

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.40>

Ян Чжунго

**Особенности фортепианных школ стран Европы и России**

В настоящей статье проводится выявление особенностей фортепианных школ стран Европы и России. Среди школ, которые были определены в качестве объекта, были отобраны французская, русская, немецкая и английская фортепианные школы. В процессе исследования были выделены и проанализированы такие аспекты школ, как техника игры, звук, эстетика, репертуар, музыкальные инструменты. Автором также была проанализирована литература относительно каждой школы фортепиано для наиболее полного отражения их отличительных характеристик.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/4/40.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/4/40.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 4. С. 204-207. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/4/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/4/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## Musical and Stylistic Peculiarities of the Siberian Mordovians' Spring Calendar Songs

Shakhov Pavel Sergeevich, Ph. D. in Art Criticism

*Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk  
pashahoff@mail.ru*

The research objective includes analytical description and genre attribution of the Erzya and Moksha Mordovians' spring calendar songs (pancake songs, Palm Sunday songs, spring calling songs, spring farewell songs) recorded in Siberia in the period of 1975-2019. The paper aims to identify musical and stylistic typology of the Siberian Mordovians' spring calendar songs. The article for the first time analyses the scores of spring calendar songs with a view to identify musical and stylistic peculiarities in comparison with the autochthonous folkloric tradition. Spring songs genres are correlated with syllabic musical-rhythmic forms of tunes, types of modal tonal rows are identified.

*Key words and phrases:* Mordovian folklore; calendar cycle; diasporal and autochthonous traditions; spring songs; musical stylistics; syllabic musical-rhythmic form; modal tonal row.

УДК 78

Дата поступления рукописи: 28.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.40>

*В настоящей статье проводится выявление особенностей фортепианных школ стран Европы и России. Среди школ, которые были определены в качестве объекта, были отобраны французская, русская, немецкая и английская фортепианные школы. В процессе исследования были выделены и проанализированы такие аспекты школ, как техника игры, звук, эстетика, репертуар, музыкальные инструменты. Автором также была проанализирована литература относительно каждой школы фортепиано для наиболее полного отражения их отличительных характеристик.*

*Ключевые слова и фразы:* фортепианная школа; программа обучения; методы обучения; консерватория; техника игры; эстетика; национальные особенности.

**Ян Чжунго**

*Хуайиньский педагогический университет, КНР  
yangzhongguo@rambler.ru*

## Особенности фортепианных школ стран Европы и России

Школы фортепиано, как и методы преподавания игры на фортепиано вместе с учебными программами, тесно связаны с национальными особенностями каждой фортепианной школы, условиями ее развития, а также эстетическими взглядами на музыкальные произведения.

**Актуальность** настоящей статьи обуславливается процессом глобализации, который выражается в том, что в настоящее время многие фортепианные школы перенимают друг у друга опыт, поэтому проведение исследования относительно выявления особенностей национальных школ фортепиано, которые включают в себя французскую, русскую, немецкую и английскую школы, будет наиболее целесообразным.

**Научная новизна** заключается в том, что фортепианные школы стран Европы и России рассмотрены в качестве комплексного феномена, что позволило выявить их особенности, в частности технику игры, звук, эстетику, репертуар, а также музыкальные инструменты.

**Цель** настоящего исследования – выявление особенностей фортепианных школ и выделение основных критериев для будущих исследований по данной тематике.

Начало французской школы связано с открытием Парижской консерватории в 1795 году. В интервью с Мариен Ушлер Джером Ловенталь заявляет, что он лично столкнулся с двумя традициями французской игры, предполагая, что французский стиль не был полностью однородным [18, p. 126]. Французская школа была одной из старейших школ, сохранивших свой уникальный характер до середины 50-х годов XX века. Еще более поздняя дата предложена Шенбергом, который говорит, что французская школа была единственной из национальных школ в конце 1980-х, в то время как другие национальные стили игры на фортепиано попросту перестали существовать [17, p. 157].

Одной из возможных причин ее долголетия было строгое указание использовать только отечественные методы, что привело французские консерватории к активному сопротивлению влиянию Листа, Рубинштейна и Лешетицкого в отличие от других стран.

Иная причина заключается в производстве инструментов. Длительное сохранение легких музыкальных инструментов позволило французам использовать технику, ориентированную на пальцы, что привело к особой эстетике звука (например, «же перле») и репертуару. Гамильтон подтверждает, что французы упорствовали в использовании фортепиано Эрара даже в начале XX века, что позволило им поддерживать «ловкий» стиль игры [10, p. 77]. Известные члены французской школы, пианист Фридрих Калькбреннер и композитор

Игнац Плейель, продвигали изготовление музыкальных инструментов по технике Плейеля, результатом чего стало основание одной из лучших французских фирм по производству фортепиано.

Конкретный тип инструментов, предпочитаемых французскими пианистами, безусловно, повлиял и на их физическую манеру исполнения. Предполагается, что французы «не стучат по клавишам» и что они играют «пальцем и запястьем, а не рукой и плечом» – мнение, поддержанное Иосифом Левиным, который утверждает, что французы использовали метод «пальцев, жесткой руки и шуточной игры. Говорят, что это хорошо влияет на самодисциплину музыканта» [3, с. 17]. Стоит также добавить, что большинство французских пианистов XIX века и настоящего времени предпочитают подход «нажатия клавиш» и быстрые темпы в соответствии с техниками Херца, Циммермана, Сен-Санса и Исидора Филиппа [12, р. 10]. Таким образом, описанный выше стиль игры хорошо подходил для инструментов, популярных во Франции до 1930-х годов.

Ввиду того, что во французской школе преобладала техника «легкой игры», пианисты очень редко исполняли романтические концерты Сергея Рахманинова, Петра Чайковского или Иоганнеса Брамса, поскольку они часто воспринимались как не обладающие богатым звуком [1, с. 2]. Этот факт говорит о том, что для французской школы был характерен определенный репертуар.

Изменения в техническом подходе французских пианистов обусловлены принятием инструментов, производимых в других странах, в целях поддержки наиболее важными французскими учителями, такими как Эдуард Рислер, Альфред Корто, Лазар Леви, Ив Нат и Марсель Чампи. Все они указывают на необходимость более широкого использования других частей руки (особенно запястья) и всего ее веса [2, с. 303]. Звуковые и технические требования репертуара привели к изменениям технического подхода французской школы, которые заключались в использовании веса руки вместо техники пальцев старой школы и лучше подходили как к изменениям в производстве инструментов, так и к требованиям вновь составленного репертуара.

Главными призерами Международных конкурсов пианистов имени Маргариты Лонг – Жака Тибо в период с 1950 г. по 1960 г. стали российские артисты (в том числе Евгений Малинин и Дмитрий Башкиров), которые считали, что использование одних пальцев было недостаточно для современной концертной сцены и что для успеха на международных конкурсах абсолютно необходимо найти способы получения насыщенного звука [5, с. 6].

Дальнейшие изменения во французской школе и ее обогащение другими стилями были отмечены в литературе в результате превращения мира в «большую деревню». Причина такого состояния заключается в появлении новых средств массовой информации (аудиозаписи, телевидение, радиопередачи и международные конкурсы), которые повлияли на французский стиль. В настоящее время преподаватели консерваторий во Франции представляют собой международный контингент, в то время как все больше французских пианистов проходят дальнейшее обучение за рубежом после окончания обучения во Франции [15, р. 44].

Интервью с различными представителями французской школы касательно «национального пианизма» подтверждают, что они были строги при назначении упражнений для студентов [Ibidem, р. 51]. Репертуар обучения часто включает в себя этюды Черни, упражнения с нотами и использование ритмических паттернов для улучшения навыков игры технически сложных разделов репертуара. Собранные данные позволяют предположить, что французская школа может быть охарактеризована как школа национальной педагогики. Однако оспаривание этой точки зрения связано с тем фактом, что упомянутые выше методы и упражнения обычно используются не только во Франции, что оставляет открытым для дальнейшего обсуждения вопрос о том, может ли эта конкретная ключевая область успешно дифференцировать французскую школу от других стилей фортепиано.

Например, Левин описывает французский стиль как «что-то очень французское» [3, с. 42]. Он также утверждает, что каждый француз рождается с наклонностями к определенным артистическим качествам, и добавляет, что «французская школа игры на фортепиано, пения, искусства – всего на свете... имеет свои корни во французском сознании и сердце» [Там же]. Черты личности, общие для исполнителей одной и той же нации, образуют определенную, в данном случае французскую, национальную характеристику.

Начало австро-немецкой школы, по нашему мнению, связано с художественной деятельностью Л. В. Бетховена и В. А. Моцарта. Особенно оно связано с Бетховеном благодаря педагогической работе его ученика Карла Черни – учителя Листа и Лешетицкого, которая сильно повлияла на игру на фортепиано во всем мире. Важно отметить, что две другие школы, а именно Штутгартская и Венская, также включены в термин «австро-немецкая».

В музыкальной литературе обсуждается эстетика, разработанная в немецком стиле, путем сопоставления его с французским. Стоит отметить цитату Клода Дебюсси, который говорит, что немецкий стиль имеет «черты глубины и чрезмерного преувеличения» [6, с. 67]. Берман удивительно охарактеризовал немецкий стиль как один из «первичных проявлений пианизма» [9, р. 12]. К характерным чертам австро-немецкой школы относят:

- 1) скрупулезную музыкальность;
- 2) строгость и силу, а не очарование;
- 3) основательность, а не чувственность;
- 4) интеллектуальность, а не инстинктивность;
- 5) умеренность, а не гениальность [12, р. 5].

Немецкий стиль «ничего не оставляет на волю случая»: структурированность и организованность при использовании интеллекта. Янина Фиалковска приписывает немецкие влияния стилю Артура Рубинштейна (который учился у немецкого учителя) и описывает их с точки зрения характерной ясности формулировки и тщательного планирования развития и кульминаций «так, чтобы вся пьеса имела смысл» [16].

Как и во французской школе, начало русской школы отмечено открытием двух наиболее важных учреждений: Московской и Санкт-Петербургской консерваторий. Любопытно, что существование двух главных центров способствовало внутреннему разделению среди педагогов России. Гамильтон описывает русский стиль как неоднородный, указывая на различия между «виртуозным» московским стилем и «созерцательным и интимным» стилем исполнителей из Санкт-Петербурга [10, р. 225].

При обсуждении русской школы в литературе часто упоминаются исторические и политические факты, оказывавшие сильное влияние на ее состояние. Отмечается, что общее неприятие додекафонной музыки из-за ее упадка и непринадлежности к соцреализму (то есть непригодности для больших масс людей) влияло и ограничивало выбор репертуара русскими пианистами [8, р. 9]. Однако политические и культурные обстоятельства в настоящее время значительно изменились.

Русская школа фортепиано хорошо известна своей потрясающей техникой, которая развивается у будущих пианистов с раннего возраста. Ее основой является принцип спокойствия рук и кистей вместе с экономией движений. Примечательно, что к пятнадцатилетнему возрасту ученики уже «готовы» технически. Нейгауз описывает русскую технику как основанную на понимании физических законов, применимых к игре на фортепиано в соответствии с художественными целями [15, р. 29]. Левин отмечает, что вес руки и силу нажатия можно использовать для изменения тона [3, с. 31]. Он приводит примеры русского стиля с использованием данной техники в зависимости от репертуара.

Шенберг заявляет, что, когда русские играют Моцарта и Гайдна, они, как правило, «ограниченны, послушны и довольно неестественны ввиду их представления о “классической” природе музыки» [7, с. 82]. Лешетицкий называет причину таких музыкальных ограничений, заявляя, что типичные русские качества, такие как «страсть, драматизм, стихийность и необычайная жизненная сила», возможно, не подходят немецкой классике [4, с. 95]. Он полагает, что русские пианисты одарены бурной природой, которую трудно удержать в границах. Эта «турбулентная природа» типичной русской личности также влияет на выбор репертуара. По словам Шенберга, русские пианисты, как правило, сосредотачиваются «главным образом на репертуарах XIX и XX веков, особенно на композициях Прокофьева и Шостаковича» [7, с. 451]. Это достаточно широкое обобщение, поскольку, безусловно, есть пианисты русской школы, которые успешно исполняют музыку других народов. Представление о том, что является стилистически уместным, отличается – иногда значительно – у пианистов, но в художественном подходе к стилю и эстетике может быть некоторое сходство.

Уникальная художественно-педагогическая система Тобиаса Маттея, влиятельного английского педагога, не связывалась с английской фортепианной традицией, по крайней мере, до его смерти в 1958 году. Маттей был сосредоточен на различных физических аспектах извлечения звука с глубоким пониманием тела пианиста и его движений [13, р. 49].

Некоторые источники описывают английскую школу как находящуюся под влиянием немецких пианистов и композиторов – Генделя, Мендельсона, Крамера, – ссылаясь на манеру «сдержанности, учености и прямоты». Малик и Дистлер приводят примеры Майры Хесс и Клиффорда Керзона как исполнителей, которые воплощают английский стиль, который характеризуется:

- 1) сочетанием немецкого интеллектуализма и британской цивилизованности;
- 2) эклектичностью;
- 3) использованием лучшего, что могут предложить европейские школы, и его изменением в соответствии со своим национальным характером;
- 4) вежливостью, редкой страстностью и драматичностью [12, р. 56-77].

Для более наглядной демонстрации результатов настоящего исследования была составлена таблица факторов, которые помогут в дальнейших исследованиях и сравнении фортепианных школ, программ и методов обучения (см. Табл. 1).

**Таблица 1.** Факторы, отражающие основные характеристики фортепианных школ

Факторы, отражающие основные характеристики фортепианных школ	Техника игры
	Звук
	Эстетика
	Репертуар
	Музыкальные инструменты
	Образование, программа обучения
Национальные особенности	

**Таким образом,** можно заметить, что каждая фортепианная школа имеет свои национальные особенности, методы преподавания игры на фортепиано, репертуар, который изучается в консерваториях, технику игры и т.д. Так, французская школа фортепиано характеризуется строгим следованием отечественным методам игры, «ловким» стилем. Однако стоит отметить, что международные конкурсы повлияли на ее развитие ввиду возрастающей роли глобализации. В свою очередь, австро-немецкая школа представляет собой «первичное проявление пианизма», которое выражается в скрупулезной музыкальности, умеренности и рациональном использовании всех музыкальных приемов, «ничего не оставляя на волю случая». Можно сказать,

что русская школа фортепиано является противоположностью австро-немецкой, так как она характеризуется неоднородностью стиля, виртуозностью, но в то же время созерцательностью, страстью, драматизмом, стихийностью и необычайной жизненной силой. Английская школа отличается серьезным сосредоточением на технике игры, глубоким пониманием движений тела пианиста. Ее характерной особенностью являются сочетание немецкого интеллектуализма с английским своеобразием и перенятие опыта других школ фортепиано.

*Список источников*

1. **Бородин А. Б.** О структуре понятия «фортепианная школа» // Вестник Башкирского университета. 2007. № 1. С. 1-4.
2. **Комендантенко Г. Б.** Совершенствование комплекса ключевых компетенций у учащихся на отделении общего фортепиано // Молодой ученый. 2019. № 26. С. 301-305.
3. **Левин И. А.** Искусство игры на фортепиано. М.: Планета музыки, 2019. 60 с.
4. **Мальцев С. М.** Метод Лешетицкого. СПб.: ВВМ, 2005. 224 с.
5. **Шайхутдинов Р. Р., Радынова О. П., Мусорин О. Ч.** Традиционные подходы к совершенствованию техники игры на фортепиано и их развитие на современном этапе // Музыкальное искусство и образование. 2018. № 3. С. 3-16.
6. **Шартон А.** Дебюсси. М.: Молодая гвардия, 2016. 235 с.
7. **Штайн Э.** Арнольд Шенберг. Письма. СПб.: Композитор, 2008. 484 с.
8. **BeiBei Z.** Piano Performing Art of Russia: Major Development Trends in the 20<sup>th</sup> Century // IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies. 2018. Vol. 13. № 2. P. 8-13.
9. **Berman B.** Notes from the pianist's bench. Yale University Press, 2000. 85 p.
10. **Hamilton K.** After the golden age: Romantic pianism and modern performance. Oxford University Press, 2008. 320 p.
11. **Macritchie J., Zicari M.** The Intentions of Piano Touch // Proceedings of the 12<sup>th</sup> International Conference on Music Perception and Cognition. Thessaloniki, 2012. P. 10-21.
12. **Malik F., Distler J.** The players' pantheon. Yale University Press, 1999. 152 p.
13. **Matthay T.** First principles of pianoforte playing. L.: Longmans, Green, and Co., 1920. 154 p.
14. **Maugars C.** Attitudes of music teachers towards final examinations in the French music conservatoires // International Journal of Music Education. 2006. Vol. 24. № 1. P. 43-55.
15. **Neuhaus H.** The art of piano playing. L.: Kahn & Averil, 1994. 256 p.
16. **Pianist Janina Fialkowska** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bruceduffie.com/fialkowska.html> (дата обращения: 04.01.2020).
17. **Schonberg H. C.** Horowitz – His Life and Music. N. Y.: Simon & Schuster, 1992. 432 p.
18. **Uszler M.** American savoir-faire // Piano & Keyboard. 1998. № 192. P. 124-129.

### **Specificity of Piano Schools of Europe and Russia**

**Yang Zhongguo**

*Huaiyin Normal University, China  
yangzhongguo@rambler.ru*

The article identifies specificity of piano schools of Europe and Russia. The French, Russian, German and English piano schools were chosen as objects of the research. Such aspects as performing technique, sound, aesthetics, repertoire, musical instruments were identified and analysed. The study is based on the analysis of the existing literature on each of the piano schools for the most complete distinguishing of their characteristics.

*Key words and phrases:* piano school; training program; teaching methods; conservatoire; performing technique; aesthetics; national specificity.