

4. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки: учебное пособие. Ч. I. Раздел второй. § 8. М.: Музыка, 1965. С. 84–119.
5. Древний Рим. История. Быт. Культура. Из книг современных ученых / Сост. Л.С. Ильинская. М.: Московский лицей, 1997. 380 с.
6. Как появилась письменность у древних славян // Наука и жизнь. <https://www.nkj.ru/archive/articles/4175/> (Дата обращения: 08.04.21)
7. Кулапина О. И. Основы ладогармонической системы русской народной музыки: монография: Исторический раздел (2.1.). Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л.В. Собинова, 2004. С. 60–67.
8. Куличкова О. А. Музыкальное воспитание и образование в эпоху античности. <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2017/05/12/muzykalnoe-vospitanie-i-obrazovanie-v-epohu> (Дата обращения: 08.04.21)
9. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Т. IV. Ч. 5. § 2. Аристоксен. М.: Искусство, 1975.
10. Озирная М. В. Музыкальное воспитание и образование в эпоху Античности. <https://infourok.ru/material.html?mid=968> (Дата обращения: 08.04.21)

А. Е. Лебедева

ТРАДИЦИИ ИНТОНИРОВАНИЯ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. А. БЕРГЕРА

Одной из актуальных проблем современного белорусского фортепианного искусства является проблема художественного исполнительского интонирования. Благодаря воспитанию слуховой культуры, музыкальному интонированию и качественному звучанию инструмента, пианист выражает свое отношение к исполняемому произведению, раскрывает его художественное содержание, испытывает сам и дарит слушателям свои эмоции и чувства. К сожалению, следует признать, что в наши дни зачастую снижается внимание пианиста к музыкальному интонированию, он перестает интонировать музыку в своем сознании, исчезает творческое начало в игре, что способствует неверному пониманию и трактовке исполняемого произведения, уничтожает проникновенное «произношение» музыкальной речи, являющейся сущностью исполнительского процесса. По словам Б. В. Асафьева, исполнители, которые не интонируют музыку внутренним слухом, усугубляют «кризис интонаций» [1, с. 298]. Поэтому, изучение традиции интонирования, берущей свое начало в русской исполнительской школе, требует осмысления и обобщения на примере колоссального опыта Л. В. Николаева и деятельности его учеников и воспитанников, одним из которых был заслуженный артист БССР, профессор М. А. Бергер.

Михаил Аркадьевич Бергер посвятил всю свою жизнь развитию отечественного фортепианного искусства, был одним из первых директоров Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского, на протяжении многих лет заведовал кафедрами специального фортепиано и концертмейстерского мастерства, активно занимался исполнительской и композиторской деятельностью. Главным его призванием стала педагогика, своими знаниями, опытом и любовью к музыке он искренне делился со своими учениками, которые воспитывались в традициях школы Л. В. Николаева, благодаря своему учителю.

Исполнительская и педагогическая деятельность Л. В. Николаева сформировались под влиянием актуального и в наши дни учения Б. В. Асафьева. Раскрывая сущность музыки как «искусства интонируемого смысла» и определяя специфику исполнительского творчества как «явления интонации», раскрывая ее диалектическую связь с двумя другими видами музыкально-интонационной деятельности: композиторским творчеством и слушательским восприятием, учение стало теоретическим обоснованием важнейших методологических принципов, которыми руководствовались в работе с учениками Л. В. Николаев и, как прослеживается далее, М. А. Бергер.

Значительный вклад в разработку вопросов, связанных с музыкально-теоретической концепцией интонации и музыкальным интонированием внесли музыковеды Б. Л. Яворский, Э. Курт, Б. В. Асафьев, Н. К. Переверзев, В. . Медушевский, Е. М. Орлова, М. Г. Арановский, В. Н. Холопова, Л. А. Закс, Н. П. Корыхалова.

Одним из первых исследователей данной проблемы был ученый, пианист, педагог Б. Л. Яворский. В своих музыковедческих работах, в лекционных и семинарских курсах он высказывал свою точку зрения о совершенствовании исполнительского искусства, озвучивал вопросы о стиле и стильном исполнении, придавал большое значение развитию внутреннего слуха, внимания пианиста, смене дыхания в паузах и цезурах, исполнительской энергии и т. п.

В недавних работах В. В. Медушевского предложена авторская концепция учения Асафьева, где, по его мнению, «теория интонации» нуждается еще в научном музыковедческом изучении музыкальной формы для представления «интонации как фундаментального явления культуры» [5, с. 204]. Ученый раскрыл сущность понятия с новой мировоззренческой позиции: просветительской и одухотворенной. Медушевский пришел к следующему выводу: «Теория интонации... ведет музыканта и любителя к музыке и подлинной духовной жизни. Она призывает людей к самостоятельным поискам музыкальной красоты и одухотворенности – ведь здесь исполнители, композиторы, слушатели, музыковеды соприкасаются с одним из самых завораживающих источников человеческой радости: с пониманием глубины человека, с пониманием себя и своего места в мире» [5, с. 255].

Проблеме художественного интонирования исполнителя посвящены исследования и основополагающие труды Я. И. Мильштейна, С. Е. Фейнберга, Г. Г. Нейгауза, А. Корто, Л. А. Баренбойма, К. А. Мартинсена, А. Д. Алексеева,

Г. М. Когана, а также работы об исполнительско-педагогических принципах выдающихся пианистов Ф. М. Блуменфельда, К. Н. Игумнова, М. В. Юдиной, А. Б. Гольденвейзера.

Среди белорусских исследований по данной проблематике следует отметить диссертацию М. Г. Хомицкой, в которой проанализирована культура интонирования музыканта-исполнителя в контексте теории и практики современного пианизма. В работе так же рассмотрены условия формирования и пути развития культуры интонирования музыканта-исполнителя (пианиста), выявлена взаимосвязь между культурой интонирования музыканта и исполнительской интонационной культурой, как системой норм, идеалов и ценностей исполнительского искусства.

Восприятие музыки связано с распознаванием ее интонационно-слуховой сферы, со способностью почувствовать, пережить и осознать, понять ее образно-художественное содержание. Истоки же этого эмоционально-познавательного процесса – в ощущении интонации. Именно интонация, согласно теории Б. В. Асафьева, есть главный проводник музыкальной содержательности, музыкальной мысли. Накопление интонаций создает сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, «питающих мысль и волнующих сердце», и дает возможность приобщиться «к сокровищнице общепризнанных обществом, средой, эпохой... интонаций», которую Асафьев называл «устным музыкально-интонационным словарем» [1, с. 359].

Ключевым моментом проблемы интонирования для исполнителя, по мнению Б. В. Асафьева, являлось воссоздание процесса формирования, т. е. по нотному тексту произведения пианист должен увидеть, представить, понять замысел композитора и возродить в своей интерпретации все то, что хотел автор. Леонид Владимирович Николаев был убежден в правильности такого подхода, он в совершенстве владел законами композиторского мастерства, 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 «творческим 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 сочинительно 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...» [9, 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.

Однако при всем глубоком осмыслении авторского текста и желании пианиста максимально точно воссоздать в звуковом образе все пожелания автора, в момент интерпретации у исполнителя возникала возможность личностного, эмоционального влияния на исполнение, на изменение интонационного образа с помощью «исполнительских средств» (Р. Сергиенко). Михаил Аркадьевич, как и его учитель, позволял себе и своим ученикам постоянно искать в собственной интерпретации необходимые оттенки динамики, темпа, артикуляции, педализации, агогики, выполнения авторских ремарок и т. д. Благодаря активной работе на уроках профессора и его единомышленников, как в творческой лаборатории создавался новый целостный художественный образ произведения, находились нужные интонации и создавалась уникальная интерпретация.

М. А. Бергер часто на уроках цитировал высказывание Игоря Стравинского: «То, что имеет наибольшее значение в музыке, не может быть записано» [3, с. 29]. Это еще раз подчеркивало значимость процесса интерпретации, ведь при помощи исполнителя можно услышать не написанное, и на нем лежит обязанность вдохнуть в музыку жизнь. По мнению Михаила Аркадьевича, для пианиста самое большое наслаждение доставляли поиски того, что не могло быть зафиксировано в нотах. В этом отношении он считал чрезвычайно благодарной работу над первым исполнением нового произведения, недавно созданного композитором.

В своей методической разработке «В помощь музыкантам-педагогам. Вопросы и ответы, советы и пожелания молодым педагогам-пианистам и студентам заочного обучения консерватории и музучилища» (1968) М. А. Бергер написал о принципах работы над новым произведением следующее: «очень важно исполнительски прочесть текст, увидеть в нем нужное, существенное, почувствовать, как это должно звучать, т. е. решить в своем представлении задачу художественного воплощения образа» [3, с. 30].

Следуя традициям преподавания своего учителя и многих выдающихся русских пианистов, М. А. Бергер видел основу выразительной игры в пении на фортепиано, музыка для него была живой речью, и музыкальное исполнение представляло собой живой рассказ, в котором все звенья находились во взаимодействии и влияли друг на друга. Многие воспитанники школы Л. В. Николаева безукоризненно владели искусством выразительного исполнения. Б. В. Асафьев, рецензируя состоявшиеся в Москве концерты Павла Сереб-

рякова, писал: «Серебряков показал себя как чуткий лирик, как поэт, восприимчивый к задушевной звукописи фортепианной русской музыки ... он в каждом исполняемом произведении выдвигает его образно-интонационное содержание, которое и вызывает те или иные технические приемы. Поэтому, каждая вещь и стилевые свойства каждого композитора ... «озвучивались» в присущей им, естественной... атмосфере» [цит. по: 7, с. 50].

Одним из главных достоинств хорошего пианиста Михаил Аркадьевич считал владение певучим звуком, насыщенным обертонами, близким человеческому голосу. С. И. Савшинский в своей книге о Л. В. Николаеве отмечал: «В поющем голосе он ценил чувственную прелесть “бельканто”, любил “металл”. Те же качества предпочитал он и в фортепианных звучаниях и добивался от учеников “опертого” звука, часто и охотно употребляя этот вокальный термин» [8, с. 132]. По словам С. Б. Околовой, Михаил Аркадьевич тоже любил глубокий, певучий, «оперный», «бархатистый» звук, просил играть «с косточкой», «прокалывать» клавишу кончиком пальца, чтобы хорошо чувствовать клавиатуру, ее дно. Профессор советовал держать пальцы близко к клавиатуре и играть без толчков, плавно переводя пальцы «из одной ноты в другую» [6, с. 35]. Для того, чтобы звук был полноценным, он советовал представить его внутренним слухом, это помогало настроиться на определенный исполнительский прием, и рука принимала нужное положение.

Михаил Аркадьевич, так же, как и его наставник, уделял много внимания постановке рук, он говорил, что «руки пианиста – это орган его музыкальной речи» [3, с. 29]. Около полугода он тщательно обучал «постановочной» работе, показывал упражнения для правильного положения рук, корпуса, посадки за инструментом и развития технического аппарата О. Калантаровой, А. Есиповой, Т. Лешетицкого, В. Сафонова и Л. Николаева. Параллельно на начальном этапе и на протяжении всего дальнейшего обучения в классе профессора продолжалась работа над пианистическим туше.

Для обучения культуре интонирования, красоте певучего, глубокого, наполненного звука Михаил Аркадьевич обращался к произведениям великих русских композиторов. В программах его учеников заметное место занимали произведения П. Чайковского, М. Мусоргского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева. Из западноевропейских композиторов профессор рекомендовал обращаться к творчеству Р. Шуберта и Ф. Шопена. Певучей манере исполнения способствовала работа над клавирными сочинениями И. С. Баха и К. Ф. Э. Баха. Тонкости артикуляции он часто показывал в сочинениях Й. Гайдна и В. А. Моцарта.

Хорошо звучащий инструмент у Михаила Аркадьевича и его учеников свидетельствовал о бережном отношении к музыкальной фразе. На каждом уроке он обращал внимание присутствующих на пластичную и гибкую, «вокальную» фразировку, умение движениями руки охватить фразу, «как бы исполнить ее на одном дыхании». Часто он прибегал к методу словесной подтекстовки, способствующему нахождению кульминационной точки во фразе. В сложных ситуациях пользовался цветными карандашами для фиксации своих

намерений в нотах, чтобы привлечь внимание ученика к правильному прочтению и пониманию музыкальной речи. Мог прибегнуть к методу преувеличения или любимого им методу филировки, т. е. намеренному изменению динамики фразы для нахождения точного ее прочтения. Филировка давала возможность вслушаться в переход одного звука в другой, почувствовать закругление в конце фразы.

Л. С. Шеломенцева вспоминала о том, что на уроке Михаила Аркадьевича процесс вслушивания, поиска верной фразировки в небольшом музыкальном эпизоде, мог занимать несколько часов. Если на уроке профессор добивался нужного результата от ученика, то последний мог дома продолжить начатую работу самостоятельно. Если результат работы профессора не удовлетворял, то следующий урок начинался с продолжения начатой ранее работы. Постепенно все воспитанники понимали сложность и ответственность процесса работы над звуком и фразировкой и приучались самостоятельно находить нужный вариант исполнения, что позволяло играть разнообразный репертуар, освоив «школу» профессора.¹

О нюансировке говорить словами и подбирать точное их описание, по мнению Михаила Аркадьевича, было очень сложно, т. к. нюансы бывают такие тонкие, что слышны только в звучании инструмента. Следуя принципу Л. В. Николаева, Бергер придавал большое значение исполнительской динамике, нюансировке, которая зависела от смысла исполняемого сочинения. Все в исполнении должно было быть пропорционально, в том числе и нюанс, его степень и масштаб. Мера *f* и *p* зависели не от силы и слабости звука, а от рельефности главного и второстепенного [4, с. 15]. Не любил профессор беззвучного, ненасыщенного исполнения, рекомендовал чувствовать мелодическую линию в каждом пассаже, озвучивая и пропевая каждую интонацию. Мелодией он называл любой элемент фортепианной фактуры, подчеркивая его интонационную значимость и наполненность. Часто прибегал к методу перегруппировки пассажа, просил его учить в крайне медленном темпе, чтобы услышать и озвучить. Можно было трудные элементы учить разной динамикой, используя *tempo rubato*, филировку и т. д.

М. А. Бергер учил находить красоту, тембровое своеобразие и обаяние фразы через оттенки педализации, считая ее сильным выразительным средством, которое необходимо для раскрытия всего тембрового разнообразия фортепиано. Выбор педализации зависел от стиля и характера исполняемого произведения и от эпохи его создания, тем не менее, профессор не признавал «беспедальной» и «запедальной» игры, главным и ответственным за верное использование педализации считал слух пианиста. Различными оттенками педализации профессор мастерски владел и использовал их в обучении, искал различные варианты педализации, которые порой приводили к интересным тембральным находкам.левой педалью Михаил Аркадьевич пользовался только для создания определенного колорита в ряде сочинений, при игре *piano* он категорически за-

¹ Из личной беседы автора с Л. С. Шеломенцевой в 2016 году.

прецедент прибегать к ее помощи, аргументируя это тем, что *piano* контролируется, прежде всего, слухом пианиста и верным туше.

Таким образом, традиции художественного исполнительского интонирования в белорусском фортепианном искусстве сформировались под влиянием русской фортепианной школы. Претворяя традиции интонирования своего учителя и создателя собственной фортепианной школы Л. В. Николаева, М. А. Бергер развивал у своих учеников способность выразительного интонирования, работал над искусством фразировки, обучал певучей манере игры на фортепиано и различным оттенкам артикуляции, мастерски объясняя и раскрывая содержание исполняемого произведения. В интерпретации он стремился отразить композиторский замысел, творчески и новаторски подходил к этому уникальному процессу. Михаил Аркадьевич работал в классе над динамической целостностью фортепианного произведения и овладению учениками всем богатством нюансировки и педализации, тщательным образом продумывая изучаемый репертуар. Профессор продолжал и творчески развивал заложенные своим наставником традиции, которые оказались эффективны и востребованы следующими поколениями в сфере музыкального образования нашей страны. М. А. Бергер сформировал основной коллектив преподавателей белорусской консерватории из числа уже своих преемников, укрепив традиции школы Л. В. Николаева в современном белорусском исполнительстве и педагогике.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая / 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. В помощь музыкантам-педагогам. Вопросы и ответы, советы и пожелания молодым педагогам-пианистам и студентам заочного обучения консерватории и музучилища // Рукопись из архива Б. М. Бергера. 34 с.
4. Бергер М. А. Главная цель жизни // Рукопись из архива Б. М. Бергера. 48 с.
5. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
6. Околова С. Б. Некоторые аспекты воспитания пианиста в классе профессора М. А. Бергера: метод. разработка. Минск: Белорусская государственная академия музыки. 38 с.
7. Растопчина Н. М. Павел Алексеевич Серебряков. Л.: Музыка, 1970. 56 с.
8. Савшинский С. И. Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог. Л.-М.: гос. муз. изд-во, 1950. 189 с.
9. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2003. 340 с.