



## РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ КУЛЬТУРА XX СТОЛЕТИЯ В АСПЕКТЕ НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Н.А. Говар

РАМ им. Гнесиных, 121069, Москва, Поварская 30-36

---



*В данной статье освещаются некоторые проблемы отечественного фортепианного образования XX века в тесной взаимосвязи двух его сфер – профессиональной и любительской. Рассматривая их существование в различные периоды отечественной истории XX века, автор акцентирует внимание на том, что инструмент играл важную роль в духовной жизни общества на протяжении всего предыдущего столетия. Интенсивное развитие фортепианной культуры социалистического периода, обусловленное её тесной преемственностью с традициями русской фортепианной школы, нашло отражение в создании советской системы музыкального образования. Несмотря на её очевидные успехи, в современный период актуализируется проблема использования специализированных методик в области развивающей фортепианной педагогики. Это объясняется, в том числе, новыми «вызовами» сегодняшнего дня – острой потребностью в формировании широкого слоя просвещённых любителей музыки, а также постепенным вытеснением из сферы массового музыкального образования акустического инструмента и заменой его электронными аналогами.*

*В статье подчёркивается важность сохранения отечественных традиций в двух важнейших сферах фортепианной культуры, а также их развитие в рамках новых «гуманитарных технологий». Две ветви фортепианной культуры – профессиональная и любительская, – издавна сосуществующие в России, до сих пор ещё в значительной степени автономны. Всемирное развитие этих связей, их укрепление, основанное на содержательных аспектах – важнейшее дело современности, ибо «вопрос профессионализма и любительского освоения фортепиано в век господства масскультуры представляются нам равновеликими в значении своем» [7, с.2]. Долгая история инструмента в отечественной музыкальной культуре XX в. убедительно демонстрирует, что «фортепиано – один из символов высокой, “генной” культурной традиции. Это синоним Культуры, той самой, отразившей интеллектуальные возможности человека и определившей нравственные законы существования человечества» [7, с.2].*

**Ключевые слова:** фортепиано, культура, русская пианистическая школа, профессиональное фортепианное образование, любительское музицирование.

Озвучивая тему данной статьи, мы вполне отдаем себе отчет в том, что касаемся сферы, поистине грандиозной в своих масштабах. Ее освещение в рамках краткого очерка задает определённые параметры изложению: здесь могут быть намечены лишь самые общие контуры проблемы, ее абрис, нуждающийся в последующей разработке и детализации. Первоначальным импульсом к размышлениям на «заданную тему» послужила рефлексия, связанная с констатацией того факта, что инструмент фортепиано, в течение значительного периода времени находившийся на авансцене культурной жизни общества, постепенно покидает свое место, уступая его различного рода электронным музыкальным устройствам. Вполне возможно, что недалёк тот час, когда акустическое фортепиано, продолжая терять в долгом историческом развитии завоеванные позиции, останется лишь в узком сегменте академического искусства.

Подобные мысли побуждают обратиться не только к истории инструмента в XX в., но и к самому понятию русской фортепианной культуры прошедшего столетия – самобытному и многогранному феномену, представляющему собой, тем не менее, малоизученное явление с точки зрения полноты составляющих его процессов. Такие важнейшие его сферы как профессиональное фортепианное образование, исполнительство и композиторское творчество, в той или иной степени являлись предметом научных исследований. Вместе с тем, рассматривая данное явление в более широком культурологическом аспекте, нельзя пройти мимо другого полюса его бытия – любительского музицирования, также имеющего в отечественной среде устойчивые исторические традиции.

Представляет несомненный интерес и сам инструмент фортепиано, на протяжении всего прошедшего столетия играющий в российском социуме особую, знаковую роль. В данной статье мы рассмотрим наиболее существенные вопросы взаимодействия различных сегментов отечественной фортепианной

культуры прошедшего столетия в аспекте определённых образовательных проблем.

XX век занимает в истории отечественной музыкальной культуры особое положение, во многом обусловленное трагическими изломами русской истории. Предлагаемая нами хронология изучения заявленной темы связана с самыми крупными её вехами и включает в себя следующие разделы: Серебряный век (1890-е – 1917 гг.), советский период (1917–1991 гг.), постсоветский период (1991 – 2016 гг.). При этом мы понимаем всю условность подобной периодизации, а также учитываем внутреннюю неоднородность указанных отрезков времени, в течение которых происходили значительные социокультурные изменения, затрагивавшие все аспекты жизни общества.

Серебряный век в истории музыкальной культуры – период активного формирования русской пианистической школы, характеризующийся появлением целого ряда выдающихся деятелей в области фортепианного исполнительства и образования. Её развитие во многом связано с особенностями национальной ментальности, определившей существенные черты отечественного фортепианного искусства. Анализируя их, А. Алексеев называет следующие важнейшие принципы, свойственные русской пианистической школе:

- «во-первых, глубоко серьёзное отношение исполнителя к искусству как к могучему средству воздействия на человека, воспитывающему всю его личность в целом;

- во-вторых, гармоничное развитие в исполнителе художественного мышления и мастерства, благодаря чему он оказывается в состоянии не только поставить перед собой большие художественные задачи, но и успешно разрешать их;

- в-третьих, широкий художественный кругозор исполнителя, умение его глубоко проникать в замыслы композиторов различных эпох и народов и стильно их интерпретировать, оставаться в то же время индивидуальным са-

мобытным художником, творчески воссоздающим интерпретируемые образы и передающим их искренно, естественно, правдиво» [1, с.108].

Именно эти установки, последовательно проводимые в жизнь братьями Рубинштейн и их соратниками, не только привели к появлению на рубеже веков целой плеяды звезд первой величины – С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, С. Прокофьева, но и способствовали интенсивному развитию всего отечественного фортепианного образования. Эстафету корифеев по внедрению профессиональных основ в фортепианной сфере с энтузиазмом перенимали выпускники двух столичных консерваторий, к тому времени успешно функционировавших в России уже более 30 лет. В 1912 г. состоялось открытие ещё одной консерватории – в Саратове, что самым благотворным образом сказалось на развитии культурной жизни российской провинции.

Помимо профессиональных пианистических достижений, необходимо отметить и весьма показательный для этого времени всплеск интереса к инструменту со стороны широкого круга людей из самых различных слоев российского социума. Истоки небывалой популярности фортепиано в России коренятся во множестве причин наднационального характера:

- специфическое устройство самого инструмента, его универсальность, позволяющая воспроизводить музыку во всём богатстве мелодического, гармонического и фактурного её обрамления;
- фиксированный строй, при котором даже неопытный любитель способен извлечь верную в интонационном смысле мелодию...

Феномен фортепиано во многом обуславливает его дуалистическая природа. Об этом пишет, в частности, А. Малинковская, которая подчёркивает «два лица» фортепиано: в разных ситуациях – в исполнении музыки, обучении, композиторском творческом процессе, любительском музицировании оно используется преимущественно в своей *универсальной* функции, то есть как ин-

*струмент музыки*, или же в *уникальной функции*, как *музыкальный инструмент* [10, с. 42]. Действительно, возможности фортепиано поистине безграничны – широта диапазона, тембральное богатство, разнообразная динамическая палитра – все эти качества позволяют инструменту занимать совершенно особое положение в мире искусства.

«Оркестром в миниатюре» называли рояль Шуман и Лист. Универсализм инструмента заключается в присущей ему многогранности, раскрывающейся во множестве ипостасей: «Блистательный солист, рояль стал ещё и опорой ансамблевого музицирования, непрременным спутником солирующего инструмента и голоса; ведущим инструментом познания музыки и обучения ей, носителем, хранителем и проводником музыкального искусства» [10, с. 42]. Причины популярности фортепиано в русском обществе заключаются, возможно, и в ментальности народа, помимо музыкальной одарённости обладающего ещё и особой отзывчивостью, восприимчивостью к иным духовным влияниям, способностью органично интегрировать в своей культуре общечеловеческие достижения.

Фортепианное искусство нашло живой и непосредственный отклик в России: тон этого «поющего дерева» (Г. Гейне) оказался удивительно созвучен русской душе. Пожалуй, более всего впечатляет сам факт стремительного распространения в нашей стране фортепиано, в краткие сроки (менее 150 лет!) прочно укрепившегося на авансцене отечественной культурной жизни. Итоги этого развития достаточно впечатляющи. Так, к началу XX в. были заложены профессиональные основы русской пианистической школы, позволившие ей впоследствии стать одной из самых авторитетных школ в мире, распространивших своё влияние далеко за пределами России.

Вместе с тем, помимо профессиональной пианистической культуры, в России издавна существовала и другая, более демократичная фортепианная традиция, связанная с домашним музицированием. Традиция эта, представляя собой весьма

распространённую европейскую практику, оказывала в целом значительное влияние на развитие отечественной музыкальной культуры<sup>1</sup>. Игра на рояле рассматривается в просвещённом обществе не только как приятный досуг, но как действенный способ воспитания души. Интерес к занятиям на фортепиано присутствовал в дворянской среде на протяжении всего XIX столетия<sup>2</sup>. К началу XX в. он охватывает и другие, разночинные слои российского общества. Пение и игра на фортепиано становятся излюбленным досугом множества русских семей, а газеты этого времени пестрят объявлениями о вновь открывающихся фортепианных школах и интенсивных курсах, позволяющих освоить игру на этом инструменте в самые сжатые сроки.

Как справедливо пишет исследователь фортепианной культуры Серебряного века И. Кольцова, «одной из отличительных черт искусства становится его обращённость к самому широкому кругу людей. Предпосылками для этого служили распространение образования, в том числе художественного, его доступность не только для элиты общества, но и для всякого одарённого, да и просто желающего учиться человека» [9, с.64]. А таких людей в России всегда было великое множество. Вот, например,

красноречивое свидетельство бывшего капельмейстера императорских театров П. Щуровского, касающееся положения дел в современном ему музыкальном образовании: «На 10000 занимающихся музыкой вообще приходится лишь один скрипач, виолончелист или флейтист, а остальные – пианисты» [17, с.27]. Сухие статистические данные начала века в области производства музыкальных инструментов подтверждают сказанное: «В 1913 году российские фабрики выпустили 1500 роялей и около 10000 пианино и все они были распроданы» [9, с.61].

Итак, фортепиано становится властителем дум самых широких кругов разночинной интеллигенции, а сам инструмент – неизменным атрибутом домашнего интерьера множества российских семей. При этом характерной чертой времени является «фортепианоцентризм», сказывающийся и в бурном развитии профессиональной фортепианной школы, и в возросшей популярности самого инструмента в среде просвещённых любителей музыки, и в расширении и обогащении фортепианного репертуара<sup>3</sup>.

Социальный запрос обуславливает появление новых тенденций в области музыкального образования. По словам Н. Толстых, «важным фактом отечественной музыкальной истории стало возник-

<sup>1</sup> О важной роли домашнего музицирования в создании прочного фундамента музыкальной культуры писал в своё время выдающийся немецкий пианист В. Гизекинг. Признавая, что любительское музицирование «в значительной степени должно оставаться средством, при помощи которого выявляются таланты и поощряется дальнейшее продвижение людей, ими обладающими», он акцентирует своё внимание на том, что «прежде всего такое музицирование должно помочь музыкально одарённым людям осознать их собственную одарённость» (см. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу. М.: Классика - XXI, 2000. С. 82).

<sup>2</sup> Этот факт, кстати говоря, находит множественные подтверждения в русской литературе. Так, в «мемуарах русского космополита» Н. Набокова можно почерпнуть весьма примечательные сведения о музыкальном быте аристократов: «Покровское было полно музыкой – она звучала и в доме, и вне его. Одна из наших гувернанток превосходно играла на скрипке. Мать аккомпанировала ей на фортепиано. К несчастью, этот дряхлый инструмент (который, согласно легенде, осыятили пальцы самого Чайковского) был безбожно расстроен. Несколько струн отсутствовало, а клавиши изнашивались. Гувернантку-скрипачку это, несомненно, раздражало, в то время как мать, поглощённая игрой, казалось, не замечала скрипа, скрежета и треска, издаваемого инструментом. Она любила играть на фортепиано, а я любил слушать ее игру. Мать придерживалась банального салонного репертуара, бесконечного попури, в котором *chansons tristes* соседствовали с «Молитвой» Девы Марии. Злосчастный древний инструмент перемальвал весь этот разномастный набор на свой лад, придавая ему определённое единство...» (см.: Набоков Н. Багаж. СПб: Издательство журнала «Звезда», 2003. 368 с.).

<sup>3</sup> Надо признать, что, невзирая на крутые выражи отечественной истории, подобная тенденция сохраняется на протяжении всего XX века, определяя стойкий интерес и безусловную любовь к инструменту многих поколений уже советских людей.

новение в Москве и Петербурге частных музыкальных школ, основанных и руководимых выпускниками столичных консерваторий» [16, с.53]. Среди них были и такие заведения, как Общедоступное музыкальное училище В.Ю. Зограф-Плаксиной (основано в 1891 г., ныне является музыкальным колледжем при Московской консерватории) и музыкальное училище сестер Гнесиных (1895 г.), послужившее отправной точкой для создания трехзвенной системы профессионального образования<sup>4</sup>. Интересно отметить, что несколько ранее, в 1870 г. появляется пансион Н. Зверева, всем своим укладом жизни напоминавший будущие специализированные музыкальные школы-интернаты<sup>5</sup> – будучи прообразом уже совершенно иного времени.

Резюмируя все сказанное выше, можно сделать вывод о том, что на рубеже XIX-XX вв. происходят важные процессы в сфере формирования общего и специального фортепианного образования, обеспечившие его дальнейшее плодотворное развитие. Советский период в истории отечественной фортепианной культуры отмечен рядом крупных достижений. Продолжается успешное формирование национальной исполнительской школы. Её расцвет связан с именами Г.Г. Нейгауза, А.Б. Гольдштейна, К.Н. Игумнова, Л.В. Николаева, С.Е. Фейнберга и многих других музыкальных деятелей. Они воспитали поколение русских пианистов новой формации, которые смогли завоевать прочный авторитет на мировой музыкальной арене. Среди них – целое созвездие феноменальных дарований: С. Рихтер, Э. Гилельс, В. Софроницкий, М. Юдина, Л. Оборин, Я. Флиер, Я. Мильштейн, Р. Тамаркина. Правдой является и то, что этот список легко может быть продолжен.

Пожалуй, более всего впечатляет именно большое количество уникальных талантов, воспитанных советской фортепианной школой. Это обстоятельство, во многом объяснимое широко развитой преемственностью, издавна существовавшей в отечественной музыкальной культуре. Академическое исполнительское искусство в первые советские десятилетия, как представляется, являлось довольно «тихой гаванью» в бурном океане социалистических перемен<sup>6</sup>. Во многих других сферах жизни принадлежность к дореволюционной культуре расценивалась как факт, игравший негативную, а порой и трагическую роль в биографии некоторых строителей нового общества, но в исполнительском искусстве преемственность с прошлым негласно признавалась допустимой. Не потому ли в советский период столь значительными были успехи музыкального исполнительства, что катастрофическая чистка, произведённая коммунистами в русской культуре, затронула его неизмеримо меньше, чем иные сферы творчества? Как бы то ни было, но молодое советское исполнительское искусство в первые десятилетия его существования действительно развивалось семимильными шагами. Амбициозные планы социалистического государства в сфере культурной политики определяли положение дел и во многих областях музыкального образования.

Так, в 1935 г. впервые в мировой практике создается уникальная система музыкального образования, нацеленная на воспитание особо одаренных детей (ЦМШ). Специализированная школа при московской консерватории с одиннадцатилетним сроком обучения явилась образцом для создания аналогичных учебных заведений во многих городах

<sup>4</sup> В 1920-м году оно было разделено на Детскую музыкальную школу и Училище. ГМПИ им. Гнесиных – высшая ступень музыкального образования (ныне РАМ им. Гнесиных) появляется в 1944 году.

<sup>5</sup> Учениками Н. Зверева являлся ряд крупнейших отечественных пианистов, среди которых были А. Зилоти, Ф. Кенеман, С. Рахманинов, К. Игумнов, М. Пресман и многие другие. У него также брал уроки А. Скрябин.

<sup>6</sup> Сталинский период сопровождался, как известно, жестокими репрессиями в отношении многих музыкальных деятелей, (прежде всего композиторов), которые, согласно новой советской идеологии, должны были создавать музыку для народа.

Советского Союза<sup>7</sup>. При консерваториях, появившихся в Казани, Горьком, Екатеринбурге, Новосибирске, Астрахани, Алма-Ате, Ташкенте, Фрунзе, Риге, Вильнюсе и других городах, создавались музыкальные школы, ставшие профессиональными кузницами в важнейшем деле подготовки музыкальных кадров. Значение их в развитии советского пианистического образования трудно переоценить. Помимо углублённого преподавания ряда специальных дисциплин, там царила особая атмосфера, пронизанная духом преданности и любви к музыке<sup>8</sup>.

В целом, важно отметить: система специализированных музыкальных школ на основе многолетней практики доказала свою высокую эффективность в деле профессионального пианистического образования. Так, выпускниками прославленной ЦМШ в различные периоды времени являлись В. Ашкенази, Н. Петров, А. Наседкин, М. Плетнев, Н. Луганский и многие другие воспитанники, составляющие цвет русского пианистического искусства<sup>9</sup>.

Советская власть, надо отдать ей должное, предпринимала значительные усилия по музыкальному просвещению народа<sup>10</sup>. Помимо основания специализированных одиннадцатилетних учреждений, другой амбициозной идеей социалистического государства являлась идея развития массового музыкального образования на базе семилетних школ, к слову сказать, с успехом воплощённая в жизнь. При этом одним из основных музыкальных инструментов, пользующимся наибольшей популярностью и в среде

просвещённых любителей музыки, и в среде неофитов, по-прежнему остаётся фортепиано – манящий отголосок Серебряного века, тонкая связующая цепь с миром иной культуры.

Введение семилетнего музыкального образования в масштабе огромной страны в действительности явилось революционным шагом, реально способствовавшим росту культурного уровня её населения. Семилетние музыкальные школы, наряду с домами культуры, нередко являлись единственными очагами цивилизации в самых отдалённых уголках страны. В соответствии с концепцией советского музыкального образования, они представляли собой первую ступень в трехзвенной профессионально-подготовительной системе, следующими этапами за которой становились училище и вуз.

Не отрицая большую роль ДМШ в деле приобщения масс к сфере музыкальной культуры, необходимо сказать и о реальных противоречиях, существующих в данной системе. Они носят глубинный характер и связаны с отсутствием четкой дифференциации в подготовке любителей и профессионалов. Программы обучения в семилетних школах, начиная с советской эры и заканчивая днём сегодняшним, являются не очень удачным «лекалом» профессиональной подготовки – отсюда минимальные навыки музицирования в классах фортепиано, малое количество изучаемых произведений, недостаток разнообразных форм работы. Концепция развивающего фортепианного обучения до сих пор не внедрена

<sup>7</sup> Среди инициаторов её создания был и А.Б. Гольденвейзер, затративший на это немало времени и усилий.

<sup>8</sup> Не обошлось, конечно, и без драматических коллизий, когда усилия, положенные на алтарь искусства, не приносили желаемых результатов и карьера концертирующего пианиста после многих лет жесточайших самоограничений и изнурительного труда оставалась всего лишь призрачной мечтой. Но разве эти случаи наблюдаются только в музыкальной сфере?

<sup>9</sup> Тем более удивительна концепция реорганизации, озвученная не так давно в высоких эшелонах власти. Согласно высказанным идеям, предлагается начать специализированное музыкальное образование лишь с пятого класса. При этом абсолютно не учитываются особенности фортепианного обучения, которое во многом сродни профессиональному спорту – здесь также очень важно интенсивно развивать с самого раннего возраста все способности ребенка.

<sup>10</sup> Чего стоит только одно радиовещание, охватившее своей сетью всю страну! Как известно, значительную долю его программ составляли трансляции классической музыки, что являлось мощным средством культурного воспитания народа.

в музыкально-образовательный процесс. Почему так происходит? Возникшую ситуацию отчасти можно объяснить отголосками романтической эстетики, разделившей исполнителей и композиторов на два «лагеря», отчасти – отсутствием внятной стратегии в системе музыкального образования.

Обратимся к первой причине. В романтическую эпоху на авансцену истории выдвигается пианист-виртуоз, блестяще владеющий исполнительской техникой. Колоссальные усилия, затрачиваемые на её освоение, приводят к тому, что импровизация и композиция как неотъемлемые формы музыкальной деятельности постепенно вытесняются из сферы компетенции музыканта-исполнителя. Концентрация лишь на исполнительских аспектах ведёт к выхолащиванию фортепианной подготовки, целью которой отныне становится лишь интерпретация нотного текста. Данная концепция, изначально основанная на узкоспециализированном подходе, становится основополагающим фактором в деле массового фортепианного образования, что негативно сказывается на его качестве.

Вторая причина, тесно связанная с предыдущей, заключается в необходимости дифференцированной подготовки педагогов для работы с музыкально одарёнными детьми и с детьми, для которых обучение игре на фортепиано не является профессиональным призванием. Несмотря на очевидную необходимость этого подхода, до сих пор не существует чётких и выверенных методик, ориентирующих выпускников высших учебных заведений на подобное разделение. Пытаясь сжато сформулировать эти отличия, коренящиеся в дифференцированной трактовке фортепиано как *музыкально-го инструмента* и *инструмента музыки*, подчеркнём принципиальный момент,

разделяющий два подхода: паритет музыкального начала и инструментального мастерства в случае специализированного обучения и безусловный приоритет музицирования<sup>11</sup> в сфере развивающей фортепианной педагогики<sup>12</sup>.

В данной связи необходимо отметить, что консерватории и музыкальные вузы, в силу давних традиций советской эпохи, по-прежнему нацелены на выпуск специалистов самого узкого профиля. В частности, акцент в обучении пианистов делается, в основном, на выучивании концертных программ, несмотря на то, что сольное концертное музицирование – удел немногих избранных. Но так было далеко не всегда. Например, основатели Московской и Петербургской консерваторий – братья Рубинштейн – ясно понимали необходимость разделения учащихся с точки зрения их профессиональных перспектив. В учебных планах того времени существовали два профиля обучения – концертный и педагогический, что позволяло максимально эффективно дифференцировать контингент студентов и направлять их развитие в соответствии с выбранным направлением.

Тем не менее, обращаясь к достижениям советского периода, следует признать его важную роль в совершенствовании профессиональных основ фортепианного образования, а также немалые заслуги в дальнейшем развитии самого феномена отечественной фортепианной школы, завоевавшей к 90-м гг. XX в. одну из лидирующих позиций в мировом музыкальном искусстве. Одновременно вопрос целесообразного обучения игре на фортепиано широкого контингента любителей музыки остаётся одной из самых острых проблем советского образования.

Постсоветский период характеризуется нарастанием целого ряда проблем в отечественной культуре, обусловленных

<sup>11</sup> Музицирование – довольно широкое понятие, в которое мы включаем творческий процесс восприятия музыки посредством игры на фортепиано, а также её исполнение вне концертного зала.

<sup>12</sup> Одновременно стоит вспомнить высказывание Г.Г. Нейгауза: «Я не учитель фортепианной игры, я учитель музыки». Слова выдающегося педагога, воспитавшего элиту отечественного фортепианного искусства, одновременно представляются ориентиром для всех, кто так или иначе соприкасается с преподаванием предмета фортепиано. Ёмкий тезис Нейгауза, подчёркивающий безусловный приоритет музыкального начала в фортепианном обучении, до сих пор не теряет своей актуальности.

жёсткой идеологической ломкой привычных социальных представлений. Эти многосторонние и сложные процессы неумолимо затрагивают и сферу фортепианной культуры. Рассматривая вопросы существования профессиональной пианистической школы в настоящий период, необходимо отметить присутствие в нём новых тенденций, связанных с явлениями глобализации. Одна из важнейших примет времени – «внедрение европейских универсалий в жизнь индоконтинентальных пространств, [когда]... огромная Азия – от Кореи до Индонезии – оказалась пленённой прелестями европейского пианизма». [8, с. 2].

По этой причине громадная армия азиатских виртуозов штурмует сегодня подмостки сцен самых влиятельных фортепианных конкурсов, ошеломляя слушателей, прежде всего, своим феноменальным пианистическим мастерством. Именно виртуозный аспект исполнения как вполне самодовлеющий его элемент, становится ныне, с лёгкой руки азиатских пианистов, доминирующим в фортепианном искусстве. Однако в шуме восторженных оваций нередко забывается главное: «человеку, возраставшему в сугубо неевропейском культурном контексте, почти невозможно слиться с глубинными течениями океана идей, смысловых значений и откровений, выраженных в великой совокупности классического фортепианного наследия» [8, с. 2]. Затрагивая вопрос о наследии, интересно представить и мнение противоположной стороны. Многие азиатские музыканты говорят сегодня о том, что они «сохраняют для Европы ее музыкальное наследие, которое в самой Европе не то, что перестает быть актуально, но утрачивает какой-то нерв новизны...» [14].

А что же русская фортепианная школа? Как она реагирует на новые вызовы современности?

В данном контексте стоит упомянуть о том, что в последнее время актуализировалась полемика о том, существует ли на самом деле такое понятие – русская фортепианная школа – или это не более

чем миф, поддерживаемый приверженцами «особого национального пути» России. На этот счёт существуют весьма разнообразные мнения, высказываемые множеством авторитетных музыкантов:

– с точки зрения, например, Н. Луганского, это системность образования, «профессиональные занятия игрой на фортепиано с семи лет» [4, с.8];

– в представлении Д. Башкирова понятие «русская фортепианная школа» включает в себя, прежде всего, «искренность и свободу музыкального высказывания» [5, с.8];

– Д. Мацуев акцентирует в своей интерпретации национально-ментальный ракурс: «класс – это семья, ученики – как дети, к каждому относятся как к родному» [3, с.10];

– Е. Королев видит в нем отсутствие догмы: «Главное достоинство русской школы заключалось в том, что она... не была школой» [6, с.22];

– Е. Рихтер не смог дать точный ответ на этот вопрос, потому что «нет ответа на вопрос, что есть жизнь» [11, с. 11];

– один из крупнейших музыкантов современности Г. Соколов вообще отрицает само понятие «школа»: «Я вообще считаю, что понятия школы нет... Николаев говорил, что школа – это то, от чего отходят. А Шнабель раздражался, когда про него, когда он уже был в Америке, говорили “немецкая школа”. Какая немецкая школа? Есть хорошие исполнители, есть плохие, интересные или нет... Но почему немецкая? Неужели Гленн Гульд – это канадская школа? Гульд – это Гульд» [15, с.5];

– русско-швейцарский пианист К. Щербаков считает, что сегодня вряд ли представляется возможным говорить об определённых национальных музыкальных школах «из-за открытия границ, превращения земного шара в одну глобальную деревню, частых переездов профессуры и развития звукозаписывающей индустрии» [14].

Таким образом, спектр мнений относительно существования национальных фортепианных школ вообще и русской

фортепианной школы, в частности, весьма широк. Тем не менее, трудно спорить с очевидными фактами: в самых престижных учебных заведениях Европы и Америки сегодня преподают русские пианисты и выходцы из СССР, а фортепианное образование, полученное в ведущих вузах России, по-прежнему высоко котируется в мире. Значит, всё же существуют некие константы, позволяющие говорить о национальных традициях в фортепианном обучении. Одновременно нельзя не замечать и кризисных тенденций, связанных с уходом из жизни корифеев фортепианного мастерства, с измельчением фигур, находящихся сегодня в первых строчках профессиональных рейтингов, а также с продолжающимся отъездом за границу молодых талантливых музыкантов...

И всё же, несмотря на непростое положение в сфере профессионального фортепианного образования, выскажем осторожный оптимизм: традиция эта не прервется, слишком глубоки ее корни. Но большую тревогу вызывает положение дел в массовом фортепианном обучении. Обращаясь ко дню сегодняшнему, необходимо признать, что в современном образовательном процессе по-прежнему остро не хватает развивающих методик и программ, способствующих воспитанию просвещённых любителей музыки.

С концептуальной точки зрения, этот вопрос находится в сфере новых «гуманитарных технологий». «Современная культура настойчиво предлагает социальному субъекту опираться не на бесконечно расширяющуюся сферу эрудиции, а скорее грамотно управляться с уже имеющимся объёмом знаний, продуктивно определяя те направления, в которых необходимо увеличение (или, наоборот, сужение) информационного потока (преимущественно инновационного, то есть постоянно качественно обновляющегося)» [13, с. 407]. Именно сегодня, когда приоритет культурологической роли массового музыкального образо-

вания становится особенно очевидным, необходимо кардинальное переосмысление существующих в нем методик и подходов, речь о которых шла выше.

С другой стороны, бурное развитие электронных технологий вытесняет акустическое фортепиано из массовых музыкальных учреждений, где происходит стремительная замена его электронными инструментами. При этом вполне возможен пессимистический вариант развития событий, при котором акустическое фортепиано останется лишь в узком сегменте академической культуры. Парадокс, тем не менее, заключается в том, что электронные аналоги, обладая широкой палитрой тембральных возможностей, совершенно не способны его заменить в силу ряда несомненных преимуществ, присущих акустическому фортепиано, главное из которых – способность к живому, одухотворённому звучанию<sup>13</sup>.

Вместе с тем, рассматривая оппозицию «фортепиано – синтезатор», нельзя пройти и мимо противоречий, касающихся реальных условий существования инструмента фортепиано в России. Одно из главных – противоречие между «идеей фортепиано» и тем реальным инструментарием, с которым соприкасается сегодня и профессионал, и любитель. В недавно опубликованных статистических данных указано количество инструментов, необходимых для нормального функционирования музыкально-образовательного процесса в нашей стране. Цифра эта весьма впечатляет: в общей сложности нам требуется 250000 роялей и фортепиано<sup>14</sup>. Отсутствие традиций в России в области фортепианостроения, а также квалифицированных кадров в области модернизации инструментов, способных реанимировать российский инструментальный парк, – главные проблемы технического обеспечения музыкального образования во всех его структурах. Без решения этих проблем невозможно го-

<sup>13</sup> См подр.: Говар Н.А. Фортепиано или синтезатор? Опыт сравнения двух инструментов в эпоху постмодернизма. Музыка и время. № 5. 2015. С. 25-28.

<sup>14</sup> См.: Авдеев А. Инструмент: природа, практика жизни и судьба. Pianoforum. 2011. №2. С.58.

ворить о качественном обучении в нашей стране ни профессионалов, ни любителей.

Завершая данный очерк, посвящённый некоторым проблемам отечественной фортепианной культуры XX в., подчеркнём мысль, как нам представляется, достаточно актуальную в контексте современности. Многогранные связи профессиональной и массовой фортепианной культуры, не столь очевидные на первый взгляд, тем не менее, глубоко закономерны по своей сути. В основном они проходят по линии «исполнитель-слушатель», когда массовые музыкальные учреждения готовят просвещённых слушателей для академических концертов. Но не только. Нередки случаи появления именно в массовой музыкальной среде самородков, обладающих редким талантом. Смогут ли они проявиться в культурной пустоши? Ответ на этот вопрос более чем предсказуем.

В данном контексте следует отметить, что две ветви фортепианной культуры – профессиональная и любительская – издавна сосуществующие в России, до сих пор ещё в значительной степени автономны. Всемерное развитие этих связей, их укрепление, основанное на содержательных, а не формальных аспектах – важнейшее дело современности, ибо «вопрос профессионализма и любительского освоения фортепиано в век господства массовой культуры представляются нам равновеликими в значении своём» [7, с. 2]. Долгая история инструмента в отечественной музыкальной культуре XX века убедительно демонстрирует, что «фортепиано – один из символов высокой, “генной” культурной традиции. Это синоним Культуры, той самой, еще не оставленной Духом культуры, отразившей интеллектуальные возможности человека и определившей нравственные законы существования человечества» [7, с. 2].

#### Список литературы:

1. Алексеев А. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. М-Л.: Госмузиздат, 1948. 311 с.
2. Авдеев А. Инструмент: природа, практика жизни и судьба // Piano Форум. 2011. №2. С. 58 – 59.
3. Броканова М. Мой рецепт от усталости – сценотерапия / Интервью с Д. Мацуевым // Piano Форум 2011. №3. С. 8 – 13.
4. Броканова М. Пианист – это образ жизни / Интервью с Николаем Луганским // Piano Форум. 2010. №2. С. 4 – 10.
5. Броканова М. Успехи учеников радуют меня больше, чем мои собственные / Интервью с Дмитрием Башкировым // Piano Форум. 2010. №4. С. 3–8.
6. Бялик М. Главное достоинство русской школы заключалось в том, что она... не была школой. Отсутствовала догма / Интервью с Е. Королевым // Piano Форум. 2011. №2. С. 16 – 23.
7. Задерацкий В. В диапазоне восьми октав // Piano Форум. 2010. №1. 1–2.
8. Задерацкий В. Переступая грань десятилетий // Piano Форум. 2010. №4. С. 1– 4.
9. Кольцова И. Генезис и пути развития русского фортепианного искусства Серебряного века. СПб, 2012. 186 с.
10. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования.– М.: Владос, 2005. 381 с.
11. Николаева Н. Что есть русская фортепианная школа / Интервью с Е. Рихтер // Piano Форум. 2010. №4. С.11.
12. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекину. М.: Классика- XXI. 2009. 211 с.
13. Силантьева М. Современные «гуманитарные технологии» в контексте российской действительности // Славянский мир в третьем тысячелетии. Россия и славянские народы во времени и пространстве. М., 2009. С. 406 – 418.
14. Смирницкий Я. Бетховен начинается с чистого листа / Беседа с пианистом К. Щербаковым // Московский комсомолец. 2016, 30 января.
15. Тамбовская Н. Как человек живёт, так он и играет. Интервью с Г. Соколовым // Piano Форум. 2010. №3. С. 4–10.

16. Толстых Н. От «московской достопримечательности» к мировой известности: 1881 – 1905 // Piano Форум. 2011. №2. С.48 – 53.
17. Щуровский П. Как надо учить наших детей музыке. М.:Тип.-лит. Товарищества «И.Н. Кушнерев и К», 1898. 40 с.

**Об авторе:**

**Говар Наталья Алексеевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано РАМ им. Гнесиных, 121069, Москва. Поварская д. 30-36. Специализация по музыкальному искусству. E-mail: nataliagovar@mail.ru.

*Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-04 -00228.*

## **RUSSIAN PIANO CULTURE OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY IN THE CONTEXT OF MUSIC EDUCATION PROBLEMS**

**N.A. Govar**

Moscow RAM named after Gnesiny, 121069, Moscow, Russian Federation, Povarskaya str., 30/36.

**Abstract.** *This article covers some problems of the Russian piano education of the 20th century relating to its two spheres closely interrelated – professional and amateur. Considering their existence in different periods of the Russian 20th century history, the author focuses on the fact that the piano has played an important role in society spiritual life throughout the previous century. Piano culture intensive development during the socialist period, caused by its continuity with the traditions of the Russian piano school, is reflected in the creation of the Soviet musical education. Despite its obvious success, in the modern period the problem of using specialized techniques in the field of developing piano pedagogy becomes actual. It is explained by the need for the formation of a broad stratum of educated music lovers, as well as by the gradual acoustic instrument displacement from the sphere of mass musical education and replacing it with electronic analogues. The article stresses the importance of preserving national traditions in the two spheres of piano culture, as well as their development in the framework of the new concept of «human technology».*

**Key words:** *piano, culture, Russian piano school, professional piano education, mass music education.*

**References:**

1. Alekseev A. Russkie pianisty: ocherki i materialy po istorii pianizma. [Russian pianists: sketches and materials on the history of pianism]. Moscow, Leningrad, Gosmuzizdat, 1948. 311 p. (in Russian)
2. Avdeev A. Instrument: priroda, praktika zhizni i sud'ba. [Piano: the nature, the practice of life and destiny.]. Piano Forum, 2011, no2, pp. 58 – 59 (in Russian).
3. Brokanova M. Moi retsept ot ustalosti – stsenerapiia. [My recipe from tiredness is playing on stage] Interv'iu s D. Matsuevym – Interview with Denis Matsuev. Piano Forum, 2011, no 3, pp. 8 – 13 (in Russian).
4. Brokanova M. Pianist – eto obraz zhizni [The pianist is a way of life] Interv'iu S Nikolaem Luganskim – Interview with Nikolai Lugansky. Piano Forum, 2010, no 2, pp. 4 – 10 (in Russian).
5. Brokanova M. Uspekhii uchenikov radiiut menia bol'she, chem moi sobstvennyye [Students successes delight me more than my own] Interv'iu s Dmitriem Bashkirovym – Interview with Dmitry Bashkirov. Piano Forum, 2010, no 4, pp 3–8 (in Russian).

6. Bialik M. Glavnoe dostoinstvo russkoi shkoly zakliuchalos' v tom, chto ona... ne byla shkoloj. Otsutstvovala dogma [The main advantage of Russian schools was the fact that she ... was not the school. There was no dogma]. Interv'iu s E. Korolevym – Interview with E. Korolev. Piano Forum, 2011, no 2, pp. 16 – 23 (in Russian).
7. Zaderatskii V. V diapazone vos'mi oktav [In the range of eight octaves]. Piano Forum, 2010, no1, pp.1-2 (in Russian).
8. Zaderatskii V. Perestupaia gran' desiatiletii [Crossed the line decades] Piano Forum, 2010, no 4, pp. 1– 4 (in Russian).
9. Kol'tsova I. Genezis i puti razvitiia russkogo fortepiannogo iskusstva Serebriannogo veka [The genesis and the development of Russian piano art of the Silver Age]. S.-Peterb. Ros. gos. ped. universitet, Saint-Petersburg, 2012, 186 p. (in Russian)
10. Malinkovskaia A. Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniia [The class of the main musical instrument. The art of the piano intonation]. Moscow, Vlado, 2005. 381 p. (in Russian)
11. Nikolaeva N. Chto est' russkaia fortepiannaia shkola [What is the Russian piano school]. Interv'iu s E. Rikhter – Interview with E. Rikhter. Piano Forum, 2010, no 4, p.11. (in Russian)
12. Obuchenie igre na fortepiano po Leimeru-Gizekingu [Learning to play the piano by Leimer-Gizeking]. Moscow, Klassika- XXI, 2009. 211 p. (in Russian)
13. Silant'eva M. Sovremennye «gumanitarnye tekhnologii» v kontekste rossiiskoi deistvitel'nosti [Modern “humanitarian technologies” in the context of Russian reality], Slavianskii mir v tret'em tysiacheletii. Rossiia i slavianskie narody vo vremeni i prostranstve [Slavic world in the third millennium. Russian and Slavic peoples in time and space], Moscow, 2009. P. 406 – 418 (in Russian).
14. Smirnitskii Ia. Betkhoven nachinaetsia s chistogo lista [Beethoven begins with a clean page]. Beseda s pianistom K. Shcherbakovym – Interview with pianist K. Scherbakov, Moskovskii komsomolets, 2016, Jan.30 (in Russian).
15. Tambovskaia N. Kak chelovek zhivet, tak on i igraet [As a man lives, the way he plays]. Interv'iu s G. Sokolovym – Interview with G. Sokolov. Piano Forum, 2010, no 3, pp.4–10 (in Russian).
16. Tolstykh N. Ot «moskovskoi dostoprimechatel'nosti» k mirovoi izvestnosti: 1881 – 1905 [From “Moscow landmarks” to world fame: 1881–1905]. Piano Forum, 2011, no 2, pp.48 – 53 (in Russian).
17. Shchurovskii P. Kak nado učit' nashikh detei muzyke [How should we teach our children to music]. Moscow, «I.N. Kushnerev i K», 1898. 40 p. (in Russian)

**About the Author:**

**Natalia A. Govar** – PhD (Art Studies), Associate Professor of Piano in Moscow RAM named after Gnesiny, 121069 Moscow, Russian Federation, Povarskaya str., 30/36. E-mail: nataliagovar@mail.ru.