

сей западных рок-групп; научно-технический прогресс, связанный с внедрением в обиход средств записи и прослушивания рок-композиций; популяризация рок-музыки за счет радиостанций и телевидения; возникновение отечественных самостоятельных рок-групп и ВИА, заложивших фундамент для рождения профессионального белорусского рока.

1. *Дистер, А.* Эпоха рока / А. Дистер ; пер. с фр. Е. Масловой. – М. : Астрель : АСТ, 2005. – 176 с.

2. *Козлов, А. С.* Рок: истоки и развитие / А. С. Козлов. – М. : Мегасервис, 1998. – С. 140

3. *Саркитов, Н. Д.* Рок-музыка: сущность, история, проблемы (краткий очерк социальной истории отечественной рок-музыки) / Н. Д. Саркитов, Ю. В. Божко. – М. : Знание, 1989. – 63 с.

4. *Квяткович, У.* Беларускі рок-н-рол вачыма сяброў / У. Квяткович // Бярозка. – 1991. – № 3. – С. 18–19.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М. А. БЕРГЕРА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

А. Е. Лебедева,

*преподаватель кафедры музыкальной педагогики,
истории и теории исполнительского искусства
Белорусской государственной академии музыки*

Музыкальное образование и исполнительство в их диалектических связях с прошлым и направленностью в будущее можно рассматривать на основе развития преемственности в музыкальном искусстве. Понятие преемственности тесно связано с понятием художественной школы, которое включает в себя преемственную передачу тайн творчества, художественных навыков, профессионального мастерства в узком его значении (овладение технологией искусства, умение работать с материалом, придавать ему соответствующую законам данного вида искусства форму) [8, с. 37]. Одним из видов художественной школы является понятие «фортепианная школа», которое фигурирует в педагогике, исполнительстве, искусствоведении. При помощи его обозначают преемственность исполнитель-

ской традиции в рамках конкретной национальной культуры, отмечают последовательность в развитии идей выдающихся педагогов-пианистов, определяют единство эстетических взглядов в творчестве различных художников, выявляют их генетическую общность.

Развитие белорусского искусства невозможно представить себе без заслуженного артиста БССР, профессора Михаила Аркадьевича Бергера. Его жизнь была тесно связана с развитием музыкального образования, с созданием белорусской фортепианной школы. Он воспитал не одно поколение пианистов-исполнителей, педагогов, концертмейстеров, которым старался передать свое огромное музыкальное дарование, святую любовь к музыке, уважение к педагогическому труду и просто человеческую доброту. С 1938 по 1941 г. Михаил Аркадьевич был ректором Белорусской государственной консерватории им. А. В. Луначарского.

Определяющее влияние на творчество воспитанника русской фортепианной школы М. А. Бергера (ученик О. К. Калантаровой и Л. В. Николаева) оказал «образ единой традиции» (А. А. Семеновский), когда «последователи школ ... стремятся походить на своих учителей, поддерживать жизнь их начинаний» [7, с. 4]. Этот образ проявлял себя, прежде всего, в педагогической деятельности. Педагогические принципы профессора формировались в преемственной зависимости от состояния музыкально-исполнительской культуры того времени, включая в себя ценные традиции предшествующих поколений и новые идеи современного исполнительства и педагогики.

Завершив свое обучение в Минском музыкальном техникуме в классе Е. Л. Жива, он поступил в Ленинградскую консерваторию, где достаточно ярко проявил себя как виртуоз: играл трудные сочинения, обладая несомненным эстрадным дарованием. Первые годы обучался в классе профессора О. К. Калантаровой. В 1931 г. перешел в класс профессора Л. В. Николаева, который сразу же предложил своему ученику уделить внимание более скромным и менее виртуозным произведениям, чтобы отточить музыкальный слух и интеллект. [2, с. 19].

После отличного окончания консерватории М. А. Бергер вернулся в г. Минск и начал преподавать в Белорусской государственной консерватории и в музыкальном техникуме. Претворяя педагогические принципы своего учителя Л. В. Нико-

лаева, в работе с учениками М. А. Бергер тщательно занимался научным анализом явлений пианистического искусства, их обобщением и систематизацией. Исполнение учеников профессора отличалось высоким техническим мастерством, логичностью творческой интерпретации. За сорок лет педагогической работы он воспитал разносторонне образованных, художественно мыслящих пианистов, композиторов, педагогов, концертмейстеров. Учениками М. А. Бергера были В. В. Оловников, Л. П. Юшкевич, Л. С. Шеломенцева, А. И. Химченко. Л. З. Тер-Миносян, А. П. Володько, Л. А. Малышева, В. А. Шелихин, Б. З. Боднич, В. Соколов, В. С. Бельченко, А. Богданович, В. Криштопенко, И. П. Поливода, Н. А. Жога, И. Г. Нисневич, С. Б. Околова, С. А. Оськина, Л. Л. Дедук, И. Жарова, А. Б. Корженевская, А. Порецкий, В. Ильичев, Л. Ильичева и др. [2].

Значительные результаты педагогической деятельности М. А. Бергера 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 самого профессора, 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 [4, с. 112].

Одним из важнейших моментов в работе с учениками М. А. Бергер считал использование метода положительной мотивации к занятиям и выработку работоспособности. Взаимоотношения педагога и ученика должны строиться на принципе сотрудничества, поддержки, но незаметно для ученика педагог обязан приучить его к определенным требованиям, к определенной школе.

Отличительной особенностью принципов профессора была конкретность педагогических рекомендаций. Как и Л. В. Николаев, М. А. Бергер на своих уроках не только говорил, что

нужно сделать, но объяснял и показывал, как этого добиться и как нужно работать каждому ученику, учитывая его индивидуальные особенности. Форма произведения, гармония, полифония, модуляции, динамические изменения, фразировка, аппликатура и т. д. – все подвергалось анализу, после чего следовали рекомендации по конкретным приемам, с помощью которых студент мог понять и раскрыть содержание музыки. Он учил находить красоту, тембровое своеобразие и обаяние фразы через оттенки педализации, сочетание педальной и беспедальной звучности. Следуя принципу Л. В. Николаева, М. А. Бергер придавал большое значение исполнительской динамике, нюансировке. Требование верной нюансировки всегда вытекало из смысла произведения [2].

Осознанность процесса освоения музыкального произведения и его исполнения, по мнению М. А. Бергера, заключалось в развитии мышления и пианистических навыков студента на определенном, удобном педагогу и студенту материале. Он говорил, что, когда студенты с его помощью пройдут несколько произведений наиболее значительных и разных стилей, им уже не страшно будет самостоятельное плавание в море музыки. Заложенные основы сформируют у музыканта, прежде всего, бережное отношение к тексту, авторскому замыслу, который он научится понимать, а отсюда появится и верное прочтение идеи, содержания произведения и зарождение собственной трактовки сочинения [2].

Основные николаевские идеи по техническому совершенствованию претворялись в педагогической практике М. А. Бергера. Профессор высоко ценил виртуозное пианистическое мастерство, но работа над техническими средствами воплощения музыки всегда зависела от содержания произведения. Именно этому учил своих учеников Л. В. Николаев: «Коль это достигнуто – пианист подошел к цели, которую ставит перед ним школа в данном случае, – к выработке своей техники, т. е. техники, вытекающей из художественно-исполнительских потребностей и психомоторных свойств организма пианиста» [6, с. 189]. Тренировочная техническая работа в классе М. А. Бергера проводилась на материале инструктивного или художественного произведения («механические» упражнения использовали фактурные формулы художественного произведения).

Формула любого упражнения рассматривалась как заготовка к художественному произведению.

Следуя традиции Л. В. Николаева, М. А. Бергер уделял много внимания проблемам постановки рук: «зажатости» и «рассхлябанности» рук, незвучащих пальцев, при этом использовал в своей практике систему упражнений, разработанных на художественном материале. В подавляющем большинстве удавалось незаметно для ученика «смягчить» зажатые руки путем «включения» его всего в игру.

Принцип индивидуальности, художественного развития в школе Л. В. Николаева, а затем и в педагогической практике М. А. Бергера заключался в целенаправленном и систематическом развитии индивидуальности каждого ученика в классе. В этом процессе многое зависело от проведения урока. Профессор проявлял чуткость к индивидуальности ученика, выслушивал, вникал в задуманную учеником интерпретацию, находил слова одобрения для всего достойного, что прозвучало в исполнении студента, а лишь затем переходил к тщательному анализу. Педагог основным методом работы на уроке считал исполнительский показ педагога, который должен быть примером и вызывать у ученика желание повторить показанное. Свои методические указания профессор, будучи прекрасным пианистом, всегда подкреплял показом за вторым роялем.

Умная репертуарная политика была еще одним средством, позволяющим развивать индивидуальность ученика. М. А. Бергер был убежден, что некоторые произведения классики полезно проходить со всеми учениками, и строго придерживался принципа от простого к сложному. Количество пройденных произведений в классе обычно было небольшим, но они должны были исполняться безупречно. Первоначальное консерваторское обучение проводилось на материале произведений И. Баха и венских классиков, особенно рекомендовались сочинения Й. Гайдна. Для освоения искусства интонирования профессор настоятельно советовал давать студентам и аспирантам произведения Ф. Шуберта.

В педагогической работе М. А. Бергера отражались его композиторские навыки. Все, что было написано белорусскими композиторами в то время, исполнялось учениками класса на публичных концертах. Сам М. А. Бергер был первым исполнителем сонатины Н. Аладова, прелюдий и фортепианной поэмы

на тему песни «А зязюлька кукавала» П. Подковырова. Студентами и аспирантами класса впервые были исполнены фортепианная соната А. Богатырева, прелюдии П. Подковырова, две сюиты и токката Э. Тырманд, концерт Р. Бутвиловского. Ученики играли произведения и своего педагога: баркаролу, колыбельную, скерцо и вариации на белорусскую тему, песню без слов, этюд в форме вальса, скрипичную фантазию.

Часто проходили тематические концерты класса. В 1956 г. состоялся концерт из произведений В. Моцарта [1, с. 8]. В 1964 г. прозвучал концерт из произведений Й. Гайдна [3]. Композитор П. П. Подковыров, рецензируя этот концерт, отмечал, что «молодые пианисты нашей консерватории избежали формально-музейного подхода к трактовке, старинная классическая музыка звучала свежо и по-современному ярко» [5]. В 1973 г. состоялся концерт из произведений советских и белорусских композиторов [1, с. 18].

Таким образом, педагогические принципы М. А. Бергера сформировались в преемственной зависимости от достижений школы Л. В. Николаева. Профессор претворял в своей деятельности важные основы воспитания индивидуальности, творческой активности, самостоятельности и работоспособности ученика, приучал к определенным требованиям, к определенной школе. М. А. Бергер интеллектуализировал процесс обучения, осознанно и рационально подошел к освоению музыкального произведения и преодолению трудностей. Он высоко ценил виртуозное пианистическое мастерство, усердно занимался техническим развитием, работал над постановкой рук. Репертуарная традиция М. А. Бергера, сохранив черты русской фортепианной школы, развивалась в преемственной зависимости от достижений предшествующих эпох и обогащалась новыми произведениями современных белорусских композиторов.

Рассматривая проблему преемственности в фортепианном искусстве, можно понять суть пианистической школы на современном этапе, тенденции ее развития. Если есть единомышленники, преемники, ученики, значит, школа жива и будет развиваться. Сейчас можно с уверенностью сказать, что М. А. Бергер, воспитав плеяду талантливых музыкантов, претворяя традиции школы своего учителя в белорусском искусстве, был одним из создателей белорусской фортепианной школы.

1. Афиши концертов студентов и преподавателей Белгосконсерватории за 1973 г. / Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 83. – Оп. 1. – Д. 337.
2. Бергер, М. А. Главная цель жизни / М. А. Бергер // Рукопись из архива Б. М. Бергера. – 48 с.
3. Бергер, М. А. Уроки с Леонидом Владимировичем Николаевым / М. А. Бергер // Рукопись из архива Б. М. Бергера. – С. 30–31.
4. Николаев, Л. Несколько слов об исполнительстве / Л. Николаев // Советская музыка. – 1935. – № 7–8. – С. 112–113.
5. Подковыров, П. Вечер музыки Гайдна / П. Подковыров // ЛіМ. – 1964. – 3 крас. – С. 6.
6. Савшинский, С. И. Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог / С. И. Савшинский – Л. – М. : Музгиз, 1950. – 189 с.
7. Семяцкий, А. А. Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале исполнительских школ) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. / А. А. Семяцкий. – М., 1997. – 169 л.
8. Фомин, В. П. Школа-мастерская как феномен культуры / В. П. Фомин // Музыкальное образование – личность – культура : сб. ст. – М., 1989. – 127 с.

ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ЛИНЕЙНОСТИ И НЕЛИНЕЙНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ РЕПЕТИТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

О. Б. Лойко,

*преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

В музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI в. наблюдается актуализация художественных течений, направленная на преодоление чрезмерной усложненности, звуковой перегруженности музыки второй волны авангарда. Наибольшее значение в этом русле композиторских исканий приобрело широкое эстетическое движение к «новой простоте», неразрывно связанное с формированием философской и творческой концепции минимализма в музыке. Одним из главных способов воплощения концепции минимализма в музыкальном