**Тема 4.1. Предпосылки возникновения блестящего стиля в исполнительстве и механистического направления в педагогике.**

В истории музыкального искусства - творчества, исполнительства и педагогики - фортепиано занимает исключительное место как сольный, так и ансамблевый инструмент. С конца 18 века и до нашего времени для фортепиано написано неисчислимое количество произведений. С этим инструментом неразрывно связано не только творчество величайших композиторов, но и огромная инструктивно-педагогическая литература, посвященная задачам обучения пианиста.

В конце 18в и, особенно в начале 19в в широкую практику вошли открытые платные концерты, устраиваемые в Париже и других крупных городах. Аудиторию этих концертов составляли не только аристократы, но и представители финансовой, промышленной и торговой буржуазии, городская интеллигенция.

Новые условия, в которых развивалось искусство, способствовали все большему профессиональному разделению музыкантов: одни из них становились оркестрантами, другие специализировались на педагогике, третьи занимались главным образом композицией. Открытые концерты привлекали слушателей возможностью ознакомиться с новыми сочинениями композиторов и с их искусной импровизацией, а также послушать знаменитых виртуозов. Постепенно исполнители заняли главное место в концертной практике. Учитывая интересы слушателей, музыканты стремились максимально совершенствовать свое исполнительское искусство, поражать аудиторию своей техникой и новизной приемов игры.

Увлечение исполнительством отразилось и на практике обучения музыке. Если прежде учили музыкальному ремеслу, как искусству сочинять музыку и импровизировать, то теперь тот, кто хотел быть композитором, изучал теоретические предметы, а желающие стать исполнителями занимались по избранной специальности, теоретические дисциплины становились для них лишь добавочными предметами, необходимыми для знакомства с правилами музыкального языка. Конечно, наиболее одаренные музыканты, как и прежде, в основу своего искусства клали композицию, но многие из них завоевали громкую славу и как выдающиеся исполнители. Достаточно вспомнить имена Паганини, Шопена, Листа - крупнейших композиторов и величайших исполнителей середины 19 века. Большинство профессионалов-музыкантов ограничивалось, однако, специализацией в области избранной профессии. Это были пианисты, скрипачи, виолончелисты и другие исполнители, которые стремились достичь известности, выступая на концертной эстраде. Именно в эти годы наиболее выдающихся исполнителей стали именовать виртуозами (от латинского слова virtus - доблесть), то есть победителями в искусстве.

Массовое увлечение игрой на фортепиано, стремление одаренной молодежи достичь высокой виртуозности и завоевать признание слушателей породили особый интерес к вопросам развития фортепианной техники. Различные упражнения рассматривались как некая гимнастика для укрепления силы и беглости пальцев. По-прежнему считалось, что играть нужно только пальцами, без участия всей руки.

С представлением о механической тренировке пальцев были связаны и изобретения различных аппаратов, как, например, «хиропласт» Жана Бернара Ложье (1816), «дактилион» Анри Герца (1835) с тысячью экзерсисов для упражнения с этим прибором. Идея таких изобретений заключалась в том, что пальцы, вставленные в подвешенные кольца, механически поднимались и опускались, когда аппарат приводился в действие. В 1840 году Казимир Мартен демонстрировал свой «хирогимнаст» - прибор для растяжения пальцев. Большой популярностью пользовалось также сконструированное в 1831 году приспособление, придуманное знаменитым пианистом Ф. Калькбреннером и названное им «Guide main» - водитель руки. Над клавиатурой устанавливалась штанга со скользящими над ней кольцами, в которые продевалась рука. В таком положении рука могла двигаться только параллельно клавиатуре, давая пальцам свободно перебирать клавиши. В своей пояснительной «Методе», прилагаемой к этому аппарату, Калькбреннер рекомендовал, играя упражнения, читать книжку, с тем, чтобы сознание не вмешивалось в работу пальцев. В эти же годы в Париже получила признание система коллективных уроков для обучения фортепианной технике: играя одновременно на немых клавиатурах, учащиеся таким способом развивали свои пальцы.

Вопросы профессионального фортепианного искусства всегда интересовали пианистов - исполнителей и педагогов. Этим вопросам посвящены многочисленные практические пособия, теоретические труды и исследования, ставящие целью помочь пианисту в его работе над овладением исполнительским мастерством.

Открытый в 1793 году в Париже по приказу революционного конвента Национальный музыкальный институт был переформирован в 1795 году в консерваторию. Одним из первых ее профессоров по классу фортепиано явился ученик Ф.Э. Баха Н.И. Гюльмандель (1751-1823)-видный композитор и исполнитель, учитель знаменитого пианиста и педагога Л. Адама, которого французы прозвали «отцом» парижской школы. Луи Адам (1758-1848) был воспитателем целой плеяды видных французских пианистов. Его «Школа игры на фортепиано» («Methode de piano a l'usage de classes de piano de Conservatoire»), изданная в 1805 году, была признана обязательным пособием для учащихся консерватории.

В следующие десятилетия консерватории были организованы в Праге, Лейпциге и в других городах. Наряду с этим продолжалась и деятельность «вольных» учителей - видных музыкантов, преподававших частным образом.

В первой половине 19 века фортепиано было значительно усовершенствовано. В Париже мастер Себастьян Эрар изобрел так называемую двойную репетицию, при которой молоточек после удара струны не попадает на свое ложе, а останавливается на полпути. Это давало возможность с максимальной быстротой повторять данный звук, что привело к созданию нового вида фортепианной фактуры. Окончательно была установлена двухпедальная система. Значительно повысилась и техника производства инструментов, улучшилось качество их звука. Наиболее совершенными концертными роялями этого типа были признаны фортепиано фабрики Плейеля в Париже, директором которой был в середине 19 века прославленный пианист Ф. Калькбреннер. В последующие годы во многих странах Европы и в США были созданы крупные фортепианные фабрики. Особенно выделялись своим качеством рояли и пианино фирм Блютнера, Бехштейна и Стейнвея.

Завоевав признание передовых музыкантов, фортепиано поставило перед пианистами новые задачи, связанные не только с проблемами выразительности исполнительского искусства, но и с техникой игры на этом инструменте. На клавесине и клавикорде тембровое и динамическое разнообразие звучания достигалось главным образом с помощью различных механических приспособлений. В основном надо было играть легкими, подвижными пальцами, не прибегая к большой силе удара. На фортепиано, наоборот, все определялось силой и характером нажима клавишей. От пальцев зависела нюансировка (смена forte и piano, crescendo и diminuendo), интонирование мелодического движения и т. д. Более глубокой и не такой легкой, как у старинных инструментов, была и клавиатура, требующая активного, четкого пальцевого удара.

Выдающаяся роль в развитии фортепианной музыки и пианистической культуры принадлежит лондонской и венской школам.

Создателем лондонской школы был знаменитый виртуоз, композитор и педагог Муцио Клементи (1752-1832) - выдающийся композитор, педагог.

М. Клементи и его ученики играли на английском фортепиано, обладавшем большим звуком и требовавшем четкого, крепкого нажима клавишей, так как этот инструмент имел весьма тугую клавиатуру. Венское фортепиано, сконструированное мастером Иоганном Штейном и излюбленное Моцартом, имело более певучий, хотя и не столь сильный звук, и обладало относительно легкой клавиатурой. Поэтому, став директором и затем совладельцем одной из крупнейших в Англии фортепианных фирм, Клементи добился усовершенствования английских инструментов, придав им большую певучесть и облегчив клавиатуру. Толчком к этому послужила личная встреча Клементи с Моцартом в 1781 году в Вене, где при дворе австрийского императора произошло их своеобразное соревнование как композиторов и пианистов. Клементи был поражен задушевностью игры Моцарта и его «пением на фортепиано»; Моцарт, наоборот, в своих письмах к родным довольно скептически отзывался о техническом новаторстве Клементи и упрекал его в недостаточной музыкальной выразительности. По-видимому, впечатления Моцарта были связаны с тем, что, привыкнув к английским фортепиано, Клементи не смог приспособиться к венскому, более нежному и певучему инструменту.

Поселившись в 70-х годах в Лондоне, Клементи как композитор, дирижер, пианист и фортепианный педагог стал вскоре одним из наиболее знаменитых музыкантов Англии Муцио Клементи - автор многочисленных фортепианных произведений и крупнейший педагог, создал свою школу игры на фортепиано. Теоретических трудов по вопросам преподавания он не писал, за исключением методических пояснений к «Methode pour le Piano-Forte» - фортепианной школе для начинающих, изданной в Париже в 1801 году. Клементи был, однако, автором первых в истории фортепиано инструктивных технических упражнений и этюдов, дающих представление о его методических принципах. К таким сочинениям относятся сборники: «Прелюдии и экзерсисы во всех тональностях мажора и минора», «Grand Exercice doigts», сборник октавных этюдов. Наиболее важное место среди них занимает трехтомный труд «Gradus ad Parnas-sum», включающий 100 различных произведений - этюды, прелюдии, фуги, каноны, пьесы в сонатной форме и другие образцы сочинений для фортепиано.

И сам Клементи, и его ученики (И. Крамер, Д. Фильд - один из одареннейших учеников, Е. Брекр) - крупные виртуозы начала 19 века - отличались великолепной пальцевой техникой. Клементи вместе с учениками создали прогрессивную методику, ориентированную на развитие новых способов трактовки инструмента, использование полного «концертного» звука и рельефной перспективы. Педагогический труд М. Клементи «Ступень к Парнасу, или Искусство игры на фортепиано, воплощенное в 100 экзерсисах в стили строгом и элегантном». Этот труд является фундаментальной школой воспитания пианистического мастерства, 100 экзерсисов поражают разнообразием содержания и объемом поставленных исполнительских задач. Многие представители лондонской школы явились смелыми новаторами в области пианизма, применявшими в своих сочинениях помимо пальцевых пассажей двойные ноты, октавы, аккордовые построения, репетиции и другие приемы, придающие звучанию блеск и разнообразие.

Школа Клементи породила определенные традиции в фортепианной педагогике: принцип многочасовых технических упражнений, игру «изолированными», молоточкообразными пальцами при неподвижной руке, строгость ритма и контрастную динамику.

Основателями венской школы были великие композиторы-пианисты Гайдн, Моцарт и Бетховен. В начале 19 века большой известностью пользовался ученик Моцарта Иоганн Непомук Гуммель (1778-1837), композитор, исполнитель, педагог, автор фундаментального пособия по развитию фортепианной техники, изданного в Вене в 1828 году. Это «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности», включающее многочисленные примеры и упражнения, состоит из трех частей. Первая посвящена начальному обучению, вторая - аппликатуре, третья - украшениям и исполнению. Специальные разделы отведены вопросам настройки инструмента и импровизации.

Говоря о правильном исполнении, Гуммель относит это понятие к области механики игры; хорошее и выразительное исполнение он понимает как способность, проникнувшись чувствами композитора, довести их до сердца слушателя. Научить выразительности исполнения, по его мнению, в сущности нельзя; можно лишь пробудить, воспитать и развить эту способность, если она заложена в душе исполнителя.

Для того чтобы овладеть искусством выразительности, пишет Гуммель, надо слушать исполнение выдающихся мастеров, в особенности одухотворенных певцов, не допускать излишней аффектации, не злоупотреблять педалью, не прибегать к преувеличениям в темпе и не пользоваться преднамеренной мимикой и жестами, желая этими средствами усилить выразительность своей игры. Взамен этих внешних приемов «необходимо стать полным хозяином своих пальцев, т. е. овладеть всеми видами туше. Однако прийти к этому можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев вплоть до самых их кончиков, благодаря чему становится доступным удар любой силы - от наибольшего до легчайшего прикосновения к клавише... Если исполнитель приобретет это тончайшее внутреннее ощущение и ему станут доступны все виды туше, это не только окажет воздействие на его слух, но через него постепенно повлияет и на чувство, которое станет чище и тоньше. В свою очередь, это создаст в его душе предпосылки для подлинно хорошего исполнения и сделает его способным передать свои чувства слушателю, т. е. играть выразительно» [1, с 78-79].

Гуммель, вопреки сложившимся в первой половине 19 века представлениям о системе занятий за инструментом, возражает против многочасовых автоматических упражнений, пологая, что такая форма работы притупляет слух и предлагает собственную систему упражнений, основанную на сосредоточении внимания. Рекомендуемая педагогом система нацелена не только на развитие моторики пианиста, но и на овладение им звуковой палитрой. Учитывая эстетические требования времени, Гуммель анализирует особенности звучания инструментов английского и немецкого происхождения, дает педагогу соответствующие методические рекомендации.

«Школа» Адама и «Руководство» Гуммеля показывают, что прогрессивно мыслящие педагоги того времени в своих методических трудах и педагогических пособиях стремились связать вопросы техники игры с задачами художественного исполнения и музыкальным развитием учащихся.

Таких же взглядов придерживался и Карл (Карел) Черни (1791-1857), автор «Систематического руководства по импровизации на фортепиано» (1828) и «Полной теоретической и практической фортепианной школы» (1846).

«Теоретическая и практическая фортепианная школа» Черни во многом перекликается с «Руководством» Гуммеля. Подробно говоря о технике игры, о путях ее развития и приобретении необходимых пианисту навыков, он подчеркивает в третьей части своей работы, что все это является лишь «средствами для достижения подлинной цели искусства, которая, бесспорно, состоит в том, чтобы вложить в исполнение душу, и дух и этим воздействовать на чувства и мысли слушателей» [1, с 102].

Следует сделать вывод, что методика преподавания 19 века сводилась к чисто техническим задачам, в основе которых лежало стремление развить силу и беглость пальцев путем многочасовой тренировки. Наряду с этим в первой половине 19 века наиболее одаренные исполнители, в большинстве своем ученики Клементи, Адама, Черни, Фильда и других выдающихся педагогов, достигшие высокой виртуозности, смело разрабатывали новые приемы фортепианной игры, добиваясь мощности звучания инструмента, яркости и блеска сложных пассажей. Особенное значение в фактуре их произведений имели аккордовые построения, октавы, двойные ноты, репетиции, приемы перекладывания рук и другие эффекты, требующие участия всей руки.

Фортепианная педагогика и господствующие методы преподавания, укрепившиеся в консерваториях и в практике частных педагогов, оставались, однако, на старых позициях. В результате юным пианистам редко удавалось справиться с трудностями новой музыки, усиленная тренировка пальцев не давала нужных результатов и часто приводила к мышечным зажимам и частым профессиональным заболеваниям.

Подводя итог, можно сказать, что венская и лондонская школы заняли ведущее место в формировании европейского фортепианного искусства. С этими школами в большой мере были связаны пути дальнейшего совершенствования инструментов и определенные традиции в исполнительстве и педагогике.

**Задание:**

1. Выучить лекционный материал

2. Конспект А.Д. Алексеев «История фортепианного исполнительства»

1-2 части. Часть 2 глава 1 стр. 111-118.