

СТРАНИЦЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ 30-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Рассматривается исторический период развития отечественной фортепианной педагогики, оказавший заметное влияние на последующее формирование методик профессиональной инструментальной подготовки. Оценивается методическая значимость работ данного периода, практически не подвергавшегося изучению и анализу с педагогических позиций. Отмечается общность педагогических концепций данного периода, определяется их вклад в последующее развитие начального обучения на фортепиано.

O. Peredery

THE HISTORY OF RUSSIAN PIANOFORTE PEDAGOGY OF 1830s

A historical period of the development of Russian pianoforte pedagogy is regarded. This period influenced the following methods used in professional instrumental training. The importance of research in methodology of this period is assessed, and its contribution to the following development of teaching piano playing is pointed out.

Развитие фортепианной педагогики в России первой половины XIX века — процесс достаточно длительный и неоднородный. В соответствии с классификацией, предложенной И. Ф. Петровской, «специальное музыкальное образование можно разделить на два периода: первая половина XIX века, точнее, с 1801 по 1859 год, до начала деятельности РМО¹ и дальнейшее время, когда с каждым десятилетием оно все более развивалось». В целом фортепианная педагогика в России начала XIX века развивалась в русле передовых тенденций европейского музыкального искусства. Большинство методических работ, изданных в этот период, представляют собой переводы с оригинальных французских, немецких, английских изданий,

а также — сборники, включающие в себя выдержки из них, к примеру, изданная А. Миллером в 1837 году «Школа для фортепиано, составленная из лучших в этом роде сочинений известных авторов: Калькбреннера, Гуммеля, Крамера и прочих, с примерами, практическими упражнениями, с различными избранными пьесками»². Параллельно с ними появляются работы, отвечающие требованиям как начального фортепианного, так и общего музыкального образования: «Фортепианная метода, составленная Л. А. С. по руководству господ: Гуммеля, Гюнтена, Калькбреннера, Мошелеса, Черни, Герца и прочих»³ Л. А. Снегирева (в заглавии не расшифрованы инициалы Л. А. С.), состоящая из двух частей, вторая из которых явля-

ется хрестоматийным приложением к теоретической первой части.

В этот же период отечественными издателями осуществляется массированное заполнение российского рынка нотной продукцией, открываются музыкальные магазины с нотными библиотеками: «В 1790 году мы нашли объявление о первой музыкальной специализированной лавке. Эта первая лавка помещалась на Мойке и, кажется, за все последнее десятилетие XVIII века была единственной, объявления свои она помещала анонимно, и нам не удалось установить имени ее владельца. ... Почти одновременно со специальной музыкальной лавкою возникла и специальная музыкальная библиотека, история которой у нас совершенно еще не разработана»⁴. В том же году открыта первая специальная музыкальная библиотека «С. Превицем с товарищами». Сохранились также сведения о библиотеке, открытой И. Пецем в 1815 году. Кроме того, «в один год с И. Пецем открыл библиотеку и другой владелец музыкального и книжного магазина И. Бриф, назвав свою библиотеку Музыкальным Кабинетом и поместив о ней нижеследующее воззвание: "По предложенному уже с давнего времени намерению моему почтительнейше извещаю санкт-петербургскую публику, что 1 сентября последует открытие моего Музыкального Кабинета. Подкрепленным будучи обширнейшим запасом старых, новых и новейших музыкальных сочинений для всех инструментов, кои будут еще полнее, чем прибавления к ним коллекций лучших продажных пьес здешних музыкальных торговцев, Кабинет мой стремиться будет со своей стороны, равно, как и с другой, рвением моим к обеспечению в благосклонном отношении к оному и в продолжительности его"»⁵.

В печатне у Д. Брифа в 1831 году впервые был осуществлен перевод на русский язык Полной практической школы для фортепиано Иоганна Баптиста Крамера. Полное название школы: «Полная практическая школа для фортепиано, в которой начальные основания музыки ясно показаны и важнейшие правила аппликатуры преподаны в наилучших примерах с упражнениями и прелюдиями в примечательнейших твердых (major) и мягких (minor) тонах»⁶.

В 1838 году в Санкт-Петербурге выходит «Фортепианный учитель» Ф. Гюнтена⁷, выдержавший более пятидесяти отечественных переизданий, в том числе — в переводе профессора Московской консерватории и инспектора музыкальных классов Александро-Мариинского института А. Дюбюка⁸. Одно из последних изданий этого сборника осуществлено в Москве А. Гутхейлем в 1898 году. Вероятно, популярность этой школы обусловила необходимость издания, помимо ее оригинальной версии, также ее краткого конспекта⁹.

Среди крупнейших педагогических трактатов того времени на русский язык была переведена новейшая метода Фридриха Калькбреннера, олицетворявшая достижения французской ветви виртуозного направления в фортепианном исполнительстве, а именно — «Метода учения на фортепиано с помощью руководителя»¹⁰, которая содержала «начала музыки, полную систему аппликатуры, правила выражения музыкальной пунктуации, изучение классификации знаменитых авторов, упражнения для трех пальцев, токкату, четырехголосную фугу для одной левой руки и различные упражнения, составленные из терций, секст и октав», и была издана «для музыкальных консерваторий в Европе» Ф. Калькбреннером. Первое изда-

ние этой методы, на которое ссылается А. Д. Алексеев в хрестоматии «Из истории фортепианной педагогики»¹¹, относится к 1830 году. Как и многие школы и руководства того времени, она состоит из практических описаний, прилагаемых к специально подобранным музыкальным произведениям и отрывкам из них, а также — упражнений, позволяющих наглядно проиллюстрировать последовательность действий музыканта-пианиста в процессе обучения. В следующем — 1831 году — Д. Бриф издает труд И. Б. Крамера, который имел существенное значение в истории развития русского пианизма.

В своем фундаментальном труде «Преподавание фортепиано. Практические советы, наблюдения и заметки»¹² (ссылка дается на перевод четвертого немецкого издания, основательно переработанного автором. — П. Юргенсон: Москва, 1880 год) Л. Келер в главе «Исторический обзор литературы фортепиано» относит Иоганна Баптиста Крамера к группе композиторов, восходящих истоками своей виртуозности к линии Баха и Генделя: «Ряд фортепианных композиторов на основе уже развитой виртуозности начинается довольно рано в Германии и считает между своими величайшими представителями И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, во Франции — Франсуа Куперена и И. Л. Маршана; в Италии — Доменико Скарлатти. Линия Баха и Генделя служит представительницей богатой музыкальным содержанием виртуозности, где технический материал стоит в подчиненном отношении к требованиям творческой идеи. Линия же Скарлатти и Куперена — линия, хотя и более облагороженной виртуозности, центр тяжести своего творчества помещает все-таки в инструментальной технике и звуковых эффектах. Оба эти направле-

ния, так часто далеко расходящиеся между собой, до такой степени сближаются сперва в Гайдне, позднее — в Моцарте и Клементи, что как бы переплетаются одно с другим. К этой группе следует отнести и И. Б. Крамера, ученика Клементи и композитора бессмертных, неизбежных для пианиста этюдов»¹³.

Исполнительская манера Крамера оказала заметное влияние на формирование фортепианного стиля начала XIX века. С начала 10-х годов XIX века большое число фортепианных произведений И. Б. Крамера издается в России, в частности, в 1814–1815 годах в Санкт-Петербурге издан его камерный концерт для фортепиано в сопровождении двух скрипок, флейты, виолы и виолончели¹⁴. В 1808 году — этюды для фортепиано и, наконец, программное сочинение — «Фантазия для пиано форте в честь побед Кутузова в тон арии славного Генделя "Пренебрегая опасность", посвященная генерал-фельдмаршалу князю Смоленскому, храбрым офицерам и Российскому воинству Иоганном Баптистом Крамером в Лондоне», с Лондонского издания издано в Санкт-Петербурге у И. Пеца, одного из успешнейших в то время петербургских издателей

Вышедшая в 1831 году «Полная практическая школа» Крамера¹⁵ построена по устоявшемуся к тому времени плану, где первые разделы обыкновенно были посвящены элементарной теории музыки и музыкальной эстетике, затем давалась классификация фортепианных трудностей и, наконец, заключительные разделы отводились вопросам педализации, агогики, реже — стилистике исполняемых произведений. В «Школе» Крамера в качестве основных разделов выделены первоначальные сведения о музыке, о нотах и системах, о ключах, наименовании нот, о точке, о

паузах, о диэзе, бемоле, беквадрате, или бекаре, о такте (под тактом в этом и многих руководствах того времени понималась способность сохранения метрического единства ритмической пульсации), о ладе (таблица всех ладов) и, наконец, — «некоторые общие правила при игрании на фортепиано касательно положения тела и рук»¹⁶. Также приводятся общие правила и примеры для аппликатуры, пассажи для левой руки, примеры аппликатуры для скал (то есть гамм), хроматическая скала и примечания, относящиеся к предложенным в «Школе» пьесам; в «Прибавлении»¹⁷ дается объяснение ключа С, транспонирования, «изъяснение» интервалов, говорится об аккордах и способе «разыгрывать оные», о музыкальном акценте (агогика), о синкопе, об употреблении педалей, а также дается «изъяснение употребительнейших в музыке итальянских выражений».

Характерной особенностью педагогических трактатов того времени была величайшая демократичность в отношении адресата. Из последовательности разделов можно заключить, что подобное руководство предназначалось для использования на самых начальных стадиях обучения, а последовательность музыкальных пьес свидетельствует о достаточно высоких требованиях к мастерству пианиста, которым необходимо было удовлетворять при их исполнении.

Несмотря на ставшую привычной в целом негативную оценку музыкантами XX века большинства работ по методике фортепианной игры, созданных в первой трети XIX века, — главным образом, критике подвергается отсутствие педагогических указаний о контроле над качеством извлекаемого звука, господство чисто механических способов упражнений, попытка измерить методическую

ценность предложенных упражнений количеством (длительностью) их выполнения, относительно малое, по сравнению с последующими требованиями фортепианной техники, использование кисти, плеча, предплечья, а также — корпуса исполнителя (недаром это направление получило впоследствии название механистического), трактат И. Б. Крамера содержит множество советов, являющихся неоспоримо ценным достоянием техники фортепианной игры. Так, в разделе «Некоторые общие правила при игрании на фортепиано, касательно положения тела и рук» он пишет: «...свободное положение тела, особливо, рук, локтей и пальцев, весьма много способствует совершенству игры, и, напротив, пренебрежение сих обстоятельств весьма вредит оному. Играющий должен сидеть в самой середине перед клавиатурою, не слишком близко к инструменту и не слишком отдаленно от оного, чтобы можно было с легкостью ударять как самые высшие, так и самые низшие клавиши. Высота сидения должна быть соразмерна величине играющего, локти его должны быть немного выше клавишей, ноги — твердо стоять на полу, дабы в потребном случае можно было прижать большой палец. Руки не должны быть слишком близко к телу прижаты, не слишком далеко отстоять от оного, таким образом, плечи сами собою опустятся несколько вниз. Кисти рук должны иметь одинаковое направление с локтями»¹⁸. В описании «правильного» и наиболее целесообразного положения рук выдвигаются типичные для того времени эталоны их постановки — многие издания подобных руководств, появившиеся в тот же период и несколько позднее, были также снабжены соответствующими рисунками, наглядно иллюстрирующими правила положения

рук при ударе, например, руководства Христиана Эвальда Матусевича¹⁹ и И. Черлицкого²⁰. Более поздние издания приведены в данном случае вследствие тождества содержащегося в них методического материала данной работе — при отсутствии прямого заимствования единицами являются методологические основы обучения игре на фортепиано.

Положение пясти регламентируется следующим образом: «Так как суставы несколько выдаются, то второй, третий и четвертый палец так сгибать должно, чтобы между большим и малым (мизинцем) пальцами находилась прямая линия, и каждый палец висел над своею клавишью. Клавиши надо ударять самыми оконечностями пальцев, а не ногтями, чтобы движение клавишей не было слышно. Большой палец всегда должно держать над тастатурую, дабы прочие оставались у коротких клавишей и могли их удобно ударять»²¹. Сильное сгибание пальцев в основании дистальной фаланги, как правило, господствует в большинстве изображений положения руки. Исключение составляет лишь трактат Л. Пледы, изданный в Петербурге в литографии Пазовского²², где, в зависимости от расположения аккорда, допускается более плоское положение пальцев²³.

Принадлежность Пледы к поколению композиторов-романтиков, определивших последующее направление развития пианизма, определяется не только формальной датой рождения (1810 год), но в большей степени общностью с романтической традицией некоторых его пианистических принципов. Из наследия Пледы в историю отечественной педагогики вошел, главным образом, принцип разучивания гамм, упоминаемый С. Ф. Шлезингером в работе «Гаммы диатонические и хроматические, рассматриваемые как один из отделов техники [фортепианной игры]»²⁴.

Работа Пледы не только выделяется среди прочих подобными деталями, свидетельствующими о постепенном повороте к романтической фортепианной технике, нашедшей свое непосредственное воплощение в произведениях Шопена и Листа, при этом по-прежнему к положению руки делается следующее предписание: «чтобы держать руку в правильном положении, исполнитель должен положить ее на пять белых клавишей, лежащих одна от другой, посередине клавиатуры, как будто бы он собирался начать упражнение пальцев при неподвижно стоящей руке»²⁵. В разделе «О положении руки» в пункте 4 находим: «Два передних сустава пальцев должны быть слегка округлены, но не столько, чтобы ногтем касаться клавишей, чтобы избегать лишнего шума. Округленность эта не должна быть равная во всех пальцах — четвертый и пятый пальцы должны казаться несколько более вытянутыми». В пункте 5: «Первый палец остается вытянутым, и притом так, чтобы передний сустав его двигался параллельно клавишам, которых он не должен касаться»²⁶.

Тем не менее, впервые в подобных руководствах уже в начале повествования речь идет не только об ударе, но и о проблеме связной игры: «ударяя о клавиши, исполнитель должен непременно обращать внимание на связь друг за другом следующих тонов»²⁷.

Определенное внимание уделялось зависимости положения руки от расположения аккорда. «Неопровержимое и во всех возможных случаях применяемое правило аппликатуры заключается в том, чтобы найти такое положение руки, в котором каждый палец мог бы удобно упасть на клавиш, по которому он должен ударять. Если нужно взять аккорд, в котором только пятый палец приходится

на верхний клавиш, то рука должна принять не такое положение, какое она имела бы в аккорде, где только первый палец ударяет по верхнему клавишу. В аккордах, где первый и пятый палец берут октаву #fa-#fa на верхних клавишах или do-do на нижних клавишах, опять изменяется положение руки»²⁸.

Возвращаясь к труду Крамера, отметим, что в разделе «Общие правила и приемы для аппликатуры» Крамер отказывается от выдачи универсальных рецептов «поелику пассажи в музыке бесконечно разнообразны, то и невозможно на все случаи преподавать определенных правил, впрочем, если учащийся хорошо ознакомится со следующим правилом и примерами, то во всяком встречающемся месте будет уметь брать ноты надлежащими пальцами. Правило первое: аппликатура определяется количеством восходящих и нисходящих нот в пассаже и отдалением их между собой. Пассаж из пяти нот можно играть, не передвигая руки, поелику каждый палец ударяет свою клавишу, но если пассаж состоит из шести, семи, десяти и более нот, то в восходящих нотах большой палец правой руки становится под прочими пальцами, а в нисходящих — прочие пальцы — над большим следующим образом. Правило второе: в восходящих нотах можно ставить большой палец под вторым. Третьим и четвертым пальцами, но никогда — под пятым, или мизинцем»²⁹.

С описания посадки за инструментом примерно в тех же выражениях начиналось множество работ как той эпохи, так и последующих, особенно тех, которые были созданы, в основном, для нужд общего музыкального образования — от работ сороковых годов — «Письма или руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования, с краткими

объяснениями генерал-баса» К. Черни³⁰, до изданий конца XIX века — «Первый приступ к изучению фортепианной игры» Ф. Киреевой³¹ или работа «О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье» В. Демянского³², предназначавшаяся как пособие для родительского кружка, созданного в качестве секции педагогического музея.

После правил, касающихся постановки руки, по мнению Крамера, необходимо «преподать и примеры для упражнения, дабы через оное руки навыкли к ловкости»³³. Убежденность в эффективности упражнений в зависимости от частоты их повторяемости выражается в следующем: «для приобретения надлежащего навыка необходимо повторять оные сряду несколько раз, начав тихо и нежно (*piano*), должно постепенно усиливать звук (*crescendo*) до весьма громкого (*fortissimo*), и всей степенью продолжая игру, на некоторое время потом также постепенно ослабляя звук (*diminuendo*), нисходить к весьма тихому (*pianissimo*) или тому, как было начато»³⁴. Владение динамическими оттенками свидетельствует о мастерстве исполнителя: «чем медленнее и незаметнее в игре переход от *piano* к *forte* и наоборот, тем более сведений и искусства в музыке показывает игрок»³⁵.

Последовательность упражнений полностью воспроизводит педагогические установки, характерные в целом для лондонской школы М. Клементи. Постановка рук на пять белых клавиш, использование данной позиции во всех возможных вариантах и модификациях, игра через звук по терциям вверх и вниз, постепенное подключение движения триолями, затем прибавление двойных терций. Вслед за этими упражнениями следуют упражнения на развитие каждого из пяти пальцев при условии статиче-

ского положения на клавиатуре остальных пальцев, удерживающих четыре звука из пяти. Впоследствии наиболее яркий представитель московской академической фортепианной педагогики, чье имя стало синонимом советской фортепианной исполнительской и педагогической традиции, Г. Г. Нейгауз назовет их антимузыкальными³⁶. Несмотря на всю ограниченность коэффициента полезного действия этих упражнений, они оказались чрезвычайно жизнеспособными и встречаются не только в работах 40–50-х и даже — начала 60-х годов XIX века, но также — и в многочисленных трудах Ст. Ф. Шлезингера — директора курсов пианистов-методологов (см. различные выпуски ежемесячного журнала «Пианист-методолог», издававшегося под эгидой его собственной музыкальной школы)³⁷.

В 1837 году в Москве, в издательстве А. Миллера, выходит из печати «Школа для фортепиано, составленная из лучших в этом роде сочинений известных авторов, как то: Калькбреннера, Гуммеля, Крамера и прочих с примерами, практическими упражнениями, с различными избранными пьесами»³⁸ — труд, представляющий собой определенную ассимиляцию вкусовых предпочтений отечественной музыкальной общественности. Помимо авторов, указанных в заглавии, в сборнике помещены несколько экзерсисов Джона Фильда³⁹. Уникальность творческого дарования этого выдающегося пианиста проявилась уже на рубеже XVIII–XIX столетий в его первых юношеских опусах. Особая атмосфера его сочинений достигалась благодаря использованию сопровождения, как бы воссоздающего звуковую перспективу, в противовес фактуре его предшественников, где наиболее характерной чертой являлось распределе-

ние материала в строго ограниченном регистровом диапазоне с постепенным перемещением на различные участки клавиатуры, тогда как далеко отстоящая линия баса у Дж. Фильда в сочетании с уникальным искусством педализации создавала оригинальные и смелые для того времени звуковые эффекты.

Относительно упражнений Джона Фильда необходимо некоторое добавление. Исходя из обозрения доступных нам источников, можно предположить, что Фильд, по всей видимости, не оставил педагогических руководств или школ в полном понимании этого слова, хотя сохранилось немало фортепианных сочинений, довольно широко представленных в московских и петербургских издательствах первых десятилетий XIX века, — таких, как «Полонез для фортепиано», «Камаринская», «Любимая Российская песня», вариации для фортепиано Джона Фильда, изданные у Дальмаса в 1815 году в Санкт-Петербурге⁴⁰, а также их версии для фортепиано в четыре руки — в Москве у Карла Шильбаха, 1808 год, вариации для фортепиано на тему русской песни «Милой мой сердечной друг», изданные в Петербурге у И. Пеца⁴¹ и многочисленные фантазии для фортепиано по мотивам различных жанров популярных сочинений того времени. Сохранились сведения об издании парафразы из оперы «Багдадский халиф», входившей в репертуар некогда знаменитой певицы Ж. Филлис-Андрие, а также многие из его ноктюрнов, до сих пор сохранившие свою актуальность в фортепианном репертуаре. Так, у Дальмаса изданы в течение 1813–1817 годов второй и третий ноктюрны, квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и баса, посвященные принцу Пьеру Халанскому⁴².

В определенном смысле к инструктивным руководствам можно отнести

изданные в 1821–1822 году в Петербурге у Дальмаса «Новые упражнения, сочиненные для фортепиано. Издано с посвящением княгине Долгорукой Джоном Фильдом»⁴³, а также упражнения для фортепиано в мажорных и минорных тональностях («Упражнения Джона Фильда». 2-е издание Дальмаса в Петербурге, 1813 год⁴⁴). Большинство произведений Фильда, изданных в эти годы, имеют характерные посвящения, преимущественно — дамам.

В представленных в данном сборнике экзерсисиях отчетливо проявляется неординарность мышления Фильда-пианиста по сравнению с господствующим тогда способом упражнения: «Для приобретения беглой и гладкой игры оную должно играть каждою рукой порознь, цифры обозначенные вверху для правой руки, а внизу — для левой»⁴⁵. Обращает на себя внимание наличие мелодических вкраплений в традиционные гаммообразные пассажи. Пассажи построены таким образом, что по достижении интонационной вершины направление движения изменяется и образует как бы вращение пассажа вокруг единой оси. В такте 10 постепенное волнообразное движение достигает своей высшей кульминационной точки, начинается спуск, отдаленно напоминающий заключительный раздел финала сонаты Шопена, опус 58. Несмотря на повторяемость отдельных звеньев, механическое заучивание таких пассажей практически невозможно, к сожалению, во многих школах и руководствах позднейшего времени не придается никакого значения подобным революционным завоеваниям^{46, 47}. В трудах И. Бертольди⁴⁸, И. Черни⁴⁹, Л. Фукса⁵⁰, упомянутого выше Ф. Гюнтена и даже в выделяющемся из этого ряда руководстве Л. Пледди⁵¹ не содержится ничего подобного.

Несмотря на определенное сходство с шопеновской фигурацией, различие пассажа Фильда заключается в том, что при использовании вводных тонов в опеваании опорных звуков он не прибегает к использованию полиритмии — метрическая пульсация совпадает со строением мотива каждой ячейки. Оригинальность замысла данной экзерсисии заключается также в том, что нисходящий ход постепенно приводит к параллельной тональности, откуда начинается секвенционное развитие всего пассажа. Затем следующей отправной точкой является тональность доминанты относительно к исходной и так далее по тональностям первой степени родства. Выписанное в тексте окончание пассажа в до мажоре не оставляет сомнений в том, что все пассажи, начинающиеся с различных нот, необходимо исполнять непрерывно. Это представляет дополнительную трудность, требующую от исполнителя известной степени выносливости.

Неодинаковость, или вариантность, фаз спуска представляет еще одну уникальную пианистическую задачу. В каждом случае используются одинаковые звенья, состоящие из последовательности четырех звуков, но порядок звеньев меняется, что продиктовано практической целью приведения пассажа к новой тонике. Это стремление использовать исчерпывающее количество вариантов всех возможных сочетаний сближает данную экзерсисию с некоторыми принципами упражнений В. И. Сафонова⁵². Несмотря на значительный исторический промежуток, пролегающий между этими двумя работами, а также возможную неравноценность исторической значимости двух творческих индивидуальностей, принципы организации фактурного материала, предложенные в работе В. Сафонова, основаны на преодо-

лении однообразия технических упражнений: «Цель их — пробудить во вдумчивом учителе и любящем свое дело ученике стремление к бесконечному разнообразию в технических упражнениях в зависимости от изобретательной способности каждого. Они также имеют целью наивозможное сбережение времени и силы, не утомляя ухо и требуя вместе с тем неослабного внимания играющего. Их невозможно играть механически, ибо упражнения эти суть не только упражнения пальцев, но одновременно и упражнения мозга»⁵³.

Более того, если графически изобразить аппликатуру фильдовского пассажа, налицо одинаковое стремление преодолеть традиционную позицию последовательного использования всех пальцев в упражнении — от первого до пятого: «В противоположность этому устарелому предрассудку мы устанавливаем пять возможных комбинаций, соответственно перемещению большого пальца в каждой руке»⁵⁴.

Несмотря на почти восьмидесятилетний рубеж, отделяющий создание данного руководства от времени кончины Дж. Фильда, общность проблематики свидетельствует о том, что историческое развитие фортепианной педагогики пошло по совершенно иным путям, нежели те, которые им были указаны. Методологической основой на протяжении почти всего XIX века в отечественных изданиях признавались преимущественно произведения Ф. Гюнтена, Ф. Бейера, Г. Вольфарта, З. Леберта и Л. Штарка.

В трели Фильда, в противовес обычным трелям, в основе аппликатурных принципов лежит вращательное движение — последовательная трель не двумя, а четырьмя пальцами. Решающее значение для использования первого пальца в фортепианной игре определяется также

анатомическим строением руки. Интерес к вращению руки постепенно завоевывает все большее признание в технике композиторов-романтиков, вплоть до вершин русского пианистического репертуара — произведений А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера. Примечательно, что кроме Фильда и первоначальных уроков И. Гуммеля⁵⁵ остальные упражнения помещены в сборнике анонимно, хотя их последовательность отчасти воспроизводит издание И. Б. Крамера 1831 года. Справедливости ради нужно отметить, что большинство анонимных упражнений не являлись редкостью во многих руководствах и школах.

В первоначальных уроках Гуммеля задействован принцип симметрии в расположении пассажей или принцип симметричного расположения аппликатуры правой и левой руки. Кроме того, в эти упражнения как бы вписаны основные формулы движения баса в кадансе. Упражнения расположены по принципу деминуирования таким образом, что на каждое биение баса постепенно приходится все большее число звуков в правой руке, благодаря чему учащийся на практике может ознакомиться с основными ритмическими фигурами и длительностями.

Такие педагогические находки заметны как в цитируемом ранее труде Ф. Гюнтена, в разделе ансамблей для начинающих, так и в ставшей хрестоматийной школе З. Леберта и Л. Штарка. Несмотря на оригинальность изложения — при каждом уменьшении длительности происходит добавление нового интонационного рисунка, — все упражнения построены по принципу исчерпания всех возможных сочетаний в пределах пятипальной позиции. Начиная с пятого упражнения⁵⁶, можно говорить о наличии подготовительных пассажей в правой руке, тогда как в левой руке они по-

являются значительно позднее — лишь в тринадцатом номере, но по-прежнему — более крупной длительности, нежели в правой. В 14-м номере приведены арпеджио поочередно правой и левой рукой, требующие относительно большего растяжения, нежели игра в пределах одной позиции. Несмотря на то, что обе эти группы упражнений соседствуют в одном издании, пианистическое мышление каждого из авторов представляет собой глубоко различные подходы к фортепианной технике. Так, в отечественной фортепианной педагогике в лице Фильда и Гуммеля равнозначимыми оказываются достижения лондонской и венской школ. На известную ограниченность методических взглядов Гуммеля обращает внимание А. Д. Алексеев. По его мнению, «можно говорить и об ограниченности художественного мировоззрения автора эстетикой классицизма и неспособности оценить передовые явления рождающегося романтизма»⁵⁷.

Из приведенных в издании нотных примеров заслуживают особого внимания пьесы А. Диабелли, вторая из них напоминает начало первой сонаты Бетховена: движение по трезвучию на фоне мерцающих аккордов. Несмотря на незначительный объем этих произведений, их исполнение выдвигает порой специфические трудности для учащихся, в частности, пульсирование аккордами на одном месте (номер 2, левая рука). Органный пункт в левой руке (номер 3) требует от учащегося, помимо навыков независимости движения каждого пальца, также и работы более крупных рычагов исполнительского аппарата, в частности, координации движений кисти и предплечья. В шестой пьесе от *andantino* заключительный четырехтакт напоминает главную партию сонатины Бетховена *G-Dur*. Далее предлагается переложение

и отрывок из оперы «Пираты» В. Беллини, а также пьеса Ф. Гюнтена. Отрывок из оперы «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, а также пьеска «Как у нашего широкого двора» И. Гуммеля.

Выбор пьес свидетельствует скорее о желании авторов сборника максимально приблизить исполняемый репертуар к музыкальным запросам тогдашней публики. В них не обнаруживается сколько-нибудь четкая последовательность пьес по возрастанию технической трудности: так, пьесы Диабелли значительно сложнее по фактуре, нежели переложения из оперы В. Беллини.

В Школе, помимо правил произнесения различных знаков выражения «триль», «полутриль», «стакката», «клиновидная стакката», а также знаков сокращения терминов различных динамических указаний в нотном тексте, содержатся также «предварительные понятия»⁵⁸. В частности, в разделе о перемене пальцев речь идет о следующем: «...при перемене пальцев надлежит всегда иметь ту цель, чтоб произвести наилучшее действие легчайшим способом. Первым способом служит перемена пальцев в гаммах как основанная на лучшем положении рук. Второй способ, из них же взятый, состоит в следующем: во всяком пассаже правую рукою нижнюю ноту надобно брать первым пальцем, а верхнюю пятым, левую же рукою — нижнюю ноту пятым пальцем, а верхнюю первым. В случае невозможности употребить сего способа должно перемену пальцев взять из гаммы того тона. Сим последним способом должно руководствоваться при пассажах, составленных из разбивных аккордов и из терций»⁵⁹. В пассажах, состоящих из повторения какой-нибудь фигуры, «надлежит каждую фигуру играть одинаковыми пальцами». В некоторых случаях, чтобы

удержать положение руки, пальцы растягивают или сжимают. В качестве примеров растягивания приведены пассажи G A H C H C E D A H A C I S D и так далее. Вероятно, особое внимание обращается на необходимость взятия интервалов терциями двумя пальцами: четвертым и пятым. К растягиванию пальцев относится также и традиционная аппликатура в двойных терциях: третий-пятый, второй-четвертый, первый-третий, заканчивая первым-вторым, а также — в секстах: первый-пятый, первый-четвертый, первый-третий. К примерам сжатия относятся пассажи C H C D E D E F G F E D E D C H. Необходимость сжатия возникает при перемене четвертого и первого пальцев.

Принципы сжатия и растяжения и по сей день широко используются в педагогической практике в работе над пассажами различной протяженности. Наиболее ярким примером являются, по видимому, пассажи в ломаных октавах, где при движении вверх наблюдается сжатие руки, а при движении вниз — растягивание руки. На странице 16 приведены примеры, допускающие использование одного пальца на соседних клавишах: нисходящий ход ломаными секстами A E S C H A E S G B A на звуках A S и G рекомендуется использовать один пятый палец, вероятно, растяжение от четвертого ко второму пальцу кажется весьма значительным, а применение скользящей аппликатуры на нижней секунде — неприемлемым. «В заключение сего должно заметить, что перемена пальцев та только хороша, от которой руки действуют свободно, не делая локтями и плечами беспорядочного движения. Начинающему учиться прежде всего надобно стараться развязать пальцы, чтобы они один от другого независимы были, для чего и приложены здесь уп-

ражнения, из которых каждое должно проигрывать по пяти или по шести раз, потом учить гаммы и заниматься пьесами, наблюдая такт и времена оного, сильное время от слабого отличать, через что приобретается вкус и понятия о музыкальных фразах»⁶⁰. Развитие независимости пальцев, настойчиво четкие предписания относительно количества повторений того или иного упражнения, а также требования твердо придерживаться метрических акцентов во время исполнения музыкальных пьес — свидетельство достаточно традиционного подхода к процессу обучения игре на фортепиано.

Необходимость обращения к первоисточникам отечественной фортепианной педагогики посредством методического анализа сохранивших свою популярность на протяжении XIX века образцов определила ракурс настоящего исследования. Более того, гипотетически можно утверждать, что в начальном музыкальном профессиональном образовании используется лишь малая часть того опыта, который был накоплен отечественной фортепианной педагогией на протяжении почти двух столетий — первые методические работы, зафиксированные в российских изданиях, относятся ко второй половине десятых годов XIX века. При этом анализ типологических черт методик начального инструментального образования позволяет определить примерный ареал этих исследований — в основном, используются педагогические концепции, сформировавшиеся в первой половине XIX века. В ходе последующих научных поисков предстоит определить, что является истинным, а что — ложным в процессе многократной творческой интерпретации этих концепций не одним поколением педагогов-практиков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РМО — Русское музыкальное общество. См.: *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801–1917 гг. СПб., 1999. С. 13.

² Школа для фортепиано, составленная из лучших в этом роде авторов, как то: Калькбреннера, Гуммеля, Крамера и проч. с примерами, практическими упражнениями, с различными избранными пьесами. М., 1837.

³ *Снегирев Л. А.* Фортепианная метода, составленная Л. А. С. по руководству г.г. Гуммеля, Гюнтена, Калькбреннера, Мошелеса, Черни, Герца и проч. СПб., 1840. Т. 1, 2.

⁴ *Столянский Ф.* Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1989. С. 118.

⁵ Там же. С. 120.

⁶ *Крамер И. Б.* Полная практическая школа для фортепиано, в которой начальные основания музыки ясно показаны и важнейшие правила аппликатуры преподаны в наилучших примерах с упражнениями и прелюдиями в примечательнейших твердых (majeur) и мягких (minour) тонах. — Б.о.м.: печ. у Д. Брифа, 1831.

⁷ *Гюнтен Ф.* Фортепианный учитель или теория и практика легчайших и новейших правил в музыке для фортепиано, расположенных по новейшей методе Ф. Гюнтена. СПб., 1838.

⁸ *Гюнтен Ф.* Школа опус 60, издание вновь исправленное и пополненное легкими пьесами. Редакция этого издания, предисловие, новый перевод и аранжировка предложенных пьес А. Дюбюка, профессора Московской консерватории и инспектора музыкальных классов Александро-Мариинского института. М., 1871.

⁹ *Гюнтен Ф.* Краткие правила музыки для учащихся на фортепиано. Извлечено из сочинений Ф. Гюнтена. СПб., 1838.

¹⁰ *Калькбреннер Ф.* Метода учения на фортепиано с помощью руководителя. — Б. о. м.: лит. Мошарского, 1837.

¹¹ *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Киев, 1974. С. 90.

¹² *Келер Л.* Преподавание фортепиано. Практические советы, наблюдения и заметки. Соч. Луи Келера; Пер. с 4-го нем. изд., пересм. и доп. авт. М., 1880.

¹³ Там же. С. 21.

¹⁴ Concerto da camera: Pour le forte-piano avec accompagnement de deux violons, une flute, viola et violoncello / Compose par J. B. Cramer et dedie a madame ***. [Parties]. St. Petersburg: chez Dalmas [1814–1815].

¹⁵ *Крамер И. Б.* Указ. изд.

¹⁶ Там же. С. 10.

¹⁷ Там же. С. 48.

¹⁸ Там же. С. 10.

¹⁹ *Матусевич Х. Э.* Механизм фортепианной игры. Практическое руководство к постепенному и скорому развитию этого механизма от первых начал до высшей степени. Соч. Х. Эвальд-Матусевич. М., 1860.

²⁰ *Черлицкий И.* Дополнительный теоретический трактат ко всем фортепианным школам с приложением краткого генералбаса и собрание упражнений и этюдов знаменитых композиторов. — Б.о.м.: литогр. Р. Берендгофа, Б.о.г.

²¹ *Крамер И. Б.* Указ. изд. С. 11.

²² *Пледи Л.* Технические упражнения фортепианной игры. СПб., Б.о.г.

²³ *Пледи Л.* Технические упражнения фортепианной игры. СПб.: М. Бернер, М. Гутхейль, Б.о.г. С. 2.

²⁴ *Шлезингер Ст.* Гаммы диатонические и хроматические, рассматриваемые как один из отделов техники [фортепианной игры] / Сост. Ст. Шлезингер, директор музыкальной школы в Петербурге. СПб., 1899.

²⁵ *Пледи Л.* Технические упражнения фортепианной игры ... С. 1.

²⁶ Там же. С. 2.

²⁷ Там же.

²⁸ *Матусевич Х. Э.* Указ. изд. С. 4.

²⁹ *Крамер И. Б.* Указ. изд. С. 10–11.

-
- ³⁰ Черни К. Письма или руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генерал-баса. Пер. с нем. Б. о. м., 1842.
- ³¹ Киреева Ф. П. Первый приступ к изучению фортепианной игры. М., 1891. С. 4.
- ³² Демянский В. В. О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье. Профессора Санкт-Петербургской консерватории В. В. Демянского. СПб., 1896.
- ³³ Крамер И. Б. Указ. изд. С. 12.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961. С. 105.
- ³⁷ Шлезингер Ст. Теория техники (часть практическая). СПб., 1903. Вып. 16. Кн. 1, 2. Продолжение. 1903. С. 33–72. Кн. 1. 3. Конец книги первой. 1904. С. 73–128.
- ³⁸ Школа для фортепиано, составленная из лучших в этом роде авторов, как то: Калькбреннера, Гуммеля, Крамера и проч. с примерами, практическими упражнениями, с различными избранными пьесами. М., 1837.
- ³⁹ Там же. С. 33–39.
- ⁴⁰ Филд Д. Камаринская: Air russe favori / Varie pour le forte-piano par John Field. St. Petersburg: chez Dalmas [1815].
- ⁴¹ Chanson russe «Милой мой сердечной друг»/Variee pour le pianoforte et dediee a. Alexandrine Rzewuska par John Field. St. Petersburg: chez Paez; Moscou: chez Lehnhold [1820].
- ⁴² Quintetto pour le Forte-piano, deux Violons, Alto et Basso / Compose par John Field et dediee au Prince Pierre Halanski par L'auteur. St. Petersburg: Dalmas [1815].
- ⁴³ Exercice nouveau / Compose pour le forte piano et dedie a madame la princesse Marie Dolgorouki par John Field. St. Petersburg: chez Dalmas [1821—1822].
- ⁴⁴ Exercice pour le piano-forte module dans les tous majers et mineurs par J. Field. Seconde Edition. St. Petersburg: chez Dalmas [1813].
- ⁴⁵ Школа для фортепиано, составленная ... Указ. изд. С. 33.
- ⁴⁶ Матусевич Х. Э. Указ. изд. С. 87.
- ⁴⁷ Контский А. Г. Систематическое изложение игры на фортепиано, основанной на теории музыки с приложением руководства к изучению генералбаса и примеров, взятых из произведений классических композиторов, составленные Антоном Контским, пианистом его к. в. короля Прусского. СПб.; М., 1858.
- ⁴⁸ Бертольди И. Краткое первоначальное руководство музыки для девиц, в котором заключаются необходимые сведения для занимающихся музыкою, преимущественно на фортепиано. Соч. И. Ф. Бертольди. Одесса, 1851.
- ⁴⁹ Черни И. Лучший фортепианный учитель или новейшая школа игры на фортепиано. Теоретическое и практическое наставление, как выучиться в короткое время, по новой, весьма легкой методе, играть на этом инструменте правильно и бегло. 7-е изд. испр. самим автором. — Б. о. м. лит. М. Бернарда, 1858. Ч. 1, 2.
- ⁵⁰ Фукс И. Л. Метода обучения фортепиано и основных правил музыки. Руководство, составленное для молодых учителей и учительниц. Нотная тетрадь, к сему принадлежащая, содержит пьесы, упражнения и примеры, служащие практическим применениям изъясненных правил. Соч. И. Л. Фукса. 2-е совершенно переделанное издание. М., 1844.
- ⁵¹ Пледди Л. Технические упражнения фортепианной игры. СПб., Б. о. г.
- ⁵² Сафонов В. И. Новая формула мысли для учащихся и учащих на фортепиано. Лондон, 1916.
- ⁵³ Там же. С. 1.
- ⁵⁴ Там же. С. 2.
- ⁵⁵ Школа для фортепиано, составленная ... Указ. изд. С. 39.
- ⁵⁶ Там же. С. 40.
- ⁵⁷ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник в трех частях. Часть 1 и 2. 2-е изд. доп. М., 1988. С. 123.
- ⁵⁸ Школа для фортепиано, составленная ... Указ. изд. С. 14.
- ⁵⁹ Там же. С. 15.
- ⁶⁰ Там же. С. 16.