

аналіз опрацьованих джерел дозволив простежити в динаміці тенденції розвитку загальної музичної освіти України в кінці ХХ – на початку ХХІ століття.

Література

1. Гуральник Н. Історія музичної освіти України : курс лекцій для студентів ВНЗ мистецького спрямування / Н. Гуральник. – К. : видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 32 с.
2. Збірник наказів та інструкцій Міністерства освіти Української РСР. – К. : Радянська школа, 1978. – № 22. – Листопад. – 32 с.
3. Інформаційний збірник Міністерства освіти України. – К. : Освіта, 1992. – № 5. – Березень. – 32 с.
4. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти / Л. Масол // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 1. – С. 2 – 5.
5. Про реформу загальноосвітньої і професійної школи. – К. : Політвидав України, 1984. – 112 с.
6. Рудницька О. Серед семи вільних наук (нотатки з історії музичної освіти в Україні) / Н. Онищенко // Неопалима купина. – 1995. – № 3 – 4. – С. 100 – 116.

УДК 37.0:78(092)

Холоденко В. О.

ПЕДАГОГІЧНО-ВИКОНАВСЬКІ ПОГЛЯДИ ВАЛЬТЕРА ГІЗЕКІНГА

У статті викладено основні віхи на шляху становлення чудового німецького піаніста, композитора і педагога В. Гізекінга, визначили його музично-педагогічні погляди. Розглянуто та проаналізовано практичні рекомендації, що дозволяють вдосконалювати виконавську майстерність піаністів різних вікових категорій.

Ключові слова: Вальтер Гізекінг, виконавська майстерність, система Леймера-Гізекінга.

В статье изложены основные вехи на пути становления замечательного немецкого пианиста, композитора и педагога В. Гизекинга, определившие его музыкально-педагогические взгляды. Рассмотрены и проанализированы практические рекомендации, позволяющие усовершенствовать исполнительское мастерство пианистов разных возрастных категорий.

Ключевые слова: Вальтер Гизекинг, исполнительское мастерство, система Леймера-Гизекинга.

The article describes the significant moments on the way of becoming an outstanding German pianist, composer and teacher that defined her performing views. Practical recommendations of W. Gizekinga were reviewed and analyzed for improving the performing skills of pianists of different ages.

Keywords: Walter Gizeking, performing skills, Gizeking-Leimer system.

Вальтер Гізекінг є одним із найвидатніших німецьких піаністів ХХ століття. Його виконавський стиль вирізняється багатством звукових фарб та розмаїттям відтінків. Репертуар піаніста був величезним і надзвичайно широким: він включав музичні твори від епохи класицизму до середини ХХ століття. Світової ж слави В. Гізекінг зазнав завдяки своїм неперевершеним інтерпретаціям музики композиторів-імпресіоністів.

В. Гізекінг народився у сім'ї біолога у французькому місті Ліоні, де й пройшло його дитинство. Загальноосвітню школу хлопчик не відвідував, а натомість значну частину часу займався походами з батьком у гори на пошуки рідкісних метеликів. Грати на фортепіано Вальтер почав у чотири роки, але серйозні професійні заняття розпочались для нього лише зі вступом до класу фортепіано К. Леймера у Ганноверській консерваторії, коли Гізекінгу вже

виповнилось шістнадцять років. Виключна обдарованість хлопця та ефективне керівництво його розвитком з боку педагога дозволили у короткі строки досягнути значних успіхів: вже через рік від початку навчання В.Гізекінг звернув на себе увагу виконанням чотирьох балад Ф.Шопена, ще через три – виконував у Ганновері всі сонати Л.Бетховена, а через п'ять – із виконанням у концертах в Берліні творів К.Дебюссі та М.Равеля – став по-справжньому відомим.

З цього часу розпочинається міжнародна кар'єра В.Гізекінга. Завдяки Вальтеру відбувається багато світових прем'єр: у 1923 році у Лондоні він виконує фортепіанний концерт Г.Пфіцнера, у 1926 році у США – концерт П.Хіндеміта. В період з 1922 по 1925 рік, за свідченням самого В.Гізекінга, він давав приблизно по сто концертів у рік: вони відбулися на протязі восьми – восьми з половиною місяців, бо влітку Вальтер старався не концертувати [4]. У 1928 році з великим успіхом проходять концерти піаніста у Парижі. В наступні ж роки через звинувачення у нацизмі і заборону в'їзду до США він виступав виключно у Європі, Південній Америці й Японії. По-закінченні війни з В.Гізекінга всі звинувачення були зняті і він з великим успіхом виконував усі фортепіанні твори К.Дебюссі у Карнегі-холлі в США [2].

Сучасники В.Гізекінга відзначали, що в ньому не було ні марнославства, ні капризів зірки, а лише природне служіння, повна віддача себе мистецтву без пощади до власного здоров'я. Він нічого не робив у півсили і по життю керувався девізом: «Або все, або нічого». Він не знав заздрощів, інтриг, ні з ким не ворогував, відрізнявся чистотою помислів і прямою вчинків. Дитячість у зовнішності та поведінці поєднувалася із могутньою статуєю атлета [5].

В історії фортепіанного виконавства В.Гізекінг залишився провідником нового стилю, що йшов на зміну романтичному: якщо представникам останнього були притаманні свобода й безпосередність висловлювання, ритмічне свавілля, імпровізаційність і непередбачуваність драматургічних поворотів музичної дії, рафінована витонченість й вільне ставлення до авторського нотного тексту, то стиль В.Гізекінга вирізнявся строгістю, точністю у прочитанні нотного тексту, конструктивною ясністю, цнотливою стриманістю у поєднанні з проявами мужньої енергії і проникливою ліричності. На думку німецького піаніста, все сучасне йому виконавське мистецтво є занадто важким, гучним і крикливим. Він же надає перевагу меншій потужності, зате більшій делікатності й небесній витонченості у звучанні. В.Гізекінг виступає з критикою музикантів, які ллють «потоки слащавості», «пропускають мимо вух і допускають нелогічні, руйнівні для форми вольності та ще й наполегливо цьому навчають». Це завдяки їм «з таким трудом відмирає й так довго не зникає з концертних залів неприборкана сентиментальність, яка зовсім не відповідає сучасному сприйняттю і яку, взагалі-то, можна пояснити лише як останній декадентський вияв того, у що виродилось колись настільки дивовижно живе романтичне музичне відчуття», – стверджує піаніст [4, С.82].

Першою метою інтерпретатора, на думку В.Гізекінга, має бути точне, відповідне до авторського тексту виконання всіх вказівок композитора. Тільки слідування усім виконавським позначкам робить можливим «вживання» у світ думок і почуттів автора та відтворення його задуму відповідно до стилю. Піаніст вважає, що «лише недостатньо обдаровані музиканти, які не вміють повністю пізнати зміст твору, шукають притулку у вольностях, щоб зробити річ, яка видається їм скучною (бо її не зовсім розуміють), «цікавою». В результаті завжди – фальсифікація» [4, С.83].

Репертуар В.Гізекінга був воістину великим і універсальним. До своїх програм артист включав як музику німецьких і австрійських композиторів: Й.Брамса, Ф.Бузоні, Ю.Вайсмана, Р.Вінцера, Г.Вунша, Ю.Копша, Е.Корнгольда, Й.Маркса, Ф.Мендельсона, А.Мьошингера, В.Німана, Х.Пфіцнера, К.Ратхауса, Г.Рейтера, Й.Розенштока, А.Тансмана, Е.Тоха, М.Траппа, Ф.Фінке, П.Хіндеміта, А.Шонберга, Е.Шульхофа, Р.Шумана; так і твори зарубіжних авторів: Е.Гріга, М.Кастельнуово-Тедеско, С.Скотта, А.Казелла, С.Рахманінова, О.Скрябіна, Е.Уайтхорна, К.Шимановського та ін.

Майстерність В.Гізекінга підживлювалась двома культурами: французькою й німецькою. Однак це не заважало артисту бути привабливим у своїх трактовках музики

іншого національного походження та демонструвати дивовижну здатність заглиблюватися й виявляти саму сутність чужого музичного стилю.

Але інтерпретація творів корифеїв французького імпресіонізму німецьким піаністом була настільки переконливою, що сприймалася не як трактовка, а як природна течія самої музики. Виконання В.Гізекінга вражало рельєфністю й повнотою відтворення всіх деталей музичної тканини, багатством фарб і найтонших відтінків, здатністю донести до слухача найдрібніші нюанси настрою композитора. За свідченням самого піаніста, «вже неодноразово намагались з'ясувати, чому в інтерпретатора німецького походження виявляються настільки глибокі асоціації з істинно французькою музикою. Самою простою й узагальненою відповіддю на це питання була така, що музика не має кордонів, вона є національною мовою, яка є зрозумілою для всіх народів» [4, С.82]. Разом з тим піаніст відзначав, що дитинство та юність, проведені на Французькій Рів'єрі, мали неабиякий вплив на його духовний розвиток.

У виконанні творів В.Моцарта В.Гізекінг дещо оминає драматизм та філософські глибини музики, але йому цілком вдається досягнути й відтворити її вічне сяйво й життєлюбство. Його інтерпретації викликають суперечливі коментарі у знавців творчості композитора. Вивчаючи одне з найбільш повних зібрань моцартовської музики у запису В.Гізекінга, критик К.-Х.Манн відзначає, «що в цілому ці записи відрізняються надзвичайно гнучким звуком і до того ж майже хворобливою ясністю, але й вражаюче широкою шкалою виразності й чистотою піаністичного туше. Це повністю відповідає переконанню В.Гізекінга, що таким чином поєднуються чистота звуку й краса виразності, оскільки досконала інтерпретація класичної форми не знижує силу найглибших почуттів композитора» [1, С.25].

С.Грохотов характеризує гізекінгівські трактовки В.Моцарта, як сповнені наївності й майже шокуючої простоти; ці виконання стали воістину новим словом у підході до музики композитора. Іноді – у швидких частинах концертів – вперед виступають активність і воля, які навіть дещо виходять за рамки загальноприйнятого. Граючи В.Моцарта, В.Гізекінг практично не використовував праву педаль, вважаючи, що в ті часи її ще не винайшли, хоча насправді у фортепіано тоді були «колінні важелі», які й виконували функції педалі. Замість реальної педалі піаніст досить широко використовував так звану ручну – затримання пальцями окремих гармонічних звуків у фігураціях [4].

Л.Бетховена В.Гізекінг теж грав по-своєму – в моцартовському дусі, відмовляючись від усякого пафосу, від романтизації, прагнучи до ясності, краси звуку, гармонійності пропорцій.

Р.Шуман у трактовці В.Гізекінга постає то імпульсивним і натхненним (захопленим) (наприклад, у «Фантазії»), то зворушливим, по-домашньому затишним (у «Лісових сценах», «Дитячих сценах»).

Музику Ф.Шопена В.Гізекінг вважав «заіграною». Він відзначав, що майже кожна програма будь-якого піаніста включає добірку творів цього композитора, а іноді – вона повністю шопенівська. В.Гізекінг «хотів давати людям інші речі, менш звичні» [4, С.83], тому й не часто звертався до творчості Ф.Шопена.

Л.Григор'єв підкреслює, що в останнє післявоєнне десятиліття гра В.Гізекінга набула дещо іншого, ніж раніше, характеру: звук, зберігаючи свою красу й прозорість, став повніше й глибше, абсолютно фантастичною була майстерність педалізації і тонкість піаніссімо, коли ледве чутний утаємничений звук доходив до дальніх рядів залу; нарешті, величезна точність поєднувалась з подекуди несподіваною – і тим більш вражаючою – пристрасною. Саме в цей період були зроблені найкращі записи артиста, більша частина яких робилася без підготовки і майже без повторень – настільки точною й досконалою була його гра. Навіть у зрілі роки В.Гізекінг мав чудову піаністичну форму без багаточасових щоденних вправ [1, С.45].

Вальтер Гізекінг залишив нам у спадок записи: антологій фортепіанних творів Й.Баха, В.Моцарта, М.Равеля, К.Дебюссі; творів П.Чайковського, С.Рахманінова та ін. Через несподівану смерть музиканта незавершеним залишився його проект із запису всіх фортепіанних сонат Л.Бетховена і Ф.Шуберта.

В.Гізекінг мав і композиторський хист. Він створив: серенаду для струнного квартету,

квінтет для фортепіано і духових інструментів, твори для фортепіано та інших інструментів, пісні; транскрипції для фортепіано пісень та камерних творів Р.Штрауса, редакції експромтів і музичних моментів Ф.Шуберта [2].

Педагогічна діяльність В.Гізекінга розпочалася завдяки кондитерському фабриканту Г.Бальзену, який дбав про те, щоб обдаровані музиканти-початківці не полишали його рідного міста Ганноверу, тому часто щедро їм допомагав. Дізнавшись про плани Вальтера поїхати з Ганноверу на заробітки до приватної консерваторії у Гамбурзі, Г.Бальзен запропонував піаністу навчати гри на фортепіано його синів і встановив привабливу місячну платню. В домі у фабриканта В.Гізекінг не тільки викладав фортепіано, а ще й спілкувався з його гостями – художниками та іншими особами, які цікавляться мистецтвом. Завдяки сім'ї Бальзен Вальтер знайомився, а потім і активно співпрацював з «Кестнеровською спілкою», яка займалася просуванням та розвитком різних напрямків нового мистецтва. З 1934 року разом зі своїм вчителем К.Леймером В.Гізекінг проводив майстер-класи у різних містах Німеччини та Австрії, а з 1947 року – став професором консерваторії у Саарбрюккені [3].

Результати власного виконавсько-педагогічного досвіду В.Гізекінг висвітлював у публікаціях «Німецька музична газета» та журналі «Музичний вихователь», де працював співредактором. У статтях піаніст викладав свої принципи і підходи до виконання музики різних композиторів – Й.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховена, К.Дебюссі, М.Равеля та до найважливіших виконавських і педагогічних проблем – звуковидобування, педаль, організації домашніх занять. Особливості свого становлення як музиканта В.Гізекінг описував у автобіографії «Як я став піаністом». Разом зі своїм учителем і другом К.Леймером В.Гізекінг створив дві праці: «Сучасне виконання на фортепіано за Леймером-Гізекінгом» та «Ритм, динаміка, педаль та інші проблеми фортепіанного виконавства за Леймером-Гізекінгом». У цих працях знайшла відображення фортепіанна педагогічна система, яка згодом стала відомою як «метод Леймера-Гізекінга». Презентована педагогічна система є результатом плідної співпраці знаменитих музикантів: вона містить їхні спільні погляди на мистецтво та методичні рекомендації, сформульовані на підставі їхнього спільного досвіду. І хоча у положеннях системи закладена індивідуальність її авторів, не можна не відзначити їхню близькість до поглядів інших видатних музикантів, таких як Ф.Блуменфельд, Ф.Бузоні, І.Гофман, В.Сафонов. Більшість положень цієї системи є актуальними й сьогодні.

Сутність «методу Леймера-Гізекінга» полягає у максимально зосередженій розумовій роботі над твором переважно без інструмента і в миттєвому розслабленні м'язів після кожного зусилля під час виконання. Послідовне застосування цього методу В.Гізекінгом у власній практиці допомогло йому розвинути унікальну пам'ять, що дозволяла неймовірно швидко розучувати надскладні твори і згодом накопичити величезний репертуар. Піаніст зазначав: «Я можу вчити напам'ять де завгодно, навіть у трамваї: ноти входять до моєї свідомості, і, коли вони туди потрапляють, їх вже ніщо не примусить шезнути» [4, С.52]. В.Гізекінг міг повністю запам'ятати усю партитуру, навіть не сідаючи за інструмент. «Я розучую, читаючи очима без інструменту. Я перевіряю імпульси з мозку у кінчики пальців. Вони повинні перетікати бездоганно, без перешкод. Таке вивчення музики шляхом читання нот – самий надійний спосіб її запам'ятовування... Невпевненість пам'яті перед виступом краще усунути читанням нот, ніж незліченим і втомливим програванням сумнівних місць. Майстерності можна досягти лише шляхом найвищої концентрації, тому кількість годин має набагато менше значення ніж увага під час роботи...» [4, С.56].

Заняття за методом Леймера-Гізекінга передбачають чергування уважної й сконцентрованої роботи впродовж 20-30 хвилин із відпочинком протягом години. Якщо така робота супроводжується максимальною концентрацією уваги, вслухуванням і самоаналізом, відповідно 5-6 підходів достатньо навіть для концертанта. Вроджена й розвинена з роками завдяки розробленій системі технічна свобода гри давала можливість В.Гізекінгу займатися порівняно небагато – не більше трьох-чотирьох годин на день, досить легко читав з листа складні твори й виучував їх за короткий строк.

Однією з найбільш характерних для системи Леймера-Гізекінга особливостей є її спрямованість на інтенсивне виховання слуху. «Безперервне вслуховування, точність виконання, контроль – от швидкий шлях до відшліфованої техніки», – зазначає К.Леймер [4, С.15]. В.Гізекінг підкреслює, що самоконтроль – це те, що в першу чергу виховував К.Леймер у своїх учнях, вимагаючи, щоб вони слухали й чули свою гру. Таке критичне вслуховування, на думку В.Гізекінга, є дуже важливим фактором навчання музики. Вправлятися годинами, не концентруючи слух і мислення на кожній ноті, значить марно витратити час. Метод «систематично-логічного продумування» передбачає, що ще до початку вивчення п'єси виконавець має повністю оволодіти її матеріалом, тобто «мати її у своїй голові». Тоді, маючи хорошу пам'ять, і після тривалого тренування без усяких вправ за інструментом можливо підготувати навіть технічну сторону виконання. «Робота над технікою – розумова робота», а «правильне та переконливе виконання досягається поєднанням мислення і почуття», – стверджував К.Леймер [4, С.33].

Автори педагогічної системи вважали, що якість звуку є залежною не тільки від вслуховування у свою гру, а й від положення пальців, які найкраще цю якість забезпечують: лежачи на клавішах, вони обмежують випадкові рухи і допомагають виконавцю «співати» на фортепіано, передавати найтонші нюанси й відтінки звуку. Успіх у розвитку техніки звуковидобування є залежним від формування навичку природного положення пальців рук, вміння розслабляти м'язи після напруження, докладати в грі найменших мускульних зусиль, постійно надавати можливість рукам відпочивати. Великого значення педагоги надавали звуковидобуванню шляхом вільного падіння руки на клавіші. Такий спосіб дозволяє контролювати динамічну рівність звуків акорду, а участь всієї руки робить виконання більш точним і легким порівняно з грою від передпліччя й зап'ястка.

Усвідомлена гра напам'ять, де попереднє знайомство і заучування тексту відбувається на основі логічного продумування, розвиває музично-слухові й рухові уявлення, мислення й зорову пам'ять. Побачене має бути усвідомлене й почуте. Автори методу радять заучувати напам'ять лише концертний репертуар, особливо корисні етюди і обов'язково твори Й.Баха. У праці «Сучасне виконання на фортепіано за Леймером-Гізекінгом» міститься декілька прикладів того, як саме має відбуватися аналітичне прочитання нотного тексту, починаючи з Етюду З.Леберта і закінчуючи Сонатою №1, соч. 2, f-moll Л.Бетховена. Рекомендується простими етюдами займатися впродовж тижня, потім переходити до вивчення двох і трьохголосних інвенцій Й.Баха, а через три-чотири тижні – до роботи над сонатою Л.Бетховена.

Стосовно вивчення сонати Л.Бетховена за методом Леймера-Гізекінга даються такі поради. Спочатку слід розділити твір на невеликі частини і уважно вчитатися й вслухатися у перші вісім тактів, визначити, з чого складається партія кожної руки і якою аплікатурою її потрібно виконувати. Потім розібратися, що робить права рука у перших чотирьох тактах: вона починає з затактового «до» першої октави і рухається чвертями staccato по фа-мінорному тризвуку до ля-бемоля другої октави. Після тріольного групетто фраза закінчується на ноті «фа» другої октави у третьому такті. Ліва рука вступає з другої чверті другого такту, три рази повторюючи у тісному розташуванні акорд на фа-мінорному тризвуку і закінчуючи цей рух на третьому такті домінантсептакордом. Уважно й точно прочитавши у такий спосіб перші вісім тактів і розказавши собі про всі вказівки, що містяться у тексті, потрібно зіграти цей відрізок подумки, а вже потім виконати його на фортепіано. «Працюючи таким чином і дійшовши до кінця твору, ви переконаєтесь у надзвичайно швидкому його запам'ятовуванні і технічному засвоєнні», – стверджують автори системи [4, С.29].

При вивченні гамм слід звертати увагу на їхні відмінні особливості, положення пальців, швидкість виконання. Ознайомлюватись з етюдами потрібно читаючи з листа, адже розвиток цього вміння є важливим для подальшого знайомства з музичною літературою. Поглиблено вивчати слід лише окремі етюди. Грати гамми та етюди протягом багатьох годин не можна – це, на думку авторів методу, призводить до втрати учнем духовної свіжості та здоров'я.

Узагальнюючи зміст педагогічної системи Лаймера-Гізекінга, можна виокремити такі її основні положення: 1. вивчення музики, її запам'ятовування й виконання потребує надзвичайно напруженої розумової роботи, максимальної концентрації уваги, інтенсивної мисленнєвої діяльності; 2. формування рухових навичок гри на фортепіано потребує природного положення рук і всього тіла, свідомого розслаблення м'язів (релаксації), спокою й ошадливості у руках, дуже строгого слухового контролю; 3. музична інтерпретація передбачає абсолютну точність, вірність тексту твору і опору на інтуїцію.

Отже, життєвий та творчий шлях видатного німецького піаніста ХХ століття В.Гізекінга безумовно позначений неординарністю: адже мало знайдеться людей в історії фортепіанного мистецтва, які, розпочавши серйозні заняття лише в юнацькому віці, настільки стрімко здобули світове визнання. Знайомство з цією визначною постаттю через вивчення виконавських інтерпретацій музиканта у запису, опрацювання друкованих праць, в яких зафіксовані його виконавсько-педагогічні погляди, що ґрунтуються на власному практичному досвіді – безперечно є цікавим і корисним як для педагогів-музикантів, так і для будь-кого, хто хоче досягти високого рівня майстерності у грі на фортепіано.

Література

1. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – М.: «Советский композитор», 1990. – 98с.
2. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973. – Т. 1. – 1072 стб., илл.
3. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики. – М.: «Музыка», 1980. – 112с., нот.
4. Современная фортепианная игра по Леймеру-Гизекингю. – М.: «Классика-XXI», 2009. – 116 с.
5. Laaf E. Walter Giesecking zum Gedachtnis. – Wiesbaden, 1956. – S.18.