

Людмила Осадча

СТОРІНКИ ІСТОРІЇ. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ГЕНРІХА ГУСТАВОВИЧА НЕЙГАУЗА

Розвиток світового піанізму неможливо уявити без імені видатного російського піаніста і педагога – Генріха Густавовича Нейгауза, який виховав цілу плеяду самобутніх виконавців, серед них двох найяскравіших піаністів XX століття – Еміля Григоровича Гігельса і Святослава Теофіловича Ріхтера. Всі його вихованці – концертуючі піаністи, концертмейстери, педагоги – вирізняються високою культурою і професіоналізмом, і кожний, у своїй мірі, продовжує справу вчителя. Нейгауз – фігура грандіозна по своєму значенню в історії світового і російського фортепіанного мистецтва, до того ж неймовірно приваблива. Як виконавець і педагог він створив одну з найяскравіших за художніми досягненнями шкіл фортепіанного мистецтва. Аналізу його педагогічних принципів присвячено дуже багато наукових праць, спогадів колишніх учнів, друзів. Це золотий фонд фортепіанної педагогіки, який залишається актуальним у всі часи, бо розкриває ті грані виконавства, які є завжди нагальними. Визначаючи головне професійне завдання музиканта-педагога, він наголошував, що педагог повинен бути перш за все вчителем музики. Це означає: виховувати в учня розуміння музичного мистецтва, проникнення у його емоційний зміст, вдумливе ставлення до музичного тексту, до тих засобів музичної виразності, які використані у тому чи іншому творі. Основою його педагогічних принципів є положення про те, що музикант повинен перш за все мати ЩО сказати, а потім вміти це ВИСЛОВИТИ. Саме задум і визначає характер роботи над його втіленням.

Про те, **чому** він навчав і **як** проходила робота у класі, про виховання важливих музичних професійних навичок Нейгауз написав сам докладно у своїй книзі «Про мистецтво фортепіанної гри», яка вміщує глибокі роздуми про суть високого мистецтва. Існують також записи його уроків, зроблені Тетяною Хлудовою і уроки, записані на магнітофон Павлом Лобановим.

Нейгауз – артист, тобто людина, покликанням якої було спілкування з слухачами мовою свого мистецтва. Артистизм проявлявся і у манері поведінки, і у напівконцертних умовах проведення занять. Як педагог Генріх Густавович був на диво терплячим і послідовним: всі його прагнення у педагогіці були спрямовані на виховання музиканта, на те, щоб прищепити розу-

міння і любов до музики кожному, у тому числі і далеко не самому здібному учню, відкрити для нього таємниці мистецтва.

Нейгауз був педагогом за покликанням. Якщо глибоко вникнути у суть і методи його роботи, то стає очевидним, що нічого в них не було випадковим. Все було глибоко продуманим і спрямованим до вищої мети. Педагогіка і все життя майстра було служінням улюбленій справі, до кінця чесним, самовідданим і безкорисним.

Щоб краще зрозуміти Нейгауза-педагога, слід уявити собі ту своєрідну атмосферу, у якій проходили його уроки. Класна кімната завжди заповнена: студенти, педагоги, сторонні слухачі. Форма публічних, привселюдних занять була притаманна багатьом видатним педагогам минулого (Ф. Лісту, М. Рубінштейну, В. Сафонову) і вносила неоціненний вклад у практику високого художнього виховання. Такі заняття відкривають перед мистецькою молоддю широкі горизонти. Цей метод допомагає суттєво розширити конкретне знання фортепіанного репертуару, збагатити педагогічний досвід роботи, поглибити судження і осмислення, створити підґрунтя для особистих висновків і узагальнень. Умови таких занять багато до чого зобов'язують студента-виконавця: одразу, з першого показу твір треба виконувати публічно, тобто у необхідному темпі, напам'ять, з визначеним (достатньо високого ступеню) музичним образом. Таким чином перший урок, перший показ нового твору ставав своєрідним випробуванням сил. Ця обставина змушує студента проявити максимальну активність і сумлінність у процесі підготовки до показу. Прагнення знайти цілісне і струнке виконавське тлумачення п'єси, власними силами справитися з тими труднощами, які вона ставить – викликали напруження творчої волі молодого виконавця. Це допомагало швидко зростати самостійності і відповідальності за свою роботу. Присутність численних слухачів вносило «естрадний» настрій – студенти отримували практику публічного виступу. У всьому цьому криється одна з розгадок стрімкого професійного зростання всіх учнів маестро, навіть за порівняно невеликої кількості занять.

Генріх Густавович своїми зауваженнями пробуджував цілий рій думок, творчих пошуків, широкі узагальнення учителя давали можливість

робити особисті висновки. Головним завданням наставника було мобілізувати всі творчі зусилля учня, він не хотів миритися з пасивністю студента, який надіється на підказку вчителя. Заняття Нейгауза не можна стовідсотково вважати типово «індивідуальними», як це прийнято у класах по спеціальності. Він постійно звертався до всіх присутніх, намагаючись викласти свою думку ясно для всіх, ілюструючи її численними прикладами. Разом з тим, це були індивідуальні заняття, оскільки кожне зауваження було викликане конкретною «музичною ситуацією» – певною музикою і певним виконавцем. Генріх Густавович завжди точно знав, у якій формі і що саме конкретно потрібно говорити. І, не дивлячись на те, що вимоги викладача були продиктовані його особистим розумінням даного твору, він ніколи не намагався переробити виконання студента на свій лад під досконалий взірць.

Процес виховання музиканта був багатограним, одна форма роботи органічно доповнювала іншу. Кожний студент перебував у ролі виконавця, коли Нейгауз безпосередньо за інструментом працював з ним над вивченням нового твору. І той же студент, коли грали інші, у ролі слухача продовжував вчитися, слідкуючи за вказівками учителя, відмічаючи його реакцію на виконання товариша, слухаючи його гру. Знання музичної фортепіанної літератури постійно збагачувалися – у класі Нейгауза грали все. Він постійно фіксував увагу присутніх на конкретних моментах виконання, досягаючи того, що помилки чи творчі досягнення одного ставали повчальними для багатьох.

Нейгауз завжди залишався вірним своїм принципам. Першим, головним, як відмічалось раніше – завжди бути вчителем музики. Він часто повторював на заняттях: «Я не вчитель фортепіанної гри, я вчитель музики». Другим важливим його принципом було намагання якомога швидше стати непотрібним учневі, тобто привити йому самостійність мислення, методів роботи, уміння добиватися мети – рис, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність. Ці принципи лежать в основі будь-якого педагогічного процесу – **ЧОМУ** навчати і **ЯК** навчати, але визначальним є перше питання.

Розкрити своєрідність кожного твору, зрозуміти взаємозв'язок його створення із стилістичними і композиційними особливостями епохи, відчуті розвиток образного та емоційного змісту і осмислити прийоми втілення їх у виконавстві, тобто логіці художнього мислення, як основі професіоналізму, – ось на що особливу увагу звертав викладач. Високоосвічений інтелектуал, який володів енциклопедичними знаннями, Нейгауз допомагав учням не лише у роботі стосовно музики, але і у тлумаченні різних питань,

які виникали на заняттях щодо непростих ситуацій у стосунках людей, їх порозуміння, у сприйнятті різних життєвих явищ. Крім розвитку музичного інтелекту (максимально розкритої здібності мислити самостійно і професійно), що є одним з найціннішим у педагогіці Нейгауза, важливим напрямом діяльності Генріха Густавовича було виховання високої загальної культури, «того ґрунту, на якому цвітуть таланти» [8]. Він прищеплював любов до прекрасного у мистецтві, природі, житті, беріг паростки поетичного, які закладені у кожній особистості [8]. У його багатій фантазії постійно виникали дуже цікаві асоціації. Музика не існувала ізольовано, сама по собі: невидимі струни поєднували один вид мистецтва з іншими – від художника до музиканта, від поеми Блока до балади Шопена. Інтуїтивне, емоційне, образне – завжди були основою його творчості, відповідно забарвлюючи виконуваний твір. Таке ставлення він культивував і у своїх учнів. Виховуючи гостроту емоційного сприйняття музики, вчитель ніколи не підносив суб'єктивних емоцій виконавця, а навчав особливого високому натхненню почуттів, у якому поєднувалися докладний аналіз і емоційно-слухове пізнання [2]. Саме такий підхід дозволяв студенту побачити і зрозуміти залежність окремих інтуїтивних виконавських імпульсів образно – поетичного змісту і будови твору, і на цьому підґрунті створювати цілісну виконавську концепцію. Мислити і відчувати – це було єдиним у виконавстві піаніста, з перевагою першого.

Чудовим було його уміння, глибоко проникаючи у сокровенну красу п'єси, натхненно і ніби наново вирішувати виконавське завдання, яке вже сотні разів попередньо вирішувалося. Всі присутні, які спостерігали численні прочитання тих же творів, кожний раз відчували, ніби є свідками початкового творчого досліду народження задуму.

Як же практично здійснював Генріх Густавович виховання учня? Які конкретні форми мала робота у класі?

На заняттях вся увага зазвичай концентрувалася на творі, який вивчали. Нейгауз кожному, хто сидів за роялем, і всім присутнім намагався допомогти досягнути музику, досягнути у повноті, живо і глибоко. З цією метою поетичний зміст твору, образна емоційність, стилістичні особливості, будова і навіть композиторські прийоми автора – все підлягало скрупульозному дослідженню. Використовуючи поетичні образи, аналогії з явищами природи і життя, особливо «душевного і емоційного у житті» [3] для додаткового тлумачення музики, Нейгауз все ж у першу чергу виходив з чисто музичних даних, з самого тексту. Увага і повага до авторського тексту були основою у вихованні музичної грамотності учня,

яка завжди турбувала викладача. Зміст і образність музики він вчив знаходити у звучанні, бачити у деталях запису тексту. Він вмів показати виразне значення не лише кожного мотиву, гармонічного співставлення, модуляції, але і ліги, акценту, динамічної позначки. Тому завдання виконавства завжди органічно витікали з особливостей будови мелодії, співвідношення різних елементів музичної тканини, форми і редакційних поміток автора. Не слід однак думати, що увага до тексту була «педантичним буквоїдством». У цьому проявлявся його своєрідний реалізм, бажання почути все те, що він бачить у нотах. З гумором він іноді мріяв вголос: «Як би ви точно читали ноти, тоді ні я, ні Фейнберг не були вам потрібні» [8]. Недбалість учня до нотного тексту він вважав проявом нерозуміння змісту музики, і, зустрічаючись з таким явищем, ставав дратівливим і прискіпливим.

Уроки Нейгауза були несхожими один на другий. Його вказівки, їх кількість і спрямованість були викликані потребами учня у конкретній музичній і піаністичній допомозі, характером і ступенем здібності. У роботі майстер завжди намагався підняти рівень *розуміння твору* над суб'єктивними *відчуттями музики*. Він не обмежувався поясненням, постановкою завдання. Для нього дуже важливим було, щоб студент зміг все зробити одразу, на уроці. І цього він досягав. Всі учні знали, що треба вміти почати грати з будь-якого місця, грати окремо будь-який голос або акомпанемент, досягаючи необхідного звучання, точного виконання ритмічного малюнка, знали, що потрібно буде миттєво перебудовуватися – змінювати аплікатуру, піаністичний прийом, артикуляцію – тобто проявити цілісне знання п'єси, яке передбачає чіткість і швидкість реакції на зауваження, повне володіння текстом і своїм апаратом [4]. Нейгауз не відступав до тих пір, поки не вдавалося у достатній мірі наблизити студентське виконання до бажаного ідеалу. З перших звуків і до кінця уроку продовжувалися настирливі, терплячі, спільні пошуки художньої правди, цілковитої виразності. Студенти на заняттях долучалися до таїн істинної творчості. виправдовуючи необхідність виконавської детальної роботи над п'єсою, свою прискіпливість, він не раз наголошував, що тонкі і ніби непомітні нюанси виконавця і складають разом те цілісне, що так надзвичайно вражає будь-якого, навіть самого непередготовленого слухача. «Я завжди загострю увагу студентів на дрібницях, – говорив він, – буває рисочки недостає і зразу – учнівська гра. Добре, правильно, дуже мило... але не утримує увагу, невиразно» [6]. Ось так на заняттях питання про «дрібниці», про щось майже невланне «щось ще не те» [4], переростало у принципове питання стилістичної характерис-

тики виконання, яка як раз і залежала від цієї «дрібнички».

Особливе місце на заняттях посідала робота над **інтонацією**. Захоплений роботою над улюбленим твором, він забував про час і годинами міг добиватися виразності кількох тактів. І тут учитель не відступав до тих пір, поки не знаходив необхідний динамічний чи агогічний малюнок фрази. Учням не пробачалася прямолінійність, спрощення мелодичних контурів. Він добивався ледь помітних підвишень і понишень сили звуку, найдрібніших ритмічних відхилень – тобто того, що створює пластичність і гнучкість фразування.

Можна відмітити деякі **основні** напрями у роботі викладача, спрямовані на втілення музичного задуму.

Моторика, сила, вправність – ці сторони піаністичної техніки рідко ставали центральними на заняттях, хоча Нейгауз дуже полюбляв, коли учні виявляли високі технічні «показники» і, звичайно, вимагав необхідної віртуозності. Проте гостро і постійно його турбували технічні питання більш тонкої якості – тембр звучання, точність звукових співвідношень, фразування. Його вимога «щоб все вийшло» [8] означала дещо більше, ніж просте технічне виконання. Професіоналізм студентів, на його думку, полягав у тому, щоб зрозуміти музику, її образний і емоційний зміст – і все це втілити, матеріалізувати у звучанні. Вищою похвалою у нього було: «Молодець, звучить добре. Є матерія! Ми ж художники, самі яскраві, шалені матеріалісти серед усіх, яких я знаю! Ми любимо матерію хорошу, щоб мармур був мармуром, а не гіпсом. Можна грати і з ідеями, але якщо немає матерії – то все до біса. Це не годиться!» [4].

Не переносив викладач псевдо емоційності – переживань пустих, які проявляються у розкачуванні виконавця, міміці, жестах, у той час, як рояль звучить тьмяно, гра беззмістовна, безладна, примітивна.

Із піаністичних навичок, які намагався розвинути у своїх учнів майстер, особливо хочеться відмітити уміння ясно чути всю тканину твору, яке є показником високоосвіченого професіонала. Широка музична ерудиція і володіння величезним фортепіанним репертуаром давали йому можливість проводити велику кількість аналогій, демонструючи інші твори того ж стилю, жанру. Порівняння і співставлення народжувалися одразу на уроці і постійно самі по собі приводили до узагальнень. Всі здобуті на заняттях і у самостійній роботі крихти знань пов'язувалися у цілісну концепцію, даруючи студенту радість особистого відкриття. Такий метод роботи сприяв розвитку музичного мислення учня.

Демократичність була найбільш характер-

ною рисою «школи Нейгауза». Це поняття включає в себе ідею служіння людині, віру у творчу обдарованість людини, вимоги доступності музичної освіти, піднесення загальної культури, зокрема музичної. У ставленні до музики для Нейгауза головне – осягнення змісту художнього твору, розуміння його ідеї, образно-емоційного змісту, засобів виразності.

Узагальнюючи коротку характеристику деяких педагогічних принципів видатного музиканта щодо важливих питань виконавства, підкреслимо основні, найбільш суттєві:

1. Заняття Нейгауза з учнями завжди були роботою над розкриттям музично-поетичного, художнього образу твору у його конкретному матеріальному втіленні у звуці, ритмі, фразі, нюансах, тобто роботою над музикою.

2. Музичний і піаністичний розвиток учнів базувався на всебічному вихованні – слуху, пам'яті, уяви, фантазії, ерудиції, інтелекту, рухових даних, яке проводилося систематично, з особливою увагою до «відстаючих ділянок» [5]. Це сприяло гармонічному розвитку здібностей особистості, а також розвитку самостійності, як одного з найважливіших завдань учителя.

3. Головною умовою досягнення художньої правди і краси виконання Нейгауз вважав простоту і ясність, природність вираження, які він розглядав як необхідний ступінь виховання артистизму, певного етичного і естетичного світосприйняття. При цьому особливе значення надавалося вихованню в учня глибокої зацікавленості і поваги до задуму автора, прискіпливого ставлення до авторського тексту, вивчення і про-

никнення у його суть.

Знання головних педагогічних принципів Генріха Густавовича слугують школою вдосконалення особистої педагогічної майстерності широкому загалу музичних педагогів, що допомагає уникнути багатьох помилок у роботі з учнями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : у 3 т. / А. Д. Алексеев. – М. : Изд-во «Музыка», 1988. – Т. 3. – 415 с.
2. Зетель И. Наследник музыкантов-просветителей / И. Зетель // Советская музыка. – 1996. – № 1.
3. Кременштейн Б. О педагогике Нейгауза / Б. Кременштейн. – М. : Музыка, 1984. – 89 с.
4. Кременштейн Б. Уроки Нейгауза / Б. Кременштейн, П. Лобанов. – М. : Советский композитор, 1989. – 62 с.
5. Нейгауз Г. Г. Дневники, избранные статьи, размышления / Г. Г. Нейгауз. – М. : Советский композитор, 1983. – 265 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 120 с.
7. Николаев А. Взгляды Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства / А. Николаев. – М. : Музыка, 2003.
8. Носіна В. Б. Символіка музики Й. С. Баха та її інтерпретація у ДТК / В. Б. Носіна. – М. : ДМШ ім. Гнесіних, 1991 р.
9. Цыпин Г. М. Яков Зак / М. Цыпин // Пианисты рассказывают. – 1990. – № 1. – С. 91–101.