

УДК 780.616.432 (477)

**РОЗВИТОК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ В ХУДОЖНЬО-
ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ПІАНІСТІВ-ПРОФЕСІОНАЛІВ
ТВОРЧИХ ВУЗІВ УКРАЇНИ**

Зимогляд Наталія Юріївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харківський національний університет мистецтв

м. Харків, Україна

Анотація. Розглядаються проблеми історико-культурних традицій провідних фортепіанних шкіл України середини ХХ ст., їх вплив на науково-дослідну, методичну та педагогічну роботу у формуванні та художньо-естетичному вихованні піаністів-професіоналів у Київській, Одеській та Харківській консерваторіях.

Ключові слова: фортепіанна педагогіка, методика, виконавство, фортепіанна техніка, фортепіанна інтерпретація.

Історико-культурна традиція в художньо-естетичній спадщині будь-якого народу є загадковою і виразною домінантою, втрата або спотворення якої згубно позначиться на усьому духовному розвитку нації. Тому, пошуки, вивчення і прогноз розвитку історико-культурної традиції в контексті минулих десятиліть обов'язково приведе до позитивних результатів, особливо якщо його використовувати в практиці педагогічної роботи, вплести в тканину вузівської дидактики, тих методичних інновацій, які сприйнятливі до багатой історичної спадщини і здатні надати йому сенс в сучасних формах втілення.

Піаністична культура, яка представляє органічну частину духовної естетики нації, образну цінність і професійну гордість, включає розвиток фортепіанного виконавства, проблеми ефективності і різноманітності навчальних методик, питання науково-дослідної і науково-педагогічної роботи,

а, також духовні аспекти творчості. Дослідження їх в якості аналізу дидактичних і творчих досягнень педагогічних шкіл музичних вузів України, неповторного досвіду окремих музикантів-педагогів є основною метою. Великий теоретичний і практичний інтерес представляє вивчення досвіду педагогів-піаністів консерваторій України середини ХХ століття.

Провідним музичним вузом в Україні у 30-і роки ХХ ст. була, безумовно, Київська консерваторія. Її діяльність в 20-і роки можна охарактеризувати як період оптимальної організації структури освіти, а також методів навчання музикантів, як період розробки учбових планів і програм. Ця підготовча робота не пройшла дарма. 30-і роки відзначені дуже високим якісним рівнем в підготовці піаністів-професіоналів. Те був час блискучого тріумфу молодих талановитих виконавців як у себе в країні, так і за кордоном, час ствердження та подальшого розвитку української фортепіанної школи, поглибленого вивчення питань педагогіки і методики. 30-і роки стали тим рубежем, на якому сталася зміна поколінь педагогів-піаністів. Пішли з життя В. Пухальський, Г. Беклемишев, Ф. Блуменфельд – майстри, що стояли у витоків її створення. Г. Нейгауз з Києва переїхав до Москви і став завідуючим кафедрою спеціального фортепіано Московської консерваторії. Нова порість викладацьких кадрів складалася, в основному, з випускників фортепіанного факультету Київської консерваторії. Таким чином, в Києві продовжував розвиватися той напрям у фортепіанній педагогіці, котрий йшов від В. Пухальського, Г. Беклемишева, Ф. Блуменфельда і Г. Нейгауза.

На особливу увагу заслуговує діяльність Б. Милича, учня В. Пухальського, зусиллями якого був створений оригінальний курс методики гри на фортепіано, а також організована школа педагогічної практики при консерваторії. Цей досвід виявився настільки цікавим і результативним, що упродовж 50-х років Міністерством культури України в різних містах республіки були організовані семінари, на яких київські фахівці, зокрема Б. Милич, ділилися досвідом і знаннями в організації педагогічної практики.

Великий інтерес представляє діяльність провідних педагогів Київської консерваторії К. Михайлова і А. Луфера, що активно заявили про себе якраз у 30-і роки.

К. Михайлов представник школи В. Пухальського. Його педагогічні принципи були близькі традиціям піанізму ХІХ ст., зокрема А. Рубінштейна. Розвиток музичного інтелекту молодих виконавців становив основу його педагогічної діяльності. Даний період був особливо плідним для талановитого музиканта, у 30-і роки його випускники Л. Вантрауб, Е. Гуревич, Л. Щур стали лауреатами Всесоюзного конкурсу піаністів.

Представником іншої фортепіанної школи, який продовжував традиції Г. Беклемишева був його учень А. Луфер. У 1934 році він очолив кафедру фортепіано, а пізніше його призначили ректором консерваторії. А. Луфер об'єднував в собі якості блискучого піаніста і вдумливого, наполегливого педагога. Він не був піаністом камерного плану, тому і у своїй педагогічній роботі тяжів до творів монументальних. Захоплюючись сам, він умів захопити процесом пошуку музичного образу, потрібного забарвлення звуку і своїх студентів.

Учні А. Луфера викладали у вищих навчальних закладах, музичних училищах, дитячих музичних школах по усій Україні. У Києві це – Є. Сливак, А. Гейлиг, А. Фельдман, Д. Гіндін. Серед його учнів лауреат всесоюзних і міжнародних конкурсів піаністів Т. Гольдфарб, Л. Максимович, В. Тасин, М. Кузьмін, С. Грибановська.

Думка про необхідність систематичної розробки піаністичної проблематики, як власне виконавських, так і музично-педагогічних проблем, почала усвідомлюватися українськими фахівцями ще у 20-ті р. ХХ ст., паралельно велися пошуки її організаційних форм. Ще в 1932 р. у Київському музично театральному інституті було відкрито науково-дослідницьку кафедру, що складалася з п'яти секцій – вокальної, музично-теоретичної, оркестрової, фортепіанної і секції музичного виховання.

Вивчення проблем теорії, історії піанізму, а також фортепіанної творчості тривали і в повоєнні роки. Так, наприкінці 40-х рр. опубліковано праці А. Янкелевича «Основи радянської фортепіанної педагогіки», Б. Милича «Фортепіанні твори композиторів братніх республік як педагогічний репертуар», К. Михайлова «З історії професійної музичної освіти в Україні», «До 100-річчя від дня смерті Ф. Шопена», «Діяльність музикантів – чехів в Україні».

На початку 50-х рр. Є. Гольдінберг подала до захисту дисертацію «Нариси про фортепіанні транскрипції». Подібне дослідження було першим у консерваторії Києва. У дисертації аналізується специфіка фортепіанних транскрипцій російських композиторів порівняно із західними зразками. Відзначено розмаїття жанрів – обробка симфоній, вокальної, камерно-інструментальної музики. У цій праці були окреслені певні етапи розвитку жанру транскрипції. Проаналізувавши стилістичні і фактурні особливості творів, автор виявив закономірності для всього розвитку фортепіанних транскрипцій, простеживши їх розвиток у творчості М. Балакірева, А. Рубінштейна, С. Ляпунова, П. Пабста, С. Рахманінова. На нашу думку, праця була цікавою як для студентів, так і для піаністів, що активно включали до своїх програм фортепіанні транскрипції.

У той же самий період були подані до захисту кандидатські дисертації Л. Височинської «П. І. Чайковський «Пори року», О. Олександрова «С. Рахманінов. Фортепіанні концерти», Є. Гуревича «Фортепіанна творчість С. Рахманінова».

Особливої уваги заслуговують праці, присвячені фортепіанній творчості українських композиторів. У 30-ті рр. фортепіанній музиці українських авторів належало невелике місце як в програмах концертуючих піаністів, так і в навчальних планах консерваторій. Так само і статті, пов'язані з дослідженнями їх творчості, публікувалися лише епізодично на сторінках журналу «Радянська музика».

У 50-ті рр., коли педагоги-піаністи й виконавці починають систематично звертатися до української музики, виходять друком багато статей, методичних розробок і досліджень, пов'язаних із творчістю композиторів В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. Серед них: доповідь Г. Курковського «Пісня» Л. Ревуцького і українська народна музика», дисертаційне дослідження А. Цвейфеля «Камерні фортепіанні ансамблі В. Косенка та їх значення в українській камерній музиці» (1952 р.), фундаментальне дослідження Г. Курковського «М. Лисенко – фортепіанний композитор, виконавець, педагог» та ін.

Іншим осередком музичної освіти в Україні у цей період була Одеса. Об'єднавши представників багатьох національностей, місто стало важливим культурним центром Півдня України.

У 1934 році Одеська консерваторія стала функціонувати як самостійний учбовий заклад. Він складався з п'яти факультетів, найсильнішим з яких був фортепіанний. Серед його вихованців такі видатні виконавці, як Е. Гілельс, М. Гринберг, Я. Зак, які принесли радянському фортепіанному мистецтву світову славу.

У 30-і роки на кафедрі фортепіано працював високопрофесійний педагогічний колектив: професори – М. Рибицька, М. Старкова, Б. Рейнгвальд, С. Плецицер; доценти – М. Підрайська, Н. Чегодаєва; викладачі – А. Залевська, І. Фікс та ін.

Провідні педагоги кафедри мали чудову професійну підготовку, отриману ними в Петербурзькій і Московській консерваторіях. Петербурзьку консерваторію закінчили М. Рибицька і М. Старкова. Перша вчилася у Г. Єсипової, друга – у В. Дроздова, учня Г. Єсипової. Випускниця московської консерваторії Н. Чегодаєва займалася у А. Скрябіна а М. Підрайська закінчила

консерваторію по класу М. Метнера. Окрім того, від Г. Бибер, у якої займалася Б. Рейнгвальд, нитка спадкоємності тягнеться до зарубіжного піанізму, так як Г. Бибер отримала музичну освіту у Віденській консерваторії.

Творчо засвоївши плідні традиції провідних піаністичних шкіл, пропустивши їх через призму власної артистичної індивідуальності, педагоги зуміли створити той сприятливий клімат для розвитку молодих талантів, який дозволив фортепіанному факультету вийти на рівень столичних вузів.

Провідним професором кафедри спеціального фортепіано в той період була М. Рибицька. Її педагогічна мудрість полягала у вмінні визначити той напрям, в якому слід здійснювати творчий пошук. Рахуючи уяву однієї з важливих сторін творчого процесу, педагог велику увагу приділяла розвитку образного мислення молодих виконавців.

Розглядаючи навчання і виховання як єдиний процес, М. Рибицька підкреслювала, що музично-виконавська діяльність виховує особу в цілому.

Аналізуючи педагогічну творчість Б. Рейнгвальд, необхідно наголосити на тому, що передусім, вона була особою незвичайно яскравою і емоційною, яка вміло удосконалювала індивідуальність своїх учнів, кожен з яких був яскравою творчою особистістю. Серед них – Е. Гілельс, Л. Сосина, Б. Козель, Б. Маранц.

Усебічна вченість, знання літератури і мистецтва дозволяли Б. Рейнгвальд прибігати до узагальнень, бачити перспективу і кінцеву мету створення музичного твору.

Якщо Б. Рейнгвальд можна визначити як художника емоційного складу, то в педагогіці М. Старкової домінував інтелектуальний початок. Вона вчила логічно осмислювати музичний матеріал, ретельно розумітися на деталях. Рекомендувала логічно засвоювати музичний твір, стверджувала, що неусвідомлене запам'ятовування подовжує виучку напам'ять і зрештою призводить до непередбачених помилок на естраді. М. Старкова розвивала в учнях потребу у знаннях, розширюючи їх кругозір роботою над різними редакціями творів, закликала якнайширше знайомитися з творчістю композитора над твором якого працював її учень.

В означений період наукова і методична робота здійснювалася також і в Одеській консерваторії. Серед праць одеських фахівців, присвячених питанням

методики і педагогіки – Н. Чегодаєвої «О. Скрыбін – педагог» (1947), М. Рибицької «Про виховання творчого початку у виконавстві» (1947) та «Апарат піаніста в процесі гри на фортепіано» (1952), Р. Костирка «Самостійна робота над художнім твором», Г. Лейзеровича «Короткий курс методики гри на фортепіано», М. Старкової «Методичні принципи моєї роботи». У деяких працях розглядалися питання, пов'язані з творчістю зарубіжних і російських композиторів: Р. Костирко «Фортепіанна творчість Р. Шумана (1947), Л. Гінзбург «С. Рахманінов. Сонати» (1947). Особлива увага приділялася вивченню творчості композиторів України. А. Плещицер проаналізував «Етюд В. Косенка» (1952), М. Подрайська у своїх наукових працях вивчала фортепіанну творчість М. Лисенка. На початку 50-х р. колектив кафедри розпочав написання монографії «Історія музичної культури Одеси», яка згодом вийшла друком.

Центром соціально-економічного і політичного життя лівобережної України був Харків. Це місто з давніми багатими культурними традиціями зробило істотний внесок у розвиток піаністичної культури країни.

У 1935 р. внаслідок реформи вищої освіти, в Харкові відкрилася консерваторія, в якій почали функціонувати дві кафедри спеціального фортепіано. Колектив однієї у складі Б. Скловського, М. Хазановського, М. Молея, очолюваний професором Л. Фаненштилем, випускником Петербурзької консерваторії по класу Л. Миколаєва, прагнув розвивати традиції Петербурзької фортепіанної школи. Під керівництвом Н. Ландесман працювали, в основному, випускники П. Луценка, який закінчив Берлінську консерваторію, шанувальники і продовжувачі його спрямувань.

Серед випускників П. Луценка були такі талановиті педагоги та виконавці, як – Н. Ландесман, В. Петров, В. Топілін, Л. Сагалов, Л. Рожецька, Т. Шабогдаш. Багато хто з них працював у Харкові до 60-х років ХХ ст., збагачуючи і розвиваючи традиції свого вчителя.

Н. Ландесман – видатний музичний діяч, піаністка та педагог виконавське мистецтво якої відрізнялось різноманітним виконавським репертуаром. На

одноставну думку музичних критиків вона була музикантом високого класу з блискучою технікою, що проявила себе вже на початку кар'єри яскравою індивідуальністю. Педагогічні принципи Н. Ландесман визначалися, по-перше, тим, що в її особі поєднувалися талановитий високопрофесійний педагог і виконавець, по-друге, традиціями, що йшли від німецької фортепіанної школи, які вона засвоїла в класі свого педагога П. Луценка.

Педагогічні і виконавські принципи Н. Ландесман передала своїм учням – Н. Гольдингер, А. Голуб, І. Крючик, В. Лозовій, Л. Іоліс.

Історією Харківської консерваторії стало життя і творчість Б. Скловського. Почавши свій творчий шлях наприкінці 20-х років, він працював у якості консультанта кафедри спеціального фортепіано до початку 90-х років ХХ ст.

Що стосується педагогічних принципів, то вони були близькими установкам фортепіанної школи Л. Миколаєва. Він ніколи не нав'язував власної думки, створював в класі творчу атмосферу. Дуже не любив «неохайної» гри, вважаючи, що точність і акуратність позитивно позначаються на розвитку технічного арсеналу студента, що у свою чергу є умовою для художнього втілення музичного образу твору.

Б. Скловський дбайливо ставився до індивідуальності своїх учнів. Не пригнічуючи їх своїм авторитетом, він намагався лише направити розвиток молодих піаністів в правильне русло.

Близько 50 років свого життя віддав вихованню музикантів в стінах Харківської консерваторії М. Хазановський. Відмінною рисою педагогіки музиканта був раціональний підхід до вивчення музичного твору. Він приділяв велику увагу агогії, довго працював над зручною аплікатурою, окремими епізодами творів.

М. Хазановський пропагував українську музику. У програмах концертів його студентів часто звучали опуси український композиторів. Серед його учнів лауреати і відомі педагоги, це – Марія і Наталія Єщенки, Г. Гельфгат, В. Крамаренко, Н. Смоляга.

Педагоги Харківської консерваторії також активно займалися науковою і методичною роботою. Вони розробляли теми, пов'язані переважно з історією виконавства. Професор А. Лунц написав нариси «Джерела й розвиток радянської фортепіанної творчості» та «Тридцять років радянського фортепіанного виконавства» (1947), В. Шапіро розробив курс «Методика гри на фортепіано», а професор Б. Скловський працював над проблемами історії і теорії піанізму. У своїх працях педагоги-піаністи зверталися і до творчості зарубіжних композиторів. Так, А. Лунц опублікував дослідження «Досвід роботи над етюдами О. Скрябіна», В. Шапіро – «Етюди-картини С. Рахманінова», М. Хазановський – «Пори року» П. Чайковського». У 1953 р. відбувся захист дисертації М. Єщенко на тему «Етюди Ф. Шопена і деякі питання їх інтерпретації». Спостерігалось також і тяжіння до вирішення проблем музичного виховання студентів. Так, Л. Фінкельштейн написала працю «Початковий етап розвитку піаніста», а також «Особливості виконання оперного клавіру», у якій досліджувалися питання концертмейстерської майстерності.

Період середини ХХ ст. в Україні став часом реформування вищої музичної освіти. У Київській, Одеській та Харківській консерваторіях створювалися не тільки нові плани, програми навчання, а й вводилися такі предмети, як концертмейстерський і камерний клас. Таким чином підготовка піаністів фахівців ставала комплексною і більш досконалою.

Історико-культурні традиції в українській музичній освіті завжди були її основою, гарантією спадкоємності розвитку музичної культури. Видатні успіхи української фортепіанної школи загальновизнані. Завдяки збереженню і вдосконаленню традицій у навчанні фортепіанному мистецтву, в Україні вдалося створити систему підготовки піаністів рівень професіоналізму яких, високо цінується у всьому світі.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Дагілайська Е. М. Старкова і Б. Рейнгальд – педагоги – піаністи Одеської консерваторії / Е. Дагілайська // Зб. наук. пр. Вип 8. – К., 1973. – С. 187-200;
2. Курковський Г. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913-1933) // Українське музикознавство : зб. ст. Вип. 2. – К., 1967. – С. 264-280;
3. Рум'янцева А. Ю. Діяльність кафедри спеціального фортепіано Харківської державної консерваторії у після окупаційний період (1943–1949 рр.) // Муз. мистец. : зб. наук. ст. / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. – Донецьк, 2004. – Вип. 4. – С. 236–244;
4. Рум'янцева А. Ю. Розвиток професійної фортепіанної освіти в Харкові у 40–90-х рр. ХХ ст. в контексті політичної ситуації в Україні // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. — Х., 2007. – № 2. – С. 108–119;
5. Хурсіна – Аністратенко Ж.І. Перші освітні заклади // Музика. – 1982. – №2. – С.8.
6. Щербінін Ю. Біля джерел музичної освіти в Харкові // Українське музикознавство: науковий міжвідомчий щорічник / Академія наук УРСР. – К. : Музична Україна, 1971. — Вип.6. — С. 228–237.