

Царева Ирина Владимировна
профессор кафедры специального фортепиано
Тамбовского государственного музыкально-педагогического института
им. С. В. Рахманинова,
заслуженный работник культуры РФ

КЛАВИРНАЯ ПЕДАГОГИКА ГЕРМАНИИ XVIII ВЕКА: ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ, ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Что есть всеобщее? Единичный случай!
Что есть особое? Миллион случаев!
И. В. Гёте

В XVIII столетии Европа сделала значительный шаг в развитии клавирного искусства: активно шла работа по совершенствованию инструмента, формируются самобытные национальные школы, искусство игры на клавишных достигает высокого уровня. Параллельно осуществляются попытки полного и обстоятельного освещения взглядов клавирной педагогики и исполнительства в трудах музыкантов-практиков.

Не стала исключением и немецкая клавирная школа. Появляется ряд трактатов, посвящённых вопросам обучения игре на клавире. В данной статье речь пойдёт о работах **Карла Филиппа Эммануила Баха** «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1753), **Георга Симона Лелейна** «Клавикордная школа» (1773) и **Даниеля Готлоба Тюрка** «Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год» (1796).

При изучении данных работ можно наметить (конечно, условно) несколько содержательных разделов. Во-первых, это довольно общий круг вопросов, которые интересны и полезны не только педагогам, но и исполнителям на различных инструментах, во-вторых, — разработка фундаментальных учений исполнительства (об аппликатуре, орнаментике и др.), в-третьих, — практические советы и рекомендации.

В историческом процессе развития исполнительского мастерства наступает новая веха — искусство перестаёт быть просто ремеслом, оно призвано воспитывать творческую личность, служить просвещению и образованию. Эстетика исполнительского искусства XVIII в. предъявляла к клавиристам **широкий круг требований** — они должны были в совершенстве владеть инструментом, уметь сочинять фантазии, импровизировать, соблюдая все гармонические и мелодические правила. В предисловии к своему «Опыту» Ф. Э. Бах пишет: *«Кто не знает о том, сколько требований предъявляется клавиристу! <...> Он должен одинаково легко играть во всех тональностях, моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любое произведение, написанное как для его инструмента, так и для другого...»* [2, с. 18].

В исследуемых нами работах ясно прослеживаются два основополагающих вопроса эстетики того времени — **назначение и сущность музыки, теория аффектов**. Теория аффектов (от лат. *affectus* — душевное волнение,

страсть) — эстетическая концепция, согласно которой главным содержанием музыки является передача человеческих эмоций и переживаний. Теперь каждое сочинение связывалось с воплощением аффекта, то есть с определённого состояния души. Г. С. Лелейн в работе «Клавикордная школа» утверждает, что *«как вообще музыка есть выражение страстей, например, радости или печали, любви или ненависти, мужества или трусости, удовольствия или отчаяния и проч., так знающий музыку должен своим игранием сии страсти выразить»* [цит. по: 1, с. 59].

В специальных разделах «Об исполнении» содержались сведения относительно «выразительной и трогательной игры». Именно у Ф. Э. Баха разрабатывается теория соответствия аффектов, переживаемых исполнителем в процессе исполнения, аффектам, передаваемым композитором в произведении. *«В чём же заключается хорошее исполнение? Не в чём ином, как в умении донести до слушателя посредством пения или игры на инструменте истинное содержание музыки и её аффект»* [2, с. 102].

Если Тюрк одним из первых условий хорошего исполнения считает отчётливость, то Бах более всего ценит в исполнении закругленность, чистоту, плавность. Считая самым выразительным «инструментом» человеческий голос, он советует *«не упускать возможности послушать искусных певцов»* [цит. по: 1, с. 48].

Обращает на себя внимание то, какое огромное значение уделялось в работах музыкантов XVIII в. не только узкоспециальным вопросам, но и в целом основам теории музыки. Помимо элементарных сведений о темпе, ритме, ладах, тональностях и т. д. существенной частью клавирных трактатов стало **учение о генерал-басе**. В современном понимании учение о генерал-басе представляется как предшествующее курсу гармонии, но в XVIII в. оно излагалось именно в трактатах по клавирной педагогике. Так в работе Ф. Э. Баха мы читаем: *«Он [исполнитель — И. Ц.] должен в совершенстве владеть знанием генерал-баса, уметь его сыграть различно, с большим или с меньшим количеством голосов, гармонически строго или галантно <...>»* [2, с. 18].

Важно отметить, что именно учение о генерал-басе составляло основу обучения исполнению **аккомпанемента**. Умение аккомпанировать «с величайшей скромностью» ставилось в первоочередную заслугу клавиристу. Ф. Э. Бах считал, что *«достоинство хорошего аккомпанемента — не в многочисленности и пестроте фигураций и не в сильном шуме, производимом без соответствующих на то указаний. <...> С величайшей скромностью он стремится помочь тем, кому аккомпанирует, добиться желанного успеха, несмотря на то, что сам иногда сильнее их»* [цит. по 1, с. 54].

Существенные преобразования немецкая клавирная педагогика вносит в **аппликатурные принципы**. Это касается и количественного, и качественного использования пальцевой техники. Характерной особенностью аппликации предшествующего периода было употребление ограниченного количества пальцев, основанное лишь на работе средних, тогда как крайние без-

действовали. Клавирная техника XVIII в. допускает большее разнообразие в применении первого и пятого пальцев, предлагает применять их не только на белых клавишах. В первую очередь, это связано с появлением нового темперированного строя на клавире и, как следствие, расширением круга используемых тональностей и увеличением «разнообразия пассажей».

Ф. Э. Бах в своей работе указывает на то, что *«применение большого пальца не только увеличивает число используемых в игре пальцев, но и даёт ключ ко всевозможным аппликатурам»* [цит. по: 1, с. 42]. Он определённо связывает совершенствование аппликатуры, в первую очередь, с изменениями в музыкальном мышлении, утверждая, что *«почти каждая новая мысль [в музыке] имеет собственную аппликатуру; поэтому и современный способ музыкального мышления, резко отличающийся от прежнего, принёс с собой новую аппликатуру»* [2, с. 28]. В связи с вопросом педагогической преемственности можно вспомнить тот факт, что его отец, И. С. Бах, большое внимание уделял правильной (удобной для связного исполнения) аппликатуре в работе со своими учениками.

Единство мнений по этому вопросу подтверждают слова Д. Г. Тюрка, что *«пальцы должны все без исключения быть занимаемы игрою, потому что встречаются такие места, которые без большого пальца или мизинца либо совсем не могут быть выбраны, или только с великим неудобством и шероховатостью»* [цит. по: 1, с. 68].

Г. С. Лелейн в «Клавикордной школе» не только даёт определение аппликатуры как «искусного употребления пальцев», но и уверяет, что *«мы на порядок пальцев как на главную штуку практической музыки взираем, а особенно на клавикордах; и я осмеливаюсь уверять, что без нея по нынешним обстоятельствам ни одной штуки ясно и чисто проиграть не можно»* [цит. по: 1, с. 57].

Важной темой немецкой педагогики XVIII века стало **учение об орнаментике** как одном из средств достижения выразительности в музыке. По убеждению Баха, *«никто ещё, кажется, не сомневался в необходимости “манер” [т. е. украшений]. “Манеры” связывают ноты, оживляют их, придают им, когда нужно, особый вес и значительность, делают их приятными, в результате чего слушатель становится внимательнее. Они помогают раскрыть характер в содержании произведения; печальное оно, радостное или какое-либо ещё — они всегда вносят в него что-то своё»* [2, с. 52–53].

Не менее актуальной в работах немецких музыкантов остается проблема техники звукоизвлечения на инструменте, которую они напрямую связывали с организацией игровых движений. Помимо теоретических вопросов широко представлены в клавирных руководствах практические указания, касающиеся организации игрового аппарата, естественности положения рук, правила посадки за инструментом, способов звукоизвлечения и артикуляции. Так, Лелейн пишет: *«При игрании на клавикорде должно смотреть на позу и следующее примечать:*

1. Должно сесть прямо против перечёркнутого с [т. е. против до первой октавы].

2. Сидение так должно учреждено быть, чтоб локти по натуральному их положению немного выше тастатулы [т. е. клавиатуры — И. Ц.] или клависов лежали: ибо когда кто низко сидит, что локти ниже клависов находятся, то игра трудна становится <...>» [цит. по: 1, с. 67]. Этому порядка придерживается и Бах: «Исполнитель должен сидеть за инструментом против середины клавиатуры, чтобы ему были одинаково доступны как самые верхние, так и самые низкие звуки» [2, с. 29].

Снятие всякого мышечного напряжения, **ощущение свободного игрового аппарата** — основа клавирной техники. Игра на клавире основана прежде всего на работе пальцев, которые должны находиться в постоянном контакте с клавишей, а свобода всех мышц только упростит игровые движения. У Баха именно напряжённость считается основной ошибкой, т. к. «препятствует всякому движению, особенно возможности быстро растягивать и стягивать руку, что приходится делать на каждом шагу во время игры» [2, с. 29].

Это положение конкретизировалось посредством детального определения, каким именно туше может быть передано то или иное чувство. Г. С. Лелейн утверждает, что в «клавикордной игре всё зависит от удара, то надобно стараться, чтоб сей удар был приличен штуке: так, например, в е с ё л у ю должно играть, ударяя клависы плавно, скоро, но выразительно и ясно. Ш у т л и в а я требует такого же удара. П е ч а л ь н а я штука напротив того требует, чтоб совсем был удар не скор <...>. П р и я т н а я и л а с к а т е л ь н а я штука требует по своему качеству приличный, тихий и ласковый удар; в у п р я м о й и ж ё с т о к о й должно также крепко ударять клависы» [цит. по: 1, с. 59].

Одна из теорий, утвердившихся в клавирной педагогике в XVIII в., связана с постановкой рук на клавиатуре. Единство во мнениях всех трёх музыкантов наиболее наглядно можно проследить в приведённой ниже таблице.

Д. Г. Тюрк	Г. С. Лелейн	Ф. Э. Бах
«Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год»	«Клавикордная школа»	«Опыт об истинном искусстве игры на клавире»
Три более длинных (средних) пальца должны быть немного согнутыми, а большой палец и мизинец нужно держать прямо. Это необходимо потому, что большой палец и мизинец короче [чем остальные пальцы], и чтобы из-за этого не приходилось рукой и кистью делать движения то вперёд, то назад.	1) Понеже по природе большой палец и мизинец короче других, так их не должно употреблять к тем клависам, которые наверху лежат, кроме октавы, или в нужном случае. Из сего происходит другое правило: 2) сгибай при игрании долгие пальцы, чтоб они на клависах в равной линии с короткими лежали.	При игре пальцы надо держать согнутыми, а мышцы не напрягать, на что следует особенно обратить внимание, т. к. здесь часто допускаются ошибки. Напряжённость препятствует всякому движению, особенно возможности быстро растягивать и стягивать руку, что приходится делать на каждом шагу во время игры.

Отдавая должное развитию пальцевой техники, авторы клавирных «Школ» XVIII века были сторонниками **игры упражнений**. Так, Тюрк реко-

мендует «*поставившему же себе играние на клавикордах главным своим делом едва ли достаточно всякий день упражнения от трёх до четырёх часов и, кроме сих, по крайней мере ещё один час урочный*» [цит. по: 1, с. 63].

Важную роль играли указания по поводу **репертуарных предпочтений** и разнообразия выбираемых произведений, их постепенного усложнения. Ф. Э. Бах выступает пропагандистом произведений для клавира французских авторов, «*которые всегда были хорошей школой для клавириста <...>*» [2, с. 20]. Тюрк ратует за разнообразие выбора, «*ибо у всякого свой особый манер, с которым наконец познакомившись, может быть, утвердится исключительная к нему любовь*» [цит. по: 1, с. 65]. При этом рекомендует начинать обучение с самых простых «коротеньких штук».

Особенно актуальными представляются высказывания авторов трёх трактатов по вопросу **профессиональных качеств педагога**. Лучшими учителями считались музыканты с высокой степенью профессиональной и общемузыкальной образованности. Педагог должен был быть хорошим психологом, который сумеет развить все его достоинства как музыканта, обладать терпением, умением ждать, видеть перспективу ученика, знать пути, методы, последовательность обучения, ведущие к наиболее оптимальным условиям протекания процесса восприятия музыкального произведения. Выведенная нами характеристика основывается на словах Д. Г. Тюрка: «*Учитель, хотя бы он и не был из числа первых игроков — ибо хорошо учить и превосходно играть суть две весьма различные вещи, — должен, кроме нужных познаний, иметь по крайней мере очищенный вкус и хороший розыгрыш [т. е. исполнение]. Словом, учитель прилежно должен стараться, чтоб учеников своих как можно скорее сделать искусными музыкантами*» [цит. по: 1, с. 63]. Не менее ценной нам кажется мысль, высказанная Г. С. Лелейном, взятая из его работы «Клавикордная школа»: «*Но когда столько счастлив, что и при хороших клавикордах получишь хорошего учителя, то и с посредственным понятием более успеха иметь можно, нежели при хорошем понятии у худого учителя*» [цит. по: 1, с. 56].

Наиболее глубокими и проницательными в данных педагогических руководствах являются указания на бережное и уважительное отношение к **авторскому тексту**, выявление разнообразия музыкального языка, стремление к стилистической ясности. У Ф. Э. Баха, кроме общих художественных предписаний, мы встречаем и «инструкции» по точному прочтению текста — «*отрывистые звуки (т. е. staccato) надо играть различно в зависимости от стоимости ноты — половины, четверти или восьмой, темпа — быстрого или медленного — написания фразы forte или piano*» [цит. по: 1, с. 49].

Обратим внимание на установки стилистической чистоты и определённости интерпретаций различных произведений у Баха: «*Каждую пьесу надо исполнять соответственно её истинному содержанию и требуемому аффекту; в связи с этим надо отдать должное композиторам, которые предпосылают своим сочинениям, кроме обозначения темпа, ещё и слова, разъясняющие их содержание*» [2, с. 102]. С ним согласен Тюрк, говоря, что «*надо учитывать также и манеру композитора. Произведения Генделя, Себастья-*

яна Бах следует играть с большей настойчивостью, чем современный концерт Моцарта, Кожелуха и др. <...> Тот или иной способ исполнения должен выбираться не только в соответствии с произведением в целом, но и соответственно каждому отдельному месту» [цит. по: 1.с.68].

Каждый этап исторического процесса — включая и музыкально-педагогический — имеет свои предпосылки, свои «корни», предопределяющие его характерные черты и особенности. Одновременно каждая стадия содержит в себе прогрессивные намерения, активно прорастающие на следующем витке развития [3, с. 7]. По мнению А. О. Курганской, *«стадии в любой отрасли педагогики <...> являют собой совокупность определённых принципов, установок, диспозиций, отношений и т.д., детерминированных обстоятельствами места и времени»* [там же, с. 5].

Оценивая педагогическое наследие трёх представителей немецкой клавирной школы XVIII века — Ф. Э. Баха, Г. С. Лелейна и Д. Г. Тюрка, следует признать тот факт, что эти работы далеко не одинаковы по своим достоинствам. Но все они представляют для музыкантов интерес, т. к. содержат в себе материал для постижения определённого исторического периода и стиля. Широкой популярности «Школ» способствовал простой и доходчивый стиль изложения, а также представленные в них несложные пьесы в «галантном» стиле.

Музыкальная культура Германии XVIII века дала огромный творческий импульс развитию педагогики как науки. Опираясь на определение, выведенное доктором педагогических наук Л. Г. Суховой, о том, что педагогика *«генетически связана с национальной культурной традицией, выступая по сути одной из важнейших её испостасей»* [4, с. 21], можно утверждать, что педагогика Германии XVIII века стала важнейшей отправной точкой для последующего научного витка в освещении вопросов теории и практики мирового музыкального искусства.

Литература и источники

1. *Алексеев, А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) [Текст] / А. Д. Алексеев. – Киев: Музична Україна, 1974. – 165 с.
2. *Бах, К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая, 1753 [Текст] / Перевод и комментарии Е. Юшкевич. – СПб.: Earlymusic, 2005. – 169 с.
3. *Заславская, П. И.* Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века: автореферат дис. ...канд. пед. наук [Текст]. – СПб., 2009. — 27 с.
4. *Курганская, О. А.* История развития фортепианной педагогики в России (XIX–XXI вв.). – Белгород: ИПЦ «Политтера», 2012. – 227 с.
5. *Сухова, Л. Г.* Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы. – Тамбов: Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2004. – 277 с.