

ИЗ ИСТОРИИ НЕМЕЦКОЙ КЛАВИРНОЙ ПЕДАГОГИКИ XVIII ВЕКА

*Работа представлена кафедрой общего фортепиано
Дальневосточной государственной академии искусств.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор О. М. Шушкова*

Статья посвящена истории немецкой клавирной педагогики XVIII в. На основе анализа оригинальных немецких трактатов этого времени (К. Ф. Э. Баха, Ф. В. Марпурга, И. К. Ф. Рельштаба и др.) рассматриваются причины ее интенсивного развития. Автором делаются выводы об ее особенностях и специфике происходящих перемен в основных клавирных педагогических принципах.

The article is devoted to the history of German piano teaching. Basing on the analysis of the original German treatises of the period (C. F. E. Bach, F. W. Marpurg, J. C. F. Rellstab, etc.), the author studies the reasons of its intense development. The conclusions about the peculiarities of changes in basic piano teaching methods are drawn.

Середина и вторая половина XVIII в. – период расцвета клавирной педагогики и теории музыкального исполнительства в различных странах. Именно в это время осуществляются опыты полного, обстоятельного и научного освещения принципов клавирной педагогики и исполнительства. Научный характер клавирной педагогики этого времени проявился в стремлении дать систематизированное описание клавирных

правил, сопоставить различные мнения исполнителей и педагогов, определить соответствующую терминологию и т. д. Одновременно клавирная педагогика и теория исполнительства имели явно выраженную практическую направленность. Они ставили основной своей целью освоение и практическое применение новейших, современных способов овладения клавирной игрой и ее совершенствование.

Не исключением стала и немецкая клавирная педагогика. Один за другим появляется ряд сочинений, руководств, наставлений немецких музыкантов, композиторов, исполнителей, посвященных правилам обучения игре на клавире. Перечислим наиболее важные из них: 1738 (Аугсбург) – «Святая Сесилия, обучающая игре на клавире» Ф. А. Майхельбека; 1750 (Берлин) – «Искусство игры на клавире» Ф. В. Марпурга (Вторая часть «О генерал-басе», 1755); 1753 (Берлин) – «Опыт правильного способа игры на клавире» К. Ф. Э. Баха (Вторая часть, 1762); 1755 (Берлин) – «Руководство по игре на клавире для обучения хорошему исполнению в соответствии с требованиями нашего времени» Ф. В. Марпурга; 1765 (Лейпциг) – «Клавирная школа или краткое и основательное указание относительно мелодии и гармонии, объясняемых практически, на примерах» Г. С. Лёлайна (Второй том, 1781); 1783 (Геттинген) – «Краткие, понятные уроки игры на клавире» Г. Ф. Вольфа; 1789 (Лейпциг, Галле) – «Клавирная школа или руководство по игре на клавире для учителей и учеников» Д. Г. Тюрка; 1790 (Берлин) – «Руководство для исполнителя на клавире, касательно использования баховской аппликатуры, манер и исполнения» И. К. Ф. Рельштаба; 1797 (Дрезден) – «Истинный способ игры на фортепиано» Й. П. Мильхмайера.

Специфика развития клавирных педагогических принципов и школ в XVIII в. определялась (и со своей стороны определяла) рядом исторических процессов. Наиболее важными нам представляются следующие:

1) утверждение новых форм бытования музыки, при которых наряду с формами прикладного музицирования (музыка «при церкви», «при дворе») активно развиваются концертная публичность и различные формы домашнего музицирования;

2) смена мировоззренческих представлений об искусстве и композиторе: искусство – это не ремесло, а разновидность свободной творческой деятельности, компози-

тор – не ремесленник-изготовитель, а человек, обладающий особым даром, «гений»;

3) развитие новых клавишных инструментов: переход от клавира к фортепиано и, следовательно, утверждение новых приемов и способов исполнительства;

4) культ просвещенного музыканта (независимо от того, профессионал он или любитель) и, как следствие, особое внимание к музыкальной теории и музыкальной грамоте, «правильным» и рациональным принципам обучения музыкальному исполнительству.

Остановимся на этом подробнее. Отечественными и зарубежными исследователями уже не раз было отмечено, что специфическими чертами функционирования музыки в условиях новой бюргерской культуры становятся публичный концерт и домашнее (приватное) музицирование. Эти формы бытования музыкального искусства были следствием усиления роли музыки как средства заполнения досуга и способствовали воспитанию, просвещению, самореализации представителей такого достаточно пестрого социального слоя, как бюргерство.

Потому неудивительно, что наряду с профессионалом в это время выдвигается еще один «герой», тоже непосредственно связанный с музицированием, – любитель. Повышенный интерес к любителю проявляет музыкальная теория, музыкальная критика и, безусловно, музыкальная педагогика XVIII в. Любитель должен уметь музицировать сам, слушать и понимать музыку. При этом его обучение не должно быть чрезмерно трудоемким и затянутым. Удивительно, как музыкальная педагогика XVIII в. (и в частности, клавирная педагогика) быстро отреагировала на потребности своего времени. Практически во всех предлагаемых читателю руководствах по клавирной педагогике и исполнительству этого времени авторы обращаются не только к профессионалу, но и к любителю, оговаривают различные задачи в их обучении и, следовательно, предлагают различные методы обучения.

Существенные преобразования в музыкальной культуре интересующего нас периода были обусловлены сменой представления о композиторе и в целом о музыкальном искусстве. Длительный период в музыкальной теории господствовало представление об искусстве как ремесле, и о композиторе как мастере-изготовителе. В условиях «работы на заказ» высоко ценились именно мастерство, «умение изготовить» вовремя и качественно, искусственность мастера.

В процессе исторического развития к концу XVIII в. все большую силу набирали иные эстетические предпочтения. Искусство (и музыкальное искусство, в частности) противопоставляется математике, ремеслам и рассматривается как свободная, самостоятельная область, разновидность художественного творчества.

Смена ведущих эстетических установок привнесла существенные перемены в композиторское творчество и критерии его оценки. Возрастает самооценочность каждого композиторского опуса. Самоценность и первичность композиторского опуса поставили проблему внимания к композиторскому тексту и его авторскому решению. Актуализируется более точная и недвусмысленная нотная фиксация музыкального сочинения. Музыканты-исполнители (независимо от того, являются они профессионалами или любителями) должны как можно точнее передавать замысел композитора: аффект сочинения, орнаментику и т. д.

Клавирная педагогика середины и второй половины XVIII в. столкнулась с этой непростой дилеммой. С одной стороны, в клавирном исполнительстве всегда ценилось искусство импровизации, исполнитель имел определенную свободу в «прочтении» нотного текста (например, в выборе украшений, в исполнении импровизируемой каденции). Искусство импровизации (например, «свободное фантазирование») признавалось как высшее совершенство. Педагогические принципы традиционно содержали свод правил, ориентирующих на это мастерство. С другой стороны, клавирная

педагогика и теория исполнительства этого времени поставили задачу внимательного отношения к композиторскому сочинению: правильность понимания авторского замысла, передачи композиторского чувства и аффектов, адекватной расшифровки украшений, выбора «правильного темпа» и т. д.

XVIII в. – это период расцвета искусства игры на клавесине и клавикорде. Параллельно в это время интенсивно растет популярность нового молоточкового инструмента – фортепиано. Исторический путь развития клавишно-струнных инструментов проходил от клавесина и клавикорда с их разновидностями к раннему фортепиано².

К концу XVIII в. в музыкальной практике применялось довольно большое количество клавишно-струнных инструментов, различавшихся своей конструкцией, механикой, различными приспособлениями. В их числе, например, клавесин, лютневый клавесин, молоточковый клавесин, клавикорд, панталейон, Viola Pomposa, молоточковое фортепиано и многие другие. Кроме того, существовало не только большое количество различных инструментов, но и большое количество видов одного и того же инструмента. Например, «связанный» клавикорд, «свободный» клавикорд, клавикорд с ножной педальной клавиатурой и без нее, клавесин с двумя мануалами, клавесин с ножной (педальной) клавиатурой и т. д.

Тембровые и механические свойства этих инструментов были различны. Их совершенствование и смена меняли способы игры на них. Поэтому «звуковой идеал»³ в клавирном композиторском творчестве, исполнительстве и, следовательно, педагогике не был одинаков. Это приводило к тому, что параллельно существовали и развивались педагогические школы с различными принципами обучения, представляющими различные инструментальные вкусы. Неудивительно и то, что в немецкой клавирной педагогике XVIII в. мы также сталкиваемся с различными мнениями по поводу начальных этапов обучения ученика,

предпочтений того или иного инструмента (клавесина или клавикорда). Этим объясняются и многочисленные указания теоретиков относительно конкретных исполнительских приемов (звукоизвлечение, артикуляция) и украшений, поскольку они могли быть выполнимы не на всех бытующих в то время музыкальных инструментах.

Клавирная и фортепианная техника игры имеют существенные различия. Например, техника игры на клавесине основана прежде всего на работе пальцев, которые должны находиться в постоянном контакте с клавишей. Допускаются главным образом горизонтальные кистевые движения, позволяющие перенести кисть из одной аппликатурной позиции в другую, и легкие повороты запястья в направлении мелодического движения. Фортепианная техника основана на использовании веса руки, плеча, корпуса, силе мышц всего игрового аппарата. В фортепианной технике чрезвычайно важен целый комплекс различных движений: замах пальцев, кистевые движения, движение локтя и т. д.

Фортепианный звук зависит от силы удара. Увеличение силы удара на клавесине не имеет смысла, так как его звуковая динамика уже predetermined устройством инструмента, а «лишняя сила удара» приведет к возникновению призвуков, «стука о дно» клавиши. Внимание пианиста направлено прежде всего на *начало* звукоизвлечения. Клавирист сконцентрирован же на *продолжительности и окончании* звучания⁴.

Таким образом, клавирная педагогика XVIII в. столкнулась с труднейшей проблемой: *проблемой полной перестройки техники звукоизвлечения и техники игры*. Появление фортепиано и его постепенное все более широкое распространение ставили перед исполнителями и, следовательно, педагогами новые задачи: умение «создавать» динамическое и тембровое качество звука, освоение богатейших динамических возможностей этого инструмента и т. д.

XVIII в. неслучайно был назван в истории культуры эпохой Просвещения. Культ

«разума» и «разумения» провозглашается во всех сферах человеческой деятельности. Рационалистическая установка музыкальной теории и эстетики определяла многие особенности музыкальной науки этого времени и, бесспорно, сказалась и на принципах клавирной педагогики. Обратим внимание на то, какое громадное значение уделялось в XVIII в. «грамотному» музыканту, с какой тщательностью и подробностью объяснялись в трактатах по клавирной педагогике и исполнительству не только узкоспециальные вопросы, но и в целом основы теории музыки, правила генерал-баса и композиции, музыкальной формы и т. д.

Какие же вопросы рассматривались в трактатах по клавирной педагогике XVIII в.? Это были важнейшие вопросы клавиризма, охватывающие самые разные его аспекты: *эстетический, теоретический, практический*.

Как правило, каждый трактат содержал сведения относительно «выразительной манеры исполнения». В ряде трактатов (К. Ф. Э. Баха, Г. Ф. Вольфа, И. К. Ф. Рельштаба) был выделен специальный раздел – «Об исполнении». В этой связи в поле зрения авторов оказывались многочисленные вопросы, связанные с *музыкальной эстетикой* того времени. Наиболее часто в трактатах по клавирной педагогике обсуждаются две основные эстетические проблемы – проблема назначения и сущности музыки, а также теория аффектов.

Все авторы трактатов о музыке второй половины XVIII в. солидарны в том, что основная цель музыки – это развлечение и удовольствие для слуха. «Выразительная» манера предполагала «чувственное», полное аффектов, исполнение, соответствующее замыслу композитора. Именно в исполнительских трактатах середины XVIII в. (в частности, у К. Ф. Э. Баха) прозвучала мысль о совпадении аффекта, переживаемого исполнителем в процессе исполнения произведения, с аффектом, переживаемым композитором во время его написания. В ряде трактатов, особенно у К. Ф. Э. Баха, можно найти различные описания аффек-

тов и средств их передачи. И хотя эти данные не всегда каталогизированы самими теоретиками, современные исследователи могут составить на их основе целостное представление о специфических особенностях развития теории аффектов⁵. Все наставления К. Ф. Э. Баха о необходимости «выразительной и трогательной игры» повторяет И. К. Ф. Рельштаб: «Жизнь музыки дает исполнение, без него она – тело без души»⁶.

Достаточно часто в трактатах по клавирной педагогике XVIII в. слышны отзвуки популярнейшей в это время теории «подражания природе». Она обычно переводилась в плоскость учения о «естественности» и напрямую связывалась с практическими указаниями. В трактатах К. Ф. Э. Баха, И. К. Ф. Рельштаба, Ф. В. Марпурга мы встречаем требования «естественной игры», «естественного положения рук», «естественного исполнения украшений» и т. д.

Теоретический аспект представлен в исследуемых трактатах достаточно подробно. Клавирные школы обычно включали сведения по элементарной теории музыки: знакомство ученика с нотами, длительностями, ключами, ладами, тональностями, размерами, темпами и т. д. Важнейшая часть клавирных трактатов – это учение о генерал-басе. Современный музыкант свяжет учение о генерал-басе, скорее всего, с предметом гармония. Однако в XVIII в. учение о генерал-басе зачастую излагалось в трактатах по клавирной педагогике (см. трактаты К. Ф. Э. Баха, Ф. В. Марпурга, Г. С. Лёлайна и др.). Включение его в клавирные руководства обусловлено тем, что учение о генерал-басе составляло основу учения об аккомпанементе, которым, безусловно, должен был владеть исполнитель на клавире.

Практический аспект представлен в клавирных руководствах наиболее широко и охватывает, по сути, все основные вопросы клавиризма: правила посадки за инструментом, постановки игрового аппарата, правила звукоизвлечения, способы артику-

ляции, правила аппликатуры и орнаментики, основы искусства импровизации, принципы и методы обучения игре на клавире.

Одно из новшеств, утвердившихся в клавирной педагогике в конце XVIII в., связано с постановкой руки на клавиатуре. Очень ясно новые правила постановки руки обобщены Д. Г. Тюрком: все пять пальцев должны находиться на клавиатуре, при этом длинные пальцы должны быть округлены. Д. Г. Тюрк пишет: «Три более длинных (средних) пальца должны быть немного согнутыми, а большой палец и мизинец нужно держать прямо. Это необходимо потому, что большой палец и мизинец короче [чем остальные пальцы], и чтобы из-за этого не приходилось рукой и кистью делать движения то вперед, то назад»⁷.

Существенные перемены в аппликатурных принципах в клавирной педагогике конца XVIII в. относятся к количественному и качественному использованию пальцев. Чрезвычайно важным представляется отстаивание равноправия всех пяти пальцев. Ф. В. Марпург писал: «Кто осмелится играть тремя большими (т. е. длинными. – П. З.) пальцами, тот будет также смешон, как и тот, кто захочет одной рукой сделать то, для чего требуются две руки»⁸. Развитие фортепианной техники побуждает отказаться от принципа переключивания второго и третьего пальцев над четвертым и пятым, допускать большую свободу в применении первого и пятого пальцев (использовать их не только на белых клавишах), поддержать принцип унификации клавирной аппликатуры в исполнении гамм.

В учении об орнаментике трактаты демонстрируют усиление тенденций письменного профессионализма: стремление к точной записи орнаментики и ограничению «произвольных, исполнительских» украшений. Большое значение уделялось «чувству меры» в использовании украшений. Ф. В. Марпург писал: «Музыкант, который на каждой ноте делает трели, напоминает мне жеманную красавицу, которая на каждом слове делает книксен»⁹. Важная сторо-

на учения об орнаментике – указание на нее как одно из средств достижения выразительности.

Руководства по клавирной педагогике XVIII в. обычно были снабжены многочисленными нотными примерами, таблицами. Часто включался инструктивный материал – небольшие пьесы, которые можно ис-

пользовать в педагогической практике с целью освоения какого-либо технического приема.

Анализ оригинальных немецких клавирных трактатов XVIII в. позволяет констатировать высокий уровень профессионализма клавирной педагогики этого времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Шушкова О. М.* Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма. Владивосток: ДВГУ, 2002. С. 24–25.

² *Розанов И. В.* От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб.: Лань, 2001.

³ Там же. С. 8.

⁴ Этот вопрос освещен в работах: *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая (1753) / Пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: Earlymusic, 2005; *Заславский И. И.* Клавирное исполнительство и педагогика Англии второй половины XVIII века (на материале трактатов и школ): Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990; *Фролкин В. А.* Основы техники игры на клавишине. Рукопись деп. ЦО ИНФ ГБЛ, инв № 1688. М., 1987.

⁵ *Шушкова О. М.* Указ. соч. С. 114–126.

⁶ *Reilstab J. C. F.* Anleitung für Clavierspieler den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend. Berlin: Im Ferlage der Reilstabschen Musikhandlung, 1790. S. XII.

⁷ *Тьрк D. G.* Kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule. Halle und Leipzig: bey Schwickert in Leipzig und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1792. S. 13.

⁸ *Marpurg F. W.* Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß. Berlin: bey A. Haude und J. C. Spener, 1755. S. 62.

⁹ Ibid. S. 43.