

Лебедева Анна Евгеньевна,

преподаватель кафедры музыкальной педагогики,
истории и теории исполнительского искусства
учреждения образования
«Белорусская государственная академия музыки»



ДИАЛЕКТИКА ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. А. БЕРГЕРА)

Аннотация.

В статье рассматривается диалектика традиций и новаций в педагогической деятельности М. А. Бергера. Профессор смог воплотить в своей деятельности традиции, унаследованные от своего великого учителя Л. В. Николаева, и стать основоположником белорусского фортепианного исполнительства и педагогики. Новаторские взгляды М. А. Бергера оказались эффективны и востребованы следующими поколениями в сфере белорусского музыкального образования.

Сохранение преемственности в исполнительской и педагогической школе является фундаментальной основой развития искусства. В современных условиях изменилась природа феномена преемственности, появилась ее очевидная потребность в диалектическом взаимодействии традиций и новаций. Самая смелая новация плодотворна лишь тогда, когда прочно опирается на традиции, использует накопленный человечеством опыт, и, наоборот, те традиции устойчивы и долговечны, в которых с самого начала присутствуют элементы, предвосхищающие породившее их время. Каждая замечательная традиция была когда-то новацией, в свою очередь, зародившаяся еще в более ранних традициях. Так возникает бесконечная цепь живых традиций и подлинных новаций. На каждом этапе жизни те или иные традиции принимаются или отвергаются, но никогда не может быть отвергнута лучшая традиция – поиск, постоянное стремление найти, открыть, выразить неизведанное. Через постижение традиций начинается творческий путь, раскрытие истинной индивидуальности музыканта.

Заслуженный артист БССР, профессор, ректор (1938 – 1941 гг.) Белорусской государственной консерватории им. А. В. Луначарского Михаил Аркадьевич Бергер смог воплотить в своей деятельности традиции, унаследованные от своего великого учителя Л. В. Николаева, и стать основоположником белорусского фортепианного исполнительства и педагогики. Значительные результаты педагогической деятельности Михаила Аркадьевича свидетельствовали об осознанном и систематизированном применении в работе с учениками следующих педагогических принципов: интеллектуализация процесса обучения, приоритет содержания над техническими средствами воплощения, осознанность и рационализация процесса освоения музыкального произведения и преодоления трудностей, воспитание музыкально-эстетического вкуса, активизация познавательной деятельности, развитие самостоятельности и творческой индивидуальности. По мнению Михаила Аркадьевича, самая важная задача, стоящая перед педагогом школы Л. В. Николаева, заключалась в интеллектуализации процесса обучения, в передаче ученику умения ориентироваться в музыке, в понимании и усвоении основных навыков и принципов школы, исполнительского мастерства, для дальнейшего самостоятельного развития [3, с. 8].

Основополагающим и новаторским принципом школы Л. В. Николаева, по мнению профессора, являлось сочетание фортепианного профессионализма и знания законов композиторского мастерства. Леонид Владимирович обладал феноменальной памятью, в совершенстве владел композиторской техникой, считал идеалом и главной целью педагогической работы воспитание пианиста-мыслителя, обладающего глубиной композиторского мышления. В своей педагогической деятельности этот принцип претворял Михаил Аркадьевич Бергер, опираясь на традиции своего учителя, он в своем классе стремился развивать композиторское мышление у музыкантов - исполнителей. Михаил Аркадьевич отмечал, что современное исполнительское искусство, к сожалению, перестало быть «сотворческим композиторству» [1; с. 298]. Утрачивается важнейшее качество в игре исполнителей - импровизационность, а также ценнейшее достижение эпохи клавиризма - универсальность музыканта, когда он умел не только исполнять музыку, но сочинять и импровизировать, то есть интонировать музыку в своём сознании. Личные композиторские навыки профессора способствовали развитию творческого мышления у музыкантов, он считал, что каждый ученик должен в своей жизни сочинить хотя бы одну пьесу. Такой творческий процесс раскрывает индивидуальность студента, учит его понимать логику композиторского мышления. Л. А. Баренбойм писал о том, что «собственное умение сочинительски оперировать музыкальным материалом почти всегда подымает фортепианно - исполнительское обучение на более высокий уровень» [2; с. 31].

Михаил Аркадьевич пристальное внимание уделял в своем классе точному прочтению авторского текста, пониманию замысла композитора и

раскрытию содержания произведения через его анализ и выполнение всех авторских указаний. По мнению С. Е. Фейнберга, «...пианист поступит мудро, стремясь почерпнуть все данные интерпретации в самом нотном тексте, где он найдет в каждом такте зафиксированные конкретные черты авторского исполнения...» [7; с. 33]. Такой аналитический подход к исполняемому произведению развивал музыкальное мышление, осознанное отношение к интерпретации, позволяющее проявлять собственную фантазию пианисту при строгом подчинении воле композитора.

Благодаря своим отличным теоретическим знаниям и композиторскому мышлению, Михаил Аркадьевич держал в памяти большое количество произведений. Осознанная игра наизусть требовала напряженной умственной работы, огромной концентрации внимания и мысли. Память, по мнению профессора, следовало тренировать постоянно, для этого он рекомендовал использовать метод логического продумывания: представления произведения внутренним слухом, благодаря предварительной аналитической работе с нотным текстом без инструмента. Только с помощью концентрации внимания и мышления, глубокого анализа можно было выучить наизусть любое произведение за очень короткое время. С помощью такого метода следовало учить весь репертуар, особенно концертный, а также этюды и полифонические произведения.

Продолжая развивать традиции Л. В. Николаева, Михаил Аркадьевич в своей педагогической работе активно использовал метод проблемного обучения – метод наведения. Опытный педагог мог ясно оценить общий уровень технических возможностей ученика, степень культуры, освоенные пианистические приёмы для того, чтобы предвидеть следующую ступень в развитии своего воспитанника. «От этюда к этюду, от сонаты к сонате ведёт педагог ученика с таким расчётом, чтобы этот путь стал органическим раскрытием собственных сил учащегося», писал в своем труде С. Е. Фейнберг. Он подчеркивал, что «наведение – метод развития творческих сил молодого пианиста, укрепление доверия к своей эстетической инициативе, способ расширения и углубления его индивидуальности» [7; с. 155]. По мнению Михаила Аркадьевича, от педагога требовалась большая чуткость и точность расчёта, иначе ученик может неправильно понять намерения наставника и даже заподозрить его в нежелании делиться секретами своего мастерства. Посредством постепенного наведения профессор предоставлял самому ученику найти верные решения, прийти к правильному приёму, проявить творческую инициативу.

Михаил Аркадьевич несколько расширил возможности проблемного обучения, ставя перед собой задачу, не просто передать свой опыт ученику, подвести его определенным способом к решению нужной проблемы, а помочь получить ученику свой личный опыт с помощью собственного поиска, открытия, который поможет ему в будущем справляться с новыми или аналогичными ситуациями. Такой подход, в своем генезисе восходящий к диалогам Сократа, на протяжении длительного времени рассматривался

учеными-дидактами как частный случай проблемного обучения и получил название «эвристическое обучение»¹.

Эвристический подход к обучению, активно используемый М. А. Бергером в педагогической деятельности, ориентировал учителя и ученика на достижение неизвестного им обоим заранее результата. Авторский текст для исполнителя, по мнению профессора, являлся не только объектом познания, но и стимулом для создания собственной интерпретации. Я. И. Мильштейн писал: «Исполнительское искусство живет не только отраженным светом, но и создает нечто новое, свое» [4; с.306]. Приоритет творческого начала в искусстве и само искусство раскрывается через поиск истины, через озарение. Именно озарение приходит к исполнителю, благодаря его огромному желанию, трудолюбию и постоянному стремлению к совершенству. Только сознательный и способный ученик проходит такой творческий путь через сомнение, поиск и приобретение уверенности в своем открытии. Чем меньше в сознании ученика будет навязанных шаблонов, умений действовать только по определенному образцу, тем быстрее будет происходить эвристическое обучение, способствующее раскрытию индивидуальности, таланту ученика. Репродуктивная деятельность может способствовать творчеству только в том случае, когда с её помощью ученики усваивают способы деятельности, а не содержание образования. А. Г. Рубинштейн писал: «Чтобы хорошо исполнить музыкальное произведение, нужно долго упражняться в механизме, а чтобы хорошо передавать величие этого творения, недостаточно заботиться о механизме, - а нужно понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателем его» [6; с.22].

Приоритетным направлением в классе М. А. Бергера являлось выявление и осознание содержания музыкального произведения посредством эвристического подхода. Своей задачей профессор считал приобщение пианиста к размышлению, обдумыванию, анализу и обобщению всей музыкальной ткани произведения и будущей исполнительской концепции. Михаил Аркадьевич скрупулезно изучал стилистические особенности сочинения, его форму, тематический материал, гармонический язык и т.д.. Он подвергал анализу все элементы музыкальной ткани, точно объясняя и тщательно показывая их за инструментом, при этом целостность и логика построения формы произведения не нарушались. В качестве примера часто иллюстрировал варианты одного и того же музыкального текста, способствуя творческому развитию ученика и стимулируя его к нахождению лучшего варианта в конкретной ситуации. Урок мог продолжаться три часа и охватить

¹ Эвристическое обучение (эвристика - от греч. *heurisko* - отыскиваю, нахожу, открываю) для ученика – непрерывное открытие нового; обучение, ставящее целью конструирование учеником собственного смысла, целей и содержания образования, а также процесса его организации, диагностики и осознания. Как самостоятельный тип обучения, эвристическое обучение оформилось только в 90-е годы XX века, благодаря исследованиям А. В. Хуторского и его научной школы.

изучение только одного вступительного раздела сочинения. В результате все вопросы исполнительской интерпретации решались совместно с учеником непосредственно в классе, при этом последний воспринимал происходящее очень эмоционально. По мнению М. А. Бергера, творческому переживанию музыки способствовала высокая степень интеллектуального познания, глубокое погружение в логику ее развития, и самое главное, совместный с учеником поиск.

Главная цель, стоящая перед профессором, заключалась в умении организовать процесс обучения по-новому, часто в ситуациях "незнания" истины, а от воспитанника требовалось осознание самим учеником цели получения образования, своей уникальности, своих положительных качеств, креативности, веры в свои силы, целеустремленности и самостоятельности. В процессе занятий Михаил Аркадьевич всегда был рядом с учеником. Он искал решения встающих задач вместе с учеником, приравниваясь к каждому ученику, к характеру его музыкального мышления, к манере чувствовать музыку, к его техническому багажу. Таким образом он не только помогал ученику в его поисках, но и для себя каждый раз заново открывал в произведении, в искусстве игры, в педагогике что-то новое, иное.

Как творчески мыслящий педагог, М.А.Бергер стимулировал самостоятельность учеников. Прежде всего, это проявлялось в постановке задачи перед учеником в выборе репертуара, где должны были проявиться такие качества, как заинтересованность, желание, любознательность, умение ориентироваться в массиве фортепианной литературы. Инициатива в выборе репертуара всегда поощрялась профессором.

В работе над новым произведением, ученик сам должен был уметь проникнуть в стиль композитора, найти интерпретационное решение разучиваемого произведения, сориентироваться в отборе необходимых в данном случае выразительно-технических приемов и способов воплощения своего замысла. Для этого пианисту необходимо было заняться исследовательской работой: познакомиться с творчеством композитора, его биографией, эпохой, в который жил автор, традициями исполнения произведения другими музыкантами и т. д.. Такой профессиональный теоретический и практический подход к процессу интерпретации подтверждал высказывания Л. В. Николаева о том, что «все основывается на познании музыки «изнутри» и идет от ее логических композиторских закономерностей» [5; с. 19].

Таким образом, школа Л. В. Николаева оказала огромное влияние на белорусское фортепианное искусство. Его ученик М. А. Бергер смог раскрыть в своей деятельности традиции, унаследованные от своего великого учителя, и стать основоположником белорусского фортепианного исполнительства и педагогики. М. А. Бергер сформировал основной коллектив преподавателей белорусской консерватории из числа уже своих преемников, укрепив традиции школы Л. В. Николаева в современном фортепианном искусстве. Новаторские взгляды профессора заключались в

интеллектуализации процесса обучения, в осознанном и рациональном усвоении принципов школы, в развитии композиторского мышления у исполнителя, в активном использовании проблемного и эвристического методов обучения, в приобретении учеником собственного исполнительского опыта, индивидуальности и самостоятельности, в становлении его творческого пути в фортепианном искусстве оказались эффективны и востребованы следующими поколениями в сфере музыкального образования нашей страны.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая / Б. В. Асафьев; ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баренбойм Л.А. О двух путях музыкально – исполнительского обучения // Л.В. Николаев: Статьи и воспоминания современников. Письма. К 100-летию со дня рождения / сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман. – Л.: Сов. композитор, 1979. – С. 26–32.
3. Бергер, М. А. Уроки с Леонидом Владимировичем Николаевым / М. А. Бергер // Рукопись из архива Б. М. Бергера. – 38 с.
4. Мильштейн, Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я. И. Мильштейн. – М.:–Музыка, 1975. – 471 с.
5. Савшинский, С. Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности / С. Савшинский. – Л.: Советский композитор, 1960. – 68 с. с ил.7.
6. Сергиенко, Р. М. Исполнительская интерпретация музыкального произведения : учеб. – метод. пособие / Р. М. Сергиенко – Минск: Белгосконсерватория, 1992. – 32 с.
7. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2003. – 340 с.

Summary.

The article deal with the dialectics of traditions and novations in pedagogical activity of M. A. Berger. The professor was able to embody in his activity the traditions inherited from his great teacher L. V. Nikolaev, and become the founder of Belarusian piano playing and pedagogy. M. A. Berger innovative views were effective and demanded by next generations in the field of Belarusian music education.