

## КРЕАТИВНЫЙ ФУНДАМЕНТ ФРАНЦУЗСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Римма Бучукури

доктор искусствоведения, профессор, Институт музыкальных искусств

### **Аннотация:**

*Феномен «национальная фортепианная школа» является важным сегментом целостной фортепианной культуры конкретной страны. Опыт французской фортепианной школы первой половины XIX века создал креативные основы последующих достижений европейского пианизма. Универсальность деятельности известных французских пианистов эпохи постклассицизма и романтизма заключается в том, что они создали теоретические труды по проблематике фортепианного исполнительства и педагогики. Это послужило важным методологическим фактором в становлении и развитии национальной фортепианной школы во Франции.*

**Ключевые слова:** система, пианизм, культура, Пана, туше, демпфер, Циммерман, Герци, дактилион, «Метода».

Одной из гуманитарных аксиом является положение о том, что история развития человеческой культуры представляет собой единое неразрывное целое. Музыкальная культура и искусство музыки – неотъемлемая часть этого целого. Фортепианную культуру можно считать наиболее “молодым” системным образованием в развитии музыкально-профессиональной культуры. В свое время профессор Манана Авазашвили пророчески отмечала: “В некоторой степени фортепианная культура приобрела базовое значение функционирования музыки в массах профессионалов и любителей, и в течение пяти веков непрерывной эволюции (она органично вбирает в себя раннюю клавирную культуру) к нынешнему времени стала проявлять некоторые “кризисные” тенденции на фоне музыкальной индустрии в целом (как на уровне композиторского творчества, так и на исполнительском – в силу достижения максимальной объективности исполнения в ущерб истинного творчества, - и на уровне слушательского восприятия. (А. Авазашвили, 1987 г., с. 5) Очевидно, что будущее фортепианного искусства находится в прямой зависимости от позитивных тенденций в эволюции данной культуры, от прогресса национальных культур.

Национальная фортепианная культура – многоуровневое понятие. Это и концертно-исполнительская деятельность пианистов, это и уровень музыкально-педагогической деятельности конкретной стран, развитие методической мысли, состояние фортепианных классов в музыкально-образовательной системе, наличие фортепианной литературы, а также существующие инструменты – фортепиано, с присущей им механикой и т.д. Важно не только взаимодействие этих уровней, объектом особого внимания для специалистов должно стать функциональное взаимовлияние подсистем этой культуры. Такой подход будет актуальным и своевременным в рамках грузинской фортепианной культуры, где, несмотря на высокий исполнительский уровень, явно наблюдается пробел в качественном теоретическом осмыслении как дидактической, так и метатворческой проблематики. Провалы функциональных взаимовлияний и связей в системе приводят к ослаблению, а в худшем случае, даже к потере национальной школы.

Национальная фортепианная культура немислима без национальной фортепианной школы. Школа учит искусству пианизма, обобщает достижения передовой, мировой фортепианной педагогики, создает собственной “лицо” и национальные традиции, специальную

литературу, создает позитивную творческую атмосферу и определенную шкалу художественных ценностей в пианизме. Исторический анализ всегда полезен, поэтому еще раз обратимся к тому, как возникали передовые европейские пианистические школы; в качестве примера приведем опыт французской фортепианной культуры первой половины XIX века и рассмотрим некоторые закономерности развития методической мысли в эпоху постклассицизма и романтизма.

В первой половине 19 века в Италии, Германии, Франции и Англии известные мастера продолжали усовершенствовать фортепиано. Корректировались сила и качество звучания, появились педали, расширившие технические и тембральные возможности фортепиано.

В 1823 году французский мастер Себастьян Эрар сделал новое изобретение в механике рояля (над этим безуспешно бились многие мастера), которое он назвал “двойным ходом” или как сейчас называют “механизм с двойной репетицией”. Теперь исполнитель мог быстро повторять один и тот же звук до конца, не поднимая клавиши. Анри Папе, владелец фортепианной фабрики в Париже, в 1826 году «применил для обтяжки молоточков специальный войлок вместо кожи. В связи с увеличением натяжения струн до 7200 килограммов, он начинает применять чугунную раму. Первым во Франции Папе вводит перекрестные струны. Оригинальной является его механика с ударом молоточка сверху. Она дает выигрыш в размерах инструмента: резонансная дека может заполнить весь объем рояля. Струны расположены ниже обычного, пропускаются под клавиатуру, и колки выводятся вперед, ниже клавиш, и прикрываются особой планкой». (Е. Зингер, 1976 г., с. 46) Творческие усилия мастеров-инструменталистов не проходят даром, новый инструмент привлекает все большее количество людей – рояль и пианино становятся самыми популярными в профессиональной и любительской среде. Разделение композиторской и исполнительской деятельности привели к массовости и известной демократизации пианизма.

Очевидно, что в фортепиано заложены были особо притягательные свойства, и не случайно, что многие талантливые люди посвятили ему жизнедеятельность. Начинается процесс формирования европейской пианистической культуры, который прежде всего определяется творчеством пианистов-виртуозов. В педагогике же, методы клавирной эпохи, в большинстве случаев, механически переходят в обучение игре на фортепиано. Процесс «созревания» педагогических требований приобретает свою специфику. «Педагогическая практика и мысль не поспевали за бурными преобразованиями на всех уровнях целостной фортепианной культуры. Из лабиринта течений и подтечений выводят нас гении фортепианной культуры и прокладывают верные пути к дальнейшему осмыслению музыкально-педагогической деятельности». (М. Авазшвили, 1987 г., с. 46) К этому добавим, что деятельность гениальных пианистов-педагогов, (а среди них также пианистов-композиторов) можно образно назвать «деятельность-маяк». Уровень ее был недостижимым для многих, в том числе и для тех, кто имел возможность учиться у них; «маяк» освещал путь этого обучения, давал правильные ориентиры, формировал индивидуальные и национальные фортепианные школы, культуры.

В первой половине XIX века в Европе выделяются несколько стран с высокоразвитой музыкальной культурой, которая традиционно, поэтапно совершенствовалась композиторское и пианистическое искусство. Наряду с лондонской и венской пианистическими школами большого расцвета достигла французская пианистическая школа. Ее успехам, прежде всего, способствовала разнообразная деятельность педагогов-пианистов, особенно это проявилось в теоретизировании проблем пианизма.

В начале XIX века в Парижской консерватории (отметим, что это первая в мире государственная консерватория) прославился своей деятельностью профессор-пианист Жан Луи Адан. Он воспитал целую плеяду известных пианистов-виртуозов, среди них Ф. Калькбреннер,

Ф. Герольд, А. Лемуан и другие. В 1895 году издается его теоретический труд «Метода» (*Methode de piano a l'usage des classes du Conservatoire, Paris*) – это основательное исследование по обучению пианизму «переходного периода». Это период «методического моста», соединившего клавесинную педагогику с фортепианной. Тогда было положено начало аналитическому осмыслению методических проблем обучения на новом инструменте. Продолжая традиции Ф. Куперена и Ф. Баха, автор щедро делится своим опытом восприятия звучания фортепиано и намечает верные приоритеты «молодой» пианистической школы. Он определяет эстетическую цель пианизма как экспрессивное, изящное исполнение музыкального произведения, при котором ясно должен ощущаться стиль музыки. В интерпретационных вопросах Адан советовал «быть непохожим на других и стараться точно воспроизводить текст». По его мнению «музыка подчиняется тем же законам, что и речь и совершенство пианиста заключается в выразительном исполнении. Поэтому первостепенное значение имеет развитие вкуса. Нужно уметь играть мелодию с разными оттенками, много раз повторяя отдельные пассажи». Адан внимательно наблюдает качественные характеристики звучания фортепиано и создает свое учение о туше. Напомним, что туше (франц. *toucher* – касаться, трогать, осязать) – характер прикосновения пианиста к клавишам, влияющий на окраску и силу звука. Адан один из первых заметил, что туше – понятие сугубо индивидуальное, это определенная манера нажатия и снятия клавиш. В работе он наглядно, в нотных примерах описывает как пользоваться демпферной педалью. Применение демпферной педали в фортепиано открыли (и для композиторов, и для пианистов) новые художественные возможности. Демпфер (немецкое слово *Dempfer*) – это глушитель. при нажатии клавиши демпфер отходит от струны и тем самым дает ей возможность свободно звучать; при опускании клавиши демпфер возвращается на место и, прикасаясь к струне, прекращает звук. При употреблении демпферной педали глушители отходят от струны и длительность звучания перестает зависеть от нажатия и опускания клавишей. В «Метода» достаточно представлен инструктивный материал, а также дано около 15 музыкально-художественных произведений. Среди этого учебного репертуара произведения Ф. Э. Баха, Генделя, И. С. Баха, Моцарта, Клементи и т. д. Как отмечают специалисты, «Метода» Адана заложила теоретический фундамент последующего развития методической мысли.

Его талантливый ученик Ф. Калькбреннер (1785-1849) вошел в историю пианизма как блестящий виртуоз-композитор, педагог и автор серьезного методического труда (*Kalkbrenner. Methode pour apprendre le piano a l'aide de Guide-mains, Paris*). Жизнедеятельность пианиста отличалась большой профессиональной целеустремленностью и изобретательностью. Работал за фортепиано по 10-12 часов в сутки, упорно совершенствовал технику игры, изобрел и пользовался для этого специальным механическим устройством – дактилионом. Это был период, когда (в большинстве случаев) проблемы «технэ» разрешались в отрыве от художественных задач, в отрыве от сознательного контроля над звуковыми проблемами. В ежедневные технические упражнения, по своему примеру, он рекомендовал ученикам применять дактилион (А. Герц тоже рекомендовал часовые занятия с дактилионом и имел руковод собственной конструкции). Но надо отметить, что Калькбреннер не разрешал пользоваться дактилионом при работе над художественным произведением. Курьезность методов Калькбреннера этим не ограничивалась. Чтобы поразить публику при исполнении своей композиции «Сумасшедший» он «исполнял ее в таком быстром темпе, который сам не мог выдержать до конца. Он нанял женщину, которая должна была падать в обморок, когда виртуоз выдыхался. Калькбреннер спешил ей на помощь и тем самым выходил из затруднительного положения. Однажды женщина задремала и Калькбреннеру пришлось «самому разыграть обморок» (Е. Зингер, 1976 г., с. 51)

Как педагог он работал очень много, имел большое количество учеников и троих пианистов-помощников, которые помогали ему в «черновой работе». Это, если выразиться современным языком, пример тройной ассистентской практики. Его «Метода» - результат теоретического обобщения огромного исполнительского и педагогического опыта – была издана в 1830 году в Париже. Блестяще владея различными видами техники (как правой, так и левой руками), в «Метод» он дифференцирует приемы игры: как работать над терциями, секстами, октавами; и даже первым сочиняет произведения специально для левой руки (соната ор. 42 и четырехголосная fuga были включены в «Метод» для тренинга левой руки). В целях технического развития Калькбреннер предлагает учиться следовать определенной программной системе этюдов: Крамер-Калькбреннер-Мошелес-Бертини-Шмидт-Кеслер-Шопен. Заметим, что многие опытные педагоги и сейчас придерживаются системности в работе над определенными формами репертуара. Его методические установки приобрели значение индивидуальной педагогической позиции, например, он запрещал ученикам играть Бетховена прежде чем «их техника не сформировалась, так как, по его словам, «гений не допускает чрезмерной зависимости от аппликатуры». Он требовал от учеников «разумности и продуманности исполнения, аппликатуру выбирать в соответствии с типом пассажа, исходя из того, какими конечными звуками он завершается». Предлагал смело употреблять первый палец на «черной» клавише, советовал «стандартную» аппликатуру, особенно в инструментальных этюдах, где повторялись определенные формулы расположения звуков. Калькбреннер-пианист владел красивым, певучим звуком, этим качеством восхищался Ф. Шопен, слушавший его игру, не случайно, что «учению о туше» уделялось большое внимание в «Метод», он пишет: «Пианист должен играть тепло, но без запальчивости, иметь силу, но без жестокости, нежность без дряблости» (Е. Зингер, 1976 г., с. 94) В вопросе о педализации Калькбреннер как и А. Адан был сторонником широкого применения демпферной педали. «Метода» как и педагогическая деятельность Калькбреннера, имели большой профессиональный резонанс в деятельности многочисленных учеников – представителей уже школы Калькбреннера.

Характерно, что в этот период во Франции вели продуктивную педагогическую и композиторскую деятельность многие известные пианисты. А. Лемуан, А. Бертини, Щ. Алькан внесли существенный вклад в формирование этюдного жанра. Анри Лемуан – автор «Пятидесяти характерных и прогрессивных этюдов ор. 37» - опубликовал ряд методическихopusов. В нотах он « дает в виде надстрочных примечаний ритмические и артикуляционные варианты и приготовительные упражнения для разучивания, являясь пионером подобного метода во Франции» (Е. Зингер, 1976 г., с. 87). Автором многочисленных этюдов являлся и А.Бертини. Его этюды особенно нравились учащимся, этюды ор. 29 и ор.32 и в наше время включаются в программы ДМШ. В целом, этюды Лемуана и Бертини носят инструктивный характер.

Педагогику Пьера-Жозефа-Гийома Циммермана (1785-1853) принято считать (для рассматриваемого периода) наиболее заметной и творческой. Универсальный музыкант - пианист, композитор и выдающийся педагог. Среди его учеников выделим известных музыкантов XIX столетия: Алькан, Прюдан, Мармонтель, Равин, Тома, Бизе, Гория. Циммермана родился в семье парижского фортепианного фабриканта; в 1816 году становится профессором консерватории по фортепиано и композиции. Его методика отмечалась новационными подходами, особенно в вопросах технической проблематики. «Двадцать четыре этюда» (ор. 21) Циммермана предназначены не только для преодоления моторно-двигательных задач в пианизме. Они представляют собой ранний тип художественных этюдов, в которых главенствуют певучесть звука, выразительность фразировки, чуткая педализация. В 1840 году издается его труд «Энциклопедия пианиста-композитора» («Encyclopedie du pianist-compositeur»). Этот ценный и основательный труд состоял из нескольких частей, объединяющих

вопросы фортепианного обучения, исполнительства, учения о гармонии, полифонии и теории композиции. Примечательно, что инструктивный материал он снабжает подробными педагогическими комментариями о качестве звука, о стиле, о художественном вкусе исполнителя и т.д. В 1844 году он издает для начинающих фортепианное обучение «Популярную фортепианную методику» («Methode populaire de piano»), в которой рекомендует изучать гаммы, так как они «развивают беглость, ансамбль обеих рук, способствуют усвоению аппикатурных закономерностей. Двадцать небольших пьесок для начального обучения игры на фортепиано снабжены методическими указаниями и таблицей итальянских терминов.

Анри Герц (1803-1888)- знаменитый парижский пианист, композитор-автор салонных фортепианных пьес, которые он с успехом исполнял во время многочисленных гастрольных поездок (Герц был в Англии, в Испании, в России; два раза посетил с концертами Америку (был на Кубе, Ямайке, в Мексике, в Перу, в Чили, в Калифорнии). В 1825 году он приобретает фортепианную фабрику и серьезно занимается преобразованием механики инструмента, внедряя бесшумные материалы, впервые заменил медные струны на стальные. Стальные струны выдерживали большее натяжение и меньше реагировали на изменения температуры воздуха. С 1842 Герц является профессором парижской консерватории, открывает также музыкальную школу и концертный зал. Герц приобретает славу талантливого педагога, во Франции и за ее пределами он насчитывал около пяти тысяч учениц. Такой «гендерный крен» объясняется тем, что занятия на фортепиано пользовались большой популярностью среди женского населения.

В период господства виртуозного стиля и примата «пальцевой техники» педагогические советы и требования Герца отличались глубиной и опережали уже существующие стандарты. Он считал, что пианист должен изучать фуги Баха и Генделя для того, чтобы хорошо владеть полифонической техникой. В противовес бытующему мнению Герц утверждал, что технической работе надо уделять не более одного часа, остальные 3-4 часа пианист должен работать над исполнением музыки, контролировать качество звука и нюансировку. Он требовал от своих учеников, чтобы они внимательно следили за манерой исполнения: «Давая волю своим чувствам, умеете владеть ими. Какое горькое разочарование, когда там, где наиболее рассчитываешь понравиться, - покажешься только смешным. Остерегайтесь аффектации жестов, этих конвульсивных движений, этих вдохновенных взоров, благодаря которым пианист уподобляется сивилле, сидящей на треножнике». (Геника Рост. 1905 г., с. 67) Новым этапом в специальной литературе явилась «Метода» Герца («Methode complete de piano», op.100); она не только содержит методику для учеников, но и включает советы для педагогов «как преподавать», а также учебный материал для импровизаторов и оранжировщиков.

Мы сознательно выделили фактические достижения французского пианизма и фортепианной педагогики первой половины XIX века, так как именно в этот период был заложен фундамент принципов фортепианного обучения. Это один из лучших примеров художественной адаптации к новому инструменту, которая потребовала особую чувствительность пианистического аппарата, а также стимулировала поиск методических новаций в решении колористических и тембральных задач. Лучшие традиции французской национальной школы пианизма были продолжены уже во второй половине XIX века, обусловлено это было, прежде всего, высоким уровнем отечественной фортепианной педагогики, выдающимся представителем которой являлся А.Мармонтель – профессор Парижской консерватории (среди его учеников Ж. Бизе, К. Дебюсси, Л. Дьмер, М. Лонг и т.д.) Забегая вперед, отметим, что один из первых грузинских пианистов А. Мизандари, в Париже (1865-1867) дружил с Мармонтелем и много воспринял из его педагогики.

**Использованная литература:**

1. Авазашвили М. – Специфика педагогической подготовки в структуре музыкальной культуры. Тбилиси, 1987 год
2. Зингер Е. – Из истории фортепианного искусства Франции. Москва, 1976 год
3. Геника Рост – Из летописей фортепиано. Спб., 1905 год.

---

Article received: 2012-05-29