ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БЕРТЫ СОЛОМОНОВНЫ МАРАНЦ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В 20–50-Е ГОДЫ XX ВЕКА

Обращаясь к исполнительской и педагогической деятельности Берты Соломоновны Маранц, выдающейся пианистки и педагога, сыгравшей огромную роль в развитии музыкальной культуры регионов России, интересно проследить и соотнести её опыт с развитием профессионального академического образования того времени, в которое она работала. Начало карьеры Берты Маранц совпало с революцией 1917 года и первыми годами советской власти. Завершение её профессиональной деятельности произошло в 1990 году – это был одновременно и «финальный аккорд» в существовании СССР. Иными словами, Б. С. Маранц являлась в буквальном смысле ровесницей советской эпохи, её активная плодотворная преподавательская и исполнительская работа отражала идеи, задачи, цели и в целом развитие советского профессионального музыкального образования. Берта Маранц как преподаватель высшего звена – консерватории, преподаватель музыкального училища и специализированной школы-десятилетки могла наблюдать и анализировать одновременно все уровни подготовки педагогов-пианистов, а её многогранная деятельность способствовала формированию целостного педагогического процесса.

1920– 1950-е годы – отмечались формированием профессионального музыкального образования в России. Академическая музыкальная культура смогла продвинуться в отдалённые регионы нашей страны. Это произошло благодаря масштабным организационным мероприятиям советского правительства в совокупности с многогранной преобразовательской деятельностью отечественных музыкантов-исполнителей, в том числе и Берты Соломоновны Маранц. После Октябрьской революции, как известно, была радикально изменена организация музыкального образования. Руководство музыкальными учреждениями и их финансирование целиком взяло на себя государство, в соответствии с Декретом Совета народных комиссаров о передаче всех учебных заведений в ведение Народного комиссариата просвещения от 5 июня 1918 года благодаря чему доступ к бесплатному профессиональному образованию смогли получить представители трудящейся молодёжи и неимущих слоёв населения. В начале 1920-х годов определились общие идеи, положенные в основу нового музыкального образования.

Следует отметить наиболее важные из них.

1. Провозглашение обязательного музыкального обучения (Постановление Музыкального отдела Наркомпроса о преподавании пения и музыки в единой трудовой школе) и признание огромного значения общего музыкального образования для поднятия культуры народа.

2. Понимание необходимости подготовки музыкантов, которые обладали бы точно очерченной специализацией (исполнительской, композиторской, педагогической, просветительской, музыковедческой) и в то же время владели широким кругом знаний по смежным предметам и общественным дисциплинам.

3. Требование к музыкантам любой профессии сочетать свою профессиональную деятельность с просветительской. Нарком просвещения А. В. Луначарский лично принимал участие в пропаганде классической музыки: адаптировал либретто опер, публиковал статьи о классической музыке для тех слоёв населения, которые прежде никогда её не слышали, выступал со вступительным словом на концертах классической музыки перед рабочими на фабриках. Под влиянием обозначенных тенденций закладывались основы музыкальных и педагогических воззрений Б. С. Маранц. В последующие годы эти идеи находили всё более многогранное претворение в её учебной и профессиональной деятельности как музыканта и педагога.

Музыкой начала заниматься дома в возрасте семи лет. С 1920 по 1922 год училась в Народной консерватории «Всерабис» (Одесса), в 1922–1923 годах – в музыкальной профшколе в Проскурове, с 1923 по 1924 год – в Первом музыкальном техникуме в Одессе и с 1925 по 1927 год – в Одесской народной консерватории. Её преподавателями по фортепиано были: до 1917 года Е. П. Диккер (которая, по воспоминаниям Б. С. Маранц, была последовательницей анатомо-физиологической школы Р. Брейтгаупта); далее, в профшколе, П. Лиссер (никаких сведений о ней, кроме записи в анкете для поступления в МГК, не обнаружено). В техникуме Маранц училась у известного немецкого педагога, ученика Т. Лешетицкого, Д. С. Айсберга. В 1936 году в Париже, куда Айсберг эмигрировал после революции, он напишет популярное эссе «Проблемы фортепианной техники» с приложением из 775 упражнений. стратегии в подборе репертуара.

У Берты Михайловны учились М. Гринберг, Э. Гилельс, Т. Гольдфарб, Г. Мирвис, композитор О. Фельцман. В своей методике преподавания Б. М. Рейнгбальд опиралась на природные, индивидуальные способности ученика, о чём она писала в одной из своих статей: «Рано я осознала, что не нужно “тянуть” учеников к моему пониманию, а следует глубоко изучить их возможности, особенности, их личность, перспективы... Некоторое время я не учила ученика, а изучала его... Настоящий педагог приспосабливается к данным каждого ученика и раскрывает его индивидуальность». Большое внимание на своих уроках Берта Михайловна уделяла грамотному разбору новых произведений. Особое место в подготовке исполнителя она отводила умению играть полифонические произведения, при этом одной из форм работы в классе было пение одного голоса и игра других. Как признавалась Б. С. Маранц, такой метод прохождения баховского трёх- и четырёхголосия она целиком заимствовала у Рейнгбальд. По воспоминаниям Б. С. Маранц, занимаясь с Б. М. Рейнгбальд, она поняла, что «работа над произведением должна носить творческий характер», «горение» во время занятий – залог успеха в продвижении молодого музыканта. Берта Михайловна считала, что необходимыми для преподавателя качествами являются «любовь к педагогическому труду, неиссякаемая трудоспособность, умение отдать всего себя, всю свою жизнь, время, помыслы ученикам, умение жить их интересами, зорко следить за всеми этапами их развития…». В Одесской консерватории Берта Соломоновна занималась также и работала концертмейстером у другого выдающегося преподавателя – Петра Соломоновича Столярского. Здесь же она познакомилась и играла в ансамбле с Д. Ойстрахом. Столярский практиковал в классе нетрадиционные способы разучивания произведений: игру в унисон одной пьесы несколькими скрипачами, быстрое выучивание произведений за неделю до концерта. Пётр Соломонович стремился к тому, чтобы музыка стала жизнью его учеников, занимался много, увлечённо, прибегал к многочисленным сравнениям исполняемой музыки с различными сторонами и явлениями жизни. Столярскому «приписывался» редкостный дар – угадывать одарённость ученика. Много внимания он уделял воспитанию артистизма. По его личной просьбе в классе была даже сооружена маленькая эстрада. Берта Маранц в своих воспоминаниях о Столярском и Рейнгбальд отмечала, что в обоих «кипел огромный педагогический темперамент!».

В 15 лет Б. С. Маранц начала заниматься педагогической деятельностью в детском доме в Проскурове. В середине 1920-х годов она регулярно концертировала в клубах и других учреждениях культуры с известными классическими произведениями. Таким образом, к двадцати годам у Берты Соломоновны накопился разнообразный опыт приобретения профессиональных навыков и умений. У неё была возможность сравнить различные формы работы и, что очень важно, понять, что преподавательская деятельность наравне с исполнительской представляет самоценный творческий процесс от начала до конца, а роль наставника, степень его воздействия на учеников и его профессионализм являются решающими в становлении учащихся.

Второй период – Московский (1927–1934) – стал для Берты Соломоновны новой ступенью в её становлении как музыканта и педагога. В 1927 году Берта Маранц, вслед за многими одесскими музыкантами-исполнителями (Д. Ойстрахом, Т. Гольдфарб, М. Гринберг), поступила в Московскую консерваторию. По рекомендации Ф. Блуменфельда её взял в свой класс Г. Г. Нейгауз.

В 1927 году она стала политруком курса, в 1928-м – членом профсоюзного кружка при губотделе Союза профторгслужащих, где занималась концертной работой. Такая прпагандистская и организационно-просветительская деятельность была характерна для студентов всех вузов в тот период. В годы её учебы в консерватории, как и в других учебных заведениях страны, специальное внимание уделялось приобщению молодёжи к будущей профессии непосредственно в самом учебном заведении. Так, в 1930 году Берта Маранц на добровольных началах становится концертмейстером класса камерного пения у певицы и преподавателя Зои Лодий.

Как и все студенты, Маранц давала концерты в самых различных учреждениях и на предприятиях Москвы: на фабриках, заводах, в домах культуры. С 1930-х годов её игру как солистки Московской филармонии можно было услышать по радио.

При всём многообразии деятельности Берты Соломоновны Маранц в период обучения в Московской консерватории главным в её становлении как исполнителя и педагога были занятия в классе Генриха Густавовича Нейгауза. В его творческой мастерской в тот момент собрались настоящие звёзды – Эмиль Гилельс, Эммануил Гроссман, Теодор Гутман, Марк Мильман, Семён Бендицкий. Спустя 13 лет после смерти Генриха Густавовича Маранц написала: «Сила дарования Нейгауза в единстве эмоционального и аналитического… …после уроков хотелось не только играть, хотелось научиться мыслить вширь и вглубь».

В классе учителя Берта Маранц стала, по его признанию, «самой интеллектуальной ученицей» – эту надпись Г. Г. Нейгауз сделал на подаренной Берте Соломоновне собственной фотографии. Сила, новизна педагогики того времени заключалась в огромной роли воспитания личности ученика. Идейная направленность, ярко выраженная в содержании многих дисциплин, нашла претворение в обучении в музкально-исполнительских классах. На первом месте было развитие мировоззрения учащегося, умение разбираться в музыкальном произведении с позиций не только исполняющего, но и композитора, слушателя. «Богатая артистическая натура Нейгауза, казалось, не совмещалась с понятием “систематический педагогический процесс”, но оказывалось, что в его педагогике была та целеустремлённость к главному, к “музыке” в самом масштабном понимании»; «В большом “списке” этих самых профессиональных навыков в поле зрения Нейгауза удельный вес “быстрого двигания пальцами” был меньшим, чем быстрота слуховой реакции».

В последующие годы музыкальную деятельность Б. С. Маранц во многом определяла направленность государственной политики в сфере развития системы музыкального образования. А. В. Луначарский выдвинул идею о том, что вся система общего образования, от детского сада до университета, должна представлять собой «одну лестницу». Началась работа по типизации музыкальных учебных заведений и обновлению их программ, в которой принимали участие виднейшие советские музыканты. К 1933 году упорядочение общей структуры советского музыкального образования было в основном завершено. Так, 4-летние музыкальные школы были преобразованы в 7-летние, музыкальные училища готовили кадры для музыкальных школ, высшим звеном являлись консерватории.

В начале 30-х годов стала очевидной проблема нехватки профессиональных кадров в регионах, где открывались филармонии и театры, создавались оркестры и хоры, а исполнителей явно не хватало. Лишь в 1934 году открывается первая консерватория на неевропейской части СССР – Свердловская (с 1946 года – Уральская). Именно с нею связан следующий период жизни Берты Соломоновны Маранц – Свердловский (1934–1954), который можно охарактеризовать как время становления её педагогического мастерства. Уральскую государственную консерваторию «по происхождению» можно в полном смысле слова назвать «отечественной». Педагоги, которые начали в ней работать, – выпускники Московской консерватории.

Большая заслуга Берты Маранц как регионального педагогамузыканта заключалась в том, что в последующие годы её деятельность была направлена не только на устранение недостатков работы отдельных преподавателей или школ, а на совершенствование процесса подготовки профессионалов в целом. С открытием в 1950-е годы методических кабинетов для преподавателей музыкальных школ Б. С. Маранц включилась в их деятельность.

Многие из учеников Б. С. Маранц по её совету или рекомендации работали концертмейстерами в классах академического пения или оперно-симфонического дирижирования, где расширяли свои знания музыкальной литературы. Учебная, учебно-методическая, воспитательная работа, проводимая Б. С. Маранц, охватывала все стороны жизни начинающих музыкантов. На это, в частности, был направлен широко применяемый ею метод «полного погружения» студента в музыкальную среду. Недостаточно, чтобы ученик просто хорошо играл на рояле, считала Б. С. Маранц, он должен был стать образованным членом общества, способным самостоятельно развиваться и передавать свои знания будущим поколениям. Высокая репродуктивность её школы в следующих поколениях во многом связана именно с этим методом погружения. Отметим, что для региональных консерваторий и регионального образования того периода в целом было важно подготовить как исполнителей, так и педагогов-просветителей, а это требовало решения новых задач и применения новых методов в работе педагогов. Для будущей работы преподавателя вопросы: «как это должно звучать?» и «как достигнуть желаемого результата (с различным уровнем подготовки)?» – одинаково значимы. Акцент делался не на репертуарные предпочтения молодого исполнителя, а на понимание и исполнение музыки всех стилей и жанров.

Отечественная война 1941–1945 годов прервала мирную жизнь в стране, трагические события заставили многих людей покинуть свои дома. В 1941 году началась эвакуация столичных учебных заведений и филармоний вглубь страны. В Свердловске оказались сразу две консерватории – Ленинградская и Киевская. Московская консерватория была эвакуирована в Саратов, Ленинградская филармония – в Новосибирск и т. д. По всей Сибири и Уралу, по союзным республикам были рассредоточены ведущие столичные театры и творческие коллективы. Несмотря на суровую жизнь, на многочисленные трудности, такая трансформация существенно стимулировала развитие музыкальной культуры восточных регионов. Концертная жизнь Свердловска в годы войны чрезвычайно активизировалась. Авторские вечера давали Р. М. Глиэр, Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Хренников. На филармонических концертах можно было услышать игру Э. Гилельса, М. Гринберг, Н. Голубовской, Г. Нейгауза, Д. Ойстраха. В консерватории читали лекции Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Д. В. Житомирский . За три года музыкальное образование в Сибири, на Урале и Дальнем Востоке совершило качественный скачок в своём развитии. Перемещение в центр страны столичных учебных заведений в годы Второй мировой войны можно считать кульминацией векового взаимодействия столиц и провинции. В этот период Берта Маранц работает в тесном сотрудничестве со своим учителем Генрихом Нейгаузом – его присутствие и поддержка дают ей новый стимул для совершенствования. Она стала глубже анализировать исполнительский процесс, увлеклась учением И. П. Павлова о высшей нервной деятельности. Напряжённая работа в классе, профессиональное общение с известными преподавателями других консерваторий сочетались у неё с концертной деятельностью в госпиталях, военных округах, в цехах заводов.

В 1946 году Берта Соломоновна получает звание профессора. Из характеристики, данной ей Г. Г. Нейгаузом при выдвижении на учёное звание профессора в 1945/46 году: «Вся её деятельность, умная, высококультуная, основанная на очень глубоких знаниях и широком образовании, проникнутая превосходным вкусом, является без всякого преувеличения образцовой».

Евгений Левитан, один из её свердловских учеников, вспоминает, что на их совместных встречах часто затрагивался вопрос о личности музыканта в обществе, об ответственности педагога. Из доклада Б. С. Маранц «Об идейно-воспитательной работе в классе»: «Мы хотим и должны влиять на ученика таким образом, чтобы вырастить не просто специалиста, но специалиста – советского гражданина, относящегося к своему делу с любовью, с ответственностью, стремлением к совершенствованию». Ученики отмечали, что класс Берты Соломоновны, уделявшей специальное внимание обретению студентами коммуникативных навыков, был очень дружным. Обычным для её класса было совместное обсуждение выступлений после классного вечера или выездного концерта.

Берта Соломоновна не боялась критиковать учебный процесс, писала письма в вышестоящие органы по поводу недостатков в организации экзаменов и прослушиваний. Из записей свердловского периода: «Необходимо: 1) увеличить количество самостоятельно подготовленных произведений; 2) найти формы проверки умения слышать дифференцированно музыкальную ткань ; 3) нужен коллоквиум типа такого, какой мы устраиваем при поступлении. Активная, порой критическая позиция по отношению к процессу подготовки будущих специалистов – одна из особенностей её педагогической деятельности.

В начале 1950-х годов Б. С. Маранц включается в новую для себя деятельность – исследовательскую. В 1950 году она выступает на кафедре специального фортепиано с докладом «Самостоятельная работа студента-пианиста».

Навыки и умения, получаемые в процессе изучения произведения и пианистического им овладения, она связывает с выработкой правильных рефлексов. По её мнению, это может быть и конкретный приём, и понимание, как нужно играть фактуру данного автора (стилевые особенности). Последнее Берта Соломоновна называет «музыкальными комплексами». Столкнувшись в очередном произведении с изученным ранее «музыкальным комплексом» , студент не начинает работу с нуля, а переходит на следующий уровень осмысления материала. Выучивание произведения Берта Соломоновна рассматривает как создание «динамического стереотипа», цепочки условных рефлексов. В создании нужного рефлекса она выделяет направленное («повышенное») внимание – «умение научиться сосредоточить внимание на той задаче, которую ученик перед собой ставит» . При этом особо подчёркивается, что часто «ученик даже не знает, что значит “быть внимательным”. Этому также приходится учить на уроках». Внимание направляется на умение слушать, «вслушиваться» в то, что ученик делает, а именно в «осмысленную музыкальную ткань». Координация слуха и мышления происходит за счёт внимания. Следующая глава посвящена переходу от вслушивания к двигательной области исполнения. «Развивая тонкость слышания и точность прикосновения, мы должны тщательно наблюдать за тем, как ученик реализует свои достижения». В процессе создания правильного движения Маранц выделяет значение нервных процессов возбуждения и торможения, их взаимодействия, силы, подвижности. В последней главе автор выходит на интеллектуальное развитие ученика, на связь между его общим развитием и профессиональным продвижением, доказывая, что процесс работы над произведением бесконечен. Необходимо отметить, что данный труд Б. С. Маранц, как и все последующие, обращён к преподавателям, на которых, согласно её убеждениям, лежит вся ответственность за подготовку музыканта-исполнителя. Сверхзадачей педагога она считала выработку у ученика требовательности к своей работе. Требовательность для Берты Соломоновны – синоним самостоятельности, и здесь мало только профессиональных навыков, нужно воспитать особое отношение к своему делу.

В 1952 году Б. С. Маранц готовит доклад «Некоторые вопросы, возникающие при прохождении с ученика- , в 1953-м появляется отдельная, посвщённая учению И. П. Павлова работа «О применении некоторых положений учения И. П. Павлова к музыкальной педагогике» и доклад «Работа над пианистическими приёмами со студентами консерватории». В этом докладе наглядно раскрывается присущий ей аналитический подход к решению проблем в работе с учениками. Берту Соломоновну интересуют вопросы появления и закрепления (автоматизации) правильных навыков, решения творческих задач с точки зрения внутренних психических и психологических механизмов. В этом проявляется её интеллектуальность и материалистический подход к анализу художественных явлений. На первое место Б. С. Маранц ставит свободу аппарата. Многообразие музыкальных задач порождает такое же многообразие двигательных решений, которые должны строго подчиняться правильному слуховому представлению. «Метод показа» она разделяет на три составляющие: ● подробное слуховое восприятие (самое важное); ● зрительно воспринимаемый приём, переходящий в мышечное ощущение; ● словесные объяснения, включающие всевозможные ассоциации и сравнения, понятные ученикам. В «метод показа» включён «контроль педагога». Глубокая включённость преподавателя в процесс совместной с учеником работы, рефлексия, наблюдательность в каждый момент формирования профессиональных навыков и умений – та сила, на которую ученик опирается и которая передаётся ему.

Результативность педагогики Берты Соломоновны во многом обусловлена совпадением её гражданской позиции с идеями и взглядами обозначенного периода, где воспитание личности и профессиональных качеств объединено в одно целое. Приоритетным направлением работы в классе являлось развитие мышления учащегося. Тщательная, подробная, продуманная работа над произведением способствовала развитию самостоятельности, второму по значимости элементу в воспитании профессионала для Б. С. Маранц. Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что актуализация опыта и деятельности региональных педагогов, одним из которых являлась профессор Уральской и Горьковской (Нижегородской) консерваторий Берта Соломоновна Маранц, не только дополнит и обогатит историю и теорию отечественной фортепианной педагогики, но и даст новый ракурс для анализа многих вопросов, касающихся сохранения и поддержания музыкальной академической культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. // Известия ВЦИК Советов рабочих и солдатских депутатов. – № 13. – 5 июня 1918 г. – М. : Изд-во Управления делами Совнаркома СССР, 1942. – 538 с.

2. Баренбойм, Л. А. Музыкальное образование в дореволюционной России и в СССР / Л. А. Баренбойм // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3 / под общ. ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Музыка, 1976. – 547 с.

3. Луначарский, А. В. В мире музыки / А. В. Луначарский. – М. : Советский композитор, 1958. – 550 с.

4. Дело № 130. Б. С. Маранц // Архив МГК им. П. И. Чайковского. – Арх. 1. – Ед. хр. 138. – 20 с.

5. Рейнгбальд, Б. М. Как я обучала Эмиля Гилельса, 1966. – 315 с.

6. Архив Б. С. Маранц // Архив Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки : документы, личные записи, справки, афиши Б. С. Маранц.

7. Аракелова, О. А. Профессиональное музыкальное образование в период становления (1918–1930-е годы) / О. А. Аракелова // Мир науки, культуры и образования. – 2012. – № 2 (33). – С. 312–315.

8. К юбилею уральской консерватории. Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского. 75 лет истории / под. ред. Е. Н. Федорович, Л. К. Шебалина. – Екатеринбург : 2009. – 595 с.

9. Берта Маранц: Играть? Обязательно играть! : воспоминания, статьи, переписка / сост. Б. Гецелев, Т. Сиднева. – Н. Новгород : Деком, 2007. – 368 с. – (Серия «Замечательные нижегородцы»).

10. Лузум, Н. Я. Берта Маранц – пианистка и педагог / Н.Я.Лузум. – Горький : ВолгоВятское книжное изд-во, 1989. – 209 с.