

Кым Бора

«ОЧЕРКИ ПО МЕТОДИКЕ ФОРТЕПИАНО» М. БАРИНОВОЙ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Рассматривается первое советское пособие М. Н. Бариновой по методике обучения игре на фортепиано. Анализируется история создания работы, ее структура и основные идеи. Критически оценивается теоретическая и практическая значимость труда М. Н. Бариновой. Проводятся параллели с современными проблемами музыкального образования.

Ключевые слова: методика фортепиано, учебное пособие, педагогическая практика, исполнительское искусство.

Keum Bora

M. Barinova's Essays on Piano Methodology in Contemporary Interpretation

This article contemplates the first Soviet manual composed by M. N. Barinova on the methods of teaching playing the piano, analyzing the history of the book, its structure and core ideas. The theoretical and practical value of M. N. Barinova's work is critically assessed. Parallels are drawn with the current musical education issues.

Keywords: piano play methods, tutorial, pedagogical practice, performing art.

Немалую роль в становлении музыкального образования Петербурга — Ленинграда первой половины XX века сыграла деятельность профессора Марии Николаевны Бариновой. Пианистке довелось преподавать в различных учебных заведениях города — в консерватории, в музыкальных техникумах, в детских музыкальных школах и студиях. Созданное Бариновой учебное пособие «Очерки по методике фортепиано» [1] сыграло важную роль в профессиональной подготовке целого поколения ленинградских пианистов-педагогов. В труде Бариновой наблюдается гармоничное сочетание научного, практического и психологического аспектов.

Немало сделала М. Н. Баринова и в области совершенствования учебных программ музыкальных учебных заведений Ленинграда. По ее инициативе был введен курс «Методика обучения игре на фортепиано», который до середины 20-х годов XX столетия не изучался в музыкальных

техникумах и в консерватории как самостоятельная дисциплина. Этот разработанный и впервые прочитанный М. Н. Бариновой курс и лег в основу созданных ею «Очерков».

Совершенствование теоретической и практической базы фортепианного преподавания было насущно необходимо в двадцатые годы, когда шли активные поиски путей оптимизации учебного процесса, разрабатывались новые методы в области детского музыкального образования. Достаточно вспомнить новаторские идеи Б. Асафьева, Б. Яворского, А. Луначарского в данном направлении. Эффективная методика в области обучения инструментальному исполнительству, в частности, фортепианному как наиболее распространенному, призвана была вооружить педагогов прочными знаниями и навыками, подготовить их к успешной практической деятельности в новой социальной ситуации.

Дело создания учебного пособия по фортепианной методике, за которое с большим энтузиазмом взялась М. Н. Баринова, оказалось чрезвычайно сложным. В те годы практически не было литературы на русском языке по данной тематике. Свободно владея несколькими иностранными языками, Баринова на протяжении ряда лет занималась систематизацией и отбором зарубежных методических материалов, которые она сочла целесообразным включить в создаваемое ею учебное пособие.

В «Очерках по методике» она стремилась также осмыслить целый ряд положений, почерпнутых ею из собственного исполнительского и педагогического опыта, а также из занятий с такими замечательными мастерами, как С. Малоземова, И. Гофман, Ф. Бузони, Л. Годовский. Будучи музыкантом пытливым и вдумчивым, Баринова критично рассматривает теоретические концепции, легшие в основу общепринятых в те годы методических систем. Она отмечала, что ознакомление с комплексом исследований по вопросам фортепианного преподавания нередко заставляло ее удивляться тем кардинальным противоречиям, которые в них заключены и касаются самых основ предмета. Подобная ситуация в области музыкального преподавания вполне объяснима: как отметил Н. Перельман, задачи в искусстве отличаются от арифметических тем, что не только решения, но и ответы на них бесконечно разнообразны.

По мнению М. Н. Бариновой, противоречия в методике фортепиано особенно усилились, начиная с первого десятилетия XX века, что зачастую ставило педагогов перед сложной проблемой выбора: «В данное время еще не чувствуется общей линии методистов и есть много смутного и тормозящего» [1, с. 7] — подчеркивала она. Создавая свой труд, Баринова шла по стопам Антона Рубинштейна, который отмечал, что ученику надо давать «не все возможные советы, а только некоторые — самые нужные» [5, с. 77]. Возможно, отчасти именно по

этой причине М. Н. Баринова и назвала свою книгу «очерками».

«Очерки по методике фортепиано» состоят из предисловия, введения и двух объемных частей. В первой из них анализируются вопросы, связанные с музыкальной педагогикой как дисциплиной, с формированием и развитием фортепиано как инструмента — его механизма и обусловленных им пианистических движений. В центре второй части лежит анализ средств исполнительской выразительности — динамики, ритма, агогики, педализации. Здесь рассматриваются также проблемы формы произведений и связанные с ними вопросы исполнительской архитектоники. Специальные главы посвящены рассмотрению гомофонии и полифонии, орнаментики, анализу природы артистической эмоциональности, а также своеобразию композиторских стилей.

Нельзя не отдать должного проницательности М. Н. Бариновой, которая уже в те годы с осторожностью отнеслась к ряду рекомендаций анатомофизиологов, изложенных в трудах Р. Брейтгаупта, Ф. Штейнгаузена, Э. Бах и др.* Особенно критично оценивала она приоритет так называемой «весовой игры». Баринова предупреждала, что чрезмерное увлечение педагогов и учащихся системой анатомофизиологов может привести к нежелательным результатам. Прежде всего, это относится к разрыву между техническими и художественными устремлениями пианиста, дезорганизующими творческий исполнительский процесс. Подобная позиция была в те годы весьма прогрессивной, что подтверждается выводами современных исследователей проблем фортепианной техники. [5, с. 51–53]. С большим вниманием и интересом отнеслась Баринова к тем новациям, которые предложили представители так называемой психотехнической школы, что также нашло отражение в созданном ею учебном пособии.

Может вызвать удивление тот факт, что в книге М. Н. Бариновой отсутствуют разде-

лы, специально посвященные вопросам музыкальных способностей и начального обучения. Однако при внимательном чтении «Очерков» обнаруживается, что тематика эта в том или ином ракурсе затрагивается в различных главах работы, что позволяет автору осветить проблему в различных ракурсах. В результате этого в сознании читателя складывается стройная картина поэтапного овладения игрой на инструменте. Можно полагать, что подобный подход был обусловлен самим характером мышления Бариновой, имеющей, по ее собственному признанию, скорее склонность размышлять, чем предлагать готовые рецепты.

Труд Бариновой затрагивает целый ряд не только сугубо методических, но и психологических моментов. В этом плане ей близко было отношение к методическим проблемам ее учителя Иосифа Гофмана, который определил свою позицию следующими словами: «Никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти никому другому, если эти правила и совет не проходят сквозь ситец своего собственного ума и не подвергнуты при этом таким изменениям, которые сделают его пригодным для такого случая» [3, с. 25].

Концентрируя свое внимание главным образом на методических вопросах, Баринова посвящает отдельную главу истории развития инструмента. В рассмотрении этого вопроса она опирается главным образом на труды немецких ученых — Ф. Штейнгаузена, Г. Римана и др. Нельзя не сказать, что в наши дни по данной проблематике существует обширная литература на русском языке, что полностью отсутствовало в двадцатые годы прошлого века. Баринова, таким образом, в популяризации данной тематики в России явилась одним из первопроходцев.

Весьма интересен тот раздел «Очерков», в котором Баринова предлагает собственную классификацию пианистов по роду их профессиональной деятельности. Автор подразделяет пианистов на пять групп: эст-

радных (то есть концертирующих), педагогов (всех уровней обучения), аккомпаниаторов, оркестровых (работающих в театральных ансамблях или в ансамблевых группах небольшого состава), а также импровизаторов. Со всей остротой поставлен в работе вопрос о мотивации профессионального выбора музыканта, что отнюдь не утратило своей актуальности и в наши дни. «Успехи виртуозов, инстинкт влечения к прекрасному, тщеславие и другие побуждения часто толкают людей на специализацию в музыкальном искусстве, — замечает она, — а музыкально-образовательные учреждения и педагоги недостаточно разборчивы в выборе материала, результатом чего являются сотни фабрикуемых музыкантов, тормозящих искусство и влекущих жалкое существование» [1, с. 7].

В книге подчеркивается, что для того, чтобы стать пианистом-концертантом, недостаточно владеть обширным репертуаром и свободно владеть инструментом в техническом отношении; главное — яркое проявление артистической индивидуальности, что встречается весьма редко. Нельзя не отметить созвучия этого положения словам Г. Нейгауза, который отмечал, что из тысячи человек, любящих музыку и умеющих играть на фортепиано, мы с трудом найдем четыре-пять пианистов, которых нам действительно хотелось бы слушать. Проблема эта не только не утратила своей актуальности в наши дни, но, пожалуй, даже обострилась. В условиях изобилия современной конкурсной и концертной жизни далеко не всегда индивидуальное начало в искусстве исполнителя является основополагающим. Зачастую победителями конкурсов оказываются не пианисты-творцы, а пианисты, обладающие наибольшей эстрадной выносивостью, среди которых преобладают эпигоны исполнительских стилей. Об этом немало дискутировали такие мастера, как Г. Нейгауз, Я. Флиер, Л. Наумов, Г. Коган, Д. Рабинович, Л. Баренбойм и др. Дискуссии на данную тему продолжаются и сегодня.

Со всей остротой ставит М. Н. Баринова и поныне актуальный вопрос о профессиональной востребованности музыканта, что нередко входит в противоречие с уровнем его личностных притязаний. Она подчеркивает, что подлинно преданный музыке человек всегда найдет применение своим возможностям в том или ином виде профессиональной деятельности.

Немалое внимание уделяет Баринова проблеме мотивации выбора пианистом педагогической профессии. Выбор этот, по ее убеждению, не должен быть случайным или вынужденным, так как лишь педагог по призванию способен принести наибольшую пользу своим питомцам. В деятельности педагога Баринова особо подчеркивает меру ответственности, которую он несет перед учеником. Ответственность эта распространяется не только на уровень профессиональных достижений учеников, но и на их нервное и психическое состояние. В этом плане мысль Бариновой работает в том же направлении, что и мысль ведущих педагогов современности.

Так, Т. Юдовина-Гальперина в книге «За роялем без слез» отмечает, что методы работы с детьми раннего возраста могут оказывать как благотворное, так и пагубное воздействие на здоровье ребенка. Педагог видит свою задачу в том, чтобы не просто научить ребенка играть на рояле, но посредством музыкальных занятий «успокоить излишне возбудимого, поднять эмоциональный настрой инертного, раскрепостить зајатого, собрать распущеу» [8, с. 11]. Предложенная Юдовиной методика работы с начинающими — игровые приемы, опора на коллективное, ансамблевое музенирование, создание доброжелательной атмосферы и т. д. — во многом перекликается с тем, что рекомендует в своем труде Баринова. Нельзя не отметить, что Юдовина-Гальперина в положительном ключе называет имена Бариновой и Столярского в связи с используемой ими методикой проведения вступительных испытаний детей при

наборе в музыкальные школы. Методика эта, по ее мнению, в психологическом плане более убедительна, нежели та, которая применялась в школах в более поздние годы. Главное заключается в том, что она рассчитана на диагностику детей разных способностей, а не на выявление из них лишь безусловно талантливых [8, с. 7, 25].

Немалое внимание уделяет М. Н. Баринова важности внедрения в процесс детского фортепианного обучения ансамблевого музенирования. Особое внимание уделяла она разработке принципов игры в четыре руки, которая и ныне практикуется главным образом в сфере домашнего музенирования и музыкального самообразования [4, с. 34]. Сегодня практически во всех музыкальных школах пианисты посещают класс ансамбля, чего отнюдь не наблюдалось в двадцатые-тридцатые годы. Высказанные на страницах методического труда Бариновой мысли по данному вопросу оказались исключительно плодотворными и перспективными.

Баринова отмечает, что педагоги отличаются по направленности своих интересов, что не может не найти отражения в методах их педагогической работы. В опоре на это положение пианистка предлагает свою типологию педагогов. Она особо выделяет педагогов-творцов, предрасположенных прежде всего к концертной деятельности, но обладающих также способностью передавать свое мастерство другим. Развивая мысль Бариновой, следует добавить, что к таковым среди русских педагогов можно отнести А. Есипову, Г. Нейгаузу, М. Юдину, Н. Голубовскую, Я. Флиера и др. Среди крупных концертирующих пианистов далеко не все, как известно, имеют склонность к педагогической работе (С. Рихтер, Г. Соколов и др.). Встречаются также музыканты, которые практически не занимаются концертной деятельностью, а полностью отдают себя педагогической работе, добиваясь именно в этой области высочайших результатов — таковым, к примеру, были С. Савшинский, Л. Наумов.

Будучи сама по призванию не только педагогом-практиком, но также исследователем, Баринова высоко ценила склонность преподавателей фортепиано к научной сфере деятельности. Она называла таких музыкантов «учеными педагогами», отмечала, что, давая новаторские педагогические идеи, обосновывая теоретический, научный материал, «ученые педагоги» не всегда достигают успехов в реализации своих идей. Это успешно выполняют за них педагоги-практики.

К третьему разряду Баринова относит тех, кто пришел в педагогику не по призванию, а по «жизненным обстоятельствам», но добросовестно и честно выполняет свой долг. Многие из них вследствие перегрузок и отсутствия широты профессиональных интересов оказываются «задушенными классной работой». «Есть еще и такие учителя, — замечает Баринова, — которых вообще не включить ни в какой разряд “педагогов”. Из таковых наиболее достойные те, которые мало говорят о постановке, упражнениях и приемах, а помогают ученику читать ноты и разобраться в ритме. Если ученик способный, он сам будет двигаться» [1, с. 13].

Столь строгий, критичный настрой Бариновой в оценке педагогических достижений своих коллег вполне оправдан: в те го-

ды на музыкальной ниве трудилось немало учителей фортепианной игры, имевших недостаточную подготовку, и в то же время весьма амбициозных. Надо сказать, что сегодня, когда профессиональный уровень преподавателей весьма велик, психологическая ориентация музыкантов-педагогов по-прежнему остается проблемой.

«Очерки по методике фортепиано» Бариновой были выпущены в свет в 1926 и с тех пор более не переиздавались. Сегодня книга эта сделалась библиографической редкостью. На смену ей пришли методические труды замечательных педагогов-музыкантов последующих поколений — таких как А. Алексеев, Л. Баренбойм, Г. Коган, С. Савшинский, Н. Корыхалова, А. Малиновская и др. Но нельзя забывать, что именно Баринова явилась в чрезвычайно сложную для отечественной музыкальной культуры эпоху автором первого советского учебного пособия по фортепианно-методической тематике, что трудно переоценить. Можно утверждать, что и сегодня «Очерки по методике фортепиано» М. Н. Бариновой сохранили не только историческую ценность — многие сформулированные в них научно-методические положения и практические рекомендации звучат удивительно современно и отнюдь не утратили своей актуальности.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Нельзя не отметить, что некоторые труды названных ученых именно в двадцатые годы были переведены на русский язык и изданы в России (см. литературу [2, 7]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баринова М. Очерки по методике фортепиано. Л., 1926.
2. Брейтгаупт Р. Естественная фортепианская техника. М., 1927.
3. Гофман. Вопросы и ответы о фортепианной игре. М., 1961.
4. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля // От урока до концерта. М., 2009. Вып. 1.
5. Сраджев В. Закономерности управления моторикой пианиста. М., 2004.
6. Цыпин Г. Афоризмы // Совершенствование учебного процесса в музыкальных учебных заведениях на современном этапе: Сб. научных статей. М., МГИМ им. А. Г. Шнитке. 2009. С. 77.
7. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано. М., 1926.
8. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез. Записки педагога. СПб., 1996.

REFERENCES

1. *Barinova M.* Ocherki po metodike fortepiano. L., 1926.
2. *Brejtgaupt R.* Estestvennaja fortepiannaja tehnika. M., 1927.
3. *Gofman.* Voprosy i otvety o fortepiannoj igre. M., 1961.
4. *Gotlib A.* Pervye uroki fortepiannogo ansambla // Ot uroka do kontserta. M., 2009. Vyp. 1.
5. *Sradzhev V.* Zakonomernosti upravlenija motorikoj pianista. M., 2004.
6. *Tsyplin G.* Aforizmy // Sovershenstvovanie uchebnogo protsessa v muzykal'nyh uchebnyh zavedenijah na sovremennom etape: Sb. nauchnyh statej. M., MGIM im. A. G. Shnitke. 2009. S. 77.
7. *Shtejngauzen F.* Tehnika igry na fortepiano. M., 1926.
8. *Judovina-Gal'perina T.* Za rojalem bez slez. Zapiski pedagoga. SPb., 1996.

Н. Г. Щербакова

АВТОРСКИЙ ТЕАТР НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ И «КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР»

Статья посвящена проблеме авторства спектакля в современном отечественном театре. Театральный феномен Николая Коляды соединяет в одном лице драматурга, режиссера и создателя частного репертуарного «Коляда-театра» (г. Екатеринбург), что является уникальным сочетанием. На примере постановок Николая Коляды по классическим пьесам рассматривается способ сочинения спектакля как личного исповедального высказывания.

Ключевые слова: автор, миф, балаган, сюжет, ритуал, игровой театр.

N. Scherbakova

Author's Theatre of Nikolay Kolyada and “Classical Repertoire”

The article deals with the problem of performance authorship in the modern Russian theater. The theatrical phenomenon of Nikolai Kolyada combines in one person a playwright, a director and a founder of the private repertory "Kolyada Theatre" (Yekaterinburg), which is a unique combination. Based on the classic play productions of Nicolay Kolyada the performance creation is interpreted as a personal confessional statement.

Keywords: author, myth, show booth/balagan, plot, ritual, play theater.

Проблема автора в театре рубежа XX–XXI вв. обостряется в связи с кризисом театра режиссерской формации. На фоне постмодернистской идеи «смерти автора» аксиома театра XX столетия, утвердившая режиссера в статусе автора спектакля, проверяется новыми формами авторства. В этой связи изучение театрального феномена Н. Коляды приобретает особый смысл.

«Аутентичный театр драматурга» [7] стал распространенным явлением театрального мейнстрима в нулевых: модное музы-

кальное направление пришло с некоторым опозданием в драматический театр. Многие драматурги сами ставят свои пьесы: Евгений Гришковец соединяет автора и исполнителя в одном лице, Михаил Угаров ставит свои пьесы в Театре.doc, в «Центре драматургии и режиссуры», в театре «Практика» [21], Иван Вырыпаев режиссирует в Московском театре «Практика» и в Варшавском театре «На Воли» (Na Woli) [5], Андрей Максимов ставит свои пьесы в антрепризе.