

РОЗДІЛ IV. ІСТОРИЧНІ ТА ПОРІВНЯЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНО-ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

УДК 37.016:786.1(44)

Лисіна Н.І.

ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНИСТІВ

Стаття посвячена теоретическим аспектам преподавания игры на клавесине, рассмотрены различные методики французских клавесинистов, обосновывается их актуальность для современных исполнителей.

Ключевые слова: клавесин, французские клавесинисты, музыкальная педагогика.

Кожен піаніст, будь-то видатний майстер-виконавець або тільки учень, відчуває на собі вплив естетичних, стилістичних, педагогічних, методичних etc. напрямків, до яких належали його викладачі. Їх впливові дії віддзеркалені у процесі викладання і навчання гри на фортепіано, а також у створених ними методичних посібниках і теоретичних трактатах. «Читання хорошої книги є своєрідною бесідою з її автором, а це були переважно найдостойніші люди минулих віків, у своїх творах вони розкривали світосприйняття свого покоління через висловлення найкращих власних думок», - зазначав видатний вчений, мислитель Рене Декарт (2, с. 12) Це стосується і старовинних трактатів про музику. Аналізуючи теоретичні праці видатних музикантів XVII-XVIII ст., О.Д.Алексеев їх характеризував таким чином: «Природно, що не все в цих теоретичних працях рівною мірою близьке сучасному читачеві. У деяких висловлюваннях майстрів минулого чути відгомін філософських та естетичних ідей, що являють вже пройдений етап розвитку людської думки. Дещо з них здається застарілим з точки зору сучасного рівня теорії, загальної і фахової, фортепіанної педагогіки. Але найкращі думки цих прекрасних музикантів зберігають свою значущість дотепер»(1,с.4)

Так, «золота доба» французького клавесинізму проявилася не тільки в композиторській сфері, а й у виконавському та педагогічному мистецтві, що дійшло до нас перш за все у вигляді теоретико-методичних праць, які аналізували і узагальнювали те, що було створене практикою.

Один із найстаріших музичних посібників (методичні рекомендації), що дійшли до нас і були присвячені саме грі на клавесині, – це праця Жана Дені, органіста та інструментального майстра, яка мала назву «Трактат про настройку спінета і про порівняння його звучання з вокальною музикою» (1650). Мабуть вперше в цьому керівництві з'являються вказівки на рівномірну температуру клавішного інструменту та широке застосування першого (великого) пальця на клавіатурі.

Автор приділяє багато уваги зовнішньому вигляду музиканта і його манері виконання. «Деякі клавіристи, - пише він, - під час гри щохвилини нахиляють головою, кумедно буркочучи при цьому. Я знав одного молодика, дуже гарного виконавця, який кожні три такти клацав язиком так гучно, що я ледве втримувався від сміху... Це абсолютно не можливо витримати, нестерпно для тих, хто слухає. Я написав це для застереження всіх, хто привчив себе до подібних вад, а також для педагогів, яким треба звернути увагу на те, щоб їхні учні не набували поганих звичок».

Дені надає приклади невірної постави рук, що приводить до негарного туше і врешті решт поганого звучання інструменту, і пропонує правильні прийоми для відпрацювання красивого звуку. Також він розповідає, як сам починав навчатися грі на клавирі (тоді правилом була заборона користування великим пальцем правої руки), а згодом, набувши вже певної майстерності, він зрозумів, що це невірно. «Якби клавіристи мали стільки рук, скільки їх у Бріарея (50-тиголового гіганта, який мав 100 рук), то все одно їх всі використовували б під час гри, навіть за відсутності такої кількості клавішів»! (1, с. 18).

Знаним музичним педагогом ХУІІ ст. був Мішель Сен-Ламбер (1610-1696), відомий лютнист, співак і методист, що залишив нам у спадок декілька теоретичних трактатів, зокрема «Трактат про акомпанування на клавесині, органі та інших інструментах» (1680) та «Клавесинні принципи» (дата написання невідома, надрукований вже після смерті автора у 1702 р.). В «Клавесинних принципах» автор звертає увагу на необхідну наявність у музиканта певних професійних здібностей, а також пропонує методику викладання. Ці думки не втратили свого значення і в наші часи, перш за все через слушні зауваження щодо виконавської практики і гри мелізмів. «У виборі оздоблень виконавцю надається повна свобода. В п'єсах, що вивчаються, оздоби можна грати навіть тоді, коли вони не позначені, можна не виконувати ті, що позначені, якщо вони здаються вам мало придатними, замінивши їх іншими за своїм вибором. Можна навіть знехтувати всім тим, про що я зараз говорив..., і скласти нові оздоблення, за власним смаком, якщо ви здатні вигадати кращі. Проте, тут треба бути дуже обережним і не давати собі зайвої свободи, особливо напочатку такої діяльності, – щоб передчасне прагнення до витонченості не зіпсувало того, що намагаєшся прикрасити... Безпомилкових рішень тут немає, найкраще спочатку підкоритися авторським вказівкам, поки не набудеш достатнього досвіду, щоб не заподіяти шкоди... Яким чином треба виконувати всі ці оздоблення, до кінця зрозуміти все одно ніколи не вдасться (не пощастить), тому що на папері добре пояснити таке неможливо; засіб їх виконання змінюється залежно від самої п'єси, та місця, де їх застосовують... Можу тільки сказати, що оздоблення ніколи не повинні змінювати ні мелодії (*le chant*), ні розміру (*la mesure*) самих п'єс» (1, с. 20, передмова).

М.Сен-Ламбер пред'являє досить великі вимоги і до педагога. Він вважає, що погано поставлені руки клавіриста не дають йому змоги отримати добрі навички гри. Такі недоліки часто зберігаються на все життя і заважають досконалості виконання. Тому необхідно вибирати найкращого вчителя, який нас починає навчати на інструменті. «Хороший педагог достеменно знає здібності своїх учнів; прилаштувавшись до схильностей і можливостей кожного, він навчає його через найбільш придатну для нього систему. У гарного педагога стільки ж різноманітних метод, скільки талантів йому доводиться виховувати... Переходячи від теорії до практики, хороший педагог завжди вміє вибрати для кожного учня п'єси, що найбільше підходять для нього. Він навіть може спеціально(адресно) скласти нові п'єси, якщо в цьому буде потреба» (10, р. 17). Необхідність для педагога мати власну методичну систему навчання навіть не піддається сумніву. До вчителя також пред'являються вимоги вміти викладати свої принципи систематично, поступово, крок за кроком ускладнюючи завдання, завжди у вигляді певних понять без передчасних зайвих тонкощів, спочатку загальні правила, а згодом вже – окремі деталі, подробиці і винятки. Думки автора не тільки випереджають висловлювання багатьох наступних методистів, але не втратили свого значення і до теперішнього часу.

Педагогіку «галантного стилю» представляє «Мистецтво гри на клавесині» Ф.Куперена (1716). Власне *L'art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin, Organist du Roy etc.* скоріше треба перекласти як «мистецтво торкатися клавесину». Видатний французький композитор, клавесиніст, органіст і педагог Франсуа Куперен (1668-1733) як неперевершений майстер гри на клавесині отримав від своїх сучасників титул *le Grand* (Великий). В 1693 р. (у віці 25 років) він став придворним органістом Людовіка ХІУ, короля-Сонця, замінивши на цьому посту свого вчителя Жака Томлена після його смерті, а в 1702 р. став придворним клавесиністом (камер-музикантом). Посада придворного музиканта передбачала багато обов'язків: Куперен виступав як соліст, створював музику для світських концертів і церковних свят, акомпанував співакам, грав у камерних ансамблях, викладав гру на клавесині дофіну та іншим дітям королівської родини.

Він написав 4 збірки клавесинних п'єс. «Створюючи свої п'єси я завжди мав на увазі ті чи інші зовнішні приводи; там, де заголовок відповідає моїм задумам, не треба давати пояснень. Але серед цих заголовків є для мене схвальні (принадні). З їх приводу треба

зазначити, що це своєрідні портрети, в цьому випадку необхідно згадати оригінали, а не мої копії» (З передмови до I книги «Клавесинних п'єс», Париж, 1713р.) [3, net].

Друга збірка «Мистецтво гри» вийшла через рік після першої з оригінальною передумовою: «Той, хто купив методу 1716 р., зможе мені її повернути, якщо тільки вона не була у використанні і не зіпсована, і я безкоштовно дам інший екземпляр, друкований 1717 р. з додатками, що відносяться до II збірки моїх п'єс для клавесину». Деякі думки Куперена сьогодні (через 300 років!) викликають приємну посмішку, наприклад, реверанси на адресу придворних і членів королівської сім'ї, поради покращити зовнішній вигляд і посадку за інструментом. Але здебільшого його пропозиції не втратили для нас своєї значущості, а в деяких моментах навіть випереджають сучасних методистів фортепіанної педагогіки, наприклад, – донотний період навчання дитини має бути дуже важливою ланкою в її музичному вихованні, потрібно привертати учня до музики як до рідної мови – через безлітерний і відповідно безнотний етапи спілкування.

«Правила акомпанементу п. Куперена, королівського органіста» (1696) – це дуже конкретні, стислі й спрямовані на полегшення праці клавіриста під час гри в ансамблі, використовуючи цифрований бас (т.з. «генерал-бас»). Автор застерігає від вживання підряд двох квінт чи двох октав, найбільше уваги приділяє висхідному і низхідному розв'язанню гармонічних та хроматичних інтервалів, що дуже важливо для практики акомпанування, оскільки «в музиці є тільки два тони або лади. Один мажорний, інший мінорний» (1, с. 57). Трактат, мабуть не є завершеною роботою, скоріш за все це – ескіз, що висвітлює погляди Куперена на мистецтво ансамблевої гри, однак не можна забувати, що ці правила з'явилися перед створенням теорії обернення акордів, тобто коли в теоретичних переконаннях панував повний емпіризм, коли ще не існувало теоретичних побудов і термінології Рамо (8, с. 122). До речі, Рамо в додатках до свого славетного «Трактату про грамонію» (1722) серед інших робіт згадує саме цей трактат п.Куперена.

У передмові «Мистецтва гри» Куперен знов-таки, випереджаючи свій час, наголошує на існуванні паралелі між навчанням рідної мови і навчанням музиці, вказуючи на «величезну різницю між граматиною і декламацією, між табулатурою та гарною грою». Табулатура тут визначена як система запису музики нотними знаками. На його думку, нотна грамота, як і написання літерами слів, має йти не до, а після освоєння власне музичного матеріалу, тобто оволодіння клавіатурою (як засобом самовираження через музику) повинно випереджати вивчення нот (4, с. 12).

Другий «роздум» трактату цілком був присвячений проблемі донотного навчання: «табулатуру треба викладати дітям лише після того, як у них «в руках» буде певна кількість п'єс. Майже неможливо не плутатись та конвульсивно не стискати пальці, коли одночасно доводиться дивитись в ноти... До того ж і пам'ять розвивається значно краще при заучуванні музики без нот» (4, с. 16).

Автор звертає увагу на вік дітей, які починають заняття на інструменті: «діти мають розпочинати навчання з 6-7 років. Це не означає, що більш пізній вік виключається, але чим раніше починається розробка і постановка рук для професійної гри на клавесині, тим краще» (4, с. 13). Таке слушне зауваження Куперена (щодо віку початку професійної виконавської освіти на клавесині), зроблене чи не вперше, лишається актуальним і тепер для обрання часу для професійних занять на фортепіано. Це положення, визначене Купереном, стало наріжним каменем для багатьох наступних клавірних і фортепіанних методик, включно й найсучасніших (8, с. 128).

Дуже цікавими є «міркування» про засоби аплікатури для «правильного розуміння оздоблень...», де у відповідності з власними принципами автор вирішив, що великий палець кожної руки треба рахувати першим. Таким чином, нумерація пальців буде наступною: ліва – 5.4.3.2.1; права – 1.2.3.4.5. Це положення дозволяє визначати естетику аплікатури, яка, починаючи з Куперена поступово входить до свідомості клавесиністів, а згодом і п'яністів та встановлює головним верховний принцип саме **художньої аплікатури**, що найбільш точно і достеменно передає музичний сенс твору, котрий виконується. Глибоко симптоматично, що

Куперен зразу ж (у 1-му міркуванні) говорить про те, що від старих правил аплікатури треба відмовитись на користь «сучасної гарної гри». (8, с.127). З подальшого викладення видно, що ця головна теза не було голослівною (безпідставною). Його аплікатурна система, що є частиною загальної клавесинної концепції, і безпосередньо пов'язана з прагненням до наспівної гри, до більш однорідного, органічного, природного мистецтва, для свого часу стала стравжньою новацією. Перш за все це стосується гнучкої підміни пальців для досягнення більшої зв'язаності і плавності гри. Також використання першого пальця у виконанні терцових послідовностей, акордів, оздоблень, пасажів (гамоподібних та арпеджованих) для досягнення більшої злитності і швидкості. Наприклад, стара аплікатура для гам була: 1 – 2 – 3 – 4 – 3 – 4 – 3 – 4, що досить незручно, якщо треба зіграти послідовність швидко, у Куперена: 1 – 2 – 3 – 4 – 2 – 3 – 4 – 5, що значне легше грати, особливо для дієзних і бемольних тональностей (8, с. 127). Позначення великого пальця «першим» узаконювало нову аплікатуру як «аплікатурну номенклатуру», що стала загальноприйнятною в подальшому. Однак, в той час ще ніколи не застосовується 1-й палець для підкладання, перевага надається перекладанню інших пальців («легких»). Таким чином, Куперен розпочав, а Й.С.Бах продовжив аплікатурну революцію, пов'язану з широким використанням великого пальця, плавною підміною пальців і сміливим застосуванням принципів легатної гри. (8, с.128)

Стосовно вправ, які слід «практикувати, щоб перейти до п'єс, треба звернути увагу на те, щоб трелі, морденти та інші оздоблення і пасажі спочатку грали дуже повільно, аби п'єси вивчались дуже ретельно і старанно. „Регулярно граючи 6 п'єс різного характеру, - зазначав композитор, - здобуваєш можливість грати багато інших п'єс, і навпаки, велика кількість п'єс спричиняє безладдя – особливо у молоді» (4, с. 22). Тобто, «краще менше, та гарно», - так можна узагальнити підхід Куперена до кількості і якості п'єс, що вивчаються. Репертуар учня не може бути безсистемним і хаотичним, від чого «буває дуже важко відучити», він завжди має бути структурованим, послідовним, розвиваючим. «А ритм і гарний смак мають бути збережені незалежно від повільної або швидкої гри» (4, с. 29).

Говорячи про характер гри на клавесині, автор відзначає: «у творах, що виконуються на клавесині, все має бути зв'язаним» Всі оздоблення мають гратися точно, рівномірно, ні в якому разі не можна ламати рух п'єси у певному темпі і перетримувати ноти. Треба «триматися у своїй грі гарного смаку наших днів, що незрівнянно досконаліший за колишній (минулий)» (4, с. 46). Як влучно! Чи цей вислів не є головним виконавським принципом кожного видатного музиканта?! Кожного стилістичного напрямку?! Те і Так, як виконується зараз, – це єдино вірне і гарне, і тільки це має право на існування. Виконавство – завжди мистецтво сучасності! А сучасність – єдиний критерій виконавства (будь-якого, музичного чи акторського).

Наприкінці першої збірки клавесинних п'єс Куперен розміщує таблицю оздоблень, – «Пояснення до оздоблень і позначок», що містить 23 позначення мелізмів, точніше 23 розшифровки мелізмів. У порівнянні з найбільш поширеними тоді таблицями – Шамбоньєра (7 розшифровок) і Рамо (13 розшифровок), – це досить деталізована система використання оздоблень і перевершує її лише таблиця д'Англебера, що налічує 29 різновидів мелізмів. У повній відповідності з тогочасними вимогами Куперен пропонує грати мелізми за рахунок тривалості головної ноти, яка є носієм знаку орнаменталізації. Це не означає, що він абсолютно заперечує інший спосіб їх виконання, – за рахунок попередньої ноти, адже не має правил без виключень, але всі виключення не повинні приводити до ритмічної невизначеності, до неусвідомленості артикуляції.

Безперечно, майстерне використання запропонованих Купереном засобів мелізмів викликало своєрідне *tempo rubato*, без якого високохудожнє виконання його п'єс, з їх легкістю, невимушеністю дихання, деталізованим звукописом, невловимо тонкою грою емоційних нюансів, просто неможливо. Сучасні видання п'єс Куперена (у фортепіанній редакції) здебільшого, на жаль, відмовляються від багатьох прикрас-мелізмів у його творах, що збіднює їх фактуру і відповідно спрощує зміст. Тому піаністам можна запропонувати

видання під редакцією Йоганнеса Брамса та Моріса Коші (1932-1933), що дотримуються оригінального тексту (8, с. 130).

Куперен як музикант відрізнявся винятковою сумлінністю. Це відбилося не лише в сфері його творчості, але й в сфері виконавського мистецтва. Він намагався запобігти небажаним випадковостям виконання і усвідомлено йшов проти тогочасного звичаю надавати виконавцю максимум ініціативи і цілком покладатися на його знання та вміння (6, с.111). Він знищив, наприклад, традицію вільного прелюдування (в своїх сюїтах) та ввів детальні виконавські позначки майже в усіх своїх інструментальних і вокальних творах. Там, де не міг обмежитись короткими вказівками, запропонував більш докладні ремарки, що пояснюють характер того чи іншого епізоду і засоби його виконання. Таким чином, **робити все на совість** – було головною вимогою Куперена (6, с. 113). І це виключало для нього – у всьому буквально – прагнення легкої слави, легкої наживи.

Зошит клавесинних п'єс Жана Філіпа Рамо (клавесинні твори писав з 1706 по 1728 рр.) вийшов 1724 р. і теж мав додаток – «Метода для механіки пальців або засоби для досягнення довершеності виконання на цьому інструменті» (1, с. 33). Ця зовсім невеличка книжечка була не першим теоретичним доробком композитора. Більш відома його праця «Трактат про гармонію, що зведена до своїх природних принципів» була своєрідним маніфестом музичної науки, в якій Рамо прагне спрощення і зводить всі філософські ускладнення практиків до одної головної ідеї, яка базується на спостереження природних явищ. Він пише: «Музичний звук – складний комплекс, що акумулює в собі певний внутрішній спів» і далі «Не можна усвідомлювати музику інакше, ніж через слух. Авторитет розуму має силу лише тоді, коли він узгоджується з слухом. Цей принцип невичерпний...» (7, с. 245).

Трактат «Нова система теоретичної музики, в якій виявляється принцип всіх необхідних для практики правил» був надрукований у 1726 р. Без ніяких сумнівів ця праця Рамо височіє над будь-якою теоретичною продукцією того часу. Згодом він випускає методико-педагогічні трактати: «Стислий план нової методи акомпанементу» (1730), «Роздуми про різні способи супроводу на органі і клавесині з планом нової методи, що базується на механіці пальців...» (1732), «Узагальнення гармонії» (1733), «Демонстрація принципу гармонії як першоджерела музичного мистецтва» (1750), «Міркування про формування співочого голосу» (1752), а також «Витяг з відповіді Ж.Ф.Рамо М.Ейлеру відносно інтервальної тотожності октав» (1752), «Спостереження за нашим музичним сприйняттям та його принципами» (1754), «Музичні помилки в Енциклопедії» (1755), «Кодекс музичної практики, або Метод викладання музики»(1760). Напередодні епохи віденської класики Рамо вводить поняття «гармонічного центру», тобто ладової тоніки. Він визначає також поняття «*basse fondamentale*» як уявну, а не реальну гармонію, що потенційно звучить у творі, – його гармонічний лад модифікується протягом всієї п'єси, в ньому переутворюються і перебудовуються акордові послідовності, не виходячи за межі головного строю.

Створюючи нову концепцію музичної науки, Рамо тим не менше ніколи не впадав у сухі вчені абстракції, завжди лишаючись митцем звукової краси. Йому належать чудові слова: «Коли ми створюємо музику, тоді, справді ж не час згадувати правила, які могли б тримати наш дух у рабстві. Сила генію в тому, що він схиляється, але лише для того, аби панувати і перебудовувати матеріал за своєю волею і художнім розумінням» (7, с. 174). В той же час він вимагав від музиканта перевірки і усвідомлення практичного емпіричного досвіду засобами інтелекту і розуму. Рамо теоретично узагальнює і обґрунтовує обернення акордів (*renversement des accords*), вводить визначення домінантової і субдомінантової функцій.

Відкриття терцової структури акордів виявилось дуже плідним: приєднання до тризвуку нових терцій відкрило шлях для утворення нових гармоній терцової будови з 4-х(септакордів), 5-ти(нонакрдів) і 6-ти звуків та їх альтерацій. Перед музикантом у цих співзвучностях відкривався цілий світ, майже новий, ще нечуваний, але високоорганізований, гармонічно стрункий і ясний. Все це йшло назустріч віянням доби

Просвітництва. Енциклопедисти високо оцінювали Рамо-теоретика, особливого схвалення його роботи отримали у видатного просвітителя, письменника, математика і астронома Ж.Л.д'Аламбера.

«Нова метода пальцевої механіки» стала узагальненням досвіду французьких клавесиністів в галузі виконавської техніки. В її основі лежить розвиток активності і самостійності пальців при вільних та економних рухах руки. Допоміжним матеріалом у трактаті стали спеціальні вправи. І якщо Куперен для цього застосовує мелізи і різноманітні пасажі, то Рамо починає використовувати п'ятипальцеві вправи. Згодом вони стали основою піаністичного навчання й набули поширення у щоденній роботі кожного музиканта. Не можна не згадати, що Катехізіс фортепіанної освіти, знамениті «Gradus ad Parnassum» Клементі починаються саме двома п'ятипальцевими етюдами : спочатку для правої руки (№1), потім – для лівої (№2).

«Проста механіка», яку пропонує Рамо, – це постійне рухове тренування (exercice) рук. Він вважав, що можливість здійснювати ці рухи закладена в кожній людині від природи, як здатність дихати, ходити, маніпулювати. Здатність ходити чи бігати залежить від ступеня гнучкості м'язів ніг, здатність грати на клавесині – від гнучкості пальців рук. «У всіх людей від постійного ходіння м'язи стають майже однаково вільними. Проте, пальці рук не можуть здобути цієї свободи через недостатню тренуваність у рухах, яка необхідна для гри на клавесині... Перешкодою для розвитку свободи є навіть здібності до музики, якими нас може обдарувати природа. Якби мало ми не були сприйнятливі до цього мистецтва, ми намагаємось передати те, що відчуваємо; але всі шляхи до цього приховані від нас враженнями, отриманими нашими відчуттями; тому ми здійснюємо наші наміри над силу, а це шкідливо відбивається на виконанні» (10, с. 34). Далі автор підкреслює, що наші уявлення мають реалізовуватись через діяльні рухи, які не повинні ставати перешкодою: «Ми не можемо узгодити своє виконавство з польотом нашої уяви і часто переконуємо себе, що це природа відмовила нам у тому, чого ми позбавили себе самі, набуваючи дурних звичок. А саме поганих навичок, набутих у дитинстві, складніше за все позбавляти у зрілому віці».

Рамо звертає увагу на диференціацію здібностей, але не вважає це перешкодою у навчанні. «Звичайно, не у всіх здібності однакові. Однак, якщо немає жодного недоліку, який заважає нормальним рухам пальців, можливість розвивати їх до ступеня досконалості, залежить виключно від нас самих. І я наслідуюся стверджувати, що старання, ретельна й спрямована вірним шляхом робота, необхідні зусилля і певний час неминуче виправлять пальці, навіть найменше обдаровані» (10, с. 35). Тобто він вважав, що розумні і повсякчасні вправи стають найвірнішим засобом для досягнення досконалого виконання.

Далі композитор детально викладає власну методику, в якій важливе місце посідає опис кожного руху на клавіатурі, посадки за інструментом, постави рук та їх рухів, положення пальців, кожен з яких «має бути самостійним, незалежним від рухів інших пальців». Застерігаючи від поспіху і квапливості, Рамо пропонує «брати клавіші, а не бити по них»; пальці мають «перетікати» клавіатурою послідовно один за одним. Це дає можливість зрозуміти, з якою делікатністю (douceur – ніжністю) треба грати.

На завершення автор наголошує, що все сказане відносно клавесину, стосується й гри на органі. «Я не хочу утруднювати пам'ять учнів нескінченними правилами, які все одно непотрібні до тих пір, поки не перейдуть з голови до кінчиків пальців». Рамо був упевнений, що незважаючи на «механістичність» вправ, тільки у засвоєнні головою вони набувають чинності для пальців і лише в процесі роботи можна досягти досконалості виконання. Це повною мірою узгоджується з добою просвітителів-енциклопедистів, в яку він жив і працював, і цілком актуальним залишається для нашого часу. Сьогоднішні прогресивні педагоги, методисти-практики абсолютно впевнені, що будь-які закони і правила перш за все мають бути усвідомлені головою, а потім перейти акропетальним розвитком «з голови до кінчиків пальців» і через повсякчасну працю (тренування рук шляхом вдосконалення рухів на клавіатурі) мають бути засвоєні як необхідні навички для вдосконалення виконання музики.

В епоху клавесинізму методична література з навчання гри на клавійних інструментах розвивається акропетально, тобто коло методичних проблем піднімалося від базових педагогічних – до більш детальних у галузі виконавства. Вперше постають й питання виховання особистості через навчання музиці. Ці ідеї спрямовуються на індивідуальний підхід вчителя до учня як окремого індивідуума, який має виробити і підтримувати в собі інтерес до щоденної праці для вдосконалення професійної майстерності.

Література

1. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. - К., 1974.
2. *Декарт Р.* Рассуждение о методе. - Л., 1953.
3. *Каширников В.* Предисловие к I книге «Клавесинных пьес» Ф.Куперена (1713). Special radio. Музыкальный экскурс. 08.11.2008. net.
4. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 7-57.
5. *Малиньон Ж.* Жан Филипп Рамо. - Л., 1983.
6. *Мильштейн Я.* Очерк о Куперене и комментарии / В кн.: Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 76-119.
7. *Розеншильд К.* Жан Филипп Рамо – клавесинист / В кн.: Музыка во Франции XVII - начала XVIII века. - М., 1979.
8. *Холопов Ю.* Теоретическая часть комментариев / В кн.: Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 130-140.
9. *Jean Malignon.* Rameau. - Paris, 1960.
10. *Saint Lambert.* Les principes du clavecin. - Amsterdam, 1702.

УДК 37.016:78(470+571)

Жуковська І.Л.

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ О.О.АЛЕКСАНДРОВА

Стаття посвячена пам'яті видаючогося пианіста и педагога, Заслуженного деятеля искусств России, профессора А.А.Александрова, в ней представлен эскиз его творческого портрета, сжато проанализированы основные принципы его фортепианной методики.

Ключевые слова: *А.А.Александров, александровская фортепианная школа.*

В історії вітчизняної фортепіанної педагогіки є постаті, що вирізняються не так великою популярністю й гучністю імен, як масштабом і силою впливу на музичну свідомість молодого покоління піаністів. Такими творцями нового музичного мислення були, наприклад, Н.Голубовська, В.Нільсен, Р.Горовиць. Ці зірки не тільки осяяли своїм світлом музичний всесвіт, а й утворили навколо себе потужні планетні системи – високопрофесійні фортепіанні школи, що мають свою неповторну виконавську стилістику. Однією з таких зірок є видатний піаніст і педагог, що викладав у Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайковського понад 20 років, унікальний музикант, особистість європейського масштабу – О.О.Александров.¹

Незважаючи на те, що московський період його професійної діяльності триваліший від київського (з 1978 по 2004 рр. Олександр Олександрович працював у Державному

¹ Олександр Олександрович Александров – професор, Заслужений діяч мистецтв Росії. Завідував кафедрою спеціального фортепіано Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського, пізніше завідував кафедрою спеціального фортепіано Державного музично - педагогічного інституту ім. Гнесіних. В різні роки працював також у Горьківській державній консерваторії, Вищій школі ім. Ф.Мендельсона-Бартольді в Лейпцигу. Професор міжнародних курсів вищої художньої майстерності пам'яті С.В.Рахманінова у Тамбові, Московського музичного інституту ім. А.Шнітке, Тамбовського вищого музичного інституту ім. С.В.Рахманінова.