

**Министерство культуры
ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория
(академия) имени Л.В.Собинова»**

Кафедра специального фортепиано

Рабочая программа
по авторскому курсу
«ФОРТЕПИАННЫЕ СТИЛИ»

Специальность 070101
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)

Саратов, 2010

Программа составлена в соответствии с
государственным стандартом высшего
профессионального образования

Составитель:

профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной
консерватории им. Л.В. Собинова, кандидат искусствоведения,
Н.М.Смирнова

Рецензенты:

А.И.Демченко – доктор искусствоведения, профессор
С.Я.Варганов – кандидат искусствоведения, профессор

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

- Место курса – Цикл специальных дисциплин: национально-региональный (вузовский) компонент.
- Цели – формирование исполнительской и педагогической стилевой оснащённости молодых специалистов-пианистов.
- Задачи:
 - развивать необходимые для музыканта-исполнителя-педагога аналитические способности в области стиля, укрепить формальную логику и детерминированность суждений;
 - расширить общую и специальную эрудицию;
 - формировать художественный вкус;
 - развивать образно-ассоциативное мышление;
 - повышать способности к аргументированному творчеству в педагогике и исполнительстве;
 - инициировать креативность и эвристичность музыкального мышления.

В условиях реформирования высшей школы ставится вопрос об оптимальном соединении положительно зарекомендовавших себя форм образовательной деятельности и новых экспериментальных методик, способных оптимизировать учебный процесс. Образовательная деятельность не должна представлять механическое накопление информации, а способствовать реализации творческого потенциала студентов, чтобы они могли в реальной жизни совершать свободные и осмысленные действия. Жизнь требует подготовки высокообразованного музыканта, разносторонне развитой личности. Обязательным качеством такого специалиста должно быть понимание предмета профессиональной деятельности, умение видеть многообразие проблем художественного творчества как определённую целостность через призму избранной специальности.

Целесообразность введения авторского курса обусловлена актуальностью стилевой проблематики, сопряжённой с возрастающим, начиная со второй половины XX-го века, интересом к исторической достоверности (аутентичности) исполнения, что привело к утверждению в музыкально-исполнительской практике новой парадигмы, суть которой заключается в повышении роли интеллектуального начала, в стремлении к изучению музыкального сочинения в контексте определённой исторической эпохи и конкретного авторского стиля. Наряду с этим в музыкальном сообществе актуализировались новые подходы к проблемам стиля, акцентирующие в исполнительском процессе момент диалога прошлого и настоящего,

выводящие на первый план сотворчество композитора и исполнителя, соединяющие историчность и современность в чувствовании и понимании музыкального произведения. В связи с вышеизложенными позициями появилась необходимость вооружить будущих специалистов современными стилевыми научными и творческими инструментами, способными поднять их профессиональную компетентность на качественно более высокий уровень, укрепить стилевые ориентиры, сформировать критерии, позволяющие музыкантам быть адекватными в отношении к авторскому замыслу и проявлять творческую инициативу.

Особенностью курса является приоритет *стилевого аспекта* при изучении научно-теоретического и музыкально-практического материала, который позволяет качественно улучшить возможности понимания и расшифровки композиционных приёмов, сформировать аргументированную базу применения исполнительских выразительных средств.

Определение стилевого пространства, границы которого обусловлены временем создания произведения, личностью автора, особенностями художественной практики – задача сложная и многогранная, так как сама по себе категория стиля (краеугольная в художественном творчестве) является противоречивой и имеет множество толкований. В данном курсе категория «стиль» рассматривается как детерминанта исполнительского и педагогического творчества, проникающая во все области общения музыканта с композиторским текстом, определяющая и содержание интерпретации, и выбор средств исполнительской выразительности, и меры педагогического воздействия.

В некоторых случаях одарённые студенты, обладающие художественной интуицией, чувствуют особенности авторского стиля на подсознательном, ментальном уровне. Как правило, это пианисты, обладающие музыкальной эрудицией, знающие музыку определённого автора, «переигравшие» достаточное количество его сочинений. Но подобное свойство восприятия композиторского стиля встречается редко. Чаще возникает недопонимание, когда исполнитель думает, что играет всё, что написано в тексте, выполняет темповые, динамические, артикуляционные предписания автора или (что бывает чаще) редактора и не понимает, какие могут быть вопросы по поводу стилевой адекватности. Курс «Фортепианные стили» призван преодолеть это недопонимание и пересилить иждивенческую инертность мышления.

Фортепианное исполнительство исследователи трактуют как самостоятельную область профессионального музыкального творчества, связанную с акустической реализацией авторской композиции на основе интерпретации. Исполнитель на основе нотного текста, обладающего объективными закономерностями, создаёт новый «звучащий» исполнительский текст, субъективно окрашенную личностную интерпретацию. В тематическом плане курса представлены темы, затрагивающие широкую панораму фортепианных стилей: от старинной музыки XVII-го века до современности. Наряду с теоретическим освоением

материала активно используется иллюстративная база. Основным методом становится сравнительный анализ текстов, интерпретаций, редакций.

Понимание стилевой множественности в современном фортепианном творчестве чрезвычайно актуально для молодых пианистов, имеющих в основном академическую школу и неадекватно воспринимающих музыкальные композиции второй половины XX-го и начала XXI-го веков. Раскрывая элементы художественной нормы и антинормы, шаблона и стереотипа в рамках определённой эпохи, направления, авторского стиля, жанра, внимание пианистов концентрируется на возможности и способности творческого выбора – осознанного и взвешенного.

Как реально осуществляется процесс вхождения в музыкальный стиль? На основе привлечения «в снятом виде» концентрата стилевых сведений из области эстетики, педагогики, психологии, истории и теории музыки, целенаправленно «опредмечиваемых» в ракурсе фортепианного исполнительства, создаётся некая условная схема, или познавательная конструкция, задача которой – закрепить и удержать в сознании пианиста конкретные стилевые ориентиры. Она формируется в виде рациональных обобщений, при помощи которых музыкант может более или менее свободно оперировать проявлениями стилевой предметности.

В основу настоящего курса положена разработанная А.И.Николаевой концепция стилевого обучения. С ней корреспондируют утверждения выдающихся музыкантов, педагогов и исполнителей о необходимости включения стилевого компонента при формировании фортепиано-исполнительского и практико-педагогического комплекса молодых музыкантов в процессе вузовского обучения. Отличие и новизна предлагаемого курса заключается в направленности на конкретную практику исполнительского вуза, разработку тематики на том художественном пространстве, которое определяется актуальностью репертуарной политики.

Предлагаемая методика имеет собственные цели и задачи, категориальный аппарат, способы аргументации, принципы и методы практической реализации. Это целостная система, основанная на категории «стиль», содержащая высокий уровень обобщения и одновременно практическую направленность. Музыкальный стиль представляется студентам как разнородная, динамическая, эволюционирующая система.

Методика курса – вхождение в проблематику стиля на разных уровнях, работа с уртекстами, редакциями и документальными материалами, изучение исполнительских вариантов, методических рекомендаций выдающихся педагогов-пианистов. Данная методика основывается на положениях современной герменевтики, так как художественное творчество, являющееся объектом изучения в музыкальном вузе, построено на возможности его понимания и толкования. Она соотносится с концепцией «лично-ориентированного» образования, так как направлена на формирование у молодых музыкантов потребности следования стилю как внутреннего требования личности, где определяются границы между необходимым уважением к автору и исполнительским волюнтаризмом.

Дидактические принципы педагогики требуют дозирования теоретической информации, которая может ограничить инициативу исполнителя-пианиста или продиктовать безальтернативный выбор. Подача учебно-методического материала проводится с учётом индивидуальности обучающегося. Научить пианиста играть грамотно – это половина задуманного, важно, чтобы он развил инициативность мышления, расширил художественные горизонты и приобрёл потребность в саморазвитии и самосовершенствовании. Поэтому широко и разносторонне используются проблемные методы подачи материала, активные формы работы, творческие задания, требующие самостоятельного поиска и практического разрешения.

Определяющим для данного курса становится положение о том, творческий стиль, рассмотренный сквозь призму самого творчества, – это динамическая система, существование которой есть её осуществление. Стилиевые признаки относительно статичны и определяемы в фиксированном композиторском тексте. В процессе творчества, как его фактор, стиль сам есть процесс – процесс собственного становления.

Действенным средством повышения содержательности учебного процесса является насыщение курса *элементами проблемности*, проблемными ситуациями, построенными на противоречии, на изучении «противоречия в самой сущности предметов». При этом учитывается, что студенты не должны быть поставлены перед неразрешимой проблемой. Важно найти способ разрешения противоречия между знанием и незнанием, между индивидуальным опытом и теорией, которая представляет всеобщий концентрат проверенных практикой знаний, между обыденным и научным знанием. В итоге мысль обучающегося активно включается в работу, от него требуются рассуждения при помощи имеющихся знаний, чтобы прийти к новому знанию на основе обобщения известного материала. В результате вырабатывается умение самостоятельно усматривать проблемы в теории и практике, быть подготовленными к их разрешению.

Практически любая тема курса «Фортепианные стили» может быть представлена в противопоставлении теоретических положений и взглядов, в столкновении альтернативных мнений. Такая форма подачи материала побуждает к поискам решения, повышает индивидуальную активность при определении ответа. Молодые специалисты воспитываются самой формой подачи информации, её насыщенностью и неоднозначностью. Будущий педагог не должен идти по стандартному пути, который может привести к «тупиковой» ситуации. При чтении курса обобщается и систематизируется опыт, приобретённый студентами в специальном классе, и продолжают углубляться знания в области истории, теории исполнительства и педагогики, почерпнутые в курсе истории фортепианного искусства. Особое внимание уделяется достижению единства между курсом «Фортепианные стили» и специальностью (включая подготовку дипломного реферата).

В последнее время в специальной литературе выделяется *роль интуитивного начала* в исполнительском и педагогическом искусстве. Личностный аспект в любом виде творческой деятельности является

определяющим. Особая сила воздействия мастерства состоит в уникальности процесса, когда присутствующим кажется, что произведение «оживает» у них на глазах без «научнообразных» обоснований. Тем не менее, неверно думать, что эмоциональности, интуиции и темперамента достаточно, чтобы передать стилевые особенности музыкального произведения. Необходимы основательные знания в разных областях художественного творчества, владение методами образования и воспитания, позволяющими решать возникающие в процессе работы стилевые вопросы.

Музыкальное искусство в силу непосредственной эмоциональности и иррациональности не допускает приложения к себе строгих словесных эквивалентов. Интуиция формируется в области художественно-образного мышления музыканта, питается слуховыми представлениями, состоящими из памяти о традиционных и необычных интерпретациях, общего объёма музыкальных знаний, опирается на результаты творческих поисков, обогащается эмоциональными и психофизиологическими впечатлениями.

Работая над музыкальным произведением, исполнитель находится в ином культурно-историческом контексте по отношению к автору сочинения. Он сориентирован на иную систему ценностей. Произведение, созданное автором в одну эпоху, воспринимается современным музыкантом в ином ассоциативном ореоле. В определённом смысле расширяются границы стилового поля, возрастает многогранность толкования нотных текстов, появляются новые смыслы звуковой реальности. Данный курс нацелен на то, чтобы подготовить и сориентировать будущих специалистов на решение проблемы адекватной передачи координат авторского стиля.

Семинарские занятия выстраиваются с использованием элементов игровых ситуаций, включают предварительные собеседования, дискуссионные обсуждения, контрольные подведения итогов. Той же цели служат системы тестовых вопросов, позволяющих выяснить необходимость и достаточность знаний, полученных студентами в процессе обучения. Полученные теоретические сведения проецируются на конкретное сочинение или на процесс индивидуальных занятий. Внимание направляется на то, что студенты должны научиться оперировать современными терминами, грамотно вводить их в практику исполнительской и педагогической работы.

Объём учебной программы авторского курса «Фортепианные стили» составляет 35 часов, что позволяет обеспечить выполнение требований профессионального образования – национально-региональный (вузовский компонент) из цикла специальных дисциплин.

ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ОСВОЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ КУРСА

В соответствии с требованиями Государственного образовательного стандарта студенты, завершившие освоение авторского курса «Фортепианные стили», должны обладать следующими теоретическими знаниями и практическими навыками:

- понимать феномен стиля в широком контексте эстетики, музыкознания, психологии, педагогики, исполнительства;
- разбираться в конкретных вопросах стиля, актуальных для современного музыкального творчества;
- научиться работать со специальной литературой, реферировать, составлять план-конспект;
- владеть категориальным аппаратом, принятым в музыковедческой литературе по данному вопросу;
- уметь применять теоретические знания в практической работе;
- понимать основные принципы работы педагога в стилевом поле;
- понимать содержательный контекст произведения в разных аспектах;
- представлять основные принципы формирования системы выразительных средств в определённых стилях;
- укрепить навыки самостоятельной работы с авторским текстом и редакциями;
- владеть элементами методики исполнительского и сравнительного анализа музыкальных произведений;
- усвоить навыки сравнительного анализа интерпретаций;
- понимать диалектику взаимодействия общих теоретических выводов и индивидуальных принципов работы;
- овладеть мастерством аргументации, обобщения и изложения научно-практического материала в форме статьи, реферата.

ФОРМЫ И ВИДЫ ЗАНЯТИЙ

Курс проводится в форме лекционных и семинарских занятий. Первые из них посвящаются преимущественно рассмотрению теоретических проблем, касающихся расшифровки дефиниции «стиль», вторые – их практическому применению в процессе интерпретации музыкальных сочинений разных стилей и жанров. В качестве активных форм обучения используются открытые уроки, дискуссии, «ролевые игры».

Самостоятельные виды занятий:

- реферирование научной и методической литературы;
- анализ музыкальной литературы;
- «моделирование» процесса индивидуальных занятий;
- составление плана-конспекта проведения урока;
- создание собственных редакций фортепианных сочинений;
- посещение уроков педагогов кафедры специального фортепиано

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКУЩЕГО, ПРОМЕЖУТОЧНОГО И ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ ЗАНЯТИЙ

Текущий контроль	Промежуточный контроль	Итоговый контроль
Индивидуальный опрос; тестирование;	Контрольный урок	Зачёт

написание реферата; проведение семинаров		
---	--	--

В течение года студент может написать план-конспект, статью или реферат. Тематика рефератов и статей разнообразна. Это может быть: аналитический разбор и рецензирование научно-методической литературы, целостный или стилевой анализ конкретного фортепианного произведения, редактирование фортепианной литературы и др. При этом особое внимание обращается на формирование у студентов перспективных навыков для написания и оформления дипломной работы. Интересными считаются темы, при работе над которыми студенты систематизируют опыт работы в классе по специальности или анализируют в свете проходимого на курсе материала стиливые педагогические предпочтения и новации педагогов кафедры специального фортепиано. В последнем случае должны приводиться записи уроков в классе по специальности с комментариями и обобщениями.

С целью определения прочности усвоенных знаний, закрепления учебно-методических навыков, проверки умения самостоятельно работать с учебной литературой проводятся семинары, сроки проведения определяются тематическим планом дисциплины. Курсовой реферат может быть изложен в виде доклада. Отдельные семинары проводятся в форме открытых уроков с учащимися музыкального училища или студентами консерватории. Некоторые темы курса становятся материалом для проведения дискуссии. Определяется это совместным решением педагога и студентов.

По окончании первого семестра проводится *контрольный урок*, где выставляются «предварительные» оценки на основании активности или пассивности работы студентов, что служит ориентиром и стимулом для последующей работы.

Итоги годовой работы подводятся на зачёте.

Формы проведения:

- ответы по зачётным билетам;
- коллективное обсуждение избранных тем;
- целостный или стилевой анализ музыкального произведения.

СТРУКТУРА ТЕМАТИЧЕСКОГО ПЛАНА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Наименование разделов и тем	Максим. учебная нагрузка студента в часах	Количество аудиторных часов при очной форме обучения						Самостоятельная работа студента
		Всего	Лекции	Семиналы	Индивидуальные занятия	Групп. занятия		
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Фортепианные стили	35	35	19	16		35		200	
--------------------	----	----	----	----	--	----	--	-----	--

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА

№№ по порядку	Наименование тем	Количество часов		
		Лекции	Семинары	Самостоятельная работа студентов
1	Введение: понятие о стиле; история, этапы развития; основные тенденции современного музыкознания	1		5
2	Феномен стиля в исполнительском классе музыкального вуза	1		5
3	Категории современной герменевтики	1		5
4	Стилевое пространство: возможность и необходимость	1		5
5	Стиль в контексте музыкальной педагогики: основные принципы работы педагога в стилевом пространстве	1		5
6	Нотный текст как исполнительская партитура	1		5
7	Особенности текстов эпохи барокко	1		5
8	Сравнительный анализ редакций и исполнительских прочтений «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха		2	10
9	Классический стиль в фортепианной музыке	1		5
10	Особенности нотных текстов Й.Гайдна	1		10
11	Особенности нотных текстов В.А.Моцарта	1		5
12	Особенности нотных текстов Л.Бетховена	2		5
13	Сравнительный анализ интерпретаций классических сонат: Гайдн, Моцарт, Бетховен		2	10
14	Особенности романтического стиля: Ф.Шуберт, Ф.Мендельсон	1		5
15	Р.Шуман и Ф.Шопен: редакции	2		5
16	Ф.Лист и Й.Брамс: редакции	1		20

17	Контрольный урок по пройденному материалу		1	5
18	Сравнительный анализ интерпретаций зарубежной романтической музыки		1	10
19	Особенности нотных текстов П.Чайковского, С.Рахманинова и А.Скрябина: редакции	1		5
20	Сравнительный анализ интерпретаций русской романтической музыки		2	10
21	Импрессионизм: К.Дебюсси. М.Равель	1		5
22	Особенности нотных текстов С.Прокофьева и Д.Шостаковича		2	5
23	Нотные тексты современных композиторов	1		5
24	Сравнительный анализ интерпретаций современной отечественной музыки		2	10
25	Сравнительный анализ интерпретаций зарубежной современной музыки		2	10
26	Зачёт		2	25

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Одной из отличительных черт музыкального искусства является специфическая *форма* реализации музыкального замысла, состоящая из нескольких этапов. Первый этап – это творчество композитора, результатом которого становится возникновение музыкального сочинения в форме нотного текста. Второй этап – реализация этой формы в процессе творческой деятельности исполнителя, в результате которой возникает звучащий текст, живая исполнительская интерпретация, предназначенная для восприятия слушателем. Ещё одна специфическая особенность музыки – это феномен существования в рамках музыкального искусства двух принципиально отличных друг от друга *знаковых систем*, которые представляют собой нотный текст и звучащий акустический музыкальный текст, создаваемый исполнителем. Так, если средства, с помощью которых композитор фиксирует свой замысел – это графические символы, то «язык» исполнителя – это уже принципиально отличная от нотной записи звуковая система.

Таким образом, специфика музыки как искусства, требующего для полноценного существования творческой деятельности исполнителя, определяет наличие субъективности и личностной детерминированности. Правомерен вывод о том, что абсолютно «объективное» исполнение

принципиально невозможно, так как противоречит самой форме существования музыки. Поэтому вопрос о соотношении авторской воли, выраженной в тексте, и свободы творчества исполнителя является одним из наиболее спорных вопросов музыкального искусства, не теряющих своей актуальности и привлекающих внимание не только исполнителей, педагогов и музыковедов, но и философов, занимающихся вопросами эстетики. Так, в отечественной исполнительской эстетике магистральными направлениями считаются проблема раскрытия в исполнении художественного замысла композитора, истинность интерпретации; сущность исполнения как творческого посредника между композитором и слушателем.

Проблема прочтения авторского текста и его интерпретации не является специфической особенностью музыки, она свойственна всем видам искусства. Такие понятия, как «текст», «язык» давно вышли за пределы области лингвистики. В наиболее широком смысле под текстом понимается «всякий связный знаковый комплекс», следовательно, можно говорить о языках искусства, о текстах музыки, живописи, архитектуры.

Так, философами постмодерна подчёркивается универсальность научных выводов, сделанных на основе анализа литературных текстов, их применимости по отношению к другим видам искусства, в том числе и к области музыки. Одна из основных особенностей текста, отмеченная постмодернистами – это необходимость его интерпретации, толкования. В результате ученые приходят к выводам о принципиальной открытости текста для его осмысления. Возможность толкований бесконечна – как не существует единственно верной интерпретации текста, так невозможно определить и все его потенциальные смыслы. Каждый человек, воспринимающий художественное произведение, влияет на процесс формирования смысла, он становится интерпретатором, автором «своего» варианта текста. Интерес вызывают концепции Р.Барта – «смерть автора» и Ч. Пирса – «неограниченный семиозис». Философы говорят о том, что созданный автором текст является не результатом творческой работы его индивидуального сознания, не творением гения, а естественным порождением культуры, языка. Текст не имеет заранее запрограммированного смысла, он открыт для толкований, и таким образом права интерпретатора оказываются практически безграничными. Иллюстрацией служит высказывание Ц. Тодорова, что текст — это «всего лишь пикник, на который автор приносит слова, а читатели — смысл».

Проблемы, связанные с изучением категории «стиль», на протяжении многих веков оставались актуальными для музыковедения. Стиль, как универсальная категория, исследуется в разных научных областях. Феномен стиля актуален для философии, эстетики, культурологии, литературоведения, музыкального творчества, семиотики, психологии, педагогики и т.д.

Категория стиля сложна, неоднозначна и обладает большой наукоёмкостью. Существует огромное количество определений стиля, этот термин необычайно разноречив и многозначен, что связано с широкой

областью его применения. Даже в границах музыкознания не существует единого взгляда на трактовку стиля.

Стиль может трактоваться и как онтологическая сущность, лежащая в основе искусства, и как целостная система, обуславливающая творческую деятельность композиторов и исполнителей, и как система средств выразительности, характерная для творчества. Одни видят в стиле объективную, внеличностную сущность, лежащую в основе культуры и определяющую её развитие, другие выделяют личностную детерминированность стиля, возникающую и формирующуюся под влиянием творчества отдельных гениальных художников. Истоки стиля могут корениться и в бессознательной сфере личности, выражать неосознаваемые ею моменты. Так, по утверждению Т. Ливановой, трагизм Баха мог быть связан с его ранним сиротством, энергия борьбы, свойственная Бетховену, исходила из стремления преодолеть наступающую глухоту, трагизм и фатализм Чайковского мог быть обусловлен мучительными проблемами психофизиологического свойства. Существует взгляд на стиль как на формальное единство, и как на систему, в центре которой находится содержание. В XX-м веке категория стиля стала применяться и для анализа процессов, происходящих в исполнительском творчестве. Б.Асафьев обозначал стиль исполнения как метод раскрытия содержания через переинтонирование его в реальное звучание.

Феномен стиля в музыке рассматривается как частное проявление художественного стиля и как феномен сознания, направленный на постижение соответствующей музыкальной реальности. Единство стилевых процессов культуры проявляется поэтапно. Так, если произведение является репрезентантом стиля композитора, то сам композиторский стиль представляется частью стиля эпохи, последний включается в целостность культуры как общность более крупного масштаба. Исполнительский стиль и стиль слушательского восприятия так же являются частью этой системы. Таким образом, стили исполнительства формируются и развиваются по тем же законам, что и композиторские творческие стили.

Художественные стили, находя выражение в сочинениях композиторов, переживают по времени своего создателя и продолжают сохранять актуальность, несмотря на смену художественных приоритетов. Попадая в условия изменившихся культурных традиций, музыкальное произведение способно к «переактуализации», переосмыслению. Стиль меняет свои «лики» в зависимости от исторической дистанции восприятия (Е. Назайкинский). В этом проявляется объективно-субъективная сущность музыкального искусства. Музыкальное сочинение «по его онтологическому статусу является инвариантом с заведомо вариативными текстовыми границами» (В. Холопова). Работа исполнителя с произведением, принадлежащим по времени создания другой эпохе, – это диалог двух культур, двух стилевых систем, диалог композитора и исполнителя. Важным представляется поиск меры сочетания индивидуальности и объективности, когда исполнение будет отличать оригинальность, и в то же время не будет разрушена целостность

авторского стиля. Стиль в исполнении – это чувство меры в сочетании «традиционно обусловленного и личностно неповторимого» (А. Николаева). Вопрос поиска грани, которая отделяет оригинальную стильную интерпретацию от исполнительского произвола, привлекает внимание музыкантов всех поколений, так как отражает одну из наиболее актуальных проблем исполнительства и педагогики.

В рамках данного курса выделяются два объекта: *нотный текст* как репрезентант авторского стиля и *исполнительский текст* как репрезентант личности исполнителя, интерпретирующего данный текст.

Первый объект изучения – *нотный текст* музыкального сочинения трактуется как исполнительская партитура, где важно грамотное и осознанное прочтение каждого элемента. Расшифровка исполнителем авторского кода, системы художественных смыслов и значений требует специальных знаний, навыков и умений. Авторский замысел – не идеальный образ в готовом виде, явившийся воображению композитора. Он находится в движении, и на каждом этапе сочинения с возникновением новых музыкальных или технологических подробностей, содержательных поворотов подвергается коррекции, хотя «основная идея», как некий эстетический стержень, художественный эталон, остаётся приоритетной.

Умение исполнителя грамотно с ним обращаться является одной из важнейших основ художественной интерпретации. Нотный текст многозначен, в нём, как минимум, можно выделить два уровня. С одной стороны, это объективный уровень нотного текста, изменения в котором ведут к неизбежному искажению и разрушению содержания и формы произведения. С другой стороны, это субъективный уровень нотного текста, который представляет для интерпретатора возможность творческого поиска и индивидуального истолкования. Разделить объективную и субъективную стороны текста по универсальной схеме невозможно. Одни и те же знаки в разных произведениях даже у одного автора могут являться в одних случаях константной (необходимо-неизменной) частью сочинения, в других – представлять вариативную составляющую, способную к изменениям. Несмотря на сложности определения, к константным, композиторским средствам Е. Либерман относит звуковысотность, метроритм, фактуру, словесные ремарки. К «исполнительским» средствам – артикуляцию, темп и агогику, динамику, туше, педализацию.

Если звуковысотная сторона текста в фортепианных сочинениях является наиболее точно обозначенным уровнем текста и требует адекватного выполнения, то метроритмическое строение музыкальной ткани допускает некоторую свободу. Что же касается динамики, темпов, артикуляции, характера звучания, то на этом уровне нотного текста исполнитель получает и в полной мере использует возможность творческого выбора и самостоятельного решения. И тем не менее, в области «исполнительских средств» существуют определённые ограничения. Одним из критериев выбора выразительного средства является соответствие его стилю композитора. Именно стиль способен направлять внимание исполнителя

в нужное русло. К примеру, многие композиторы используют схожие приёмы, фигурации, однако это не означает их одинакового звукового воплощения. Без знания закономерностей стиля невозможен адекватный выбор средств исполнительской выразительности. Каждому стилю, как особому языку, соответствует определённый «словарь» исполнительских приёмов, соотношение выразительных средств по степени их значимости. Например, в бетховенском стиле основная нагрузка концентрируется в области формы, драматургической конструкции, основанной на принципах контраста, пронизывающих и подчиняющих себе выразительные средства. Этот принцип обуславливает контрастность динамических сопоставлений, разнообразие приёмов артикуляции, строгость метроритмики. Как считал У. Эко, необходимо искать смысловую доминанту текста, опираясь на которую, определять как свой выбор, так и все исключения. Он считал, что в тексте существует некий запрограммированный смысл, предусматривающий несколько возможных интерпретаций, но в то же время редуцирующий бесконечное количество возможных прочтений в границах этих интерпретаций.

Наиболее достоверным материалом, показывающим этапы творческого процесса, являются эскизы или черновые наброски, записи композитора и его комментарии. В них находит отражение индивидуальный стиль мышления автора. От его характеристики зависит многое: и имеющая отношение к текстологии «техническая характеристика» (последовательность сочинения), технология и конечный результат творчества – произведение – его художественность, «глубина» и «высота», значение для истории культуры. Эта проблема рассматривается в триединой системе: «личность автора – творческий процесс – произведение». В данном контексте актуально звучат слова О. Ренуара, который на вопрос, что важнее в искусстве – «как» или «что», ответил: «Важнее – кто». Корреспондируют этому утверждению размышления А. Лосева: «Художественное произведение, о стиле которого мы собираемся говорить, во-первых, является произведением определенной личности художника; а с другой стороны, если это художественное произведение понятно обществу, то, значит, и общество в какой-то мере участвовало в создании данного стиля. Художник рассчитывал на то, чтобы быть понятым; следовательно, общество тоже участвует в создании данного стиля. Но создается стиль не просто обществом, а отдельными личностями, следовательно, именно личность является создателем данного стиля» [1, 47]. Тайна творчества всегда притягательна. Изучая эскизы, например, Бетховена, можно многое узнать о «творческой лаборатории» композитора, найти ответы на интересующие исполнителя вопросы. Рукописи начинают играть особую роль в науке, как это и предсказал когда-то Бетховен.

Второй объект изучения – *исполнительский текст*. Нотный текст может быть реализован только в исполнении. Поэтому возникает необходимость исследования особенностей исполнительского стиля. Личность исполнителя обладает неповторимыми индивидуальными особенностями. Каждый исполнитель по-своему взаимодействует с авторским текстом. Он может

приближаться или отдаляться от строгой записи текста, может оставаться нейтральным по отношению к художественному замыслу. Стремится ли он максимально приблизить исполнение к авторскому замыслу? Это не совсем корректный вопрос, так как никто не знает с абсолютной точностью замысла автора (даже, если существуют письменные свидетельства, невозможно документально зафиксировать образ «живого звучания», существующий в воображении композитора). Этот вопрос решается всегда индивидуально и потому относится к области субъективно-постигаемого смысла. Так называемый «объективный» стиль исполнения отличается от «романтического» стиля мерой выражения своего «Я» по отношению к авторскому тексту. Крайней позицией кажутся слова, сказанные С. Рихтером: «Идеальный исполнитель – лишь зеркало автора» [2, 187]. Чем дальше отстоит от нас музыкальное явление, тем в большем количестве индивидуальных «зеркал» отражается оригинал. Строго говоря, истинного авторского лица не видит никто, так как каждое поколение принимает его уже преломленным и этот процесс преломления, начинающийся при жизни автора, продолжается бесконечно.

Понимание в любой сфере человеческой деятельности не только интеллектуальный акт, оно эмоционально переживаемо. В музыкальной педагогике именно эмоциональное начало выступает как способ и движущая сила восприятия, особенно на начальном этапе работы, когда необходимо добиться активного желания ученика играть предлагаемое сочинение. В дальнейшем постижение содержательного плана потребует иных способов восприятия и педагогического воздействия, прежде всего, интеллектуального включения в процесс совместного созидания. Добиться целостности интерпретации можно комплексными действиями, исход которых непредсказуем, так как глубинный слой художественного восприятия требует включения духовной иррациональной сферы. Интерпретация понимается как истолкование текстов, смыслополагающая и смыслосчитывающая операции, как когнитивный процесс и одновременно результат в установлении смысла исполнительских действий.

Тематика курса обширна и предполагает анализ большого количества авторских текстов и различных исполнительских трактовок, очевидной становится необходимость ограничений. Избираются наиболее характерные произведения, репрезентирующие фортепианные стили. При этом учитывается, что исполнительский анализ, по сути, есть анализ сравнительный и субъективный. Интерпретация интерпретаций и не может быть иной. Одна из черт исполнительского анализа состоит в утверждении приоритета субъективности как установки в познании произведения, так как эта субъективность отражает сущность творческой работы музыканта.

Использованная литература

1. Лосев, А.Ф. Из книги «Теории стиля». Модернизм и современные ему течения // Контекст – 1990. Литературно-теоретические исследования / Отв. ред. А. В. Михайлов. – М., 1990.

ОБРАЗЦЫ ТЕКСТА ЛЕКЦИЙ

ТЕМА № 2

ФЕНОМЕН СТИЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

Исполнительская и педагогическая деятельность являются одним из объектов и конечных целей вузовского образования. Через призму избранной специальности будущий педагог, исполнитель, исследователь, просветитель должен видеть многообразие проблем художественного творчества как определенную целостность и по мере сил участвовать в развитии будущих магистральных направлений в искусстве и педагогике. Для решения поставленной задачи в вузе могут использоваться как положительно зарекомендовавшие себя традиционные формы образовательной деятельности, так и новые экспериментальные методики, способные повысить качество образовательного процесса. Во второй половине XX-го века значительно возросла актуальность стилевой проблематики, связанной с пониманием новых композиторских технологий и новых явлений в области исполнительского искусства. Отвечая на актуальные «вызовы» современности, музыкальный вуз должен обеспечить будущих специалистов современными стилевыми научными и практическими знаниями, способными качественно повысить их профессиональную компетентность.

Двойственность профессиональной ориентации в современной педагогике и исполнительстве заключается в том, что, с одной стороны усиливается интерес к исторической достоверности (аутентичности)¹ исполнения нотных текстов, с другой – обостряется полемика вокруг личностной, субъективной потенции музыкального творчества. В обществе утвердилась новая парадигма, заключающаяся в повышении роли интеллектуального начала, в стремлении к изучению музыкального сочинения в контексте создавшей его эпохи, очищению «традиций исполнения от позднейших наслоений, возрождению первоначальной подлинности» музыкального произведения» [1, 155-156]. В то же время на первый план выходят те качества музыкального искусства, которые акцентируют трансцендентное непознаваемое, интуитивное, творческое озарение. Специфика музыки как искусства, требующего для своего полноценного существования творческой деятельности исполнителя, сама по себе определяет наличие субъективности и личностной детерминированности.

Утвердившийся в обществе новый взгляд на проблему стиля педагогики и исполнения предполагает активное и заинтересованное сотворчество интерпретирующих субъектов с объективными закономерностями

¹ Аутентичный, аутентический – действительный, подлинный, соответствующий подлинному.

композиторских текстов. В результате предстоящей молодым специалистам работы должны быть созданы такие интерпретации музыкальных сочинений, которые будут интересны современному слушателю, поднимут общий уровень художественной культуры, станут подлинным диалогом прошлого и настоящего. То, вокруг чего выстраивается учебный процесс в исполнительском классе (определенный набор музыкальных сочинений), представляет собой концентрат творческой работы композитора, педагога, исполнителя и слушателя одновременно.

Возникновение новых исполнительских и педагогических традиций происходит, в том числе, и за счет актуализации новых смыслов существующих музыкальных текстов. Этот процесс закономерно определен внедрением в текст особенностей исторического и художественного контекста современного времени и личного своеобразия мастерства исполнителя. В результате этого сочинение, которое могло быть создано и в прошлом, и в настоящем времени, становится понятным современному слушателю, так как в нем появляется информация, по-новому истолковывающая смысл исполняемой музыки. Молодой специалист должен уметь определить собственную позицию, отстаивая ее как на педагогическом, так и на исполнительском пространстве. Категория стиля в фортепианном исполнительстве, равно как и во многих других областях музыкального творчества, является краеугольной. Ее значение определяется тем обстоятельством, что понимать и интерпретировать музыку невозможно без знания некоторых существенных обстоятельств. С вопросами стиля, в частности, связаны и содержание интерпретации, и выбор средств исполнительской выразительности. Сложно представить себе исполнителя и педагога, абсолютно свободных от тех ограничений стилевого характера, которые возникают при работе над музыкальным сочинением. Во-первых, необходимо находиться в зоне определенного стиля, во-вторых, ощущать границы интерпретационного поля, обусловленного временем создания произведения, личностью автора, его создавшего, особенностями художественной практики того времени и т.п. Через категорию стиля фокусируются в единичном и конкретном, одновременно реализуясь в общем и целостном, разные составляющие композиторского и исполнительского процесса. «Это качество проявляется во всепроницаемости стиля и одновременно в детерминирующей роли по отношению ко всем музыкально-языковым, а также исполнительским средствам. Подобная трактовка этой категории позволяет видеть в стиле основной фактор исполнительской интерпретации» [4, 43]. Таким образом, категория стиля может стать центрирующим элементом учебного процесса в исполнительском классе, определяя и координируя его составные части.

Раскрывая элементы художественной нормы (в рамках определенной эпохи, направления, авторского стиля, жанра и т.д.), внимание концентрируется на *творческой природе исполнительского процесса*, способного создавать новое на основе существующего. Некое системное образование, познавательная конструкция (можно назвать ее дешифратором

авторского текста), созданная и зафиксированная в сознании студентов, должна удерживать феномен данного стиля в их сознании, чтобы затем в конкретной практике адекватно проецироваться на музыкальное сочинение. Ее составные части фиксируют разные уровни стилевого восприятия нотного текста и особенности выразительных средств инструменталиста (динамика, тембровые краски, артикуляция, темп и агогика, метр и ритм, фактура, педализация и т.д.). Каждому авторскому стилю должна соответствовать индивидуальная познавательная конструкция. Характерные особенности эпохальных стилей фиксируются в системном образовании с более высокой степенью художественной абстракции. Со временем пианист начинает предугадывать появление и исчезновение в конкретном музыкальном тексте тех или иных стилевых средств и реагировать на них соответствующим образом. Условная схема восприятия авторского стиля формируется из рациональных обобщений, при помощи которых студенты могут достаточно свободно оперировать любыми проявлениями стилевой предметности. Именно это обстоятельство должно способствовать профессиональной ориентации выпускников при написании дипломной работы.

В данном контексте особое значение приобретает проблема *воспитания художественного вкуса*, как «способности выносить суждение на основании удовольствия от прекрасного» (Н.Гартман) и имеющего прямое отношение к формированию педагогического и исполнительского стиля молодых музыкантов. Развитый художественный вкус способен определять направления работы и руководить восприятием музыки. В нем соединяются объективность стиля как «общезначимого места суждения» и субъективность индивидуального восприятия. Художественный вкус напрямую соотносится с понятием художественной меры как определяющего элемента пианистического искусства. В исполнительской работе именно она конкретизирует и дозирует текстовые указания, если они есть, или восполняет то, что не записано композитором: силу и градации звука, уровень и качество темповых и метроритмических изменений, возможности фактурной дифференциации, детализации украшений и т.д.

В результате актуализируется *герменевтическая² основа музыкального образования*. Обучение музыкальному искусству не может быть построено на иных основаниях, так как заключается в том, чтобы научить студентов чувствовать и понимать музыку, создавать индивидуальные трактовки, вступая в диалог с прошлым. Для нас особо значимо то, что в герменевтике подчеркивается внимание к личности автора и выделяется особая роль контекстной информации, что помогает исполнителю войти в мир образов и смыслов, скрытый за нотными символами.

Работа с нотным текстом – первооснова творческого процесса. Одним из центральных объектов изучения становится текст, как знаковая система, несущая в себе определённый смысл. Нотный текст – это репрезентант

² Герменевтика (от греч. *hermeneutikos* – истолковывающий) – искусство перевода, искусство объяснения. Герменевтика – учение о понимании, о научном постижении предметов наук о духе.

авторского стиля и в то же время исполнительская партитура, где важно грамотное и осознанное прочтение каждого элемента. Нотная запись для квалифицированных музыкантов говорит о многом. Некоторые из них утверждают, что в тексте написано все, что необходимо знать исполнителю, и, как абсолютная величина, включающая всю информацию о произведении, он нуждается лишь в точном воспроизведении. Но это явное преувеличение.

Нотная запись несовершенна и неоднозначна, в принципе не способна к передаче всех оттенков композиторского замысла. «Согласно теории информации, никакие знаки или их системы не могут дать исчерпывающую информацию о всех сторонах, свойствах и характеристиках материальной области, являющейся источником информации» [2, 86-87]. Чтобы расшифровать систему нотных значений, выявив скрытый художественный смысл, исполнителю необходимы специальные знания и умения, понимание цели работы и определенный уровень развития.

Нотный текст может быть реализован только в конкретном исполнении. Основным аспектом исполнительского прочтения авторских текстов становится понимание многослойности содержания музыкального произведения, что обуславливает принципиальную множественность его интерпретаций. Исполнительский анализ по определению субъективен. Личность исполнителя обладает неповторимыми индивидуальными особенностями, которые могут по-разному взаимодействовать с авторскими текстами, влияя на интерпретацию сочинения. Он вправе конкретизировать образно-эмоциональный смысл произведения в соответствии со своими представлениями об авторском стиле и руководствуясь собственной художественной интуицией. Область интуитивно постигаемого художественного смысла имманентно присуща музыкальному творчеству. Тем не менее, исполнительское прочтение авторского текста может быть грамотно или неграмотно сориентировано, может идти по продуманному плану или двигаться спонтанно. В любом случае на него можно оказывать влияние как в положительном, так и в отрицательном смысле.

Исполнителю необходимо ясно видеть «пределы интерпретации», границу между допустимым изменением текста, когда лишь выявляются художественные возможности произведения, и неоправданным искажением этого текста. Другими словами, исполнитель не может считать себя абсолютно свободным в прочтении нотного текста. Смысловой доминантой, направляющей исполнителя, может стать категория «стиля», как структура, все элементы которой взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Использованная литература

1. *Либерман, Е.Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М. : Музыка, 1988..
2. *Мальцев, С.М.* Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя: Статьи. Очерки. Исследования. – М. : Советский композитор, 1976. – Вып. 2.
3. *Мильштейн, Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства: сб. ст. – М. : Советский композитор, 1983.

4. Николаева, А.И. Стилевой подход в фортепиано-исполнительском классе педагогического вуза как фактор формирования личности ученика-музыканта: монография. – М : МПГУ, 2003.

ТЕМА № 4.

СТИЛЕВОЕ ПРОСТРАНСТВО: ВОЗМОЖНОСТЬ И НЕОБХОДИМОСТЬ

Понятие «стилевое пространство» не имеет чёткой дефиниции в музыкознании. Пользуясь этим термином, нам важно показать наиболее целесообразные приёмы, методы и средства педагогической и исполнительской работы. Диалектика понимания стиля состоит в том, что, с одной стороны, он объективен и открыт для общезначимых суждений, с другой – субъективен и закрыт в конкретном творческом процессе. Сложность определения стиля состоит в том, что он является целостностью, способ же его познания дискретен, так как «раскрыть эту целостность можно либо перечислением признаков, имеющих косвенное отношение к стилю, либо пространственным литературным описанием» [2, 538].

В реальной практике педагог работает как на создание стилового пространства, так и внутри него, показывая ученику средства и приёмы достижения стиловой адекватности. В понимании педагога стиль представляется определённой смысловой субстанцией, направляющей творческую работу в нужное русло. Поэтому стиль в музыкальной педагогике выступает и как объект изучения, и как средство работы над созданием исполнительского текста.

Стилевое пространство может быть условно структурировано, но границы его не могут быть установлены и зафиксированы в постоянных величинах, поскольку средства композиторской и исполнительской выразительности мобильны и вариативны. В то же время существуют объективные характеристики стилового пространства, своего рода устойчивые «островки» в море безбрежных смыслов, из которых может быть создана некая «познавательная конструкция». В неё могут входить особенности исполнительской практики определённого времени, жанровые характеристики, черты стиля композитора, как содержательного плана, так и технологические аспекты. Границы этой конструкции «обтачивают» исполнительские средства выразительности, корректируют и «оценивают» их, придавая творческому процессу стилевую направленность. В результате работы с авторским текстом относительно устойчивые стилевые константы объективного значения наполняются личностным смыслом, становятся для пианиста неотделимыми от собственного понимания, когда кажется, что нотный текст не воспроизводится, а рождается заново, когда создаётся новая звуковая реальность – исполнительский текст. Он не исключает информацию, несомую стилем, но сосуществует с ним как некое специфическое знание об исполняемом сочинении.

Неизбежно возникают вопросы: насколько важно музыканту знать объективные особенности композиторского стиля и исполнительской практики прошедшего времени? не сковывает ли это личную инициативу и творческую фантазию? можно ли целиком положиться на интуитивное чувство и ощущение играемой музыки? Ответом на первый вопрос может быть ироничное утверждение Г.Когана: «Чем более мы стараемся вжиться в прошлую эпоху через познание и воссоздание её «букв», тем более мы отдаляемся от её духа. Убеждён, что Бетховен ужаснулся бы, услышав современное максимально аутентичное исполнение его произведений, и был бы особенно поражён, узнав, что именно такое исполнение мы считаем наиболее точно воспроизводящим тогдашнюю манеру игры» [4, 245]. На следующие вопросы можно ответить словами М.Плетнёва: «если человек тонко чувствует искусство и одновременно обладает способностью к глубоким аналитическим операциям, он уйдёт дальше в творчестве, нежели тот, кто полагается только на чутьё» [цит. по: 5, 74].

Как начинается процесс создания стилевого пространства? Где и когда нужно совершать разного рода действия для приближения к этой цели? Одно из главных направлений педагогической работы – обеспечить восприятие стилевых признаков в определённом художественном контексте. «Основным процессом, характеризующим акт понимания, являются попытки расшифровать значение всего сообщения, то, что создаёт его общую связанность или его внутренний смысл и придаёт сообщению глубину или подтекст. Эти попытки всегда направлены на поиск контекста воспринимаемого высказывания» [7, 279]. Понятно, что музыкальный стиль как внутренне цельное и единое образование не может восприниматься абстрактно, в замкнутом пространстве. Только в определённом художественном контексте можно найти и создать условия для конкретизации, например, музыкальной интонации, которой по определению свойственна полисемия³, так как она не имеет однозначной предметной отнесённости и, соответственно, принципиально многозначна. Смысл музыкальной интонации есть индивидуальное преломление общепринятого значения и этот смысл всегда контекстуален. Именно поэтому контекст играет определяющую роль для восприятия.

Музыкальный стиль, понимаемый как динамическая система исторических и художественных координат, имеет прогностическую функцию, то есть обладает способностью прогнозирования. Другими словами, он призван помочь исполнителю произвести достройку необходимого художественного образа по какому-либо одному его свойству. В многоуровневую систему символов или значащих единиц, образующих пространство музыкального стиля, входят разные компоненты, среди которых: интонации, метроритмика, композиционные приёмы, технологические средства.

³ Полисемия – многозначность, наличие у музыкальной единицы более одного значения

Представим себе нейтральную кварттовую интонацию «до-фа». С неё начинаются мелодические мотивы в Сонате Бетховена *f-moll* соч. 2 № 1 и Ноктюрне Шопена *F-dur* соч. 15. Абстрагируемся от ощущения минора и мажора, чтобы точнее почувствовать значение тех стиливых контекстных примет, которые должны помочь исполнителю «достроить» образ.

В первом случае педагог сосредоточит внимание на строгости и соразмерности классического стиля, выделит энергию и мужественность бетховенского мироощущения. Во втором случае перед нами раскроется иная художественная картина. Романтическое ощущение вечернего пейзажа (жанр ноктюрна как «ночной песни»), поющая в лучах движущихся гармоний пленительная мелодия. Она освещается с каждой четвертью по-иному, будто в лучах заходящего солнца, смешивающего переливы разных красок и постепенно теряющего дневную силу, то угасающего, то вспыхивающего вновь. Педагог выстраивает иной, чем в первом примере, ассоциативный ряд: свобода, пластика и поэтичность романтического шопеновского стиля.

В первом случае важно почувствовать энергетику устремлённого вверх по звукам трезвучия «полёта» четвертей, их пружинящий и одновременно твёрдый метроритм, конструктивную «словно завоёванную в борьбе» мелодическую вершину. Во втором случае – акцент переместиться на пластичность и гибкость движения, «бреющий полёт» мелодической горизонтали, мягко спускающуюся вниз гармоническую волну. Художественный образ достраивается при помощи отдельных элементов стиливого контекста (исторического, жанрового, композиторского).

Предпонимание (ощущение возможных и необходимых границ стиливого пространства) должно быть установлено как можно ранее, поэтому уже первые прикосновения пианиста к открывающей два сочинения кварттовой интонации потребуют разных исполнительских решений. В одном случае это будет двигательная собранность, решимость и мужественность. Соответственно, педагогическое внимание сфокусируется на неизменности и твёрдости туше, на взаимодействии прочного устойчивого метра и стремительного «страстного» ритма четвертей.

Во втором случае, стиливое пространство будет размягчённым и пастельным, чему в немалой степени поспособствует педальная «дымка», растушевывающая рельеф мотива. Контуры кварттовой интонации приобретут вокальную глубину, на первый план выйдет мелодическое, но не метрическое, течение со своими требованиями к организации музыкальной ткани. Соответственно, прикосновения пианиста станут деликатными и мягкими, дифференцированными по слоям (мелодия и аккомпанемент), метроритм – более свободным, педаль – фантазийной и колористической.

На этом «простом» примере уже можно сделать выводы, касающиеся понимания музыкального стиля. Кварттовая интонация как знак принадлежит семантике⁴ и, следовательно, семантизирующему уровню понимания, где

⁴ «Семантика – содержательный план в музыкальном искусстве, который опирается на расшифровываемые в культурно-историческом и музыкальном контексте устойчивые значения музыкально-языковых фигур, а также – жанров, темпов и типов движения, вокальных и инструментальных тембров, тональных

происходит осмысление мельчайших единиц музыкального языка, проникновение в смысл интонаций. Гипотетически сама по себе она может играть разные роли – призыва и запева, что реально соответствует её проявлению в приведённых выше примерах. Раскрывая её взаимосвязь с другими элементами музыкального языка, осознаём интонационную форму в целом, выстраиваем музыкальную фабулу. Здесь действует уровень когнитивного⁵ понимания. Обобщим два уровня: исполнитель семантизирует каждый элемент музыкальной ткани, объединяя смысловые единицы в целостности разного масштаба. В то же время эта работа не может проводиться вне контекста, не включая уровень общего смысла, идеи или общего настроения, который руководит, как режиссёр за сценой, всем ходом исполнительского проникновения в стилистику музыкального произведения, вычерчивая контуры стилевого пространства.

Тайну целостности восприятия стиля исследователи объясняют следующим образом: в человеческой психике существует некий виртуальный порог, где количество элементов переходит в качество неделимого пространства, сумма становится целым, комплекс – «гештальтом»⁶. Под гештальтом в данном случае понимается то, что «отделяет множество элементов от объединенного множества» [6, 31]. Другими словами, есть абстрактное множество элементов, которое существует само по себе, не проявляя никакой стилевой принадлежности, и есть конкретное множество элементов, способных, объединившись, предметно охарактеризовать тот или иной стиль. Стилиевое пространство концентрируется наподобие воронки, в широком основании которой находится нечто, не принадлежащее конкретно никому, то, что может быть гипотетически использовано в любом произведении любого автора. На точечном выходе из данной конфигурации проявляется конкретная стилевая материя, которая может быть использована только в настоящем произведении определённого композитора.

В музыкальной педагогике известно такое явление как генерализация, доказывающая, что специфическую стилевую окраску могут приобрести нейтральные в отношении конкретного стиля приёмы, то есть приёмы, встречающиеся и в других стилях. В определённом смысле генерализация определяет факт «наложения целостности» на ранее нейтральные средства, подчинения и скрепления их стилевой неделимостью, она есть результат

соотношений и т.д.» – Чигарёва, Е.И. Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 1998. – С.5.

⁵ Когнитивный (от лат. *cognition* – знание, познание) – познаваемый. Философский энциклопедический словарь. – М. : ИНФРА-М, 1998. – С.214. Когнитология - наука о структурировании мыслительных процессов, о формах хранения информации в сознании человека.

⁶ Гештальт (от нем. *Gestalt* – форма, образ, структура) – пространственно-наглядная форма воспринимаемых предметов; в переносном смысле употребляется также по отношению к психическим и культурно-историческим образованиям, части которых определяются целым и которые в то же время взаимно поддерживают и определяют друг друга; образования, чьи существенные свойства нельзя понять путём суммирования свойств их частей. Философский энциклопедический словарь. – М. : ИНФРА-М, 1998. – С. 102.

проявления «эффекта системы», втягивающей в свою орбиту средства, не имеющие до этого яркой стилевой принадлежности. Явление генерализации противоположно стилевой интерференции, которая обуславливает необходимость разграничения и дифференциации стилей. Оба явления выполняют важную роль в создании стилового пространства.

Приведём пример. Технические формулы (гаммы и арпеджио, октавы и аккорды, тремоло и трели) встречаются в абсолютном большинстве фортепианных сочинений разных стилей, но воспринимаются они двойственно, так как в реальном творческом процессе могут находиться на противоположных позициях. С одной стороны, эти формулы представляются универсальными, как общезначимые формы рациональных движений, на которых строится приспособительная комбинаторная система технических навыков. В большинстве случаев они оттачиваются и закрепляются в ежедневной «абстрактной» (не направленной на конкретное сочинение) технической работе и воспринимаются пианистами как нейтральный механизм, своего рода универсальные заготовки. Общеизвестна позиция Ф. Листа, рекомендовавшего предварительную работу над основными формулами фортепианной техники для достижения наивысшего мастерства.

С другой стороны, технологические формулы, вписываясь в определённый художественный контекст, наполняются стилевой конкретикой, становятся индивидуализированными, приобретая каждый раз иное единичное толкование. Справедливо отмечала М. Лонг: «Техника и стиль связаны неразрывно. Общеизвестно, что нельзя интерпретировать различных авторов с помощью одной и той же техники. Вне стиля техника, звучность, темперамент, даже самая тонкая восприимчивость остаются качествами маловажными. Ни одна нота не звучит одинаково в Прелюдии Дебюсси и Ноктюрне Форе» [цит. по: 9, 67].

Достижение грани, разделяющей стабильность и автоматизацию технических формул от их возможной мобильности и приспособляемости к работе в определённом стилевом пространстве – одна из наиболее ответственных педагогических задач. Именно поэтому так сложно интерпретировать сочинения классического стиля, где присутствует множество общезначимых формул, которые необходимо вписать в конкретный художественный контекст, чтобы они были способны выполнить «особую миссию» в отдельном фортепианном произведении, работая на создание конкретного художественного образа. Стратегическая задача исполнителя состоит в том, чтобы придать типовым технологическим приёмам индивидуальную стилевую окраску, органичность и естественность пребывания в стилевом пространстве, чтобы в восприятии слушателя они не казались нейтральными и стандартными формулами (иначе исполнение становится материально «приземлённым»).

Попробуем заострить «технологические примеры». Представим любой инструктивный материал, состоящий из октав, как абстрактное множество. Никто не будет отрицать необходимости заниматься укреплением крупной техники. Объясняя приёмы, помогающие стабилизировать октавную

оснащённость, педагог использует материал прикладного характера: специальные упражнения или инструктивные этюды, набор октавных формул или игра технических сборников (М.Клементи, К.Ганон, К.Таузиг, Й.Брамс, А.Корто, Ф.Бузони). Перечисленные сборники неравноценны, но как методический материал представляют интерес и позволяют выбрать индивидуально подходящий вариант для молодого музыканта.

В то же время, если пианист играет известный октавный этюд Ф.Шопена *h-moll* соч.25, педагог использует иные приёмы. Исходя из подготовленного «множества» технических формул, он добивается, чтобы в октавной технике ученика проявился и начал «работать» стилевой гештальт как образ шопеновского стиля. При этом октавное движение воспринимается как одухотворённая материя, которая наполняется особым интонационным смыслом, становится характерной и предметной в стилевом отношении. В крайних частях шопеновского этюда можно представить завывание вьюги, которая вначале придвигается издали (октавы по хроматизмам звучат настолько слитно, что улавливается только интонационный мелодический изгиб), потом, разыгравшись, она превращается в настоящую бурю с эффектными драматическими кульминациями и резким обрывом, прекращением движения в конце крайних разделов. В средней части – октавы иные, нежные, поющие. Они плавно движутся, рисуя образ покоя, блаженства и неземной красоты. При каждом повторе в характеристике октавного движения появляются разные психологические нюансы. Конечно, ничего похожего на «инструктивную» октавную технику при этом не прослеживается. Стабилизируя навыки октавной техники, педагог работает целенаправленно, наблюдая за тем, чтобы абстрактные технологические приёмы «не затвердевали», закрепляясь, что называется «намертво», но, напротив, сохранялась их восприимчивость к дальнейшему саморазвитию, поиску необходимого стилевого пространства, сберегалась их мобильность и гибкость для приспособления к так называемой «игре в стиле».

Общеизвестно, что формализация игровых навыков ограничивает виртуозные возможности пианиста. Тот или иной приём, общезначимая формула движения не всегда органично вписываются в нужный исполнителю музыкальный контекст, требующий каждый раз иного звучания, манеры фразировки, ритмического интонирования. Закрепление (заучивание) приёмов посредством специальной тренировки нередко становится препятствием для возникновения приёмов, стилистически более точных.

Ни в одном фрагменте шопеновского этюда не должна быть ощутима неопредмеченная стилем октавная техника, что на слух опытного музыканта воспринимается без затруднений как соотношение привычных и непривычных форм и отторгается музыкальным чувством как чужеродный материал. В данном случае непривычные, не абстрактно технологические, но художественно отточенные формы принимаются как семантически значимые, образующие и «оживляющие» художественное пространство. Только после этого можно вернуться к непосредственной технической

работе, которую можно обозначить как прагматическую. Пианист добивается качества октавной техники внутри «завоёванного» стилового пространства.

Созидание стилового пространства есть процесс динамический, не всегда последовательный и строго логический, в нём на равных соседствуют и познавательная информация, и исполнительская конкретика, и объективные сведения, и субъективные рефлексии. Содержание любого урока составляет работа над музыкальным сочинением, при которой стилевая направленность исполнительских средств становится приоритетным направлением. Приёмы и методы могут быть разными в зависимости от стадии разучивания и конкретной ситуации, общей подготовленности и восприимчивости ученика. Невозможно разделить так называемую познавательно-теоретическую и музыкально-практическую части урока. Это также абсурдно как противопоставление технической или эмоциональной составляющей, поскольку объективно существует взаимозависимость и взаимообусловленность художественной цели и практических методов пианистической работы.

«Схватывание» стилового смысла происходит комплексно, симультанно, так как смысл не складывается последовательно, линейно, являясь не аддитивным⁷, а целостным образованием. Естественное понимание связано с бессознательным умозаключением, обусловлено действием предметных рецепторов. «Это понимание обнаруживает себя в исполнении и не может существовать как отдельное» [3, 109]. Когда у знаменитого художника Нестерова спрашивали о том, как он пишет свои картины, он отвечал: «Беру палитру, кисти, краски, смешиваю нужные краски и начинаю писать, так вот и пишу» [цит. по: 8, 303]. Если попытаться вообразить горизонтальный срез последовательности исполнительских и педагогических действий, то можно говорить и о начальном вхождении в материал, и о представлении гипотетического образа, и о последовательном перемещении ситуационного центра от одного пройденного и осмысленного элемента к другому. Но в любом случае основополагающим будет «верховенство» или «патронаж» художественной идеи, содержательной концепции сочинения, изначально целостный характер понимания музыки. «Понимание художественного текста полифонически объединяет различные этапы, осуществляясь синхронно на нескольких уровнях» [1, 140].

Путём анализа можно определить некоторую сумму признаков того или иного стиля. При этом прозаическое правило о переходе количества в качество не действует, так как арифметическая (количественная) сумма не способна отразить качественную целостность стилового пространства. Эта особенность стиля непостижимым образом объединяет в целое единичные проявления художественной деятельности схватывается интуитивно в процессе познания. В. Власов предлагает искать объяснение этому факту через механизмы психики человека: «То общее, что связывает между собой

⁷ Аддитивный (от лат. *addere* – добавлять) – суммарный, не образующий цельности. Философский энциклопедический словарь. – М. : ИНФРА-М, 1998. – С. 11.

различные содержательные уровни понятия «стиль», вероятно, и может быть положено в основу его определения как ощущение художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве [2, 544].

Границы возможного и необходимого художественного пространства маркируются именно стилем изучаемого произведения, в котором как в капле воды отражаются «проблесковые маячки» исторических, жанровых, авторских особенностей. В конкретной работе над созданием стилового пространства исполнитель должен в полной мере реализовать возможности интуиции и эрудиции, субъективного ощущения и рационального осмысливания. Невозможно переоценить и роль личностного смысла на этом этапе, когда включаются и наполняются особой силой приспособительные механизмы выражения «невыразимого», в воображении музыканта «вспыхивают» и мгновенно прорисовываются скрытые связи с источниками информации, появляются своеобразные способы фокусировки трансцендентного смысла для конкретизации художественной идеи в материально-чувственной доступной слушателям форме.

Стилевое пространство – это целостность внутреннего порядка. Оно представляется парадигматическим⁸ образованием, разворачивающимся по внутренним координатам. В результате образуется духовное пространство музыкального стиля, которое постепенно структурируется и становится внутренне логичным. Создание содержательной интерпретации невозможно без углублённого изучения образно-смысловой сферы и конструктивных особенностей музыкального произведения, без анализа условий его создания, индивидуального творческого почерка композитора. Это требует аналитической работы, умения оперировать слуховыми образами, обострённого чувственно-эмоционального восприятия. При этом следует учитывать тот факт, что представляемая модель стилового пространства нестабильна и способна к модификациям. Её возможная неопределённость как «идеальной структуры» инварианта обусловлена рядом существенных и несущественных, но имеющих единичное значение, обстоятельств, зависит от множества объективных и субъективных факторов. Реализация их зависит от профессиональной компетентности педагога и молодого исполнителя.

Использованная литература

1. Брудный, А.А. Психологическая герменевтика: учеб. пособие. – М. : Лабиринт, 1998.
2. Власов, В.Г. Стили в искусстве: Словарь. – СПб. : Лита, 1998.
3. Зинченко, В.П. Живое знание: учеб. пособие. – Самара : изд-во Самар. гос. пед. ун-та, 1998. –Ч. 1.
4. Коган, Г.М. Избранные статьи. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып. 2.
5. Кокорева, Л.М. Михаил Плетнев. – М. : Композитор, 2005.

⁸ Парадигма (греч. paradeigma – пример, образец) – понятие, используемое для характеристики взаимоотношений духовного и реального мира.

6. Курт, Э. Тонпсихология и музыкальная психология. Гл.2: Структура музыкального восприятия // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. – М., 2001.
7. Лурия, А.Р. Язык и сознание. – М. : изд-во Моск. ун-та, 1998. – 2-е изд.
8. Мильштейн, Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М. : Музыка, 1975.
9. Хентова, С.М. Маргарита Лонг. – М. : Музгиз, 1961.

ТЕМА № 5.

СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ ПЕДАГОГА В СТИЛЕВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Не может быть музыки вообще, как и не может быть музыки ни о чём. Музыкальное сочинение создано кем-то, следовательно, так или иначе оно отражает черты стиля композитора. Музыкальное сочинение создано в определённое время, следовательно, так или иначе оно несёт на себе печать исторического времени и, возможно, конкретного момента жизни создателя. Музыкальное сочинение имеет жанровую принадлежность, следовательно, оно должно быть интерпретировано с учётом этого обстоятельства. И есть ещё что-то, что содержит в себе музыкальное сочинение, исполняемое на эстраде. Оно содержит в себе личностные черты и характерные особенности того, кто исполняет эту музыку. Исполнитель через себя передаёт заложенный автором смысл и выразительную сущность сочинения. Оно должно быть пережито им, стать понятным лично для него.

Специфическая особенность музыкальной педагогики – это взаимодействие с двумя принципиально отличными друг от друга знаковыми системами, где на одной позиции находится нотный текст, на другой – исполнительский текст. Если средства, при помощи которых композитор фиксирует свой замысел – графические символы, то средства исполнителя, интерпретирующего текст, подбирающего средства и приёмы для адекватной реализации, – это принципиально отличная от нотной записи система выразительных средств. Поэтому стиль в контексте музыкального исполнительства представляет собой сложное и многогранное явление, интерпретировать которое можно с самых разных позиций и ракурсов.

Стратегическая задача педагога – сделать так, чтобы интерпретация его воспитанника была выразительной, убедительной в художественном плане, безупречной в техническом отношении. Входит ли в заданную нами содержательную схему задача – сделать исполнение ученика адекватным в стилевом отношении, соответствующим восприятию и воспроизведению стиля исполняемой музыки? Ответ будет однозначно положительным. Исполнительская стилевая адекватность – это «воссоздание смыслового мира композитора с помощью необходимых исполнительских средств, нацеленное на максимальную глубину его понимания и представленное яркой личностной интерпретацией без намеренных стилизации и модернизации» [4, 110]. Творческая деятельность педагога одухотворена художественным образом интерпретируемого сочинения, чувством стиля конкретного автора, конкретного жанра, возможно, конкретных национальных особенностей

и конкретного исторического времени. Определим основные принципы работы педагога в стилевом пространстве.

Чтобы добиться восприятия характерных особенностей композиторского стиля, необходимо обнаружить общие черты и сфокусировать их на конкретное сочинение. Категория меры – один из наиболее сложных показателей педагогического и исполнительского творчества, но именно чувство художественной меры, необходимости и целесообразности определяет качество интерпретации. Понимание в любой сфере человеческой деятельности – не только интеллектуальный акт, оно всегда эмоционально переживаемо. В музыкальной педагогике именно эмоциональное начало выступает как способ и движущая сила восприятия, особенно на начальном этапе работы, когда необходимо добиться активного желания ученика играть предлагаемое сочинение. В дальнейшем постижение содержательного плана потребует иных способов восприятия и педагогического воздействия, прежде всего, интеллектуального включения в процесс совместного созидания. Добиться целостности интерпретации можно комплексными действиями, исход которых непредсказуем, так как глубинный слой художественного восприятия требует включения духовной иррациональной сферы.

Представим начальный этап вхождения в стилевое пространство. Чтобы почувствовать стиль как общность повторяющихся признаков, свойственную множеству отдельных явлений, необходимо, чтобы в классе звучало много музыки избранного композитора. Когда Татьяну Николаеву спрашивали, почему она играет всего клавирного Баха, она отвечала: «Моё увлечение циклами это отнюдь не гигантомания, а возможность проникнуть в мир композитора, объять его целиком, глубже почувствовать, понять» [2, 245]. Концертирующие пианисты исполняют монографические программы, чтобы полнее представить для себя и слушателей разные, нередко полярные грани по сути единого и целостного явления – композиторского стиля.

Монографические программы могут стать основой репертуарной политики и в фортепианном классе музыкального вуза. Они дают возможность объединить студентов единым стилевым пространством. Такие программы не всегда укладываются в сложившиеся рамки педагогической практики, где чаще применяются программы смешанного типа, включающие разные по стилевым и жанровым признакам произведения. Разумеется, «сборные» программы имеют право на существование, особенно, если они формируются не по принципу случайности, а осмысленно и целенаправленно. Однако именно монографические программы дают возможность сконцентрировать внимание на стилевых особенностях творчества великих мастеров, когда можно понять и ощутить характерные образы или преобладающие настроения, специфические интонации и ритмы, композиционные структуры и фактурные приёмы.

Музыкантам известно, что одно произведение избранного автора исполнить труднее, чем подготовить некоторое множество. В этом случае с каждым сочинением облегчается вхождение в стилевое пространство. При этом естественно формируется механизм образования «объект-гипотезы»,

предполагающий «своего рода «предпонимание на основе предшествующего опыта» [1, 104]. Этот механизм свойственен гештальтпсихологии, как «предсуществующая установка на схватывание определённой предметно-смысловой целостности, анализ структуры и предпосылки целостности прообраза, предсуществующего по отношению ко всякому восприятию на уровне индивида» [там же].

Одной из форм предварительной настройки является музицирование в классе в разных составах: педагог и ученик, силами учеников, игра с солистами. Можно использовать оперные, оркестровые сочинения, клавирные пьесы. Подбор иллюстративного материала зависит от уровня развитости учеников: от популярных пьес до малоизвестных сочинений.

Используя метод иллюстративной игры в классе, не стоит забывать и о содержательном «заполнении» свободного времени учеников. Полезно составить аудиокассеты с записями избранных сочинений играемого композитора. Необходимо тщательно подобрать отрывки, которые создавали бы впечатляющую музыкальную панораму, вызывая «погружение» слушающих в атмосферу рождения творческих замыслов. Звучание выразительных фрагментов в высококлассном исполнении не может не найти эмоционального отклика, оптимальным образом настраивая на предстоящую работу. Педагог сам может выступить перед учениками, исполнив отдельные сочинения. Игра опытного мастера привлекает зрелостью, художественной образностью и стилистической уверенностью.

Результаты, получаемые от применения вышеназванных приёмов, рассмотрим на примере исполнения старинных сочинений. Во-первых, в слуховом восприятии стилевое пространство «нейтрализуется» от музыкально-стилевых наслоений. У современного исполнителя и слушателя выработался стереотип восприятия, основанный на естественной исторической прогрессии в развитии средств музыкальной выразительности, при которой изменяются и модернизируются внешние формы отображения нового (может быть, и не нового, а «вечного») содержания. Поэтому утончённая, рафинированная и в то же время скромная, непритязательная музыка XVII-XVIII веков может не пробиться сквозь причудливую роскошь романтических и постромантических созвучий. Как говорила В. Ландовска: «Если порой мы устаём от грандиозности, и нам недостаёт воздуха в густой и насыщенной атмосфере утрированного романтизма, нам нужно лишь шире открыть окно в великолепное прошлое – это освежит нашу душу» [3, 155].

Во-вторых, слуховое воображение настраивается на нужную стилевую волну, наполняется старинными мелодиями и ритмами, корректируется «игровыми» приёмами того времени, чтобы в кажущейся безликой и универсальной фортепианной звучности молодой пианист услышал сверкающий тон клавесина, чарующую пластику сладкозвучного клавикорда, мощный и полнозвучный «голос» органа. При этом художественная интуиция пополняется характерной для данного времени музыкально-смысловой плотью. Происходит это комплексно и симультанно, так как сама по себе категория музыкального стиля является целостным образованием и

не может выработаться в результате «перечислительных», последовательных действий. Путём анализа можно определить некоторую сумму признаков или черт того или иного стиля, качество же его целостности всегда больше суммы частей и не может быть арифметической суммой.

Если определять акустические (звуковые, динамические, тембровые) границы стилового пространства музыки XVII-XVIII столетий, необходимо выстроить систему отношений исторического и современного инструментария. Клавесинная звучность считается абстрактной, маловыразительной в сравнении с разнообразием динамических красок, доступных современному роялю. Это не вполне корректное утверждение укоренилось в сознании многих музыкантов. В то же время клавесин обладает неподражаемой серебристой звучностью с обширной звуковой палитрой, амплитуда которой воспринимается в динамике: от легчайшего, но точного в своей атаке укола до компактного аккордового мазка. Достаточно сравнить начало двух ранних сравнительно малоизвестных сонат Й.Гайдна – №1 *G-dur* и №2 *C-dur* (нумерация по Венскому уртекстовому изданию «Полного собрания сонат Йозефа Гайдна для клавира, выпущенного на основе автографов, рукописных копий и первых изданий под редакцией Кристи Лэндон»).

Адекватная в стилевом отношении окраска звучания достигается путём вычленения звуковой плоскости, границы которой необходимо фиксировать, для чего разрабатываются специальные двигательные и артикуляционные приёмы и ужесточается слуховой контроль. Необходимо «ограничить» динамические возможности фортепиано, так как оно, в сравнении с клавесином, «слишком» чутко реагирует на всякое изменение в прикосновении пианиста к клавишам. Из множества звуковых планов, доступных современному инструменту, желательно воссоздать динамическую зону, способную имитировать стилевую краску. Важно найти выверенные в артикуляционном плане движения, укрощающие «звуковое коварство» клавиатуры. В этом смысле потребуются отшлифовка автономных пальцевых ощущений, рука должна быть слегка фиксированной.

Играть лучше лёгкими и незаметными движениями, чтобы их едва можно было уловить. Техника пианиста основывается на принципах «жемчужной» игры, требующей филигранной чёткости, графической тонкости мелодических очертаний и отшлифованности прикосновений. Отчётливость артикуляции выражается в чистоте и ровности исполнения, отсутствии силовых нажимов, благородстве звука, в «светской» (играть на рояле легко!) грациозности манеры, воздушности и кажущейся невесомости виртуозных конструкций. При скорых темпах играть надо дозировано быстро, чтобы не «комкать» фактуру и внятно артикулировать, ясно воспроизводить мелодический и ритмический рисунок – думать и слышать пианист должен значительно быстрее, чем происходят пальцевые манипуляции.

Стремление к воспроизведению звучности клавесина не должно трактоваться как уход в замкнутый и элитарный микрокосм, воссоздающий старину как данность. Напротив, это увлекательное задание для пианиста –

создание оригинальной стильной звуковой среды, где старинная музыка воскресает для новой жизни, вспоминая забытые коммуникации. Однако далеко не всегда и не везде фактура старинных или классических сочинений излучает свет. Вспомним начало Фантазии *c-moll* К.В. 475 В.А.Моцарта. Знаковые элементы (движение унисоном по звукам уменьшенного септаккорда, нисходящие секундовые мотивы, специфическая краска тональности) свидетельствуют о подавленном, страшном и гнетущем состоянии. Будто человек пережил потрясение, стал свидетелем катастрофы. Эмоциональное ощущение передаётся через тёмный звук, «тяжёлую» ритмическую поступь, напряжённость внутренней экспрессии.

Близкий приём «стилевой настройки» – игра отдельных фрагментов, показ наиболее выразительных моментов из сочинения. Педагог словно намекает, как это будет звучать или получаться в дальнейшем, в определённом плане интригуется, давая разгореться воображению и желанию. Выстраивается система «манков», притягивающих творческую фантазию. Например, в «Думке» П.Чайковского показывается начальный фрагмент, образ сельской сцены, печальной, но светлой пасторали. Затем происходит сравнение этой темы с заключительным фрагментом пьесы, где проявляются трагические краски (свет «погашен» низким регистром, дыхание словно прерывается короткими аккордами сопровождения). Формируя стилевое пространство внутри конкретной смысловой рамки, обозначая штрихами предполагаемый «сюжет», педагог показывает регистровые оттенки темы, имитирующие оркестровые краски и служащие показу разных психологических состояний. В дальнейшем легче воспринимаются специфические черты мышления П.Чайковского, стиль которого отражается не столько в инструментальной органике, сколько в оркестровой природе изложения фортепианного текста.

Средний раздел «Думки» в характере зажигательного пляса потребует от пианиста высокого технического мастерства. Многие эпизоды написаны в неудобном фактурном изложении, следовательно, потребуют долгого приспособления. Поэтому уместно показать фактурные изменения, при которых материал переносится из одной руки в другую. При этом внутренняя энергия музыканта (эмоциональная, психологическая) высвобождается от ненужных технологических затрат, что облегчает вхождение в художественную образность этого раздела, требующую духовной раскрепощённости, высокого энергетического тонуса и свободы движения. Приспосабливая игровые приёмы к художественным и технологическим задачам, добиваемся стилевой адекватности, при которой исполнительские средства внутренне осмыслены и взаимосвязаны, работают на создание единого стилевого пространства.

Стиль в музыкальной педагогике и, в частности, на игровом поле фортепианного класса выступает в качестве двуликого Януса. С одной стороны, он статичен по отношению к нотному тексту, как к фиксированному инварианту, самодостаточному феномену. Все позиции текста должны быть, безусловно, признаваемы исполнителем, и с этой точки зрения он подлежит максимально точному прочтению. С другой стороны,

стиль – сам по себе есть динамическая система и как творческий процесс он раскрывает потенции исключительно и преимущественно в исполнительской интерпретации. Здесь он воспринимается в динамике, отражая процесс создания нового исполнительского текста, который по своей сути инвариантен. В этом смысле стиль подобен генетической структуре, порождающей модели, задающей программу действий для педагога и воспринимающего субъекта. При этом каждый новый исполнительский акт даёт интерпретацию текстового инварианта, исходной модели, отличную от неё, как будто исполнитель воспроизводит каждый раз новый вариант стиля.

Педагог, работая с учеником в определённом стилевом пространстве, имеет в виду некую «идеальную модель». Основные контуры и границы её более или менее чёткие по очертаниям. Слушая ученика, педагог стремится уловить художественные намерения, оценить индивидуальные возможности пианиста и соотнести их с присутствующей в его сознании и слуховом восприятии некоей инвариантной структурой. Представляемая модель нестабильна и способна к модификациям. Её возможная неопределённость как «идеальной структуры» инварианта обусловлена рядом обстоятельств, зависит от множества объективных и субъективных факторов.

Покажем реализацию инвариантно-вариантных качеств категории «стиль» на примере финала Сонаты Й.Гайдна *Es-dur* (на $\frac{3}{4}$) № 59, которая написана в 1789-1790 годах и посвящена госпоже Марианне фон Генцингер. Мелодический мотив, начиная с «приседающего» затакта, настраивает исполнителя на живость танцевальной стихии. Гайдн не даёт жанрового указания – *Menuetto* (как, например, в финале Сонаты *cis-moll* № 49), он пишет – *Finale* и уточняет – *Tempo di Menuetto*. Композитор словно не настаивает на том, что финал есть обязательно менуэт, предоставляя исполнителю право выбора жанровой установки. Представим несколько возможных концепций финала. Установим исходные данные. В музыке присутствуют признаки танцевальности и этикетной элегантности, свойственные природе менуэта, чувствуется добродушный юмор, кроме того, можно заметить в структуре рондо наличие сюжетных картин как проявление внешних форм отражения в музыке живого содержательного начала.

В первом варианте представим финал как номер стилизованного танцевального характера. Воспользуемся подсказкой А.Рубинштейна: «я вижу публику: дам, которым туалет едва позволяет двигаться и которые, покачивая головами, улыбаются его грациозным мелодиям и наивным музыкальным весёlostям, аплодируя своими веерами, – мужчин, которые, нюхая табак и пощёлкивая по табакерке, восклицают: “Уж выше нашего старика Гайдна всё-таки не найти!”» [5, 31-32]. В этом случае будем активно (но не чрезмерно) «приседать» на характерную для менуэта третью долю. В тексте (рефрен) она подчёркнута лигой, украшением в виде группетто или широким интервалом в мелодии. Особую характерность танцевальным движениям придаст приём контрастного сочетания штрихов *staccato* и *legato* в мелодической линии. В партии левой руки будем аккуратно и педантично

выполнять штрих «двоечки», как цепь попарно залигованных восьмых. В этом исполнительском варианте темп приближен к *Moderato*.

Во втором варианте сосредоточим внимание на юмористических элементах. Поможет реализация моноштриха *quasi staccato* или *poco legato* в партии левой руки, где следует добиться артикуляционной точности и интонационного выделения слабых долей, создающих «приседающий мини-мотив». В следующем эпизоде аналогичная партия сопровождения может предстать в строгой манере *non legato* с подчёркиванием лёгким *marcato* тонического звука, приходящегося на каждую четверть в такте, что в сочетании создаст игровой комический эффект. В верхнем мелодическом голосе относительно плотный нажим на третью долю исчезнет, появится лёгкий переход к сильной доле следующего такта, подчёркивающий горизонталь (в этом случае педантичность выполнения авторской лиги подвергнется исполнительской коррекции). Украшение на третьей доле видоизменится, группетто будет исполняться с продуманной ритмической неровностью, при которой нижний звук легко подчёркивается (необходима артикуляционная поддержка этого замысла). Темп в этом случае «прибавляется», *Moderato con motto* или *Allegretto ma non troppo*, но ускорять движение следует осторожно, чтобы не «скомкать» прозрачную мелодическую ткань.

Третий вариант (картинный) более контрастен в сопоставлении эпизодов и рефрена: в темповом, динамическом, артикуляционном плане. Так, рефрен, который должен по определению исполняться в постоянном темпе, будет контрастировать с более спокойным (первый эпизод) и более живым (второй эпизод) движением. Динамический и артикуляционный планы объединяются. Исполняя рефрен в однотипной *quasi*-клавесинной манере (плоская горизонталь, лёгкие и чёткие касания), в эпизодах появится контрастная регистровая динамика и разнообразная фортепианная артикуляция (дифференциация мелодического голоса и фона, педальные эффекты). Если применять подобные приёмы расчленения, заметим, что внутри каждого раздела свобода ритмических отклонений должна быть ограничена. Левая педаль для контрастности уместна как колористический приём. В целом, должна присутствовать простота и грация, выразительность и юношеская свежесть без ложной аффектации.

Использованная литература

1. Автономова, Н.С. Метафорика и понимание // Загадка человеческого понимания. Под общ. ред. А.А. Яковлева; Сост. В.П. Филатов. – М.: Политиздат, 1991.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – М.: Советский композитор, 1990.
3. Ландовска, В. О музыке. – М.: Радуга, 1991.
4. Николаева, А.И. Стилевой подход в фортепианно-исполнительском классе педагогического вуза как фактор формирования личности ученика-музыканта : монография. – М.: изд-во «Прометей» МПГУ, 2003.
5. Рубинштейн, А.Г. Музыка и её представители. – СПб.: Союз художников, 2005.

ТЕМА № 10.

ОСОБЕННОСТИ НОТНЫХ ТЕКСТОВ Й. ГАЙДНА

Вначале определим некоторые принципиальные установки. «Понятие “интерпретация” относится, прежде всего, к области познания, поскольку её можно оценивать и различать главным образом по тому, прибавляет ли она что-нибудь к уже имеющемуся представлению о произведении, расширяет, обогащает ли его» [3, 11]. Известно, что вариантная множественность интерпретаций обеспечивает музыкальному сочинению подлинно художественное бессмертие. Включая в художественный контекст современные музыкально-образные идеи, исполнительство способно по-новому представлять известные классические произведения, обнаруживая в них новый содержательный подтекст, показывая то, что ранее казалось несущественным. Любой исполнительский анализ, по сути, есть анализ описательный, сравнительный и субъективный. Его главная черта заключается «в утверждении приоритета субъективности как установки в познании произведения, эта субъективность отражает сущность творческой работы музыканта» [1, 98-99], которая оперирует понятиями, далёкими от чёткости научных дефиниций.

Специфика исполнительского анализа в фортепианном классе состоит в его способности к непрерывному процессуальному развёртыванию и учёту индивидуальных особенностей воспринимающих субъектов. Он должен быть направлен на понимание авторского стиля, на художественное познание музыкального сочинения, на формирование потенциального «свёрнутого» образа произведения. Диалектическая природа интерпретации связана, как с материальными проявлениями, доступными анализу через систему выразительных средств, так и с идеальными представлениями, выражающими себя в трактовке содержательной, образно-смысловой стороны. При анализе клавирных сонат это выражается в соотношениях содержания и формы, означаемого и означающего, типологического и индивидуального, интуитивного и рационального.

Представим начальный этап работы как процесс вхождения в стилевое пространство. Чтобы почувствовать стиль как общность повторяющихся признаков, свойственную некоторому множеству отдельных явлений, необходимо, чтобы в фортепианном классе звучало много музыки избранного композитора. Многие концертирующие пианисты стремятся исполнять монографические программы, чтобы полнее «погрузиться» в творчество одного композитора, представить для себя и для слушателей разные, нередко полярные грани по сути единого и целостного явления –

композиторского стиля. Монографические программы полезны, так как дают возможность объединить весь класс единым стилевым пространством, почувствовать музыку Гайдна на ментальном уровне, создать возможность наибольшего «вхождения» и концентрации на стилевых особенностях, когда, слушая много клавирной музыки, можно ощутить, понять, почувствовать характерные образы и настроения, интонации и ритмы, композиционные структуры и фактурные приёмы.

В этом случае в слуховом восприятии молодых музыкантов формируется предварительное стилевое пространство. Совершенно очевидно, что оно должно быть «нейтрализовано» от музыкально-стилевых наслоений последующего времени. Ведь у современного исполнителя и слушателя, каковыми они являются, выработался стереотип восприятия, основанный на естественной исторической прогрессии в развитии средств музыкальной выразительности, при которой пополняются, изменяются и модернизируются внешние формы отображения нового (может быть, и не нового, а постоянного «вечного») содержания. Поэтому утончённая, рафинированная и в то же время скромная и непритязательная музыка композиторов XVII-XVIII веков может не пробиться сквозь роскошь и изысканность романтических и постромантических созвучий. Представим, насколько гипотетически сложно пианисту приступить к изучению клавирной сонаты Гайдна, если он только что выступал с каким-либо развёрнутым произведением Листа или Брамса, Рахманинова или Скрябина. Естественно, ему необходима «перенастройка».

При погружении в музыку одного композитора, в частности, Гайдна воображение пианистов настраивается на нужную стилевую волну, наполняется старинными мелодиями и ритмами, корректируется «игровыми» приёмами того времени, чтобы в кажущейся безликой и универсальной фортепианной звучности засверкал звонкий тон концертного клавесина, появилась чарующая пластика сладкозвучного клавикорда. При этом художественная интуиция пополняется характерной для гайдновского времени музыкально-смысловой плотью. Можно использовать разные способы «музыкального погружения» и предварительной настройки.

Среди клавирных сонат встречаются разные по степени сложности сочинения: от наиболее простых, кратких по форме, доступных по изложению ранних «дивертисментов» до масштабных композиций позднего стиля, отличающихся усложнением фортепианной фактуры и виртуозного мастерства. В то же время в каждом музыкальном вузе существуют и свои индивидуальные репертуарные пристрастия, выдвигающие те или иные сочинения Гайдна на «передовые» позиции. Этим обстоятельством обусловлен выбор сонат для исполнительского анализа, чтобы на их примере показать характерные особенности, проанализировать типичные ошибки и сложности, возникающие при интерпретации, предложить возможные пути для их устранения.

Соната № 49/36 *cis-moll*.

Написана между 1777 и 1779 годами, состоит из трёх частей, причём менуэт выполняет функции финала и является по движению самой спокойной частью. Патетический характер первой части и весьма скорый темп второй части предваряют некоторые черты стиля Бетховена. Первая часть *Moderato* построена на антитезе двух тем, причём контраст распространяется и на тональные миноро-мажорные соотношения *cis-moll* и *E-dur*, и на тип фактурного изложения, а также на артикуляцию и динамику. Обозначим его в качестве концептуального аспекта драматургии. В то же время в самой главной партии сразу возникает, как у Бетховена, противопоставление (диалог) двух контрастных элементов: активного и пассивного, напористого и жалобного, неумолимой судьбы и кроткого смирения. Вспомним, что в 1774 году появился роман И.Гёте «Страдания молодого Вертера, ставший для художников манифестом субъективной эмоциональности, «вертерианские мотивы» звучат и у К.Ф.Э.Баха, и у В.А.Моцарта, а в данном случае угадываются и в конфликтах главной партии гайдновской сонаты *cis-moll*.

В продолжение «вертерианской» темы, при дальнейшем анализе обязательно обратим внимание на хроматизацию музыкальной ткани, интонационные и регистровые контрасты, драматичные ритмические нарастания и торможения, прерывающие действие декламационные паузы. Традиционный фон классического аккомпанемента теряет абстрактную отвлечённость и сам становится действенной тематической фигурой. Впечатляет техническое усовершенствование и размах фактуры, где существенную роль начинает играть октавная техника: простые и ломаные интервалы, которые используются не только как виртуозный элемент, но и как имитация двухголосия в разнообразных артикуляционных штрихах.

Главный мотив наступательного унисонного хода, состоящий из опорной доли, усиленной группетто, и движения по звукам тонического трезвучия, воплощает драматичный приподнятый характер. В связи с этим обозначенное в нотном тексте *staccato* в виде клинышек не стоит играть слишком легко и остро, иначе можно потерять ощущение энергичной поступи. Здесь лучшим будет штрих не слишком тяжёлого и чуть облегчённого *portamente*. Конечно, следует помнить утверждение Л.Ройзмана, что «Й.Гайдн, как это было принято в его время, отчетливо различал в своей записи клиньевые *staccato* от обыкновенного *staccato*, обозначаемого точками» [2, 111]. В данном случае подробная штриховая детализация в руках умелого пианиста может стать средством психологической выразительности. Ответные реплики, противостоящие заглавному элементу главной партии, распределены между двумя руками при дважды уточнённой динамической ремарке автора – *piano*. Акустически необходим люфт после драматического *forte*, чтобы не пропал первый звук фактурно-обнаженного мотива в правой руке. Лиги в левой руке предполагают мягкий нажим в середине мотива для ритмической уверенности, притом, что связывать желательно только те терции, которые

подпадают под лигу, а терцию, приходящуюся на сильную первую долю такта, следует отделять.

Первый парадокс авторской записи отмечаем при анализе выписанного в тексте форшлага. Он означен шестнадцатой и не перечёркнут, что должно подчёркивать его длину, но предстоит он тематическим тридцатьвторым длительностям выписанного группетто. Методом проб-вслушиваний устанавливаем, что, если играть форшлаг «в такт», за счёт основного времени группетто и неторопливо, получаем ритмическую «разбалансировку», «размазывающую» основной рисунок. Если же играть его «за такт», раньше времени группетто, кратко и безударно, определённо относя его к первому звуку группетто, то усиливается эффект мужественности, и мотив приобретает большую ритмическую строгость и чёткую мелодическую конфигурацию. Прямая ритмическая педаль допустима только на первом звуке, чтобы придать ему компактность и тембровую сочность, и на звуках разложенного арпеджио, чтобы, во-первых, они не звучали слишком кратко, как тридцатьвторые, а, во-вторых, по желанию пианиста могли превратиться из линейной последовательности в воображаемую аккордовую вертикаль. Данные приёмы придадут начальному импульсу главной партии собранность и несколько суровый оттенок патетики.

Следующая неожиданность авторской записи обнаруживается при расшифровке украшений. Во втором такте внимание привлекает характерный знак перечёркнутого группетто, получивший наименование «гайдновский орнамент», по причине того, что никакие иные композиторы не ставили подобный вертикальный штрих в середине группетто. Обычную графику ~ этого орнамента Гайдн использует в побочной теме. Оба типа украшения исполняются аналогично, с верхней вспомогательной ноты и состоят из четырёх звуков, окружающих основной тон в первом случае и заполняющих пространство между соседними звуками – во втором. Одной из причин странной записи может быть стремление композитора развести две темы, придав ещё более упругий характер одной из них и более плавный – второй. Соответственно, пианист должен перечёркнутое группетто исполнить компактно в ритмическом и артикуляционном плане, а обычное группетто – более плавно, закруглённо и близко к клавишам.

Непоследовательность записи проявляется на уровне сопоставления экспозиции и репризы: в первом случае ломаные октавы представляют форшлаг к мелодической ноте в интервале октавы, во втором – они выписаны как типовая техническая формула. Возникает вопрос, следует ли играть аналогичные фрагменты однотипно в ритмическом отношении или же попробовать разные ритмические рисунки, что может усилить игровой момент. Форшлаговый фрагмент при этом превращается в обратный пунктирный ритм, воспроизводя эффект подпрыгивающей походки. Кстати, сразу за ними появляется неожиданная (знак *sforzato*) остановка на длинных половинных нотах, которые символично и загадочно опускаются вниз по малым секундам, театрально «преувеличивая» роль внутрифункционального разрешения двойной доминанты, и этим эффектом напряжённо

«оттягиваемой пружины» подводя к утверждению завершающего экспозицию мажорного каданса.

В дальнейшем подобный приём Гайдн применит в первой части поздней Сонаты № 62/52 *Es-dur* (в аналогичном, но развёрнутом в драматургическом и динамическом планах, контексте). В конце экспозиции заметим выписанные мелкими нотками арпеджиато, которые следует играть абсолютно по правилам, за счёт основной ноты (иначе появятся пустоты в гармонической вертикали, что в итоговом построении нежелательно) и с острым артикуляционным акцентом (знак клинышка) на мелодическом контуре (нижний и верхний звуки аккордов)

Обратить внимание следует и на конец разработки, где показан гармонический ритм, передающий эффект сжатия: гармонические фигурации меняются сначала по тактам (при этом басовая основа, двигаясь по хроматизмам, создаёт эффект «наплывающих» гармонических волн), потом два раза в такт и, наконец, на каждую четверть. Эта кульминационная точка на доминантовой основе должна быть тщательно подготовлена, а динамика драматического подхода точно просчитана, чтобы не произошло преждевременного энергетического распыления исполнительских средств. Артикуляционные акценты подчёркивают гармонический ритм, сохраняя (при активном вращательном движении кисти) энергичную пульсацию ломаных арпеджий. При этом следует подумать о том, чтобы акцентное подчёркивание охватывало все звуки, создающие иллюзорный акустический аккордовый комплекс (нельзя ограничиться только акцентами нижнего голоса, это основа, на которой должна «собраться» вся гармония целиком). В этом фрагменте (переход от разработки к репризе) ясно ощущается «предвестие Бетховена», его знаменитой Сонаты соч.27 №2 *cis-moll*, так называемой «Лунной». Близость выражается и в тональном освещении, и в фактурном изложении, и в эмоциональном динамическом наполнении.

Впечатляет и вторая часть гайдновской сонаты – *Scherzando* в тональности VI-й ступени *A-dur*, филигранная отделка которого в весьма быстром темпе *Allegro con brio*, а также интонации среднего раздела в одноимённом миноре вызывают ассоциации со многими страницами клавирных сочинений Моцарта, написанных в тональностях *A-dur* – *a-moll*. Здесь форшлагги в рефрене исполняются по правилам, разбивая основную длительность на две шестнадцатые, напоминая знаменитый моцартовский финал Сонаты *A-dur* K.V.311 – *Allegretto alla Turca*. Использование «восточных» языковых стереотипов были весьма популярно для композиторской практики того времени. Это выбор тональности *a-moll*, повышение четвёртой ступени лада, постоянное присутствие характерной ритмической фигуры из четырёх шестнадцатых и восьмой или четверти, равномерность движения восьмых сопровождения – весь этот мелодико-гармонический и ритмический комплекс, как правило, при очень быстром темпе в том или ином виде присутствовал в творчестве многих современников Гайдна.

Важно, чтобы при скором движении чётко прочитывался пунктирный ритм начальной формулы, придающий мотиву озорной шутливый характер.

Причём снимать последнюю тридцатьвторую под лигой следует осторожно, так как в ней скрыто угадывается начало интервальной игры между чистой и уменьшенной квинтой. Игровой характер продолжают фактурные и регистровые перестановки: срединный эпизод переводится в верхний регистр, где выдержанные и строгие мелодические контуры рассыпаются в фигуративной игре чередующихся рук. Контрастная динамика *forte* – *piano* – *forte* используется при варьированном повторе рефрена, где сохраняется гармоническая основа, но заметная ритмическая перефокусировка основного мотива в соединении с бравурной мелкой техникой сообщает новый энергетический импульс предельно скорому движению. В данном случае динамический и фактурный контраст можно усилить контрастом артикуляционных приёмов, хотя они никак не выписаны в тексте. Предположим, что фрагмент *forte* будем исполнять крепкими точечными ударами с достаточно высоким замахом пальцев. Противоположные штриховые приёмы покажем во фрагменте *piano* – близкое расположение кончиков пальцев к клавишам, мягкое «стелющееся» прикосновение при мелких горизонтальных кистевых движениях. Завершается *Scherzando* динамизированным рефреном, который изложен с поистине виртуозным размахом.

Третья часть – *Menuet* – образец «разрезающего» финала, когда после драматического напряжения первой части и энергичного *Scherzando* второй – приходит желанное отдохновение, уход в стилистику галантного танца. Уже первый мотив легко ассоциируется с элегантными позами, приседаниями и замиранием танцевальной фигуры. В его конце замечаем характерный гайдновский орнамент – перечёркнутое группетто, которое может быть ритмически более или менее собрано: расшифровывается (естественно, за счёт основной длительности) либо шестнадцатыми, либо восьмыми. Кстати, незадолго до конца части Гайдн предложит исполнителю выбор, записав одно над другим два украшения – перечёркнутое группетто и неперечёркнутый мордент. Последний является предпочтительнее, так как необходимо учесть длинный форшлаг перед основной длительностью, что делает исполнение группетто затруднительным. Строгие правила барокко расшифровывали подобное украшение как равномерное заполнение основной длительности, вместо половинки должно прозвучать две четверти. В анализируемом фрагменте ритмическая расшифровка может иметь варианты, например, восьмая и четверть с точкой. В этом случае не столь резко останавливается предыдущее движение восьмушек и для элегантного выполнения украшения остаётся чуть больше времени. Средняя часть *Trio* в одноимённом *Cis-dur*'е приносит с собой «сладкую» нотку безмятежной идиллии. Упоительно звучат «согласные» терции, а ритмика не содержит никаких резких поворотов и неожиданных столкновений. Обратим внимание на обилие лиг, которые диктуют свои фразировочные правила. Итак, драматургически концепция сонатного цикла строится по закручивающейся спирали, когда в «воронку» наименьшей части (финала), исчезая, скрывается патетика и драматизм, юмор и энергия предыдущих частей.

Использованная литература

1. *Рагс, Ю.Н.* Исполнительский анализ музыкального произведения // Традиции русской художественной культуры : Межвуз. сб. науч. трудов. Москва–Волгоград : Современник, 2000. – Вып. 3.
2. *Ройзман, Л.И.* Фортепианное творчество Й.Гайдна // Как исполнять Гайдна : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004.
3. *Kaiser, I.* Beethoven's 32 Klaviersonaten und Interpreten. Frankfurt am Main, 1975.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт, Г. В.А.* Моцарт. Ч. 1, кн. 1 / Герман Аберт : пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К.К. Саквы.– М. : Музыка, 1987. – 543 с., нот., ил.
2. *Аберт, Г. В.А.* Моцарт. Ч. 1, кн. 2 / Герман Аберт : пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К.К. Саквы – М. : Музыка, 1988. – 606 с., нот., ил.
3. *Аберт, Г. В.А.* Моцарт. Ч. 2, кн. 1 / Герман Аберт : пер. с нем. и коммент. К.К. Саквы. – М. : Музыка, 1989. – 495 с., нот.
4. *Аберт, Г. В.А.* Моцарт. Ч. 2, кн. 2 / Герман Аберт : пер. с нем. и коммент. К.К. Саквы. – М. : Музыка, 1990. – 558 с., нот., ил.
5. *Автономова, Н.С.* Метафорика и понимание / Н.С. Автономова // Загадка человеческого понимания / Под. общ. ред. А.А. Яковлева; Сост. В.П. Филатов. – М. : Политиздат, 1991. – с. 95-113.
6. *Акопян, Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л.О. Акопян. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
7. *Алексеев, А.Д.* Творчество музыканта-исполнителя на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего / А.Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1991. – 104 с.
8. *Алексеев, А.Д.* Интерпретация музыкальных произведения / А.Д. Алексеев. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – 92 с.
9. *Алексеев, А.Д.* История фортепианного искусства: учебник: в 3-х ч. 2-е изд. / А.Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. – 415 с., нот.
10. *Арановский, М.Г.* Концепция музыкального стиля в работах М.К.Михайлова / М.Г. Арановский // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Л. : Музыка, 1990. – С. 13-38.
11. *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
12. *Арановский, М.Г.* Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / М.Г. Арановский // Русская музыка и XX век – М. : ГИИ, 1998. – С. 7-25.
13. *Арнхейм, Р.* Стиль как проблема гештальта // Рудольф Арнхейм // Новые очерки по психологии искусства. – М. : Прометей, 1994. – С. 280-295.
14. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – М.-Л. : Музгиз, 1971. – С. 300-355.
15. *Бадура-Скода, Е. и П.* Интерпретация Моцарта / Е. и П. Бадура-Скода : пер. с нем. Ю.А. Гальперина. – М. : Музыка, 1972. – 373 с., вкл., ил.
16. *Баренбойм, Л.А.* Николай Григорьевич Рубинштейн: История жизни и деятельности / Л.А. Баренбойм. – М. : Музыка, 1982. – 278 с., ил.

17. *Барринова, М.Н.* Очерки по методике фортепиано / М.Н. Барринова. – Л., 1926. – Ч. 2. – С. 90-93.
18. *Барт, Р.* От произведения к тексту / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс : Универс : Рея, 1994. – 615 с.
19. *Бахтин, М.М.* Эстетика словесного творчества. Примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 2-е изд. – 444 с.
20. *Бахтин, М.М.* Человек в мире слова. Сост., авт. предисл. и примеч. О.Е. Осовский / М.М. Бахтин. – М. : Изд-во Рос. открытого ун-та, 1995. – 139 с.
21. *Бобровский, В.П.* Статьи. Исследования / В.П. Бобровский. – М. : Советский композитор, 1988. – 293 с.
22. *Бобровский, В.П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. Вып. I. – 268 с.
23. *Богин, Г.И.* Субстанциальная сторона понимания текста : учеб. пособие / Г.И. Богин. – Тверь : ТГУ, 1993. – 137 с., ил.
24. *Бодки, Э.* Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха / Эрвин Бодки. – М. : Музыка, 1997. – 388 с., нот.
25. *Бочкарёв, Л.Л.* Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарёв. – М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с., ил.
26. *Браудо, И.А.* Артикуляция (О произношении мелодии) / И.А. Браудо. – Л. : Музыка, 1973. – 198 с.
27. *Браудо, И.А.* Об органной и клавирной музыке / И.А. Браудо. – Л. : Музыка, 1976. – 152 с.
28. *Братусь, Б.С.* Аномалии личности / Б.С. Братусь. – М. : Мысль, 1988. – 301 с.
29. *Брудный, А.А.* Психологическая герменевтика: учеб. пособие / А.А. Брудный. – М. : Лабиринт, 1998. – 332 с., ил.
30. *Вёльфлин, Г.* Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вёльфлин : пер. с нем. А.А. Франковского, вступ. ст. Р.Пельше. – Москва : В.Шевчук, 2009. – 289 с., ил.
31. *Виноградов, В.В.* Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М. : Художественная литература, 1961. – 612 с.
32. *Вицинский, А.В.* Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: Психологический анализ / А.В. Вицинский. – М. : Классика-XXI, 2003. – 100 с.
33. *Власов, В.Г.* Стили в искусстве: Словарь / В.Г. Власов. – СПб. : Лита, 1998. – 672 с.
34. *Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса : пер. с нем., вступ. ст., коммент. Л.Кириллиной. – М. : Классика-XXI, 2007. – 224 с., ил.*
35. *Вольф, К.* Уроки Шнабеля / Конрад Вольф : пер. с англ. В. Бронгулеева. – М. : Классика-XXI, 2006. – 171 с., нот.
36. *Выготский, Л.С.* Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.

37. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер : пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 699 с.
38. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Л.Е. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1990. – 2-е изд., доп. – 288 с.
39. Гизекинг, В. Интерпретация Баха на современном рояле / Вальтер Гизекинг // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 7. – С. 237-241.
40. Гирфанова, М.Е. Учение о такте М. Преториуса / М. Гирфанова // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко : сб. науч. тр. / сост. А.М. Меркулов – М. : Изд-во МГК, 2001. – Сб. 32. – С. 78-92.
41. Гольденвейзер, А.Б. 32 сонаты Бетховена: Исполнительские комментарии / сост., ред. Д. Благой / А.Б. Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1966. – 287 с.
42. Голубовская, Н.И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская. – Л. : Музыка, 1985. – 142 с.
43. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Иосиф Гофман : пер. с англ. Г.А. Палова; ред., вст. ст. и прим. Г.М. Когана. – М. : Госмузиздат, 1961. – 223 с.
44. Григорьев, Л., Платек, Я. Современные пианисты / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Советский композитор, 1990. – 2-е изд., испр. и доп. – 416 с.
45. Григорьев, В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. / сост. М.А. Смирнов. – М. : Музыка, 1988. – С. 69–86.
46. Григорьева, Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г.В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с., нот.
47. Григорьева, Г.В. Музыкальные формы XX века: учеб. пособие / Г.В. Григорьева. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 2004. – 175 с., нот.
48. Грицевич, В.С. История стиля в фортепианном исполнительстве / В.С. Грицевич. – М. : МГК, 2000. – 148 с.
49. Гуманистическая парадигма и личностно-ориентированные технологии профессионально-педагогического образования / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.В. Лубков, Л.С. Подымова и др. – М. : Прометей, 1999. – 116 с.
50. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Дебюсси. – М.-Л. : Музыка, 1964. – 277 с.
51. Дебюсси и музыка XX века: сб. ст. – Л. : Музыка, 1983. – 247 с., нот.
52. Демченко, А.И. Альфред Шнитке: Контексты и концепты / А.И. Демченко. – М. : Композитор, 2009. – 296 с., ил.
53. Друскин, М.С. И.С. Бах / М.С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с., портр., ил.
54. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман / Д.В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
55. Залевская, А.А. Введение в психолингвистику / А.А. Залевская. – М. : РГГУ, 1999. – 382 с.

56. *Захарова, О.И.* Риторика и западноевропейская музыка XVIII-первой половины XVIII века: принципы, приёмы / О.И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с., нот.
57. *Зенкин, К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К.В. Зенкин. – М. : [Б. и.], 1997. – 415 с.
58. *Зинченко, В.П.* Живое знание: учеб. пособие / В.П. Зинченко. – Самара : Изд-во Самар. гос. пед. ун-та, 1998. – Ч. 1. – 212 с.
59. *Ильин, И.А.* Одиноким художник: Статьи, речи, лекции / сост., предисл., примеч. В.И. Беловой / И.А. Ильин. – М. : Искусство, 1993. – 347 с.
60. Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. – М. : Изд-во МГК, 1998. – 154 с.
61. *Казанцева, Л.П.* Автор в музыкальном содержании / Л.П. Казанцева. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с., нот.
62. *Казанцева, Л.П.* Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учеб. пособие / Л.П. Казанцева – Астрахань : ГП АО ИПК «Волга», 2005. – 112 с.
63. *Каратыгин, В.Г.* Избранные статьи. / Сост., прим. О.Л. Данскер. Под ред. Ю.А. Кремлева / В.Г. Каратыгин. – 351 с.
64. *Карташева, Л.А.* Определение индивидуального стиля обучаемого по содержательно-когнитивным компонентам деятельности / Л.А. Карташева // Когнитивное обучение: современное состояние и перспективы. Отв. ред. Т. Галкина, Э. Лоарер. – М. : Институт психологии РАН, 1997. – С. 267-296.
65. *Кириллина, Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина. – М. : МГК, 1996. – 192 с.
66. *Кириллина, Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика / Л.В. Кириллина. – М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. – 376 с.
67. *Кнабе Г.С.* Основы общей теории культуры. Методы науки о культуре и ее актуальные проблемы / Г.С. Кнабе // История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций. М., 1998. – С. 37-89.
68. *Коган, Г.М.* Избранные статьи / Г.М. Коган. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып.2. – 265 с.
69. *Кокорева, Л.М.* Михаил Плетнев / Л.М. Кокорева. – М. : Композитор, 2005. – 168 с.
70. *Конен, В.Дж.* К проблеме «Бетховен и его последователи» / В.Дж. Конен // Бетховен : сб. ст. – М. : Музыка, 1972. – Вып. I. – С. 17–35.
71. *Конен, В.Дж.* Очерки по истории зарубежной музыки / В.Дж. Конен. – М. : Музыка, 1997. – 640 с.
72. *Копчевский, Н.А.* Клавирная музыка: вопросы исполнения / Н.А. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.

73. *Копчевский, Н.А.* «Детский уголок» Дебюсси: Стилистические параллели и вопросы исполнения / Н.А. Копчевский // Вопросы фортепианной педагогики. – М. : Музыка, 1976. – Вып.4. – С. 171-205.
74. *Корто, А.* О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы / Альфред Корто. – М. : Музыка, 1965. – 142 с.
75. *Корыхалова, Н.П.* Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н.П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
76. *Корыхалова, Н.П.* Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 242 с., нот.
77. *Кремлев, Ю.А.* Фортепианные сонаты Бетховена / Ю.А. Кремлев. – М. : Советский композитор, 1970. – 335 с.
78. *Кудряшов, А.Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков [Текст]: учеб. пособие / А.Ю Кудряшов. – СПб : Изд-во «Лань», 2006. – 432 с., ил.
79. *Куперен, Ф.* Искусство игры на клавишине / Франсуа Куперен : пер. с франц. О.А. Серовой-Хортик. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.
80. *Курт, Э.* Тонпсихология и музыкальная психология. Гл. 2: Структура музыкального восприятия / Эрнст Курт // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. – М., 2001.
81. *Ландовска, В.* О музыке / Ванда Ландовска : пер. с англ., послесл. А.Е. Майкапара. – М. : Радуга, 1991. – 437 с.
82. *Леймер, К.* Современная фортепианная игра / Карл Леймер // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / Вст. ст., сост., общ. ред., С.М. Хентовой. – С. 169-184.
83. *Леонтьев, Д.А.* Психология смысла: Природа, строение и динамика смысловой реальности: учеб. пособие / Д.А. Леонтьев. – М. : Смысл, 2007. – 3-е изд., доп – 510 с., ил., табл.
84. *Либерман, Е.Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 235 с.
85. *Либин, А.В.* Единая концепция стиля человека: метафора или реальность? А.В. Либин. // Стиль человека: психологический анализ / Под ред. А.В. Либина. – М. : Смысл, 1998. – С. 109–124.
86. *Ливанова, Т.Н.* На пути от возрождения к Просвещению XVIII века (некоторые проблемы музыкального стиля) / Ливанова, Т.Н. // От эпохи Возрождения к двадцатому веку: Проблемы зарубежного искусства. – М.: Акад. наук СССР, 1963. – 272 с.
87. *Ливанова, Т.Н.* Статьи, воспоминания / Сост. Д.А. Арутюнов, Вл.В. Протопопов / Т.Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1989. – 432 с.
88. *Ливанова, Т.Н.* Теория музыкальных стилей / Т.Н. Ливанова // Скребков С.: Статьи и воспоминания. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 296-308.
89. *Лобанова, М.Н.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М.Н. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.

90. *Лобанова, М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 319 с.
91. *Логинова, Л.Н.* О слуховой деятельности музыканта-исполнителя: Теоретические проблемы / Л.Н. Логинова. – М. : МГК, 1998 – 176 с., ил., нот.
92. *Лосев, А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. — М. : Искусство, 1995. — 320 с.
93. *Лосев, А.Ф.* Из книги «Теории стиля». Модернизм и современные ему течения / А.Ф. Лосев // Контекст – 1990. Литературно-теоретические исследования / Отв. ред. А. В. Михайлов. – М., 1990. – С. 25-53.
94. *Лосев, А.Ф.* Музыка как предмет логики // Форма-Стиль-Выражение / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1990. – С. 405-602.
95. *Лосев, А.Ф.* Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев, сост. и авт. предисл. А.А. Тахо-Годи. – Киев: Collegium, 1994г. – 288 с.
96. *Лосев, А.Ф.* Диалектика художественной формы // Форма-Стиль-Выражение / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – С. 884-885.
97. *Лосев, А.Ф.* Форма-Стиль-Выражение. Послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с., портр.
98. *Лонг, М.* За роялем с Дебюсси / Маргерит Лонг : пер. с франц. Ж. Груданской. – М. : Советский композитор, 1985. – 157 с.
99. *Лонг, М.* За роялем с Клодом Дебюсси, Габриелем Форе, Морисом Равелем / Маргерит Лонг : пер. с франц. Ж. Груданской. – М. : Композитор, 2000. – 288 с., ил.
100. *Лотман, Ю.М.* Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – С. 17-49.
101. *Лурия, А.Р.* Язык и сознание / А.Р. Лурия. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1998. – 2-е изд. – 335 с., ил.
102. *Мазель, Л.А.* Строение музыкального произведения / Л.А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.
103. *Малинковская, А.В.* Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков: Очерки / А.В. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 191 с.
104. *Мальцев, С.М.* Нотация и исполнение / С.М. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя: Статьи. Очерки. Исследования. – М. : Советский композитор, 1976. – Вып. 2. – С. 68-104.
105. *Мальцев, С.М.* О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 85 с., нот., ил.
106. *Мартынов, И.И.* Морис Равель / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 317 с.
107. *Медушевский, В.В.* Музыкальный стиль как семиотический объект / В.В. Медушевский // Журн. «Советская музыка». – 1979. – № 3. – С. 24–39.
108. *Медушевский, В.В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» / В.В. Медушевский. // Восприятие музыки : сб. ст. / ред.-сост. В.Н. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – С. 141- 155.

109. *Медушевский, В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – С. 80-136.
110. *Медушевский, В.В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В.В. Медушевский // Восприятие музыки : сб. ст. / ред.-сост. В.Н. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – С. 178-195.
111. *Медушевский, В.В.* Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – М. : Музыка, 1993. – С. 28-59.
112. *Меркулов, А.М.* Фортепианные сюитные циклы Шумана [Текст]: Вопросы целостности композиции и интерпретации / А.М. Меркулов. – М. : Музыка, 2006. – 95 с., нот.
113. *Меркулов, А.М.* «Венский уртекст» клавирных сонат Гайдна в работе пианиста-педагога / А.М. Меркулов // Вопросы музыкальной педагогики : науч. тр. – М. : Изд-во МГК, 1997. – Вып. 11. – Сб. 16. – С. 88-97.
114. *Меркулов, А.М.* Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации / А.М. Меркулов // Как исполнять Гайдна: учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 147-187.
115. *Меркулов, А.М.* Клавирные сочинения Й.Гайдна: для клавикорда, клавесина или фортепиано? / А.М. Меркулов // Как исполнять Гайдна учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 79-94.
116. *Метнер, Н.К.* Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Н.К. Метнер. – М. : Музыка, 1979. – 2-е изд. – 70 с.
117. *Мильштейн, Я.И.* Константин Николаевич Игумнов / Я.И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1975. – 471 с., ил., нот.
118. *Мильштейн, Я.И.* К проблеме исполнительских стилей: О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитании исполнителя: Как мы преподаем: Заметки об обучении исполнительскому мастерству / Я.И. Мильштейн // Вопросы теории и истории исполнительства. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.
119. *Мильштейн, Я.И.* Ф.Лист / Я.И. Мильштейн. – 2-е изд., расш. и доп. Т. I. – М. : Музыка, 1970. – 864 с., ил.
120. *Мильштейн, Я.И.* Ф.Лист / Я.И. Мильштейн. – 2-е изд., расш. и доп. Т. II. – М. : Музыка, 1970. – 600 с., ил.
121. *Мильштейн, Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства : сб. ст. / Я.И. Мильштейн. – М. : Советский композитор, 1983. – 266 с., ил.
122. *Мильштейн, Я.И.* Хорошо темперированный клавир И.С.Баха / Я.И. Мильштейн. – М. : Классика-XXI, 2004. – 352 с.
123. *Микешина, Л.А., Опенков М.Ю.* Новые образы познания и реальности / Л.А. Микешина, М. Ю. Опенков. – М. : Росспэн, 1997. – 238 с.
124. *Михайлов, А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки / Отв. ред. И.Ю. Подгаецкая / А.В. Михайлов. – М. : Наука, 1989. – 232 с.
125. *Михайлов, А. В.* Языки культуры: учеб. пособие. Предисл. С. Аверинцева / А.В. Михайлов. – М. : Языки рус. культуры : Кошелев, 1997. – 909 с., ил.

126. *Михайлов, А.В.* Музыка в истории культуры: Избранные статьи / А.В. Михайлов. – М. : МГК, 1998. – 264 с.
127. *Михайлов, М.К.* Стиль в музыке: исследование / М.К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с., нот.
128. *Михайлов, М.К.* Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона / М.К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с., ил.
129. *Монсенжон, Б.* Рихтер: Диалоги: Дневники / Бруно Монсенжон. – М. : Классика-XXI, 2002. – 480 с., ил.
130. *Назайкинский, Е.В.* Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
131. *Назайкинский, Е.В.* Музыкальные лики истории / Е.В. Назайкинский // Ливанова Т.: Статьи: Воспоминания / Сост. ТП Д.А. Арутюнов, Вл.В. Протопопов– М. : Музыка, 1989. – С. 388–412.
132. *Назайкинский, Е.В.* Стиль как предмет теории музыки / Е.В. Назайкинский // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории : сб. науч. тр. – М. : изд-во МГК, 1987.
133. *Назайкинский, Е.В.* О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 83 с.
134. *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие / Е.В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
135. *Нарский, И.С.* Современная буржуазная философия: два ведущих течения начала 80-х годов XX века / И.С. Нарский. – М. : Мысль , 1983. – 80с.
136. *Нейгауз, Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога / Г.Г. Нейгауз – М. : Музыка, 1982. – 4-е изд. – 300 с., портр., ил., нот.
137. *Нейгауз, Г.Г.* Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г.Г. Нейгауз. – М. : Советский композитор, 1983. – 2-е изд., испр. и доп. – 526 с.
138. *Николаева, А.И.* Стилевой подход в фортепиано-исполнительском классе педагогического вуза как фактор формирования личности ученика-музыканта: монография / А.И. Николаева. – М : МПГУ, 2003. – 252 с.
139. *Новак, Л.* Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
140. Новейший философский словарь / Гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов – Минск : изд.-во «В.М. Скакун», 1999. – 877 с.
141. *Олри-Луис, И.* Оценка стилей обучения с точки зрения контекста / И. Олри-Луис. // Когнитивное обучение: современное состояние и перспективы. – М. : Институт психологии РАН, 1997. – С. 241-266.
142. *Парахонский, Б.А.* Стиль мышления. Философские аспекты анализа стиля в сфере языка, культуры и познания / Б.А. Парахонский; отв. ред. С.Б.Крымский; рец. В.С.Лутай и др. – Киев : Наукова думка, 1982. – 119 с.
143. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

144. *Понизовкин, Ю.В.* Проблема интерпретации и редактирования клавирных произведений И.С. Баха: учеб. пособие / Ю.В. Понизовкин. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. – 61 с.
145. *Пурталес, Г.* Шопен / Ги де Пурталес : пер. с франц. А. Ставрина. – М. : Классика-XXI, 2001. – 272 с.
146. *Раабен, Л.Н.* О новом музыкальном мышлении XX века / Л.Н. Раабен // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века : сб. статей / Сост. и научн. ред. Е.Г. Шевляков – Ростов на Дону : изд-во РГПУ, 1994. – С. 8-21.
147. *Раабен, Л.Н.* Ещё раз о неоклассицизме / Л.Н. Раабен // История и современность : сб. ст. – Л. : Советский композитор, 1981. – С. 196-214.
148. *Рабинович, А.С.* Гайдн / А.С. Рабинович. – М. : Музыкальный сектор, 1930. – 35 с.
149. *Рабинович, Д.А.* Исполнитель и стиль [Текст] / Д.А. Рабинович. – М. : Классика-XXI, 2008. – 208 с.
150. *Рагс, Ю.Н.* Исполнительский анализ музыкального произведения / Ю.Н. Рагс // Традиции русской художественной культуры : межвуз. сб. науч. тр. – Москва–Волгоград : Современник, 2000. – Вып. 3. – С. 97-117.
151. *Рикёр, П.* Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / Поль Рикёр : пер. с фр. – М. : Academia-Центр, Медиум, 1995. – 416 с.
152. *Розанов, И.В.* От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов / И.В. Розанов. – СПб : изд-во «Лань», 2001. – 448 с.
153. *Рубинштейн, А.Г.* Музыка и её представители / А.Г. Рубинштейн. – СПб. : Союз художников, 2005. – 156 с., ил.
154. *Ручьевская, Е.А.* Классическая музыкальная форма: учебник по анализу / Е.А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 268 с.
155. *Савшинский, С.И.* Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. – М. : Классика-XXI, 2004. – 192 с.
156. *Сандовская, Г.В.* Новые приемы фортепианного исполнительства в творчестве композиторов XX века / Г.В. Сандовская. – СПб. : [Б.и.], 1994. – 71 с.
157. *Сенько, Ю.В.* Гуманитарное определение стиля нового педагогического мышления / Ю.В. Сенько. // Педагогика. – 1999. – № 6. – С. 44-50.
158. *Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. – Ростов на Дону : изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. – 488 с.*
159. *Скребков, С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.
160. *Скребков, С.С.* Композитор и исполнитель. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // С.С. Скребков. Избранные статьи. – М. : Музыка, 1980. – С. 9–16.
161. *Смирнов, В.В.* Морис Равель / В.В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – 224 с., нот.
162. *Смирнов, М.А.* Эмоциональный мир музыки : исследование / М.А. Смирнов. – М. : Музыка, 1990. – 320 с.

163. *Смирнова, М.В.* Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки / М.В. Смирнова. – СПб. : изд-во «Сударыня», 2003. – 228 с., вкл.
164. *Смирнова, Н.М.* Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано / Н.М. Смирнова. – Саратов : изд-во «Юл», 2002. – 381 с.
165. *Смирнова, Н.М.* Авторский текст: исполнительское прочтение / Н.М. Смирнова // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов : Наука, 2007. – С. 198–207.
166. *Смирнова, Н.М.* Нотный текст как исполнительская партитура / Н.М. Смирнова // Журн. «Проблемы музыкальной науки». – Уфа : изд-во «Нефтегазовое дело», 2007. – №1. – С. 89–99.
167. *Соколов, А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] / А.С. Соколов. – 2-е изд. – М. : Композитор, 2007. – 272 с.
168. *Сосновский, Б.А.* Мотив и смысл / Б.А. Сосновский. – М. : Прометей, 1993. – 199 с.
169. *Соколов, А.Н.* Теория стиля / А.Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
170. *Сыров, В.Н.* Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества / В.Н. Сыров. // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги / Отв. ред. В.Б. Валькова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1986.
171. *Сыров, В.Н.* Стилевые метаморфозы рока [Текст] / В.Н. Сыров. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2008. – 312 с., нот.
172. *Сыров, В.Н.* Типологические аспекты композиторского стиля / В.Н. Сыров // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века : сб. ст. – Ростов на Дону : изд-во РГПУ, 1994.
173. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие / общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 366 с.
174. *Теплов, Б.М.* Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М. : Изд. АПН, 1947. – 335 с.
175. *Устюгова, Е.Н.* Стиль как явление культуры / Е.Н. Устюгова. – СПб. : СПГУ, 1994. – 94 с.
176. *Фейнберг, С.Е.* Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 516 с.
177. *Фишман, Н.Л.* Этюды и очерки по бетховениане / Н.Л. Фишман. – М. : Музыка, 1982. – 264 с.
178. Франц Шуберт и русская музыкальная культура: сб. ст. / Отв. ред. К.В. Зенкин, Е.М. Царева. – М. : Научно издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 384 с., нот., ил.
179. *Хентова, С.М.* Маргарита Лонг / С.М. Хентова. – М. : Музгиз, 1961. – 104 с., ил.
180. *Хентова, С.М.* Пианисты XX века / С.М. Хентова. – СПб, 1997. – 332 с.
181. *Холопова, В.Н.* Музыка как вид искусства / В.Н. Холопова. – М. : НТЦ «Консерватория», 1994. – 260 с.

182. *Холопова, В.Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н. Холопова. – Спб. : изд-во «Лань», 2002. – 368 с., ил.
183. *Холопова, В.Н.* Музыкальный ритм: очерк / В.Н. Холопова – М. : Музыка, 1980. – 71 с., нот., схем.
184. *Царева, Е.М.* Иоганнес Брамс: монография / Е.М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с., ил., нот.
185. *Цареградская, Т.В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т.В. Цареградская. – М. : Классика-XXI, 2002. – 376 с.
186. *Цыпин, Г.М.* Психология музыкальной деятельности : Проблемы, суждения, мнения : пособие / Г.М. Цыпин. – М. : Интерпракс, 1994. – 375 с.
187. *Чередниченко, Т.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т.Чередниченко // Музыкальное искусство и современность: сб. ст. / сост. М.А.Смирнов. – М. : Музыка, 1988. – С. 43–68.
188. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер : пер. с немецкого Я.С. Друскина. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.
189. *Шевляков, Е.Г.* Стиль как динамичная система отношений / Е.Г. Шевляков // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века : сб. ст. / сост. и научн. ред. Е.Г. Шевляков – Ростов на Дону : РГПУ, 1994. – С. 21-34.
190. *Шпет, Г.Г.* Герменевтика и ее проблемы / Г.Г. Шпет. // Контекст 1989. – М., 1989. – С. 231-267.
191. *Шубарт, Х.* Идеи к эстетике музыкального искусства / Х. Шубарт : пер. Е.Ю.Дементьевой // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII в.в. – М. : Музыка, 1971. – С. 324-340.
192. *Шуман, Р.* О музыке и музыкантах : собр. ст. в 2-х тт. Т. 2-А / сост., текстологическая редакция, комментарии Д.В. Житомирского / Роберт Шуман : пер. с нем. А.Г. Габрачевского и Л.С. Товалевой. – М. : Музыка, 1978. – 327 с., ил., нот.
193. *Эмери, У.* Орнаментика Баха / Уолтер Эмери : пер. с англ. А. Майкапара. – М. : Музыка, 1996. – 160 с.
194. *Юнг, К.Г.* Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича / К.Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
195. *Юнг, К.Г.* Аналитическая психология : Прошлое и настоящее / К.Г. Юнг. – М. : Мартис, 1997. – 320 с.
196. *Яворский, Б.Л.* Сюиты Баха для клавира / Б.Л. Яворский. – М. : Классика-XXI, 2002. – 156 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрова, Е.Л.* Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма): автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Е.Л. Александрова. – Л., 1988. – 26 с.
2. *Алумян, С.* Сонаты Бетховена в редакции Артура Шнабеля // Исполнитель и музыкальное произведение: сб. науч. тр. – М. : МГК, 1989. – С. 128–139.
3. *Антипова, Т.В.* Пути исследования смыслов музыки (введение в структурную эстетику): автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Т.В. Антипова. – М., 1995. – 25 с.

4. *Антипова, Ю.* Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Ю. Антипова. – Новосибирск, 2005. – 26 с.
5. *Аронов, А.* Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена / А. Аронов // Как исполнять Бетховена: сб.ст. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 140–163.
6. *Артемьева, Е.Ю.* Психология субъективной семантики: автореф. дисс. доктора психологических наук / Е.Ю. Артемьева. – М., 1987. – 32 с.
7. *Асафьев, Б.В.* Гармоничность мировоззрения Гайдна / Б.В.Асафьев // Как исполнять Гайдна : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М.: Классика-XXI, 2004. – С. 18-20.
8. *Асфандьярова, А.И.* Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й.Гайдна / А.И. Асфандьярова. // Журн. «Проблемы музыкальной науки». – Уфа. – 2007. – №1. – С. 100-115.
9. *Бадура-Скода, П.* К вопросу об орнаментике Гайдна / Пауль Бадура-Скода // Как исполнять Гайдна : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 54-79.
10. *Баренбойм, Л.А.* Как исполнять Моцарта? Приложение к кн.: Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта / Л.А. Баренбойм. – М. : Музыка, 1972. – С. 257-371.
11. *Баринова, М.Н.* Исполнение Гайдна и Моцарта в галантном стиле / М.Н. Баринова // Как исполнять Гайдна : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 16-18.
12. *Бах, Ф.Э.* Опыт об истинном искусстве игры на клавире / Ф.Э. Бах // А.Алексеев. Из истории фортепианной педагогики. – Киев: Музычна Украина, 1974.
13. *Берн, Э.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры / Эрик Берн. – М. : Эксмо-Пресс, 2002. – 635 с.
14. *Борисова, Е.В.* Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70-90-х годов XX века: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Е.В. Борисова. – Москва, 2005. – 23 с.
15. *Бородин, Б.* О клавирном творчестве Гайдна / Б. Бородин. // Журн. «Фортепиано». – 2004. – № 3-4. – С. 52-60.
16. *Бочаров, Ю.* Занятные подробности о классической сонатной форме и её родственниках / Ю. Бочаров // Журн. «Старинная музыка». – 2002. – №1. – С. 9–13.
17. *Вязкова, Е.В.* Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения / Е.В. Вязкова. – М., 1998. – 45 с.
18. *Гаккель, Л.Е.* Пианисты / Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века/ Л.Е. Гаккель. – М. : ГИИ, 1998. – С. 677-723.
19. *Гаккель, Л.Е.* «Микрокосмос» Беллы Бартока / Л.Е. Гаккель // Вопросы фортепианной педагогики – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 147-171.

20. *Гаккель, Л.Е.* Миражи исполнительства / Л.Е. Гаккель. – Журн. «Музыкальная академия». – 1998. – №№ 3-4. Книга вторая. – С. 222-227.
21. *Гизекинг, В.* Фортепианная музыка Моцарта – «самая легкая и самая трудная» / Вальтер Гизекинг // Как исполнять Моцарта : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 45-47.
22. *Гольденвейзер, А.Б.* О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений / А.Б. Гольденвейзер // Как исполнять Моцарта : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 53-57.
23. *Голубовская, Н.И.* Бетховен / Н.И. Голубовская // Как исполнять Бетховена: сб. ст. – М. : Классика-XXI, 2004 – С. 101–118.
24. *Голубовская, Н.И.* О стилях и авторских обозначениях педали. Моцарт / Н.И. Голубовская. // Как исполнять Моцарта : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 67-71.
25. *Грундман Г., Мисс П.* Аппликатура Бетховена / Г. Грундман, П. Мисс // Как исполнять Бетховена: сб.ст. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 69–87.
26. *Девуцкий, В.Э.* Теория музыкальной фразировки : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения / В.Э. Девуцкий. – М., 1997. – 27 с.
27. *Дорфман, Л.Я.* Эмоциональные стили (на материале художественно-творческой деятельности): автореф. дисс. ... доктора психологических наук / Л.Я. Дорфман. – М., 1994.
28. *Дятлов, Д.А.* Концерт как феномен творчества (на примере фортепианного исполнительства): автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Д.А. Дятлов. – Нижний Новгород, 2007. – 22 с.
29. *Елистратов, В.С.* Онтология языковых стилей: На материале русской культуры XX в. : дисс. ... доктора культурологич. наук / В.С. Елистратов. – М., 1996. – 469 с.
30. *Захваткин, А.Н.* Клавирная школа К.Ф.Э.Баха в исторической перспективе: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / А.Н. Захваткин. – Нижний Новгород, 2007. – 23 с.
31. *Калашиников, Д.В., Кузьмин, О.А.* «В Ивановку я всегда стремился...». Сергей Рахманинов на тамбовской земле: историко-краеведческое издание. – Центр духовного возрождения Черноземного края. – Воронеж, 2003. – 272 с.
32. *Кирнарская, Д.* Музыкальное восприятие: проблема адекватности: автореф. дисс. ... доктора психологических наук / Д. Кирнарская. – М., 1997.
33. *Киселева, О.А.* Принципы фортепианного исполнительского формообразования: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / О.А. Киселева. – Новосибирск, 2000.
34. *Козлыкина, С.А.* Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / С.А. Козлыкина. – Ростов на Дону, 2007. – 27 с.
35. *Красникова, Т.Н.* Фактура в музыке XX века: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения / Т.Н. Красникова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2009. – 54 с.

36. *Кремлев, Ю.А.* Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества / Ю.А. Кремлёв. – М. : Музыка, 1972. – 318 с.
37. *Кудряшов, А.Ю.* «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха в исполнительских интерпретациях середины и второй половины XIX века / А.Ю. Кудряшов // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. науч. тр. / Сост. А.М. Меркулов. – М. : МГК, 2001. – Сб. 32. – С. 152-173.
38. *Куперен, Ф.* Избранные пьесы для клавесина. Ред. А.Юровского / Франсуа Куперен. – М. : Музгиз, 1937.
39. *Луцкер, П.* Классицизм / П.Луцкер // Журн. «Музыкальная жизнь». – 1991. – № 3. – С. 21-22.
40. *Либерман, Е.Я.* Фортепианные сонаты Бетховена / Е.Я. Либерман. – М. : Музыка, 2003. – Вып. 1. – 88 с., нот.
41. *Либерман, Е.Я.* Фортепианные сонаты Бетховена / Е.Я. Либерман. – М. : Музыка, 2004. – Вып. 2. – 80 с., нот.
42. *Либерман, Е.Я.* Фортепианные сонаты Бетховена / Е.Я. Либерман. – М. : Музыка, 2005. – Вып. 3. – 101с., нот.
43. *Либерман, Е.Я.* Фортепианные сонаты Бетховена / Е.Я. Либерман. – М. : Музыка, 2005. – Вып. 4 – 80 с., нот.
44. *Лихачева, И.* Фортепианные пьесы Родиона Щедрина / И. Лихачева // Вопросы фортепианной педагогики / – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 228-244.
45. *Мазиков, А.А.* Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: Автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / А.А. Мазиков. – Спб., 2008. – 23 с.
46. *Марихина, Л.* Клавирное творчество Иоганна Кунау в контексте его эстетических воззрений: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Л. Марихина. – СПб, 2004. – 18 с.
47. *Мельникова, Н.Н.* Исполнительская организация музыкального времени: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Н.Н. Мельникова. – Новосибирск : НГК им. М.И. Глинки, 1996. – 22 с.
48. *Меркулов, А.М.* Создавать собственные каденции / А.М. Меркулов // Как исполнять Моцарта : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 108-128.
49. *Мешкова, А.С.* Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / А.С. Мешкова. – Ростов на Дону, 2007. – 24 с.
50. *Мильштейн, Я.И.* Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна / Я.И. Мильштейн // Как исполнять Гайдна учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 41-54.
51. *Михайлов, А.В.* Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики / А.В. Михайлов. // Журн. «Советская музыка». – 1990. – №3. – С. 65-74.
52. *Мозгот, С.А.* Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / С.А. Мозгот. – Саратов, 2006. – 22 с.

53. *Москалец, Ю.В.* Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Ю.В. Москалец. – М., 2004. – 23 с.
54. *Павчинский, С.Э.* Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена / С.Э. Павчинский // Бетховен: сб. ст. – М.: Музыка, 1982. – Вып. II. – С. 53–73.
55. Письма Бетховена 1787-1811 / Сост., коммент. и вступ. статья Н.Л. Фишмана. Перевод Н.Л. Фишмана и Л.С. Товалевой. – М. : Музыка, 1970. – 576 с.
56. Письма Бетховена 1812-1816 / Сост., коммент. и вступ. статья Н.Л. Фишмана. Перевод Н.Л. Фишмана и Л.С. Товалевой. – М. : Музыка, 1977. – 527 с. с нот., 17 л. ил.
57. Письма Бетховена 1817-1822 / Сост., коммент. и вступ. статья Н.Л. Фишмана и Л.В. Кириллиной. Перевод Н.Л. Фишмана и Л.С. Товалевой. – М. : Музыка, 1986. – 636 с.
58. *Покровская, И.Е.* Фортепианное творчество А.С. Аренского: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / И.Е. Покровская. – СПб., 2006. – 22 с.
59. *Ройзман, Л.И.* Заметки об исполнении английских сюит И.С.Баха / Л.И. Ройзман. // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. науч. тр. – М., 2201. – Сб. 32.
60. *Ройзман, Л.И.* Фортепианное творчество Й.Гайдна / Л.И. Ройзман // Как исполнять Гайдна : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 109-113.
61. *Рубинштейн, А.Г.* Лекции по истории фортепианной литературы. Моцарт / А.Г. Рубинштейн // Как исполнять Моцарта : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 7-8.
62. *Синицын, В.М.* Пути развития фортепианной артикуляции в XVIII веке: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / В.М. Синицын. – Киев, 1989. – 18 с.
63. *Стравинский, И.Ф.* Хроника моей жизни / И.Ф. Стравинский. – Л. : Госмузиздат., 1963. – 272 с.
64. *Терегулов, Е.* Что может запутать нас в уртексте / Е. Терегулов // Как исполнять Гайдна : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 139-147.
65. *Тропп, В.В.* Клавирные сонаты Гайдна. К проблеме жанра и эволюции стиля: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – 29 с.
66. *Тропп, В.И.* Неизвестный Рахманинов / В.И. Тропп // Бетховен Л. Соната №5. Соната №8 («Патетическая») для фортепиано с пометками С. Рахманинова. – М. : Музыка, 1989. – С. 3–6.
67. *Усенко, Н.М.* Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Шопена к Скрябину: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Н.М. Усенко. – Ростов на Дону, 2005. – 32 с.

68. *Фейнберг, С.Е.* О фортепианной музыке Моцарта и Бетховена / С.Е. Фейнберг // Как исполнять Моцарта : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 171–178.
69. *Харлап, М.Г.* Ритмика Бетховена / М.Г. Харлап // Бетховен: сб. ст. – М. : 1971. – Вып. I. – С. 370–421.
70. *Холопова, В.И.* К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое / В.И. Холопова // Журн. «Муз. академия». – 1995. – № 3. – С. 165-168.
71. *Холопова, В.И.* Теория музыкального содержания как наука / В.И. Холопова // Журн. «Проблемы музыкальной науки». – 2007. – №1. – С. 15-25.
72. *Часовитин, Д.Н.* Познание интонационной многомерности музыкального произведения через сравнение его звукозаписей и редакций как необходимая черта вузовской педагогики / Д.Н. Часовитин // Современные проблемы педагогики музыкального вуза: мат. научн.-методич. конф. (Санкт-Петерб. консерватория, 2-4 ноября 1998 г.) – СПб : Канон, 1999. – С. 89–96.
73. *Черни, К.* Полная теоретическая и практическая фортепианная школа / Карл Черни // Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. – Киев : Музична Україна, 1974.
74. *Чехович, Д.* О мнимом постоянстве композиторского темпа / Д. Чехович // Двенадцать этюдов о музыке. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. – С. 120–138.
75. *Чигарева, Е.И.* Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. – М., 1998. – 49 с.
76. *Чинаев, В.П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения / В.П. Чинаев. – М., 1995.
77. *Цыпин, Г.М.* Морис Равель / Г.М. Цыпин. – М. : Музыка, 1959. – 135 с.
78. *Шабалина, Т.* Рукописи И.С. Баха: Ключи к тайнам творчества / Т. Шабалина. – СПб. : изд-во «Logos», 1999. – 440 с.
79. *Шаймухаметова, Л.* Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя / Л. Шаймухаметова // Музыкальный текст и исполнитель: сб ст. – Уфа : Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 3-16.
80. *Шушкова, О.М.* Раннеклассическая музыка: Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: дисс. ... доктора искусствоведения. – Новосибирск, 2002. – 323 с. ил.
81. *Щапов, А.П.* Некоторые вопросы фортепианной техники: методическое пособие / А.П. Щапов. – М. : Сов. Россия, 1960. – 171 с.
82. *Щукина, Т.В.* Фортепианная соната в творчестве Клементи и её историко-стилевые параллели: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Т.В. Щукина. – М., 2006. – 26 с.
83. *Эйнштейн, А.* О клавирных сонатах Моцарта / Альфред Эйнштейн : пер. с нем. Е. Зак // Как исполнять Моцарта : учебно-методическое издание / Сост. А.М. Меркулов. – М. : Классика-XXI, 2004. – С. 27-42.

84. *Эпштейн, М.* Игра в жизни и в искусстве / М. Эпштейн // Парадоксы новизны. – М. : Советский писатель, 1998. – С. 276-303.
85. *Юдина, М.В.* Вы спасетесь через музыку : Литературное наследие / Сост. А.М. Кузнецов / М.В. Юдина. – М. : Классика-XXI, 2006. – 412 с., ил.
86. *Kaiser, I.* Beethoven's 32 Klaviersonaten und Interpreten / I. Kaiser. – Frankfurt am Main, 1975.
87. *Quantz, J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. III Auflage / J.J. Quants. – Breslau, 1789, XVIII/VII, a 30).
88. *Sachs, C.* Phythm and tempo. A study in music history / C. Sachs. – New York, 1953.

НОТНАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Полифонические сочинения.

Произведения крупной формы: сонаты, вариации, концерты.

Произведения малой формы.

1. **И.С. Бах.** «Хорошо темперированный клавир». Хроматическая фантазия и fuga. Итальянский концерт. Гольдберг-вариации.
2. **Д. Скарлатти.** Избранные сонаты.
3. **К.Ф.Э Бах.** Сонаты для фортепиано. Тетрадь 2.
4. **Й. Гайдн.** Избранные сонаты. Анданте с вариациями *f-moll*.
5. **В.А. Моцарт.** Избранные сонаты. Вариации на тему Дюпора K.V. 573. Фантазии: *c-moll* и *d-moll*. Рондо: *a-moll* и *D-dur*.
6. **Л. Бетховен.** Избранные сонаты. 32 вариации *c-moll*. Концерты для фортепиано с оркестром: №1 *C-dur*, №2 *B-dur*, №3 *c-moll*.
7. **К.М. Вебер.** Соната №1 *C-dur*. *Perpetum mobile* соч. 24.
8. **Ф. Шуберт.** Избранные сонаты. Экспромты соч.90. Фантазия «Скиталец».
9. **Ф. Мендельсон.** Избранные песни без слов. «Серьёзные вариации».
10. **Р. Шуман.** Вариации на тему *ABEGG* соч.1. «Бабочки» соч.2. «Карнавал» соч.9. Фантастические пьесы соч.12. «Детские сцены» соч.15. Большая соната №3 (Концерт без оркестра) *f-moll*.
11. **Ф. Шопен.** Баллады: №1 *g-moll*, №2 *F-dur*, №3 *As-dur*. Скерцо: №1 *h-moll*, №2 *b-moll*. Блестящие вариации. 24 прелюдии. Избранные: ноктюрны, полонезы, мазурки, вальсы. Экспромты. Фантазия-экспромт.
12. **Ф. Лист.** Соната-фантазия «После чтения Данте». Баллада №2 *h-moll*. Венгерские рапсодии: №11, №12, №13, №15 «Раккоци-марш». Избранные пьесы из цикла «Годы странствий». Ноктюрны «Грёзы любви». Мефисто-вальс *A-dur*. Сонеты Петрарки.
13. **Й. Брамс.** Рапсодии соч.79. Пьесы соч.116, 117, 118.
14. **Н. Метнер.** Соната *a-moll*. Сказки. Пьесы из цикла «Забывшие мотивы».
15. **А. Лядов.** Вариации на польскую тему.
16. **А. Ляпунов.** «Лезгинка».
17. **П. Чайковский.** Большая соната *G-dur*. Тема с вариациями. «Думка». «Времена года» соч.37/*bis*. Пьесы соч.72.

18. **С. Рахманинов.** 24 прелюдии. Музыкальные моменты. Концерты для фортепиано с оркестром: №1 *fis-moll*, №2 *c-moll*. Рапсодия на тему Паганини.
19. **А. Скрябин.** Прелюдии: соч.11. Поэмы соч.32. Концерт. Поэма «Желание».
20. **С. Прокофьев.** Сонаты: №1 соч.1, №2 соч.14, №3 соч.28, №4 соч.29, №5 соч.38/135. Сарказмы. «Наваждение». «Мимолетности».
21. **Д. Шостакович.** Избранные прелюдии и фуги. 24 прелюдии.
22. **Г. Свиридов.** Соната *d-moll*.
23. **К. Дебюсси.** «Детский уголок». Прелюдии. «Бергамасская сюита».
24. **М. Равель.** Сонатина *fis-moll*. «Игра воды». Пьесы из цикла «Отражения».
25. **А. Бабаджанян.** Шесть народных картин.
26. **Р. Щедрин.** Избранные прелюдии и фуги. «Подражание Альбенису».
27. **С. Губайдулина.** Чакона. Инвенция.
28. **В. Волков.** Каприсы.
29. **А. Шнитке.** Вариация на один аккорд.
30. **Э. Денисов.** Багатели. Вариации на тему Генделя.
31. **В. Гаврилин.** «Пьесы для детей». «Детская сюита».
32. **Д. Смирнов** «Сюита в стиле барокко». Интермеццо.
33. **С. Слонимский** «Французская сюита». «Интермеццо памяти Брамса».

Концертные этюды:

- Р. Шуман.** 6 концертных этюдов по каприсам Паганини соч.10.
Ф. Шопен. 24 этюда: соч.10 и соч.25. 3 этюда из «Метода методов».
Ф. Лист. 12 этюдов высшего исполнительского мастерства. 6 больших этюдов по каприсам Паганини. 3 концертных этюда. 2 концертных этюда.
С. Рахманинов. Этюды-картины соч. 33; соч. 39.
А. Скрябин. Этюды соч. 8, соч. 42, соч. 65.
А. Рубинштейн. Концертные этюды.
С. Ляпунов. 12 этюдов высшего исполнительского мастерства.
С. Прокофьев. 4 этюда соч.2.
К. Дебюсси. 12 этюдов.
Б. Барток. Этюды соч. 18.

Транскрипции и обработки (к вопросу о стилиевой модуляции)

- И.С. Бах-Ф. Бузони.** Хоральные прелюдии.
И.С. Бах-С. Фейнберг. Хоральные прелюдии.
И.С. Бах-К. Таузиг. Токката и fuga *d-moll*.
И.С. Бах-Ф. Лист. Фантазия и fuga *g-moll*.
К. Сен-Санс-Ф. Лист. Пляска смерти.
Л. Бетховен-Ф. Лист. Фантазия «Афинские развалины».
Ф. Шуберт-Ф. Лист. Избранные песни.
Ф. Мендельсон-С. Рахманинов. Скерцо «Сон в летнюю ночь».

- Р. Шуман-Ф. Лист.** «Посвящение».
Дж. Верди-Ф. Лист. «Риголетто».
Ш. Гуно-Ф. Лист. Вальс из оперы «Фауст».
А. Алябьев-Ф. Лист. «Соловей».
С. Рахманинов. «Маргаритки». «Сирень».
П. Чайковский-С. Рахманинов. Колыбельная песня.
П. Чайковский-М. Плетнёв. Пьесы из балета «Щелкунчик».
С. Прокофьев. Пьесы из балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка».
Р. Щедрин-М. Плетнёв. Пьесы из балета «Анна Каренина».

АКТИВНЫЕ ФОРМЫ ЗАНЯТИЙ

Семинарские занятия включают *элементы игровых ситуаций*, предварительные собеседования, дискуссионные обсуждения, контрольные подведения итогов. Той же цели служат *системы тестовых вопросов*, позволяющих выяснить необходимость и достаточность знаний, полученных в процессе обучения. Внимание направляется на то, что студенты должны научиться оперировать современными терминами, грамотно вводить их в практику исполнительской и педагогической работы.

Действенным средством повышения содержательности учебного процесса является насыщение курса *элементами проблемности*, ситуациями, построенными на противоречии, на изучении «противоречия в самой сущности предметов». При этом учитывается, что студенты не должны быть поставлены перед неразрешимой проблемой. Важно найти способ разрешения противоречия между знанием и незнанием, между индивидуальным опытом, который может быть ограниченным, и теорией, которая представляет всеобщий концентрат проверенных практикой знаний, между обыденным и научным знанием. В итоге мысль обучающегося активно включается в работу, от него требуются рассуждения при помощи имеющихся знаний, чтобы прийти к новому знанию на основе обобщения известного материала. Вырабатывается умение самостоятельно усматривать проблемы в теории и практике, быть подготовленными к их разрешению.

Практически любая тема курса «Фортепианные стили» может быть представлена в противопоставлении теоретических положений и взглядов, в столкновении альтернативных мнений. Такая форма подачи материала побуждает к поискам решения, повышает индивидуальную активность. Молодые специалисты воспитываются самой формой подачи информации, её насыщенностью и неоднозначностью. При чтении курса систематизируется опыт, приобретённый в специальном классе, и углубляются знания в области истории, теории исполнительства и педагогики. Особое внимание уделяется подготовке к написанию дипломного реферата.

МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Учебные занятия проводятся в классе № 44 Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В. Собинова.

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского