

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Факультет искусств
Кафедра фортепиано

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАНО В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ

Сборник статей

Под общей редакцией
доктора педагогических наук, профессора
Д. В. Щирина

Санкт-Петербург
2016

УДК 780.616.432 : 378

ББК 85.315.42 – 7р

В 74

Издается по решению редакционно-издательского совета

Санкт-Петербургского института культуры

Рекомендовано научным советом Санкт-Петербургского института культуры

Протокол № 18 от 16.02.2016

Под общей редакцией

Д.В. Щирина

доктора педагогических наук, профессора,
заведующего кафедрой фортепиано

Санкт-Петербургского государственного института культуры

Рецензенты:

Мальцев С.М.

доктор искусствоведения,

профессор кафедры специального фортепиано

Санкт-Петербургской государственной консерватории

им. Н. А. Римского-Корсакова

Молзинский В.В.

кандидат искусствоведения, доктор исторических наук,

профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки

Санкт-Петербургского государственного института культуры

Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры: сб. ст. / М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, фак. искусств, каф. фортепиано ; под общ. ред. Д.В. Щирина. – СПб. : Издательство «КультИнформПресс», 2016. – 174с.

ISBN 978-5-8392-0576-5

Сборник статей посвящен различным аспектам преподавания фортепиано в вузе культуры.

Может быть использован в качестве вспомогательного материала в учебном процессе высших и средних учебных заведений, а также при изучении музыкально-исторических, методологических и методических вопросов современной фортепианной педагогики.

ISBN

© Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2016

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

<i>Введение</i>	5
<i>Т. А. Зайцева.</i> В служении новой музыкальной России: Балакирев и Боткины <i>Tatiana A. Zaytseva.</i> In the service of new Russia music: Balakirev and Botkins.....	7
<i>А. А. Пономарев.</i> Педагогические и просветительские воззрения А.Г. Рубинштейна: полтора столетия спустя <i>Alexander A. Ponomarev</i> Pedagogical and educational views of Anton Rubinstein: a century and a half later.....	15
<i>О. В. Онегина.</i> Фортепианные этюды С. М. Ляпунова: педагогические аспекты интерпретации <i>Olga V. Onegina.</i> Piano etudes by Sergei Lyapunov: pedagogical aspects of interpretation.....	21
<i>Р. В. Ксенофонтова.</i> Педагогические воззрения М. Н. Курбатова в контексте современной фортепианной педагогики <i>Rosalia V. Ksenofontova.</i> Pedagogical views of Michael Curbatov in the context of contemporary piano pedagogycs.....	53
<i>К. Ю. Щирина.</i> К вопросу об изучении редко исполняемых произведений в классе фортепиано <i>Karine Ju. Shchirina.</i> To the study of the rarely performed works in piano classes.....	60
<i>Т. Е. Лупикина.</i> О культуре пианизма, фортепианной технике и слухо-двигательных принципах <i>Tatiana E. Lupikina.</i> About the culture of pianism, piano technique and auditory-motor principles.....	72
<i>В. А. Шляпников.</i> Воспитание навыков употребления левой педали в разных музыкальных стилях <i>Vladimir A. Shliapnikov.</i> Training the skills to use the left pedal in different musical styles.....	100

<i>М. А. Соколова (Колсанова).</i> Об особенностях педагогической работы при обучении леворуких учащихся игре на фортепиано <i>Maria A. Sokolova (Kolsanova).</i> About the peculiarities of pedagogical work in teaching left-handed students to play the piano.....	120
<i>Л. Н. Пепеляева.</i> Об инновационных технологиях в детской музыкальной школе <i>Lyudmila N. Pepeliaeva.</i> On innovative technologies in children's music school.....	131
<i>Мухайлова Е.А.</i> О воспитании артистизма в классе фортепиано <i>Elena A. Mikhailova.</i> About the education of artistry in piano class.....	138
<i>П. В. Кириченко.</i> Творческое взаимодействие студентов разных специальностей с клавирным текстом эпохи барокко <i>Polina V. Kiritchenko.</i> The creative interaction of students of different specialties with the clavier text of the Baroque era.....	147
<i>Д. В. Щирин</i> О системности в восприятии музыкального текста <i>Dmitrii V. Shchirin.</i> About consistency in the perception of musical text.....	161
<i>Abstracts</i>	172
<i>Сведения об авторах</i>	175

Введение

Предлагаемый Вашему вниманию сборник статей – первый выпуск научных и научно-методических работ преподавателей кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры. Это попытка обобщить предшествующие этапы развития научной деятельности и одновременно стремление показать особенности сегодняшнего времени и перспективы. В сборнике размещены не только статьи преподавателей, работающих в вузе, но и преподающих фортепиано в средних профессиональных учебных заведениях, детских музыкальных школах и школах искусств, связанных по роду своей деятельности с нашей кафедрой. Всех нас объединяет желание своими научными, методическими работами, практической деятельностью способствовать формированию современной музыкальной культуры, профессиональному становлению молодых музыкантов – будущих педагогов и исполнителей.

Научная и научно-методическая деятельность является одной из важнейших составляющих профессиональной деятельности современных педагогов. Каждый преподаватель в своей исследовательской деятельности выбирает именно тот ракурс, который, с его точки зрения, наиболее интересен и полезен как для современной музыкальной культуры и фортепианной педагогики в целом, так и для его практической педагогической работы в классе фортепиано. Поэтому круг вопросов, рассматриваемый в этом сборнике достаточно широк. Он касается и музыкально-исторических, и историко-педагогических, и научно-методических вопросов, показывающих новые ракурсы в подходе к педагогическому процессу на кафедре фортепиано. Все темы, которые рассматриваются в сборнике, являются актуальными. Это связано и с осмыслением процессов, происходящих в музыкальной культуре и педагогике, и с тем, что круг дисциплин, преподаваемых на кафедре в настоящее время достаточно широк. Помимо традиционных для выпускающей кафедры дисциплин, таких как специальный инструмент, фортепианный и камерный ансамбль, концертмейстерский класс,

методики преподавания студентами направления бакалавриата «фортепиано» изучаются музыкальная арт-педагогика, история исполнительских стилей, история исполнительского искусства, история русского фортепианного исполнительства, музыкальное просветительство и целый ряд других.

Самой «традиционной» дисциплиной, которая изучается со дня основания кафедры в 1963 году, является дисциплина «фортепиано», которая всегда была обязательной на дирижерских и инструментальных кафедрах нашего института и зачастую «второй специальностью». В этом проявляется общекультурное и «общемусыкантское» значение фортепиано, которое на протяжении многих веков является не просто одним из самых распространенных в концертной и педагогической практике инструментом, на котором можно исполнить практически любое музыкальное произведение, но инструментом, который учит по-мусыкантски мыслить, формирует культуру восприятия различных стилей и направлений музыки, делает мусыканта любого профиля и направления настоящим профессионалом своего дела.

Таким образом, фортепиано как музыкальный инструмент и как дисциплина, и кафедра фортепиано как созвучие творческих мусыкантов являются своего рода символом того, что сегодня кафедра фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры бережно сохраняет, продолжает и развивает все лучшее, что было создано в институте, в Санкт-Петербурге, в России и в мире.

Д. В. Щирин

В СЛУЖЕНИИ НОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ РОССИИ: БАЛАКИРЕВ И БОТКИНЫ

Наверное, неслучайно на 2015 год пришлись две памятные даты: 150 лет со дня рождения выдающегося врача, последнего лейб-медика Евгения Сергеевича Боткина, трагически погибшего вместе с царской семьей Николая II, и 105 лет со дня кончины выдающегося музыканта Милия Алексеевича Балакирева.

Дело не только в том, что они были связаны личными контактами. Хотя никто не отменил поговорку: скажи, кто твой друг, я скажу тебе, кто ты, или, немного перефразируя: скажи, кто твой учитель, и я скажу, кто ты, а Балакирев давал Евгению, как и другим детям Боткиных, уроки фортепиано.

Возглавив Придворную певческую капеллу, Балакирев не только обновил образовательный процесс, предложив новые программы, пригласив в Капеллу учителями выдающихся музыкантов — Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, но позаботился о здоровье своих подопечных. Сразу возник проект перестройки Капеллы — под спальни был отведен бывший концертный зал и отстроен новый концертный зал. То здание Капеллы, которое мы видим сегодня, во многом созидалось усилиями Балакирева. По его настоятельной просьбе доктором в Капелле стал Евгений Сергеевич Боткин.

Балакирева и Боткиных объединяло беззаветное служение «по России», которой они отдали свои недюжинные таланты. Общими в их деятельности были глубинные принципы: движение к высотам науки и искусства органично сочеталось с неподдельной заботой о ближнем вне каких-либо сословных различий. Едва ли не любой нуждающийся, обратившийся за помощью к Балакиреву или к Боткиным получал помощь и поддержку.

Еще Глинка завещал композиторам писать музыку, равно докладную знатокам и любителям. Под таким девизом разворачивалось не только творчество Балакирева, но — много шире — формировалась его концепция новой музыкальной России. Созидая ядро современной музыкальной культуры — Новую русскую школу композиторов, которую составили гении — Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, — Балакирев был далек от ее элитарной замкнутости. Поэтому параллельно он выступил инициатором учреждения Бесплатной музыкальной школы (БМШ) для всех желающих обучаться музыке.

Символично, что открытие БМШ состоялось в зале Медико-хирургической академии 18 марта 1862 года. А 31 марта Балакирев впервые приходит на прием к знаменитому доктору Сергею Петровичу Боткину (отцу Евгения Сергеевича). Примечательна его характеристика Балакиревым:

«На меня он произвел очень приятное впечатление. Он очень неуклюж, совершенный медведь, ноги у него каждая со столетний дуб, сам он белокур... и имеет вид старшего приказчика в ситцевой лавке на Нижегород[ской] ярмарке. Но во время его расспросов, когда он начинает соображать, у него делается в лице что-то хорошее, артистическое. В его приемной всё как-то ласково смотрит, начиная с его сторожа и оканчивая последним больным. Только и слышишь повсюду слова вроде след[ующих]: „Я 10 лет лечилась и все тщетно, а теперь в 1 м[есяц] поправилась, дай бог ему здоровья“»¹.

Нечего и говорить, что с той поры Балакирев стал постоянным пациентом Боткина, у него консультировал своего больного отца, рекомендовал доктора друзьям.

Не ошибся Балакирев, выделяя «артистическое» у Боткина: тот любил музыку, отлично играл на виолончели, которая нередко сопровождала его даже в поездках.

Получили известность в столице «боткинские субботы», привлекавшие не только врачей, но и литераторов, художников, музыкантов. Стал бывать здесь и Балакирев. Вскоре, «поздней осе-

¹ М. А. Балакирев, В. В. Стасов. Переписка. В 2 т. М.: Музыка, 1976. Т. I. С. 184.

нию» того же 1862 года он познакомился здесь с А. П. Бородиным, который вошел в число балакиревских учеников. «Могучая кучка», зародившаяся в салоне А. И. Фицтума фон Экстедта, где встретились Балакирев и Ц. А. Кюи, в салоне Боткина «приросла» новым кучкистом.

Думается, позиция советских критиков, всячески хуливших салонное направление, была продиктована не столько негативными моментами, которые, конечно же, присутствовали в салонной культуре (заметим, как и во всякой другой, ибо у любой медали две стороны), сколько идеологическими установками. С уходом в прошлое дворянской России следовало развенчать и культуру салона, порожденную дворянским бытом. Этот социальный заказ и выполнялся². Особенно усердствовали идеологи РАПМ, окрестившие салонную культуру «буржуазной».

Совсем иначе характеризовал салоны поэт П. А. Вяземский, считая: «Салоны созданы для избранных людей». В самом деле, салоны — значительное явление не только русской, но и западноевропейской культуры. Достаточно вспомнить высочайшее в художественном отношении исполнительское искусство Ф. Шопена или М. И. Глинки, предпочитавших аудитории больших концертных залов салон. Их высокие традиции продолжали нести и развивать салоны Балакирева. Недаром современники проводили параллели между балакиревскими кружками и западноевропейскими очагами культуры. Их точнее следовало бы назвать «музыкальными университетами». Эти устремления Балакирев приносил и в салон Боткина.

У врача и композитора нашлись «точки схода» в оценке воздействия музыки. Боткин выделял ее «освежающее» действие³, а потому редкие часы досуга посвящал преимущественно музицированию.

² Характерно, что идеологи РАПМ в конце 1920-х годов даже фортепианную музыку причисляли к «буржуазному искусству».

³ См.: Сергей Петрович Боткин. К 180-летию со дня рождения. СПб. : Изд-во СЗГМУ им. И. И. Мечникова, 2012. С. 120.

Похоже, что Балакирев верил в способность большой музыки исцелять недуги и душевные раны. Быть может, следуя положениям музыкальных руководств⁴, или развивая традицию Ф. Листа с его «Утешениями», композитор-пианист порой устраивал концерты-«утешения» для больных и страждущих. Балакирев как будто предвидел современные направления в медицине, когда в роли целительного снадобья выступает музыка.

«Я убежден, — писал он В. М. Жемчужникову 27 ноября 1870 года, — что музыка для Вас вовсе не роскошь или прихоть. <...> Что касается до меня, то можете вполне рассчитывать, что раз в неделю я у Вас играю, а если понадобится, то и чаще. <...> Мне кажется, что Вам было бы это не только приятно, но и полезно, и хандра Ваша унялась бы при первых тактах той симфонии Шумана, в которой он рисовал Кёльнский собор»⁵.

С той же целью Балакирев в течение 15 лет 11 мая играл в доме Стасовых для их больной племянницы Маши⁶.

Музицирование в кругу близких людей было целительно и для Балакирева. В обстановке домашних концертов он особенно остро ощущал эмоциональный отклик слушателей, востребованность своего искусства. А это, в свою очередь, способствовало преодолению кризиса 1870-х годов, когда Балакирев отдалился от своих учеников-кучкистов, но продолжал давать уроки фортепианной игры, бывать на музыкальных вечерах близких ему людей — в том числе на «боткинских субботах». Пианист предпочитал не «продавать» свое искусство в публичном концерте, а дарить своим исполнением тех, кого любил⁷. В обычае Милия Алексеевича было, как он говаривал, «угощать» музыкой друзей.

⁴ Например, в работе Густава Гесс де Кальве «Теория музыки или Рассуждения о сём искусстве, заключающее в себе историю, целеб. действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все что относится к ней в подробности» (Харьков, 1818), имелась глава: «О действии музыки на разные болезни».

⁵ Балакирев М. А. Воспоминания и письма... С. 101.

⁶ РО ИРЛИ, ф. 294, оп. 8, ед. хр. 314. *Комарова В.Д.* Воспоминания (раздел *Intermezzo*).

⁷ *Чернов К. Н.* М.А. Балакирев // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Сб. III. Л.: Мысль, 1926. С. 49.

Стал событием в культурной жизни столицы юбилей врачебной деятельности Сергея Петровича.

«Во вторник 27 апреля, в час пополудни, в здании петербургской городской думы состоялось чествование 25-летнего юбилея профессора военно-медицинской академии С. П. Боткина, стяжавшего громкую славу одного из лучших клиницистов-терапевтов нашего времени», — писал «Медицинский вестник»⁸. И далее: «Общественное сознание привыкло издавна видеть в С. П. стойкого борца за правду, за справедливость, за свободу и за веру в лучшее будущее. Слухи о чутком, сердечном отношении знаменитого клинициста к страданиям родной земли, к ее нуждам, к ее несчастным, поддерживали всегда живую связь между С. П. и лучшими сынами отчизны»⁹.

Кажется, многое из сказанного здесь можно отнести к Балакиреву. Но еще более созвучны нравственным позициям музыканта слова из ответной речи Боткина: «Я думаю, что присутствующие здесь собрались чествовать не лицо, а идею труда на пользу отечества. Если мне удалось оставить какой-нибудь след, то это роется в условиях того времени, когда мне пришлось выступить»¹⁰.

Чествование юбиляра, музыканта-любителя, не могло обойтись без музыки. Как сообщил «Музыкальный вестник», «артисты русской оперы под управлением г. Направника исполнили гимн в честь юбиляра»¹¹. В «Санкт-петербургских ведомостях» уточнили: «оркестр русской оперы, вместе с хорами, исполнил марш из „Тангейзера“»¹².

А что же Балакирев? Он преподнес свое музыкальное приношение чудесному доктору к его дню рождения 5 сентября. Для любителя-виолончелиста было сделано переложение фортепианного Этюда оп. 25, № 7 Шопена для струнного квартета, где вио-

⁸ Сергей Петрович Боткин (1857—1882) // Медицинский вестник. Еженедельная газета по всем отраслям научной и практической медицины, по гигиене и бытовым вопросам. Год 21-й. 1882. Суббота. 1 мая. С. 265.

⁹ Там же. С. 266.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 278.

¹² Санкт-петербургские ведомости. 1882. 28 апреля. № 118. С. 3.

лончели поручена ведущая партия. На двух рукописях этого опуса стоят даты: 4 и 5 сентября 1882 года.

В результате контакты Балакирева с С. П. Боткиным длились до его кончины. Балакирев был его пациентом и дорогим гостем суббот. А еще — учителем фортепианной игры не только Евгения, но и других детей Боткина. Вот как об этом вспоминала Мария Васильевна Волконская, тоже бывшая ученицей Милия Алексеевича:

«Это было в декабре 1879 или 1880 года. Мы встретились на балу. Я не знала, что это — Боткин, но видела, как хозяин дома, сын хозяйки, подводил молодого, кудлатого блондина к разным барышням. Никогда не нуждаясь в кавалерах, я наблюдала за другими, но во время вальса дошла очередь и до меня, и упирившегося блондина в безукоризненном фраке и манишке подвели ко мне.

— Это будущая знаменитость, — сказал мне хозяин дома, шутливо рекомендуя Сергея Сергеевича. — Это сын Сергея Петровича Боткина. Сергей Сергеевич. Но есть все данные, что он превзойдет своего великого отца.

— Ну-да! Говори! — смущенно выгибаясь, засмеялся Боткин.

Вся моя досада, что ко мне «тащат» кавалера, мигом прошла. Я припомнила рассказ о нем Н. А. Римского-Корсакова и весело пошла с ним вальсировать.

— Вы... Биша? — во время вальса спросила я его. (Бишей называли Сергея Сергеевича домашние с детства).

Он чуть не потерял темп и чуть не остановился, но мы продолжали вальсировать.

— Да... я Биша! — довольно серьезно отвечал он. — Как вы знаете?

— Ах, Биша. Так это вы любите последование квинт или октав?..

Боткин покраснел, я засмеялась.

— Как, вы и это знаете?.. Нет, как вы это знаете?.. — проговорил он. Смейся, я объяснила, и с этой минуты вся неловкость и чопорность между мною и Боткиным исчезли. Он весело, с комичным жестом объявил мне, что не интересуется несколько тех-

нической стороной музыки, а просто любит хорошее пение, игру; рассказал о сделанных им ошибках в задачах. Потом стали говорить с ним о Балакиреве»¹³.

О Бише Волконской (в то время Кондрашовой) рассказал Римский-Корсаков: «Вы знаете: Сергей Петрович давно и близко знаком с Милием Алексеевичем? Не слыхали? Как же! Очень давно. И Балакирев всем там тоже давал или дает еще уроки музыки. И меня рекомендовал к сыну, к этому самому Бише»¹⁴.

Возникает вопрос: отчего Боткин остановил свой выбор именно на Балакиреве? Думается, не только потому, что тот был великолепным композитором, пианистом, но еще и уникальным педагогом. Он ратовал за всеобщее музыкальное образование. При этом считал, что профессионалов и любителей надо обучать по-разному. Но в обоих случаях для Балакирева было главным привить любовь к музыке. Особое значение он придавал связи музыкально-образовательного процесса с воспитанием личности учащегося. В наши дни это кажется прописной истиной. Но в те годы педагог чаще всего видел свою роль исключительно в *обучении игре* на том или ином инструменте.

Не то у Балакирева. Для него таковым был лишь один из путей, по которому он вел воспитанника в мир музыки и — шире — всей духовной культуры. Поэтому учителя заботили как музыкальный рост ученика, так и формирование его эстетических вкусов, этических норм. То есть во главе угла было *совершенствование личности* не только будущего артиста-профессионала (композитора, пианиста, дирижера, регента, хориста), но и любителя музыки. «Музыка — это кусочек рая, который бог оставил на земле людям», — говаривал Балакирев¹⁵. Распахнуть двери такого рая он мечтал перед каждым. Думается, у него это получилось с замечательными представителями семьи Боткиных.

¹³ Цит. по: *Зайцева Т. А.* Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика. Исследовательские очерки. СПб. : Композитор•Санкт-Петербург, 2012. С. 415–416.

¹⁴ Там же. С. 416.

¹⁵ *Чернов К. Н.* М. А. Балакирев // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Сб. III. Л. : Мысль, 1926. С. 48.

Литература:

1. Милий Алексеевич Балакирев : Воспоминания и письма / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Ленинград : Музгиз, 1962. - 479 с., 9 л. ил. : нот.
2. Балакирев М.А. Переписка : в 2 т. / [ред.-сост., авт. вступ. статьи, с. 3-50, и коммент. А.С. Ляпунова]. - Москва : Музыка, 1970-1971. - 2 т.
3. Зайцева Т.А. Творческие уроки М. А. Балакирева: Пианизм, дирижирование, педагогика : исслед. очерки / Татьяна Зайцева ; Союз композиторов России. - Санкт-Петербург : Композитор, 2012. - 493 с. : ил. - (Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее).
4. РО ИРЛИ, ф. 294, оп. 8, ед. хр. 314. Комарова В. Д. Воспоминания (раздел *Intermezzo*).
5. Санкт-Петербургские ведомости. – 1882. – 28 апреля. № 118.
6. Сергей Петрович Боткин (1857—1882) // Медицинский вестник : еженедельная газета по всем отраслям научной и практической медицины, по гигиене и бытовым вопросам. - Год 21-й. 1882. – Суббота. 1 мая.
7. Шевченко Ю. Л. Пирогов и Боткин. Исторические параллели : научный доклад на Пироговских чтениях 23 ноября 2012 г.: к 180-летию со дня рождения Сергея Петровича Боткина / Ю.Л. Шевченко, В.П. Тюрин. - Москва : издание Российской академии естественных наук, 2012. – 15 с. : ил., цв. ил., портр.
8. Чернов К. Н. М. А. Балакирев / К.Н. Чернов // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Сб. III. – Ленинград, 1926. – С. 49.

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ
ВОЗЗРЕНИЯ А. Г. РУБИНШТЕЙНА:
ПОЛТОРА СТОЛЕТИЯ СПУСТЯ**

Отечественная музыкальная педагогика по праву занимает сегодня в мире одно из ведущих мест. И это положение достигнуто во многом благодаря неоценимому вкладу наших выдающихся предшественников, стоящих у истоков музыкального образования в России.

Обращение к достижениям прошлого при совершенствовании современного музыкального образования является одним из действенных резервов, позволяющим обеспечить преемственность и поступательность его развития. Именно таким столь значимым фактором может стать всестороннее изучение наследия нашего великого соотечественника Антона Григорьевича Рубинштейна (1829-1894).

Вклад А. Г. Рубинштейна в отечественную культуру невозможно переоценить. Он вошел в историю как выдающийся пианист, композитор, подаривший миру немало музыкальных шедевров и своим творчеством способствовавший утверждению в отечественной музыке ряда камерных и симфонических жанров, дирижер, приобщивший многочисленных слушателей в России и далеко за ее пределами к музыкальным ценностям мировой и русской симфонической и оперной музыки, организатор музыкального просветительства и музыкального профессионального образования в России, один из основоположников отечественной композиторской и фортепианной школ.

Будучи «человеком действия» и испытывая постоянную нехватку времени, Рубинштейн не оставил после себя последовательно изложенной концепции профессионального музыкального образования, в результате чего лишился «авторских прав» на многие свои открытия, которые постепенно растворились в трудах его

«пишущих» учеников и современников, а ряд его педагогических идей так и остался не реализованным.

Вместе с тем, педагогические и просветительские взгляды А. Г. Рубинштейна, а также задуманная им, но так и не реализованная «модель» музыкального вуза, становятся особо актуальными и потому востребованными. Именно сегодня его идеи могут быть системно осуществлены как в условиях современного вуза культуры в целом, так и в рамках учебного процесса на кафедре фортепиано. Фортепиано, по мысли Рубинштейна, является «системообразующим» фактором в процессе профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей и педагогов. При этом великий музыкант и просветитель имел в виду не только и не столько будущих пианистов-исполнителей и фортепианных педагогов, но и студентов, представляющих весь широкий спектр музыкальных специальностей.

Осознание актуальности педагогических идей А. Г. Рубинштейна для современной музыкальной жизни и стремление внести свой посильный вклад в восстановление исторической справедливости по отношению к педагогическому и просветительскому наследию нашего великого соотечественника привело к необходимости углубленного изучения, осмысления и систематизации его взглядов, рассредоточенных в литературном и эпистолярном наследию. Кроме того, был проведен тщательный анализ принципов, положенных им в основу масштабных просветительских проектов, а также фактов его педагогической и исполнительской деятельности. Результаты исследования опубликованы. Они нашли отражение в ряде статей¹⁶ и были обобщены в диссертационном

¹⁶ Пономарев А. А.: 1) Антон Григорьевич Рубинштейн // Энциклопедия «Три века Санкт-Петербурга». Т. 2, кн. 5. СПбГУ, 2006. С. 1016-1018.; Антон Рубинштейн. У истоков отечественного музыкального образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. М., 2007. № 5. (сентябрь-октябрь). С. 202-204.; Наследие Антона Рубинштейна: взгляд с Востока // Музыкаведение. М., 2007. С. 27-38.; Антон Рубинштейн. Концепция профессионального образования музыканта-педагога // Методологические проблемы современного художественного образования. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, СПбГПУ, 2007. С. 52-63.; Музыкальное просветительство: уроки Антона Ру-
16

исследовании «Педагогические и просветительские идеи А. Г. Рубинштейна в оптимизации образовательного процесса современного вуза культуры и искусств»¹⁷.

Педагогические и просветительские воззрения А. Г. Рубинштейна – после всестороннего изучения, систематизации и «тактического лексического осовременивания» – могут быть сведены к целостной концепции, в основе которой лежат следующие положения:

1. Необходимость осознания на государственном уровне важной *социальной роли* музыкального образования и воспитания в их неразрывной взаимосвязи;
2. Обеспечение *доступности* профессионального музыкального образования – за счет государственного финансирования либо привлечения средств благотворителей и меценатов – для наиболее талантливых граждан, вне зависимости от их социального и материального положения;
3. Приоритет *отечественной* системы профессионального образования музыкантов и музыкантов-педагогов, который не следует нарушать при дозированном использовании в ее рамках подтвердившего свою эффективность зарубежного опыта;
4. Признание эффективности функционирования *ступенчатой* системы музыкального образования, обеспечивающей прием в вузы абитуриентов, уже достигших определенного уровня специальной профессиональной подготовки;
5. Обязательность фундаментальной *гуманитарной* составляющей как неотъемлемого условия профессиональной подготовки музыканта-педагога;
6. Стремление к формированию у будущих музыкантов-педагогов *целостного* представления о культур-

бинштейна // Музыкальная культура России: история и современность : сб. Вып. 1. СПб., 2007. С. 5-14.

¹⁷ Пономарев А. А. Педагогические и просветительские идеи А. Г. Рубинштейна в оптимизации образовательного процесса современного вуза культуры и искусств : дисс. ... канд. пед. наук. СПб., 2008. 174 с.

но-историческом процессе и значимости в его общем контексте *отечественной* музыкальной культуры;

7. Обеспечение *просветительской* направленности профессионального музыкально-педагогического образования, формирование у студентов в рамках учебного процесса навыков и умений по составлению разноплановых концертных, литературно-музыкальных и прочих тематических программ, а также способности оценивать те или иные музыкальные явления, в том числе, в форме письменного рецензирования;
8. Опора в репертуарной политике на *лучшие* в художественном отношении образцы, включая фольклор и современную музыку;
9. Максимальное обеспечение условий для *практического* применения и закрепления профессионально значимых знаний, навыков и умений, получаемых студентами в процессе обучения в вузе в условиях, максимально приближенных к их будущей профессиональной деятельности;
10. Целенаправленное развитие на протяжении всего периода обучения творческих межкафедральных связей в процессе совместного участия студентов-музыкантов различных направлений в мероприятиях просветительской направленности;
11. Обязательность *комплексной* проверки в рамках итоговой государственной аттестации *всего спектра* полученных студентами в процессе обучения профессионально важных знаний, навыков и умений, которые могут быть востребованы в постоянно изменяющихся условиях их дальнейшей исполнительской либо педагогической деятельности;
12. Необходимость и обязательность формирования у выпускников-музыкантов широкой профессиональной и общекультурной базы компетенций, необходимой и достаточной для их дальнейшего самообразования и развития.

Как бы ни были справедливы и актуальны приведенные положения «по-отдельности», их потенциал и эффективность могут быть в полной мере оценены лишь при полной системной реализации в рамках «живого» учебного процесса в условиях современного вуза культуры, наиболее соответствующего задуманной А.Г. Рубинштейном более полутора столетий назад модели профессионального музыкального вуза, призванного готовить музыкантов-педагогов. А потому, как обращенное к нам напутствие, как руководство к действию звучат сегодня слова нашего великого соотечественника, произнесенные им на открытии Петербургской консерватории: *«Да, будемте работать вместе, будем помогать друг другу, будем стараться дорожное для всех нас искусство поставить на ту высоту, на которой оно должно стоять у народа, столь богато одаренного к музыкальному искусству. Будемте смиренными и неутомимыми служителями этого искусства, которое возвышает душу и облагораживает человек»*¹⁸.

Литература:

1. Пономарев А.А. Антон Рубинштейн. Концепция профессионального образования музыканта-педагога / А.А. Пономарев // Методологические проблемы современного художественного образования. – Санкт–Петербург, 2007. – С. 52-63.
2. Пономарев А.А. Антон Григорьевич Рубинштейн / А.А. Пономарев // Энциклопедия «Три века Санкт-Петербурга». – СПбГУ, 2006. – Т. 2, кн. 5. – С. 1016-1018.
3. Пономарев А.А. Антон Рубинштейн. У истоков отечественного музыкального образования / А.А. Пономарев / А.А. Пономарев // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – М., 2007. - № 5. (сентябрь-октябрь). – С. 202-204.
4. Пономарев А.А. Музыкальное просветительство: уроки Антона Рубинштейна / А.А. Пономарев // Музыкальная культура Рос-

¹⁸ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 1. М., 1983. С. 55.

- сии: история и современность : сб.. – Санкт–Петербург, 2007. – Вып. 1. – С. 5-14.
5. Пономарев А.А. Наследие Антона Рубинштейна : взгляд с Востока / А.А. Пономарев // Музыкаведение. – 2007. - № 1. - С. 25-30.
 6. Пономарев А.А. Педагогические и просветительские идеи А.Г. Рубинштейна в оптимизации образовательного процесса современного вуза культуры и искусств : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / А.А. Пономарев ; науч. рук. В.В. Молзинский ; СПбГУКИ. - Санкт-Петербург : [б. и.], 2008. - 167, 7 с. + Прил.: 167-174. - Библиогр.:с.148-166. - Автореф. - 23 с.
 7. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи./ А.Г. Рубинштейн ; [вступ. ст., с. 5-42, текстол. подгот. и коммент. Л.А. Баренбойма]. - Москва : Музыка, 1983 - 215 с., 1 л. портр. - Библиогр. в примеч.: с. 205-214.

ФОРТЕПИАННЫЕ ЭТЮДЫ С. М. ЛЯПУНОВА: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В творческой деятельности известного русского композитора, пианиста, дирижера, музыковеда, редактора, педагога и общественного деятеля С. М. Ляпунова господствующее место всегда занимало фортепиано. С самого раннего возраста немаловажная роль в образовании будущего композитора отводилась обучению игре на рояле, в дальнейшем Ляпунов неоднократно выступал как пианист в публичных концертах в России и за границей, преподавал фортепиано в разных учебных заведениях. Фортепиано было выбрано Ляпуновым основным средством выражения в его композиторском творчестве: сочинения для рояля составили более половины всего музыкального наследия композитора.

Ляпунов, не являясь по природе своего дарования смелым новатором в области фортепианного письма, предпочитал опираться на уже опробованные крупными композиторами формы и технические приемы, продолжая многие лучшие традиции русской и зарубежной пианистических культур. Особое значение для формирования фортепианного стиля Ляпунова имело широкое развитие на русской почве романтических тенденций к использованию полнозвучного инструментального письма в сочинениях для фортепиано с оркестром, сольных концертных пьесах и виртуозных этюдах.

Истоки фортепианного стиля Ляпунова во многом восходят к пианизму М. А. Балакирева. Получив профессиональное музыкальное образование как композитор и пианист сначала в музыкальных классах при Нижегородском отделении РМО (1873–1878), а затем в Московской консерватории (1878–1883), Ляпунов решил связать свою дальнейшую судьбу с Петербургом и примкнуть к направлению «Новой русской школы», так как с юношеских лет чувствовал серьезное влечение к кружку петербургских музыкан-

тов. С осени 1885 года началось тесное творческое общение начинающего композитора с Балакиревым, закончившееся лишь со смертью последнего. Балакирев сыграл огромную роль в жизни и творческой деятельности Ляпунова, всесторонне поддерживая своего ученика и друга, направляя его в русло преимущественно инструментальной музыки, в области которой находится подавляющее большинство композиторских достижений Ляпунова. «Балакиревский» период творчества стал наиболее плодотворным в области яркого, эффектного фортепианного письма Ляпунова, в эти годы в основном сложился его зрелый концертно-виртуозный инструментальный стиль.

Теснейшее сотрудничество двух музыкантов, общность их взглядов на многие аспекты творчества не могли пройти для Ляпунова бесследно. В русской фортепианной музыке он продолжил линию Балакирева, создав произведения, основанные на глубоком знании природы инструмента, его выразительных средств и технических возможностей, что позволило Б. Асафьеву вывести термин «балакиревско-ляпуновский пианизм». Его характерные черты ярче всего проявились в сочинениях концертно-виртуозного плана. Это охват всего звукового диапазона инструмента, широкое использование разнообразных приемов крупной техники: аккордовых и октавных пассажей, аккордовых репетиций, ломаных октав и децим, скачков из одного регистра в другой, ярко выраженная программность (многие пьесы имеют названия, встречаются специальные программные тексты). При этом фактура Ляпунова отличается от балакиревской еще большей насыщенностью за счет активного применения гармонических и мелодических фигураций, орнаментики и бравурных каденций. Усложнение фактуры в процессе развития вообще является одним из излюбленных приемов Ляпунова. Балакирев неоднократно укорял Ляпунова за перегруженность кульминационных зон в его произведениях, а также за нередко встречающееся фактурное изложение, требующее больших рук и представляющее определенное неудобство для исполнителей. Тем не менее, признавая справедливость этих упреков, следует отметить, что в большинстве своем фактура Ляпунова

очень пианистична и не представляет непреодолимой трудности для подготовленного музыканта.

Необходимо упомянуть и о том влиянии, которое оказали на Ляпунова западноевропейские образцы фортепианной музыкальной культуры. Самую значительную роль в развитии фортепианного стиля Ляпунова сыграли Ф. Лист и Ф. Шопен. Рецензент берлинской газеты «Die Post», отмечая концерт пианиста Гюнтера Фрейденберга, состоявшийся 26 марта 1912 года и посвященный памяти Листа (были исполнены Двенадцать этюдов высшей трудности соч. 11 Ляпунова и Фантазия Р. Шумана op. 17), писал: «Ляпунов – один из интереснейших композиторов молодой России <...>. Он обнаруживает в своих сочинениях, что касается душевного содержания, большое родство с Шопеном, что может быть в связи с его славянским характером, но в форме он стоит под влиянием Листа, чего он и не скрывает»¹⁹. Тем не менее, далее автор статьи называет Ляпунова «совершенно оригинальным композитором, коренящимся в своих мелодических вдохновениях вполне в своей народности»²⁰.

Не менее значительную роль в формировании фортепианного стиля Ляпунова сыграли образно-интонационный строй и трактовка жанров в миниатюрах Шопена. Чувство преклонения перед тонкостью, необычайным очарованием, смелостью и оригинальностью музыкального языка польского композитора никогда не покидало Ляпунова. Особенно его привлекали такие особенности шопеновских малых форм, как широкое использование славянских фольклорных источников, опора на бытовые песни и танцы, сочетание вокального и инструментального начал, многообразие фактурных рисунков, глубина выражения лирико-созерцательных настроений. В творчестве Ляпунова фортепианная миниатюра стала одним из самых существенных способов художественного самовыражения.

¹⁹ Цит. по: ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 24. Л. 18–18-об. Перевод с нем. О. С. Ляпуновой. Здесь и далее цитаты из архивных источников приводятся с сохранением стилистических особенностей, орфографии и пунктуации оригинала.

²⁰ Там же.

На формирование фортепианного стиля Ляпунова большое воздействие оказали народные источники. Любовь к русской песне проявилась у композитора с юношеских лет. В дальнейшем вся его творческая деятельность была тесно связана с фольклором. Часто и подолгу живя в деревне, Ляпунов вслушивался в народные напевы и записывал их. В 1893 году Ляпунов начал свою деятельность в Песенной комиссии Императорского русского географического общества, получил официальный статус ее члена-сотрудника, разработал специальный «Вопросный лист по собиранию сведений о русских народных песнях». Летом того же года Ляпунов вместе с фольклористом-словесником Ф. М. Истоминым принял участие во второй экспедиции Песенной комиссии. Результатом этой поездки, имевшей очень большое значение для творчества Ляпунова, стала запись 265 народных песен. Композитор интересовался и образцами инструментальной музыки: записывал колокольные звоны, наигрыши пастушьих рожков, марийских гуслей и волынки. Собранные фольклорные материалы Ляпунов неоднократно использовал в своих сочинениях.

Глубокие корни в творчестве Ляпунова пустило увлечение романтикой музыкального Востока. После окончания консерватории композитор даже вынашивал планы путешествия на Кавказ, в Индию и Палестину. Но мешали материальные затруднения: поездка несколько раз откладывалась и, в конце концов, так и не состоялась. Однако в дальнейшем Ляпунов продолжил традиции многих русских композиторов и, прежде всего, «кучкистов», в плане создания живописных программных произведений, основанных на характерных темах восточного склада и отличающихся красочным гармоническим языком, богатством ритмики и колорита.

Среди обширного фортепианного наследия Ляпунова отдельной группой выделяются масштабные сочинения виртуозно-концертного плана, в ряду которых особое место по праву занимают Двенадцать этюдов высшей трудности соч. 11. Этот цикл посвящен памяти Ф. Листа и является одним из наиболее интересных и значительных в пианистическом отношении фортепианных опусов Ляпунова. Этюды разнообразны по содержанию и

примечательны использованием практически всего диапазона технических средств, встречающихся в произведениях композиторов-романтиков.

Ляпунов отдал дань Листу не только посвящением своего опуса этюдов памяти великого венгерского композитора. Главная идея построения цикла была в какой-то мере заимствована Ляпуновым у Листа и заключалась в создании трансцендентных этюдов в диезных тональностях, расположенных в порядке уменьшения ключевых знаков (как известно, Лист, написав свой первый этюд в *C-dur*, проследовал далее по всем бемольным тональностям в порядке возрастания ключевых знаков). Таким образом, с самого начала творческая фантазия Ляпунова должна была подчиняться определенному заранее тональному плану. «Подобную смелость со стороны всякого другого композитора можно было бы счесть за дерзость, – писал, имея в виду саму идею продолжения цикла Листа, К. Чернов, – но Ляпунов настолько оказался сильным и зрелым художником, как ф[орте]п[ианный] композитор, что с честью выполнил эту задачу, которая не всякому по плечу»²¹.

Работа над этюдами продолжалась на протяжении восьми лет, с 1897 по 1905 год. В архиве Ляпунова не сохранилось никаких сведений о том, как и когда у композитора возникла идея создания цикла. Не нашлось указаний и на то, что программное содержание пьес было определено автором заранее, до начала процесса сочинения. Наиболее вероятным представляется, что названия произведений появлялись во время работы над каждым конкретным этюдом.

28 января 1897 года в письме к Балакиреву Ляпунов вскользь заметил: «начал писать один из предполагаемой серии этюдов, но как-то работа не подвигается и времени мало»²². Речь здесь идет об этюде № 6 «Буря» *cis-moll*, который вчерне был готов к 9 февраля того же года. По воспоминаниям родных Ляпунова, в этот день композитор проиграл у себя дома всю пьесу. Через некоторое время

²¹ РМГ. 1904. № 8. С. 223–224.

²² Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 87. Картотека А. С. Ляпуновой. Карточка от 1897 28.01.

рукопись «Бури» (еще не имевшей своего программного названия) была передана на просмотр Балакиреву. Окончательно работа над этюдом была завершена к 20 марта 1897 года. Однако почти три года спустя композитор все еще колебался относительно выбора названия для этого произведения, предполагая сначала озаглавить его «Водопадом», затем «Потоком». В результате ни одно из этих названий не удовлетворило автора и *cis-moll'* ный этюд вошел в цикл как «Буря».

К осени 1901 года были сочинены еще несколько этюдов: «Хоровод призраков» (№ 2), «Колыбельная» (№ 1), «Терек» (№ 4), «Летняя ночь» (№ 5), «Трезвон» (№ 3) и «Идиллия» (№ 7), а 16 декабря 1901 года Ляпунов исполнил все семь написанных к тому времени этюдов на музыкальном вечере у Балакирева.

С 1900 года этюды начали по отдельности выходить в свет в издательстве Ю. Г. Циммермана и заинтересовали некоторых известных зарубежных пианистов. Так, в письме к Ляпунову И. Вийсман выразил желание выступить с премьерным исполнением «Колыбельной» и «Хоровода призраков», а М. Гинзбург захотел разучить и исполнить написанные и изданные в 1902 – 1903 годах «Эоловы арфы» (№ 9), «Былину» (№ 8) и «Лезгинку» (№ 10).

В конце мая 1904 года Ляпунов приходит к мысли о необходимости завершения работы над циклом и пишет Балакиреву: «Думаю теперь приняться за этюды и покончить с ними, если ничто не воспрепятствует»²³. Однако трудность поставленной задачи, чрезвычайно требовательное отношение Ляпунова к качеству сочиняемой им музыки, а также продолжающаяся все это время работа над редакцией сочинений Глинки не позволили Ляпунову выполнить задуманное в намеченные сроки, и окончание серии этюдов растянулось еще почти на год. На протяжении всего лета 1904 года композитор предпринимал попытки сочинить два последних этюда, однако, в письмах к Балакиреву, всякий раз жаловался на невозможность добиться удовлетворительного результата. «Предположению моему окончить здесь серию этюдов повиди-

²³ Письмо от 24 мая 1904 г. // Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 88. Карточка А. С. Ляпуновой. Карточка от 1904 24.05.

тому не суждено осуществиться: после нескольких неудачных проб я убедился, что сочинять теперь совершенно не в состоянии и всякая дальнейшая попытка будет только тратой времени и утомлением воображения», – писал Ляпунов 5 августа 1904 года²⁴.

В конце января 1905 года была, наконец, написана «Элегия памяти Ф. Листа» (№ 12), а весной 1905 года сочинением этюда «Хоровод сильфов» (№ 11) композитор завершил работу над циклом. Публикация этюдов не осталась без внимания музыкальных критиков. «Законченные в прошлом году 12 превосходных этюдов Ляпунова теперь изданы в двух сборниках, – писал И. В. Липаев. – Высокие достоинства отдельных пьес были уже отмечены в нашей библиографии. В целом сборнике они выступают еще нагляднее. Это из лучшего, что создано русскими композиторами в области фортепиано. Для исполнения их требуется законченная виртуозная техника и едва ли не менее того – выдающаяся музыкальность. <...> С. Ляпунов посвятил памяти Листа произведение вполне достойное имени великого художника. Этюды Ляпунова <...> вообще выдающееся явление в русском творчестве за последнее время. Несмотря на экономию своего тематического вдохновения, композитор сумел дать ряд симфонических этюдов, <...> богатых по своей красоте, поэтичности, силе и гармонической изобретательности. Для пианиста – концертанта эти этюды – чудесный клад. Но – без мастерской техники к ним приступить опасно»²⁵.

Цикл открывается написанной в двухчастной форме «Колыбельной» *Fis-dur*. Эта поэтичная пьеса отличается непосредственностью высказывания, плавностью в изложении тематического материала, развитие которого происходит неторопливо и очень гармонично. Основная тема «Колыбельной» вырастает из вступительного раздела. Характерные интонации трихордной попежки и пентатоника роднят мелодику этюда с народными источниками:

²⁴ Цит. по: Шифман М. Е. С. М. Ляпунов. М. : Музгиз, 1960. – С. 56.

²⁵ Липаев И. В. Новые издания Ю. Г. Циммермана // РМГ. 1906. № 10. С. 261.

Пример 1.

[Andantino]
p

Sea * Sea *

* Sea * Sea

В первых двух проведениях тема интонационно не меняется, но приобретает иную гармоническую окраску, третье проведение изменяется мелодически, а четвертое нарушает и интонационную, и ритмическую основы, расширяя объем фразы до пяти тактов. Здесь возникает кульминация, которая завершается переходом в другую тональность.

Во второй части «Колыбельной», в основном, сохранена та же структура. Мелодия варьируется за счет ее изложения октавой выше и оплетания хроматически ползущими подголосками. Этюд заканчивается трихордовым мотивом из вступления в аккордовом изложении с пониженными VI и VII ступенями.

Второй этюд «Хоровод призраков» *dis-moll* построен Ляпуновым на основе его юношеской неопубликованной фантазии для фортепиано *es-moll*²⁶:

Пример 2.

Быстро

The musical score is written for piano in D minor (three flats) and 3/4 time. It is marked 'Allegro' (Быстро). The piece consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody in the right hand consists of eighth-note chords, while the left hand plays a simple bass line. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system concludes the exercise with a final cadence in the right hand and a whole note in the left hand.

²⁶ Рукопись фантазии хранится в ОР РНБ, ф. 451, оп. 1, ед. хр. 114. Л. 1-об. – 4.

Мелодия этюда буквально повторяет первую тему фантазии, но в диезной транскрипции. Для воплощения программного замысла этюда композитор выбрал двухчастную форму и совершенно иное, чем в фантазии, фактурное решение, заменив аккорды *martellato* на безостановочное «порхающее» движение прямыми и ломаными триолями в темпе *Presto*:

Пример 3.

[Presto M. M. ♩ = 192]
8va

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked *pp* and features a first ending bracket over the final two measures. The second system features a second ending bracket over the final two measures, which concludes with a trill (marked with a double asterisk) and a final cadence (marked with a double asterisk and a fermata). The tempo is indicated as *Presto* with a metronome marking of ♩ = 192. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The piece is transcribed an octave higher (8va).

Мелодика темы этюда отличается ритмической неустойчивостью, переходя на разные ноты триоли, что подчеркивает «призрачный» характер пьесы. Постоянно меняется и направление фигураций. После двукратного проведения первой темы начинается тонально-неустойчивая часть, основанная на последованиях побочных доминант и секвенций. Пассаж в двух руках, напоминающий каденцию, подводит ко второй теме этюда, которая изложена в широком регистровом диапазоне с изменением гармонической окраски и постепенным усилением динамики звучания вплоть до кульминации.

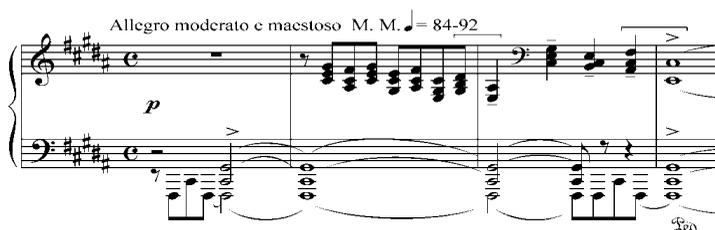
Во второй части этюда все основные разделы подвергаются фактурным, гармоническим и динамическим изменениям, компо-

зитор также разнообразит приемы разработки тематического материала.

Третий этюд цикла «Трезвон» *H-dur* возник под впечатлением путешествия Ляпунова по Северным губерниям в составе песенной экспедиции. Услышанные и записанные композитором колокольные звоны не могли не повлиять на создание «Трезвона», что подтверждает текстовая программа, предписанная этому произведению автором: «Благовест. Сквозь мерные удары колокола доносятся из собора звуки церковного напева. Звон постепенно усиливается и нарастает, маленькие колокола присоединяются к большому и сливаются в общем трезвоне. Торжественный церковный напев чередуется с колокольным звоном, соединяясь, наконец, в общем величественном хоре, покрываемом густыми ударами большого колокола».

В плане формы этюд представляет собой вариации, где главной темой служит церковный напев «Приидите, поклонимся». Другая тема является собственно колокольным звоном и не подвергается самостоятельной разработке. Изложенная в самом начале в качестве вступления к пьесе, она затем присутствует во всех последующих вариациях. Мелодия основана на пентатонике и, в подражание колоколам, излагается разными длительностями на длительном органном пункте доминанты:

Пример 4.



Отмеченные квадратными скобками квартовые ходы взяты из записи Ляпуновым звона малых колоколов собора в Великом Устюге:

Пример 5.



Вариационное развитие подводит к грандиозной кульминации, которая приходится на четвертую вариацию этюда. Композитор использует здесь большой регистровый диапазон, широко применяя обертоны и октавно-аккордовую технику в сочетании звона и церковной темы.

Четвертый этюд «Терек» *gis-moll* является одним из самых совершенных в цикле по яркости передачи образного содержания и мастерству фортепианной техники. Программный текст-эпиграф взят из стихотворения Лермонтова «Дары Терека».

Первая тема проходит на фоне непрерывно бурлящего аккомпанеента и не может существовать отдельно от гармонического и фактурного окружения. Мелодические устои представляют собой как бы вершины всплесков волн, взлетающих над поверхностью воды. Художественный образ обладает поистине картинной яркостью и создается всем комплексом выразительных средств, используемым композитором (ходы в басах, взлеты мелодии, синкопы, интонационные переключки), каждое из которых составляет необходимый и неотъемлемый компонент целого.

Пример 6.

Вторая тема написана в тональности *B-dur* и на протяжении первых десяти тактов проходит на органном пункте *d*, который интересно и разнообразно окрашен композитором гармонически. Ляпунов здесь вслед за Листом в его «Грезах любви» мастерски пользуется приемом перелива красок на одном и том же звуке.

Разработочная часть построена на материале первой темы на органном пункте *dis*, который звучит на протяжении всего раздела. После репризного проведения двух тем этюд заканчивается блестящей виртуозной кодой.

Концентрированно выраженное лирическое начало получило свое воплощение в следующем этюде «Летняя ночь» *E-dur*. Он начинается с одноголосной мелодии-фигурации и носит импровизационный характер (авторская ремарка *a capriccio*), напоминая начало трансцендентного этюда Листа «Воспоминание».

Свободная вариационная форма «Летней ночи» строится на двух сходных между собой темах, которые имеют распевный характер, написаны в одной тональности и имеют много общего в интонационных оборотах. Обе темы в процессе развития непрерывно переплетаются и даже заменяют друг друга, их мелодические обороты насыщаются альтерациями, проходящими и вспомо-

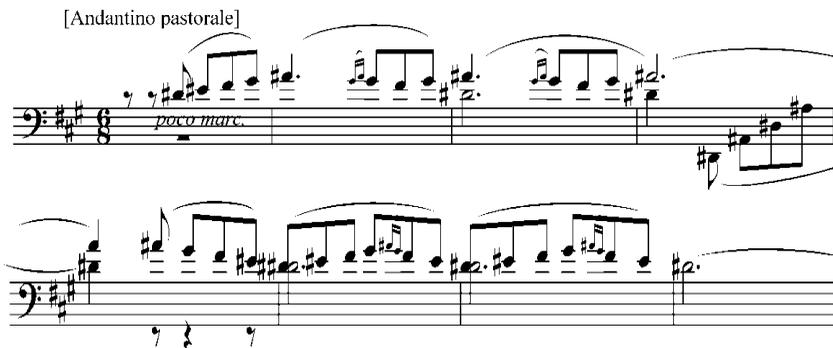
гательными нотами. Отдельные мотивы свободно переходят из одной темы в другую и иногда смещаются ритмически, начинаясь с разных долей такта. Ляпунов все время меняет фактуру сопровождения, широко используя разного рода гармонические фигурации и октавно-аккордовое изложение.

Шестой этюд «Буря» *cis-moll* написан в сжатой сонатной форме. Картинное изображение яростного разгула стихии в главной партии достигается стремительно проносящимися по всей клавиатуре мощными динамическими волнами виртуозных пассажей, полиритмией и резко синкопированной ритмикой. Написанные в листовском духе комплексы арпеджио приобретают в «Буре» Ляпунова поистине монументальный характер. Драматическое напряжение несколько спадает в красивой побочной теме, которая проходит в октавном изложении на фоне непрерывных фигураций сопровождения.

Небольшая разработочная часть создает несколько эпизодов динамичного нарастания напряжения, которое подводит к репризному проведению главной и побочной партий.

Седьмой этюд «Идиллия» *A-dur* – одна из лучших пьес Ляпунова, связанных с образами русской природы. Спокойно льющееся повествование, мягкие изгибы мелодии в среднем регистре, использование короткого форшлага в одноголосной запевке, с которой начинается этюд, указывают на тесную связь «Идиллии» с народным фольклором. В тематический материал этюда композитор включил пастушеский наигрыш, который услышал во время летнего отдыха в селе Болобоново Симбирской губернии. Этот мотив изложен в среднем голосе в левой руке и отмечен авторским указанием *poco marcato*:

Пример 7.



Один из самых грандиозных этюдов цикла «Былина» *fis-moll* написан поистине с богатырским размахом и продолжает развитие могучего народного образа, характерного для сочинений эпического склада многих русских композиторов. «Былина» построена на свободном варьировании (с элементами сонатной формы) двух тем народного склада. В основу первой из них легла солдатская песня «Из-за лесу, лесу темного», записанная Ляпуновым. Монолитное унисонное звучание крупных длительностей в низком регистре придает первой теме этюда сходство с образами Бородина и предопределяет массивность фактуры, которой отличается дальнейшее развитие «Былины»:

Пример 8.

Allegro maestoso M. M. $\text{♩} = 60$

Яркому образу народной силы и мощи противопоставлена контрастная, очень выразительная в своей безмятежности мелодия

побочной партии, которую сам композитор назвал «восточной темкой». Она изложена в далекой тональности *Es-dur* на тоническом органном пункте и на короткий миг создает атмосферу относительного покоя с элементами легкой скерцозности.

Броская и эффектная форма изложения с мощными лавинами октав и аккордов, скачками, репетициями и каскадами арпеджио создает безостановочный динамичный звуковой поток, не дающий исполнителю никакой передышки. «Былина» захватывает масштабностью художественной концепции и грандиозностью ее воплощения, представляя собой ярчайший пример созданного на русской почве виртуозного романтического концертного произведения.

Девятый этюд «Эоловы арфы» *D-dur* навеян листовской «Метелью». Исключительное значение в фактурном изложении обоих этюдов имеет прием тремоло, практически не используемый в других фортепианных сочинениях Ляпунова. Вместе с тем, образный строй «Эоловых арф» находится в тесной связи с лирикой русских поэтов, в частности, с одноименным стихотворением А. Майкова, на текст которого написан романс Ц. Кюи.

Легкая, эфемерная звучность «Эоловых арф» Ляпунова создает ощущение пространственной перспективы. Воздушные всплески пассажей, охватывающих несколько октав, образуют фигурационные волны широкого диапазона:

Пример 9.

Adagio non tanto M. M. ♩ = 96

pp una corda
tremolando egualmente e sempre legato *poco*

sfp *pp*

Короткое динамическое нарастание в средней части этюда не вносит существенного конфликта в общий лирический склад пьесы. Длительное пребывание в одной и той же эмоциональной сфере компенсируется разнообразием фактурных приемов и выразительных гармонических красок.

Десятый этюд «Лезгинка» *h-moll* связан глубокими преемственными связями с творчеством Балакирева, что поясняется Ляпуновым в подзаголовке. Исследователи обычно видят прообраз «Лезгинки» в «Исламее» Балакирева, однако, не следует забывать также о том, что восточная симфоническая поэма «Тамара» Балакирева в первоначальных набросках имела название «Лезгинка», а ее основные темы изложены в тональностях «Исламея» и этюда Ляпунова *Des-dur* и *h-moll*.

Р. Геника в одной из своих рецензий назвал «Лезгинку» пьесой, полной «виртуозного блеска и экзотической дикости»²⁷. Во-

²⁷ РМГ. 1907. № 1. С. 49.

сточная тематика дала Ляпунову возможность представить яркие музыкальные образы и интересные находки в области мелодики, гармонии, модуляционного плана и фактурного изложения. «Лезгинка» построена на чередовании и варьировании двух тем с элементами сонатной формы. С первых тактов музыка буквально взрывается огненным плясовым ритмом. В первой теме в обобщенном виде собраны характерные элементы восточных инструментально-танцевальных мелодий: постепенный спуск вниз извилистого триольного мелодического рисунка в быстром темпе отражает свойственный кавказской музыке тип движения. Ляпунов также широко использует длительные органичные пункты, оstinатный ритм и свободное варьирование тематического материала:

Пример 10.

[Allegro con fuoco (Скоро, с огнем) (= 176)]

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a metronome marking of 176. The first measure of the top staff is marked with a piano 'p' dynamic. The melody in the top staff is characterized by a descending triplet pattern. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment of triplets. There are asterisks and 'p' markings under the bottom staff, likely indicating performance instructions or specific rhythmic patterns.

Другой Восток рисует пленительная вторая тема, полная изящества и грации. Внося известный контраст, эта мелодия сохраняет триольную основу и не нарушает непрерывности общего движения «Лезгинки».

Постепенно вариационное развитие захватывает обе темы этюда. В процессе взаимопроникновения их интонаций все больше ускоряется и без того стремительный темп восточной пляски, приводя к бурному динамическому и фактурному нагнетанию в блестящей, построенной на аккордовой технике *martellato*, коде.

Особая хрупкость и воздушность отличают фактурные вариации «Хоровода сильфов» *G-dur*. Сочинение этого этюда давалось композитору с большим трудом. Обладая цветным слухом, Ляпунов был очень чувствителен к тональной окраске и далеко не всегда

мог с одинаковой легкостью воплотить свой замысел в предназначенной по плану цикла тональности. «Тональность G-dur меня не вдохновляет, – писал Ляпунов Балакиреву, приступив к работе над «Хороводом сильфов», – кажется та же музыка в Ges или Fis была бы интереснее, а в смысле пьянизма – без сомнения»²⁸.

Сфокусировав свое внимание на главных эпизодах формы, Ляпунов пытался добиться необходимой рельефности в изложении музыкального материала, неразрывно связанного в понимании композитора с образным содержанием. «Я брал для G-dur' ного этюда различный материал, но все неудачно: когда сочиняю приличную музыку – выходит не фортепьянно, а когда гонюсь за пьянизмом получается нечто бессодержательное, да к тому же иногда едва исполнимое по трудности»²⁹, – жаловался Ляпунов Балакиреву.

Длительная кропотливая работа Ляпунова над «Хороводом сильфов» дала прекрасный результат: форма этюда в целом отличается органичностью и законченностью. Красочные тембры разных регистров, легкие пассажи двойными нотами, свободное использование разных типов фортепианной фактуры «Хоровода сильфов» убедительно воплотили колоритный игровой образ, полный юмора и веселья.

Последний этюд «Элегия памяти Франца Листа» *e-moll* был задуман Ляпуновым как самое масштабное произведение цикла и должен был, по замыслу автора, представлять музыкальный портрет Листа. Этюд строится на трех темах, написанных в листовском духе. Начальный речитатив напоминает вступительные разделы Венгерских рапсодий с их синкопированным ритмом, акцентами, форшлагами, паузами и октавным изложением. Трельное окончание фразы, переходящее в рокочущий пассаж в обеих руках в низком регистре также явно заимствовано Ляпуновым у Листа:

²⁸ Письмо от 5 июня 1904 г. Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 88. Картотека А. С. Ляпуновой. Карточка от 1904 05.06.

²⁹ Письмо от 11 июня 1904 г. Цит. по: Шифман М. Е. Двенадцать этюдов Ляпунова и некоторые вопросы их интерпретации // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М.: Музгиз, 1958. Вып. 2. С. 396–397.

Пример 11.

Lento capriccioso M. M. $\text{♩} = 108$
All' unghese, in modo funebre.

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system shows a bass line starting with a series of eighth notes, marked 'ben accentuato' and 'f'. The second system shows a more complex texture with a 'rinfz' marking and a tremolo effect in the bass line.

После характерной паузы возникает пунктирная вторая тема, которая поддерживается короткими фигурациями и арпеджированными аккордами в аккомпанементе. Развитие этих двух тем по принципу контрастных сопоставлений составляет основу первой части этюда. В музыкальную ткань Ляпунов включает выписанные мелкими нотами каденции в стиле Листа.

Средняя часть построена на очень красивой новой мелодии, изложенной в излюбленной Ляпуновым тональности *Des-dur*. В значительной мере именно эта тема способствует созданию в этюде эмоционально выразительного элегического образа, полного истинных красот в мелодике, гармонических оборотах и полифоническом развитии голосов.

После простого изложения тематический материал подвергается фактурному варьированию, движение постепенно ускоряется. Нарастание динамики приводит к обрыву темы октавным пассажем *martellato*, который приводит к возвращению начального речетатива, украшенного бурными всплесками арпеджированных пассажей в двух руках *marcatissimo*. В последующем чередовании двух первых тем, развивающихся с помощью секвенций и канонических

имитаций, Ляпунов щедро использует октавно-аккордовую технику и широкие пассажи, достигающие порой громоподобной силы звучания. Мощное аккордовое изложение третьей темы подводит к блестящей величественной коде.

Приступая к работе над этюдами, необходимо иметь в виду, что Ляпунов всегда выступал на стороне тех композиторов, которые стремились, по возможности, ограничить исполнительский произвол при исполнении своих произведений. Ляпунов считал, что интерпретатор должен, в первую очередь, постигнуть авторский замысел, а не играть в произведении «самого себя». Очевидно именно поэтому при записи собственных сочинений Ляпунов очень подробно обозначал в нотах свои творческие намерения. Вместе с тем он хорошо понимал, что даже самая продуманная и тщательная запись нотного текста может лишь приблизительно отразить авторское представление о звуковой палитре сочинения.

Одной из важнейших проблем в музыкальном исполнительстве считается выбор правильного темпа. Ляпунов, наряду со словесными указаниями на характер движения, проставлял в своих произведениях обозначение метронома, которое, тем не менее, все же может иметь определенную степень поправки на индивидуальные особенности конкретного исполнителя. Большое значение здесь имеет возникающее у пианиста в процессе освоения нотного текста осознанное ощущение развертывания музыкального материала во времени, которое не всегда может в точности совпадать с пожеланиями автора.

В зависимости от образного содержания произведения и поставленных технических задач Ляпунов в лирических пьесах обычно предпочитал неторопливое и убедительное в плане эмоциональной насыщенности движение, а в виртуозных сочинениях выбирал темпы, которые могли бы обеспечить достижение максимальной отчетливости звучания всех пластов музыкальной ткани. Ляпунов был чрезвычайно требователен к этой стороне исполнения, которая являлась для него главным средством осуществления оригинальной художественной концепции произведения. Во втором издании этюдов, наряду со словесными указаниями на характер

движения, композитор обозначил точные темпы по метроному, а в своем личном томе этюдов проставил даже следующий хронометраж каждой пьесы в минутах:

1. «Колыбельная».....3	7. «Идиллия».....5
2. «Хоровод призраков»4	8 «Былина».....8
3. «Трезвон».....5	9. «Эоловы арфы».....6
4. «Терек».....4	10. «Лезгинка».....7
5. «Летняя ночь».....6	11.«Хоровод сильфов».....4
6. «Буря».....4	12.«Элегия».....11

Таким образом, согласно авторским указаниям, первая половина цикла должна звучать 26 минут, вторая – 41 минуте, а исполнение всех этюдов следует уложить в 67 минут. По мнению Ляпунова отклонения от этой нормы без нарушения композиторского замысла могут быть только весьма незначительными.

Внутри отдельного произведения или его законченной части Ляпунов считал оправданными только те изменения темпа, которые естественно вытекали из логики развития музыкального материала, и пытался фиксировать все темповые колебания, вплоть до самых незначительных.

Не менее подробно Ляпунов выписывал обозначения динамики и артикуляции, считая, что каждый оттенок или штрих должен находиться в тесной связи с внутренним содержанием пьесы, как его представляет автор, и не может носить случайного характера в зависимости от субъективного восприятия музыки конкретным исполнителем.

Для фортепианного стиля Ляпунова не свойственны резкие усиления и уменьшения силы звучности на коротких отрезках. Композитор предпочитал длительные постепенные нарастания, подводящие к кульминационной точке и последующий более или менее плавный спад напряжения. При этом Ляпунов уделял большое внимание возможно более точному расчету необходимой интенсивности каждой динамической волны и в соответствии с этим расставлял свои многочисленные «вилочки», широко использовал

термины *crescendo* и *diminuendo* (часто добавляя *più, poco, sempre*). Обозначая динамические спады (обычно от уже тихого к еще более слабому звучанию) Ляпунов часто применял обозначения *perdendosi* или *smorzando*, более образные и тонкие по сравнению с обычным *diminuendo*.

Для указания на необходимость достижения большой силы звука и роста напряжения, наряду с обычно применяемыми *f, ff* и *fff*, Ляпунов часто пользовался словесными ремарками *con forza, con passione, con fuoco, affenuoso, appassionato*. Вместе с тем, следует иметь в виду, что Ляпунов не был сторонником динамических крайностей, обычно предпочитая находиться в пределах средних звуковых градаций. За некоторыми исключениями, композитор старался избегать как полного угасания звучания, так и излишеств динамики в кульминационных зонах.

Важным элементом фортепианного стиля Ляпунова является размещение самых разных по степени эмоциональной насыщенности динамических кульминаций в строго определенных местах формы произведения. Формообразующая динамика в фортепианной музыке Ляпунова находится в самой тесной связи с художественным образом и тщательно соотносится композитором с отдельными темами и эпизодами (экспозиционный показ музыкального материала, появление нового контрастного тематизма, подход к кульминации и выход из нее).

В развернутых фортепианных сочинениях Ляпунова виртуозно-концертного плана кульминации чаще всего располагаются в коде, длительно готовятся, концентрируют в себе всю накопленную энергию и становятся итогом развития пьесы. В другие разделы формы Ляпунов помещает менее ярко выраженные «местные» кульминационные области, возникающие обычно на гребнях динамических нарастаний и спадов. В более скромных по масштабам миниатюрах лирического характера точка наивысшего напряжения сдвигается в конец средней части и сопровождается последующим значительным снижением уровня драматизма.

В непосредственной связи с образным содержанием произведения находятся авторские штрихи и артикуляция. В тексте фор-

тепианных сочинений Ляпунова нечасто можно обнаружить мелодическую фразу, пассаж, каденцию, фигурацию аккомпанемента без артикуляционных обозначений. Они, по мнению Ляпунова, способны самым непосредственным образом отразить творческие устремления автора (темперамент, склонность к выразительному пению на фортепиано или, наоборот, к более отрывистому звучанию) и наиболее полно охарактеризовать индивидуальный стиль композитора.

Большое внимание Ляпунов уделял расстановке лиг в мелодии, с особой тщательностью фиксируя начало и конец каждой фразы. Композитор считал, что игнорирование исполнителями музыкальных «знаков препинания» недопустимо искажает волю автора, препятствует естественности течения музыкальной мысли и нарушает ее целостность. В соответствии с этим особенно важным в музыкальном произведении Ляпунов считал оправданность и разумность фразировки. Не довольствуясь простыми графическими указаниями на связное или расчлененное исполнение мелодии, Ляпунов нередко добавлял специальные термины для уточнения своих пианистических намерений. В качестве примеров можно привести авторские ремарки *pesante* и *ma poco marcato* в теме этюда «Былина», *marcato il canto* во время проведения темы в среднем голосе в репризе ноктюрна соч. 8, *la melodia sempre cantabile* во второй части этюда «Колыбельная», *marcato il tema* в этюде «Хоровод призраков», *espressivo, dolcissimo, poco marcato, cantabile e sempre legato* в этюде «Летняя ночь», *il canto ben marcato, ma sempre dolce* в этюде «Эоловы арфы».

В целях усиления музыкальной выразительности Ляпунов любил выделять интонационно важные звуки мелодии, синкопы и диссонирующие задержания, применяя при этом разнообразные знаки акцентировки: *ff*, *>*, *-(marcato)*. Иногда эти обозначения казались композитору недостаточными, как, например, в первой теме этюда «Элегия памяти Франца Листа», где Ляпунов добавил термин *ben accentuato*.

С одной из важнейших проблем фортепианного исполнительства – разнообразием туше на рояле – связано стремление Ляпунова

к максимально возможной точности в указаниях на приемы звукоизвлечения, причем не только в основном тематическом материале, но и в виртуозных пассажах и каденциях, не содержащих ярко выраженной мелодии и часто выписанных композитором мелкими нотами. Ляпунов считал, что без умелого применения красочно-выразительных возможностей и использования тембрального колорита разных артикуляционных приемов, видов туше и нюансировки нельзя добиться полноценной звуковой картины в фортепианном произведении. В соответствии с этим композитор различал, например, легкое и мягкое прикосновение в пассажах (ремарки *delicato, delicatissimo, leggierissimo*), сочетание быстрого темпа с легкостью туше (*veloce*), крепкий звук на максимальном динамическом уровне (*brillante, rinforzando*), тяжелый удар в сравнительно небыстром темпе (*pesante*), полнозвучное исполнение при предельной скорости движения (*presto possibile, con forza*). Иногда Ляпунов использовал также обозначения, больше связанные с образным характером определенной темы или эпизода, а также с тенденцией к оркестральности фортепианного письма: *vibrato, quasi trillo, quasi cello, quasi flauto, quasi piccolo*.

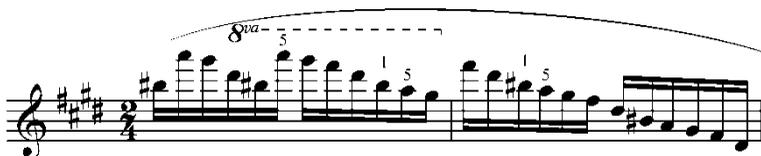
В попытках точно зафиксировать свои композиторские предпочтения Ляпунов, все же, был далек от догматизма. Например, гораздо реже по сравнению с темповыми, динамическими и артикуляционными указаниями в фортепианных произведениях Ляпунова можно обнаружить авторскую аппликатуру и педаль. Хорошо понимая всю важность этих компонентов нотного текста, композитор, тем не менее, в подавляющем большинстве случаев целиком предоставлял их вкусу и умению интерпретатора.

Ляпунов выступал против навязывания единой, подходящей для всех аппликатуры. Он справедливо полагал, что подбор пальцев есть дело сугубо индивидуальное и в большой степени зависит от строения рук конкретного человека. Ляпунов нередко отказывался от предложений Балакирева проставить пальцы в том или ином пассаже, считая, что каждый пианист в состоянии сам подобрать оптимальную аппликатуру. Встречающиеся в этюдах авторские аппликатурные обозначения обусловлены индивидуальными осо-

бенностями творческой личности композитора и представляют несомненный интерес для проникновения в суть пианизма Ляпунова. Приведем несколько характерных примеров:

Пример 12.

Этюд «Буря»



Пример 13.

Этюд «Летняя ночь»



Пример 14.

Этюд «Былина»

В кантиленных сочинениях Ляпунова авторская расстановка пальцев чаще всего призвана помочь интерпретатору добиться совершенного *legato* и максимального удобства в связном исполнении нескольких голосов полифонической фактуры. С этой целью композитор применял такие аппликатурные приемы, как беззвучная подмена пальцев на одной клавише, переключивание пальцев и, в случае необходимости создания иллюзии *legato*, исполнение идущих подряд звуков мелодии одним и тем же пальцем:

Пример 15.

Этюд «Летняя ночь»

cantabile e sempre legato

Пример 16.

Этюд «Колыбельная»

la melodia sempre cantabile

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что при расстановке пальцев Ляпунов руководствовался не только индивидуальными особенностями своего собственного пианизма, но и художественной необходимостью. С точки зрения композитора пра-

вильно подобранная аппликатура должна, в первую очередь, способствовать достижению соответствующих образному содержанию произведения красочных и звуковых эффектов, четкости фразировки и ясности всех фактурных пластов. Ляпунов стремился к использованию всех пяти пальцев с учетом определенных звуковых возможностей и индивидуальных особенностей каждого, опираясь на новаторские аппликатурные принципы Шопена и Листа.

В традициях романтической музыки подразумевается и использование педали в фортепианных произведениях Ляпунова. В них педализации отводится очень важное место как средству, расширяющему звуковые возможности инструмента, удлиняющему звук после снятия пальца с клавиши, смело смешивающему звуковые комплексы, а также облегчающему технику скачков, быстрого переноса и «перекладывания» рук при равномерном распределении музыкального материала между ними. Педаль подразумевается и во время исполнения часто встречающихся у Ляпунова аккордов *arpeggiato*, которые невозможно взять одновременно из-за широкого расположения звуков.

Из всех фортепианных сочинений Ляпунова именно в этюдах соч. 11 авторские указания педали проставлены наиболее тщательно. В них Ляпунов, вслед за композиторами-романтиками, широко применял так называемую фактурную педаль, которая способствовала одновременному охвату разных регистров, слитному звучанию басов и гармонических фигураций сопровождения, исполнению виртуозных арпеджированных пассажей и сложных аккордовых комплексов, распространенных на всю клавиатуру. С помощью динамической педали Ляпунов придавал кульминационным зонам своих произведений особую мощь и насыщенность звучания. Довольно живописно Ляпунов пользовался колористической функцией педали, применяя ее для смешения созвучий на органнх пунктах, красочного сопоставления регистров и тональностей, имитации звучания колоколов и оркестровых инструментов.

Признавая в некоторых случаях необходимость возникновения звуковых и гармонических «пятен», которые у Ляпунова всегда

были строго обусловлены образными задачами произведения, во главу угла композитор все же ставил тонкость педальной нюансировки и постоянный слуховой контроль, способствующий ясности и чистоте гармоний. Ляпунов выступал противником неумеренного употребления педали, ведущего к господству диссонансов и гармонической «грязи». Давая педагогические рекомендации своей младшей дочери Ольге, Ляпунов, в частности, советовал: «относительно педали скажу тебе, что надо при употреблении ее вслушиваться во время разучивания, чтобы разные гармонии не смешивались. Педаль берется всегда сейчас же после взятия аккорда, а снимается в момент взятия нового аккорда, если эти гармонии следует связать»³⁰.

Ляпунов очень любил свои этюды и часто играл их на музыкальных вечерах у Балакирева, Стасовых и Пыпиных, а также в сольных концертах на большой эстраде. В архиве сохранились ценные воспоминания дочери Ляпунова Анастасии Сергеевны об исполнении цикла автором. Помимо соблюдения указанных темпов, одной из главных задач Ляпунова при исполнении этюдов была простота и ясность фразировки. Композитор был непримиримым врагом внезапных замедлений, ускорений и неожиданно возникающих пауз в местах, где это не предусмотрено автором. Особенно это касалось исполнения мелодии. Нередко используемый прием небольшого затягивания темы, когда каждая нота звучит с запозданием, Ляпуновым совершенно не допускался. Он называл такое исполнение «карикатурным». Такие этюды, как, например, «Колыбельную» и «Летнюю ночь», в которых мелодии принадлежит существенная роль, Ляпунов исполнял буквально так, как написано в нотах, нигде не отступая взятого темпа и соблюдая все динамические оттенки.

Особое значение Ляпунов придавал чистоте и отчетливости в выполнении технических задач, умению разграничить главные и второстепенные элементы музыкальной ткани, метро-ритмическому соотношению и распределению силы звука в

³⁰ Письмо Ляпунова семье от 4 марта 1924 г. ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 94. Л. 63-об.

разных фактурных пластах. Virtuозность в авторской интерпретации не выходила сплошь и рядом на первый план, подчиняясь, прежде всего, содержательной стороне произведения. По воспоминаниям А. С. Ляпуновой, исполнение ее отца отличалось отсутствием внешних эффектов и судорожного напряжения даже в самых технически сложных местах, вниманием ко всем деталям сочинения, полнотой и силой звучания.

Этюды соч. 11 Ляпунова внесли значительный вклад в развитие отечественного концертного пианизма. «Они выявляют, прежде всего, большую мощь творческой мысли автора в техническом отношении, привлекательный гармонический вкус, пронизательное умение систематически решать определенную задачу и полное владение формой в нарастаниях большого дыхания, изложенных крупными мазками, но ясно, – писал португальский пианист, большой поклонник творчества русских композиторов, Хосе Вианна да Мотта. – В каждой пьесе автор задается одной определенной целью, которую и разрабатывает любовно вплоть до мельчайших тонкостей»³¹. Созданные в этюдах Ляпунова музыкальные образы вызывают живописные красочные ассоциации. Заимствовав основную идею у Листа, Ляпунов нашел свои собственные формы и музыкальный язык для ее воплощения, черпая образы для своих этюдов из окружающей жизни, картин русской природы, отечественной поэзии и искусства.

Произведения Ляпунова могут существенно обогатить репертуар студентов, обучающихся в институте культуры. Работа в классе специального фортепиано подразумевает не только грамотное освоение музыкального материала и постоянное улучшение навыков владения инструментом, но и знакомство с лучшими образцами фортепианной музыки, разнообразными по характеру, средствам художественного воплощения и фактуре.

Всестороннему развитию молодых музыкантов в немалой степени способствует грамотный подбор репертуара, в том числе включающего в себя незаслуженно забытые фортепианные сочинения Ляпунова и других русских композиторов-классиков. Вместе

³¹ Цит. по: ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 20. Л. 107. Пер. О. С. Ляпуновой.

с тем при подборе семестровой программы в каждом конкретном случае педагогу необходимо правильно оценить сложность того или другого произведения и соотнести ее с уровнем подготовки и технической оснащенностью студента. Например, если лирические пьесы Ляпунова доступны практически каждому с первого курса обучения, то виртуозные концертные пьесы с обилием в них сложной крупной техники и насыщенной фактурой целесообразно проходить на старших курсах со студентами, обладающими солидной предвузовской подготовкой.

Основой успешного решения всех задач в обучении музыкантов должна стать планомерная и систематическая работа над высокохудожественными фортепианными произведениями разных стилистических направлений, жанров и форм. Ставя своей целью воспитание пианиста-солиста, педагог класса фортепиано вуза культуры должен заботиться не только о развитии исполнительских качеств, необходимых для дальнейшей самостоятельной профессиональной деятельности студентов, но также способствовать расширению музыкального кругозора учащихся и их общему культурному развитию.

Литература:

1. Липаев И. В. Новые издания Ю. Г. Циммермана / И.В. Липаев // Российская музыкальная газета. – 1906. – № 10. – С. 261.
2. Письмо Ляпунова семье от 4 марта 1924 г. ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 94. Л. 63-об.
3. Письмо от 11 июня 1904 г. Цит. по: Шифман М. Е. Двенадцать этюдов Ляпунова и некоторые вопросы их интерпретации // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Москва, 1958. – Вып. 2. – С. 396–397.
4. Письмо от 24 мая 1904 г. // Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 88. Картотека А. С. Ляпуновой. Карточка от 1904 24.05.
5. Письмо от 5 июня 1904 г. Цит. по: ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 88. Картотека А. С. Ляпуновой. Карточка от 1904 05.06.
6. Российская музыкальная газета. – 1904. – № 8. – С. 223–224.

7. Российская музыкальная газета. – 1907. – № 1. – С. 49.
8. Рукопись фантазии хранится в ОР РНБ, ф. 451, оп. 1, ед. хр. 114. Л. 1-об. – 4.
9. ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 87. Картотека А. С. Ляпуновой. Карточка от 1897 28.01.
10. ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 20. Л. 107. Пер. О. С. Ляпуновой.
11. ОР РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 24. Л. 18–18-об. Перевод с нем. О. С. Ляпуновой.
12. Шифман М. Е. С. М. Ляпунов : очерк жизни и творчества : [1859-1924] / М. Е. Шифман . – Москва : Музгиз, 1960 . – 142 с., 5 л. ил. : ил., ноты . - Список соч. и опублик. лит. работ С. М. Ляпунова: с. 138-142.

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ М. Н. КУРБАТОВА
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ
ПЕДАГОГИКИ**

Михаил Николаевич Курбатов, яркий представитель прогрессивного направления в фортепианной педагогике, окончил Московскую консерваторию по классу Василия Ильича Сафонова, «в методике которого мы не встречаем.... ни одного устаревшего положения. Напротив, его методические принципы в основном совпадают со взглядами лучших пианистов - педагогов наших дней...»³².

Взгляды М.Н. Курбатова обогатились под влиянием школы Теодора Лешетицкого, с художественной направленностью которой Курбатов ознакомился, благодаря творческому общению с А. Беттингом, учеником Т. Лешетицкого, ставшим профессором Московской консерватории.

Огромное художественное впечатление произвели на М.Н. Курбатова концерты великих музыкантов Антона и Николая Рубинштейнов, которые вдохновили и, возможно побудили его к созданию книги о художественном исполнении на фортепиано.

Во вступлении к книге «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано» Курбатов М. Н. пишет о широком распространении музыкального образования в России, о появлении новых школ фортепианной игры, об издании новых методических трудов. Но ни в одном из них не рассматривается проблема развития музыкального слуха и слухового контроля, как необходимого условия успешного воспитания художественной техники; тогда как «все исполнение основывается на слухе – искание ритма и метра, красоты и разнообразия звуков... пианистических приемов и даже

³² Алексеев А. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма /под ред. А. Николаева. Вып. II. Москва ; Ленинград, 1948. С. 95

той или иной посадки за инструментом»³³. К деятельности слуха относится также выполнение требований голосоведения, мелодии и гармонии. Работа музыкального слуха требует глубокой сосредоточенности, внимания, волевого побуждения, «интереса исполнителя к художественной мысли музыкального произведения»³⁴.

Современные педагоги, продолжает Курбатов, уделяя внимание лишь внешней стороне исполнения, совершенствованию приемов фортепианной игры, забывают о художественной стороне исполнения, о воспитании способности проникать в мир музыкальных образов. Курбатов надеется, что его книга станет «первым шагом к выяснению требований музыки как искусства»³⁵, «первой тропинкой в том девственном лесу...»³⁶.

М. Н. Курбатов рассматривает проблему программности в музыкальном искусстве, подчеркивает ее негативное воздействие на музыкальное восприятие исполнителя и слушателя. Цель музыкального произведения заключается в том, чтобы вызвать у слушателя те же самые настроения, которыми был проникнут композитор и которыми он хотел бы поделиться с другими. «Соединение музыки с поэзией усиливает эмоциональное настроение, хотя в известной степени создает слишком реальную картину». Программность сковывает воображение, «ничего не добавляя к достоинству самой музыки». Автор приводит известные слова А. Рубинштейна: «Музыка начинается там, где кончаются слова»³⁷.

Программа, заключенная в самом названии, отвлекает внимание слушателя от непосредственного восприятия музыки, так как он невольно определяет степень соответствия звучащей музыки заданной программе.

Исполнение произведения непрограммного дает исполнителю творческую свободу, позволяющую проникнуть в таинственный мир музыки и «оживить безличные формы музыкальных знаков»,

³³ Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. Москва, 1899. С. 4-5.

³⁴ Там же. С. 60-62.

³⁵ Там же. С. 45.

³⁶ Там же. С. 6.

³⁷ Там же. С. 6-12.

«только вникая в иероглифы, только поняв духовную сторону, скрытую в них, можно поднять музыку на степень искусства»³⁸.

М. Н. Курбатов был противником как субъективного, так и объективного направления в исполнительстве. Сторонники субъективного направления искажают намерения композитора, вносят изменения в нотный текст, произвольно меняют темп, характер музыки, исполнительские нюансы.

Приверженцы объективного направления точно воспроизводят текст, детально выполняют исполнительские указания. Но, сохраняя внешнюю сторону исполнения, они утрачивают наиболее ценное качество – индивидуальную неповторимость трактовки музыкально-художественного образа: пианист не допускает возможности проявления собственного эмоционального переживания музыки. От этого исполнение становится «слишком спокойным и бесстрастным»; совершенно пропадает «впечатление от передачи душевных настроений и мыслей композитора»³⁹.

Критерием художественного исполнения, пишет Курбатов, является выразительность звучания, соответствие найденной музыкантом окраски звука музыкальному образу. Исполнительское туше Курбатов связывает с характером личности пианиста, «с любовью его к известному оттенку звука и с нежеланием пользоваться остальными»⁴⁰. Курбатов отмечает, что у виртуозов чаще всего не бывает полного мягкого звука. Звуковая тонкость свойственна более исполнителям, «склонным к изяществу и художественности исполнения;... художник – музыкант добивается контрастов звука, стремится к характерности и выразительности исполнения, ищет всевозможных оттенков звука, насколько это допускает инструмент, ясно сознавая, что только полное разнообразие звука, только умение окрасить каждый извлекаемый звук в

³⁸ Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано ... С. 81.

³⁹ Там же. С. 15–18.

⁴⁰ Там же. С. 36.

наиболее соответствующий оттенок придаст исполнению художественный интерес и разнообразие»⁴¹.

«Каждый звук должен быть проверен слухом, извлечен из инструмента, как подсказывают фантазия, настроение и художественно понимание исполнителя» - в этом видит Курбатов идеальную музыкальную технику пианиста⁴². Пианист должен развивать чувство осязания, «стараться вложить в каждый осязаемый звук всю свою нервность, ... вырабатывать в себе нервное ощущение прикосновения к клавишам»⁴³.

Исходя из этого положения Курбатов предлагает разбирать музыкальное произведение в очень медленном темпе совершенно мягкой рукой, пианиссимо, «не столько изучая движения, сколько запоминая звуки»: «тихие звуки, и связанные с этим мягкие движения, дают возможность в дальнейшей изучении легче найти и усвоить правильные и свободные движения, а первоначальная работа слуха придаст такую уверенность, что каждое движение свободно и гораздо более бессознательно, благодаря деятельному участию слуха»⁴⁴.

Курбатов пишет о целесообразности таких технических приемов, когда руки и туловище наиболее свободны и в звукоизвлечении при необходимости участвует весь организм. «Знаменитые пианисты пользовались исключительно весом свободной руки, то есть силой тяжести руки, прибегая у помощи мускулов только для поднятия руки ли отдельного пальца вверх, и тщательно избегая напряженного удара»⁴⁵. По мнению Курбатов, отталкивание руки от клавиатуры вызывает напряжение руки, усталость; падение руки с высоты освобождает руку.

Курбатов выступает против так называемой «постановки руки» - она должна быть индивидуальной, с учетом строения руки, физических качеств пианиста.

⁴¹ Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано ... С. 37.

⁴² Там же. С. 54.

⁴³ Там же. С. 63.

⁴⁴ Там же. С. 58–59.

⁴⁵ Там же. С. 40.

Что касается педализации, то и здесь придается огромное значение работе слуха, с которой тесно связана интуиция исполнителя. Великий Антон Рубинштейн не мог точно проанализировать этот процесс; он пользовался педалями, как ему подсказывает «музыкальный слух и художественное настроение»⁴⁶.

Курбатов предостерегает музыкантов от многочасовых «механических» упражнений над развитием пальцев без должного внимания к качеству звука: «потеря чуткости к звуку есть потеря всего музыкального искусства»⁴⁷. «Лучше вовсе не играть, чем играть без серьезного внимания: невнимательная, механическая игра... будет развивать гибельную привычку относиться к звуку небрежно»⁴⁸.

О темпе, ритме и метре Курбатов пишет как о важных факторах художественного исполнения. «Метр – это канва, по которой вышит узор ритма. Канва состоит из равной величины клеток, ясно разграниченных между собой; то есть из равных между собой промежутков времени, причем разграничение этих промежутков совершенно ясно, благодаря деятельности слуха. Ритм так же прихотлив и разнообразен, как рисунок. Он может состоять из маленьких правильно чередующихся групп, может иметь одну неправильную группу, словом безгранично разнообразен»⁴⁹.

«Движение делений такта, механически воспроизводимых учениками счетом вслух, находится в сознании музыканта в виде живого метра и ощущается так же ясно, как биение пульса. К. М. Вебер говорит по этому поводу следующее: «Темп не должен быть чисто механическим молотом, тиранически задерживающим или понукающим исполнителя, но должен являться для музыки тем же, чем удар пульса для человеческого организма»⁵⁰.

⁴⁶ Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано ... С. 38.

⁴⁷ Там же. С. 38.

⁴⁸ Там же. С. 23.

⁴⁹ Там же. С. 27.

⁵⁰ Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано ... С. 29.

Для воспитания чувства метра Курбатов рекомендует использовать метроном и объясняет, как работать «над укрупнением» обозначенной единицы времени: «добившись яркого и отчетливого представления ударов метронома, надо пропускать без внимания один удар, сосредотачиваясь на следующем; таким же образом можно выработать метр вдвое больше широкого движения: пропуская в этом полученном движении один удар и сосредотачивая внимание на следующем, мы вырабатываем уже довольно широкое и плавное движение метра»⁵¹.

Наряду с этим Курбатов предлагает работать и над расширением ритма («движения звуков во времени»), соединяя в одно целое несколько первоначально взятых ритмических групп.

«Во многих случаях движение метра и ритма может не совпадать, и каждый музыкант по-своему примиряет требования того и другого, сообразно степени своего музыкального развития... Чем больше исполнитель придает значения метру, тем более короткое движение метра он выбирает; тем строже, но зато и суше его исполнение. Чем более музыкант ищет ритма, тем более широкое движение метра выбирает он, тем жизненнее и оживленнее его исполнение, но зато и свободнее... А. Рубинштейн был в состоянии обнять одним движением метра целый период в восемь тактов, и поэтому мог исполнять весь такой период исключительно ритмически»⁵².

Курбатов пишет о воспитательной роли музыки в нравственном развитии общества: «Художественный уровень общества постепенно повышается, и когда-нибудь наступит время, когда в музыке будет цениться исключительно ее духовная сторона»⁵³... «Музыкант должен возвышаться над общим уровнем, должен иметь достаточно высокие идеалы, чтобы иметь возможность и право говорить обществу что-либо серьезное... только убеждение в истинно художественном значении своего дела, убеждение без

⁵¹ Там же. С. 30–31.

⁵² Там же. С. 30–31.

⁵³ Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано ... С. 82.

колебаний и сомнений может увлекать других и иметь на них влияние, только искреннее чувство передается другому»⁵⁴.

Как удивительно актуально звучат эти слова и для современной фортепианной педагогики и всей отечественной музыкальной жизни!

Литература:

1. Алексеев А. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. II. Русские пианисты / под ред. А. Николаева. – Москва-Ленинград, 1948. – 315 с.
2. Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано / М. Н. Курбатов. - Москва : тип. Вильде, 1899. - 83 с.

⁵⁴ Там же. С. 44.

**К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ
РЕДКО ИСПОЛНЯЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Вопросы обновления фортепианного репертуара – одна из актуальных задач фортепианной педагогики. Однако эта проблема не столь проста как кажется на первый взгляд. Здесь взаимодействует несколько «пластов». Определяющим, на наш взгляд, является взаимодействие общественного и личного в ракурсе исторической эволюции, что определяет эволюцию музыкального восприятия, освоение новых, а также и возрождение забытых образных и интонационных сфер музыкального репертуара.

В современном гуманитарном знании проблема взаимодействия общественного и личного в ракурсе исторической эволюции занимает одно из ведущих мест. Личностный компонент, даже когда речь идет не только о выдающихся личностях, играет значительную роль в развитии общественных систем, становлении и развитии социокультурной ситуации. Названный компонент формирует процесс взаимодействия прошлого, настоящего и будущего. В этом контексте остро встает задача возвращения из небытия крайне редко исполняемых или даже забытых ныне композиторов и их произведений. Назвать полный список таких имен практически невозможно, так как процесс из возрождения в педагогической практике идет постоянно. Можно выделить несколько категорий: редко исполняемые фортепианные произведения «известных» отечественных и зарубежных композиторов. Во-вторых, это произведения композиторов так называемого «второго ряда», чьи произведения были более или менее известными в свое время, но ныне практически не исполняются. В-третьих, это произведения современных композиторов, которые находятся в процессе нахождения своего исполнителя и слушателя. В-четвертых, это произведения, написанные не для фортепиано, но которые необ-

ходимо изучать, чтобы лучше понять дух эпохи и стиль других произведений, созданных в свое время.

Необходимость возрождения таких имен и произведений в практической педагогической работе определяет ее актуальность.

Задача настоящей статьи дать краткое обоснование ракурса изучения источниковедческой базы, как методологического подхода используемого для реконструкции жизни и творчества композиторов и последующего включения произведений в педагогический репертуар.

Достижение поставленной цели требует решения ряда задач:

- 1) выявление диалектического единства общества и личности;
- 2) описание фундаментальных черт источника реконструкции;
- 3) установление взаимосвязи источниковедения и культуры;
- 4) анализ структуры источниковедческого исследования;
- 5) выявление произведений, которые могут быть использованы в педагогическом процессе на кафедре фортепиано.

Таким образом, диалектика взаимодействия прошлого, настоящего и будущего определяется двумя факторами:

- 1) спецификой самого общества, его готовностью воспринимать личность;
- 2) содержанием личностной компоненты, ее способностью включиться в механизм развития общества в каждый конкретный отрезок времени.

Имеет место «многофакторность и многоуровневость взаимодействия в системе «цивилизация - личность»⁵⁵. Это взаимодействие столь сложно, имеет столь «глубокие, масштабные и многоуровневые проявления и формы, что их под силу исследовать всем гуманитарным наукам, задающимся целью изучить общество в его разнообразных выражениях, как непосредственно целостное явление, так и опосредованно – через систему взаимодействия его с личностью»⁵⁶.

⁵⁵ Тонких В. А. Ярецкий Ю. Л. Российская цивилизация: общество и личность. Воронеж : Истоки, 1999. С. 3.

⁵⁶ Там же. С. 3.

В данном высказывании содержится одна из основополагающих концепций нашего подхода к теме: *общество в целом можно изучать через мировоззрения и систему поведенческих актов, как совокупностей личностей, так и посредством изучения личного статуса отдельных ее представителей. Все это относится и к музыкальной культуре и музыкальным произведениям. Можно рассматривать и изучать редко исполняемые произведения и таким образом выявлять особенности музыкальной культуры, культуры личности и общества как-бы «изнутри».*

Обратимся к содержательной части самих терминов «источник» и «источниковедение» в связи с тем, что в историческом аспекте они претерпевали значительные изменения. Динамика в содержании терминов вызвана тем, что названные категории впервые начали применяться в исторических науках, которые сами развивались бурными темпами.

Получить информацию о людях или событиях можно двумя способами. Первый – это способ непосредственного наблюдения и фиксации фактов, соответствующих задачам исследования. Это наиболее достоверный способ получения информации, но он соответствует только тому, что происходит «здесь и сейчас». Для того чтобы узнать, что происходило ранее и в другом месте необходимо изучение источников второго рода – рукописей, книг, вещей сохранивших информацию о прошлом, о давно ушедших людях и давно миновавших событиях. Именно такие источники рассматриваются в данной части работы и в данной статье в целом.

Первоначально, под *источником* понималось «все то, откуда можно получить информацию о прошлом»⁵⁷. Затем, с возрастанием значимости политической истории за источником закрепилась функция инструмента познания важных исторических и политических фактов. Это привело к появлению термина «исторические источники» как «письменные документы и вещественные пред-

⁵⁷ Сальникова А. А. Современное зарубежное источниковедение: теория и метод : учеб. пособие. Казань : УНИПРЕСС, 1999. С. 5.

меты, непосредственно отражающие исторический процесс»⁵⁸. Термин «исторический» свидетельствует не о принадлежности к истории, как отрасли научного знания, но характеризует отнесение к прошлому в любом виде человеческой деятельности. Словосочетание «исторический источник» используется в антропологии, антропологии, социологии, культурологии, лингвистике, музыковедении и других отраслях знаний.

Более широкое определение «источника» приводится в коллективной работе «Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории», в которой источник трактуется «как продукт целенаправленной человеческой деятельности, явления культуры»⁵⁹.

Свойства источника в перечисленном понимании заключается в том, что он имеет материальную форму, независим от познающего субъекта, создан в другое время. Мы трактуем источник как продукт деятельности человека, содержащий информацию историко-культурного характера.

Такой подход определил и *источниковедение* как историческую дисциплину, «которая разрабатывает теорию и методiku изучения исторических источников»⁶⁰. Аналогичное определение обнаруживается практически у всех исследователей⁶¹. Источниковедение изучает не просто источник как таковой, а содержащуюся в нем информацию с целью выявления соотношения элементов в цепочке человек – произведение – человек.

Источниковедение первоначально складывалось как особая дисциплина в рамках методологии исторических исследований, но затем стало междисциплинарной отраслью знаний. В ходе развития источниковедение обобщило опыт работы не только с до-

⁵⁸ Кардаш А. И. Источниковедение и вспомогательные исторические дисциплины: учеб.-метод. пособие. М. : Изд-во РУДН, 2000. С. 3.

⁵⁹ Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории : учеб. пособие / И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. М. : Российск.гос. гуманит.ун-т, 1998. С. 26.

⁶⁰ Кардаш А. И. Источниковедение и вспомогательные исторические дисциплины ... С. 3.

⁶¹ Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории ... С. 29.

кументами истории и права, но и с документами по лингвистике, литературоведению, музыковедению и многих других областей знаний. Источниковедение выросло в особый вид гуманитарного знания, имеющее целью «приращение и систематизацию знаний о человеке (во всей полноте и целостности этого феномена) и обществе (феномене человечества в его временном и пространственном единстве)»⁶². Источниковедение как самостоятельная наука имеет следующие цели:

- 1) Определить информационные возможности источника, его полноту, достоверность и научную новизну;
- 2) Оценить значение источника с названных позиций.

Каждая цель достигается поэтапно и, следовательно, вся цепочка работы с источником может иметь множество звеньев, число которых зависит от степени удаленности источника от момента его исследования и от задач исследования.

Приоритет в развитии источниковедения принадлежит зарубежной исследователям, которые первыми овладели междисциплинарной методологией и расширили базу источников⁶³. Достаточно назвать таких представителей западного источниковедения как Ш.-В.Ланглуа⁶⁴, Ш.Сеньобос⁶⁵, И.Г.Дройзен⁶⁶.

Источниковедческие исследования в зарубежной практике можно разделить на две группы. В первой группе в центре анализа оказываются конкретно – проблемные вопросы, такие как информативность привлекаемых источников. Во второй группе акцент делается на историко-типологических моментах, в центре внима-

⁶² Там же. С. 20.

⁶³ Сальникова А. А. Современное зарубежное источниковедение: теория и метод : учеб. пособие. Казань : УНИПРЕСС, 1999. С. 5.

⁶⁴ Ланглуа Ш.-В. Введение в изучение истории / Ш.-В. Ланглуа, Ш. Сеньобос ; пер. с фр. А. Серебряковой ; Гос. публ.ист. б-ка России. Изд. 2-е / под ред. и со вступ. ст. Ю.И. Семенова. М. : ГПИБ, 2004. 305 с.

⁶⁵ Сеньобос Ш. Исторический метод в применении к социальным наукам / Ш. Сеньобос ; пер. с фр. под ред. П. С. Когана. - Москва : Т-во тип. А.И.Мамонтова, 1902. [2], II, 240 с.

⁶⁶ Дройзен И. Г. Историка = Historik / Иоганн Густав Дройзен ; пер. с нем. Г. И. Федоровой, под ред. Д. В. Складнева ; [Федер. целевая прогр. "Культура России" (подпрогр. "Поддержка полиграфии и книгоизд.России")]. СПб. : Фонд Университет" : Владимир Даль, 2004. 582 с.

ния которых оказывается источник, как таковой, как носитель исторической действительности. Документы второго типа позволяют выяснить подлинность источника, его авторство, время, место и обстоятельств появления. Только после этого можно определить смысл и тему источника, что позволяет правильно прочесть его текст, терминологию и авторский замысел. Такой подход диаметрально отличался от методологии школы «Анналов», где отстаивалась главенствующая роль «познающего субъекта в создании исторической науки, в реконструкции прошлого через источники, но не путем их систематического, последовательного описания и коллекционирования эмпирических данных, а путем осмысления и воспроизведения исторического прошлого в сознании историка»⁶⁷.

Позитивистский подход⁶⁸ к теории источниковедения, предложенной зарубежными исследователями, оказал влияние на становление российской источниковедческой базы⁶⁹. Однако российское источниковедение не ограничилось позитивистским подходом, в котором главное – это сам источник. Российская школа источниковедения наиболее развернутом и совершенном виде *целостного* понимания источника представлена в трудах русского исследователя А.С. Лаппо-Данилевского⁷⁰.

Российские источниковеды XIX в. рассматривали источник не как предварительный материал, а как главную цель исследования. Наивысшие достижения в России в области источниковедения связаны с именем В.О. Ключевского⁷¹ и его школой. По отзывам

⁶⁷ Сальникова А. А. Современное зарубежное источниковедение ... С. 13.

⁶⁸ В основу которого положен тезис: научное знание едино и целостно. Оно невозможно без изучения исторических источников

⁶⁹ В наиболее целостном виде представлено в трудах А.С. Лаппо-Данилевского: Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории / А. С. Лаппо-Данилевский. М. : Территория будущего, 2006. 621 с.

⁷⁰ Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории / А. С. Лаппо-Данилевский. М. : Территория будущего, 2006. 621 с.

⁷¹ Ключевский В. О. Русская история. В 5 т. Т. 1. Ч. 1-2. Полный курс лекций / Василий Осипович Ключевский ; [вступ. ст.: А. Ф. Смирнов ; примеч.: А. М. Кузнецов]. М. : Риполклассик, 2001. 671 с. (Великая Россия) ; Ключевский В. О. Русская история : полн. курс лекций / В. О. Ключевский ; [послесл., коммент. А. Ф. Смирнова]. М. : ОЛМА-ПРЕСС образование, 2004. 830 с. (ПФ Красный пролета-

американских историографов В.О. Ключевский является «интеллектуальным отцом основополагающих американских построений русской истории»⁷². К заслугам школы В.О.Ключевского относится расширение понятия «обыденная ценность» и исключительное внимание к документам.

К концу XIX - началу XX веков науку стала интересовать обычная жизнь порой обычных людей, их мироощущение и мировосприятие как конкретных индивидов и как представителей определенных социальных слоев. Это вызвало значительное расширение круга источников, привлекаемых для реконструкции событий.

Современный период развития источниковедческой науки характеризуется расширением «круга используемых источников, причем, подчас за счет нетрадиционных, заимствованных их смежных дисциплин, что не могла не явиться своеобразным толчком к обновлению и совершенствованию методологии и методики их анализа»⁷³. При «расширительном» понимании существа исторического источника стихи, картины, пьесы - все это и многое другое рассматривается как источники, свидетельства человеческой жизни. «Для источниковедения ключевым является определение культуры в широком смысле. <Культура включает в себя предметные, материально существующие результаты деятельности людей – орудия, сооружения, произведения искусства, т.е. весь предметный, вещный мир»⁷⁴. Именно такое понимание положено в основу нашего исследования.

В середине 1970-х годов произошли радикальные изменения в источниковедении: было внедрено понятие «культура» и соответствующий ему социокультурный подход⁷⁵, который нацеливал ис-

рий) ; Тайны истории : М. П. Погодин, Н. И. Костомаров, С. М. Соловьев, В. О. Ключевский о пользе ист. знаний : [сборник]. М. : Высш. школа, 1994. 237 с.

⁷² Sanders Th. [Rec.] : R.Bumes.Op.cit. // Russian Review. 1998. April. V. 57. № 2. P. 299-300.

⁷³ Сальникова А. А. Современное зарубежное источниковедение ... С. 16.

⁷⁴ Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории ... С. 27.

⁷⁵ Сальникова А. А. Современное зарубежное источниковедение ... С. 21.

следователя на изучение истории человека через созданные им произведения, отображающие мировосприятие автора. Сами произведения культуры становятся источником информации о людях, их создавших, о социальных и межличностных отношениях эпохи. Следовательно, в данной концепции расширяется предмет источниковедческого наблюдения за счет включения в анализ как «ученой» (официальной), так и народной (неофициальной) культуры. «Под последней понимается система разделяемых абсолютным большинством общества понятий, представлений, ценностей, верований, символов, ритуалов, имеющих множество региональных вариантов и различий в соответствии с социальным статусом, профессиональным занятием»⁷⁶.

Именно такой подход изменил сам объект биографики: им стал просто человек, как мыслящий и чувствующий индивид. Этот факт позволил придать особый статус источникам социально-психологического ряда и внешних элементов культуры. Однако при таком подходе к источниковедению анализ нарративных источников оказался невозможным без привлечения методологии литературоведения или музыковедения. Источник стал характеристикой ценностной установки эпохи, а исследователь – посредником между действующими лицами и культурной средой. Цель исследовательского творчества – «понять <...> мир путем достоверной реконструкции»⁷⁷.

Нам особенно импонирует позиция авторов фундаментального издания «Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории»⁷⁸, в которой источник рассматривается как феномен культуры.

Автор, создавая произведение культуры, отражает в нем собственное психологическое состояние и мироощущение. Следовательно, анализируя произведение, можно получить обширную информацию в нескольких разрезах:

⁷⁶ Сальникова А. А. Современное зарубежное источниковедение ... С. 22.

⁷⁷ Там же. С. 24.

⁷⁸ Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории : учеб. пособие / И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. М. : Российск.гос. гуманит.ун–т, 1998. 702 с.

- 1) об интенсивности творческого процесса автора произведения;
- 2) о степени его интеграции в функционирующую в данный период времени социокультурную среду;
- 3) о психологическом состоянии автора;
- 4) о творческом новаторстве и многое другое.

В письменном музыкальном потоке мы видим Мастера во всей его многогранности, мы получаем социальную информацию. Мастер отражал в произведении себя, но не только себя. Он отражал современное ему общество со всеми его коллизиями и явно или интуитивно, специально или независимо от своих намерений оставлял для будущих поколений богатейшие сведения. Это закодированная информация, изложенная в фиксированных источниках, которая должна быть прочитана потомками. Эти произведения могут функционировать в любой социокультурной среде, т.к. в любой среде развивается гуманитарное знание. В нарративном источнике, рисунке, фотографии, звукозаписи и т.п. зафиксировано мгновение, которое одновременно является частью прошлого и будущего.

Цель изучения источника – это обнаружение взаимосвязи элементов триады: человек – произведение – человек. Она отражает общечеловеческую закономерность: человек общается с другим человеком через созданное им произведение, отражающее особенности его личности. Именно в этом состоит принцип гуманитарного познания – понимание одного Человека другим через созданные Человеком произведения. При этом познающее лицо включает ранее созданные произведения в реальность современной ему эпохи.

В ходе реконструкции событий по основе источниковедческой науки исследователь должен контролировать ситуацию, в которой он находится. Таких ситуаций две. В первой - выясняется смысл, который был вложен автором в источник. Во второй - исследователь на современном ему языке самостоятельно интерпретирует полученную информацию и связывает ее с потребностями современной ему реальности. В силу этого из триады: человек – произ-

ведение – человек вычлняются два субъекта гуманитарного познания: познание Человека Человеком. Произведение как источник остается главным действующим лицом между ними, а голоса двух других действующих лиц должны быть четко различимыми⁷⁹.

Структура источниковедческого исследования включает следующие этапы:

1. Анализ социальной организации и общественных условий того времени, в которых возник источник.

Источник, являясь частью социальной среды, взаимодействует со всей системой общественных отношений и с совокупностью других источников, созданных в этот период. Особенно настоящим является данное требование для произведений культуры и искусства, принадлежащих определенному автору, т.к. любое искусство – это часть социальной среды, взаимодействующая со всеми остальными элементами среды и находящаяся в постоянном движении. Источник как элемент определенной культуры может быть понят только в контексте общей социокультурной ситуации. На этом этапе исследования источник оценивается как элемент реальности, ее составной объект.

2. Интерпретация источника должна быть различной в зависимости от способа его функционирования.

С этой позиции различают источники:

- 1) находящиеся под цензурным запретом и бесцензурные;
- 2) официальные и личные.

Те произведения, которые печатаются в официальных изданиях, и те, которые распространяются в рукописных вариантах, это произведения даже принадлежащие одному автору следует оценивать как принципиально разные. Тоже относится к официальным и личным источникам. С одной стороны, официальные можно оценивать как более достоверные, но это, как правило, поверхностно – официальные документы. Иное дело личные документы. Такие дают информацию о деталях жизни, о настроении, о психо-

⁷⁹ Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории ... С. 127.

логическом состоянии, т.е. информацию, недоступную для официальных документов.

3. Анализ содержания источника.

На этом этапе анализа источниковедческой базы исследователь выступает в двух ролях: во-первых, он анализирует источник как часть прошедшего времени, и, во-вторых, как часть той жизни, тех социокультурных условий, в которых находится сам. Исследователь ищет в источнике как явную, так и скрытую информацию. На этом этапе исследований крайне важно решение вопроса о достоверности источника. Исследователь прибегает и к категориям познавательного процесса: логический рассуждения, доказательства, сопоставления данных и такими инструментами как здравый смысл, интуиция, симпатия.

4. Синтез полученной информации

Это завершающий этап анализа, на котором обобщаются все сведения, полученные на трех предшествующих этапах работы. Выполняется сопоставление поставленных целей и задач исследования с конкретными выводами по изучаемым источникам информации, по объекту и предмету исследования. При наличии выводов о достоверности информации и о достаточном объеме привлекаемых источников при научно организованном подходе по их обработке вполне вероятно достоверная реконструкция биографий изучаемых Лиц, хронология явлений и событий. Однако это не полный перечень факторов, обеспечивающих достоверную реконструкцию. Источниковедение всегда опирается на категории и положения всех наук, соприкасающихся с изучаемым объектом. Широта междисциплинарных связей – это еще один важный фактор, обеспечивающий достоверную реконструкцию

Вывод. Современное состояние биографики и источниковедения создали прочную базу для реконструкции основных этапов жизни и творчества Личностей прошлого. На основе этих материалов необходимо «открывать» новые музыкальные произведения, которые не только разовьют учащих в пианистическом отношении, но, главное – придадут новое видение процессам, которые происходили и происходят в современной музыкальной культуре.

Литература:

1. Дройзен И. Г. Историка = Historik / Иоганн Густав Дройзен ; пер. с нем. Г. И. Федоровой ; под ред. Д. В. Складнева. – Санкт-Петербург : Фонд Университет : Владимир Даль, 2004. – 582 с.
2. Источниковедение: Теория. История, Метод. Источники российской истории : учеб. пособие / И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. – Москва : Российск.гос. гуманитар. ун-т, 1998. – 702 с.
3. Кардаш А. И. Источниковедение и вспомогательные исторические дисциплины : учебно-метод. пособие для студентов гуманитарных и социальных наук. – Москва : Изд-во РУДН, 2000. – 48 с.
4. Ключевский В. О. Русская история : полн. курс лекций / В.О.Ключевский ; [послесл., коммент. А.Ф. Смирнова]. – Москва : ОЛМА-ПРЕСС образование, 2004. - 830, [1] с.
5. Ланглуа Ш.-В. Введение в изучение истории / Ш.-В. Ланглуа, Ш. Сеньобос ; пер. с фр. А. Серебряковой ; под ред. и со вступ. ст. Ю. И. Семенова ; Гос. публ.ист. б-ка России. - Изд. 2-е. - Москва : ГПИБ, 2004. – 305 с.
6. Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории / А. С. Лаппо-Данилевский. - Москва : Территория будущего, 2006. – 621с.
7. Недооцененные композиторы [Электронный ресурс] // ForumKlassika.ru. – Электрон. дан. – [Б.м., 2016]. – Режим доступа:
<http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-1717.htm>. - Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2015).
8. Семенов С. А. О забытых именах [Текст : Электронный ресурс] / С.А. Семенов. – Электрон. дан. – [Б.м.], 2010. – . Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/01/25/503> (дата обращения: 10.12.2015).

9. Щирин К. Ю. В. М. Корсунский. Противостояние. Воспоминания. Дневники / К.Ю. Щирин. – Санкт–Петербург : «Композитор. Санкт-Петербург», 2006. – 91 с.
10. Щирин К. Ю. Путь композитора (О В. М. Иванове-Корсунском) / К.Ю. Щирин. – Санкт–Петербург : Астерион, 2007. – 30 с. – (Композиторы петербургской школы).

**О КУЛЬТУРЕ ПИАНИЗМА,
ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКЕ
И СЛУХО-ДВИГАТЕЛЬНЫХ ПРИНЦИПАХ**

Вначале был звук!

Занимаясь много лет со студентами разных специализаций в классе фортепиано в вузе⁸⁰, а также периодически слушая абитуриентов на приёмных экзаменах, приходится констатировать, что большинство из них к моменту поступления в вуз не обладает в достаточной степени тем, что мы называем музыкальной и пианистической культурой. Это касается даже тех, кто к моменту поступления имеет уже довольно высокий уровень технической подготовки. Ту же картину в целом можно наблюдать и на региональных и межрегиональных фестивалях и конкурсах молодых исполнителей. Вместе с тем воспитание музыкальной культуры обучающегося является конечной педагогической целью в любом звене музыкального образования. Во всяком случае, каждый вдумчивый педагог ставит перед собой такую задачу.

Особенно трудным осуществление подобной установки оказывается в тех учебных заведениях, в которых музыкально-исполнительская ориентация не является профильной, а фортепиано – специальным инструментом. В такие учреждения поступают абитуриенты с различным уровнем профессиональной подготовки и способностей, разным слуховым опытом, весьма неоднородным музыкальным развитием каждого из них. Специфические трудности в работе преподавателя фортепиано заключаются здесь в том, что, развивая заложенные в студентах творческие задатки, учитель вынужден в результате, в довольно короткий

⁸⁰ Имеется в виду, в том числе, работа со студентами фортепиано-педагогического отделения при факультете искусств Санкт-Петербургского государственного института культуры (1992-2010), а также студентами кафедры специального фортепиано фортепианного факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1992-1995).

срок, восполнить порой внушительные пробелы музыкального, а иногда и общего воспитания своих учеников, – и таким образом повысить не только степень их компетенции, но и уровень их музыкальной культуры в целом. Одновременно с этим он должен привить им, часто, недостающие профессиональные навыки, которые необходимы будущим музыкальным деятелям довольно широкого профиля. Любому музыканту-педагогу понятно, что курсу фортепиано в обретении такой серьезной и фундаментальной подготовки будущего профессионала принадлежит важная и незаменимая роль в силу универсальности этого инструмента. Не случайно игра на фортепиано, а в прошлом – clavире, на протяжении столетий преподаётся всем, кто собирается связать себя с музыкальной профессией, в любой её области.

Мнение по поводу недостаточной исполнительской культуры учащихся относится не только к студентам, проходящим так называемый общий курс фортепиано. В некоторой степени, это касается также молодых пианистов, получающих специальное профессиональное образование в вузах, в том числе и в консерваториях, не смотря на заложенный в учебных планах некий усреднённый, выровненный набор требований как к абитуриентам, так и к студентам. В этом наборе требований заложен уже определённый, довольно высокий уровень и знаний, и умений.

Сочетание задачи собственно обучения музыкальной профессии и более широкой задачей образования и воспитания культурного музыканта – отличительная черта русской традиции в музыкальной педагогике и системы музыкального образования в России. Воспитание музыкальной культуры – предмет всего обучающего комплекса в отечественном музыкальном учебном заведении. Это задача преподавателя любой дисциплины. Но прежде всего, – это забота педагога по специальности. В классе фортепиано такая работа идёт рука об руку с выработкой профессиональных пианистических навыков, потому что задачи этого воспитания, даже при отсутствии установки на специальную подготовку концертного исполнителя, решаются здесь в непосредственном общении с инструментом, через конкретное фортепианное звучание.

Поэтому в игре на фортепиано, независимо от того, кого мы готовим – концертирующего пианиста или иного специалиста – возникают конкретные задачи овладения техникой игры именно на этом инструменте и неизбежно встаёт вопрос о фортепиано-исполнительской культуре играющего. Предлагаемый читателю взгляд на фортепианную технику, подкреплённый исполнительскими принципами, выведенными на основе обобщения собственного концертного и педагогического опыта, оказывает опосредованное, но чётко выраженное воздействие и на освоение студентом другого инструмента или другого вида деятельности. Потому что в основе всех видов исполнительской деятельности лежат одни и те же закономерности, о чём мы попытаемся рассказать в данной статье.

Задача настоящей статьи – поделиться взглядом на фортепианную технику как качественный компонент музыкально-исполнительской культуры; обратить внимание педагогов на необходимость такой постановки вопроса; определить с этой целью основные, на взгляд автора, принципы, управляющие игровым процессом; попытаться таким образом улучшить положение с музыкальным воспитанием.

Так что же имеется в виду, когда мы говорим о «музыкальной культуре» исполнителя?

Музыкально-исполнительская культура – часть музыкальной культуры, которая, в свою очередь, является частью общечеловеческой культуры. Поэтому с теоретической точки зрения, она должна существовать по законам, применимым к культуре, в общем понимании явления.

«Культура» – понятие обширное: согласно последним сведениям, к настоящему времени имеется уже более 500, а по некоторым источникам, – около 1000 определений культуры⁸¹. Культура – предмет изучения многих областей науки, она являет собой не только объёмное, но и многоуровневое и многоаспектное по-

⁸¹ Интернет портал: www.Grandars.ru » [Социология](#) » [Культурология](#) ». Понятие культуры.

нятие. Культура рассматривается наукой с различных точек зрения. В самом общем и изначальном смысле, культура – это всё, что создано человеком, в отличие от созданного природой. В различных источниках, термин объясняется или как «совокупность достижений человечества...»⁸², или как «совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человеческим обществом...»⁸³, или «система ценностей, жизненных представлений, образцов поведения, норм, совокупность способов и приёмов человеческой деятельности...»⁸⁴, или «совокупность производственных, общественных и духовных потребностей людей...»⁸⁵ Культуру понимают также – как уровень развития любой деятельности – интеллектуальной, общественной и профессиональной, или как частные проявления повседневной, обыденной жизни. В то же время понятие «культура» используется в науке и в обиходе как «высокий уровень чего-либо, высокое развитие, умение...»⁸⁶, как уровень совершенства, как хорошо известное и часто используемое в быту противопоставление высокой культуры (так называемая «культурность») недостаточному культурному уровню (так называемому «бескультурью»).

Среди множества определений культуры мы заострили внимание на том типе её классификации, который связан с *количественным* и *качественным* аспектами. Именно эти критерии помогут нам определиться в понимании культуры исполнения.

Само понятие «музыкальной культуры» трактуется тоже достаточно широко. Собственно, это всё то, что относится к музы-

⁸²Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина. М. : Русский язык, 1998. Цит. по: Интернет-портал АКАДЕМИК. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/39002/КУЛЬТУРА.

⁸³Интернетпортал Академик. Словарь иностранных слов русского языка. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/39002/КУЛЬТУРА.

⁸⁴ Волков Ю. Г., Добренъков В.И. Социология. Культура. Определения культуры. URL: http://society.polbu.ru/volkov_sociology/ch19_all.html.

⁸⁵ Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. 21-е изд., перераб., доп. М. : Русский язык, 1989. С. 325.

⁸⁶ Там же. С. 325.

кальной деятельности: созданию, воспроизведению и восприятию музыки. Одна из сторон музыкальной культуры – исполнительство – связана с комплексом существования музыкального искусства, в частности, с пением или игрой на каком-либо музыкальном инструменте, со всей вытекающей отсюда, очень обширной проблематикой.

Не смотря на многослойность содержания термина, ясно, что под ним стоит хоть и не вполне чётко определяемый, но в целом, понятный музыканту набор качеств. Это, прежде всего, «культура звука», «культура звукоизвлечения» (эти два понятия часто смешивают, потому что грань между ними, действительно, очень тонка). Это также «культура движений» – вообще, «культура поведения» исполнителя за инструментом. Сюда относится и так называемая «постановка рук» играющего музыканта, и его «правильная» посадка, и рациональность самих движений, и грамотная аппликатура и многое другое. Кроме того, в это понятие входят такие, весьма неточные определения, как «культура слышания», «культура мышления», «культура эмоций» и тому подобное. Каждая область исполнительства, как и любая другая сфера деятельности, имеет свою культуру.

В применении к игре на фортепиано всё перечисленное входит в понятие «культуры пианизма». В лексиконе музыканта содержится и термин, обозначающий «общую культуру», так или иначе проявляющуюся в исполнении, – его знания, кругозор, его художественный вкус; внешний облик исполнителя также может свидетельствовать о его культуре.

Что, всё-таки, стоит за каждым из этих значений? Что мы обычно понимаем под культурой исполнения, даже если играющий человек – маленький музыкант?

Существует некий набор предъявляемых к исполнителю требований, культурных критериев его выступления.

Во-первых, исполнение должно быть грамотным. Это значит, что играющий понимает содержание исполняемого произведения, его музыкальный язык: чувствует его эмоциональный характер, интонационный и функционально-гармонический строй, его стро-

ение и темпоритмическую организацию, осознано артикулирует и верно расставляет смысловые акценты. На более высокой ступени своего развития и с усложнением репертуара – постигает одухотворённое начало в музыке и её эстетическое, философское содержание, масштаб сочинения.

Во-вторых, он хорошо слышит, и у него хорошо звучит инструмент (проблема «хорошего звучания» – отдельный вопрос, требующий особого рассмотрения).

В-третьих, он хорошо чувствует и понимает форму произведения, его архитектонику.

В-четвёртых: он хорошо технически «продвинут», то есть он достаточно свободно и ловко справляется с быстрым течением музыки и пианистическими трудностями. Разумеется, исполняемое произведение должно соответствовать уровню возможностей учащегося; но это уже вопрос репертуарной политики педагога, его компетентности, педагогического чутья и опыта.

Наконец, в-пятых, он хорошо, то есть, естественно сидит за роялем. Это значит, что он не качается из стороны в сторону без надобности, не машет постоянно руками, не «болтает» ногами (обратное весьма часто можно наблюдать). Это означает также, что у него не скованы движения рук и его туловище не похоже ни на истукана, ни на согбенную старушку или пресмыкающееся. То есть, это означает, что он достаточно свободно владеет своим телом. Последний, пятый пункт является необходимым условием для существования многих факторов из четырёх предыдущих.

Всё, что было перечислено, можно отнести к **количественным** показателям музыкально-исполнительского процесса.

Выпадение каких-либо элементов из этого ряда качеств воспринимается нами, как недостаток культуры и в действительности таковым является.

Но говоря о воспитании музыкальной культуры учащегося, речь должна идти не только о количественном факторе, то есть не просто о приобретении обучающимся необходимых игровых навыков и не только о накоплении им определённых знаний, музыкального и общекультурного кругозора. Нужно также не только

развить для этого его мышление и способности, не только к приобщить его к мировой духовной художественной культуре и научить его пониманию музыки. Значимой с точки зрения культуры исполнения представляется задача педагога привести все упомянутые свойства в гармонию и побудить ученика искать требуемые исполнительские средства в соответствии с тем музыкальным смыслом, который он призван воплотить – то есть позаботиться о *качественном* факторе в его игре.

Соответствие между содержанием исполняемой музыки и способом её воплощения и является, на наш взгляд, тем качественным критерием, по которому можно судить о музыкальной культуре любого исполнителя вообще и обучающегося молодого человека, в частности, независимо от периода его обучения.

Итак, способ технического воплощения, адекватного музыкальному содержанию, есть не только желаемое условие музыкально-исполнительской культуры, но и её признак. Этот способ обеспечивается определёнными умениями, то есть техникой. Поскольку техника – необходимая составляющая игрового процесса, вопросы технического мастерства издавна интересуют специалистов. Вопрос в том, *что* именно мыслить под словом «техника».

Обычно техника понимается как *двигательный* процесс игры на инструменте. В музыкальном исполнительстве существуют так называемые «школы». Их основатели, исходя из своих представлений и предпочтений, из того, как учили их самих и, возможно, из собственных привычек и природных пианистических возможностей, выработали свой взгляд на преимущественный способ звукоизвлечения и методы работы над «техникой» с точки зрения выполняемых игровых движений. Именно такой установкой – установкой, относящейся, прежде всего, к двигательной стороне игрового процесса – одна исполнительская школа отличается от другой. До сих пор музыканты, особенно педагоги, спорят, какой

способ звукоизвлечения лучше. Сказанное относится к игре на любых инструментах, включая игру на фортепиано.

В подзаголовке данной работы не случайно сделан акцент на двух сторонах процесса игры на фортепиано – *слуховом* и *двигательном*, – соединённых вместе и названных одним термином для определения игровых принципов, о которых пойдёт речь.

Что касается *музыкального слуха*, его природной – физиологической и психологической – основы, возможностей его воспитания и развития, то данной проблематике уделено значительное место в музыкальной науке и практике – в музыкальной психологии и педагогике. Эта сфера знаний отмечена большими достижениями, особенно в нашей стране. В системе отечественного музыкального образования особое значение в обучении музыке придаётся развитию природных музыкальных способностей ученика, его так называемых слуховых данных, всех аспектов музыкального слуха.

Главенствующая роль слуха в музыкальной деятельности неоспорима: музыкальное искусство – есть *звуковое искусство*, то есть искусство, обращённое к слуху (хотя известны некоторые положительные результаты экспериментов в области музыкальной деятельности людей, обделённых физическим слухом). Отсюда следует, что первой и постоянной заботой педагога должно быть развитие слуховых данных ученика, всех аспектов музыкального слуха, воспитание привычки вслушиваться в звучание, оценивать его, то есть апеллировать к «слуховому сознанию». Роберт Шуман призывал к этому молодых музыкантов. Первой заповедью в его музыкальном «кодексе» было следующее: «Развитие слуха – это самое важное. Старайся с юных лет распознавать тональности и отдельные звуки. Колокол, оконное стекло, кукушка, — прислушайся, какие звуки они издают»⁸⁷.

Вот почему звук – его качество, возможности, смыслы, поиски способов извлечения – должен быть основной задачей, стоящей перед исполнителем на всём протяжении его жизни в искусстве. Это касается любого музыканта, какой бы музыкальной деятель-

⁸⁷ Роберт Шуман. Жизненные правила для музыкантов. М., 1959. С. 1.

ностью он не занимался. И вот почему главным содержанием, центральной частью обучения и воспитания в классе педагога в любой ипостаси музыки должна быть *работа над звуком*. Эта позиция являла собой *credo* таких выдающихся отечественных деятелей в области фортепианного искусства и педагогики, как А. Г. Рубинштейн, Ф. М. Блуменфельд, К. Н. Игумнов, Н. И. Голубовская, Г. Г. Нейгауз, их ученики и последователи.

Поэтому необходимость начинать обучение в классе фортепиано с работы над звуком кажется неоспоримой, причём с первого же дня занятий с учеником, каким бы по уровню подготовки он ни был (после общего подготовительного этапа работы по развитию музыкальных способностей учащегося). «Вначале был звук!» – хочется произнести, поспорив, как ни странно, с глубоко почитаемым и горячо любимым музыкантом, Г. Г. Нейгаузом, приведшим в своей знаменитой книге, как аксиому, высказывание Ганса фон Бюлова: «*Am Anfang war der Rhythmus*» («Вначале был ритм») ⁸⁸. Хотя и сам Генрих Густавович в главе о звуке, следующей за главой о ритме, отдаёт первенство, всё же, звуку. Он пишет: «Раз музыка есть з в у к, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является *р а б о т а н а д з в у к о м*» ⁸⁹.

«Работа над звуком в классе фортепиано» – сколько раз мы слушали это сочетание слов, сколько докладов прочитано на педагогических конференциях, сколько открытых уроков дано на эту тему? Упомянуть о необходимости такой работы кажется банальным, а потому излишним.

Но задайте себе вопрос, дорогие преподаватели и студенты! Давно ли вы просили своего ученика или слышали эту просьбу от своего педагога – взять на клавиатуре один звук и определить, например, его обертоны, его волнообразное затухание, показать вершины звуковых волн?

Когда мы проделываем это в нашем классе, почти всегда выясняется, что студенты делают это впервые. А ведь они далеко не первый год учатся игре на фортепиано! Подавляющее большинство

⁸⁸ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г. Нейгауз. М., 1967. С. 38.

⁸⁹ Там же. С. 65 (Разрядка автора книги).

из них не могут вычлени́ть ни одного обертона. Фортепианный звук для них – просто затухающий, о звуковых волнах они слышали, знают, что они существуют, но сами волны не слышат. Где пик одной волны, другой..? А где их спад? Что происходит в начале и конце её? А слышат ли они акустические свойства звука, его резонанс во время взятия клавиши и после того, как её отпустят? А динамические и тембровые нюансы? А характер регистра? Как же играющий может заниматься звукотворчеством, если он не знает, что происходит с одним-единственным звуком? Как же он может при этом услышать в гармонии акустическое взаимодействие обертонов, созвучие, а не просто набор звуков? Как он сможет с акустической точки зрения правильно выстроить гармонию и скорректировать её звучание? Как он может понять любую другую сущность гармонии и эмоционально реагировать на неё? А как он будет педализировать, если не будет слышать все эти качества звука и звучания? На последний вопрос, часто, ответ один: только так, как скажет или напишет в нотах педагог; причём в основном проблемы педализации здесь будут решаться в формальной плоскости, то есть вопрос будет касаться только времени взятия и снятия педали и, может быть, ещё степени глубины её нажатия. Как, в результате, студент будет решать художественные задачи исполняемого произведения? Добавим к сказанному, что от того, услышит ли играющий на фортепиано время возникновения звуковых волн, в огромной степени зависит и то, какой характер движения будет наиболее естественным для исполнения пьесы, сколько времени потребуется для выдерживания протяжённых звуков, фермат и пауз. И так далее и тому подобное... Вопросов можно задавать ещё множество. Последний из них, обращённый к учителю: как вы намереваетесь воспитать пианиста и музыканта, если ваш ученик не способен оперировать, хотя бы, одним звуком?

Итак, мы рассмотрели одну из сторон исполнительского процесса, будь то пение или игра на любом музыкальном инструменте, включая игру на фортепиано. Это – *первостепенное участие и основополагающее значение слуха и слуховой активности в деятельности музыканта*. Мы пришли к выводу, что *работа в*

классе фортепиано должна основываться на постоянном и всестороннем развитии музыкального слуха ученика. Центральное направление в занятиях – работа над звуком, прежде всего, его акустическими параметрами.

Взятие на фортепиано звука, обладающего объективными, природными, качествами, с одной стороны, и отвечающего нашим художественным намерениям в контексте содержания музыкального произведения, – с другой, есть *двуединая задача*, которая относится как к сфере исполнительской культуры, так и к области исполнительской техники, что, по сути дело, одно и то же.

Поскольку при звукоизвлечении требуется хотя бы минимальное движение, здесь, уже на первом этапе, возникает *слухо-двигательная* задача.

Кроме того, помимо слуховой работы, игра на инструменте предполагает также затрату умственной, эмоциональной и физической энергии – силы, ловкости, сноровки, быстроты реакций, а также координации движений. Всё это также относится к области *технического развития* пианиста, в которой накоплен, пожалуй, ещё больший методический материал, чем в исследовании музыкального слуха.

Как вопросы теории музыки, так и техники исполнительства начали рассматриваться задолго до научного осмысления природы слуха, как такового, и музыкального слуха, в частности. Едва ли не каждый видный деятель в фортепианной (а ранее, клавирной) педагогике считал своим долгом не только высказаться публично по поводу своего отношения к технике игры, но и помочь своим потенциальным читателям справиться с теми или иными пианистическими трудностями, давая конкретные практические рекомендации. Многие подобные издания содержат большое количество упражнений, нацеленных на приобретение и совершенствование фортепианного мастерства. Содержащиеся в таких сборниках упражнения и этюды имели определённую методическую направленность, складывались в системы, а их сочинители претендовали на звание авторов-основоположников направлений и школ, какими

они в ряде случаев и являлись. Некоторые из них пианистам и сейчас хорошо известны.

Необходимо ещё раз подчеркнуть, что все они акцентировали своё внимание, в основном, на *физических, двигательных аспектах игры* и нацеливали играющего, главным образом, на приобретение *моторных навыков*. Они направлены либо на тренировку игрового аппарата, главным образом, работы пальцев (на их «выравнивание» по ритму и звуку – то есть на достижение динамической однородности звучания, а также на их силу, подвижность, независимость), либо на растяжение, либо на общую выносливость игрового аппарата, либо на отработку встречающихся в произведениях элементов фактуры, «технических формул». Это направление развивают и некоторые современные издания, так как до сих пор оно находит своих поклонников и проповедников.

Вместе с тем, авторы самых авторитетных, а тем более, мало-значимых, второстепенных школ игры на фортепиано, сочинив множество упражнений и этюдов и внося весомый вклад в совершенствование пианистического мастерства своих современников и потомков, принесли им не только пользу. Их сборники экзерсисов и инструктивных пьес, в то же время, послужили и продолжают служить причиной многих бед играющих на рояле, так как часто приводили и приводят к так называемому «переигрыванию рук». Потому, что в них показывается, *что* надо играть, но далеко не всегда объясняется, *как* это надо делать и *зачем*, вернее это «зачем» ограничивается узко направленной задачей овладеть теми или иными приёмами игры. А пианист, в свою очередь, не всегда рационально подходит к своим занятиям за инструментом и, часто, бездумно тренирует свои пальцы, играя по многу часов в день бесчисленные упражнения, гаммы и этюды. Ещё Шуман, пострадавший сам, как говорят, от подобных тренировок и экспериментов⁹⁰, советовал (и это его вторая заповедь): «Играй прилежно гаммы и другие упражнения для пальцев. Но есть много людей,

⁹⁰ Существуют разные версии шумановского недуга, навсегда лишившего композитора столь желанной ему артистической деятельности, например, употребление ртути в лечебных целях и др.

которые полагают, что этим все и достигается, которые до глубокой старости ежедневно проводят многие часы за механическими упражнениями. Это похоже приблизительно на то, как если бы стараться ежедневно всё быстрее и быстрее произносить азбуку. Употребляй свое время с большей пользой»⁹¹.

Причина иногда печального итога заключается, прежде всего, в том, что, занимаясь подобным образом, играющий на фортепиано культивирует, часто, неправильные ощущения. А неверные игровые ощущения – это те, которые противоречат физиологии человека и (или) не связаны со звуковой и иными задачами. Тут нужна помощь хорошего педагога, умного и чуткого наставника. Или наличие природных пианистических качеств обучающегося (прекрасно, когда есть и то, и другое!) – его интуиция, его умение чувствовать своё тело и управлять им могут предотвратить наступление этого недуга. Конечно, существуют специальные методики, направленные на профилактику или лечение профессиональных заболеваний. Но не лучше ли сразу направить играющего на верный путь овладения инструментом, чем потом день за днём, неделями, месяцами, а иногда и годами избавляться (и не всегда успешно) от болезни рук и дискомфорта за инструментом?

Нет сомнений, исполнение фортепианного произведения или, тем более, нескольких сочинений в одном концерте, или концерта с оркестром, не говоря уже о выступлениях на больших конкурсах, – требует выносливости, физической силы, а потому нуждается в тренировке. Здесь особенно важен рациональный подход к занятиям.

Но момент истины в другом. Он заключается в том, что Его Величество Звук, рождённый осознанным желанием появиться на свет и ясно услышанный во всех своих акустических и смысловых свойствах, сам даст телу и рукам вашим естественным образом себя осуществить. Любая излишняя затрата энергии, любое насилие над ним, тут же отразится на его жизни, и скажется на жизни вашего тела. И вы уже не сможете быть вместе в данный момент, а то и

⁹¹ Роберт Шуман. Жизненные правила для музыкантов. М., 1959. С. 3-4.

навсегда. Его свобода – залог вашей свободы! Не дай вам бог забыть о нём и перестать его слушать!

И потому существует принципиально *другой взгляд на технику пианиста*, чем тот, который проповедуется неугомонными сочинителями и усердными потребителями бездушных упражнений; иной взгляд на смысл и процесс занятий на фортепиано. И как следствие – на суть педагогической работы. Его можно определить как *приоритет содержания над формой и так называемой техникой* как части формы в широком понимании слова.

Под техникой понимается здесь не набор средств, приёмов, навыков, а *умение и владение*.

Имеется в виду *умение* в требуемое мгновение, в момент ожидания желаемого звука, необходимого только в данную долю секунды, найти нужный приём, единственно возможный для рождения именно этого звука и выражения конкретной звуковой цели. Звуковая задача не только задумывается исполнителем в процессе освоения произведения, но и сиюминутно возникает на сцене в создавшихся эстрадных условиях, часто, почти всегда, отличающихся от привычных.

Под *владением* подразумевается управление инструментом и собой. Для этого исполнитель должен, во-первых, чувствовать и понимать содержание исполняемого произведения, во-вторых, ощущать природу инструмента, знать его звуковой потенциал и возможности механики, в-третьих, чувствовать своё тело и уметь управлять им.

Исполнитель, наученный нескольким приёмам игры (существует набор достаточно распространённых, известных приёмов звукоизвлечения) и имеющий в запасе даже большое количество пианистических формул, не сможет справиться с такой задачей. Более того – заученные приёмы и традиционный стереотип работы помешают ему даже продвигаться в этом направлении. Такие пианисты всегда и везде играют одинаково, неинтересно и соответственно – не художественно (если не сказать, антихудожественно), так как переносят свои застывшие навыки на любые условия, не учитывая в должной степени качеств инструмента и акустики зала.

При этом они могут быть, как принято говорить, «крепкими» и «технически оснащёнными, продвинутыми» пианистами.

А что со звуком? Даже если этот исполнитель знает некоторые приёмы, могущие обеспечить общепринятое «хорошее звучание», оно тоже будет всегда одинаковым или однообразным. Поскольку оно не сможет отражать всё разнообразие, всю сложность содержания, заложенные обычно в произведениях высокого духовного наполнения и художественного достоинства, что свойственно сочинениям выдающихся, великих композиторов. Такой подход в принципе не даёт возможности творения звука и преграждает, таким образом, путь к творчеству.

Итак, приоритет содержания над техникой – первостепенный принцип, стоящий в основе исполнительского искусства. И такая директива носит не просто эстетический, художественный, этический, идеологический, мировоззренческий, философский характер. Подобная установка имеет и *естественнонаучную основу*.

Современной науке, исследующей психику, психологию и физиологию человека⁹², известно, что любое физическое действие, производимое человеком, управляется деятельностью нейронов головного мозга, координаторной его работой, моторикой. Выдающийся советский физиолог, специалист в области биомеханики движения, Николай Александрович Бернштейн, изучил и описал механизм, благодаря которому происходит двигательная активность⁹³. Движение предворяется «приказом» мозга, его посылом, нервным импульсом. Этот механизм лежит и в основе игры на музыкальном инструменте. Поэтому музыкальному исполнителю, как и человеку, занимающемуся любой другой деятельностью, связанной с движением, так важно знать, *какова цель движения* – не само движение, а его цель! Чтобы предпринять какое-либо действие, играющему на фортепиано или любом другом инструменте необходимо знать, что он хочет выразить, о чём он играет, что

⁹²Данная область науки является предметом таких дисциплин, как нейробиология, биомеханика.

⁹³Бернштейн Н. А. Очерки о физиологии движений и физиологии активности / Н. А. Бернштейн. М., 1966 ; См. также: Бернштейн Н. А. «О ловкости и её развитии» / Н. А. Бернштейн. М., 1954.

чувствует и так далее. И это «что» находится в прямой зависимости от того, какое звучание он хочет получить. Это значит, что моторика движения, его функция, непосредственно связана со слуховым импульсом. То есть *игровое движение есть результат слухо-моторных связей, слухомоторики.*

Поэтому *тот исполнитель, который, ставит себе, прежде всего, звуковую художественную задачу*, стремится к её осуществлению, то есть обладает, по выражению К. А. Мартинсена, «звукотворческой волей»⁹⁴, *способен развиваться и пианистически.* И если, работая даже специально над развитием техники в узком её понимании и играя с этой целью этюды, упражнения и гаммы, он исходит из звукового их содержания, а не настроен исключительно на механическую тренировку своего пианистического аппарата, то тогда он может обеспечить себе достаточно высокий уровень мастерства. И перспективу в своём техническом росте. Тогда его работа не напрасна, потому что он приобретает правильные навыки и *не столько навыки, сколько умения.*

Здесь уместно заметить, что великие музыканты прошлого, будучи, как правило, одновременно и композиторами, и исполнителями, и педагогами и сочиняя специальные, методически направленные пьесы для своих учеников или потенциальных исполнителей своей музыки, предполагаемых «потребителей своей продукции», – преследовали и собственно художественные цели. То есть приобретение умений в игре на инструменте не должно было быть оторвано от художественных задач, а должно было им соответствовать. Это видно из содержания самих пьес.

Таков великий Иоганн Себастьян Бах, написавший множество пьес, предназначенных обучению музыке и игре на клавире и имеющие – вот уже три столетия! – непреходящую ценность в музыкальной педагогике именно потому, что представляют собой синтез глубочайшего музыкального содержания и задач освоения,

⁹⁴Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен ; пер. с нем. В. Л. Михелис. М., 1966 ;См. также Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К. А. Мартинсен. М., Музыка, 1977.

часто, сложных средств в его выражении. «Klavierübungen» (Упражнения) – вот названия нескольких сборников пьес, занимающих видное место в репертуаре концертирующих пианистов (клавиристов).

Таков и Доменико Скарлатти, назвавший свои виртуознейшие и одновременно высокохудожественные сонаты Экзерсисами.

В XIX веке эта традиция была продолжена Шопеном и Листом. Нет необходимости доказывать огромные художественные достоинства и одновременно высочайший технический уровень этюдов для фортепиано этих композиторов. За ними последовали их современники и будущие поколения фортепианных гениев. Это Шуман и Брамс – в Германии; Рахманинов, Скрябин, Арениский, Blumenфельд, Прокофьев – в России; Дебюсси – во Франции.

Другая ветвь в пианизме берёт своё начало в сочинениях периода венского классицизма, представители которого создали новый стиль клавирной музыки с определённым набором типичных фактурных элементов, формул, требующих соответствующих им исполнительских приёмов. Этот, классический, стиль, находит своё полное выражение и развитие в этюдах Карла Черни. В своих многочисленных (более 800) опусах, посвящённых фортепианному ремеслу, он запечатлел полную картину классических приёмов игры, существовавших в его время. Во второй половине XVIII и в XIX веках трудились в том же направлении фортепианного искусства его предшественники, такие как, например, М. Клементи или Ш. Ганон.

В романтической же музыке требуется уже совсем другой подход. Более того, её полноценное исполнение, невозможно, если только опираться на классические виды техники. Лист, будучи учеником Черни и получив традиционное классическое обучение игре на фортепиано от своего учителя и, кроме того, не чуждый стремления к виртуозности как цели, всё же вышел за пределы классического стиля в пианизме. Он смог в огромной степени расширить возможности фортепиано и создать условия для совершенствования инструмента, а вместе с ними – возможности фортепианной техники. То есть, можно сказать, что с точки зрения

рассматриваемого нами вопроса Лист преодолел ограниченность предшествующего ему времени во взгляде на технику игры на фортепиано.

Приоритет художественности над техницизмом благодаря научному обоснованию нашёл своё применение в исполнительском искусстве более широкого профиля, а не только музыкального – в театре. В начале XX века, под влиянием научных открытий, в искусстве возникла так называемая *психофизиологическая школа*. Видным представителем школы в театральном искусстве был К.С. Станиславский, который не только сам работал в этом направлении и создал новый театр, но оставил большое теоретическое наследие, изложив свои основные взгляды, как минимум, в двух фундаментальных трудах: «Работа актёра над собой» и «Работа актёра над ролью»⁹⁵.

Режиссёрское кредо Станиславского состоит в том, что актёр должен не просто выразительно, «с чувством» прочесть выученную наизусть роль, а «прожить» на сцене жизнь своего героя, зная о нём всё, порой, даже то, чего нет в авторском тексте. Станиславский назвал этот метод актёрской игры «искусством переживания». С точки зрения актёрской техники это означает, что ясное и полное представление артиста об играемом персонаже помогает ему найти естественное поведение на сцене – в движении, жестикуляции, мимике, а также разговаривать языком этого персонажа в соответствии со своим представлением. Понятно, что такая игра производит большее впечатление на публику, чем игра актёров, вызуб-

⁹⁵Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. / К. С. Станиславский. М. : Искусство, 1989 ; Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2. Работа актёра над собой. Ч 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский ; ред. А. М. Смелянский. М. : Искусство, 1990. 511 с. ; Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. Работа актёра над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге / К. С. Станиславский ; общ. ред. А. М. Смелянского. М. : Искусство, 1991. 508 с. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 4. Работа актёра над ролью: материалы к книге / К. С. Станиславский. М. : Искусство, 1991. 399 с.

ривших текст роли, поскольку выражает правду в искусстве. «Не верю!» – знаменитый возглас Станиславского-режиссёра, подтверждающий его неприятие лживых проявлений на сцене: подлинность, неподдельность чувств и мыслей – один из главных его художественно-эстетических критериев.

Эта установка с абсолютной адекватностью может и должна быть применена к процессу музыкального исполнения. Очень важно увидеть драматургический смысл музыкального произведения. Что происходит во время творческого акта исполнения музыкального произведения? Исполнитель («актёр») должен донести до слушателя заложенное в произведении содержание («сюжет»), концепцию. В музыкальном сочинении между темами, тематическими попевками («персонажами»), наделёнными своими характеристиками, своим «поведением», «завязываются» отношения. Музыкальные «герои» размышляют, разговаривают между собой, обмениваются отдельными репликами, находятся в определённых психологических ситуациях. Они «испытывают» чувства – радуются, скорбят, страдают, любят, негодуют. Они действуют, двигаются: ходят, бегают, прыгают, танцуют, борются, побеждают, сдаются, провожают в последний путь, умирают, воскресают. Всё это выражено в интонационном, ладо-гармоническом, ритмическом, тембровом, динамическом, темповом строе произведения (для тех, кто способен или научен это понять, почувствовать, кто владеет этим языком, языком музыкальных звуков). Прочитав и почувствовав смыслы, заложенные в произведении, организм исполнителя, благодаря импульсам мозга, сам находит именно те средства, которые оптимальным образом отразят данное содержание (если он знает возможности инструмента и умеет ими пользоваться).

Научная основа приоритета содержания над техникой в исполнительском процессе имеет и более конкретное, сугубо профессиональное, практическое значение. Исполняя произведение, мы должны решать и звуковые, и в некотором смысле, узкотехнические, двигательные задачи. Это связано, например, с вопросами аппликатуры (хотя и здесь решение вариантов аппликатуры не

может быть только поиском удобства), выбора наилучших способов исполнения пассажей, скачков, репетиций и различных других видов «техники». Как нельзя лучше помогает решению и этих вопросов нейгаузовский принцип «Цель указывает средство»⁹⁶. Или: «Чем яснее цель [...], тем яснее она диктует средства для её достижения»⁹⁷. Не только интуиция подсказывала Г. Г. Нейгаузу правильность постановки такого вопроса в работе над техникой пианиста – вполне очевидно, что он был хорошо осведомлён о новом, психофизиологическом направлении в искусстве.

В самом деле, вы никогда не задумывались над следующим феноменом? Представьте, что вам надо в сотые доли секунды перепрыгнуть возникшую вдруг у вас на пути лужу, канаву или (не дай, бог!) глубокую пропасть. Думаете ли вы, каким образом будете это делать? Нет, у вас просто нет на это времени. Сам организм берёт на себя эту задачу и мгновенно мобилизуется на единственно правильное её решение. Известны случаи, например, в спорте или в экстремальных жизненных ситуациях, когда человек намного превосходит свои обычные физические возможности и преодолевает то или иное препятствие. Но это примеры крайнего свойства.

Возьмём более простые. Чтобы поймать какой-либо предмет, например, мяч, вам нужно иметь представление о нём: его величине, массе, форме, поверхности, траектории полёта, о том, что это за мяч – футбольный, волейбольный, теннисный или пинг-понг?

Чем же всё это можно объяснить? Именно тем, что представление о цели, возникающее в мозге, рождает импульс, который по нервным каналам передаётся тем мышцам, благодаря работе которых осуществляется действие. То есть *установка на цель действия формирует само действие*, его форму, амплитуду в пространстве, скорость, определённый мышечный тонус и психологическое состояние, обеспечивающие успех этого действия. Вы не поймаете теннисный мяч, если будете настроены на волейбольный и наоборот! Но даже в этом случае, то есть при изначально невер-

⁹⁶ «Цель сама уже указывает средства для её достижения». Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. М., 1967. С. 96.

⁹⁷ Там же. С. 6. (Разрядка автора).

ном представлении, правильная и быстрая реакция вашего организма в последний момент поможет перестроиться и удачно завершить действие. А представьте, что случится, если на вас летит не мяч, а камень!

В работе над музыкальным произведением можно проследить ту же закономерность. Происходит следующий процесс: разобравшись в структуре сочинения, поняв смысл, заложенный в нём, почувствовав его эмоциональный настрой, в деталях и в целом – то есть, получив ясное представление о музыкальном образе – в целом и деталях – исполнитель должен найти такое двигательное решение, которое было бы адекватно этому образу. Соотнося полученный звуковой результат с представлением о нём, исполнитель корректирует этот результат. И наоборот, получив конкретный звуковой результат, он корректирует, проясняет свои первоначальные представления. Конкретизация, уточнение, рождение звукового желания и поиск желаемого результата – и есть смысл и содержание занятий музыканта. Чем яснее представление, тем быстрее происходит названный процесс освоения произведения⁹⁸.

Что же такое «найти двигательное решение, адекватное представляемому образу»?

Это означает, что исходя из своих слуховых представлений, исполнитель должен соотнести с ними *представления о содержании и форме* своего движения, о необходимых физических, мышечных, тактильных ощущениях, при помощи которых осуществляется процесс инструментального воплощения данного звукового образа. При этом *содержанием* движения является его *цель*, а под *формой* движения понимается его *целостное пространственно-временное существование в определённом энергетическом состоянии и мышечном тоне, обусловленном конкретной смысло-звуковой задачей*.

Форма пианистического движения складывается из таких компонентов как *положение* корпуса, ног, рук и пальцев по отношению к инструменту и к клавиатуре, *направление* движений в

⁹⁸ У больших мастеров время этого процесса часто приближается к нулю. Здесь же кроется секрет хорошего чтения «с листа».

пространстве, *амплитуда и темпо-ритмическая организация* движения, *аппликатурная позиция, мера участия* в этом целостном процессе *отдельных звеньев* пианистического аппарата, *мера их напряжения, веса, посылаемой энергии*. Все названные факторы *взаимосвязаны, изменчивы* и зависят от звуковой задачи, индивидуальных особенностей строения игрового аппарата, физических свойств инструмента и акустики помещения. Сказанное (кроме положения туловища относительно клавиатуры) в равной степени относится и к игре на других инструментах.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что существует некое *единое слухо-двигательное*, а точнее, *энерго-эмоционально-ритмо-слухо-двигательно-осознательное представление* музыкального образа, лежащее в основе исполнения произведения. К этому присоединяются и *зрительные* представления. Это внутреннее видение клавиатуры (топографическая память) или зрительно-образные ассоциации, иногда цветовой ряд или нотный текст.

Наличие развитого слухо-двигательного представления – важнейший принцип, при котором обеспечивается музыкально-исполнительский процесс.

В игре на фортепиано слухо-двигательное представление складывается из таких взаимосвязанных компонентов, как:

1. представление о необходимых мышечных ощущениях, о тоне, при помощи которых будет осуществлено требуемое звучание, то есть *предощущение*, или *состояние*;

2. представление о расположении пальцев на клавиатуре в связи с фактурой и смыслом данной структурной единицы музыкальной речи (или позиционно-смысловой единицы пассажа), характером звучания данного смыслового отрезка и с учётом физического удобства; иначе говоря, – *художественное аппликатурное представление*;

3. представление о *направлении* движения, его *амплитуде* и *временной организации* в связи со звуковысотными, темпоритмическими, динамическими, фактурными, артикуляционными особенностями данного музыкального отрезка;

4. представление о *способе педализации* в связи с пониманием акустических и механических возможностей фортепианных педалей, а также звуковой и архитектурной сущности музыкального образа.

Необходимо ещё раз отметить, что правильное владение инструментом предполагает существование в единстве всех этих компонентов игры на фортепиано.

Таким образом, мы подошли к пониманию сущности исполнительского процесса как *единства слуховых представлений и двигательных решений* на основе единого *слухо-двигательного представления* и придвинулись вплотную к определению понятия культуры движений музыканта-исполнителя и его поведения за инструментом как *культуры слухо-двигательной*.

Культура музыканта-инструменталиста как культура слухо-двигательная, в самом общем значении, *есть соответствие мышечных ощущений и формы движений смыслу (структуре и характеру) исполняемой музыки, её инструментальному изложению*, а также *физическим свойствам инструмента и акустике помещения*.

Культура инструментализма и пианизма, в частности, включает в себя также *свободное владение играющим «физикой» своего тела* и *способность находить необходимые средства* для воплощения определенных звуковых задач, конкретных слуховых представлений.

Далеко не всегда подобный критерий является основой воспитания обучающегося музыканта. Как правило, преобладает какая-либо одна его сторона. Гипертрофия одной из этих сторон приводит к закреплению неверных слухо-моторных связей, тормозящих как слуховое, так и техническое развитие.

Неправильные слухо-моторные связи служат причиной общей или частичной *физической «зажатости»* их игрового аппарата. Физическая скованность, часто, свойственна как недостаточно оснащённым в игре на фортепиано, так и обладающим уже весьма высоким уровнем фортепианной подготовки учащимся, например, студентам вуза.

Значит, работа педагога должна быть направлена на исправление неверных слухо-двигательных навыков, то есть на коррективную или перестройку, если надо, его игрового аппарата. Педагог должен также позаботиться о том, чтобы привить своему ученику или восстановить потерянные верные слухо-моторные связи, культивировать правильные игровые процессы, бороться с зажимами и излишними напряжениями.

Существуют методы такой работы. Автору принадлежит целый комплекс упражнений-принципов, успешно применяемых им как в повседневной работе со студентами в классе, так и на мастер-классах и курсах повышения квалификации педагогов. Это способы, помогающие не только избавиться от излишних физических и психологических напряжений, но и наладить правильный игровой процесс, поскольку иллюстрирует *главные слухо-двигательные принципы* игры на фортепиано. Показ этих методов не входит в задачу данной статьи.

Итак, всё сказанное означает, что, во-первых, с каких бы сторон мы не рассматривали проблему техники, мы неизбежно приходим к необходимости работать со звуком, звучанием. Для этого нужно изучать возможности инструмента. Во-вторых, совершенствование исполнительского мастерства напрямую зависит от осознания и постановки задачи – то есть осмысление цели должно составлять приоритетную задачу исполнителя и педагога. И, в-третьих, работа за фортепиано невозможна без ощущения чувства свободы. Достижение названных целей наряду с повышением образовательного уровня и развития творческих задатков способно привести к тому, что мы можем назвать культурой пианизма.

Литература:

1. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф.М. Блуменфельда / Л. Баренбойм // Музыкальная педагогика и исполнительство : сб. – Москва, 1974.
2. Бернштейн Н.А. О ловкости и ее развитии / публ. подгот. И.М. Фейгенбергом ; [предисл. В.М. Зациорского, И.М. Фейгенберга]. - Москва : Физкультура и спорт, 1991. - 287, [1] с. : ил.
3. Бернштейн Н. А. Очерки о физиологии движений и физиологии активности / Н. А. Бернштейн. — Москва : Медицина, 1966.
4. Брейтгаупт Р.М. ... Естественная фортепианная техника : Учение о движении, посадка, этюды Clementi "Gradus ad Parnassum":С 48 рис., 28 нотными примерами и 5 фотоснимками в тексте: С прилож. статьи В. С. Марсовой "К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники" / пер. и ред. Марка Мейчика. - [Москва] : МОНО Музторг, 1927. - IX, (10-105) с., [5] вклад. л. ил. : ил., черт., нот. ил.
5. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вступит. статья, сост., общ. ред. С.М. Хентовой. - Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. - 315 с.
6. Голубовская Н.И. Искусство исполнителя / Надежда Голубовская ; СПб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова ; ред.-сост. Т. Зайцева, С. Закарян-Рутстайн, В. Смирнов. - Санкт-Петербург : Композитор, 2007. - 487 с. : ил.
7. А.Б. Гольденвейзер : статьи, материалы, воспоминания / [сост. и общ. ред. Д.Д. Благого] ; Гос. центр.-музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. - Москва : Сов. композитор, 1969. - 448 с., 16 л. ил. : портр.
8. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. О музыке и музицировании / Б. Вальтер, . Из автобиографии / М. Андерсон. О пианистическом мастерстве / Ф. Бузони. - Москва : Музгиз, 1962. - 176 с. : ил.
9. Лупкина Т.Е. Фортепианно-педагогические принципы Ф.М. Блуменфельда в свете актуальных задач музыкального воспитания в классе фортепиано : метод. разработка для студентов

- муз. специализаций / Т.Е. Лупикина ; СПбГУКИ, Каф. фп. - Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2000. - 21 с.
10. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г.Г. Нейгауз ; [послесл. Я.И. Мильштейна, с. 263-309]. - Изд. 3-е. - Москва : Музыка, 1967. - 310 с., 7 л. ил. : ил.
 11. Мартинсен К.Адольф. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли : [пер. с нем / ред., примеч. и вступ. статья Г.М. Когана]. - Москва : Музыка, 1966. - 220 с. : схем., нот. ил.
 12. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано : [пер. с нем.] / Карл Адольф Мартинсен ; [коммент. и вступит. статья, с. 3-22, Л.И. Ройзмана]. - Москва : Музыка, 1977. - 128 с.
 13. Ожегов, С.И. Словарь русского языка : 70000 слов / С.И. Ожегов ; под ред. [и с предисл.] Н.Ю. Шведовой ; АН СССР, Ин-т рус. яз. - 21-е изд., перераб. и доп. - Москва : Рус. яз., 1989. - 921 с. : ил.
 14. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов = (Musikalische Haus - und Lebensregeln) : [пер. с нем. / послесл. Д.В. Житомирского] / Р. Шуман. - Москва : Музгиз, 1959. - 40 с., 2 л. ил.
 15. Шуман, Р. Альбом для юношества = Album für die Jugend : Для фортепиано : Ор. 68 / Р. Шуман ; ред. П. Егорова . – Санкт-Петербург : Лань, 2000 . – 85, 2 с. : ноты . - В прил. 2: Жизненные правила для молодых музыкантов / Р. Шуман ; В пер. П. И. Чайковского .
 16. Соколов Э. В. Понятие, сущность и основные функции культуры : учеб. пособие / Э.В. Соколов ; ЛГИК им. Н.К. Крупской. - Ленинград : [б. и.], 1989. - 83 с.
 17. Станиславский К. С. Работа актера над собой / [примеч. Г.В. Кристи] / К.С. Станиславский. - Москва : Искусство, 1985-
 18. Собрание сочинений : в 9 т. / К.С. Станиславский ; редкол.: О.Н. Ефремов (гл. ред.) и др. ; [предисл. О.Н. Ефремова ; подгот. текста, вступ. ст., с. 12-48, и коммент. И.Н. Соловьевой ; Моск. худож. акад. СССР им. М. Горького, Н.-и. сектор Школы-студии (вуза) им. Вл. И. Немировича-Данченко при

МХАТ СССР им. М. Горького]. - Москва : Искусство, [1988 -].
– 9 т.

19. <http://www.grandars.ru/>

20. Культура это [Электронный ресурс] // АКАДЕМИК. Словари и энциклопедии на Академике. – Электрон. дан. – [Б.м.], 2014. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/39002/КУЛЬТУРА. - загл. с экрана.

21. Волков Ю.Г. Социология. Культура. Определения культуры [Электронный ресурс] / Ю.Г. Волков, В.И. Добреньков. – Электрон. дан. – [Б.м.], 2006. – Режим доступа: society.polbu.ru/volkov_sociology/ch19_all.html. – Загл. с экрана.

22. Минченко О. "Культура": типология определений [Текст : Электронный ресурс] / О. Минченко. – Электрон. дан. – [Б.м., 200–.]. – Режим доступа: <http://countries.ru/library/theory/definitions.htm>. - Загл. с экрана.

**ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ УПОТРЕБЛЕНИЯ
ЛЕВОЙ ПЕДАЛИ
В РАЗНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЯХ**

«Роль левой педали – главенствующая»

Святослав Рихтер

(из письма С. Т. Рихтера В.А. Шляпникову

от 20 июня 1985г.)

Система фортепианных педалей – одно из наиболее специальных и тонких средств выразительности, которыми располагает пианист. Между тем, применение педалей, особенно в педагогической и исполнительской практике нередко осуществляется в какой-то мере бессознательно, и поэтому богатые возможности этого средства исследуются недостаточно. В совокупности эти педальные механизмы оказывают воздействие на продолжительность звука, на его тембровую и динамическую характеристику. Знание истории возникновения этих педальных устройств, закономерностей использования в разных стилях, умения их применять, важно и необходимо каждому пианисту педагогу.

Настоящая статья посвящена левой фортепианной педали. Это обусловлено тем, что данный педальный механизм имеется на всех инструментах и что ни в отечественном, ни в зарубежном музыковедении об этом специфическом выразительном средстве почти не имеется никаких сведений. Среди устройств и приспособлений, которыми в таком изобилии снабжались молоточковые фортепиано в XVII и первой половине XIX века, особое место занимает механизм, ставший впоследствии левой педалью. Относительно точной даты изготовления первого инструмента, снабженного подобным устройством, да и характеристики самого этого устройства в научной литературе даются противоречивые сведения. По данным

Ф. Хирта⁹⁹ и Р. Рифлинг¹⁰⁰, *Verschiebung*(смещение клавиатуры в сторону, благодаря чему молоточек ударяет по одной из двух струн в хоре) имелся уже в фортепиано Кристофори 1720 года. По мнению Р. Хардинг, левая педаль появилась в инструменте Кристофори 1726 года. При этом, по Хирту, клавиатура сдвигалась влево, в сторону басовых струн; Рифлинг же говорит о сдвиге вправо. Сдвиг производился с помощью двух ручных кнопок из слоновой кости, расположенных на клавиатурной доске. Как бы то ни было, устройство, соответствующее современной левой педали, датируется двадцатыми годами XVIII века. В 1766 году Вирбес из Парижа предложил добиваться сдвига клавиатуры не ручным действием, а коленным. С 1770-х годов в разных странах Европы мастера фортепианоостроения начинают брать патенты на различные приглушающие звук устройства. Упомянем несколько патентов левой педали, которые были зарегистрированы в Европе, Америке, Канаде. В 1831 году – Currier, Ebenerer R., из Бостона (Американский патент №): клавиатура квадратного фортепиано смещалась вбок, так что молоточки могли ударять одну, две и три струны. В этом же году – Greiner und Schmidt (Bav. Pat.№): фортепиано с 4 струнами в хоре, для одной ноты, причем поперечный сдвиг клавиатуры позволял использовать одновременно одну, две, три или четыре струны. В 1842 году – Loud, Thomas из Филадельфии (Am. Pat. № 2523): педаль сдвигает клавиатуру так, что молоточек ударяет либо по одной, либо по двум струнам.

Ко второй половине XIX века из многочисленных устройств в употреблении осталось два механизма – левая педаль в её современном виде и значении и правая (демпферная), которая, кстати, была изобретена на полстолетия позже левой педали. (впоследствии к ним добавилась третья педаль - *sostenuto*)¹⁰¹.

⁹⁹ Hirt F. *Meisterwerke des klavierbaus* / F. Hirt. Olten, 1955.

¹⁰⁰ Riefling R. *Piano pedaling* / R. Riefling London, 1962.

¹⁰¹ Этой педали посвящено интересное исследование американского клавесиниста и музыковеда В. Вольфрама (см.: Wolfram V. *The sostenuto pedal*. An Oklahoma state University, Publ. Stillwater, 1965).

Точность рекомендаций по использованию левой педали в том или ином музыкальном стиле музыки зависит от знания её основных функций. Динамический и тембровый эффекты, получаемые в результате применения левой педали, неразрывно связаны друг с другом: добываясь более тонких динамических оттенков при помощи левой педали, мы в тоже время получаем иную окраску звука; стремясь достичь специфического тембра, являющегося результатом употребления левой педали, мы одновременно понижаем динамический уровень звучания. Разграничение понятий тембрового и динамического эффектов связано с различной целевой установкой, которая появляется в живой музыкальной практике при использовании этого единого по своей сущности выразительного средства. Дадим краткую характеристику основным функциям левой педали согласно классификации, разработанной автором.

Тембро-динамическая функция предполагает использование левой педали для получения красочных (тембровых) эффектов в сфере piano. При этом тембровый эффект важнее, чем динамический. При *динамически-тембровой функции* – равным образом в сфере piano – главной целью взятия педали является уменьшение силы звука. Здесь первичен динамический эффект. Постановка того или иного прилагательного на первое место (тембро-динамическая или динамически-тембровая функции) означает преобладание одной из сторон в указанном единстве. Под *тембровой функцией* левой педали понимается чисто колористический эффект, о чем свидетельствует её использование при динамике *mf, f, ff*. Частным случаем употребления левой педали является *лейттембровая функция*. В этом случае она становится неотъемлемой частью того или иного образа на протяжении всего произведения. Кроме того, можно говорить и о *структурной функции* педали, когда с её помощью проясняется структура музыкальной речи, подчеркиваются грани формы. Такая педаль может быть связующей и расчленяющей. Упомянем и «*корректирующую*» функцию данной педали. Определение того, в какой из функций используется левая педаль – тембро-динамической, динамически-тембровой, тембровой и др., -

обуславливается в значительной мере образным смыслом исполняемого. Раздумывая над употреблением левой педали в изучаемом произведении, исполнитель (а также, естественно, педагог) должен исходить прежде всего из содержания музыки, её характера, образного строя. Эта связь применения левой педали как выразительного средства с образной сущностью музыки многократно подтверждается теми указаниями *una corda*, которые дают композиторы в своих произведениях.

В процессе интерпретации музыки исполнитель, как известно, истолковывает её содержание и, отходя подчас от авторских указаний (хотя это, как правило, и не желательно), решает вопрос об использовании левой педали в соответствии со своим творческим замыслом. Примеров такого рода исполнительских решений бесчисленное множество, их столько, сколько существует исполнительских трактовок. Ограничимся лишь несколькими примерами из практики выдающихся мастеров фортепианной игры.

Ярким примером использования левой педали, как уже отмечалось, является её употребление А. Рубинштейном в сонате Шопена си-бемоль минор. Вот так описывает А. Буховцев исполнение пианистом III и IV частей сонаты: «Вот слышится четыре мерных удара колокола (эту прибавку А. Рубинштейн иногда делает, очевидно, с целью сразу привести слушателей в требуемое настроение). С последним ударом начинается издали движение процессии (*pp* с левою педалью и правую запаздывающе, на каждую четверть); процессия постепенно приближается (игра становится громче, левая педаль оставляется, а правая берется по полутактам, т.е. применяется непрерывная педаль на каждые две четверти...). Процессия уже близка (*ff* с непрерывною педалью по целым тактам), и вот она останавливается у могилы (*ff* почти сразу обрывается – *diminuendo* на две последние четверти). ... процессия удаляется с кладбища (*ff* с непрерывною правой педалью по целым тактам, затем постепенные ослабления по фразам с педалью по полутактам, наконец *pp* с правую педалью на каждую четверть и с левою педалью); процессия удалась. Снова слышится четыре удара колокола. Что же... изображает нам великий художник по

удалении процессии (в финале сонаты)? "Так ветер гуляет по опустелому кладбищу", вот значение финала (сплошная левая педаль при *ppp* с применением правой педали только на несколько нот – почти моментальным, для изображения сильных порывов ветра)»¹⁰².

Столь же непосредственную связь между образным содержанием произведения и применением левой педали усматривает и А. Корто. Говоря о фугированном эпизоде из сонаты Листа си-минор, он замечает: «Мефистофельское начало может быть ярко выявлено, если весь этот раздел играть *forte* на левой педали. Взрывы дьявольского хохота прозвучат в этом случае ярко»¹⁰³.

Применение левой педали может оказаться сильно действующим средством, преображающим смысл исполняемой музыки. Вспоминая исполнение Ф. Бузони сонаты Бетховена op. 106, Г. Нейгауз писал: «В первый раз фугу он играл "как полагается", *forte energico*, во второй раз почти всю на левой педали: не фуга, а видение фуги! *Geisterhaft* (призрачно)»¹⁰⁴.

Отметим те случаи, когда левая педаль берется главным образом ради звуковой краски, для более точной передачи того или иного музыкального образа, настроения, характера. амплитуда эмоциональных состояний может быть при этом самой широкой: от звучаний таинственных, невесомых, мечтательных до «задушенного крика» и т.п.

Левая педаль используется для имитации оркестровых звучностей, отдельных инструментов, для передачи звучания, характерного для хоровой, вокальной, органной музыки. В этом же качестве педаль употребляется и для подчеркивания имитаций, модуляций, для регистровых сопоставлений, для единой характеристики тематического материала (лейттембровая функция) и, наоборот, для придания разнообразия одному и тому же темати-

¹⁰² Буховцев А. Руководство к употреблению фортепианной педали с приемами, взятыми из исторических концертов А.Г. Рубинштейна / А. Буховцев. М., 1886. С. 10-11.

¹⁰³ Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. М., 1965. С. 60.

¹⁰⁴ Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники Г. Г. Нейгауз. М., 1975. С. 292.

ческому материалу, для стилистических целей, воссоздать тембро-динамическое звучание старинных инструментов и т.д.

Укажем теперь на некоторые возможности взятия левой педали в её структурной функции. Многие музыканты предлагают использовать её для регистровки музыки эпохи барокко, а также в органных переложениях для фортепиано. Разумеется, такого рода регистровка имеет красочное значение (например, террасообразная динамика с её эффектом «эхо» нередко употреблявшимся в романтической музыке), но не менее важен и её структурный смысл: подчеркивая левой педалью тот или иной пласт музыки, разграничивая тугги и соло, мы проясняем форму произведения, делаем более ясной её структуру. Особенно важна роль структурной функции при исполнении старинной музыки, венских классиков. В романтическом стиле и в более позднее время левая педаль в этой функции может использоваться гибче и свободнее.

Определенные закономерности могут быть установлены и по линии связи левой педали с той или иной артикуляцией. Некоторые музыканты отрицают эту связь, другие признают её, ибо «левая педаль связана со всем» (Святослав Рерих). Рассмотрим, к примеру, штрих стаккато. М. Баринова замечает: «...левая педаль не мешает *staccato*, а наоборот, подчеркивает короткость звука...»¹⁰⁵. По нашему мнению, стаккато с левой педалью становится более мягким, менее коротким, затуманенным и приближается, как указывает Брейтгаупт, к *portato*. Это обусловлено, можно подумать, тем, что левая педаль «срезает восприятие высоких частот» (Д. Башкиров), штрих смягчается.

Нет единого мнения и о связи левой педали и туше. Некоторые музыканты не усматривают её, другие – признают, но в разном смысле: 1) левая педаль, сопровождаемая специфическим прикосновением пальца, может дать имитацию клавишной звучности (Л. Власенко, В. Крайнев), органного регистра (Г. Соколов); 2) левая педаль позволяет смягчить туше, убрать жестокость (А. Наседкин, Е. Могилевский); А. Наседкин отмечает, что при плотном звуке любит пользоваться левой педалью, чтобы избежать резкости, но

¹⁰⁵ Баринова М. Очерки по методике фортепиано / М. Баринова. Л., 1925. С. 53-54.

подчеркивает, что делать это надо осторожно, чтобы найти нужный баланс между искомой звучностью и матовым тембром левой педали; 3) левая педаль позволяет достичь красивого и певучего звучания (А. Корто, М. Воскресенский); «...можно добиться очень красивых эффектов глубокой и насыщенной звучности, если пальцы глубоко внедряются в клавиатуру при нажатой левой педали»¹⁰⁶. «Излишняя сила подобной атаки» звука, как метко заметил Корто, «сглаживается левой педалью»¹⁰⁷.

Вопрос об использовании левой педали в разных стилях фортепианной музыки XIX-XX веков встает перед каждым педагогом-исполнителем и музыкантом. Обращаясь к нему, необходимо учесть следующие моменты:

1. Надо с большим вниманием относиться к авторским указаниям левой педали, стараться понять смысл её употребления, что в ряде случаев требует знания истории развития и эволюции взглядов на использование этого механизма. Если отдельные указания оказываются на современных инструментах невыполнимыми, необходимо добиваться их реализации иными средствами.

2. Знание закономерностей употребления левой педали, вытекающее из анализа авторских ремарок, позволяет применять последнюю в аналогичных случаях, расширяя, таким образом, сферу её применения.

3. Взятие левой педали связано также с сегодняшним слуховым опытом исполнителя, что позволяет в ряде случаев прибегать к педали, быть может, и не характерной для времени создания того или иного произведения.

4. Выбор времени и места взятия левой педали диктуется также данными как объективного (характеристика инструмента, его состояние, определенные акустические условия), так и субъективного (творческая индивидуальность исполнителя) порядка.

¹⁰⁶ Корто А. Указ. соч. С. 46.

¹⁰⁷ Там же. С.39.

Возьмем, к примеру, музыку старых мастеров. В отношении использования левой педали в произведениях Баха единого мнения нет. Ряд музыкантов считает необходимым употреблять это средство как «регистр». Едва ли не одним из первых, кто затронул этот вопрос, был Ф. Бузони. Позже о «регистражке» у Баха говорят Э. Петри, И. Демус, Ч. Марек. Другие музыканты левую педаль в баховской музыке не используют. Так, Лист в своих переложениях для фортепиано органных прелюдий и фуг Баха, как уже говорилось, не употребляет это средство.

Среди современных пианистов одни используют её как «регистр» (Г. Гульд, Г. Соколов, М. Плетнев), «для стилистических целей» (В. Горностаева), для создания состояния-образа «чувство в храме» (Е. Могилевский), другие воздерживаются от её применения (Л. Власенко) или применяют в очень ограниченном масштабе, так как она «замутняет ткань» (Д. Башкиров).

По отношению к сочинениям клавесинистов также отмечаются разные подходы как у музыкантов прошлого, так и у современных исполнителей. Одни считают возможным употреблять это средство (В. Горовиц, Н. Петров, В. Могилевский), другие (напр., В. Камышов) – нет, третьи допускают его, но только в ограниченном количестве, считая «порочной практикой обильного применения левой педали в сочинениях клавесинистов» (Л. Ройзман). Мы согласны с мнением Л. Ройзмана, справедливо осуждающего как «порочную» практику чрезмерного взятия левой педали в сочинениях старых мастеров, написанных первоначально для клавесина, клавикорда, органа; однако нам кажется, что применение этой педали безусловно «показано» для выявления регистровых, мануальных сопоставлений, сопоставлений соло и тутти.

Не менее спорен вопрос об использовании левой педали в музыке венских классиков. Так, Ант. Рубинштейн рекомендовал употребление её у Гайдна («Заметили ли вы, что всегда Гайдн я играл на левой педали? Во времена Гайдна не существовало инструмента со столь сильным звуком, как наш современный»).

Мнения современных пианистов на сей счет расходятся. Ряд исполнителей считают левую педаль в классической музыке же-

лательной, но каждый из них использует ее в разном объеме - «как вспомогательное средство» (Э. Вирсаладзе) - и разных целях, например, «для смягчения туше» (Е. Могилевский), для регистровки (М. Плетнев), для имитации звучности старинных инструментов (В. Крайнев, В. Горностаева).

А. Наседкин особо подчеркивает роль структурной функции левой педали, замечая, что ее употребление в произведениях венских классиков должно быть тщательно продуманным. Д. Башкиров отмечает, что когда сочинения мастеров венской школы играют на левой педали, «кончики пальцев должны быть особенно чуткими и точными». По нашим личным наблюдениям, часто использует левую педаль в сочинениях Моцарта Святослав Рихтер. Не избегает этого средства выразительности при исполнении сонаты до-мажор (К.№330) и В. Горовиц.

Категорически высказываются против использования левой педали при исполнении музыки Моцарта Е. и П. Бадур-Скода. «Тот, кто хочет выразить нечто очень глубокое и задушевное, но при этом не очаровывает нас богатой палитрой красок, а играет на левой педали и шепчет своему слушателю: «...Моцарт», - тот лишен не только художественного чутья, но и чувства стиля»¹⁰⁸.

В бетховенской музыке авторских обозначений левой педали, как уже говорилось, немного. В реальной же практике исполнения она используется значительно чаще. Возьмем, к примеру, сонату ор.27 №2 ч.1. Указаний на использование левой педали в этой части композитор не дает, однако сохранились свидетельства того, что при исполнении этой части её употребляли сам Бетховен, братья А. и Н. Рубинштейны, А. Корто, В. Гизекинг, В. Горовиц и многие другие пианисты. Ранее нами был выявлен ряд особенностей употребления Бетховеном левой педали, в частности использование ее в тембро-динамической, лейттембровой, динамически-тембровой, структурной, «корректирующей» функциях; динамический рельеф при этом - либо ровный, либо волнообразный; сочетание *f*, *ff* с левой педалью не встречается; педаль употребляется в основном при

¹⁰⁸ Бадур-Скода Е., Бадур-Скода П. Интерпретация Моцарта / Е. Бадур-Скода, П. Бадур-Скода. М., 1972. С. 25.

легато в медленных, певучих эпизодах, тонко используется механизм двойного сдвига и т.д. Принимая к сведению эти стилистические особенности бетховенской левой педали, современному исполнителю вряд ли стоит ограничиваться применением левой педали только в пределах указанных границ.

Возьмем, к примеру, вопрос о взятии левой педали на *f*. Сам Бетховен, А. и Н. Рубинштейны при исполнении I части сонаты op.27 №2 снимали левую педаль при *f*, а А. Корто допускает такое сочетание. Вспомним также редакторские пометки в сонате op.110, ч.III, тт.132-137 А. Шнабеля и Г. Бюлова (*f*, *ff* на левой педали). Значительным *crescendo* и высоким динамическим уровнем отмечено исполнение этих тактов Г. Гульдом и Д. Огдоном. Правомерна ли такая динамика? Не есть ли это нарушение закономерностей использования левой педали, идущих от авторских указаний? Думается, что нет. Новый слуховой опыт, иные инструменты, иные размеры концертных залов, наконец, иная психология восприятия допускают подобные границы звучности. Главное - чтобы при этом не оказался нарушенным художественный смысл, общая архитектура исполнительской интерпретации.

Ряд проблем возникает и там, где указания левой педали у Бетховена имеются. Как выполнять указание композитора *una, poco a poco due e allora tutte le corde*, не имея на современных роялях механизма двойного сдвига? («...указания, увы, реально невыполнимые, так как на наших фортепиано возможно только *tre corde* и *due corde*»). Значит ли это, что исполнитель может не обращать внимания на бетховенские предписания, коль скоро они «реально не выполнимы»? Правильной кажется нам позиция А. Шнабеля-редактора. Он сохраняет бетховенское указание в сонате op.101 ч.III т.20 и пытается осуществить его, переходя от «бестелесного, нежно-приглушенного» звучания к «открытому и светлomu». Удерживая левую педаль «до триолей шестнадцатыми перед сменной размера на 6/8», он затем включает в действие чисто динамический фактор (эффект *crescendo*), который и подводит к иному колориту звучания. На наш взгляд, это единственно правильный путь для выполнения авторского указания и в какой-то мере до-

стижения имитации эффекта двойного сдвига. Необходима тончайшая филировка тембра и динамических градаций. В этом случае многое зависит от слуха и мастерства пианиста, который должен уметь найти незаметный, без «швов» и скачков, переход от одной краски к другой с помощью педали и динамики. Схожий со шнабелевским прием реализации бетховенской ремарки двойного сдвига предлагает и Г. Соколов, рекомендуя медленно снимать левую педаль, естественно, под чутким слуховым контролем. Как подчеркивает П. Донохоу, надо суметь себе представить, как это могло звучать в бетховенское время, и затем в зависимости от конкретного инструмента, от акустики попытаться это воплотить.

Много интересных ремарок левой педали содержится в редакциях бетховенских сонат Бюлова и Шнабеля. Сквозь призму своей творческой индивидуальности, исходя из своего понимания музыки, они дают указания левой педали, которые порой расходятся со стилевыми особенностями, вытекающими из бетховенских ремарок левой педали.

С ювелирной тщательностью, учитывая все микродинамические и микротембральные эффекты левой педали, проставляет ее в своей редакции Бюлов. Значительное место уделяет он левой педали в динамически-тембровой функции (микронюансы на 1-2 ноты), педаль здесь способствует завершению *diminuendo* (соната ор.54 ч. 1, Фантазия ор.77 т. 12, тт.34-36, т. 101, соната ор 101 ч. II т.95 и др.) или просто понижает динамический уровень звучания (соната ор 53 ч. III тт.460-463).

Использует он левую педаль и в ее тембровой функции (в том числе и как микротембральный эффект). Так, например, Г. Бюлов рекомендует брать левую педаль в I части сонаты ор.81а в тт.75-76, 79-80, 83-84, 87-88, где на двух звуках он ставит динамический знак *mf* и левую педаль. В сонате ор 110 ч. III, тт.132-137 в режиме постоянного действия левой педали он использует динамику нарастания, присущую стилю импрессионистов, а иногда и романтиков.

Употребляет он педаль и в тембро-динамической функции, как для более точного воплощения музыкального образа (соната ор.53

ч. II), так и для чисто звукоокрасочного эффекта (Фантазия op. 77 т. 239).

Ряд тонких и интересных исполнительских решений содержится также в редакции сонат А. Шнабелем. Рассмотрим лишь один пример из сонаты op. 106 ч. III. В т. 112 Шнабель делает пометку *un poco cresc., ed espress., ma una corda*. В т. 111 стоит динамический знак *pp*, в т. 113 (св. п. D-dur) - *p ma tutte le corde*. Взяв, согласно указаниям редактора, левую педаль, можно добиться благодаря микронюансу пластичной динамической филировки в окончании фразы и тем самым усилить психологический контраст между окончанием главной партии (fis-moll) и связующей партией (D-dur).

Как свежо и торжественно звучит связующая партия (*p ma tutte le corde*, т. 113) после «мазка» *una corda* в последнем такте главной партии! Как тонко, благодаря левой педали, Шнабель делает более резким контраст между партиями и углубляет эмоциональный смысл этого отрывка, не нарушив в то же время основной авторской концепции!

Несмотря на то, что в сочинениях композиторов-романтиков (за исключение Листа) указаний левой педали сравнительно немного, это специфическое выразительное средство широко используется при интерпретации их музыки. Это относится уже к Веберу и Мендельсону. В нотном тексте их фортепианных пьес указаний на использование левой педали почти нет, но это, разумеется, не значит, что ее не надо использовать при исполнении этой музыки. При этом возможности ее использования, на наш взгляд, гораздо богаче, чем это представлялось, например, Брейтгаупту, считавшему, что «левая педаль общеупотребительна в произведениях грациозного и каприциозного характера, особенно у Вебера, Мендельсона...». Лирические страницы их музыки предполагают разнообразное применение левой педали.

У Шуберта левую педаль можно брать не только для того, чтобы придать тембральную окраску тому или иному эпизоду, но и при повторении одного и того же тематического материала, «...чередовании мажора-минора» (А. Наседкин) и т. п.

Музыка Шумана также предполагает более широкое использование левой педали, нежели то, которое предусматривается авторскими указаниями. Примеры такого употребления мы находим в исполнительских трактовках многих пианистов - от Ант.Рубинштейна до А. Бенедетти-Микеланджели. Так, Буховец приводит пример использования А. Рубинштейном левой педали в Фантазии ор.17. Как известно, авторской ремарки левой педали здесь нет. Рубинштейн подчеркивает здесь взятием левой педали резкий модуляционный сдвиг, а также иной характер музыки: «спокойная застылость» одной и той же гармонии, приходящей на смену взволнованной мелодии с сопровождением. В. Горовиц часто использует левую педаль при исполнении «Крейслерианы», особенно в эпизодах, где авторских указаний на ее применение нет. В Карнавале автор также не дает указаний левой педали, однако А. Бенедетти-Микеланджели, исходя из своего художественного замысла, употребляет ее в отдельных пьесах цикла, подчеркивая этим грани структуры и создавая колорит.

У Шопена, как уже говорилось, почти нет ремарок левой педали, однако в своем исполнительском искусстве он использовал левую педаль очень часто, и при интерпретации его произведений можно смело употреблять это средство в соответствии с индивидуальным звуковым замыслом.

Классическим примером использования левой педали у Шопена является исполнение си-бемоль минорной сонаты (III и IV ч.) А. Рубинштейном. Тонко использует левую педаль в средней части Похоронного марша названной сонаты, а также в мазурке ор.33 №4 А. Бенедетти-Микеланджели. Он подчеркивает ею структуру отдельных тематических образований (мотивов, фраз), придает звучанию разную тембровую характеристику.

Разнообразие и богатство возможностей применения левой педали в шопеновской музыке прекрасно иллюстрируется высказываниями А. Корто. К примеру, давая исполнительские комментарии к си-бемоль минорной сонате ч. 1 (заключение экспозиции), он советует: «Следует каждый аккорд брать *attaca*, а затем нажать левую педаль - это поможет добиться указанного Шопеном

diminuendo». В скерцо он рекомендует «...часто использовать левую педаль в соединении с волевой точностью атаки. В особенности в *forte*...». В финале нужно добиваться в исполнении как бы бескрайности тембра, пользуясь только левой педалью...».

Среди современных пианистов одни, интерпретируя Шопена, широко пользуются левой педалью (Святослав Рихтер), другие, наоборот, ограничивают ее использование, так как она вносит чересчур много полутонов (Э. Вирсаладзе, М. Перейя). Нам представляется желательным использовать левую педаль в романтической музыке чаще при динамике гибкой, подвижной, динамике нарастания, реже - при динамике статичной. Артикуляционная шкала, как правило, в этих случаях ближе к легато, однако может быть и более разнообразной. Левая педаль может использоваться и при динамических уровнях *mf*, *f*, *ff*. Иногда следует применять педаль в динамически-тембровой функции для усиления контраста. Что касается Листа, то в тех местах, где дано указание левой педали при «эмоциональной траектории» от *dolcissimo* до *appassionato f, ff*, но нет знака снятия левой педали, мы предлагаем снимать педаль при достижении динамической кульминации *f, ff* (*u.c. tre corde, f*) (см., напр., сонет Петрарки №47, Этюд №3 (Paysage), Иллюстрации к «Пророку» I, III и мн. др. сочинения).

В музыке импрессионистов с ее многочисленными колористическими эффектами широко используются обе педали. На это указывает, в частности, Корто, замечая, что невозможно мыслить интерпретацию фортепианной музыки Дебюсси «...вне этой, словно неясной атмосферы, создаваемой комбинированным использованием обеих педалей...». Музыка импрессионистов предполагает самое широкое использование левой педали во всей полноте ее выразительных возможностей. Об этом свидетельствует и современная исполнительская практика. Отметим также, что левая педаль может использоваться при динамике нарастания и динамике контраста в режиме постоянного действия левой педали. Можно также использовать левую педаль при динамике ровной, а также гибкой, подвижной. Левая педаль может употребляться при динамической дозировке от *ppp* до *ff*. Для прихотливой игры колорита

можно прибегать к приему «модуляции» функций. Артикуляционная и темповая шкала может быть самой разнообразной.

В музыке XX века левая педаль может находить применение в самых разных функциях, при различной динамике, артикуляции, микро- и макроэффектах.

Частота использования левой педали при исполнении фортепианной музыки варьируется в очень широких пределах. Есть, разумеется, совсем беспедальные (мы имеем в виду левую педаль) пьесы; в других случаях педаль может употребляться «на протяжении всего сочинения» (Святослав Рихтер), а также на очень коротких временных отрезках музыки - «микронах» (Г. Соколов).

Левую педаль бывает легко взять, но «...гораздо труднее удачно найти момент ее снятия...», - справедливо замечает А. Щапов.

И в самом деле: тот передал звучности, который образуется со снятием левой педали, может иметь нежелательные последствия. Если мы, например, начнем играть экспозицию фуги с левой педалью, то ее снятие должно производиться перед вступлением следующего голоса, но не посередине проведения темы.

Известно, что по отношению к правой педали различают ряд приемов ее взятия - это педаль прямая и связующая, полупедаль и неполная, педаль постепенно снимаемая и предварительная, тремолирующая педаль. Из этих приемов по отношению к левой педали применимы, по существу, две: педаль прямая и предварительная. Правда, некоторые исполнители говорят и о «дышащей», «живой» левой педали (Г. Соколов, В. Крайнев, А. Слободяник). По всей вероятности, ее применение обусловлено необходимостью спонтанно отреагировать на новые акустические условия и особенности конкретного инструмента.

Есть ли основания говорить по отношению к левой педали о полу или четвертьпедалях? На старых фортепиано с механизмом двойного сдвига в зависимости от глубины нажима происходило смещение молоточков либо на две, либо на одну струну. На со-

временных же инструментах такого механизма нет, поэтому вопрос о глубине нажима решается каждым исполнителем индивидуально. Так, одни пианисты считают, что у левой педали существует только одна глубина нажатия - до конца, градаций нет. Другие полагают, что возможна полупедаль и даже более тонкие градации, как у правой ($\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$), но при этом указывают, что все «зависит от вкуса» (Святослав Рихтер), от особенностей конкретного инструмента, его состояния (В. Крайнев, Э. Вирсаладзе, В. Постникова), от настройщика (В. Ересько). Так, В. Виардо замечает, что «все зависит от инструмента. На Ямахе левая педаль примитивная, дает одну краску, на гамбургском Стейнвее больше градаций, на нью-йоркском - меньше». Безусловно, все музыканты подчеркивают важнейшую роль и слухового контроля в определении глубины нажатия левой педали. Тонкое и, на наш взгляд, правильное наблюдение высказывают М. Восресенский и А. Любимов: «Глубина нажима левой педали зависит от степени изношенности молотка. На инструментах с плохим состоянием молотков эффект глубины нажима левой педали особенно заметен». Их мнение подтверждает и дополняет Р. Керер: «Различная глубина нажатия левой педали дает разные окраски (ибо молоток бьет по струнам все новыми местами). Причем на всех без исключения роялях тембровый результат различен. И тут нужен, конечно, навык, опыт, каждый раз приходится по-новому решать художественную задачу. Сочетание глубины нажатия педали с различной силой звука может дать целый ряд разных тембровых окрасок...» М. Плетнев подчеркивает, что резкий нажим на левую педаль сразу меняет тембр, а постепенное, мягкое давление на педальную лапку меняет краску столь же постепенно.

Некоторые исполнители отмечают особую роль настройщика в регулировке эффектов левой педали. Однако на этот счет существуют разные мнения. Так, Г. Соколов считает, что возможности корректировки левой педали очень ограничены; Д. Башкиров, в случае резкого эффекта левой педали, просит настройщика так ее регулировать, чтобы молоточки своим краем чуть-чуть задевали бы

третью струну. Таким образом сглаживается резкость вступления левой педали, резкость тембрового и динамического эффектов.

Особо хотелось бы указать на значительную роль в современном фортепианном исполнительстве левой педали в ее «корректирующей» функции. На первый взгляд, казалось бы, данная функция уже не нужна: звучность современного рояля достаточно хорошо выровнена, и переход из регистра в регистр совершается без каких-либо скачков. И все-таки, на наш взгляд, такая «корректирующая» педаль порой бывает необходима. Играя на разбитых, плохо настроенных и не выровненных по тембру инструментах, пианисту приходится преодолевать эти недостатки, и использование левой педали может оказать в этом смысле существенную помощь. Этот момент подмечает Г. Нейгауз: «Когда приходится играть на очень разбитых и старых роялях, то конечно, надо чаще применять левую педаль... чем на хороших, исправных новых инструментах». При ее употреблении неисправные инструменты «меньше дребезжат» (Святослав Рихтер). В. Мержанов в случае неисправности инструмента нажимает левую педаль, затем прокладывает слева в паз клавиатуры картон или свёрнутую бумагу и держит в таком положении нажатой левую педаль на протяжении всего концерта. Пианист с колоссальным опытом концертной деятельности, имеющий практику игры на инструментах, находящихся в самом разном состоянии, Святослав Рихтер замечает, что левая педаль для него «играет прежде всего практическую роль», в ней он усматривает «прежде всего важный практический смысл». Для Святослава Рихтера «роль левой педали – главенствующая».

Обозначения левой педали в специальной литературе и указания на ее взятие в нотах не единообразны и не однозначны.

В основу наименования левой педали в разных языках кладутся разные признаки. Так, левая и правая педали обозначаются по их расположению относительно друг друга в русском, английском (*left pedal*), немецком (*linke Pedal*) и других языках. Нем. *Verschiebung*, англ. *Shifting* («сдвиг», «смещение») указывают на действие самого механизма; ит. *una corda*, нем. *Eine Saite* («одна струна») - на результат этого действия. (В литературе отмечается,

правда, что более точным было бы обозначение *due corde*, ибо молоточек при наличии трех струн в среднем и верхнем регистрах ударяет не по одной, а по двум струнам). В основу обозначения педали кладется также производимый ею эффект: а) динамический (фр. *petite peddle* - «малая педаль», в отличие от *Grande pedal* - «большой педали», англ. *Piano-pedal*, нем. *Pianozug*); б) тембровый (*soft pedal* (англ.), *celeste, pedal douce, pedal sourde* (фр.), *dulce o suave* (исп.), *sordino* (ит.)). Встречаются также обозначения левой педали по порядковому номеру: вторая педаль, *Ped. (P) II, 2 Ped.*

Что же касается обозначения левой педали в нотном тексте, общепринятым ныне является обозначение *una corda, une corde, I corde*, иногда в сокращении - (*u. c.*). Наряду с этим используется термин *sordino (sordina, sordini, sourdine)*. Последнее встречается в произведениях Дебюсси (*con sordina, con sordini, con sordino*), Раavelя (*sourdine*), Стравинского (*con sord, sourd.*).

В заключение вкратце резюмируем сказанное.

Явившись наследницей имевшихся на ранних образцах фортепиано наборов регистров и педалей, левая педаль изменяет силу звука, а главное - его тембровую характеристику. Получаемая при этом окраска звука позволяет использовать левую педаль при воплощении самых разных образов.

Изучение авторских ремарок педали в нотном тексте сочинений для фортепиано, а также ее применение в исполнительской и педагогической практике, предпринятое к тому же в историческом аспекте, позволило выявить те функции, в которых левая педаль выступает при ее использовании в фортепианном искусстве. Это, прежде всего, *тембро-динамическая, динамически-тембровая, тембровая функции*.

Исследование случаев применения левой педали на протяжении истории фортепианного творчества и исполнительства позволило сделать вывод о том, что из двух достигаемых с ее помощью эффектов - динамического и тембрового - последний все более выходит на передний план, становится преобладающим. Иными словами, в практике использования левой педали совершается постепенный переход от применения ее в динамически-тембровой

функции к применению в функциях тембро-динамической и тембровой.

В целом в исполнительской практике XX века сфера применения левой педали заметно расширяется. Помимо ставшего нормой использования ее в тембровой функции при высоком уровне звучности, она применяется при разной артикуляции, в различных темпах, образуя макро- и микроэффекты.

Помимо трех основных функций левой педали имеется также *структурная функция*, когда использование левой педали служит средством выделения отдельных разделов музыкальной формы на разных структурных уровнях.

Есть также *лейттембровая функция* левой педали, употребляемая для тембральной характеристики того или иного образа на протяжении всего произведения.

Наконец, в современной исполнительской практике левая педаль довольно часто используется в «*корректирующей*» функции, выполняющей сугубо практическую роль - коррекции тех или иных недостатков конкретного инструмента.

Использование левой педали оказалось одной из немаловажных примет того или иного стиля - как индивидуальной стилевой манеры композитора, так и целых стилевых направлений. Анализ авторских указаний левой педали имеет немаловажное значение не только для лучшего понимания авторского замысла при его исполнительском воплощении. Выявление закономерностей ее использования позволяет решать вопрос о применении левой педали и в тех случаях, когда она не обозначена композитором.

Левая педаль также требует специального внимания к ней фортепианной педагогики. На начальном этапе целенаправленное обучение левой педали способствует успешному развитию тембрового и динамического слуха. Знание закономерностей использования левой педали поможет раскрыть учащемуся выразительные возможности этого специфического и нередко недооцениваемого средства.

Литература:

1. Hirt F. Meisterwerke des klavierbaus / F. Hirt. – Olten, 1955.
2. Riefling R. Piano pedaling / R. Riefling. – London, 1962.
3. Wolfram V. The sostenuto pedal / V. Wolfram. - An Oklahoma state University Publ. Stillwater, 1965.
4. Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта : [пер. с нем.] / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода. - Москва : Музыка, 1972. - 373 с., 3 л. ил. : нот. ил.
5. Баринаева М. Н. Очерки по методике фортепиано. [В 2 ч.] / М.Н. Баринаева. - [Ленинград] : Тритон, 1926. - 204 с. : ил., нот.
6. Буховцев А. Н. Руководство к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми из исторических концертов А.Г. Рубинштейна / А. Буховцев ; под ред. С.И. Танеева. - Москва : Унив. тип. (М. Катков), 1886. - 32 с.
7. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы / сост., пер., ред. текста, вступ. статья и коммент. К.Х. Аджемова. - Москва : Музыка, 1965. - 363 с., 6 л. ил. : нот. ил.
8. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г.Г. Нейгауз ; [сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. Я.И. Мильштейна]. - Москва : Сов. композитор, 1975. - 528 с., 16 л. ил. : ил.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПРИ ОБУЧЕНИИ ЛЕВОРУКИХ УЧАЩИХСЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Рост численности леворуких учащихся ставит новые проблемы перед педагогической наукой и практикой. Оценка числа леворуких очень противоречива и находится в пределах от 1% до 30% всего населения мира¹⁰⁹. Однако все исследователи сходятся на том, что число леворуких постоянно увеличивается. Леворукие люди имеют преимущества перед праворукими в развитии уровня креативности¹¹⁰ и наличии высокоразвитых компенсаторных способностей, что не может не учитываться при организации учебного процесса. Тем не менее, нами не обнаружено отечественных научных исследований об особенностях педагогической работы и специфике функций преподавателя, обучающего леворуких детей игре на фортепиано, что и обуславливает *актуальность* данной работы.

В настоящей статье рассматриваются особенности работы с учениками в современных ДМШ-ДШИ и других детских образовательных учреждений системы дополнительного образования. Мы убеждены, что понимание этих вопросов поможет творческому становлению студентов направления бакалавриата «фортепиано» - будущих педагогов-пианистов. Думается, что некоторые аспекты завершающегося в настоящее время диссертационного исследования, посвященного обучению леворуких учащихся в классах фортепиано, наиболее существенные аспекты которого уже опубликованы¹¹¹, может быть использовано и при обучении студентов-левшей в рамках ОКФ на кафедре фортепиано.

¹⁰⁹ Доброхотова Т. А., Брагин Н. Н. Левши / Т. А. Доброхотова, Н.Н. Брагин. М. : КнигаЛТД, 1994. С.7.

¹¹⁰ Емельянова Е. Н. Левшата в школе и дома: как определить левшество. Помогаем хорошо учиться / Е. Н. Емельянова. М. : Эксмо, 2010. С 57

¹¹¹ О психологических особенностях леворуких детей и общих принципах их обучения в фортепианных классах современных ДМШ-ДШИ // Человеческий

Цель настоящей статьи – показать некоторые специфические моменты педагогической работы с леворуким учеником в классе фортепиано.

Достижение этой цели требует решения ряда задач:

1) рассмотрение стилей преподавательской деятельности и их соответствие психологии леворукого учащегося;

2) выявление существенных особенностей работы леворуких учащихся;

3) определение наиболее актуальных задач, стоящих перед преподавателем в классе фортепиано при занятиях с леворуким учеником в условиях дополнительного музыкального образования.

В музыкальную школу или ДШИ приходят как музыкально одаренные, так и недостаточно одаренные дети и нашим кредо в последней ситуации является высказывание Г. Г. Нейгауза: «Даже музыкально дефективные, т.е. абсолютно лишенные слуха, а таких не так уж много – население планеты по преимуществу «музыкально», — могут получить теоретические понятия о музыке, которые непременно *пригодятся им в их духовной жизни*»¹¹² (курсив наш).

Природная одаренность, которой наделены некоторые леворукие, и недостаточно одаренные, но стремящиеся заниматься музыкой дети, для своего развития требуют особого внимания, ухода и руководства. Истории не известны случаи, чтобы левша добился значительных творческих результатов без ухода и руководства со стороны знающего и опытного преподавателя.

Отечественный психолог Е.П. Ильин определяет психологию музыкантов (и, соответственно, музыкантов-педагогов) как высокореактивную, пластичную, эмоционально возбудимую. Именно этими же чертами обладают и ученики-левши, а совпадение стилей

капитал. 2014. № 05 (65). С. 113-116 ; Психолого-педагогические аспекты обучения леворуких детей в классах фортепиано современных детских музыкальных школ/детских школ искусств (ДМШ-ДШИ) // Известия СНЦ РАН. 2014. Т.16, № 2(3) ; К методологии музыкального обучения леворуких детей в донотный период в классе фортепиано // Вестник КемГУКИ. 2014. № 28. С. 145-148.

¹¹² Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. М. : Дека ВС, 2007. С. 83.

деятельности, определяемых психическими особенностями, приводит к повышению эффективности работы¹¹³. При организации занятий предпочтительной является меньшая продолжительность этапов работы по сравнению с правшами, дистантное расположение этапов урока, объединенных сходным лексико-эмоциональным содержанием и, конечно, расположение от более простого к более сложному, хотя при сопоставлении с праворукими учащимися соотношение «простого-сложного» может быть различным.

Психологическая наука¹¹⁴ подразделяет стили деятельности преподавателя на четыре вида:

- 1) эмоционально – импровизационный;
- 2) эмоционально – методический;
- 3) рассуждающее – импровизационный;
- 4) рассуждающее - методический.

Занятия первого вида предназначены для более сильных учеников. Эти занятия ориентированы на процесс обучения. Преподаватель предлагает на занятии наиболее интересный материал, а менее интересный, но так же важный предлагается для домашней работы. При втором виде проведения занятий преподаватель не только на процесс, но и на результат. Поэтапная проработка всего материала, его повторение и закрепление вызывает активность учащихся.

Рассуждающе-импровизационный метод отличается более медленным темпом проведения занятия, т.к. на уроке учащемуся разрешается рассуждать и предлагать свои варианты видения проблемы.

При рассуждающе-методическом варианте работы преподаватель также ориентирован, в основном, на результат. В данной ситуации педагог методичен, но не оперативен к изменению ситуации на уроке.

Преподаватель, работающий с леворуким учащимся, должен быть в глазах ребенка Личностью, способной давать интересный и

¹¹³ Ильин Е. П. Психология индивидуальных различий : учеб. пособие / Е. П. Ильин. СПб. [и др.] : Питер, 2011. С. 96.

¹¹⁴ Там же. С. 98.

разнообразный материал, обладать методикой и технологией преподавания, уметь эмоционально рассуждать и выслушивать ученика, быстро реагировать на ситуацию, складывающуюся на уроке быть изобретательным. Следовательно, при занятии с леворукими учащимися категорически *нельзя использовать какой-то один стандартный вид занятия*. Необходимо использовать главные параметры каждого из четырех названных видов занятий. Важно не создавать конфликтов на занятии, а в случае их возникновения – не акцентировать их.

Думается, что из процесса обучения леворуких учащихся должно быть полностью исключено:

- 1) отрицательное отношение к учащимся, не проявляющим заинтересованности к музыкальным занятиям;
- 2) использование в качестве стимула к занятиям чувства вины учащегося за неудачи;
- 3) использование принципов конкурентной борьбы.

Это черты авторитарного обучения, которые не могут быть приемлемы в работе с леворукими учащимися.

Эмоциональный стиль общения и обучения (термин В. С. Мерлина), предполагающий сочетание объективных требований, собственно эмоциональной деятельности и свойств индивидуальности¹¹⁵ представляется нам единственно возможным при работе с леворукими учащимися.

Рассмотрение вопроса о личности самого учителя крайне важно в связи с тем, что ученик выбирает один из следующих стилей собственной деятельности: целенаправленный или стихийный.

Целенаправленный стиль может проявляться в трех разновидностях:

- 1) подражание своему кумиру;
- 2) выбор стиля на основе анализа ошибок и неудач;
- 3) навязывание педагогом.

¹¹⁵ Ильин Е. П. Психология индивидуальных различий : учеб. пособие / Е. П. Ильин. СПб [и др.] : Питер, 2011. 700 с. : ил., портр. С. 106.

Стихийный стиль деятельности, характерный тем, что ученик в зависимости от склонности, связанной с его типологическими особенностями, сознательно или нет выбирает и формирует стиль своей деятельности.

Наша практическая педагогическая показывает, что в среде леворуких, обучающихся музыкальному искусству, наименее распространённым является выбор стиля деятельности на основе анализа ошибок и неудач.

Перед преподавателями, работающими с леворукими учащимися, стоят разные задачи на разных этапах обучения.

В донотный период и период младших классов одной из основных задач является развитие музыкального «ощущения» и формирование креативности, без которых невозможно музыкальное образование.

Ощущение с общенаучных позиций это «психический процесс, в котором отражаются свойства предметов при их непосредственном воздействии на органы чувств»¹¹⁶. Для начинающего музыканта главным является все: слуховые, ритмические двигательные и тактильные ощущения, и нельзя сказать, что какой-то элемент из перечисленного можно перенести на второй план. Развитие двигательных и тактильных ощущений крайне важно, если помнить, что объект нашего исследования педагогический процесс с леворукими учащимися, которым необходимо все потрогать и пощупать, что для леворуких учащихся более важно, чем для праворуких. Если отказать ему в этом, то гораздо более медленно будет развиваться чувство ощущения клавиатуры, чувство свободных и точных движений рук.

Внутренний слух и музыкально-звуковые представления формируются на основе слуховых ощущений, «обладающих инерцией последствия». Так, по мнению некоторых музыкальных

¹¹⁶ Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. М. : Трикта : Академический проспект, 2008. С. 129.

психологов, «после сильных звуков мы можем ощущать «звон в ушах»¹¹⁷.

Анализируя взаимодействия ощущений, психологическая наука различает два разных процесса сенсбилизацию и синестезию. «Сенсбилизацией называют повышение чувствительности одного анализатора в процессе его взаимодействия с другими»¹¹⁸. Применительно к нашему предмету исследования это сложное определение, используемое в психологии можно объяснить следующим образом. Ученик с первых дней обучения должен улавливать различия по высоте, тембру и громкости, т.е., как говорят в психологии, обладать определенным качеством ощущения.

«К синестезии относят такое взаимодействие ощущений, при котором под влиянием раздражения одного анализатора возникают ощущения, характерные для другого анализатора»¹¹⁹. Это внемзыкальные ассоциации исследовались и музыкантами-исполнителями, и представителями музыкальной психологии¹²⁰. Сущность внемзыкальных ощущений – появление зрительных, цветовых, световых и др. эффектов, возникающих при восприятии музыки. Даже единичный тон может вызвать внемзыкальные ощущения, т.к. он имеет сложную структуру. Этот факт сравним с разложением солнечного луча на многообразие цветов радуги и именно это должен использовать преподаватель на первом этапе обучения леворукого учащегося. Используя психологические особенности левшей достаточно просто развивать процесс восприятия даже на уровне одного звука, умножая и расширяя постепенно палитру звуков: динамику звуков их тембр и силу. Именно в развитии тембрового слуха оказываются полезными закономерности синестезии. Ребенок должен стараться описать словами, что он слышит и чувствует при этом. Леворукие учащиеся, в силу осо-

¹¹⁷ Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. М. : Триста : Академический проспект, 2008. С. 130.

¹¹⁸ Там же. С. 131.

¹¹⁹ Там же. С. 132.

¹²⁰ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. М. : Дека В С, 2007. 332 с. ; Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. М. : Классика - XXI, 2008. 332 с.

бенностей своей психики, особенно на первом этапе обучения, все должны «пропускать» через этот механизм. Именно этот метод является более действенным для таких учащихся.

Проблемы окружающего мира ребенком познаются только через креативность. Психологическая наука рекомендует ряд методов, позволяющих сформировать креативность детей младшего школьного возраста. Это:

- 1) «отсутствие образца регламентированного поведения;
- 2) наличие позитивного образца творческого поведения;
- 3) создание условий для подражания творческому поведению;
- 4) блокирование проявлений агрессивного и деструктивного поведения;
- 5) социальное подкрепление творческого поведения»¹²¹.

В этом процессе возрастает роль преподавателя. Он должен проявить такое свойство, которое в психологии называют «распределение внимания» между несколькими объектами. Необходимо одновременно не только объяснять материал и слушать исполнение его учеником, но и контролировать меру подражательности, корректировать ее, фиксировать динамику психологического состояния ученика.

Уровень развития внимания и динамические параметры (переключаемость) связаны и с такими индивидуальными качествами, как интроверсия или экстраверсия. Наукой не доказано, к какой группе тяготеют леворукие. Им, с одной стороны, присущи признаки экстравертов: они словоохотливы, подвижны, любят общения с другими, но с другой стороны, нередко уходят в свой мир, и тогда приобретают черты интровертов. Задача педагога - определить его тип, т.к. это сказывается на результатах работы: экстраверт стремится к высокому темпу, к скорости, что влияет на точность работы с нотным материалом. Интроверт более точен, но он не спешит, у него все может идти в замедленном ритме. Различна у них и скорость переключения с одного материала (фрагмента) на другой, само внимание, его уровень и контроль выполняемых

¹²¹ Дружинин В. Н. Психология способностей : избр. тр. / В. Н. Дружинин. М. : Институт психологии РАН, 2007. С. 87.

действий. Категории внимания и контроля проанализированы в ряде научных исследований¹²². «Внимание предполагает существование некоторого образа самого действия, на основе которого и происходит управление выполняемым действием. \diamondКонтроль позволяет направить внимание на то, чего мы хотим добиться»¹²³.

Для преподавателя, работающего с леворуким учащимся, принципиально важными являются два обстоятельства:

1. Необходимость обдумывания плана действий и донесение его до ученика.

2. Необходимость поэтапного выполнения работы и контроля на каждом этапе.

Контроль первоначально должен направляться на основное действие и иметь в качестве результата музыкальной деятельности сопоставление фактического образа с тем идеальным, который первоначально сложился в сознании. При развитом контроле возможно опережение его функций над фактическими действиями. Для обучающегося музыке это особенно необходимо: чтение с листа, исполнение любого музыкального материала требует «забегания» вперед, т.е. опережающих контрольных функций, структуры. Для леворукого учащегося в большей степени, чем для праворукого необходимо создание «идеала», образно-звукового образца, к которому постепенно нужно приближаться. Но и сам подобный контроль «пути следования» требует внимания педагога.

Функции преподавателя и специфика педагогического процесса с леворукими учениками несколько изменяются в старших классах музыкальных школ. В этот период обучения перед учащимися ставятся достаточно сложные задачи, определяемые уже необходимостью исполнять сложные произведения и сдавать выпускные экзамены. Нагрузка и в общеобразовательной и в музыкальной школе существенно возрастает, а с ней и нервная напряженность, которая и без особых нагрузок характерна для леворуких

¹²² Гальперин П. Я. Лекции по психологии : учеб. пособие для студентов вузов / П. Я. Гальперин. 5-е изд. М. : Университет, 2010. 397, [2] с.

¹²³ Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. М. : Трикта : Академический проспект, 2008. С. 118.

учащихся. Только на фоне благоприятной обстановки в классе фортепиано можно ставить вопрос о необходимости значительной концентрации внимания и контроля.

Высокие творческие результаты достигаются не только за счет высокого уровня развития музыкальных способностей (слух, память, воображение), но и за счет высокого уровня развития внимания. Выдающиеся деятели искусства¹²⁴ подчеркивали особую значимость развития внимания и контроля. Но теперь особое значение имеет способность правильно распределить внимание. Один из способов – это определение и запоминание *опорных* точек каждого фрагмента. Это может быть начало эпизода, фразы, пассажа или другие. Решение вопроса о количестве и местах таких опорных точек зависит от особенностей произведения. Но и при этом необходимо вычленять определенные доминанты, находящиеся в разных фрагментах музыкального текста. Для леворуких учащихся в большей степени, чем для праворуких эти «точки» должны быть не просто «текстовыми» началами разделов, но показателями нового «образно-звукового» движения. В большом, многочастном произведении присутствуют несколько доминант и множество опорных точек, которые также «выстраиваются» между собой.

Соединить образно-звуковую «креативность» с самоконтролем и вниманием, нервность и ранимость с усидчивостью и планомерностью – это сверхзадача педагога, работающего с леворуким учащимся.

Вывод: при обучении игре на фортепиано леворукого учащегося необходимо постоянное *сопровождение* ученика, как в процессе занятий, так и в решении сложных для него жизненных вопросов. Уже после первых знакомств преподаватель должен почувствовать специфику восприятия и мышления такого ученика, его возможности и соответственно предвидеть направление его развития и в соответствии с этим строить свою педагогическую

¹²⁴Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. М. : Дека ВС, 2007. 332 с. ; Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика : из неизд. тр. проф. С. М. Майкапара / С. М. Майкапар. Челябинск : МРІ, 2006. 224 с.

методику в соответствии с законами природы и целями общекультурного, музыкантского и духовного развития.

Литература:

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. - 332с.
2. Гальперин П. Я. Лекции по психологии : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / П.Я. Гальперин. - 5-е изд. - Москва : Книжный дом «Университет», 2010. - 397, [2] с.
3. Доброхотова Т. А. Левши / Т.А. Доброхотова, Н.Н. Брагина. - Москва : Книга, 1994.-230 с. : ил.
4. Дружинин В.Н. Психология способностей : избранные труды / В.Н. Дружинин. – Москва : Изд-во «Институт психологии РАН», 2007. – 541 с.
5. Емельянова Е. Н. Левшата в школе и дома: как определить левшество. Помогаем хорошо учиться / Е. Н. Емельянова. – Москва : Эксмо, 2010. - 156 с.
6. Ильин Е. П. Психология индивидуальных различий : учеб. пособие для студ. высш. учеб. зав., обучающихся по направлению и специальностям психологии / Е.П. Ильин. - Санкт-Петербург [и др.] : Питер, 2011. - 700 с.
7. Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика : из неизд. Тр. Проф. С. М. Майкапара / С. М. Майкапар.- Челябинск : МРІ, 2006. - 224 с.
8. Соколова (Колсанова) М. А. К методологии музыкального обучения леворуких детей в донотный период в классе фортепиано / М.А. Соколова (Колсанова) // Вестник КемГУКИ. – 2014. - № 28. - С. 145-148.
9. Соколова (Колсанова) М. А. О психологических особенностях леворуких детей и общих принципах их обучения в фортепианных классах современных ДМШ-ДШИ / М.А. Соколова (Колсанова) // Человеческий капитал. – 2014. - № 05 (65). – С. 113-116.

10. Соколова (Колсанова) М. А. Психолого-педагогические аспекты обучения леворуких детей в классах фортепиано современных детских музыкальных школ/детских школ искусств (ДМШ-ДШИ) // Известия СНЦ РАН. – 2014. – Т. 16, № 2(3). – С/ 760 – 763.

ОБ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

В соответствии с современными условиями развития и запросами всех сфер общества происходит существенная модернизация содержания и структуры педагогического образования. Во многом это обусловлено тем, что неотъемлемой частью образовательного процесса стало использование глобальных информационных сетей для получения необходимой информации и применение электронных ресурсов. Мы убеждены, что студенты направления «бакалавриат» института культуры заинтересуются такой информацией, так как вопросы развития творческого потенциала учеников музыкальной школы будут интересны студентам – будущим педагогам.

Мир инновационных технологий проникает практически во все сферы деятельности человека, постепенно завоевывая и сферу музыкального образования. Применение данных технологий обогащает традиционные формы обучения, делая процесс образования и воспитания более интересным, раскрывает перед учащимися новые горизонты знаний, умений и навыков, необходимых им в повседневной жизни. Использование их на уроках в общеобразовательной школе давно стало общепринятой практикой, в то время как при обучении в ДМШ (ДШИ) они еще не полностью реализуются. С одной стороны, в большинстве учреждений отсутствует мультимедийное оборудование, с другой, большая часть преподавателей не владеет основами компьютерной грамотности, не желает искать новые нетрадиционные формы и методы обучения. Это представляет известную сложность, так как коллективы преподавателей в этих школах, как принято говорить, «возрастные» и овладение новыми информационными технологиями является достаточно проблематичным.

Тем не менее, педагогическая целесообразность заключается в аргументированное обоснование педагогом выбранных и используемых различных комплексных методов, форм и видов музыкальной деятельности с применением информационно-коммуникативных и информационно-компьютерных технологий (ИКТ), а также интерактивных методов обучения, способствует успешному приобретению умений и навыков, формирует устойчивый интерес к занятиям, что является значимым для успешного процесса и повышения мотивации учащихся. Совершенно очевидно, что обучение и развитие личности ребенка будет более полным, если использовать новые педагогические технологии, позволяющие активизировать творческие навыки, а также развивать индивидуально познавательные, коммуникативные способности детей, формирующие умение работы с информацией, воспитывающие свободу деятельности.

Система дополнительного образования представляет собой ту благоприятную сферу, в условиях которой можно максимально развивать или формировать потребности и способности каждого ребенка, что в конечном итоге позволяет сделать более успешной, результативной и эффективной деятельность, которая является значимой для ребенка.

В дополнительном образовании есть определенные преимущества, которые связаны с более широким взглядом на музыкально-эстетическое развитие ребенка. Это дает возможность обновления форм и методов художественного развития детей в процессе их взаимодействия с искусством. Желание каждого педагога – привить любовь и интерес к обучению, сделать урок современным и привлекательным для учащихся.

Как же сделать урок интересным и современным?

Многолетний опыт педагогической деятельности позволил создать «Комплексную программу музыкально-эстетического развития детей», опирающуюся на критерии тенденций современного образования.

Главное отличие разработанной программы от других состоит в том, что используются инновационные технологии, которые

значительно расширяют пространство для изучения и восприятия разных стилей и направлений в музыке, и позволяют учащимся путешествовать по странам и эпохам, знакомиться с лучшими образцами произведений в искусстве и с выдающимися исполнителями. Программа обучения рассчитана на всестороннее гармоническое развитие воспитанника, который живет в современном мире в информационной среде.

Актуальность программы заключается в том, что интеграция предметов искусства – перспективный и даже необходимый подход в современной педагогике. В наше время, когда с особой остротой стоит задача формирования духовного мира человека третьего тысячелетия, возрождения и расцвета культурных традиций России, предмет «музыка» и смежные с ним виды искусства, литература и живопись, становятся приоритетными направлениями в обучении и воспитании современного школьника.

В настоящее время проблема формирования музыкального интереса остается одной из важнейших в современной педагогике. Интерес актуализирует наиболее важные элементы знаний и содействует успешному приобретению умений и навыков.

Опыт показал, что инновационные формы обучения являются той точкой опоры, которая позволяет значительно усилить уровень познавательного интереса.

Разработка и внедрение данной программы обусловлены несколькими взаимосвязанными причинами:

1. Недостаточная теоретическая обоснованность инновационного (интерактивного) обучения в условиях дополнительного образования.
2. Отсутствие системного подхода в применении инновационных форм и методов обучения в системе музыкального образования.
3. Мало изучены педагогические аспекты развития познавательного интереса посредством включения инновационных форм обучения в процесс дополнительного образования.

Новизна программы:

1. Интеграция общего и дополнительного образования позволяет:

- обогатить содержание и формы учебной деятельности;
 - сблизить процессы воспитания, обучения и развития;
 - предоставить обучающимся реальную возможность выбора своего индивидуального маршрута путем включения в занятия по интересам.
2. Использование инновационных технологий в системе музыкального образования.
 3. Взаимодействие традиционных и инновационных форм и методов обучения в системе дополнительного образования.

Целью комплексной программы является формирование музыкального интереса учащихся с применением инновационных технологий (форм и методов) обучения в системе дополнительного образования.

Данная программа состоит из трех модулей:

- 1 модуль – программа по «Фортепиано»;
- 2 модуль – программа по «Сольфеджио»;
- 3 модуль – программа «Мир искусства».

1 модуль – Программа «Фортепиано» направлена на приобретение обучающимися знаний, умений и навыков игры на фортепиано, получение ими художественного образования, а также на эстетическое воспитание и духовно-нравственное развитие обучающегося.

Отличием данной программы от имеющихся программ (для ДМШ) является подход к обучению, воспитанию и развитию по мере своих возможностей, т.к. дети обучающиеся по классу фортепиано, имеют разную степень одаренности и различные перспективные задачи. Благодаря системе многоуровневого образования, каждый ребенок занимает свою нишу, соответствующую его способностям и возможностям, и развивается в меру своих сил, не испытывая при этом психологического дискомфорта и давления.

Занятия по фортепиано никогда не ограничиваются лишь обучением игры на инструменте. Происходит знакомство с миром музыки: анализируются музыкальные произведения, проводятся беседы о композиторах и эпохах, появляется возможность про-

слушать и посмотреть видеозаписи одного произведения в интерпретации разных исполнителей. В настоящее время имеется множество компьютерных игр, направленных на обучение детей младшего возраста азам музыкальной грамоты.

Продолжительность работы в данном направлении (по данному «модулю») 7 (9) лет.

2 модуль – программа по «Сольфеджио».

Программа по сольфеджио явилась следствием поисков, способов и методов, с целью воспитания отношения увлеченности к предмету, развития творческих способностей и воспитания музыкальной грамотности у детей. Знания преподносятся в игровой форме с учетом возрастных особенностей детей. Наряду с традиционными используются и нетрадиционные формы занятий, такие как: занятие – ролевая игра; занятие - взаимообучение; занятие-соревнование; занятие-викторина; занятие-смотр знаний и др. Применение различных форм в основании которых лежит работа в парах, работа в малых группах позволяет ученикам больше общаться по теме, вырабатывает умения работы в команде, активизирует мыслительную и творческую деятельность, помогает раскрыться детям с разным характером, темпераментом. На уроке каждый найдет себе работу по душе, в соответствии со своими склонностями и возможностями. Эти технологии помогают быстро усвоить новые понятия, но, главное, применить новые знания и навыки на практике.

Продолжительность работы в данном направлении(по данному «модулю») 7 (9) лет.

3 модуль – программа «Мир искусства». Продолжительность работы в данном направлении (по данному «модулю») 4 года.

Принципы построения интегрированных занятий искусства с применением инновационных технологий, направлены на формирование у школьников целостного представления об искусстве, как важнейшей области художественной деятельности человечества. Это находит выражение и в способах организации занятий, основанных на комплексном использовании произведений музыки, живописи, литературы; и в особенностях их содержания, отража-

ющего конкретные темы-образы, темы-ситуации, и, наконец, в системе творческих заданий, активизирующих самостоятельность детей, их творческое воображение и творческие способности. Например, на занятии по теме: *Волшебный мир красок используется*:

Музыкальный материал: П. Чайковский. Времена года. Октябрь; С. Рахманинов. Прелюдия соль мажор, соч. 32 № 5.

Изобразительный материал: И. Левитан. Золотая осень.

Литературный материал: А. Пушкин. «Уж небо осенью дышало».

На этом интегрированном занятии закладываются первые представления о значении цвета и звука, о возможных параллелях между ними в музыке и изобразительном искусстве. Обучающиеся знакомятся с общеэстетическими понятиями: красота, прекрасное, настроение; в области изобразительного искусства: пейзаж, картина, краска, цвет, художник; в области музыкального искусства: мажор, минор, мелодия, аккорд, композитор; в области поэзии: стихотворение, поэт.

Программа состоит в принципиально новом комплексном подходе к проведению музыкальных интегрированных занятий, с применением инновационных технологий, заключающемся в формировании помимо музыкальных способностей (развитие чувства ритма, слуха, эмоциональной отзывчивости на музыку и т.д.), раскрытие творческой индивидуальности ребенка и предоставление ему возможности развития творческого потенциала в музыкальной деятельности, а также личностного развития посредством различных видов искусства.

Применение инновационных технологий открывает новые пути в развитие навыков мышления и умение решать проблемы, предоставляют новые возможности для активного обучения. Таким образом, использование интегрированных уроков положительно влияет на развитие самостоятельности, познавательной активности и интересов учащихся. Занятия, обогащенные ИКТ, способствуют всестороннему развитию способностей, активизации мыслительных процессов у детей, побуждают их к обобщению знаний, отно-

сящихся к разным наукам. Использование современных инновационных технологий на занятиях делает обучение запоминающимся, ярким, интересным для детей любого возраста, и формирует интерес к музыке и искусству в целом, способствует формированию духовных ценностей.

Следовательно, внедрение информационно-компьютерных технологий в профессиональную деятельность педагогов ДМШ (ДШИ) является неизбежным в наше время. Современный преподаватель должен в полной мере использовать те возможности, которые нам предоставляют современные инновационные технологии, чтобы повысить эффективность педагогической деятельности. Конечно, оптимальным является объединение разных предметов («модулей») в единое музыкально-образовательное пространство, однако создание аналогичной музыкальной среды возможно благодаря современным средствам и только в рамках класса фортепиано. Главное – желание не просто научить ребенка играть правильными пальцами правильные ноты, но создать современную творческую личность, любящую музыкальное искусство и способную для реализации своих музыкальных потребностей использовать все доступные современные средства.

Литература:

1. Бекенова Д. У. Информационные технологии в музыкальном образовании / Д.У. Бекенова, Ж.А. Мухатаева // Актуальные задачи педагогики : материалы III междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль, 2013). – Чита, 2013. – 194 с.
2. Дядченко М. С. Инновационные технологии в музыкальном обучении: тестирование слуховых навыков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Дядченко Мария Сергеевна ; Рост. гос. консерватория (акад.) им. С. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2006. – 25 с.
3. Тараева Г. Р. Информационные технологии и музыкальная педагогика / Г. Р. Тараева // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1. – С. 214–220.

О ВОСПИТАНИИ АРТИСТИЗМА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Как важно воспитать не только крепкого пианиста, профессионального пианиста, но и артиста одновременно. Вдохновлённое, глубокое исполнение всегда отличало содержательных исполнителей от умелых ремесленников. Возможно ли уделять отдельное внимание воспитанию артистических навыков в классе фортепиано? Безусловно! Об этом писали и говорили многие выдающиеся педагоги-музыканты, и в частности, самый авторитетный из них Г. Нейгауз.

Именно он предлагает обратиться к системе К. С. Станиславского «Работа актера над ролью».

Артистически выразительное исполнение важно в контексте воздействия на слушателя. Многие исследователи, психологи (например, Л. С. Выготский) отмечают ценность эмоциональных процессов восприятия.

Распознавая эмоции, входящие в структуру художественного содержания, слушатель одновременно проникается ими, то есть воспринимает их, как собственные чувства и переживания. Эмоционально - оценочные процессы восприятия могут быть и отрицательными в зависимости от того, насколько музыка и исполнение отвечает на скрытые желания слушателя и его художественные потребности. Эти реакции отражают глубинный процесс освоения слушателем произведения, в ходе которого оно соотносится со сторонами его личности и индивидуальности, с его психической организацией, темпераментом, системой ценностей и идеалов, навязанных окружающей его культурой общества, но индивидуально им преломленной.

«Эмоциональные процессы восприятия основаны на прочных ассоциативных связях, берущих начало в жизненном опыте, му-

зыкальных традициях»¹²⁵. Чем многограннее эти ассоциации, тем глубже проникновение в душевный мир человека и подчас в область чувств, неизвестных из личного опыта. Не каждому человеку приходилось испытать глубину отчаяния, приводящего к прострации и оцепенению, или некий экстаз вдохновения, но, слушая музыку Шопена или Скрябина, да и не только этих композиторов, слушатель может это почувствовать и познать. В этой связи удивительна мысль Нейгауза о том, что «все познаваемое музыкально». Так многие великие музыканты были настолько одержимы своим искусством, что почти не имели возможности (да и времени) приобрести глубокие познания в других областях духовной жизни, но потенциальные данные для такого познания в них всегда были заложены. Рахманинов говорил о себе: «Я на 85% - музыкант, во мне только 15% человека»¹²⁶. Это не значит, что он обеднял себя духовно, наоборот, по моему убеждению, занимаясь исключительно музыкой, он расширял свой горизонт познания, потому что в музыке отображены все явления жизни, а может быть и сверх того.

Надо отметить, что художественные эмоции не имеют точной жизненной копии, это не слепок сиюминутных переживаний, а плод весьма долгого обдумывания жизненного опыта. Художественные музыкальные эмоции имеют особую концентрированность, богатство оттенков. Так было бы глупо привязать конкретную жизненную ситуацию с ее переживаниями музыке Скрябина. Ведь та некоторая программность его сочинений, связанная с «превращением звезды в солнце», не может быть понята примитивно.

Станиславского, как величайшего актера и глубокого исследователя эстетики театра и искусства вообще, интересовали те же вопросы: как воздействовать на публику, какое искусство вызывает живой отклик в душах людей? Им создана целая система. Наилучшим образом она отражена в его труде «Работа актера над

¹²⁵ Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. М. : Музыка, 2010. С. 201.

¹²⁶ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. 5-е изд. М. : Музыка, 1988. С. 16

ролью». Насколько творческие проблемы актера перекликаются с проблемами музыканта-исполнителя! Исполнитель тоже работает над своей ролью, создает художественный образ музыкального произведения. Конечно, без знания своего ремесла, без владения в высшей степени своим инструментом, исполнитель не может подняться до уровня артиста и настоящего художника. Артистизм - наиболее необходимое качество исполнителя, основная причина воздействия на публику. Артистизм немислим без творческой свободы, сценической импровизационности.

В 30-ые гг. прошлого века Станиславский чаще, чем обычно прежде, добивался импровизационности в творчестве актера. Он выступал против «консервирования» роли, за власть мгновения, за новые оттенки в роли.

Примером подлинной импровизационности в музыкальном искусстве является, как мне кажется, исполнительская деятельность В. Софроницкого. Он играл так, как чувствовал в данный момент, за что за ним закрепилось мнение «неровного пианиста». В этом же упрекали Г. Нейгауза!

Неужели кому-то предпочтительнее «ровные» ремесленники «неровным» художникам?!

Интересно здесь привести одно высказывание К. С. Станиславского. На вопрос: «Вы не признаете ремесла?» Он ответил: «Не признаю и предпочитаю хорошему ремесленнику посредственного актера, работающего на основе природы. С ремесленником мне нечего делать, мы - разные люди»¹²⁷.

Вспомним высказывание Нейгауза о тех драгоценных 10% художественного в исполнении даже подчас среднеодаренного ученика, чем 100% «хрестоматийного глянца», который до сих пор ценится превыше всего. В своей книге «Об искусстве фортепианной игры» Нейгауз приводит пример, как «один прекрасный ученик доставил ему много огорчений и ставил педагога в тупик перед проблемой его дарования. Он (ученик) обладал изумительной физиологической музыкальностью (слух и т.д.), идеально читал с ли-

¹²⁷ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2015. С. 411.

ста, память почти фотографическая, руки «золотые» - он мог исполнять безо всякого труда самые головоломные виртуозные произведения, казалось, все было совершенно, дарование высшего порядка. Но стоило невероятного труда заставить играть его «заразительно», тонко, глубоко, устремленно, с творческим подъемом, убедительно и целостно. «Если мы с ним этого иногда добивались, то достижения наши оказывались удивительно недолговечными, со следующей вещью мы опять принимались за тот же «сизифов» труд, и так без конца...»¹²⁸. Игру ученика можно было сравнить с человеком, превосходно аккомпанирующим несуществующему солисту. Главного не было: творческой воли, художественного воображения, огня проникновения.

Эти качества, необходимые исполнителю и артисту, **главные**, как подчеркивает Нейгауз. Главные для воздействия на слушателя. По мнению Станиславского, «идя не от холодного рассудка, не от ума, а создавая действенную линию роли, актер раскрепощает подсознание, втягивает в работу естественным путем тончайшие, не поддающиеся учету творческие силы природы»¹²⁹. Это высказывание перекликается с мнением Метнера об исполнительстве: «Больше отдыхать! Воображать! Выходить за грань этой обыденной реальности, если она не располагает к творчеству. Не нудить пальцев...»¹³⁰. Ясно, что, говоря о свободе, о раскрепощении подсознания, Станиславский не имел ничего общего с той, так называемой дилетантской свободой, ради раскованности, без мысли и без большой цели. «Любительщина, вседозволенность на сцене - знак ущербности и ограниченности актерской личности, отсутствия культуры»¹³¹.

¹²⁸ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. / Г. Г. Нейгауз. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. С.36

¹²⁹ Станиславский К. С. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский // Собрание сочинений в восьми томах. М., 1957. Том 4. : Работа актера над ролью. Материалы к книге. С. 354

¹³⁰ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек / Н. К. Метнер. 2-е изд. М. : Музыка, 1979. С. 60.

¹³¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге. М., 1957. С. 313.

О какой же свободе, индивидуальности говорил Станиславский? Личность художника, его индивидуальность имеет наиболее сильное воздействие на публику. «Но только тот, кто сам освободился, тот, кто не нуждается в чужой помощи, тот, кто все знает и умеет, во всем самостоятелен, ибо располагает своим мнением, кто богат средствами для борьбы с постоянно встречающимися препятствиями и противоречиями, тот действительно свободен. Поэтому тот артист, который лучше автора почувствовал роль, лучше критика ее проанализировал, лучше режиссера изучил пьесу, как никто знает свой талант, душевные и выразительные средства, кто развил технику виртуоза, познал теорию искусства, живопись, литературу, тот действительно свободен»¹³². Настоящая свобода также необходима исполнителю, как и артисту. Ведь исполнителю всегда приходится решать дилемму: сохранить свежесть впечатлений о музыкальном произведении, незамутненность индивидуального восприятия и в то же время расширять и углублять свой круг знаний об этом произведении, избегая заштампованности, трафаретности. Смысл артистического дела Станиславский видел в переживании роли.

Не этот ли процесс необходим исполнителю в работе над музыкальным произведением? Так же, как и актеру, ему необходимо понять глубинный смысл произведения, пропуская его через себя. «Нельзя подходить к роли прямо от внешней ее характерности. Нельзя идти на сцену и мизансценировать, когда не пережил и не создал перспективы чувств... Каждую роль надо пережить от себя. В каждой роли найти себя»¹³³.

Тем не менее, идя от себя к роли нельзя пользоваться только тем материалом, который заложен в самом актере, забывая при этом об огромном значении фантазии и воображения. Надо «протягивать руку» в природу и «вводить в себя» освежать постоянно себя, свои

¹³² Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью ... С. 119.

¹³³ Там же. С. 241.

внутренние данные... «Артист должен хотеть быть не тем, что он есть, а тем, кем бы он мог бы быть!»¹³⁴

Это природное многообразие, неповторяемость в ролях, а у исполнителя - в интерпретациях музыкальных сочинений заставляет удивляться слушателя, зрителя бездонным градациям дарования артиста.

Станиславского, как выдающегося артиста-режиссера, волновал процесс **сквозного действия**, благодаря которому создается форма произведения.

Н. Метнер, русский композитор и пианист, называл это явление «красной нитью, которая должна проходить через все произведение, увлекая исполнителя и слушателя»¹³⁵.

В этой связи интересен пример работы Станиславского над ролью Сальери (1915 г.). Желая избежать трафарета - изображения злодея и убийцы на сцене, пытаюсь найти «красную нить» образа, великий артист искал глубоко личные причины, побудившие Сальери совершить убийство Моцарта. Его герой был как бы искренне убежден в необходимости уничтожения несправедливости во имя высших целей - спасения искусства на земле. Именно такое сквозное действие выбрал Станиславский для своей роли в результате многотрудной подготовительной работы.

Переживание роли у артиста, а у исполнителя - своего музыкального образа в интерпретации какого-либо сочинения должно быть основано на сквозном действии, **на сверхзадаче**. Станиславский мечтал об актере, который «так крепко держал бы в себе очень прочную, сознательно выстроенную линию сквозного действия» что остальное - мелкие задачи, приспособления, определение побочных кусков произведения - досталось бы подсознанию: «творила бы сама органическая природа»¹³⁶. Тайна создания роли неразрывно связана с пробуждением подсознания творческого вдохновения. «Суть искусства и главный источник творчества скрыты

¹³⁴ Там же. С. 311.

¹³⁵ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. 2-е изд. М. : Музыка. 1979. С. 35

¹³⁶ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью ... С. 243.

глубоко в душе человека, в глубине нашей духовной жизни, в области подсознания, где главный центр нашей природы - наше сокровенное «я», само вдохновение». Однако, без регулярной тренировки, без развитой сознательной внутренней техники, без дисциплины и воли, актер не сможет подойти к порогу подсознания. Удивительно, что такой гениальный артист так тщательно подходил к проблеме творчества, он не ждал вдохновения извне, а пытался проанализировать его секреты.

Главное требование, которое предъявлял Станиславский к актеру, к себе и к искусству - это поднять актера до уровня автора по умению проникать в толщу жизни. «Один Станиславский - опять и актер, и человек, чудесное соединение жизни и искусства» (Блок после спектакля с участием Станиславского)¹³⁷.

Создатель актерской системы считал необходимым, чтобы актер сам, без чужой подсказки «нашел точку, с которой надо смотреть на произведение, ту самую точку, откуда смотрит на нее поэт, автор ...»¹³⁸.

Вот они причины исполнительского воздействия, когда он, сливаясь воедино с мыслью композитора, находит тот угол зрения, ту точку, с которой смотрел на произведение сам автор.

Тема работы артиста со своим внутренним миром, воображением очень сложна, это сугубо индивидуальный процесс. В начале работы над музыкальным произведением в нашу душу западут лишь смутные ощущения от отдельных моментов, затем по мере углубления они, как «световые пятна», разрастутся, расширятся, сцепятся друг с другом и постепенно заполняют всю вашу роль».

Достоинства художественного произведения являются тем «горючим материалом», который рождает «вспышки артистического вдохновения». Этим «горючим материалом» для музыканта-артиста могут быть подчас совершенно неожиданные и случайные факторы, глубокие ассоциации с гармониями, с интона-

¹³⁷ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2015. С. 233.

¹³⁸ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью ... С. 115.

циями, с фактурой, с личностью автора, с обстоятельствами, при которых написано произведение, с настроениями, которые могут быть близки внутреннему состоянию души артиста в момент его работы над произведением.

Подчас в том, насколько увлеченно исполняет пьесу музыкант, проявляется убедительность его интерпретации для слушателя, он загорается живым, искренним интересом вместе с исполнителем.

Нельзя не отметить, что и сама личность художника имеет исключительное значение так же, как связь профессионализма с этикой и культурой.

Очень важно, чтобы на сцене из артиста не уходил человек, только тогда можно добиться той простоты и естественности, которая особым образом воздействует на публику.

Личность, неповторимость манеры всегда проглядывают в игре гениальных музыкантов, как С. Рахманинов, А. Рубинштейн, Э. Фишер, Г. Нейгауз, В. Софроницкий. Слушатель неминуемо попадает во власть этих личностей, во власть их глубоких и искренних переживаний своей «роли» на сцене.

«Музыка, как великое искусство, сохраняет, расширяет, расширяет понятие человека о мире, воплощает идеалы и ориентирует людей в сложившейся системе ценностей, формирует творческую устремленность, украшает жизнь, доставляя художественное наслаждение. Воздействие музыки безгранично.¹³⁹ Причины же воздействия лежат глубоко в процессах восприятия, прежде всего, формируют эти процессы яркие **личности** композиторов, исполнителей и культура слушателей. Глобально же причины воздействия заключаются в эстетике искусства, в извечном стремлении человека познавать и создавать Прекрасное.

¹³⁹ Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств. М. : Прогресс, 1980. С. 119.

Литература:

1. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – Москва : Музыка, 2010. – 254 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. - 5-е изд. – Москва : Музыка, 1988. – 240 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью : материалы к книге / К.С. Станиславский ; М. Н. Кедров (глав. ред.) [и др. ; подготовка текста и примеч. Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой ; вступит. статья Н. Волкова, с. V-XXVIII] ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Моск. Худож. акад. театр. СССР им. М. Горького. - Москва : Искусство, 1957. - 551 с., 9 л. ил.
4. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / Константин Станиславский. - Санкт-Петербург : Азбука Азбука-Аттикус, 2013. - 602, [1] с. - (Азбука-классика).
5. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора . Страницы из записных книжек. – 2-е изд.. - Москва : Музыка, 1979. - 69 с. : нот. ил. - (Вопросы истории, теории, методики).
6. Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств : пер. со словац / Е. Шимунек ; пер. В. Каменская ; [послесл. А. Доценко]. – Москва : Прогресс, 1980. – 243 с.

ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СТУДЕНТОВ РАЗНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ С КЛАВИРНЫМ ТЕКСТОМ ЭПОХИ БАРОККО

Музыкальный текст и исполнитель — многоаспектная проблема, которая имеет и теоретическое и практическое значение на всех стадиях образовательного процесса — от детской музыкальной школы до высшего учебного заведения.

Известно, что и в исполнительской и в педагогической практике многих поколений музыкантов сложился определенный тип взаимодействия исполнителя с композиторским текстом. Он основывается на конкретных способах преодоления технических трудностей в процессе «разбора» текста и в работе над выразительным его исполнением. Создана специфическая технология «чтения нотного текста» основанная на отечественных и зарубежных традициях, в которых учитываются специфика и технические возможности музыкального инструмента, особенности фактурной адаптации, аппликатурные, артикуляционные и темброво-акустические реалии. Необходимо заметить, что указанный тип отношения к тексту направлен на единую и общую для всех музыкальных специальностей технологию работы с *нотным*, но не с музыкальным текстом, в то время как последний, с точки зрения современного теоретического музыкознания, представляет собой сложное полифункциональное, системно построенное художественное образование, имеющее собственные смысловые структуры и автономную логику развития содержания.

Такая традиция закрепилась в исследованиях по теории музыкального текста и специфике анализа музыкального содержания (М. Арановский, В. Медушевский, В. Холопова, Л. Казанцева, Л. Шаймухаметова и др.). Техника анализа музыкального текста дает возможность адекватного прочтения авторского замысла через умение видеть, находить и расшифровывать содержательные сег-

менты текста, анализировать этимологию смысловых единиц, обнаруживать механизм связи темы с музыкальным образом в художественном контексте разных стилей.

Содержание текста, как правило, воспринимается исполнителем чувственно-интуитивно, однако смысловые структуры, о которых идет речь, требуют к себе повышенного аналитического внимания. К ним мы относим: *кочующие сюжеты, темы и образы, реалии предметного мира, воплощение персонажей героев, диалогические сцены и т. п.*

Содержательные компоненты текста, как правило, не имеют прямой зависимости от логики формообразования, а часто вступают с ней в противоречие. Тем не менее, исполнители до сих пор ориентируются в своей работе на анализ формы, а не содержания.

В вопросах смысловой организации музыкального текста приоритетное место принадлежит работам Б. Асафьева¹⁴⁰. Он впервые обнаружил в музыке явление «общезначимых интонаций» придав им статус «общезыковых выражений», «общезыковых средств», коммуникативная роль которых в восприятии ныне хорошо известна.

Для определения круга вопросов, связанных с практической семантикой, на определенном этапе потребовалась кристаллизация методологии анализа музыкального содержания и, прежде всего, - разработка техники семантического анализа музыкальной темы. Подобный метод и вызревающая в его русле теория значений получили достаточно широкое распространение в теории музыки и практике исполнительства. Они становятся концептуальной основой обучения музыкальному языку и музыкальной речи.

В интересующем нас ракурсе изучение проблемы творческого взаимодействия пианиста с музыкальным текстом, а так же в контексте педагогической деятельности, семантический метод имеет особое значение в двух отношениях:

- 1) в анализе семантических фигур и этимологии их значений,

¹⁴⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев ; ред. Е. М. Орловой. М. : Музыка, 1971. 384 с.

2) в анализе смысловых границ становлении музыкального содержания.

В обоих случаях требуется грамотная расшифровка интонационной лексики - устойчивых оборотов с закрепленными предметно-образными значениями. Они имеют различное, в том числе внемузыкальное, происхождение (к примеру, пластическое, сюжетно-образное, предметно-конкретное, вербально-речевое) и формируются в условиях ситуативно-сюжетных повторов для воплощения образов героев, персонажей, диалогов, сцен музицирования или танцевальных эпизодов.

Традиция исследования «словаря музыкальных значений» («музыкальной лексикографии» по М. Арановскому) продолжена как отечественными (М. Михайлов, М. Арановский, Ю. Кон, В. Холопова, Г. Тараева), так и зарубежными учеными (М. Буковцер, Й. Иранек, Д. Кук, Б. Собољчи).

Ведущим понятием в исследуемой проблеме и в её практической разработке является также понятие артикуляции, аккумулирующее современные представления о музыкально-речевых факторах выразительного произнесения текста. Семантический подход к анализу музыкального текста, направленный к задачам освоения артикуляции на интонационно-образной основе, даёт возможность преодоления разрыва между теоретическими дисциплинами и музицирующей практикой¹⁴¹.

Цель статьи – показать возможности творчески активного взаимодействия начинающего пианиста с клавирным текстом барокко с применением техники семантического анализа.

Высокое художественная ценность сочинений для клавира композиторов эпохи барокко, как известно, сочетается с универсальностью и доступностью их применения в современных условиях обучения игры на фортепиано. Однако старинные тексты барокко имеют свою специфику, которая мало учитывается в исполнении и совсем не учитывается в педагогическом процессе.

¹⁴¹ Музыкальное содержание: наука и педагогика: рос. науч.-практ. конференция (2000, 4-5 декабря, Москва) / Моск. гос. консерватория; отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. М. - Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. 146 с.: нот.

Имеется в виду, прежде всего, свойство художественной мобильности пьес, написанных для клавира: возможностей их вариантного исполнения – переизложения, создания множества редакторских (исполнительских) и композиторских версий (дублей)¹⁴². Другое важное качество старинного уртекста – «неклавирная» природа, проявляющаяся в его смысловой организации по принципу партитуры, которая записана в редуцированной (свёрнутой) форме. Развёртывание клавира в воображаемую партитуру в процессе исполнения путём применения регистровок, дублировок и простейших контрапунктов может создать прецедент обучения начинающих исполнителей практики свободного музицирования, что было обязательной исполнительской стилевой традицией того времени.

Важнейшей составляющей этого процесса является грамотная расшифровка диалогических структур – сюжетно-ситуативных знаков музицирующей практики того времени: *continuo – solo* и *tutti – solo*. При их расшифровке в клавирном тексте исполнителя часто вводит в заблуждение фактура, адаптированная к двухручному исполнению, и грамматика нотного текста, требующая технически целесообразного распределения партий за функцией левой и правой руки.

«Свёрнутая» партитура технически приспособливается к нотной двухручной записи в виде вертикальной и горизонтальной проекций и двух-, трёх- и четырёхголосная фортепианная фактура «скрывает» подлинные значения как смысловых структур и quasi-оркестровых образов.

Вместе с тем, расшифровка образов *solo* и образов *continuo* видится принципиально важной для создания эффектов тембровой имитации и для вариантных преобразований клавирного уртекста. Будучи насыщенными конкретной знаково-ситуационной лексикой, они репрезентируют сцены музицирования концертной практики XVII-XVIII вв.

¹⁴² Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С. Баха / В. Маргулис // Советская музыка. 1974. № 8. С. 68-72.

В клавирной литературе наиболее часто встречаются два типа диалогических моделей: вертикальный диалог, состоящий из quasi-партий *continuo* и *solo* и горизонтальный диалог – *tutti-solo*.

Первый тип репрезентирует разнотембровые сочетания и имеет несколько структурных модификаций, которые могут быть построены зеркально и с привлечением приёма *divisi* по отношению к любой из партий по следующим схемам:

<i>solo</i>	<i>continuo</i>	<i>solo divisi</i>	<i>continuo divisi</i>
<i>continuo</i>	<i>solo</i>	<i>continuo</i>	<i>solo</i>
<i>solo</i>	<i>continuo</i>	<i>continuo divisi</i>	<i>solo divisi</i>
<i>continuo divisi</i>	<i>solo divisi</i>	<i>solo divisi</i>	<i>continuo divisi</i>

Так, например, в Менуэте №4 Соль мажор из Нотной тетради Анны Магдалены Бах содержится запись редуцированной партитуры с использованием знаковой ситуации «*continuo – solo*». Намёк на развёртывание генерал-баса указан самим композитором. В подобных случаях уместно использование *дублировок* в басовом голосе для создания эффекта звучания quasi-виолончелей и *регистровок* в мелодии для имитации тембров флейты, гобоя, скрипок.

Второй тип – *Tutti - solo* построен на разнотембровых сочетаниях quasi-оркестровых реплик, возникающих, в отличие от *continuo*, последовательно, а не одновременно.

Горизонтальная оппозиция *Tutti-solo* в значительной степени свойственна крупным формам: она составляет существо концертно-диалогической конструкции жанра *concerto grosso*. Миграция подобных текстовых сегментов в клавирные жанры барокко встречается реже, чем вертикальная оппозиция *continuo-solo*, но, вероятно, она также занимала прочное место в музицирующем сознании эпохи, поскольку включалась в сборники бытовых пьес и инструктивные сочинения И. С. Баха.

Смысловая структура *Tutti-solo* (в традиции *concerto grosso – “ripieno-concertino”*) обычно легко узнается в клавирных текстах, так как имеет четко оформленные (фактурно и синтаксически)

диалогические реплики. Ярко выраженный стилевой результат в области фортепианного интонирования также неизменно обеспечивается и благодаря осознанию значений и смысла реплик в системе диалогических конструкций.

Одним из самых ранних и наиболее распространенных видов *горизонтального диалога* был сюжетный тип «динамического диалога», создающую эхо-эффекты с обязательным чередованием *forte* и *piano*. Этот прием первоначально применялся с конца XVI и в XVII вв. в вокально-инструментальных концертах. Клавирные произведения в оппозиции реплик *tutti-solo* сохраняют все указанные признаки оркестровой фактуры.

В отмеченных выше качествах клавирной музыки барокко кроется множество нереализованных возможностей многовариантной интерпретации текстов исполнителем на современном инструменте фортепиано, который может прекрасно передавать стилистические особенности старинной музыки. Все это дает богатейшие возможности современному пианисту создавать яркую палитру quasi-оркестровых звучностей в рамках стилистики исполняемых произведений и на уровне артикуляции.

Итак, семантический источник пьес, написанных композиторами XVII - XVIII вв. в форме старинных танцев, содержится в практике оркестрового и ансамблевого музицирования, поэтому не случайно среди клавирных произведений встречается множество пьес, изложенных в трехголосной фактуре. Н. Зейфас отмечает, что гармоническая основа оркестра барокко в принципе была трехголосной¹⁴³.

Во многих танцевальных пьесах для клавира – таких, как менуэт, гавот, куранта и др., - встречаются «изображения» музицирующих ансамблей с типичным трио-составом, где «*divisi*» верхнего или нижнего сегментов текста представляют собой тембровое и лексическое тождество.

Голоса при этом звучат (и имитируются на клавире) в одном тембре или в одготембровом сочетании (2 флейты, 2 гобоя, 2

¹⁴³ Зейфас Н. Маттезон и теория оркестровки / Н. Зейфас // История и современность. Л., 1981. С. 33-55.

скрипки, гобой и флейта и т.п.). Этому соответствует и акустически оправданная фактурная модель, откристаллизовавшаяся во всевозможных трио-составах музыки барокко: два равноправных голоса в высокой тесситуре, в тесном расположении и регистрово-отдаленный от них бас - основа и фундамент. Четырех- и пятиголосие были, в сущности, лишь гармоническим «уплотнением» этой модели.

Как отмечают исследователи, *музыкальный диалог* – достаточно распространенная универсальная конструкция барокко. Ее подробное описание, по словам И. Барсовой, уже содержится в словаре 1732 г. - «Музыкальном лексиконе» И. Г. Вальтера, который указывает как на важнейший признак диалога – чередование реплик¹⁴⁴.

Итак, значения смысловых структур двух-, трех- и четырехголосной фактуры парадоксальны: двухголосная фактура может служить и знаком диалога, и признаком свернутой партитуры. В свою очередь, основу трех- и четырехголосия в клавирном тексте может составлять универсальная *диалогическая модель* концертирующих групп оркестра и солиста с использованием приема *divisi*.

Интересно, что многие трехголосные инвенции И.С. Баха, в сущности, трехголосными являются лишь с точки зрения графики фактуры. Все они начинаются с «экспозиции» смысловой структуры диалога *continuo-solo*, то есть принципиально — с *двухголосной* схемы, которая мигрирует в тексте и преобразуется внутри него путем развертывания одного из голосов в *divisi*. Последующие зеркальные перестановки приводят во многих случаях к переменности функции *continuo* и *solo*, в особенности, если *solo* орнаментировано¹⁴⁵.

Таким образом, в двух-, трех- и четырехголосно организованной фактуре логика развертывания содержания основывается на

¹⁴⁴ Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века) / И. Барсова. М, 1997. С. 309.

¹⁴⁵ Кузнецова Н. М. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха в классе общего фортепиано : методич. разработка / Н. М. Кузнецова. Уфа, 2001. 36 с.

активной интертекстовой миграции особых ситуативных знаковых моделей, репрезентирующих сюжеты музицирования эпохи.

Особое значение в расшифровке содержания старинных клавирных пьес барокко имеют мигрирующие интонационные формулы — устойчивые обороты с закрепленными значениями. Они берут на себя роль «ключевых интонаций» произведения, его раздела (части или периода) и организуют смысловые сегменты текста, обладающие качествами «повышенной семантической концентрации» (М. Арановский). Интонационная лексика, или «ключевые интонации», расположены в тексте таким образом, что и исполнитель, и слушатель не могут не обратить на них внимание.

Это наиболее активные в синтаксическом отношении участки — кадансы, либо другие рельефные для восприятия зоны, расположенные в начале построений — мотивов, фраз и предложений. Важное значение для признания статуса «ключевой» интонации имеют ее многократные повторы в самих текстах — то есть в процессе миграции. Статус мигрирующих интонаций, наиболее часто «кочующих» внутри текстов барокко, имеют *интонации пластического происхождения* и *риторические фигуры*. И те, и другие сформировали в совокупности целый «словарь» интонационной лексики эпохи, кочующий из текста в текст и обеспечивающий в процессе артикуляции исполнителю конкретный стилевой и эстетический регламент.

Например, среди интонаций пластического происхождения, связанных с долговременной практикой использования их в музыкальном быту (в пьесах с прикладным значением), выделяются:

- 1) «ритмоформула дактилического шага»¹⁴⁶;
- 2) «ритм шага менуэта»;

¹⁴⁶ По свидетельству А. Максимовой, термин “дактилический шаг” употреблялся Ф. Карозо в трактате “Благородство дам” (NOBILTA DI DAME) для обозначения пластики шага с приседанием. Название было дано по аналогии с ритмом в античном стихосложении. См. Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (Nobiltà di Dame) / А. Максимова // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция / Материалы научно- практ. конференции МГК. М., 1999. С. 58-69.

- 3) «этикетные формулы баса» ($I - V - I$) в кадансах, репрезентирующие представление о галантном;
- 4) ритмоформула сарабанды;
- 5) фигура героического жеста¹⁴⁷.

Сформировавшиеся в кадансах многочисленных бальных танцев XVII — XVIII вв. и обозначающие «сигнал конца», эти обороты обрели свою семантику путем ассимиляции внешних компонентов придворного этикета — таких, к примеру, как «салют и поклон» кавалера, изящные «приседания» дам, глубокие «поклоны» придворных. Описывая происхождение двух примечательных фигур — «мужского и женского реверансов» (басовый шаг $I - V - I$ ступеней и мягкое задержание в кадансе), Л. Шаймухаметова приводит свидетельства авторов старинных трактатов о необычайно широком их распространении, как сопровождающих движение «реверансов». Решающее значение имело частое употребление последних в танцах, где, как правило, «реверансов» было больше, чем чисто танцевальных движений¹⁴⁸.

Перечисленная лексика широко использовалась в менуэтах, паспье, курантах, сарабандах и прочих танцевальных пьесах барокко, а также в танцевальных сюитах, где воплощалась пластика мягкой манеры танца и особые качества изящества, грации и внешних манер придворного аристократического этикета.

Как показали многочисленные анализы изучаемого репертуара, смысловые структуры музыкального текста, этикетные формулы (включая все перечисленные формы) являются ключевыми интонациями «галантного стиля» и многих танцевальных жанров барокко. Признание этого обстоятельства весьма существенно для адекватного стилевого интонирования и грамотной артикуляции музыкального текста.

Достаточно широкое распространение приобрели также скорбная интонация *lamento*, фигуры *passus duriusculus*, *anabasis*,

¹⁴⁷ Терминология заимствована из книги Л. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы». См.: Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / Л. Шаймухаметова. М. : РАМ им. Гнесиных, 1998. 258 с.

¹⁴⁸ Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М. : РАМ им. Гнесиных, 1998. 258 с.

catabasis и т.п. Их общим отличительным признаком является тесная связь знака со значением, интонационной лексики — с музыкальным образом. Большую роль играет сочетание нескольких знаков (устойчивых оборотов) в одновременности и рождение «полифонии смыслов» (музыкальных метафор) в результате этого часто разнонаправленного взаимодействия.

Адекватная исполнительская расшифровка «*прямых*» значений устойчивых формул во многом зависит от правильного понимания их роли в контексте. Однако большинство из перечисленных видов интонационной лексики обладает свойством поливариантности и полисемантической, и под воздействием регуляторов смысла (темпа, динамики и артикуляции) все известные значения, закрепленные за устойчивыми оборотами, приобретают в тексте новый, порой противоположный смысл. К примеру, фигуры пластического происхождения проявляли склонность к миграции не только внутри конкретных танцевальных жанров, но и в очень разных жанровых контекстах, часто противоположного содержания. Риторические фигуры, напротив, активно внедрялись в танцевальные пьесы, обогащая их содержание вторичным, эмоционально-аффективным, часто трагически-скорбным и возвышенным содержанием. Для выполнения задач стилевой артикуляции существенным видится то, что все риторические фигуры, обозначающие аффект (по Г. Унгеру «аффектные фигуры»), отличаются особым качеством «внешней патетики». Узнавание в тексте и расшифровка подобных интонаций, как правило, не представляет особого труда, они четко выявлены в графике и органично «вписываются» в любые голоса фактуры.

Однако, исполнители часто не придают значения различию в интонировании названных фигур, уделяя внимание лишь внешним *жанровым* признакам и «общему характеру» звучания пьесы. Семантическая расшифровка смысловых структур клавирных сочинений принципиально отличается от традиционной «жанровой» их интерпретации максимально повышенным вниманием к деталям текста, позволяющим формулировать и выполнять художественные задачи артикуляции на интонационно-образной основе. В

большинстве перечисленных выше случаев это связано с необходимостью формирования навыков *имитации* конкретных тембров-образов музыкальных инструментов и «сцен музицирования», а также иных пространственно-акустических эффектов. В таких случаях, безусловно, важно *уметь* видеть и *обнаруживать* их в фактуре музыкального произведения.

Семантические ситуации включения интертекста (в данном случае «неклавирного» текста в клавирные сочинения) ставят перед исполнителями и дополнительные задачи артикуляции, связанные с навыком тембровых имитаций средствами современного фортепиано. В клавирной музыке XVII — XVIII вв. широко распространены «кочующие образы» музыкальных инструментов эпохи. Интонационная лексика флейты, скрипки, трубы и валторны, органа, клавесина, вошла в интонационно-лексический словарь клавирной музыки старых мастеров. Мигрируя из текста в текст, она сформировала семантический словарь и художественный контекст клавирной музыкальной темы. Этот семантический процесс неизменно происходит, благодаря внедрению устойчивых фактурных клише-формул, свойственных природе и конструкции того или иного инструмента. В клавирные тексты барокко «вошли» образы музыкальных инструментов — любимых и «отмеченных» эпохой: флейты, гобоя, скрипки, виолончели, лютни, органа.

Как правило, в клавирном тексте имитируются (тонально, регистрово, звуковысотно) сами тембры, либо типичные и специфические способы звукоизвлечения (*pizzicato*, “смычковый” звук у скрипок и т.д.). Но в большей степени — образы инструментов возникают сюжетно (игра на органе, лютне, клавесине, флейте) или ситуативно (флейта-свирель — атрибут ситуации в пасторальной сцене, золотой ход валторн — в охотничьей сцене и т.п.). Такие интертекстуальные включения далеки от прагматической задачи звукоподражания. В условиях учебной и исполнительской практики подобные аналитические действия возможно проводить в активной форме ансамблевого музицирования, осуществляя их

даже в стадии первичного знакомства с текстом (чтение с листа и семантический анализ)¹⁴⁹.

Интонационная лексика инструментальной этимологии несет весьма емкую и художественно-значимую информацию, формируя основное содержание произведения. Подобное качество связано непосредственно с природой и спецификой музыки, которая способна, по словам В. Медушевского, воплощать социальную сущность человека «именно потому, что и культуру она научилась «свертывать» в интонацию. До размеров интонации уменьшаются культурные стили, жанры, целые художественные эпохи...»¹⁵⁰.

В заключение подчеркнем теоретическое и практическое значение семантического метода в области исполнительского анализа. В интересующем нас ракурсе изучения проблемы «музыкальный текст – исполнитель» семантический метод помогает определиться в анализе смысловых границ содержательной структуры музыкального произведения, а также словаря интонационной лексики -- устойчивых оборотов с закрепленными значениями, проявляющимися на уровне музыкальной темы. Содержательные компоненты связаны с особыми свойствами текстов различных стилей. Необходима дальнейшая разработка новых технологий и внедрение их как в исполнительский процесс, так и в практику работы педагога-музыканта.

Иначе говоря, избранный подход служит серьезной базой для фундаментальных исследований в области смысловой организации музыкального текста, а также для решения проблем практической семантики, что является очень значимым педагогическим процессом в классе фортепиано.

¹⁴⁹ В учебной практике студентов такие упражнения получили название интонационных этюдов. См. об этом: Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе общего фортепиано: метод. разработка.. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2001. 23 с., нот.

¹⁵⁰ Медушевский В. Художественная картина мира: (к анализу понятия) // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения / АН СССР. Л.: Наука, 1986. С. 82–99.

Литература:

1. Арановский М. Интонация, знак и «новые» методы / М. Арановский // Советская музыка. 1980. – № 10. - С. 99-10.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. – Москва, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая / Б. Асафьев ; [ред., вступ. ст., с. 3-18, и коммент. Е.М. Орловой]. - 2-е изд. - Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. - 376 с., 1 л. портр. : нот. ил.
4. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века) / И.А. Барсова. – Москва : Моск. гос. консерватория, 1997. – 413 с. : ил., нот.
5. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки ; пер. и вступ. ст. А. Майкапара. – Москва : Музыка, 1989. - 388 с.
6. Захарова О. И. Риторика и немецкая музыка XVII - первой половины XVIII в. : принципы, приемы / О.И. Захарова. – Москва : Музыка. 1983. - 77 с.
7. Зейфас Н. Маттезон и теория оркестровки / Н. Зейфас // История и современность. – Ленинград, 1981. – С. 33-55.
8. Кузнецова Н. М. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха в классе общего фортепиано : методич. разработка / Н.М. Кузнецова. - Уфа, 2001. – 36 с.
9. Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (Nobilta di Dame) / А. Максимова // Старинная музыка : Практика. Аранжировка. Реконструкция : материалы науч.- практ. конференции МГК. – Москва, 1999. – С. 58-69.
10. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха / В. Маргулис // Советская музыка. – 1974. – № 8. – С. 68–72.
11. Медушевский В. Художественная картина мира: (к анализу понятия) / В. Медушевский // Художественное творчество :

- вопросы комплексного изучения. 1984 / АН СССР. – Ленинград : Наука. 1986. - С. 82–99.
12. Музыкальное содержание: наука и педагогика : Российская науч.-практ. конф. (2000, 4-5 декабря, Москва) / Моск. гос. консерватория ; отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. – Москва ; Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. - 146 с. : нот.
 13. Шаймухаметова Л. Н. Интонационные этюды в классе фортепиано : учеб. пособие / Л. Н. Шаймухаметова, П.В. Кириченко. – Уфа : Лаб. муз. семантики УГИИ, 2002. - 125 с. : нот.
 14. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы / Л.Н. Шаймухаметова. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. – 258 с.

О СИСТЕМНОСТИ В ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Практическая деятельность в области музыкальной педагогики опирается на такое понятие как *система* обучения. Между тем, философские науки все более оперируют термином *системность*. Встает вопрос: отстают педагогические науки от философских или термин системность в педагогическом процессе не приемлем.

Данная постановка вопроса требует освещения двух крупных проблем. Первая - что есть *системность* и *система*, вторая - как эти категории связаны с *ощущением*, лежащим в основе любого восприятия.

До настоящего времени ни в педагогике, ни в психологии не раскрыта категория «*системности*» ощущений¹⁵¹, что определяет актуальность данной статьи.

В педагогике акцентируются основные положения практической психологии о субъективности восприятия, определяемого пятью *системами*, присущими человеку: зрительная, тактильная, слуховая, вкусовая и обонятельная. Применительно к восприятию музыкального произведения следует говорить о визуальной, аудиальной и кинестетической сенсорно репрезентативных системах.

Люди с развитой системой первого типа мыслят образами, картинками. Визуальная система позволяет не только охватить большой объем информации, но и мгновенно переключаться с одного объекта на другой, не упуская при этом из внимания нюансы формы и фактуры. В учебном процессе таких студентов можно определить по богатой мимике и жестикуляции, быстрому темпу речи и высокому голосу

¹⁵¹ Пряхина Ю. В. Что такое ощущение : (Двадцать семь ответов) : [учеб. пособие по курсам логики, психологии, теории познания, философии и педагогики] / Ю. В. Пряхина ; Рос. гос. ун-т им. А. И. Герцена. СПб.: Возрожд. Россия, 2001. 16 с.

Лица с развитой аудиально-сенсорной репрезентативной системой способны воспринимать тончайшие звуковые различия, разнообразие тонов и тембров. Информация воспринимается ими последовательно и на слух. В общении они отличаются некоторой замкнутостью и отстраненностью, нахождением во внутреннем диалоге с самим собой, что проявляется в частом «бормотании». В разговоре эти студенты вслушиваются не только в слова, но и в тональность и тембр разговора.

Значительно отличаются от первых двух типов лиц люди с развитой кинетически-сенсорной репрезентативной системой. Их процесс восприятия опирается на собственные чувства и состояния, и потому этот тип лиц отличается медлительностью, их процесс восприятия требует прикосновения к воспринимаемому объекту или, что еще важнее, разделения его на части. В учебном процессе студентов этого типа определить достаточно просто по вяляжным, плавным, размеренным движениям, замедленной, с длинными паузами речи.

Что следует понимать под «системностью» ощущений? Мы обнаружили два подхода к этой категории. Первый сформулирован философской наукой, в которой «системность в общем смысле это взаимосвязанность элементов, подчиненных общему принципу упорядоченности, противоположность хаосу»¹⁵². Это определение «системности» назовем широким, т. к. оно относится ко всем без исключения видам деятельности и отраслям науки.

Более узкое толкование сформулировано Ю. В. Пряхиной в учебном пособии по курсам логики, психологии, теории познания, философии и педагогики¹⁵³. Названный автор определяет *системные* ощущения как «ощущения системы ощущающих людей»¹⁵⁴, т.е. ощущение многих людей, создающих единый воспринимающий информацию коллектив. Системные ощущения по за-

¹⁵² Что такое системность? URL: <http://www.di-mat.ru/faq/2012-541> . (дата обращения: 05.12.2015)

¹⁵³ Пряхина Ю. В. Что такое ощущение: (Двадцать семь ответов) :[учеб. пособие по курсам логики, психологии, теории познания, философии и педагогики] / Ю. В. Пряхина ; Рос. гос. ун-т им. А. И. Герцена. СПб.: Возрожд. Россия, 2001. 16 с.

¹⁵⁴ Там же. С. 6.

кону синергетики включают не только личные ощущения, но и информацию о чужих ощущениях. Лица с визуальной системой восприятия передают информацию посредством мимики и жестикуляции; с аудиально сенсорной системой – посредством их бормотания; лица с кинетически - сенсорной репрезентативной системой через попытки прикоснуться к другому человеку и, таким образом, обратив на себя внимание, передать информацию. Такой подход крайне важен для педагогического процесса, который не может не опираться на синергетический эффект.

Наличие синергетики в процессе восприятия подтверждается еще одним положением, сформулированным системной философией. «Результат взаимосвязи элементов в системах принципиально отличается от простой суммы их индивидуальных качеств; правило неизменности суммы от перемены мест слагаемых здесь не работает»¹⁵⁵.

«Системность» это категория, подразумевающая интенсивный путь развития, предполагающий «спонтанные качественные переходы (бифуркации) в развитии»¹⁵⁶. «Системность» проявляется только при ее взаимодействии с внешней средой, под которой понимается вся окружающая социо - действительность. Последняя состоит, в том числе, из множества произведений искусства и только в сравнении с ними выявляется истинная ценность музыкального текста. Из этого следует, что «системность понятие не абсолютное, а относительное, т.е. не самодостаточное, а относящееся к предшествующей стадии развития однородных объектов»¹⁵⁷.

Музыку средневековья сменяет ренессанс, затем наступает время барокко, которое сменяется классицизмом. Далее романтизм уступает место модернизму и сам изменяется с наступлением XX и

¹⁵⁵ «Системность» – новая трактовка понятия. *Опубликовано*: Калужский М. Л. Генезис социальных потребностей // Сибирский торгово-экономический журнал. 2005. № 1. С. 55-63. URL: <http://www.aup.ru/articles/teorsys/1.htm> . (дата обращения: 05.12.2015.)

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Там же.

XXI веков. Каждый последующий академический жанр вырастает из недр предыдущего жанра и сам становится условием для последующей истории развития. Каждый новый уровень существует в неразрывной связи с предыдущими и последующими уровнями, но иногда и живет за счет ресурсов предыдущего уровня.

Это чрезвычайно важный для педагогики восприятия вывод, подводящее нас к понятию «функциональность», как способности «объекта выполнять функции, обусловленные его внутренней структурой и условиями внешней среды»¹⁵⁸. Принципиальное отличие «системности» от «функциональности» состоит в том, что отличительной чертой первой выступает *уникальность свойств*, у второй - эта черта отсутствует.

Анализируя «системность», философы вводят понятие «социальная системность», сущность функционирования которой заключается в «формировании уникальных по отношению к обществу социальных условий, определяющих поведение социализированных членов общества»¹⁵⁹. Если сопоставить это определение с «узким» определением «системности», данным Ю. В. Пряхиной¹⁶⁰, то станет очевидным единство подхода «системности» в философии, искусстве и педагогике.

Для музыкального произведения одинаково значимыми являются семантика, структура, закономерности образования структуры, смысловой целостности, которые формируются на основе общехудожественных закономерностей, проявляющихся в социальной жизни. По этому поводу А. В. Красюк писал: «Художественная идея аккумулирует в себе сложные процессы, как лично-

¹⁵⁸ Калужский М.Л. Генезис социальных потребностей // Сибирский торгово-экономический журнал. 2005. № 1. С. 55-63. URL:

<http://www.aup.ru/articles/teorsys/1.htm> . (дата обращения 05.12.2015.)

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Что такое системность. URL: <http://www.di-mat.ru/faq/2012-541> .(дата обращения: 05.12.2015)

сти самого субъекта творчества, так и окружающей его социальной жизни»¹⁶¹. К ним относятся:

1. Эпохальные процессы, сложившиеся на фоне историко - культурного контекста и выраженные в соответствующих интонационно – временных формах. Эпохальные процессы формируют *системность* восприятия музыкального произведения, т.к. каждая эпоха обладает признаком уникальности, т.е. основным свойством системности
2. Коллективные процессы, отражающие множество стилистических направлений. Нам представляется, что именно эти процессы обладают свойствами *функциональности*, т.к. они имеют внутреннюю структуру, обусловленную условиями внешней среды.
3. Индивидуальные процессы, формирующиеся свойствами субъекта. Сюда же относятся психические особенности воображения, представления и памяти.

Думается, что именно это имел в виду Л. С. Выготский, когда выводил общую формулу восприятия: «от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и установлению ее общих законов»¹⁶².

В современной теории восприятия изложенной В. С. Кубаревым¹⁶³ не присутствуют в явном виде термины «система» или «системность», но предлагается термин «схема», введенная Ф. Барлетом в работе «Теория организации прошлого опыта»: «Схема представляет собой активную организацию прошлых реакций или прошлого опыта <...>, когда в поведении налицо последовательность или системность, отдельная реакция возможна

¹⁶¹ Красюк А. В. Восприятие музыки в исполнительском процессе /А. В. Красюк ; Федер. агентство по образованию, Владим. гос. пед. ун-т. Владимир : Владимир. государств. педагог ун-т, 2008. С.45

¹⁶² Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; [Соврем. гуманитар. ун-т]. М. : Изд-во Соврем. гуманитар. ун-та, 2001. С. 29

¹⁶³ Кубарев, В. С. Общая психология: ощущения и восприятие. Современные теории восприятия : конспект лекций / В. С. Кубарев. Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. 36 с

только потому, что она связана с другими подобными реакциями<...>, которые действуют не просто как индивидуальные элементы, идущие один за другим, а как единое целое»¹⁶⁴.

Схема влияет на процесс восприятия и переработки информации, когнитивную структуру, которая используется для ее обработки, и главное, структуру данных, хранящихся в памяти человека. Схемы могут быть организованы иерархично (проведем параллель с системностью восприятия) и горизонтальному (или фасетному) методам.

При *иерархическом* расположении схемы присутствуют три времени: прошлое, настоящее и будущее. Мы, опираясь на учение Курта Левина, относим такие схемы к *системным*. К. Левин, разрабатывая теорию «поля», ввел понятие «глубина поля», которое «включает и прошлое, и настоящее и будущее, как единое измерение жизненного пространства»¹⁶⁵ <...>«Прошлое, настоящее и будущее являются частями психологического поля в данное время»¹⁶⁶

Схемы, организованные по *горизонтальному уровню* мы относим к *функциональным*. Когнитивную схему Барлетт называет «стереотипизированной формой хранения предыдущего опыта относительно четко определенной предметной области (знакомого объекта, известной ситуации, привычной последовательности событий)»¹⁶⁷. Когнитивная схема может быть использована в различных ситуациях, имеет многофункциональное назначение: понять, выполнить, сделать вывод, сформулировать заключение, быть инструментом нового восприятия и познания.

¹⁶⁴ Кубарев, В. С. Общая психология: ощущения и восприятие. Современные теории восприятия : конспект лекций / В. С. Кубарев . Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. С. 20

¹⁶⁵ Левин К. Теория поля в социальных науках: пер. с англ. СПб: Сенсор, 2000. С. 48.

¹⁶⁶ Там же. С. 73.

¹⁶⁷ Вовк Е. И. Когнитивная схема как способ представления и выведения языковых знаний / Е. И. Вовк. URL:

http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/Philologia/1_vovk%20e.i.doc.htm (дата обращения: 10.12.2015)

Мы убеждены, что в музыкальном образовании одинаково важны все три схемы. *Иерархически* расположенные или *системные* схемы вызывают необходимость извлечения информации при активной направленности самого индивида с целью восприятия возможностей отдельных составляющих системы. Сам процесс восприятия таких объектов возможен только при накоплении определенного опыта. Именно с этим мы сталкиваемся в процессе преподавания, когда переходим от произведений, например, эпохи ренессанса к произведениям эпохи классицизма.

При восприятии *горизонтально* расположенных объектов человек находит в своей памяти определенную отправную точку, относительно которой происходит новый виток восприятия. Эта «работа» требует совмещения внешних условий, при которых воспринималась отправная точка и внутреннего совмещения отправного и вновь воспринимаемых объектов. Именно такая «работа» требуется от студента, если мы, например, переходим от «Хорошо темперированного клавира» к «Английским сюитам», Партитам, фантазиям, «Искусству фуги» или даже к «Гольдберг-вариациям» И. С. Баха

Когнитивная схема позволяет слушателю классифицировать сходные ситуации и способы реагирования на них.

Наша практика подтвердила правомерность стадий развития восприятия, названных В. С. Кубаревым: внешние предметные, перцептивные, зрительные действия. Наивысшим этапом восприятия В. С. Кубарев называет «идеальные» действия и относит к ним скорее не восприятие, а мышление. Кроме того, к одному из принципов деятельного подхода названный автор относит «образ мира», понимая под этим то, что получается в процессе восприятия. Следовательно, уровень восприятия связан с типом мышления. Психология выделяет четыре типа мышления: логический, эмоциональный, сенсорный и интуитивный. «Первые два относятся к рациональному типу сознания, вторые два к иррациональному»¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Теория текста : учеб. пособие / Ю. Н. Земская [и др]. 3-е изд., стер. М. : ФЛИНТА: Наука, 2012. С. 173.

Логический тип имеет установку на восприятие идеальных объектов; эмоциональный тип – настроен на энергетический план отношений, проявляемый через эмоции, в чувстве привлекательности или отталкивания, любви или ненависти, и т.д. «Сенсорный тип установлен на восприятие пространственного плана ситуации, интуитивный – временного»¹⁶⁹.

Мы не можем полностью согласиться с таким подходом. Сенсорный тип восприятия – это интуитивный тип человека¹⁷⁰, которому дано предвосхищение и который опирается на визуальное, аудиальное и кинестетическое восприятие.

Осознанное восприятие музыкального произведения в качестве обязательного элемента включает в себя интерпретацию. Существуют разные подходы к интерпретации текста. Первый – «исходит из того, что интерпретация представляет собой получение одного исходного объекта <> предполагаемого интерпретатором в качестве равносильного исходному»¹⁷¹ Второй – проявляется в различных типах структурирования основной мысли и содержания произведения, т. е. подход называемый «интерпретацией своего/чужого поведения». В процессе интерпретации музыкального текста едва ли не ведущую роль играет «предслышание». Оно возникает под действием неосознанных установок, которые определяют слуховое предчувствие. Ему свойственно бессознательное, неопределенное, неструктурированное отражение объекта в субъекте. На этом этапе действует установка соответствующая жизненному опыту и отсутствует осознание авторской установки. Историческая и этническая тождественность автора произведения

¹⁶⁹ Теория текста : учеб. пособие / Ю. Н. Земская [и др]. 3-е изд., стер. М. : ФЛИНТА : Наука, 2012. С. 173.

¹⁷⁰ URL :

<http://www.piter-press.ru/attachment.php?barcode=978546900047&at=exc&n=0> (дата обращения: 22.06.2013)

¹⁷¹ Теория текста: учеб. пособие / Ю. Н. Земская [и др]. 3-е изд., стер. М. : ФЛИНТА: Наука, 2012. 224 с. URL : <http://lib.rus.ec/b/260261/read> (дата обращения: 19.01 2014)

и слушателя образуют специфически организованную установку предслышания. По словам одного из основоположников теории восприятия музыки В. В. Максимова, «высокая степень предслышания и эмоционального предвосхищения наблюдается при восприятии народной музыки, канонических форм (культового пения), стиля венских классиков»¹⁷².

Уровень восприятия музыкального произведения зависят от так называемого «эмфатического напряжения», под которым понимается эмоциональная насыщенность текста и «глубинна напряжения», под которым понимается композиционная структура произведения.

Выводы.

1. Педагогический процесс, направленный на развитие и совершенствование восприятия музыкального произведения связан с *системностью* развития классических музыкальных жанров, каждый из которых обладает признаком уникальности. Эта системность формирует вертикальный разрез музыкальной культуры
2. В пределах каждого жанра формируется собственная структура, или горизонтальный разрез, обладающий специфическим уровнем функциональности.
3. В музыкальном произведении соединяются эпохальные, коллективные и индивидуальные процессы, отражающие личность автора. Задача педагога состоит в том, чтобы научить студента видеть в каждом произведении прошлое, настоящее и будущее: без активной мыслительной деятельности невозможно адекватное восприятие музыки.
4. Использование разных систем восприятия определяется психологическими особенностями обучающихся

¹⁷² Восприятие музыки / ред.-сост. В. В. Максимов. М. : Музыка, 1980. С.122

Литература:

1. Вовк Е. И. Когнитивная схема как способ представления и выведения языковых знаний [Электронный ресурс] / Е.И. Вовк. – Электрон. дан. – Прага, 2006. - Режим доступа: http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/Philologia/1_vovk%20e.i.doc.htm. – Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2015).
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; [Соврем. гуманитар. ун-т]. - Москва. : Изд-во Соврем. гуманитар. ун-та, 2001. - 209,[1] с.
3. Красюк А. В. Восприятие музыки в исполнительском процессе / А. В. Красюк ; Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования Владимир. гос. пед. ун-т. - Владимир: Изд-во Владимир. гос. педагог. ун-та, 2008. - 90 с.
4. Кубарев, В. С. Общая психология: ощущения и восприятие. Современные теории восприятия: конспект лекций / В. С. Кубарев ; Федер. агентство по образованию, Омск. гос. техн. ун-т. - Омск : Изд-во ОмГТУ, 2005. - 36 с.
5. Левин Курт. Теория поля в социальных науках: пер. с англ.- Санкт-Петербург.: Сенсор, 2000. – 368 с.
6. Пряхина Ю. В. Что такое ощущение : (Двадцать семь ответов) : [учеб. пособие по курсам логики, психологии, теории познания, философии и педагогики] / Ю. В. Пряхина ; Рос. гос. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург : Возрожденная Россия, 2001. - 16 с.
7. Системность – новая трактовка понятия [Электронный ресурс] / АUP. ru. – Электрон. дан. – [Б. м.], 1999. - Режим доступа: <http://www.aup.ru/articles/teorsys/1.htm>. – Загл. экрана (дата обращения: 05.12.2015).
8. Калужский М. Л. Генезис социальных потребностей / М. Л. Калужский // Сибирский торгово-экономический журнал. – 2005. – № 1. – С. 55-63.

9. Теория текста: учеб. пособие / Ю. Н. Земская, [и др.] ; под ред. А. А. Чувакина. - 3-е изд., стер. - Москва: ФЛИНТА : Наука, 2012. - 222 с.
10. Теория текста : учеб. пособие [Текст : Электронный ресурс] / Ю. Н. Земская, [и др.]. - Москва: ФЛИНТА : Наука, 2012. - 222 с. - URL: <http://lib.rus.ec/b/260261/read> (дата обращения: 19.01 2014).
11. Что такое системность / [Гегель: биография, работы, философия](#). – Электрон дан. - [Б. м., б. г.]. - Режим доступа: <http://www.di-mat.ru/faq/2012-541>. - Загл. с экрана (дата обращения: 05.12.2015).

ABSTRACTS

Tatiana A. Zaytseva

In the service of new Russia music: Balakirev and Botkins

The article shows creative contacts between M. A. Balakirev with representatives of the Botkin family and indicates common features of their activities, oriented to serve their country in various guises. The emphasis is placed on the contribution the head of the New Russian school and life-physicians S. P. and E. S. Botkins made in the development of the new musical Russia. The article determines peculiarities of the innovative pedagogical system of Balakirev focused on the education of both professionals and music lovers.

Alexander A. Ponomarev

Pedagogical and educational views of Anton Rubinstein: a century and a half later

The article focuses on the significance of pedagogical ideas of A. G. Rubinstein in the modern pedagogical process in the University of culture and identifies key conceptual ideas to improve the learning process and to form a versatile creative personality.

Olga V. Onegina

Piano etudes by Sergei Lyapunov: pedagogical aspects of interpretation

The article, based on archive materials, is devoted to the problems of interpretation of one of the most significant piano works by the famous Russian composer S. M. Lyapunov – Twelve etudes of the highest difficulty Op. 11, dedicated to the memory of F. Liszt. Archival research made it possible to gradually reconstruct the progress of the work on the cycle, identify a number of features of the piano style of Lyapunov and discover unique information about the author's interpretation of the etudes.

Rosalia V. Ksenofontova

Pedagogical views of Michael Curbatov in the context of contemporary piano pedagogics

The article shows some aspects of pedagogical creativity of one of the brightest persons of Russian piano pedagogics in XIX century. Based on the study of original methodological works on various aspects of piano pedagogy, and translations of the works of prominent European pianists the author concludes the need to study the theoretical heritage of Curbatov M.N. which is valuable not only in the historical and pedagogical perspective but from the point of view of modern approaches to piano training as well.

Tatiana E. Lupikina

About the culture of pianism, piano technique and auditory-motor principles

The article is devoted to the organization of the proper process of piano playing, from the point of view of the author, based on the principle of the unity of auditory, motor and other views and feelings of the learner, which are essential elements of the culture of the musician.

Karine Ju. Shchirina

To the study of the rarely performed works in piano classes

The article describes the enrichment of modern pedagogical repertoire and empowerment the perception by students of history of the era, the style of the performed pieces through referring to historical, historiographic literature and materials.

Vladimir A. Shliapnikov

Training the skills to use the left pedal in different musical styles

The article identifies the value of the left pedal in the system of the piano pedals, shows its history, its application in different styles and its use in the performing and pedagogical practice.

Maria A. Sokolova (Kolsanova)

About the peculiarities of pedagogical work in teaching left-handed students to play the piano

We consider the problem of learning "left-handed", their psychological features, and some principles of the specific techniques that can improve the teaching left-handed children in the classes of piano at modern music schools and art schools.

Lyudmila N. Pepeliaeva

On innovative technologies in children's music school

The article is devoted to the review of the problematics connected with revealing of interaction of traditional and innovative methods of education in the sphere of additional music education. Methods and forms of work of interactive education in this sphere are considered.

Elena A. Mikhailova

About the education of artistry in piano class

The article considers the theoretical approaches to the formation of artistry and improvisation at concert performance by studying the concepts of Constantine Stanislavsky and Heinrich Neuhaus.

Polina V. Kiritchenko

The creative interaction of students of different specialties with the clavier text of the Baroque era.

The aim of this work is the adaptation of the method of the semantic analysis to the works of the keyboard music of Western European composers of the XVII-XVIII centuries, common in the performing and pedagogical practice, training the technique of performing work on articulation.

Dmitrii V. Shchirin

About consistency in the perception of musical text

Study on the perception of musical works is one of the most important problems in musical pedagogics. In the article we analyze the theoretical status of informative text and music perception depending on the degree of accuracy of the information contained therein.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Зайцева Татьяна Андреевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Пономарев Александр Анатольевич – кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано, декан факультета искусств фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Онегина Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Ксенофонтова Розалия Викторовна – старший преподаватель кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Щириня Каринэ Юрьевна – старший преподаватель кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Лупкина Татьяна Евгеньевна – доцент кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Шляпников Владимир Алексеевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Соколова (Колсанова) Мария Александровна – соискатель кафедры теории и истории музыки Санкт-Петербургского государственного института культуры (науч.рук. Щирин Д.В.), преподаватель фортепиано, заместитель директора по учебной работе ДМШ №17 им. А.Г. Рубинштейна (г. Санкт-Петербург).

Пепеляева Людмила Николаевна – кандидат педагогических наук (науч.рук. Щирин Д.В), преподаватель фортепиано ДМШ №33 (г. Санкт-Петербург).

Михайлова Елена Алексеевна – старший преподаватель кафедры фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Кириченко Полина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор (РАЕ), заместитель директора по учебной работе, председатель цикловой комиссии фортепиано Санкт-Петербургского музыкально-педагогического училища.

Щирин Дмитрий Валентинович – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой фортепиано Санкт-Петербургского государственного института культуры.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ
ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАНО
В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ

сборник статей

Подписано в печать 12.02.2016. формаи 60x84/16
П.л.11.1. Печать офсетная. Бумага офсетная
Отпечатано в типографии ООО“Турусел”
197376. Санкт-Петербург.ул. Профессора Попова д.38,
Заказ № 14017 от 12.02.2016г. Тир.500.