

УДК 78.03+ 786.2/78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.10>**Галина Всеволодовна Попова**<https://orcid.org/0000-0001-8632-6770>

и. о. профессора кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
porova_onna@ukr.net

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ПРЕДМЕТ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА

Цель статьи – проследить влияние различных интерпретаций произведения на реализацию алгоритма работы «репродукция – продукция» и в качестве апробации компаративного метода составить сравнительный анализ нескольких прочтений одного и того же музыкального текста. **Методология исследования** заключается в рассмотрении ступенчатой природы развития мастерства в формате «мастер – подмастерье» с точки зрения историзма, а также в составлении компаративного анализа интерпретаций произведения. **Научная новизна** состоит в обосновании эффективности включения в работу пианиста компаративного метода как глубинного профессионального разбора существующих исполнений произведения, а также в представлении компаративного анализа образцов музыки эпохи барокко и импрессионизма. **Выводы.** Воспитание вкуса и профессиональной, «осознанной» интуиции исполнителя в своей основе, помимо накопления богатой эрудиции и пианистического мастерства, предполагает внедрение в работу основ репродуктивной художественной деятельности начинающих мастеров прошлого, что подразумевает критическое осмысление и «умное копирование» уже созданных образцов соответствующего искусства или «считывание» с дальнейшим присвоением проверенных временем эталонных образцов ремесла. Практикуемая в различных видах деятельности система ступенчатого перехода подмастерье – мастер, в случае с исполнительством, среди прочего, выражается в максимально подробном изучении и анализе уже существующих аудио- и видеозаписей, что, при грамотном и тонком освоении стратегических и тактических решений уже состоявшихся артистов, способствует развитию творческой индивидуальности еще формирующегося музыканта.

Ключевые слова: компаративный метод, сравнительный анализ, интерпретация, исполнительство, репродукция, продукция, мастерство, подражание, индивидуальность.

Popova Galina, acting Professor of Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Piano performance as a subject of comparative analysis

The aim of the article is to trace the influence of various interpretations of a work on the implementation of the “reproduction - production” work algorithm and, as an approbation of the comparative method, make a comparative analysis of several readings of the same musical text. **The research methodology** is to consider the stepwise nature of the development of mastery in the “master apprentice” format from the point of view of historicism, as well as to compile a comparative analysis of the interpretation of the work. **Scientific novelty** consists in substantiating the effectiveness of the inclusion of the comparative method in the work of the pianist as an in-depth professional analysis of the existing performances of the work, as well as in the presentation of a comparative analysis of samples of music from the Baroque and Impressionist era. **Conclusions.** The upbringing of the performer’s taste and professional, “conscious” intuition, in its essence, in addition to accumulating rich erudition and pianistic mastery, implies introducing the basics of reproductive artistic activity of beginning masters of the past, which implies critical reflection and “smart copying” of already created samples of the corresponding art or “reading” with the further assignment of time-tested craft reference materials. The apprentice-stepped transition system practiced in various types of activities is a master, in the case of performing, among other things, it is expressed in the most detailed study and analysis of existing audio and video recordings, which, with competent and subtle mastery of the strategic and tactical decisions of already held artists, contributes to the development of the creative personality of the still emerging musician.

Key words: comparative method, comparative analysis, interpretation, performance, reproduction, products, skill, imitation, individuality.

Попова Галина Всеволодівна, в. о. професора кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Фортепіанне виконавство як предмет компаративного аналізу

Мета статті – простежити вплив різних інтерпретацій твору на реалізацію алгоритму роботи «репродукція – продукція» і в якості апробації компаративного методу скласти порівняльний аналіз декількох прочитань одного і того ж музичного тексту. **Методологія дослідження** полягає в розгляді ступінчастої природи розвитку майстерності в форматі «майстер – підмайстер» із точки зору історизму, а також у складанні компаративного аналізу інтерпретацій твору. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні ефективності включення в роботу піаніста компаративного методу як глибинного професійного розбору наявних виконань твору а також у складанні компаративного аналізу зразків музики епохи бароко і імпресіонізму. **Висновки.** Виховання смаку і професійної, «усвідомленої» інтуїції виконавця в своїй основі, крім накопичення багатой ерудиції та піаністичної майстерності, передбачає впровадження в роботу основ репродуктивної художньої

діяльності початківців майстрів минулого, що має на увазі критичне осмислення і «розумне копіювання» вже створених зразків відповідного мистецтва або «зчитування» з подальшим присвоєнням перевірених часом еталонних зразків ремесла. Система ступеневого переходу підмайстер – майстер, що практикується в різних видах діяльності, у випадку з виконавством, серед іншого, виражається в максимально докладному вивченні та аналізі вже існуючих аудіо- та відео-записів, що, за умови грамотного і тонкого освоєння стратегічних і тактичних рішень вже сформованих артистів, сприяє розвитку творчої індивідуальності музиканта.

Ключові слова: компаративний метод, порівняльний аналіз, інтерпретація, виконавство, репродукція, продукція, майстерність, наслідування, індивідуальність.

Актуальность исследования. С того момента, как звукозапись прочно укоренилась в практике музыкальной жизни, исполнительство получило мощный импульс к реализации алгоритма репродуктивной художественной деятельности. Если до возникновения грамзаписи основным источником наработки слушательского опыта было посещение «живых» выступлений артистов и прохождение различных пластов репертуара посредством собственного исполнения (в т. ч. эскизного проигрывания), то с середины XX века значительное место в процессе знакомства и освоения музыкального произведения заняло прослушивание уже существующих аудио- и видео-записей. Возникшая и с течением времени формирующаяся «кладовая» запечатлённых интерпретаций музыкальных произведения с момента своего расцвета (обусловленного техническим прогрессом) сделалась объектом ожесточенных споров, породивших самые противоречивые её оценки. В 60-х годах XX столетия достаточно часто поднимался вопрос о том, является ли для исполнителя практика репродукции уже зафиксированных прочтений музыкальных произведений благом или злом. Одним из адептов идеи о положительном влиянии изучения записей был Г. Нейгауз. Так, в своей, ставшей хрестоматийной для пианистов книге «Об искусстве фортепианной игры» он писал: «На пластинках запечатлено столько замечательного и прекрасного, что они мне внушали иногда греховную мысль, будто недалеко то время, когда обучение подвинутых пианистов на высших курсах консерваторий или в аспирантуре индивидуальными педагогами отомрет само собой – педагоги уступят место пла-

стинкам» [4, с. 267]. Разумеется, положительно оценивать подобный вид работы можно лишь четко понимая разницу между бездумным подражательством и грамотным считыванием убедительных идей исполнителя. Понимание последней категории предполагает активацию критического мышления, в значительной степени формирующегося компаративистикой, что особо актуально в наше время, когда разнообразие и доступность записей достигли небывалого уровня.

Основное изложение материала. Работа в классе рояля разграничивается на этапы, отвечающие различным задачам, стоящим перед исполнителем. Выбор репертуара, разбор произведения, освоение, т.н. «вкатывание» фактуры, взаимозависимое с процессом запоминания текста. При этом, вне оговоренных этапов, непрерывно идет решение художественных задач, формирующее, в свою очередь, технические средства воплощения последних, создание артикуляционного и фразировочного сценария, выстраивание формы и убедительной концепции, не прекращающаяся работа над тембром звука, педализацией. Помимо вышеозначенных составляющих работы пианиста, отдельное внимание стоит уделять знакомству с различными трактовками произведения, находящегося в работе на данный момент времени. При этом, безусловно, слушательский опыт музыканта исполнителя должен значительно выходить за рамки изучаемого им репертуара. Имеется в виду выход за рамки специализации своего инструмента, для пианиста – общение с оперным, симфоническим и камерным, камерно-вокальным творчеством композитора. Однако следует разграничивать общие накопления при ознакомлении с тем или иным репертуаром и то слушание музыки, которое активно включается в творческую лабораторию исполнителя. Для того чтобы понять, как важен данный процесс, попробуем выйти за пределы класса рояля и обратимся к истории других искусств.

Один из признанных гениев живописи и скульптуры, Микеланджело Буонарроти начинал учеником в мастерской художника Доменико Гирландайо, где получил возможность ознакомиться с основными материалами и техникой. Однако, что для нас особо интересно, к этому же периоду относятся его карандашные *копии* произведений таких флорентийских художников, как Джотто и Мозаччо [8]. Путь к роли мастера через этап работы подмастерьем мы находим и в жизнеописании

соперника Микеланджело – не менее гениального Рафаэля Санти, который начинал в восемнадцатилетнем возрасте в мастерской Пьетро Перуджино в Перудже, отчего ранние работы его выполнены именно в стиле Перуджино [9].

Если обратиться к истории музыки, нам откроется схожий алгоритм перехода от репродукции к продукции. Первые концерты для фортепиано с оркестром В. Моцарта были написаны вундеркиндом в возрасте 11 лет и называются «концерты – пастиччо». Pasticcio (ит., *pastiche* – франц., паштет, пирог, собрание, набор) – в музыке так называли в XVIII ст. сочинения, составленные из отрывков разных композиторов, или оперы, составленные из арий нескольких авторов [1, с. 943]. Так, различные части первых четырёх концертов В. Моцарта – это не что иное, как обработка частей сонат и произведений прочих жанров его современников, именно поэтому один из исследователей творчества В. Моцарта, М. Друскин, эти опусы юного гения характеризовал как «произведения, лишь к соавторству которых причастен юный Моцарт» [2, с. 9]. Важно, однако, не то, сколь самобытны или индивидуальны были идеи юного Моцарта, продуктивно для нас понимание того, что мастерство накапливалось посредством переработки уже созданных кем-либо музыкальных формул. Линию этой преемственности особого рода, включающей как композиторское, так и исполнительское мастерство, можно проследить даже при беглом изучении истории фортепианного искусства. Так, Ф. Лист слушал и оказал большое влияние на А. Рубинштейна. Сам же Ф. Лист учился у К. Черни, К. Черни – у Л. Бетховена, Л. Бетховен учился у А. Сальери и Й. Гайдна... Если же говорить обособленно об исполнителях, не связывавших свою жизнь с сочинительством, несомненно, что практически всегда, за каждым выдающимся артистом стоит имя учителя, из класса которого он вышел. Это неизменно значимая строка биографии – как знак, всегда априори отмечающий принадлежность артиста к тому или иному «клану». Класс К. Игумнова, класс Л. Николаева или Г. Нейгауза etc. – это всегда печать особого рода. Более того, очень многие имена в истории методики преподавания в своей биографии не миновали стадии работы ассистентом. Так, Я. Зак и Л. Наумов были ассистентами Г. Нейгауза. Я. Мильштейн – ассистентом К. Игумнова, Л. Власенко и С. Алумян – Я. Флиера, ассистенткой А. Гольденвейзера была Т. Николаева.

Этот список можно еще долго продолжать, уйдя в историю методики преподавания, что не подразумевает ни тематика, ни масштаб данной статьи. Идея, пронизывающая данные рассуждения, возвращает нас к положению, что для того чтобы выпустить продукцию, вначале нужно побыть какое-то время репродуктором, а всякий мастер когда-то был подмастерьем. В фортепианном исполнительстве, помимо колоссально важного воздействия на формирующегося музыканта его педагога, где в некоторой степени важна и сила показа за инструментом, и масштаб личности мастера, чрезвычайно эффективным является вовлечение в работу различных образцов аудио- и видеозаписей уже состоявшихся артистов. Более того, компаративный анализ исполнений используют в своём обиходе и уже «взрослые» музыканты (как исполнители-интерпретаторы, так и дирижеры), включая в свою работу изучение под микроскопом творческой лаборатории своих коллег. Опытное ухо *слушает и слышит*, посредством каких решений достигается тот или иной эффект при исполнении. В дальнейшем это может служить толчком к созданию уже своих, самобытных представлений. Естественно, речь не о подражательстве и даже не об ассимиляции полученного слушательского опыта в собственное прочтение произведения. Речь идет о подсказках, об ориентирах и задании вектора поиска истины. Иногда последний идет от противоположного.

Для примера осуществления компаративного анализа с попыткой вычленив стратегические находки исполнителей, способные продуктивно повлиять на процесс создания интерпретации, приведем слушательский разбор произведения, состоящего, вероятно, в репертуаре каждого исполнителя. Речь пойдет о Прелюдии и Фуге До мажор I тома Хорошо Темперированного Клавира И. С. Баха. Существует множество исполнений как всего означенного цикла, так и отдельных прелюдий и фуг из него. Для осуществления поставленной цели мы проанализируем запись С. Рихтера, Ф. Гульды, Г. Гульда.

Начнем с Прелюдии. С. Рихтер берет достаточно скорый темп, который даже может показаться чрезмерно поспешным. Однако, вероятно, так темп исполнителем трактуется как образ полетности – той полетности, которая, по сути, отвечает Духу, спускающемуся свыше к Деве Марии. Мы не должны ни на секунду забывать, что данная прелюдия, по

мысли Б. Яворского, передает собой символ Благовещения [5, с. 39] Основой ассоциативного образа всего микроцикла служит текст Евангелия от Луки (гл. I, ст. 26-38). Архангел Гавриил, посланный Деве Марии, сообщает ей благую весть, что у нее родится Сын, зачатый непорочно от сошествия Святого Духа. Такому смысловому остову соответствует, конечно же, не только характер гармоний, выписанных в лютнеобразной фактуре, но и сам характер исполнения. Разноплановость трёх голосов, выписанная И. С. Бахом и отвечающая образу троицы, в свою очередь, в высшей степени рельефно прорисована исполнителем, особенно отмечающего в своем прочтении тембровую окраску баса – линии, символизирующей Бога отца. Также тембрально очень выпукло выстроена партия правой руки – то есть верхнего голоса, прослушивается линия подголоска в самом верху, нигде не мешает I палец. Исполнение С. Рихтера отличает особое отношение к звуку, жемчужный окрас которого преобладает.

У Ф. Гульды темп более сдержанный, и от этого музыка, на первый взгляд, выигрывает. При этом, в отличие от предыдущего исполнения, часто должной дифференциации баса нет. Он иногда проявляется, иногда сливается со средним голосом. От этого не выступает пластами, как основа основ, а, стало быть, не реализует закрепленную за этим голосом семантику. Ближе к концу Прелюдии линия баса – Бога Отца – начинает дозвевать, однако не тембрально, а динамически, что обнаруживает скорее случайный, нежели осознанный характер данного решения.

Г. Гульд играет весьма сдержанно, этот темп позволяет ему обыграть артикуляционно два мануала. Тоньше всех остальных исполнителей пианист обыгрывает динамическое развитие. Г. Гульд подкрепляет накопление звука в кульминации более вязкой артикуляцией. Лишь у него динамически показан выход к точке золотого сечения.

Несмотря на существующий априори характерный контраст внутри микроцикла Прелюдий и Фуг у И. С. Баха, Фуга у С. Рихтера остается в схожем с Прелюдией тембро-динамическом решении. Градация голосов при этом оказывается в высшей степени рельефной.

Ф. Гульда играет фугу с весьма странным ритмическим рисунком. В теме у него не восьмая с точкой, а с двумя точками. Из-за этой странной детали интерпретации в сочетании

с довольно частыми мелизмами создается характер нервозности. Звук ближе к эстетике клавесина. В этом он противопоставляет фугу прелюдии – сыгранной значительно более матовым звуком.

Г. Гульд играет фугу наиболее подвижно. Шестнадцатые часто пускает portamento, как артикуляционный контраст более связным восьмым начала темы. Общий характер звука, энергичность артикуляции в сочетании с темпом более всего отвечают значению слова «фуга» – «бег».

Для чистоты эксперимента и в дополнение к разбору записей произведения, являющегося образцом барочной эпохи, ниже мы приведем компаративный анализ трех прочтений совершенно другого, но не менее расхожего в учебно-педагогической и концертной практике опуса – концерта для фортепиано с оркестром Соль мажор М. Равеля, и в дальнейшем, наконец, проследим, как подобный анализ может повлиять на освоение исполнителем разучиваемого произведения на этапе выведения своей собственной концепции.

Концерт Соль мажор – одно из любимейших исполнителями и слушателями произведений М. Равеля. Множество прекрасных его исполнений зафиксированы в грамзаписи.

Бесспорно, удачное и глубокое прочтение этого произведения, в первую очередь, опирается на понимание композиционных особенностей и фактуры данного опуса, однако для осуществления задания, поставленного данным небольшим исследованием, мы выберем несколько исполнений, которые, на наш взгляд, соответствуют высокому классу интерпретации, и проследим, насколько по-разному можно сыграть одно и то же произведение автора, не допуская интерпретации как таковой. Это будут нижеследующие записи:

- 1) М. Лонг, дир. Дж. Ципин;
- 2) А. Б. Микеланджели, дир. Э. Грачис;
- 3) Л. Бернстайн, дир. Л. Бернстайн.

При прослушивании первой части Концерта в исполнении М. Лонг сразу обращает на себя внимание необычное звучание рояля и оркестра. Полностью отсутствуют, как это часто бывает у пианистов, довлеющие акценты, так же, как и резкие контрасты или чрезмерно мощное звучание аккордов – все звуковые краски вызывают ассоциации со светлыми жемчужными оттенками. Темп очень подвижный, в нём также отсутствуют внезапные «сдвиги», изменения, что

создаёт ощущение целостности и постоянства в интенсивности движения.

Совершенно иной представляется та же первая часть в исполнении А. Б. Микеланджели. С первых же звуков завораживает мощное, волевое ритмическое начало прочтения музыкального материала, что сообщает движению особую упругость. В отличие от М. Лонг, А. Б. Микеланджели проводит гораздо более чёткое темповое и динамическое разграничение между темами. В эпизодах солирующего фортепиано пианист усиливает восточный колорит этой музыки посредством подчёркивания пряных гармоний и акцентировки триолей в партии правой руки. Интересно отметить, что в этом исполнении те аккорды в партии фортепиано, которые, на первый взгляд, выполняют лишь аккомпанирующую функцию, являются значимой частью общей фортепианно-оркестровой фактуры. Мощность благородного форте, широкое дыхание фраз придают первой части Концерта в этой интерпретации эпический, монументальный характер.

В исполнении первой части Концерта Л. Бернштайном одной из основных отличительных особенностей является агогическая свобода, которая придаёт всей части импровизационный характер и подчёркивает элемент джаза в этой музыке. Звук рояля у Л. Бернштейна узнаваем по необыкновенно тёплому проникновенному тембру, который сообщает медленным эпизодам части персонифицированный характер.

Вторая часть Концерта в исполнении М. Лонг воплощает удивительно сокровенный, нежный образ, который создаётся с помощью камерного звучания рояля. Прихотливая мелодия фортепианного соло, открывающего часть, излагается пианисткой достаточно просто, без преувеличения динамических и агогических градаций, но в то же время обрисовывается с большим изществом. Звуковой диапазон между мелодией и аккомпанементом не слишком велик; левая рука задает мерное спокойное движение, которое сохраняется на протяжении всей части. Оркестр, вступая, расцветчивает простую и нежную мелодию фортепиано таинственными, фантастическими красками.

А.Б. Микеланджели при исполнении второй части Концерта продолжает линию эпических образов, начатую им в первой части. В его соло сразу обращает на себя внимание, в отличие от трактовки М. Лонг, чрезвычайно яркая градация партий правой и левой руки, создающаяся как динамически,

так и агогически. Мелодия льётся бесконечной фразой; темп более медленный, чем у М. Лонг; мягкое и глубокое туше исполнителя создаёт у слушателя впечатление философского раздумья.

Эта же часть в интерпретации Л. Бернштейна звучит в характере блюзовой импровизации. Такое ощущение создаётся за счёт тонкой агогики в партии фортепиано – в сольном вступительном эпизоде темп свободно раскачивается, вольно отходя от ритмических рамок. Когда же аналогичная тема звучит в оркестре, пианист исполняет фигурации в партии правой руки с такой чёткой артикуляцией, что все мелкие ноты, наподобие мелодии, органично вплетаются в звуковую ткань, становясь её значимой частью. В исполнении М. Лонг этот же эпизод звучит совершенно по-другому: фигурации исполняются более лёгким, воздушным туше. Ближе по трактовке к Л. Бернштейну здесь А. Б. Микеланджели, превращающий партию правой руки в мелодические линии и играющий их необыкновенно певучим звуком.

Сравнивая третью часть Концерта в исполнении трёх мастеров, можно отметить, что каждый из них в своей трактовке этой музыки органично завершает собственную концепцию Концерта, выстраиваемую в предыдущих частях. Так, прочтение финала М. Лонг отличает лёгкость, невесомость звучания, серебристый звенящий тембр.

Звук рояля у А. Б. Микеланджели отличает металлический тембр, а свойственная его исполнительскому стилю особо чёткая артикуляция придаёт интерпретации победоносный характер.

Л. Бернштейн берёт в Третьей части впечатляющий своей виртуозностью темп. С точки зрения звукового колорита в его исполнении практически каждая фраза или даже один аккорд извлекается так, что подчёркивается не его изысканность, а, наоборот, жестковатость.

Не вдаваясь в более подробный текстологический и фактурный анализ, видим, что полученные и сформулированные данные о характере исполнения трёх артистов дают *ищущему* сознанию известную почву для размышлений и поисков. Звуковые, темповые, агогические и концептуальные решения означенных артистов, повторимся, – не предмет бездумного подражательства, но нечто наподобие «урока» с именитым артистом – лишь импульс.

При этом совершенно беспочвенными будут положения, согласно которым подробное общение с другими образцами исполнения разучиваемых произведений может приглушить развитие индивидуальности учащегося. Безусловно, есть совершенно здравая мысль в словах Н.Е. Перельмана, писавшего в своей книге «В классе рояля»: «Задачи в искусстве отличаются от арифметических тем, что не только решения, но и ответы у них бесконечно разнообразны. Распространенное среди исполнителей «списывание» с грамофонных пластинок стирает это отличие» [6]. «Списывание», как один из этапов работы, но не конечная его цель, может иметь место и в более подробных, нежели описано выше, элементах исполнения. Иногда лишь как путь проб и ошибок, эксперимент со звучанием, отсечение ненужного и неоправданного. Но иногда – как попытка повторить, усвоить «абсолют». Едва ли зазорной и вредоносной будет попытка повторить звучание, например, первого соль мажорного аккорда Четвертого Концерта Л. Бетховена в исполнении Э. Гилельса (запись с Дж. Селлом 1958 г.). Равно как и оправданным будет опыт «считывания» некоторых агогических и звуковых решений с записей С. Рахманинова, которые иногда больше и ярче могут сообщить исполнителю, нежели сама авторская запись тех же произведений композитора на бумаге. Г. Нейгауз писал: «<...> бывает сплошь и рядом, что какой-нибудь талантливый и «сознательный» молодой пианист приносит мне в класс второй концерт Рахманинова и хочет, чтобы я ему давал советы! «Зачем я тебе нужен, когда советы может тебе давать сам Рахманинов, – говорю я ему тогда. – Послушай раз десять или 20 пластинку, а потом я тебя раз послушаю, чтобы увидеть, как на тебя действовало это «слушание музыки» [4, с. 268]. Э. Гилельс, С. Рахманинов и некоторые пианисты столь же колоссального масштаба – это всегда недосягаемый горизонт, но разумным нам кажется не принципиальное «неследование» их находкам, а, напротив, осознанное стремление усвоить, освоить, присвоить, наконец, их решения в деталях тактики или стратегии исполнения.

Достаточно вспомнить слова одного из выдающихся педагогов в истории фортепианного искусства, подарившего миру две диаметрально противоположные, с точки зрения той самой индивидуальности, личности – В. Софроницкого и М. Юдину. Речь идет о профессоре Ленинградской (на то

время) консерватории Л. Николаеве. Ему принадлежат такие слова: «Не довольствуйтесь тем, что вы получаете в классе от меня. Интересуйтесь всем, что есть на свете значительного в нашей области: ходите в концерты, садитесь поближе к исполнителю, внимательно прислушивайтесь и присматривайтесь к тому, что и как делает мастер. И без стеснения присваивайте все ценное» [7, с. 100]. При этом нужно очень четко понимать и чувствовать меру этого «присваивания». Последнее зависит от меры вкуса и образованности музыканта. Согласно положению Д. Дятлова «Искусство фортепианной игры, фортепианную интерпретацию можно рассматривать в самых различных аспектах, но для исполнителя они могут быть сведены к трем основным: художественному образу, художественному методу (технике игры) и художественному стилю» [3]. Понимание и художественное ощущение данных критериев способно ответить на вопрос, что же возможно рассматривать как предмет дальнейшего «присваивания». Что же касается самого компаративного метода изучения звучащих образцов музыки исполнителем, то данный вид работы не только влияет на само дальнейшее прочтение каждого конкретного произведения, но еще и развивает аналитическое, критическое мышление музыканта, способно повлиять на его педагогический почерк и умение формулировать свои мысли, что, в частности, для педагогики играет очень важную роль.

Выводы. При всей важности развития общей профессиональной эрудиции и наличия богатого слушательского опыта существует совершенно обособленный вид работы с записями, который призван помочь в выстраивании самобытной и художественно ценной исполнительской концепции. Хотя такой вид работы можно интерпретировать как «урок» с тем или иным именитым артистом, чья трактовка и подвергается анализу и «препарированию», о сухом подражательстве здесь нет и речи. Речь идет о воспитании вкуса и о переносе в чисто исполнительский цех основ репродуктивной художественной деятельности мастеров прошлого – как живописцев, скульпторов, так и музыкантов – композиторов, педагогов и исполнителей. Речь – об алгоритме, при котором для того чтобы выпустить свою *продукцию* (картину, скульптуру, музыкальное произведение), нужно вначале побыть в роли репродуктора – то есть пройти путь освоения

мастерства посредством копирования уже созданных образцов соответствующего искусства. Означенная система ступенчатого перехода от подмастерья к мастеру, в музыкальной педагогике выражающаяся в системе ассистентов профессоров, в случае с исполнительством, помимо общения со своим педагогом, выражается в максимально подробном изучении и анализе уже существующих записей с попыткой присвоить все понравившиеся решения, которые, будучи неизбежно пропущенными сквозь призму своего «я», будут вести к развитию творческой индивидуальности, что в конечном итоге сыграет определяющую роль в формировании артиста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Санкт-Петербург, 1897. Т. XXIIа,
2. Друскин М.С. Фортепианные концерты Моцарта, Ленинградская филармония. 1939. 47 с.
3. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2015. URL : <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki> (дата обращения: 20.02.2020).
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1958. 269 с.
5. Носина В.Б. Символика И.С. Баха. Тамбов, междунар. курсы высш. худ. мастерства пианистов им. С.В. Рахманинова. 1993. 103 с.
6. Перельман Н.Е. В классе рояля. Изд. 3-е, доп. Ленинград : Музыка, 1981. 96 с. URL : <https://www.twirpx.com/file/553346/> (дата обращения: 17.02.2020).
7. Савшинский С. Леонид Николаев. Пианист. Композитор. Педагог. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1950. 190 с.
8. Микеланджело Буонарроти. Юность. Первые произведения. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%BE#%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%8D%D0%BB%D1%8C#%D0%9E%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> (дата обращения: 5.02.2020).
9. Рафаэль Санти. Обучение. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%8D%D0%BB%D1%8C#%D0%9E%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> (дата обращения: 5.02.2020).

REFERENCES

1. Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron in 86 volumes (82 volumes and 4 additional). (1897) St. Petersburg., T. XXIIa [in Russian]
2. Druskin M. S. (1939) Piano concerts of Mozart, Leningrad Philharmonic [in Russian]

3. Dyatlov D. A. (2015) Performing interpretation of piano music: theory and practice: author. dis. ... Doctor of Arts: 17.00.02 / Rostov State Conservatory. S.V. Rachmaninov [Electronic resource] URL: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki> [in Russian]
4. Neygauz G. G. (1958) On the art of the piano game. Teacher's notes. Moscow: Music [in Russian]
5. Nosina V.B. (1993) Symbolism of J.S. Bach. Tambov Int. higher courses of mastery of pianists named after S.V. Rachmaninov [in Russian]
6. Perelman N. E. (1981) In the piano class. Ed. 3rd, add. Leningrad: Music. 96 p. [Electronic resource] URL: <https://www.twirpx.com/file/553346/> [in Russian]
7. Savshinsky S. (1950) Leonid Nikolaev. Pianist. Composer. Educator. L, M. : State Music Publishing House [in Russian]
8. Michelangelo Buonarroti. Youth. First works [Electronic resource] URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%BE#> [in Russian]
9. Rafael Santi. Education [Electronic resource] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%8D%D0%BB%D1%8C#%D0%9E%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 11.09.2019