистецтвознавства*

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ М. ЛИСЕНКА В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ

Стаття присвячена піаністичній та педагогічній практиці класика української фортеп'яної школи М. Лисенка. У статті запропоновано комплексний підхід до вивчення педагогічної методики митця у взаємозв'язку з його артистичним феноменом. Зроблено акцент на актуалізації педагогічних ідей майстра та значенні його школи для розвитку національної піаністичної культури.

Ключові слова: творча педагогіка, фортеп'янна школа, виконавський піанізм, камерний ансамбль, імпровізація, музична професійна освіта.

На думку багатьох дослідників-лисенкознавців, становлення національної фортеп'яної школи припадає на ХІХ ст., яке увійшло в історію європейської культури як доба романтизму. Розвиток української фортеп'яної творчості та піаністичної культури представляє складний кілька етапний процес визрівання в межах народної культури, побутового музикування та професійної піаністичної практики національно самобутньої моделі романтичного фортеп'янного стилю.

Творча діяльність (композиторська і виконавська) композиторів-піаністів долисенківської доби — О. Лизогуба, А. Барцицького, Л. Ілленка, М. Завадського, Т. Безуглого, Т. Шпаковського, Й. Витвицького — здійснювалася в межах салонного побутового музикування і мала аматорський характер. Проте як етап станов-

лення української фортепіанної музики має значення першої спроби адаптування досягнень європейської піаністичної культури на ґрунті національних традицій.

М. Лисенку належить у цьому процесі кульмінаційна роль, тому його виконавська, педагогічна та композиторська діяльність перебувають у центрі уваги дослідників сучасної виконавської піаністичної культури. Проте, незважаючи на численні розвідки, виконавський та педагогічний феномен М. Лисенка ще й досі не посіли належне місце у сучасній педагогічній практиці.

Метою статті є актуалізація у сучасній педагогічній свідомості принципів творчої педагогіки видатного майстра фортепіано і національного генія М. Лисенка. Для цього ставиться **завдання** висвітлення взаємозв'язків феноменального піаністичного обдарування митця та його творчої фортепіанної методики.

Серед відомих на сьогодні праць і матеріалів найбільш повно й обґрунтовано деякі аспекти цього питання висвітлюються в роботі Г. Курковського «Микола Віталійович Лисенко — піаніст-виконавець», дисертації Л. Гнатюк «Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської освіти», у розвідках В. Щепакіна, О. Коренюка та ін.

Аналіз цих матеріалів доводить важливу думку про те, що виконавський піанізм М. Лисенка став невід'ємною складовою і передумовою його різнобічної творчої діяльності як композитора, диригента, просвітника, педагога. А ширше — відіграв основоположну роль у процесі розвитку національної професійної музичної освіти та піаністичного мистецтва.

Вивчаючи листування митця, мемуарну літературу про нього, ми переконуємося у тому, що гра на фортепіано була найвагомішою й органічною часткою його ества — від перших музичних кроків до останніх хвилин життя. У такому аспекті можна говорити про піанізм як властиву М. Лисенкові стильову рису, особливий ракурс світовідчуття, а ширше — притаманний романтичній свідомості спосіб самовираження. В одному з листів М. Лисенко, підкреслюючи значення фортепіано у композиторській творчості та у музично-естетичному самовихованні, писав: «... граючи, ви прелюдіруєте, й це наводить вже на музичні гадки; далі через піанізм ви читаєте вільно різні школи ..., черпаєте собі, що вам є любого, вашій душі приступнішого, симпатичнішого» [7, 274].

З цього приводу важливо зазначити, що імпровізація як власний відгук на перші музичні враження набула в творчості митця не тільки жанрового статусу. Імпровізаційність як формотворчий принцип характеризує особливості індивідуально-стильового мислення композитора. У педагогічній діяльності вона набула значення основоположного принципу.

На думку дослідників [5; 3; 8], один з важливих етапів (з 1852 р. до вступу в Лейпцизьку консерваторію) становлення М. Лисенка як музиканта, композитора, піаніста пов'язується з представниками однієї із найбільш прогресивної у Європі чеської музичної школи. Як відомо, музиканти з Чехії (інструменталісти, вокалісти, фольклористи, диригенти) завдяки своїй високій фаховій підготовці набули великої популярності в Європі з кінця ХVІІІ ст. Багато з них плідно працювали і в Україні.

Серед перших педагогів М. Лисенка називаються імена Ненквіча, Вольнера, Алоїза Паноцного (Паночіні) та Йосипа Вільчека. Якщо про вплив Ненквіча та Вольнера на формування піаніста відомо небагато, то з іменами випускника Тільзітського училища Алоїзія Паноцного та представника Празької органної школи Йосипа Вільчека дослідники пов'язують виховання М. Лисенка в традиціях європейської фортепіанної школи [5; 2; 7; 1].

Найвні відомості про заняття М. Лисенка з А. Паноцним та Й. Вільчеком свідчать про застосування ними принципів *творчої педагогіки*, що були спрямовані на всебічний музичний розвиток піаніста. Зокрема, акцент робився на класичному репертуарі — твори І.С. Баха, віденських класиків, композиторів-романтиків (Шопена, Шумана, Ліста). Велике значення надавалось свідомому оволодінню фортепіанною технікою, мистецтву фразування й інтонавання, роботі над звуком, мистецтву імпровізації. Й. Вільчек захоплював М. Лисенка й до камерно-ансамблевого музикування, що в подальшому сформувало в останнього риси чудового ансамбліста.

Серед характеристик, які дають М. Лисенку його німецькі вчителі під час навчання в Лейпцизькій консерваторії (1868–1869), містяться суттєві оцінки його виконавського стилю. Цікавим щодо цього є запис Е. Венцеля у свідоцтві від 28 вересня 1869 р.: «Пан Лисенко при своїй зразковій старанності і своєму чудовому таланті досяг блискучих успіхів і є зараз піаністом, віртуозна техніка якого і характерне, блискуче, повне пориву і натхнення виконання

набагато перевершує звичайні вимоги до учнів. Крім того, він має досить рідкісний за своєю змістовністю та різнобічністю репертуар вивчених творів» [5, 45].

З огляду на те, якими суперечливими характеристиками рясніли рецензії на концерти М. Лисенка, надруковані у місцевій українській пресі, характеристика виконавського стилю піаніста, дана Е. Венцелем, є безцінним свідченням щирої професійно вираженої оцінки видатним музикантом майстерності свого учня і колеги.

Реконструюючи в уяві виконавський піанізм М. Лисенка, важливо врахувати й те, що педагогічні принципи чеських вчителів і представників лейпцизької школи базувались на спільних традиціях моцартівського та клементівського піанізму. В технічному плані для цього напряму було характерним все, що пов'язано з визначенням «чітко», «зрозуміло», «прозоро» – чітка артикуляція звуку, чітка пальцева механіка, чітка ритмічна організація, чіткий прозорий звук, чітке й виразне фразування. Очевидно, така піаністична техніка до певної міри була властива й М. Лисенку, який вмів свідомо і творчо переосмислювати будь-яку «науку» як органічну складову свого власного стилю. Зі спогадів сучасників, рецензій в періодичній пресі стає очевидним і те, що вміння чітко й зрозуміло карбувати фрази, застосовувати прийоми підкресленої ритмічності гри (В. Пухальський) поєднувалося в його виконавському портреті з «оксамитовою ніжністю і тягучістю» звуку¹, з якимось особливим *tubato*, в чому виявилась індивідуальна якість ліризму М. Лисенка [6, 283].

Серед нечисленних свідочств сучасників щодо гри М. Лисенка елементами професійної оцінки вирізняються записи М. Рильського про М. Лисенка-ансамбліста в останні роки його життя. Зокрема, він відмічає в мистецтві піаніста енергію, строгість та стриманість виконання, вміння підкоряти свою індивідуальність вимогам цілого [6, 670].

Спостереження М. Рильського 1900-х років ніби перегукуються з рецензією 1870 р., що була вміщена в № 18 «Театрального сезону»: «Благородність, строгість стилю, м'яке, “оксамитове” туше, аскетичність, відсутність манірності і зовнішніх ефектів, повне володіння всіма технічними ресурсами і підпорядкування їх найвищій меті

¹ Про це йдеться в рецензії в газеті «Киевлянин» від 25 квітня 1872 р.

і розкриттю стилю виконуваного твору — були вироблені чеськими вчителями і Дмитрієвим».

Виконавський портрет М. Лисенка очами сучасників суттєво доповнює характеристика Д. Ревуцького: «Променисті його очі сяяли вогнем, і вся сила його темпераменту виливалася з них, з усієї міміки його обличчя, з усієї його постаті і з глибоких співучих звуків рояля. Коли він грав соло (особливо речі класичного європейського репертуару), він якось більше піддавався впливу сухуватої, чеканної, бісерної класичної техніки Лейпцизьких консерваторців» [6, 142]. З цієї характеристики стає очевидним, що М. Лисенкові було властиве добре відчуття стилю. Залежно від музичного стилю виконуваного твору його багатий і довершений технічний арсенал вирізнявся мобільністю і вибірковістю.

Виконавський піанізм М. Лисенка не був чимось самодостатнім й незмінним. Він базувався на духовній культурі митця, на його прогресивній громадянській позиції національно свідомого художника і саме тому став активним фактором історії української музичної культури.

За браком фонозаписів гри М. Лисенка для сучасного піаніста-педагога відгуки Й. Венцеля, В. Пухальського, Д. Ревуцького, М. Рильського, невідомого рецензента з «Театрального сезону» щодо виконавського стилю майстра мають неперевершене значення. Серед нечисленних відгуків емоційного, заангажованого або просто інформативного характеру щодо виконавської діяльності М. Лисенка, вони, як виключення, містять елементи чесної професійної оцінки. Цінність цих спостережень ще й у тому, що вони дають уявлення про суттєві риси виконавського стилю М. Лисенка загалом (крім відгуку Д. Ревуцького), незалежно від того, який твір виконувався. Зазначені відгуки набувають значення свого роду естетичної координати інтерпретації фортепіанних творів митця. У той же час пояснюють принципові положення його педагогічної методики, яка поряд із виконавством і композиторською творчістю стала суттєвою складовою життя видатного музиканта, смислом і змістом його історичного покликання.

Початок педагогічної практики М. Лисенка припадає на 1870–80-ті роки, коли активно розгорнулася виконавська, композиторська, диригентська, фольклористична діяльність митця. Він дає приватні уроки, викладає в Інституті шляхетних дів-

чат (1878 (1881?)–1901 (1906?)²), приватній музичній школі С. Блюменфельда, де набув перший досвід директорства (1898), приватній музичній школі М. Тутковського (1898–1904) і, нарешті, 1904 р. М. Лисенкові пощастило відкрити власну музично-драматичну школу.

Музично-драматична школа М. Лисенка почала працювати восени 1904 р. у будинку № 15 по вулиці Підвальній. Її відкриття було давно очікуваною, знаменною подією для української культури, для свідомого українства. Школа відкрилась на кошти, які зібрало українське громадянство під час святкування у 1903 р. 35-річного ювілею діяльності М. Лисенка. М. Старицький так описує цю подію: «Це була перша на Україні українська школа... Минаючи відділ української драми, в школі, і так запанувала одразу українська атмосфера: українська мова в канцелярії, портрети українських діячів, українці-викладачі. І, незважаючи на цей “дух”, прикрий для більшості тогочасних учнів музично-драматичних шкіл, — школа Миколи Віталійовича одразу придбала велику популярність завдяки імені Миколи Віталійовича і його відношенню до цієї справи» [6, 12].

З матеріалів меморіального будинку-музею М. Лисенка (записних книжок, статуту школи) складається чітке уявлення про цілі і завдання школи, навчальні програми і дисципліни, спеціалізацію, викладачів і учнів, педагогічні принципи митця. Так, згідно зі статутом школи, основним завданням цього музичного закладу було створення нових кадрів кваліфікованих акторів і музикантів. Школа надавала вищу освіту, оскільки програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій, а програми драматичного відділу — музично-драматичних училищ. У школі викладались: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, різних оркестрових інструментах, сольний спів, диригування оркестрове і хорове, сценічна гра та декламація, музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо, енциклопедія, інструментовка), хоровий спів, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, танці, фехтування та низка історико-гуманітарних наук.

Не маючи можливості офіційно проголосити свою школу українською, М. Лисенко за активної участі педагогів-одномудців виховував в учнях любов до українського національного мистецтва.

² Дати у дужках наведені за О.Коренюком.

Саме у його школі вперше в Україні було відкрито відділ української драми (1906) та клас бандури (1907).

Професійний рівень школи підтримувався високо кваліфікованими педагогами, що були запрошені М. Лисенком. Так, у різні роки в школі викладали Г. Любомирський (теоретичні дисципліни), О. Вонсовська (клас скрипки), М. Зотова, О. Муравйова, О. Мишуга (оперний клас), М. Леонтович (хорова справа), М. Старицька (драматичний відділ). Серед викладачів школи було чимало й педагогів-чехів, вихованців Празької та Петербурзької консерваторій: А. Воут (клас скрипки), Й. Коль (гра на духових інструментах), І. Шебелік, Н. Поспішил, І. Петр (клас віолончелі), А. Фаллада (клас арфи). Більшість викладачів школи здійснювали активну концертну, просвітницьку діяльність у різних містах України, Росії, Чехії, часто ставали партнерами М. Лисенка в його виконавській діяльності.

Як свідчать нотатки М. Лисенка в записних книжках, спогади його учнів, у своїй фортепіанній методиці митець наслідував принципи творчої педагогіки своїх чеських вчителів та Й. Венцеля. Основна мета занять полягала в тому, щоб виявити творчу індивідуальність учня, розвинути його художні смаки, самостійність художнього мислення. Особливістю методики М. Лисенка було те, що виховання виконавця-професіонала він розглядав як складний художній процес, в якому розвиток піаністичної майстерності поєднувався з прищепленням любові до народного мистецтва. Вважаючи народну пісню найкращим матеріалом для виховання патріотизму і художнього смаку він широко використовував її на заняттях з початківцями. Основою занять було: проспівування мелодії народних пісень, добір на слух на роялі, транспонування в різних тональностях (від різних звуків). Робота над першими нескладними п'єсами також супроводжувалась транспонуванням музичного матеріалу. Таким чином, на початковому етапі навчання суміщувалися завдання художньо-емоційного розкриття учнів, знайомство з роялем, розвиток ладо-тонального мислення. Це була незвична на той час прогресивна методика, освоєна і оцінена фортепіанною педагогікою вже в радянські часи [4, 113].

Освоєння основних елементів фортепіанної техніки проходило поетапно — від простих вправ до складних віртуозних етюдів, які вимагали від виконавця і технічної майстерності, і музичної «зрілості». З цього приводу привертає увагу система роботи над гаммами,

арпеджіо, акордами, яку М. Лисенко вважав необхідною основою піаністичної техніки. Так, у перший рік навчання поступово вводилися мажорні й мінорні гами в октаву у прямому і протилежному рухах, потім вивчалися хроматичні, а за ними гами в терцію, сексту, дециму. Тризвуки (арпеджіо) з оберненнями виконувались у прямому і протилежному рухах, ті ж вимоги були й до виконання D7 та Зм.7 із оберненнями. Принцип «від простого до складного» визначав і роботу над темпами, акцентуацією, нюансами.

По закінченні молодшого курсу до програми включалася октавна техніка. Метод роботи над октавами полягав у наступному: спочатку гами програвалися у повільному темпі, потім трохи швидше з повторенням кожної октави по 2, 3, 4, 6, 8 разів. Тризвуки октавами М. Лисенко рекомендував ламані: 1) обидві руки починають від основного тону; 2) ліва починає з основного тону, права — з терцієвого; 3) ліва — з основного, права — з квінтового тону. На останньому етапі вводилися гами ламаними октавами.

Іноді всі вправи пропонувалося грати синхронно на два або три роялі. Такою методикою роботи над дрібною та октавною технікою досягалися навички чіткої, рівно акцентованої гри — т. зв. техніки “brillante”, якою чудово володів сам М. Лисенко.

На наступному етапі у програму вводилися вправи та етюди. Серед рекомендованих М. Лисенком були твори Лешгорна, Воленгаупта, Геллера, Келера, етюди Черні (ор. 299 та 740), Беренса, октавні етюди Фогта, 20 трельних етюдів Дюрінга, «Піаніст-віртуоз» Ганона, «Прелюдії-вправи» Клементі та ін.

На старших курсах М. Лисенко вводив у програму (залежно від рівня підготовки й таланту учня) етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста, іноді — етюди А. Рубінштейна, Й. Мошелеса та ін.

Прагнення до різностороннього розвитку учня, ознайомлення його з різними музичними стилями, жанрами і формами музичної творчості відображалось у досить насичених масштабних програмах. Звичайно програма на одне півріччя складалася з кількох творів Й.С. Баха, кількох концертів, сонат, різнохарактерних п'єс. Літні програми були масштабнішими. Як правило, вони склалися з 7–10 етюдів (пр. Ф. Шопена, А. Рубінштейна, Годара), 4–5 прелюдій і фуг з «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, 2-х сонат, одного концерту, кількох фортепіанних циклів та п'єс великої форми (частіше композиторів-романтиків). Частіше за все

в класі М. Лисенка грали твори Й.С. Баха, Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, К. Вебера, Д. Скарлатті, Ф. Ліста, Е. Гріга, російських композиторів — Е. Балакірева, А. Рубінштейна, Ц. Кюї, П. Чайковського, К. Лядова.

Прекрасний ансамбліст і акомпаніатор, М. Лисенко приділяв велику увагу ансамблевій грі. Неодноразово в листах митець висловлював думки про те, що «ніщо так не розвиває смаку до серйозної музики, не виробляє точного чуття ритму, як камерна музика» [7, 189]. Складаючи програму шкільного класу камерного ансамблю, він підкреслював і певне методологічне значення ансамблевої гри як протидію до заїкання (переривчатості гри)³.

Поряд з грою в 4 руки М. Лисенко урізноманітнював ансамблеву практику своїх учнів, залучаючи їх до гри в камерно-інструментальних ансамблях, акомпанування співакам, концертних виступів.

На жаль, відомі на сьогодні матеріали не дають інформації про те, як М. Лисенко працював над звуком — безперечно така робота була однією з важливих ланок опанування піаністичної техніки. З численних спогадів учнів про майстра стає очевидним, що М. Лисенко застосовував метод ілюстрації музичного твору. Але ніколи не програвав його цілком, надаючи учневі можливість проявити свою індивідуальність. А. Буцької у своїх спогадах про вчителя писав, що М. Лисенка насамперед цікавили питання трактування твору [6, 636–637].

Прогресивна, старанно продумана фортепіанна методика М. Лисенка проектувалася і на викладання музично-теоретичних дисциплін. Основою занять був принцип розвитку індивідуального творчого мислення учня, розширення його слухових асоціацій через долучення до широкого спектру світового музичного мистецтва шляхом гармонізацій мелодії, транспонування та імпровізацій на народні теми.

Велика вимогливість, старанно продумана система навчання, націлена на виховання музиканта і громадянина дала плідні результати. З класу М. Лисенка вийшли дійсно визначні музичні постаті, віддані українському мистецтву композитори й піаністи: Л. Ревуцький, К. Стеценко, А. Буцької, піаністи М. Комар-Гацька, О. Мандельштам та ін.

³ Передмова до програми по класу ансамблю. Рукопис зберігається в музеї М.В. Лисенка.

Підсумовуючи роль М. Лисенка, піаніста і педагога, у становленні української фортепіанної школи, відзначимо, що виконавський піанізм митця був яскравим явищем національної фортепіанної культури, що історично відіграв роль кульмінаційного етапу у створенні національної моделі романтичного фортепіанного мистецтва. Оригінальна новаторська прогресивна педагогічна методика майстра, разом з його концертно-просвітницькою діяльністю заклали міцний фундамент формування української професійної фортепіанної школи.

Джерела

1. Дрімцов С. Елементи народного стилю в творчості М.В. Лисенка / С. Дрімцов // Шляхи мистецтва. — Харків, 1922. — № 1. — С. 52.
2. Історія української музики / АН УРСР. Ін-т мистецтва, фольк. та етногр. ім. М.Т. Рильського ; [редкол.: М.М. Гордійчук та ін.] — К. : Наук. думка, 1989. — Т. 2: Друга половина XIX ст. — 1989. — 464 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.
4. Коренюк О. Педагогічні принципи М.В. Лисенка / О. Коренюк // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1969. — Вип. 4. — С. 111–121.
5. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко — піаніст-виконавець / Г. Курковський. — К. : Музична Україна, 1973. — 151 с.
6. Лисенко М.В. У спогадах сучасників / М. Лисенко [упор. О. Лисенко; ред. та коментарі Р. Пилипчака]. — К., 1968. — 620 с.
7. Лисенко М.В. Листи / Микола Лисенко. — К. 1964. — 680 с.
8. Фрайт О. М. Лисенко на порозі нової доби та його реценції у наступних поколіннях українських композиторів / О. Фрайт // Українське музикознавство. — К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2003. — Вип. 32. — С. 236–247.

Статья посвящена пианистической и педагогической практике классика украинской фортепианной школы Н. Лисенко. Предложенный в статье комплексный подход позволил проанализировать педагогические принципы музыканта в связи с его артистическим феноменом. Основной акцент сделан на актуализации педагогических идей мастера и значении его школы в развитии украинской пианистической культуры.

Ключевые слова: творческая педагогика, фортепианная школа, исполнительский пианизм, камерный ансамбль, импровизация, профессиональное музыкальное образование.

The article deals with the pianistic and pedagogical activity by M. Lysenko, the classic of the Ukrainian piano school. The author offers a complex approach to the studying of the master's pedagogical methods taking into account the specific aspects of his artistic phenomenon. The actualization of the master's pedagogical ideas is emphasized as well as the importance of his school for the Ukrainian national piano culture development.

Key words: creative pedagogics, piano school, performing piano culture, chamber ensemble, improvisation, professional music education.

УДК 793.3(44)«16»

Бернадська Д.П.,

доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка,
кандидат мистецтвознавства

ВИТОКИ ПРОФЕСІЙНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ГАЛУЗІ ХОРЕОГРАФІЇ В ЄВРОПІ (ФРАНЦІЯ, XVII ст.)

У статті досліджені історичні передумови становлення художньої хореографічної освіти у Франції та сучасний розвиток традиційної освіти в класичному балеті Паризької опери.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, Королівська академія танцю в Парижі, Школа танців Паризької опери.

Хореографія належить до тих видів мистецтва, які були відомі та популярні ще від стародавніх часів. Офіційне визнання танцю й потреба у мистецькій освіті вперше постали у Європі, а саме у Франції.

Так, у січні 1635 р. кардинал Рішельє заснував Французьку академію (академія французької мови і літератури), яка мала «створити французьку мову не тільки елегантною, але й здатною трактувати усі мистецтва і науки» [4, 26]. Пізніше, у добу короля Людовика XIV (1643–1715), було відкрито низку академій, які стали логічним продовженням попередньої. Це, у свою чергу, давало можливість королівському двору розвивати науки, а також мистецтво (архітектуру, живопис, скульптуру тощо).