

Natalia Guralnik
Kijów, Ukraina

ФОРТЕПАННА ШКОЛА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ, ТРАДИЦІЇ ТА ЇХ ОНОВЛЕННЯ

Концепція наданого теоретичного аналізу полягає у гуманістичній спрямованості вищої професійної мистецької школи ХХ століття засобом безпосереднього та опосередкованого (через традиційність шкіл) спілкування з творцями (видатними педагогами-піаністами) самобутніх особистісних технологій, видатними фундаторами регіональних фортепіанних шкіл України, універсальності та аксіологічній спрямованості розвитку фортепіанної школи як музичної галузі мистецтва.

В ряді досліджень висвітлено проблеми розвитку національних шкіл різних музичних спеціальностей, над розкриттям питань з української фортепіанної школи ХХ століття, творчої діяльності видатних її постатей працювали І. Аксельруд, Є. Дагілайська, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, Ю. Зільберман, З. Йовенко, Н. Кашкадамова, В. Клиш, Г. Коган, О. Кононова, Г. Курковський, Л. Лисенко, Л. Мазепа, Ю. Некрасов, Г. Ніколаї, Т. Роціна, Н. Руденко, В. Сирятський, О. Склярів, Н. Смоляга, Т. Старух, М. Степаненко, Ж. Хурчіна, В. Шульгіна та інші.

Визначена проблема розглядалась на прикладі мистецтва фортепіанного виконавства, розвитку національної музично-педагогічної ідеї, творчої та громадської діяльності видатних постатей піаністів-педагогів провідних музичних закладів України – В. Барвінського, Г. Беклемішева, Ф. Blumenфельда, Р. Горовиць, О. Ейдельмана, Г. Левицької, Т. Лешетицького, М. Лисенка, П. Луценка, А. Луфера, К. Михайлова, Л. Мюнцера, В. Пухальського, Б. Рейнвальд, С. Румшинського, Р. Савицького, Є. Сливака, М. Старкової, В. Топіліна, М. Тутковського, Б. Яворського, Ф. Якименка.

На думку авторитетного дослідника фортепіанної школи, доктора мистецтвознавства Л. Баренбойма, будь-яке історичне дослідження потребує встановлення зв'язку досліджуваних фактів та їх взаємозв'язку з іншими явищами суспільного життя і культури, розкриття закономірностей розвитку, тому ми

визначили для вирішення такі завдання: з'ясувати функціональні особливості наукової школи в мистецькій педагогіці; окреслити сутність функцій фортепіанної школи та розкрити деякі з них на прикладі фортепіанної школи В. Барвінського.

За узагальнюючими висновками наукознавства школа транслює та визначає комплекс знань та операційні навички, зацікавлюючи учня наукою як системою діяльності, звідси теза, що школа є кузня не лише ідей, а й людей.

В мистецькій освіті школа – особливий тип творчої діяльності, який здійснюється в синкрезисі двосединого процесу творення та навчання, діалектичній єдності нормативних, традиційних (стабілізуєчих) та креативних, інноваційних (розвиваєчих) факторів. Сполучення нормативних дій та досвіду з гострими новаторськими рішеннями уможлиблюються в цьому творчому процесі лише з урахуванням стійкої традиції сприйняття [Н. Яранцева]. Школа є інструментом прилучення наступних поколінь до існуючого досвіду, ефективним засобом опанування системою професійних дій, навичками духовно-практичного пізнання. Вона призначена для удосконалення вже діючих систем нормативних дій та апробації нових концепцій, які спрямовані на поширення кола відповідної діяльності, її оновлення, корекції та перевірки.

Школа є найбільш усталеною структурою, засобом буття соціальної спільності в мистецькій педагогіці і як така – зберігає свою реальність навіть тоді, коли поміж її творцями, прихильниками, продовжувачами існує велика історико-хронологічна відстань, тому, що вона (школа) є носієм усталеного конкретного досвіду, що втілений у певну систему нормативних дій, які в ній відпрацьовані.

Функціонування наукового поняття „школа” в мистецтві має свої особливості, які, перш за все, пов'язані з яскраво вираженими емоційними реакціями, міжособовим спілкуванням, феноменом творчості як процесу¹, домінантою музичної традиції тощо. Завдяки евристичній значущості наукової сутності цього феномену ми визначаємо такі особливості мистецької школи:

- набуття ремісничих навичок, засобів творчої діяльності через навчально-ремісницькі майстерні (художні, музичні), майстер-класи (в історії теорії педагогіки – студії, образотворчого мистецтва – „штудії”) з характерною для них творчою програмою виконавсько-практичних дій: а) як форми організації, в яких у безпосередньому спілкуванні учня і майстра відбувається оволодіння майстерністю митця (маляра, скульптора, музиканта); б) наслідування прикладу яскравої особистості своєрідного лідера мистецької школи. Залучення до творчого процесу, на відміну від наукової школи, відрізняється поглибленим емоційним напруженням, який має подвійний вплив завдяки спілкуванню з самими творами мистецтва та їх виконавцями (власне педагогами або іншими суб'єктами спілкування засобом мистецтва);

¹ Р. Вагнер, *Избранные статьи*. – М. 1935. – с. 64.

- розвиток конкурсної (фестивалі, олімпіади, інші змагання) справи, яка стимулює подальший прогрес, активність (не зупиняється на досягнутому), виявлення талановитої молоді, яскравих особистостей сприяє культуротворчій діяльності, постійному спілкуванню зі слухачами задля розвитку художнього смаку, поширення досвіду спілкування з мистецтвом тощо;
- відносна соціально-освітня обмеженість, гуртування навколо лідера мистецької школи дещо звужує можливість отримання цікавого досвіду інших педагогів мистецьких галузей, проте такий досвід можна поширити, навчаючись в інших школах, освітніх установах, навіть державах;
- домінантність традиції, яка реалізується в таких позиціях: а) відмирання певних завершених програм, що вичерпали себе, відбувається з плином часу („фізіологічна” школа в розвитку піаністичної техніки, композиторсько-виконавські публічні демонстрації власного мистецтва імпровізації тощо), лише частково, завдяки модифікаціям та трансформації окремих виконавських прийомів, звукових сполучень або застосування нових технологічних досягнень. Наприклад, залишається необхідність розвитку технічної майстерності у виконавській діяльності піаністів, але змінюються методи досягнення мети (бездумне багаточасове тренування в старій школі замінюється усвідомленим підходом до відпрацювання необхідних технічних прийомів в сучасній); б) духовна традиція в мистецтві більш тривала ніж наукова концепція; в) невичерпність традиційного для мистецтва емоційного впливу художніх творів, можливість еволюціонування методико-технологічних систем чуттєво-емоційного впливу через окремі види мистецтва або їх синтез;
- загальний стиль творчої діяльності в мистецькій школі не лише бажаний (як в науковій школі), він навіть є системоутворюючим фактором, який фундаментується на стилістичному принципі розвитку досягнень окремого митця, цілих мистецьких спрямувань, особистісних якостей лідерів різних шкіл тощо;
- відсутні умов в мистецькій діяльності, що спричиняли б конфронтацію паралельних програм розвитку певних шкіл. Мистецькі школи – відкриті, розімкнені, розраховані на більше (порівняно з науковими школами) коло людей, які залучаються до продукту мистецької творчості і стають не лише споживачами результатів діяльності мистецької школи, а й, в деяких випадках, є їх співтворцями (розвиваючи свою слухачську культуру під час сприймання музичних творів в концертному залі, шкільному класі); охопленими мистецькою освітою, навчаючись у відповідних закладах;
- діалогова (полілогова) як одна з форм функціонування мистецької виконавської та педагогічної шкіл, яка є цілісним явищем, що не може здійснюватись окремою особою, навіть лідером-митцем, не спроможним замінити колективної форми художнього відтворення зразків мистецтва (оперної вистави, оркестрової або ансамблевої п’єси), що нездійсненне сольним виконанням;
- підсвідома вторинність у ставленні до педагогічного компоненту музично-педагогічної школи. Це пояснюється тим, що виконавська школа починається

зразу з усвідомлення окремим, навіть молодим, виконавцем своєї професійної самостійності, унікальності власного сольного буття в мистецтві. Натомість педагогічна школа починається задовго до ствердження кожним членом колективу власної самостійності, з, навіть не завжди точно окресленого датами, історичного минулого, в якому вже існувала наслідувана певним чином мистецька школа знаних лідерів (митців, педагогів), у яких відбувалось навчання, і які заклали підвалини або продовжили існуючі педагогічні традиції. Молодий спеціаліст стає творцем власної методико-технологічної системи пізніше, з педагогічним досвідом, тому цей процес не завжди сприймається як рівний з виконавським, а іноді лише як його продовження. Педагогічна діяльність дійсно є продовженням, але не лише власного розвитку, а опосередковано педагогічної майстерності тих митців, у яких ми навчаємось, які самі були продовжувачами історичних традицій окремих педагогічних шкіл.

Всі особливості мистецької школи безпосередньо торкаються розвитку фортепіанної школи.

Через функціонування школи кожний піаніст засвоює протягом життя уявлення про сутність та засоби опанування фортепіано, які виникли та склались в піаністичному середовищі, вибудовує своє ставлення до них. „Він виконавець і сприймаюча сторона, здобуває інформацію з оперативної та довготривалої колективної пам'яті”².

Однією з характерних якостей є наступність фортепіанної школи. У випадку гідного спадкоємця школа продовжує своє існування та розглядається як науково-творче спрямування.

Розглянемо функціонування однієї з багатьох українських фортепіанних шкіл на прикладі школи Василя Барвінського. Вона відноситься до Львівської фортепіанної школи (відповідне узагальнення склалось історично і спирається на історичну, географічну відповідність та характерні творчо-виконавські особливості її представників). Василь Барвінський (1888–1963 рр.) поряд з Леопольдом Мюнцером (1901–1943 рр.) були лідерами Львівської фортепіанної школи на початку ХХ століття, які зберегли традиції своїх педагогів – відповідно: В. Курц у Львові та Я. Гольфельд і В. Новак у Празі; Е. Лялевич у Львові та Е. Штойрман, Е. Зауер у Відні) і продовжили їх у трансформованому, синтезованому вигляді.

В. Барвінський увійшов в історію України як доктор музикознавства, видатний композитор, піаніст, педагог. Його діяльність активно досліджується і донині³.

² Я. И. Мильштейн, *Вопросы теории и истории исполнительства*. – М. 1983. – с. 18.

³ Н. Кашкадамов, *До питання про риси школи у фортепіанній культурі Львова*. / Матеріали І конференції асоціації піаністів-педагогів України: „Фортепіанна культура України: історія та сучасність”. – Київ–Харків 1993. – с. 60–69; О. Криштальський, *Спогади про видатних львівських піаністів*. / Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали. // Наукові збірки ВДМІ імені М. Лисенка. – Вип. 3. – Львів 2000. – с. 8–18.

Джерелами музичної освіти (мав ще юридичну, вивчав філософію) вважаємо: – музичну освіту матері, Євгенії Максимівни, яка навчалась фортепіанної гри приватно у К. Мікулі (Львів); – навчання в музичній школі К. Мікулі (1895–1905 рр., вчився у М. Яшек-Солтесової, В. Квасницького, П. Бернацької); – продовження освіти: у 1905–1906 рр. навчався у В. Курца (Львів), 1911 р. – клас фортепіано у Я. Гольфельда, 1914 р. – клас композиції у В. Новака (Прага)⁴.

Як лідер однієї з визначних українських фортепіанних шкіл В. Барвінський є продовжувачем двох європейських шкіл, одна з яких сягає до Ф. Шопена через школу його найкращого учня Кароля Мікулі, а друга уособлює прогресивні ідеї музичної педагогіки через чеських піаністів В. Курца та Я. Гольфельда.

На В. Барвінського як педагога більшою мірою вплинули методичні ідеї В. Курца. Було б наївно вважати, що щедро музично обдарована, інтелектуально-творча людина, якою був В. Барвінський, обмежився в своїй педагогічній діяльності низкою засобів окремого педагога, навіть дуже поважного. Він акумулював все прогресивне, чого навчився сам, передаючи власний узагальнений досвід виконавця, свої методичні досягнення учням. Від В. Курца він успадкував такі основні позиції: розвиток музичної виразності в єдності та взаємозв'язку з технічною досконалістю⁵, яка спиралась на відчуття повної м'язової свободи піаністичного апарату⁶. В. Барвінський зберіг традиції своїх вчителів: не відділяв художній розвиток від технічного, приділяв чільну увагу деталям в розучуванні музичного твору, продовжував традиції естетики наспівного видобування звуку, уважно ставився до метро-ритмічної пульсації.

Власні погляди на методику фортепіанного навчання В. Барвінський втілював в практиці опанування цим інструментом. Його методико-технологічна система містила ряд позицій, які не суперечили традиційним поглядам, але мали творче оновлення. Так, відмітимо, що: 1) в групі художньо-технічних поглядів він віддавав перевагу художньому розвитку учнів, зміщуючи акцент з технічних завдань на художнє їх виконання (в конструктивних етюдах К. Черні В. Барвінський вбачав джерело: – художніх знахідок, які мали бути перенесені в концертні етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста; – поліфонічних звучань на шляху до удосконалення поліфонічного слуху, його застосування в багатоголосній поліфонічній фактурі Й. Баха; 2) гідну увагу приділяв удосконаленню педальної техніки для подальшого її використання в музиці різних жанрів); 3) використовував методи вільного руху всієї руки засобом застосування гнучкості зап'ястка, не послабляючи пальців, додаючи свободу тіла виконавця; 4) пропо-

⁴ Там же.

⁵ В. Барвінський, *60-ліття професора Вілема Курца* // Новий час – Львів, 1933. – № 5. – с. 4.

⁶ Н. Кашкадамова, *До питання про риси школи у фортепіанній культурі Львова*. / Матеріали І конференції асоціації піаністів-педагогів України: „Фортепіанна культура України: історія та сучасність”. – Київ–Харків 1993. – с. 60–69; О. Криштальський, *Спогади про видатних львівських піаністів*. / Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали. // Наукові збірки ВДМІ імені М. Лисенка. – Вип. 3. – Львів 2000. – с. 8–18.

нував засвоєння музичного матеріалу, спираючись на визначення стилістичних особливостей відповідного творчого спрямування; 5) вважав значним засобом розкриття змісту твору інтонаційну природу його звучання, логіку розгортання в певному метро-ритмі; 6) турбувався про якість звуку, ведення мелодичної лінії, привертаючи слухову увагу піаністів до кожної її появи, будь-то наспівна романтична головна тема з гармонічним супроводом чи мелодика басів, інакше кажучи, в усіх музичних жанрах і формах він дотримувався, так званої, „мелодичної” ідеї.

На педагогічних принципах В. Барвінського розкривали свій музично-педагогічний потенціал багато піаністів-педагогів, його учнів, серед яких Д. Гординська-Каранович (1908–1999 рр., навчалась у Віденській музичній академії – клас фортепіано: П. Вайнгартен, Е. Зауер); Н. Кашкадамова; В. Клим (1922–2004); М. Колесса, І. Крих; М. Крих-Угляр (у 1934 р.); О. Криштальський (у 1930 р., навчався і у Р. Савицького та Л. Уманської – Львів, С. Фейнберга – Москва), О. Процишин, Р. Савицький (1907–1960, навчався і у І. Гежмана та „Майстерській школі” В. Курца – Прага), О. Созанська та інші. Переконаними продовжувачами ідей свого педагога, лідера власної фортепіанної школи були та Д. Гординська-Каранович та Р. Савицький.

Педагогічний потенціал Д. Гординської-Каранович почав розкриватися лише з 1952 р. (після переселення в США – викладач, а з 1983–1999 – президент Української музичного інституту в Нью-Йорку). За відсутності її в Україні вивчення педагогічних принципів зі зрозумілих причин ускладнюється⁷. З документальних архівних, літературних матеріалів, інших джерел дізнаємось про її виконавські властивості, з чого можна припустити і зміст педагогічних позицій. На викладання фортепіано вплинули її емоційність, лірична естетика піанізму, глибока шляхетність музичного тону та пластичність. До того ж її вірність „найбільш мистецькому з своїх вчителів”⁸, В. Барвінському (в рік смерті улюбленого педагога, 1963 р. вона здійснила турне по містах США з його монографічними концертами), його педагогічним поглядам, які повною мірою проявились у виконавських рисах, визначають стиль її викладання, окреслений нами як *свідоме традиційне наслідування принципів окремого лідера фортепіанної школи*.

Методику гри на фортепіано Р. Савицького, який багато спілкувався з В. Барвінським і виконував його твори, визначала щира повага до свого педагога. Але в його позиціях з’являються більш індивідуально-характерні риси, які продовжують ідеї вчителя на новому рівні їх усвідомлення: концентрація уваги до розвитку музичного мислення, точне відтворення музичних фраз, цілеспрямоване удосконалення технічної майстерності, спрямування творчої активності

⁷ Н. Кашкадамов, *До питання про риси школи у фортепіанній культурі Львова*. / Матеріали І конференції асоціації піаністів-педагогів України: „Фортепіанна культура України: історія та сучасність”. – Київ–Харків 1993. – с. 60–69.

⁸ Там само.

своїх учнів до розвитку інтерпретаційних можливостей. Окреслюємо стиль його викладання як *свідоме традиційне наслідування принципів окремого лідера фортепіанної школи*, в якому простежується визнання домінантності традиції.

Творчим продовженням та оновленням традицій фортепіанної школи В. Барвінського є методико-технологічна система О. Криштальського⁹. Його піаністична та педагогічна майстерність зазнала гранування з боку різних європейських фортепіанних шкіл: безпосередній вплив методик його педагогів і консультантів: В. Барвінського, Р. Савицького, Г. Левицької (Львів); Л. Уманської, С. Фейнберга, Г. Нейгауза, Я. Мільштейна (Київ, Москва) та опосередкованого: він став продовжувачем піаністичних традицій, які зазнали впливу італійської (Е. Петрі), німецької (Ф. Бузоні, Л. Годовський), польської (К. Мікулі), російської (О. Гольденвейзер), чеської (В. Курц) шкіл.

О. Криштальський уособлює на практиці безмежність, інфінітивність узагальненої системи поглядів, демонструє „свідому установку на розвиток і поєднання різних фортепіанно-педагогічних ліній”¹⁰, демонструє реальне толерантне буття плюралізму думок, методико-технологічних позицій, які трансформувались в його неповторній творчій індивідуальності.

Методичні погляди О. Криштальського визначаються: – ясністю цікавої детально-сислової роботи над музичним текстом, – інтонаційним, аплікатурним аналізом кожної фрази у всіх пластах фортепіанної фактури та намаганням, по можливості, досконалого її виконання, – підпорядкованістю деталей загальному художньому задуму, – постійним моніторингом слухової активності, – знаходженням відповідного темброво збагаченого звукового відтворення уявлених „фарб”, – обов’язковим виконанням безпосередньо на уроці поставлених завдань, – спонукуванням критичного сприйняття виконавських манер різних фортепіанних шкіл; – відтворенням бажаного характеру музичного образу на роялі засобом власного виконання, – широким використанням українського репертуару. Ці позиції детермінують відчуття причетності до співтворчості в музично-педагогічній майстерні, в якій разом з ідейним лідером, педагогом опановувався і процес формування необхідних умінь й навичок.

Тож, його стиль викладання можна окреслити як *свідоме індивідуально-трансформоване наслідування традиційних принципів декількох лідерів фортепіанних шкіл*, в якому виявляється домінантність взаємовпливу та взаємодії методичних поглядів різних піаністів-педагогів.

Спілкування цих піаністів з В. Барвінським було різно-тривалим, декому пощастило спілкуватись з ним довгий час (Р. Савицький), а іншим – лише деякий період (Г. Клим), але всі вони утворюють цілісне історично-музичне явище – фортепіанну школу Василя Барвінського.

⁹ Там же.

¹⁰ Там само.

Таким чином, з'ясувавши характерні особливості мистецької школи як категорії галузевої ланки наукознавства, ми виділяємо два типи (*свідоме традиційне та свідоме індивідуально-трансформоване*) наслідування традицій лідера (лідерів) фортепіанної школи на запропонованому прикладі фрагменту фортепіанної школи В. Барвінського, на які спираються їх творці, додаючи, трансформовані, оновлені власні ідеї.

The piano-school in music education: determinants, traditions and their rebirth

Summary

The article discusses some determinants of the functioning of the piano school as the musical-pedagogical branch of the system of scholarly cognition. This problem of the theory of art has been examined by the example of the activity of outstanding Ukrainian musicians and pianists: V. Barvinski, H. Beklemishev, F. Blumenfeld, R. Horowitz, H. Levitska, T. Leshetycki, N. Lysenko, P. Lucenko, A. Lufer, K. Michajlov, L. Miuncer, V. Puchalski, B. Reingbald, S. Rumshynski, L. Slivak, M. Starkova, V. Topilin, E. Tutkowski, B. Jaworski, F. Jakimenko. Their activity is the phenomenon of their "school" which transmits a set of knowledge, ideas, theoretical basis and technical solutions. All these determinants directly find reflection in the piano education and development of students. An expressive example of one of them is the activity of Vasyliy Barwinski, one of leaders of the Lvov piano school who continued the ideas of his teachers (W. Kurtz, J. Golfeld, W. Nowak). Vasyliy Barwinski entered the history of Ukraine as professor of the history of art, outstanding composer, pianist, educator, leader of the author's piano school. Thanks to his talent and individuality he created his own method of piano education.