

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ МАСТЕРОВ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ XVII-XVIII ВЕКОВ

Рзаева Ф.И. Email: Rzaeva1176@scientifictext.ru

*Рзаева Фирангиз Имамверди кызы – кандидат педагогических наук, доцент,  
кафедра музыки и технологии ее преподавания,  
Азербайджанский государственный педагогический университет,  
г. Баку, Азербайджанская Республика*

**Аннотация:** в статье отмечается, что воспитывающая функция искусства не стихийное явление. Это прежде всего воспитывающая и обучающая деятельность, передающая эстафету от поколения к поколению и характеризующаяся искусством духовного и интеллектуального общения воспитуемого с воспитателем. Без целенаправленного воспитательного и образовательного воздействия функционирование искусства в социуме немислимо.

Целью изучения педагогических воззрений мастеров фортепианной школы XVII-XVIII веков для автора являлось определение роли и места, отношение к проблеме совершенствования педагогического мастерства, осмысление путей воспитания и обучения музыканта-педагога.

**Ключевые слова:** фортепианная культура, педагогика, воспитание, обучение, педагогическое мастерство.

## PEDAGOGICAL VIEWS OF MASTERS OF THE PIANO SCHOOL OF THE XVII-XVIII CENTURIES Rzaeva F.I.

*Rzaeva Firangiz Imamverdi gizi - Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
DEPARTMENT MUSIC AND TECHNOLOGY OF ITS TEACHING,  
AZERBAIJAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY,  
BAKU, REPUBLIC OF AZERBAIJAN*

**Abstract:** the article notes that the educational function of art is not a spontaneous phenomenon. This is primarily an educational and teaching activity that transfers the baton from generation to generation and is characterized by the art of spiritual and intellectual communication between the educator and the educator. Without purposeful educational and educational influence, the functioning of art in society is unthinkable.

The purpose of studying the pedagogical views of masters of the piano school of the XVII-XVIII centuries for the author was to determine the role and place, to relate to the problem of improving pedagogical skills, to understand the ways of education and training of a teacher musician.

**Keywords:** piano culture, pedagogy, education, training, pedagogical skills.

УДК 37.012.85

В непрерывной преемственности поколений, в ходе развития человеческого общества, постоянно функционирующей системой представляется сфера воспитания и обучения подрастающего поколения соответствующими кадрами областей деятельности зрелого общества. Естественно возникали и совершенствовались процессы воспитания и обучения новых поколений музыкантов с первых дней зарождения профессионального музыкального искусства.

Немаловажную роль в полноценном функционировании художественных ценностей в социуме играет и уровень осмысления проблем художественного творчества, степень развития научной мысли об искусстве.

Воспитывающая функция искусства не стихийное явление. Это прежде всего воспитывающая и обучающая деятельность, передающая эстафету от поколения к поколению и характеризующаяся искусством духовного и интеллектуального общения воспитуемого с воспитателем. Без целенаправленного воспитательного и образовательного воздействия функционирование искусства в социуме немислимо.

Целью изучения педагогических воззрений мастеров XVII-XVIII веков для нас являлось определение роли и места личности педагога в сложном процессе становления музыканта, отношение к проблеме совершенствования педагогического мастерства, осмысление путей воспитания и обучения музыканта-педагога.

Непревзойденной моделью маэстро предстает перед нами великий И.С. Бах. Своих теоретических воззрений он нам не оставлял, но вся его «полифоническая школа» и документы о его деятельности проливают ясный свет на его педагогическую деятельность, как наиболее прогрессивнейшее явление в истории мировой педагогики. Определенная часть его композиторской, исполнительской, мыслительной и творчески направленной деятельности служила делу воспитания и обучения музыкантов. В том числе музыкантов-педагогов. Ибо первый пример, так называемой педагогической практики (документально-доказательный – «Бах-документ» (5)) мы находим именно в его деятельности. Его старшие ученики занимались с младшими, тем самым накапливая педагогические знания, необходимые навыки и умения, находясь в постоянном тесном контакте со своим гениальным воспитателем. Лучшая форма достижения педагогического мастерства! Бах

вобрал в себя весь предшествующий музыкальный опыт (во всех проявлениях) и подняв на высочайшую вершину, сделал многое обозримым для последующих поколений.

У каждого времени исторического развития есть свои летописцы. Именно благодаря их труду представляется возможность восстанавливать факты и явления давно прошедших дней. История фортепианной культуры сохранила нам невероятное богатство материалов самого разного плана и характера. И тем не менее, они подлежат определенной систематизации согласно преемственности основных исторических этапов эволюции.

Вслед за клавирной культурой историческую значимость и весомость неукоснительно сохраняет музыкальная классика второй половины XVIII века, в более сжатые исторические сроки возведшая музыкальное искусство на еще одну вершину профессионального совершенства. Деятельность венских классиков (1) в области фортепианной культуры совершила своего рода «переворот». Новый инструмент (фортепиано), вытеснивший в своих еще далеко не совершенных образцах (венская механика Иоганна Штейна и английская – Беккерса, Стодarta, Бродвуда и Клементи (4) наилучшие образцы разновидностей клавира и тем самым неоспоримо доказав свое преимущество, породил новые специфические трудности, но и открыл новые пути к более совершенному самовыражению средствами фортепианной культуры.

Как отмечал Ромен Роллан: «Невиданный музыкальный луч осветил Германию времен Гайдна, Моцарта, Бетховена» (6). Богатая и своеобразная немецкая музыка средневековья, музыка эпохи клавиризма находит интонационное переосмысление в теснейшей связи с национальным интонационным богатством. Музыкальный язык венских классиков на уровне совершенных жанров профессиональной музыки органично зиждется на интонационном «словаре» немецкого фольклора – его то недостаточно знают широкие слои музыкально-педагогической общественности, в стольких поколениях пробуя «интерпретировать» музыку венских классиков, «перенимая» устоявшиеся жанры и формы, в целом справедливо отмечая ее «национальный характер» и реально понятия не имея о тех наитеснейших интонационных связях, которые и привели к столь органичному и совершенному явлению, каковым является немецкая классическая музыка.

Гайдн, Моцарт и Бетховен на протяжении всей жизни занимались педагогической деятельностью. Теоретических «трактатов» они нам не оставили, но вся их музыка, в том числе совершеннейшая ее часть, адресованная юным музыкантам, «говорит» об их педагогических принципах. Справедливо мнение, что, к примеру, Гайдн, чуть ли не единственный композитор, из-под пера которого не вышла ни одна несовершенная пьеса – его клавирные менуэты, анданте, легкие сонаты по форме, содержанию, образности и педагогической направленности являются законченными художественными ценностями. «Детская» музыка венских классиков гармоническим единством всех параметров замера ее ценности в свете современной репертуарной пометки представляет классические образцы незаменимого материала в педагогическом процессе. В конце концов, мы располагаем и материалами, правда, несколько скудными, о педагогической деятельности этих титанов, в воспоминаниях, отдельных комментариях педагогического характера, которые проливают свет на прогрессивность их педагогических установок. Их педагогическое кредо – служение искусству, высокая мораль и этика общения воспитателя с воспитуемым, неукоснительная точность в воспроизведении авторского текста, глубокое проникновение в содержание музыки, явное предпочтение художественно ценным образцам в противовес легкодоступным жанрам «развлекательной» музыки, внимание к воспитанию исполнительского мастерства, к умственному и духовному совершенствованию. Но это все находилось на все еще далеко не «понятном» и «принятом» массами уровне совершенства их индивидуального творчества. В «массовой» же педагогике наблюдались совершенно иные тенденции.

Культивирование нового инструмента (фортепиано), новые технические трудности и задачи, возникающие в сфере звукоизвлечения, сам развивающийся и усложняющийся музыкальный материал порождали новые тенденции в музыкальной педагогике. Долго замыкаясь на клавирной эстетике, не до конца восприняв прогрессивные тенденции венских классиков, музыкальная педагогика конца XVIII и начала XIX веков впадает из крайности в крайность. Да и сама музыка, к примеру, Бетховена, пока с трудом пробивала себе путь к сердцам и умам широких кругов слушателей. Ведь только в XX столетии находим совершеннейшие исполнительские творческие «находки» в интерпретации произведений Бетховена и должный уровень логического осмысления проблем связанных с исполнительским и слушательским интересом по отношению к его музыке.

С этого периода уже четко прослеживается ее «отставание» от остальных уровней культуры, к тому же расчленение на композиторов и исполнителей стало порождать некоторую «массовость» исполнительских кругов и соответственно – педагогических кадров. Стали появляться существенные различия в уровнях одаренности, как специфической музыкальной, так и общей (необходимый спутник массовости в искусстве) и дифференциация в целях и мотивах музыкальной деятельности.

Обратимся к соответствующим материалам рубежа веков. В исполнительстве и педагогике начинает выкристаллизовываться идея технического совершенствования исполнения. Исполнитель получает самостоятельный социальный статус, ему нужно самоутвердиться. А для самоутверждения, если нет соответствующего притязаниям личностного фундамента, порой выбирают «не те» средства. Порой задача «ошеломить», «удивить» перекрывала глубинные мотивы сотворчества исполнителя с композитором

и слушателем. Эти проблемы «триады» актуальны во все времена в свете проблематики «исполнитель и время», по сей день будоражащих воображение и умы музыкантов-творцов, теоретиков, самих слушателей-любителей музыки. Может и не случайно, что наиболее радикальные поиски наблюдаются и в XX веке в сфере интерпретации классического музыкального наследия.

Реагирование на новые тенденции четко стали проявляться в музыкальной педагогике первой половины XIX века. Три ведущие фортепианные школы (3): Лондонская (М. Клементи), Парижская (Л. Адам) и Венская (К. Черни) во главу угла ставят задачи технического совершенствования исполнительского мастерства и с честью справляются с задачами. По сей день исполнение классического наследия без воспитанной техники на уровне этих «школ» немислимо. Этим и определяется «живучесть» и целесообразность этих «школ» фортепианной техники.

Но наряду с прогрессивными явлениями большой удельный вес в данный период приобретают ложные тенденции в поиске (5) сверхзадачи в исполнительстве. И. Прач, И. Гуммель (частично), Ф. Калькбреннер, С. Тальберг, Ф.-Ж. Фетис, И. Мошелес, Герц и другие (2). Особенно пагубно эти тенденции сказались на педагогической практике с далеко идущими традициями. Еще в начале XX века в работе даже с такими талантливыми учениками как Артур Рубенштейн (8) и Эмиль Галелье (7) К. Барт и И. Ткач применили метод авторитарной педагогики, отдавали предпочтение многочасовой «тренировке», штудированию гамм и экзерсисов в ущерб изучению истинно художественных ценностей и духовному, интеллектуальному развитию своих сверходаренных воспитуемых. Из исследовательских трудов, посвященных этому периоду становится ясным, что данный этап ничего особенно ценного не привнес в музыкально-педагогическую сферу. Анализ трудов К. Черни, С. Тальберга, Ф. Калькбреннера, И. Мошелеса убеждает нас, что личности музыканта-педагога, процессам его формирования пока все еще не уделяется специальное внимание (2). Лишь в трактате блестящего виртуоза Ф. Калькбреннера «Методы обучения игре на фортепиано» (1830) встречаем следующее высказывание: «Только избранные достигают поставленной цели, большинство же обычно плохо работает. Когда щедро одаренный музыкант не проявляет своего дарования, и не достигает желанной цели, тому виной лишь то, что у него не было просвещенного учителя, который смог бы его правильно направить» (2). И далее там же: «Мои ученики впоследствии становились хорошими педагогами, ибо я, вместо того, чтоб давать им практические указания в каждом конкретном случае, объяснял им общие закономерности, общие для всех аналогичных случаев, что они в дальнейшем могли использовать по назначению...» (2).

Это весьма ценное положение и сегодня несет в себе огромное значение в широкой педагогической практике. В остальном же по проблематике, по мотивам деятельности и гуманистическому пафосу педагогические воззрения данного периода во многом уступают прекрасным, гармоничным трудам эпохи классицизма. Этикет концертного выступления при высокопоставленной публике, проблема «снятия белых перчаток и церемониал поклонов» (трактат К. Черни) ни до, ни после не будут тревожить великих музыкантов-педагогов, заботящихся и о духовном облике воспитуемых.

#### *Список литературы / References*

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. Часть 1 и 2. М. Изд. «Музыка», 1988. 415 стр.
2. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики (хрестоматия). Киев. Изд. «Музична Украина», 1974 (ч. I). 163 стр.
3. *Николаев А.А.* Работа над этюдами и упражнениями. Некоторые вопросы фортепианной техники. / В сб. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 1, 2. М. – Я. Изд. «Музыка», 1965. 344 стр.
4. *Полежаев А.В.* О новых тенденциях в зарубежной исполнительской «бетховениане». / В сб. «Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике». М. МГПИ им. Гнесиных, вып. 53, 1981. 168 стр.
5. *Розанов И.Б.* Принципы клавишной педагогики и исполнительства Франции и Германии первой половины XVIII века (на материале французских и немецких трактатов). Афтореф. канд. Искусств. Л., 1981. 30 стр.
6. *Урицкая Б.* Ромен Роллан – музыкант. М. Изд. Сов. композитор, 1974. 269 стр.
7. *Хентова С.М.* Эмиль Гилелье. М. Изд. Сов. композитор, 1967. 130 стр.
8. *Хентова С.М.* Артур Рубенштейн. М. Изд. Сов. композитор, 1971. 150 стр.