

ОСВОЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ЛИСТА БУДУЩИМИ МУЗЫКАНТАМИ-ПЕДАГОГАМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО С ПОЗИЦИИ ПОЛИКОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПОДХОДА

Е. П. Красовская,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),
Москва, Российская Федерация, 119435

Аннотация. В статье рассмотрены вопросы применения поликонтекстуального подхода при освоении студентами сочинений Ф. Листа на фортепианных занятиях. Раскрывается содержание историко-культурологического, социально-мировоззренческого, эстетического, личностно-психологического, искусствоведческого, музыкального историко-теоретического и интерпретационного контекстов в ходе работы обучающихся над жанром ноктюрна, выступающего для композиторов эпохи романтизма подлинной квинтэссенцией лирического содержания. С позиций поликонтекстуального подхода представлен алгоритм освоения цикла «Грёзы любви», входящего в «золотой фонд» учебного репертуара студентов. Показана значимость учёта тезауруса учащихся при выборе контекстуальной матрицы. Предложен метод сопряжения контекстов участников интерпретационного процесса – композитора, музыканта-педагога, организующего вектор поступательного движения учащегося к творческому воссозданию авторского замысла, студента, осваивающего музыкальный образ, и слушательской аудитории. Обосновывается необходимость вариативности применения данного подхода в работе над музыкальным содержанием и указываются факторы, которые должны быть приняты во внимание, чтобы привлечение контекстуальных связей при овладении романтическим художественным феноменом превратилось для обучающегося в духовную и профессиональную потребность, способствовало аутентичности интерпретационной деятельности.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование, инструментальная подготовка, класс фортепиано, Ф. Лист, ноктюрны, поликонтекстуальный подход.

Благодарность: Автор выражает глубочайшую признательность главному редактору журнала «Музыкальное искусство и образование», доктору педагогических наук, профессору Елене Владимировне Николаевой за ценные советы в процессе подготовки статьи к публикации.

© Красовская Е. П., 2023



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Для цитирования: Красовская Е. П. Освоение фортепианных произведений Ф. Листа с позиции поликонтекстуального подхода // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education, 2023. Т. 11. № 1. С. 95–118. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-1-95-118.

DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-1-95-118

MASTERING THE WORKS BY F. LISZT BY FUTURE MUSICIANS-TEACHERS IN PIANO CLASS FROM THE PERSPECTIVE OF A POLYCONTEXTUAL APPROACH

Elena P. Krasovskaya,

Moscow Pedagogical State University (MPGU)
Moscow, Russian Federation, 119435

Abstract. The article deals with the application of a polycontextual approach when students master the compositions by F. Liszt in piano lessons. The content of historical and cultural, socio-ideological, aesthetic, personal-psychological, art history, musical historical-theoretical and interpretive contexts is revealed during the work of students on the genre of nocturne. Nocturne acts as a true quintessence of lyrical content for composers of the Romantic era. From the standpoint of the polycontextual approach, an algorithm for mastering the cycle “Dreams of Love”, which is part of the “golden fund” of the students’ educational repertoire, is presented. The importance of taking into account the thesaurus of students when choosing a contextual matrix is shown. The method of coupling the contexts of the participants in the interpretive process – the composer, the musician-teacher, organizing the vector of the student’s progressive movement to the creative recreation of the author’s idea, the student mastering the musical image, and the audience is proposed. The necessity of the variability of the application of this approach in the work on musical content is substantiated and the factors that must be taken into account are indicated so that the involvement of contextual connections when mastering a romantic artistic phenomenon turns into a spiritual and professional need for the student, contributes to the authenticity of interpretive activity.

Keywords: musical and pedagogical education, instrumental training, piano class, F. Liszt, nocturne, a polycontextual approach.

Acknowledgements: The author expresses his deepest gratitude to the editor-in-chief of the journal “Musical Art and Education”, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor Elena Vladimirovna Nikolaeva for valuable advice in the process of preparing the article for publication.

For citation: Krasovskaya E. P. Mastering the Works by F. Liszt by Future Musicians-Teachers in Piano Class from the Perspective of a Polycontextual Approach. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2023, vol. 11, no. 1, pp. 95–118 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-1-95-118.

Введение в проблему

«Высшим законом исполнительского искусства» [1] является творческое воссоздание музыкантом-интерпретатором целостности авторского замысла. Глубина его раскрытия напрямую зависит от умения исполнителя прочувствовать и осознать закодированное композитором в нотных знаках музыкальное содержание, под которым принято понимать «художественное (образное) отражение общественно-исторической действительности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний» [2, с. 36]. Постигание авторского текста выдвигает перед интерпретатором задачу адекватного понимания и последующего творческого воспроизведения заложенного в нём смысла.

Вопросы понимания и интерпретации содержания художественных текстов не являются специфическими только для области музыкально-исполнительского искусства и педагогики музыкального образования. Необходимость решения круга возникающих на пути воспринимающего субъекта проблем появляется как перед исследователями, связанными в своей профессиональной деятельности с информацией и её толкованием, так и практически перед каждым членом социума. В современном мире человек ежеминутно сталкивается с потоками новых фактов, мнений, суждений, теорий. Зачастую эти кванты информации являются для индивида изолированными и не включаются им в целостную картину мира. Одним из негативных эффектов отсутствия

системного восприятия информации учащейся молодёжью является ухудшение способности понимания смысла получаемых сообщений. Неслучайно представителями педагогического сообщества широко обсуждаются проблемы, обусловленные формированием «клипового» мышления у поколения, выросшего в условиях информационного общества [3].

Различные аспекты неадекватного восприятия художественного текста школьниками находятся в центре внимания педагогов-филологов [4; 5]. Основными предпосылками ошибок в понимании поэтических текстов являются, по мнению исследователей, *контекстные причины* – незнание обучающимися историко-культурных реалий, биографического и литературного контекстов и т. д. [5 и др.].

К сожалению, схожие причины неадекватного понимания учащимися содержания изучаемых произведений наблюдаются и в музыкальном образовании. Они кроются в неумении или нежелании будущих музыкантов-педагогов обращаться в процессе освоения сочинений различной жанровой и стилевой направленности к контекстам, тесно связанным с музыкальным содержанием и выступающим интеллектуальными и эмпатийными «мостами», которые приближают учащихся к постижению звуковых идей композитора. В связи с этим можно отметить возрастание значения контекстного или поликонтекстного, поликонтекстуального (поскольку мы всегда имеем дело с системой взаимосвязанных контекстов!) обучения в современной педагогике музыкального образования.

Понятие «контекст» (от лат. *Contextus* – тесная связь, соединение) заимствовано из языкознания, где оно означает лингвистическое окружение данной языковой единицы [6]. Характеризуя его сущность, Л. С. Выготский отмечал: «Слово приобретает свой смысл только во фразе, сама фраза приобретает смысл только в контексте абзаца, абзац – в контексте книги, книга – в контексте всего творчества автора» [7, с. 312].

Универсальность механизма оценки информации нашим сознанием способствовала экстраполяции термина на другие предметные области. Об этом свидетельствует использование понятия «контекст» в научных исследованиях по эпистемологии, лингвистике, социальной антропологии, психологии, истории науки, когнитивистике, истории философии и даже теологии [8]. Такое «расширение» поля употребления данного термина неизбежно связано с трансформацией его сущности. Как отмечает И. Т. Касавин, с точки зрения современной философии значение понятия «контекст» ещё во многом не прояснено, его разработка активно продолжается и в настоящее время [Там же]. По этой причине в научный обиход вводятся как более широкие трактовки рассматриваемого феномена, так и производные от них. Например, в психолого-педагогической литературе разрабатываются такие понятия, как: «контекстуальная технология» [9], «обучение контекстного типа» [10], «векторно-контекстуальный подход» [11], «педагогическая технология контекстного типа» [12], «учебно-воспитательный процесс контекстного типа» [13], «образовательная среда контекстного типа» [14], «учебник контекстного типа» [15], «контекстное обучение» [16], «поликонтекстуальный подход» [17] и др.

В указанных работах контекстуальный подход исследован прежде всего

в общетеоретическом и общепедагогическом аспектах. При этом в значительно меньшей степени представлены научные труды, системно рассматривающие его применение в педагогике музыкального образования [18; 19; 20; 21]. Одним из них является диссертационное исследование Б. Д. Критского, в котором автор обосновывает целесообразность применения «метода контекстного проектирования». Суть его заключается в выявлении и целенаправленном конструировании многообразных контекстных связей изучаемого нотного текста, его анализа и преломления в ходе освоения студентами учебной дисциплины «Дирижирование». Рассмотрение процесса обучения в его контекстном наполнении позволяет, по мнению автора, избежать узкопрофессиональной трактовки хормейстерской деятельности. Перед обучающимся ставится «задача не только разучить, дирижёрски освоить текст партитуры, но и быть готовым варьировать свою интерпретацию и искать пути для расширения своего жизненно-музыкального, культурного опыта» [18, с. 97].

В нашем исследовании предпринята попытка охарактеризовать возможности применения поликонтекстуального подхода на фортепианных занятиях. С точки зрения детального анализа рассматриваемой проблемы мы считаем целесообразным ориентироваться на определение контекста, приведённое в Большом толковом словаре по культурологии, где термин определён как «общий смысл социально-исторических и культурных условий, которые позволяют уточнить смысловое значение результатов деятельности человека» [22]. Данная дефиниция понятия является, на наш взгляд, достаточно универсальной и может быть использована при построении методики применения поликонтекстуального подхода к решению столь

сложной задачи как погружение будущих музыкантов-педагогов в глубинные смыслы фортепианных произведений.

Предпринятый в статье анализ сочинений Ф. Листа – одной из ключевых фигур эпохи романтизма – с позиции поликонтекстуального подхода направлен на выявление в трактовке композитором наиболее любимой представителями этого стиля образной сферы – *лирического начала*. Её воплощение будет ограничено рассмотрением, на примере *жанра ноктюрна*, подлинной сокровищницы лирики – то грустно-мечтательной, навеянной ощущением покоя и умиротворённости, специфическим ночным колоритом, счастливой сладостной негой, то драматичной, наполненной настроениями бури и смятения.

Миниатюры Листа в фортепианном учебном репертуаре студентов музыкальных факультетов педагогических вузов

Анализ современной практики фортепианного обучения показывает, что в студенческой среде сочинения данной жанрово-стилевой направленности пользуются наибольшей популярностью и традиционно входят в «золотой фонд» репертуарного багажа. С одной стороны, тяготение обучающихся к освоению ноктюрнов объясняется яркой образностью содержания и насыщенностью эмоционально-выразительной палитры музыки композиторов. С другой – обусловлено близостью (несмотря на имеющий место прагматизм!) воплощённого в опусах Листа романтического идеала духовному мироощущению современной молодёжи. Желание обучающихся максимально полно реализовать свой творческий потенциал, выразить в интерпретации *личностное* отношение к художественному содержанию, раскрывающему

многогранный внутренний мир человека, выступает одним из главных стимулов стремления молодых музыкантов к освоению миниатюр автора, в творчестве которого воплощение различных граней поэтики «высокого романтического стиля» достигло своего апогея [23, с. 13].

Между тем многолетнее наблюдение за практикой освоения произведений Ф. Листа в фортепианном классе показывает, что с интересом и увлечением обращаясь к его сочинениям, студенты трактуют их в едином эмоционально-выразительном и смысловом ключе, без дифференцированного осознания и передачи в исполнении специфических особенностей интонационной природы и стиливого своеобразия музыкальных образов. Внешне яркое и эффектное исполнение обучающимися фортепианных пьес зачастую бывает лишено внутренней значительности и грешит различного рода преувеличениями: излишней чувствительностью в интонировании мелодий, вычурной темпо-ритмической свободой развёртывания содержания, перенасыщенностью динамической палитры. Другим распространённым недостатком трактовки художественного содержания выступают встречающиеся в интерпретации студентов недостаточное владение культурой фортепианного интонирования, отсутствие одухотворённости, выразительности и эмоциональной теплоты, метрономичность исполнения, однообразие динамического плана, скупая педализация.

Проведённые нами беседы с обучающимися привели к выводу о том, что большинство из них при освоении фортепианных миниатюр Листа сосредоточивает свои усилия на анализе средств музыкальной выразительности и оттачивании технического мастерства. В ходе инструментальных занятий под руководством педагога учащиеся выявляют настроение

изучаемых пьес, осуществляют теоретический анализ формо-структуры, у них в общих чертах складывается представление о принадлежности произведений к определённому стилевому направлению и исполнительскому (пианистическому) воплощению музыкального содержания. Такое сосредоточение внимания на музыкально-языковой сфере и техническом совершенствовании фрагментов выступает для студентов **ключевой «составляющей» процесса работы над музыкальным образом**, способствующей прояснению представлений об элементах звуковой ткани, логике развёртывания художественной идеи и путях обретения необходимой свободы исполнения.

Значительно реже в ответах учащихся в числе применяемых ими подходов к овладению репертуаром романтического направления в **качестве специально выдвигаемой педагогом дидактической задачи** называлось обращение к многочисленным контекстуальным связям, осознание которых позволяет ощутить звуковой образ как многомерный феномен, созданный автором в определённый исторический период на основе мировоззренческих позиций и эстетических взглядов на искусство. Зафиксированная в нотных знаках лишь втуне, имплицитно, такая информация зачастую остаётся для студентов «невидимым Градом Китежем», глубоко скрытым в авторском тексте. Её поиск и осмысление, в силу сопряжённости со значительным интеллектуальным и духовным «затрачиванием», требуют от учащихся нахождения дополнительного времени, обретение которого в условиях интенсивного темпа учебного процесса в большинстве случаев затруднено.

Знакомясь в процессе работы над фортепианными сочинениями Листа с биографией композитора, областью его творчества и перечнем основных произведений,

обучающиеся, безусловно, отчасти пополняют свои знания, расширяя собственный кругозор. Вместе с тем полученная информация, не будучи зачастую систематизирована и обобщена, не трансформируется ими в творческую интерпретацию, не выступает импульсом к нахождению новых креативных исполнительских решений. Выучив произведение наизусть, достигнув в работе определённого уровня технической свободы и выразительности исполнения, будущие музыканты-педагоги нередко прекращают интерпретационный поиск путей воплощения художественной идеи, постепенно теряя интерес к работе над сочинением. В результате последующей актуализации звукового образа в условиях контрольных мероприятий или концертных выступлений вниманию аудитории представляется внешне благополучное, но при этом эмоционально холодное и статичное, не овеянное полётом фантазии исполнение. Художественное содержание, утрачивая свою романтическую привлекательность и пластичность, трактуется поверхностно, прозаично, буднично, эмоционально расплывчато, стилистически неопределённо, преподносится словно «под копиру» в соответствии с раз и навсегда установленным сценарием.

Такое исполнение подвергалось справедливой критике авторитетными представителями педагогики музыкального образования, для которых возможность раскрытия подлинной глубины воплощённых композитором в произведении звуковых идей определялась наличием у интерпретирующего произведения музыканта некоего объёмного представления об изучаемом феномене. Возникновение подобного видения обуславливалось его готовностью стать со-автором произведения, то есть оказаться созвучным, настроенным тем духовным процессам,

в русле которых осуществлялась кристаллизация музыкального образа в сознании автора.

Следовательно, для выполнения интерпретаторской миссии исполнителю необходимо научиться оперировать в работе многими контекстами, выявляющими социальную и эстетическую природу музыкального образа, уникальность его интонационной сферы, стилистическую и жанровую принадлежность, историю возникновения и перспективы развития, взаимосвязи с всевозможными внешними факторами и явлениями и т.д. Именно в таком обстоятельном, всестороннем изучении художественного образа кроются перспективы для оригинальной, аргументированной и убедительной интерпретации музыкального содержания сочинений различной жанрово-стилевой направленности.

При освоении же образцов романтического репертуара значимость установления контекстуальных связей с художественным образом, на наш взгляд, многократно возрастает. Это обусловлено тем, что в центре внимания исполнителя оказываются художественные полотна, содержание которых в предельно концентрированном виде отражает идеи и образы особой – «психологической» – эпохи (термин Б. Л. Яворского [24]), раскрывает уникальность и неповторимость внутреннего мира Личности лирического героя, воплощённого на страницах произведений вдохновенным «сердцем поэта». В этом случае поликонтекстуальный подход выступает уже не просто дополнительным дидактическим инструментом в достижении обучающимися адекватности интерпретации романтической музыки. Он становится своего рода «методологической программой» [8, с. 5] постижения музыкального содержания, выполнение которой требует продуманного педагогического руководства. Возможности для

эффективного применения данного подхода на фортепианных занятиях обеспечиваются современным уровнем информационных технологий. Владение ими позволяет преподавателю в сжатые сроки обеспечить быстрый доступ студентов к информации, необходимой для получения «стереоскопического» представления о звуковом феномене. Рождение в сознании такого представления превращает работу над образом в интересный и увлекательный процесс, направляет усилия будущих музыкантов-педагогов на поиск методически обоснованных исполнительских решений.

Подготовка к трактовке художественных образов в произведениях Ф. Листа в классе фортепиано с позиций поликонтекстуального подхода

Построение методики исполнительского освоения сочинений Листа на основе поликонтекстуального подхода осуществлялось нами в соответствии с дидактическими принципами и подчинялось следующему алгоритму:

- установление контекстов, необходимых для проникновения в музыкальное содержание изучаемых произведений;
- определение приёмов и методов привлечения контекстов (их конкретизация на разных этапах освоения музыкального образа);
- выбор необходимых дидактических средств обучения;
- разработка средств и методов контроля достижения цели обучения.

Рассмотрим более подробно, какие контексты могут быть привлечены для прояснения будущими музыкантами-педагогами ключевых идей изучаемых произведений Листа, и какая информация, активизируя духовную сферу

обучающихся, поможет им глубже осознать и передать в исполнении содержание образов, воплощённых композитором в музыке.

Одним из ключевых, базовых контекстов овладения содержанием выступает, на наш взгляд, **историко-культурологический контекст**, знакомящий с сущностью и специфическими особенностями эпохи Романтизма, характерным для неё обострённым восприятием жизни, тонкой проработанностью психологических образов, доминированием в творчестве автобиографического начала, утверждением темы «лирической исповеди». Обращение к данному контексту проясняет представление учащихся о мироздании романтической души художника, который «манифестирует себя в категориях “субъективно-личностного”, “бесконечного”, “недосказанного”, “изменчивого”, и способах отражения реальности, внешней событийности, интересной романтику настолько, насколько они являются метафорой его субъективнейшего, иррационального внутреннего “я”» [23, с. 13]. Мы считаем, что на основе полученной информации в сознании студентов возникает «предчувствие подлинного содержания» романтического художественного образа. Оно станет для обучающихся тем надёжным ориентиром, который направит всю последующую деятельность по пути творческого раскрытия композиторского замысла с учётом первичного представления о нём.

Наряду с указанным контекстом важнейшим условием формирования в сознании «рабочей гипотезы» интерпретации выступает ознакомление учащихся с **социально-мировоззренческим и эстетическим контекстами**. Первый из них способствует конкретизации своеобразия системы взглядов и оценок композитора о мире и месте в нём человека, формирует

представления об обусловленных этими взглядами основных жизненных позициях, убеждениях, идеалах, принципах познания и деятельности, ценностных ориентациях. Его значимость очень велика, ибо данный контекст оказывает непосредственное влияние на становление эстетических воззрений автора, отражающих всё богатство его художественно-поэтического отношения к действительности, стремление к гармонии, совершенству, красоте, к воплощению идеала прекрасного.

Не менее существенным и имеющим непосредственное отношение к вопросам интерпретологии (в особенности – романтической музыки) является привлечение **лично-психологического контекста**. Содержащаяся в нём информация, проясняя принадлежность Мастера к тому или иному психологическому типу характера, доминирующие особенности его темперамента и т.д., способствует выявлению приверженности композитора определённой образной сфере, установлению влияния индивидуальных качеств и свойств его личности на течение художественного процесса. Как отмечается в исследовании Г. В. Рева, «проникновение личностного начала творца в художественное поле произведения становится главным источником его содержания и формирования» [25].

Рассмотрение творческого облика Листа сквозь призму предложенных выше контекстов конкретизирует представление о нём как о ярчайшем Художнике-реформаторе, мыслителе-новаторе, наследнике и продолжателе великих традиций венгерской, немецкой, итальянской и французской культур, осуществившем подлинно революционные преобразования в области музыкального искусства. Ознакомление с ними позволяет выделить и сформулировать главную тему творчества композитора, составными частями которой в опоре

на «концепцию подвига человеческой жизни» и «идею прогресса человеческой культуры» являются конечное торжество добра, а также борьба за грядущую свободу и счастье людей.

Творя под знаком гуманизма, Лист неустанно проводил в жизнь идеи о высоком назначении искусства, непрерывном поступательном развитии человечества через вечное стремление к такому совершенству и идеалу, которые бы делали каждого из людей поистине бессмертным [26, с. 406–407]. В соответствии с указанными эстетическими позициями трактовалась композитором и миссия художника. В его понимании Художник-творец отождествлялся с глашатаем, которому доверены тайны будущего; человеком высочайшей культуры, призванным образовывать и воспитывать людей, зажигать в них энтузиазм к прекрасному.

Неустанный поиск в искусстве собственного пути воплощения романтического идеала способствовал становлению основного творческого принципа композитора – *обновления музыки путём её внутренней связи с поэзией*. Соответствующая активной социальной позиции Листа-художника, не мыслящего свою жизнь без служения человечеству, созвучная экспрессивной психологической природе личности композитора, экстравертивному типу его характера, идея программности как «сознательной связи» инструментальной музыки с литературой и другими видами художественного отражения действительности последовательно и целенаправленно реализовывалась Листом в композиторской, исполнительской и педагогической деятельности [27].

В ходе подробного ознакомления с особенностями её воплощения в *работе Листа-композитора* необходимо уделить особое внимание прояснению новаторских замыслов Мастера, связанных

с созданием «музыки будущего», олицетворяющей собой идею интеграции искусств. Претворение этой идеи нашло отражение не только в области симфонического творчества, но и в обширном фортепианном наследии автора, представленном богатой художественно-образной палитрой.

Рассматривая программу как содержательную немusическую концепцию, способствующую материализации звукового образа, приданию ему определённого смысла, утверждению сюжетности в музыке, Лист наделял большинство своих фортепианных опусов (например, пьесы из «Альбома путешественника», 2-го тома цикла «Годы странствий», транскрипции и др.) названиями, предисловиями и эпиграфами, предварял многие из них репродукциями картин знаменитых художников. Подобные поэтические комментарии композитора являются своеобразной квинтэссенцией музыкального содержания. Конкретизируя восприятие авторской мысли, они выступают для пианиста-интерпретатора путеводной звездой к нахождению определяющего вектора исполнения и, несомненно, требуют к себе внимательного отношения.

Формированию представлений о претворении идеи взаимодействия искусств в *исполнительской деятельности* будет способствовать знакомство с новаторскими подходами Листа к искусству интерпретации – толкованию им звукового образа как «музыкально-сценического повествования», реализации которого должны быть подчинены все психические и физические возможности личности музыканта-исполнителя, включая внешний облик и пластику прикосновения к клавиатуре. Обращение к воспоминаниям очевидцев о концертных выступлениях Маэстро позволит конкретизировать черты его особой манеры исполнения, характеризующей

современными исследователями как «императивная суггестия» (выражение услышано автором статьи в комментарии В. В. Задерацкого к произведениям Листа, включённым в программу концерта Второго Московского фестиваля фортепианной музыки имени Эмиля Гилельса, состоявшегося 16 октября 2022 года в Большом зале Московской консерватории). Она отличалась исключительной образно-эмоциональной силой воздействия, поражала слушателей красочностью звучания, удивительной ритмической свободой, феноменальной виртуозностью, производившей на слушателей магнетическое впечатление [28, с. 413–414].

В качестве яркой иллюстрации облика «царственного льва», умеющего властно захватить воображение аудитории, может выступить фрагмент биографического художественного фильма «Композитор Глинка», в котором роль Листа, феерически импровизирующего на тему марша Черномора из оперы «Руслан и Людмила», исполнил Святослав Рихтер. В его воплощении Лист предстаёт перед зрителями как «оратор-трибун», поражающий аудиторию концептуальностью и масштабностью решений, «фресковостью» донесения художественного содержания [29]. Одухотворённое лицо, огненный взгляд, гордая осанка – каждый штрих художественного портрета великого Маэстро, блестяще воссозданного знаменитым российским пианистом, свидетельствует об исключительности и торжественности творческого события, связанного с интерпретацией музыки.

Прояснению особенностей реализации идеи программности в педагогической деятельности будет способствовать анализ книги А. Буасье «Уроки Листа», дающей представление о применении музыкантом на фортепианных занятиях художественно-ассоциативного метода,

основанного на привлечении экстрамузыкальных факторов из смежных видов искусств [30]. Указанный метод Лист использовал в качестве обучающего средства, активизирующего творческий поиск молодых пианистов и направленного на расширение их художественно-интеллектуального потенциала; механизма, способствующего достижению большей выразительности исполнения; педагогического приёма, позволяющего ученикам достичь яркости своих пианистических решений. Такая методика в корне меняла отношение учеников к искусству исполнительской интерпретации, воспитывала в них этику ответственности перед произведением, композитором, слушателями, искусством в целом, позволяла молодым пианистам подняться на более совершенную ступень профессионального развития.

Наряду с рассмотренной выше информацией привлечение контекста, детально раскрывающего эстетические воззрения Листа, позволит также уточнить представления о революционных преобразованиях музыканта в области фортепианного искусства. Все они были обусловлены утверждением им особого – «концертного» – стиля исполнения, связанного с симфонической трактовкой фортепиано, что проявилось в оркестральной мощи звучания инструмента (способ «аль фреско»), а также в обогащении его колористических возможностей [31]. В числе приёмов, позволивших композитору достичь силы и красочности оркестровой палитры, следует отметить:

- использование всех регистров инструмента;
- применение гамм и гаммообразных пассажей, глissандо через всю клавиатуру на одной педали;
- активное обращение к таким техническим формулам, как аккорды и октавы, тремоло, трели, двойные ноты и техника репетиций.

Другой аспект симфонической трактовки фортепиано нашёл выражение в использовании звуковых средств каждого регистра, умелом сопоставлении одного регистра с другим, в помещении мелодии в «виолончельный регистр» и т. д. Особая роль в системе колористического обогащения инструмента принадлежит педали. Дифференцированный анализ таких разновидностей листовской педальной нюансировки, как полупедаль, четверть педаль, педальное тремоло выступает важным звеном пианистической работы.

Итогом привлечения контекстной информации станет формирование представлений о Листе как подлинном реформаторе пианизма, выдвинувшим на первый план мощь, блеск и красочность звучания, обновившим и расширившим сферу фортепианного исполнительства разнообразными техническими приёмами и достигшим вершин содержательной виртуозности, при которой техника окончательно превратилась в средство раскрытия художественного содержания.

Обращение к указанным контекстам способствует выявлению особенностей подходов Листа к выражению романтических идеалов. Оно является, на наш взгляд, пропедевтическим условием духовной встречи студента-интерпретатора с Автором, подготавливает к восприятию и исполнительскому освоению конкретных сочинений, созданных композитором в жанре ноктюрна.

В творческом наследии Листа данный жанр представлен сборником из шести фортепианных миниатюр «Утешения» (источником его названия послужило стихотворение Альфонса де Ламартина «Une larme, ou Consolation»), пьесой «Женевские колокола» из цикла «Годы странствий» (1-й том), а также циклом «Поэтические и религиозные гармонии», отражающим итог духовных исканий музыканта-мыслителя.

Наряду с указанными произведениями ярким примером воплощения анализируемого жанра является представленный тремя ноктюрнами цикл «Грёзы любви», пьесы которого пользуются особой популярностью в студенческой среде и наиболее часто включаются в учебный репертуар [32]. Предписанное композитором название свидетельствует о наличии в них определённой программы, раскрывающей различные грани одной из вечных констант бытия как апогея выражения лирического чувства. Все миниатюры проникнуты романтически-возвышенным настроением радости любви, упоительного восторга и ощущения счастья, льющегося широким свободным потоком.

Для формирования детализированного представления об особенностях воплощения композитором лирической образной сферы и поиском необходимых средств её адекватной исполнительской трактовки необходимо привлечь **искусствоведческий контекст**.

Представляется, что одним из начальных шагов постижения художественного содержания пьес цикла может стать уточнение понятия «ноктюрн» как особого жанра в музыкальном искусстве и представлений о процессе его эволюционного развития во времени (от эпохи Средневековья к особенностям его воплощения композиторами XX–XXI столетий).

Затем следует сосредоточить внимание на знакомстве с биографией опуса. Сочинённый в 1850 году, в Веймарский период – время достижения Листом вершин мастерства (утверждения в творчестве главенства выразительности и содержательности, подчинения технических приёмов художественным задачам, отказа от виртуозных «излишеств»), цикл «Грёзы любви» представляет собой авторскую транскрипцию трёх песен для тенора (сопрано), созданных на слова современных поэтов.

Стимулирующим импульсом построения рабочей гипотезы интерпретации может стать ознакомление обучающихся с особенностями подхода Листа к транскрипции как особому фортепианному жанру (достижения композитора в данной сфере отражены, как известно, почти в двухстах (!) произведениях) и погружение в поэтический мир листовских песен, вдохновивших композитора на создание фортепианной версии. Прояснению лирического начала музыки будет способствовать знакомство студентов с литературным аналогом – стихотворениями Л. Уланда (Ноктюрны № 1 «Высокая любовь», № 2 «Блаженная смерть») и Ф. Фрейлигата (Ноктюрн № 3 «Люби, пока любить ты можешь...»), воплотившими грани великого чувства в традициях немецкого романтизма.

Проникновение в «дух оригинала», осуществляемое путём выразительного прочтения текста стихотворений, позволит ярче ощутить заключённое в музыкальных звуках душевное настроение, нагляднее представить эмоциональную наполненность образов, конкретизируемую в вокальных произведениях вербально. Не последняя роль в формировании впечатления о характере музыки ноктюрнов, как квинтэссенции лирического содержания, принадлежит информации о посвящении Листом Ноктюрна № 3 своей возлюбленной – Каролине Витгенштейн, драматическом развитии их отношений (невозможности соединения в браке вследствие многочисленных социальных преград).

Стимулированию интереса учащихся к изучению Первого ноктюрна будет способствовать выявление особенного отношения самого композитора к данному произведению. Как показывает анализ искусствоведческих исследований [26; 33 и др.], пьеса «Высокая любовь», являя собой некий эталон выражения вечной

константы бытия в сознании автора, чаще других ноктюрнов цикла исполнялась Листом на концертной эстраде. В связи с этим представляется символичным, что именно она была включена Маэстро в программу его последнего клавирабенда, состоявшегося 19 июля 1886 года в Люксембурге [33, с. 471].

Мы считаем, что привлечённая информация, создавая необходимые условия для выхода художественного сознания на качественно новый уровень восприятия звуковой идеи, положительно влияет на исполнительский поиск обучающимися свободной передачи художественного содержания фортепианными звуковыми средствами в процессе освоения **музыкального историко-теоретического контекста** как первоисточника, квинтэссенции воплощённого в нотном тексте авторского замысла. Погружение в особенности музыкально-языковой специфики следует осуществлять на основе дальнейшей детализации представлений студентов о художественно-эстетических принципах композитора: принципе монотематизма, характерности мотивов, декламационности, колорита, свободного ритма.

Так, в процессе анализа музыкального материала ноктюрнов внимание учащихся необходимо направить на прояснение одного из главных новаторских достижений композитора – *принципа монотематизма*, заключающегося в сложной вариационной трансформации мотивов, ведущей к образованию из единой тематической основы различных по своему характеру тем [26, с. 417]. Идея органической мотивной связи внутри одного произведения с годами всё чаще превращалась у Листа в идею циклической связи между отдельными (обособленными) пьесами [Там же, с. 420]. Данный подход воплощён композитором и в «Грёзах

любви». Стремясь объединить пьесы общей поэтической идеей, автор связывает их воедино, применяя форму поэтического цикла.

Раскрывая специфику листовского творчества, представляется целесообразным сосредоточить внимание на *принципе характерности мотивов*, связанном с особенностями звукового оформления ключевой идеи произведения. В подавляющем большинстве случаев она осуществлялась Листом с помощью особой «мелодии-характеристики» (термин самого композитора), своеобразное интонационное наполнение которой всегда предопределялось программными замыслами автора и соответствовало его поэтическим представлениям. Как подчёркивает Я. И. Мильштейн, первичным для Листа является не «излучение из абсолютных внутренних глубин музыки», а побуждения, проникающие извне, – из жизни, поэзии и живописи». Почти каждое мотивное образование имеет у него своеобразный символический смысл и, в конечном счёте, сводится к поэтическим идеям и чувствам, олицетворяющим определённые эмоции, понятия, психологические приметы [Там же, с. 421].

В полном соответствии с обозначенным принципом представлен и тематический материал ноктюрнов. Имея общую поэтическую подоснову, мечтательно-лирические темы любви каждой из пьес цикла очень близки друг другу по своим линейным и ладоинтонационным закономерностям, метроритмическим соотношениям, темпу, динамике. Они представляют собой плавные выразительные мелодии, льющиеся широким величественным потоком, с равномерно единообразным сопровождением, и излагаются Листом в одной из трех тональностей – Des-dur, E-dur, As-dur. Именно этим тональностям композитор «доверял» выражение любовных или пасторальных настроений.

Поскольку главный мотив каждого из ноктюрнов вырастает из положенного в его основу текста программного стихотворения, воплощение его интонационного своеобразия на фортепиано необходимо осуществлять в соответствии с *принципом декламационности*, отражающим стремление Листа сблизить музыкальную фразу с речевыми интонациями, придать ей широкий, разговорный характер. При этом необходимо помнить, что речевая основа листовской музыкальной фразы обуславливалась эмоциональной патетикой ораторского искусства, выступающего для композитора высшей формой поэзии, как бы синтезом всех других искусств [26, с. 423].

Подчёркнуто декламационный оттенок тематического материала находит выражение в насыщении мелодики ноктюрнов всевозможными восклицательными и вопросительными оборотами, страстными возгласами, многозначительными паузами, ферматами, замедлениями, ускорениями. Стремление Листа освободить мелодию от тактовых «оков» и симметричных построений приводит к утверждению речитативной формы изложения, иллюстрацией которого служат каденции, представленные в свободном декламационном стиле (мелкими нотами, без тактовых обозначений). Основное назначение представленных в ноктюрнах инструментальных речитативов – способствовать подлинно жизненной экспрессии, передаваемой посредством риторических приёмов, находящихся выражение в соответствующих указаниях композитора в тексте: *recitando, deciamato, ben pronunciato la melodia* [Там же, с. 424, 426].

Скрупулёзное рассмотрение отдельных риторических средств, применяемых композитором в ноктюрнах, позволяет выявить их тесное родство с итальянской оперной мелодикой, великолепное знание

которой было обусловлено обширной практикой создания им фортепианных транскрипций. Осознание этого факта должно способствовать формированию внимательного отношения обучающихся к встречающимся в тексте различного рода украшениям, как к значимым элементам музыкальной речи, участвующим в передаче поэтической идеи. Исполнительский поиск следует ориентировать в направлении их декламационного, выпуклого, интонационно выразительного (как бы сквозь призму увеличительного стекла) произнесения на инструменте.

Одним из новаторских принципов композитора выступает *принцип колорита*. Прояснение его особенностей убеждает в том, что создание новой красочно-звуковой палитры осуществлялось Листом на основе «колористического раскрепощения» гармонии, нашедшего выражение в широком использовании её красочности, обогатившей традиционную гармоническую систему. Изучение искусствоведческой литературы показывает, что Лист по-особому относился к тональному оформлению своих сочинений. Он создал новое «тональное чувство», способное объединить пёстрое множество гармонических красок. Тональный колорит выступал отображением внутреннего мира человека, его страстей, мыслей, чувств. Каждый выбранный композитором колористический эффект был предопределён художественным содержанием [26, с. 427].

Значимым шагом в постижении специфики анализируемого принципа может стать сравнение колористических приёмов композитора с цветовой реформой Э. Делакруа, осуществляемое с помощью привлечения соответствующего контекста из области живописи. И если французский живописец, как отмечает Я. И. Мильштейн, стремясь к напря-

жённому выражению краски, клал в основу своих цветовых комбинаций «героическую патетику света», то Лист достигал усиления красочных эффектов путём увеличения гармонических напряжений на основе «героической патетики звука» [Там же, с. 429].

Её воплощение осуществлялось композитором путём применения интенсивной альтерации, модуляционной техники, основанной на энгармонических заменах, использовании всевозможных хроматических последований, тональных оборотов, совершающихся при помощи терцовых перемещений, сдвигов из мажора в одноимённый минор и обратно. Наряду с перечисленными приёмами гармоническая красочность полотен достигалась им на основе расширения круга аккордовых соотношений (контрастных и ярких сопоставлений аккордов, резких диссонирующих их сочетаний), разрастания гармонических комплексов за пределы трезвучий, приведшее к необычайно широкому распространению септ- и нонаккордов, принявших на себя функции устоя; замены на длительное время тоники различными субдоминантовыми и доминантовыми гармониями и др. Удивительная изобретательность в отношении гармонии как средства музыкальной выразительности позволяла Листу достигать смелых и неожиданных «сверкающих контрастами красок» тональных превращений, создавать полную иллюзию красочных переливов, напоминающих «окрашенные тени» Делакруа, его знаменитые рефлексы [Там же, с. 432, 434].

Осознание полученной информации приводит к выводу о том, что гармоническая «сторона» ноктюрнов должна находиться под постоянным исполнительским контролем, стать предметом особой заботы. Любая ладотональная смена становится для интерпретатора тем знаковым

событием, которое придаёт новый ракурс дальнейшему развитию музыкального содержания. Её функциональное осмысление станет надёжной опорой в поиске адекватных пианистических приёмов воплощения необходимого колорита, способствующего достижению политембровости звучания инструмента, основанной на фортепианной «инструментовке», являющейся, как было показано выше, эстетическим *credo* прославленного венгерского музыканта.

И, наконец, при характеристике *принципа свободного ритма*, сущность которого выражается «в освобождении времени от симметричного чередования ударений и пауз», препятствующих приданию музыке характера «непринуждённо льющейся речи» [Там же, с. 444], представляется необходимым рассмотреть своеобразное отношение Листа к темпу как характеру развёртывания музыкальной мысли. Анализ встречающихся в ноктюрнах многочисленных агогических отклонений (ускорений и замедлений, подготовленных или неожиданных остановок движения, фермат и т. д.) показывает их обусловленность стремлением композитора выразить живую смену чувства. Её исполнительское воплощение предполагает владение искусством *rubato* – умением интерпретатора балансировать между ритмической упорядоченностью и тенденцией к её нарушению. В работе над ноктюрнами формирование такого представления может быть осуществлено путём анализа следующего (ставшего в современной педагогике музыкального образования хрестоматийным, однако не всегда выполняемым на практике) методического указания Листа ученикам: «Посмотрите на ветви, как они колышутся и волнуются. Видите, ствол и сучья держатся крепко: это и есть *tempo rubato*» [33, с. 108].

В данном поэтическом сравнении отражён взгляд композитора на сущностный смысл исполнительской свободы. Он заключается в том, что темповый стержень в ходе актуализации произведения на фортепиано может отклоняться в ту или иную сторону, однако он не должен быть сломан или деформирован. К обретению этой свободы следует идти на основе воспитания на занятиях ощущения ритмического периода как временной единицы, с характерным для него выявлением смысловых акцентов во фразировке и своеобразным округлением мелодических и ритмических нюансов.

Ориентиром на пути овладения умением подчинять механическое тактирование периодическому ритму фразы может стать опыт, приобретённый путём привлечения *интерпретационного контекста* – специально организованного и педагогически управляемого анализа богатейшего аудио- и видеоарсенала исполнения фортепианного наследия Листа общепризнанными мастерами фортепианного искусства (Э. Петри, К. Игумновым, В. Горовицем, В. Клиберном, Э. Гилельсом, С. Рихтером, Я. Флиером, Л. Берманом, М. Плетнёвым, А. Султановым и др.). Усвоение различных подходов к воплощению романтических образов убедит молодых музыкантов в возможности существования бесконечного множества обоснованных исполнительских интерпретационных решений и художественных трактовок. Их объективность определяется соблюдением стилистических и жанровых особенностей исполняемой музыки, а индивидуальная неповторимость – творческим отношением исполнителя к раскрытию музыкального содержания. Полученный в ходе применения интерпретационного контекста опыт направлен на стимулирование собственного поиска студентами исполнительских

средств выразительности. Работа в этом направлении позволяет добиться одухотворённости музыкального высказывания, передать правдивость и естественность развёртывания программного содержания ноктюрнов во времени. Основательности проникновения в интерпретационный контекст способствует также ознакомление обучающихся с научными трудами А. Алексеева [31], Я. Мильштейна, [26; 33], С. Вартанова [34] и др., раскрывающими различные аспекты новаторских подходов Листа к музыкальному искусству, композиторскому и исполнительскому творчеству.

Таким образом, привлечение рассмотренных выше контекстов позволяет выявить особенности воплощения жанра ноктюрна в творчестве Листа. Являясь, по сути, камерным жанром, ноктюрн трактуется композитором сквозь призму так называемой «программной поэчности» – одного из важнейших композиционно-драматургических ориентиров в творчестве. Проведённый анализ музыкального материала пьес цикла «Грёзы любви» убеждает в неоспоримом влиянии на анализируемый жанр новаторских достижений композитора в области создания симфонической поэмы. Такие её признаки, как эмоциональная насыщенность, открытость, свободное развитие музыкального материала, опора на монотематизм, присутствуют в каждой из миниатюр цикла. Благодаря этому музыка ноктюрнов воспринимается как поэтически-обобщённое личностное переживание событий, переданное столь характерными для Листа «широким жестом, рельефным контуром, мощными мазками кисти, словом, всем тем, что с наибольшей силой воздействует на слушателя» [26, с. 425]. Стремление композитора к ярким контрастам, пафосу, декламации музыкального содержания, сочности и красочности фортепианной

оркестровки даёт полное основание говорить о трансформации жанра миниатюры в его творчестве.

Работа над пьесами, вдохновлённая контекстной информацией, убеждает в том, что выполнение интерпретатором программно-сюжетных отношений, выявление значения всех смысловых элементов пьес, входящих в цикл «Грёзы любви», предъявляет серьёзные требования к тезаурусу музыканта, подразумевает наличие у него «широкой культурной базы», развитого воображения и фантазии, сформированных артистических качеств.

Особенности реализации поликонтекстуального подхода к разучиванию и исполнению музыкальных произведений в классе фортепиано

Обращение к тому или иному контексту в ходе работы над художественным образом (в особенности программным!) выступает одной из прочно укоренившихся в истории исполнительства традиций глубинного постижения художественного содержания. В выборе необходимых контекстов, способствующих творческому проникновению обучающихся в мир художественных идей композитора, одной из основополагающих задач современного педагога является придание этому процессу системного характера, определяемого принципами внутренней целостности (устойчивости связей между отдельными контекстами) и иерархичности (определения для каждого из них своего назначения).

Сложность поликонтекстуального подхода как инструмента освоения музыкального содержания выдвигает необходимость разработки соответствующей методики его применения. Эта методика, на наш взгляд, должна базироваться

на модели сопряжения контекстов участников интерпретационного процесса (рис. 1).

В качестве пояснения отметим, что **центром данной модели, её ядром выступает запечатлённое в музыкальном произведении художественное содержание**, которое трактуется с позиций:

- композитора,
- музыканта-педагога,
- студента-интерпретатора,
- предполагаемой слушательской аудитории.

На основе привлекаемых контекстов, которыми участники интерпретационного процесса могут оперировать при характеристике музыкального содержания и с учётом особенностей их пересечения, определяется **методика реализации поликонтекстуального подхода к разучиванию и исполнению музыкального произведения**. В приведённой схеме области контекстов всех участников интерпретационного процесса выделены разными оттенками серого цвета, насыщенность которого отражает особенности их сопряжения.

Выше было показано, что рождённый композитором звуковой феномен представляет собой результат тесного переплетения в его сознании множества контекстов, оказывающих влияние на творческий процесс. Для адекватного воссоздания художественной идеи **студенту-интерпретатору**, выполняющему миссию «реализатора» идей композитора в «среду слушателей» [35, с. 296], необходимо стать на позицию автора – «опереться» на соответствующие авторскому замыслу контексты, положенные в основу содержания, сделать их близкими сердцу и сознанию.

Исключительно важная роль в формировании у студентов необходимой матрицы контекстов принадлежит **музыканту-педагогу** – преподавателю фортепианного класса, его способности и готовности творчески, креативно, эмоционально ярко и увлечённо подходить к решению задачи погружения обучающихся в глубинные смыслы изучаемых произведений на основе выявления многочисленных контекстуальных связей.

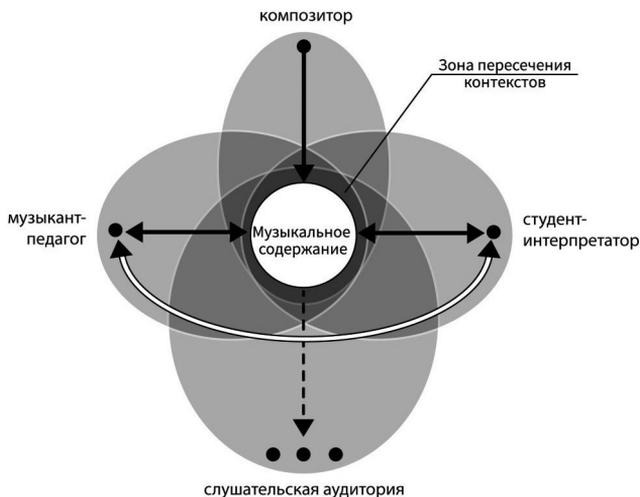


Рис. 1. Модель сопряжения контекстов участников интерпретационного процесса

Fig. 1. The model of conjugation of contexts of participants in the interpretative process

Значимым звеном представленной модели является *слушательская аудитория*. Каким бы глубоким ни было проникновение исполнителя в художественный образ произведения, отсутствие даже частичного охвата музыкального содержания областью контекстов слушателей не позволит им получить адекватное представление об авторском замысле. В связи с этим просветительская работа с аудиторией по её погружению в контекстную информацию, расширяющую и детализирующую представления об интерпретируемом звуковом феномене, является для будущего музыканта-педагога актуальной задачей.

Таким образом, для осуществления полноценной интерпретационной деятельности необходимо чтобы *музыкальное содержание оказалось внутри области совмещения контекстов всех участников творческого процесса*. При этом расширение контекстов обучающегося происходит при взаимодействии с преподавателем в рамках учебного процесса, что отражено в данной модели в виде соответствующих стрелок.

При применении поликонтекстуального подхода необходимо иметь в виду, что содержание авторского замысла «ищется» не только в изучаемой музыке, но и в отклике на него в душе самого студента. Для того чтобы поиск контекстов превратился в жизненную и профессиональную потребность ученика, педагогу фортепианного класса в построении контекстуальной матрицы необходимо стремиться к *вариативности применения данного подхода* в зависимости от:

- исходного уровня развития обучающегося, степени сформированности его общекультурного и профессионального тезауруса, на который преподаватель сможет опереться в ходе постижения музыкального содержания;

- уровня фортепианно-исполнительской подготовки учащегося;
- адекватности привлекаемой информации природе личности студента, созвучности его индивидуально-психологическим качествам;
- индивидуально-психологических качеств личности преподавателя, его открытости современным интегративным тенденциям в искусстве;
- характера взаимоотношений с обучающимся, определяемых общностью творческого подхода к глубинному постижению художественного содержания;
- жанрово-стилевой направленности осваиваемого музыкального материала;
- форм работы (сольное или ансамблевое исполнительство);
- конкретных педагогических задач, которые решаются в учебно-образовательном процессе.

Особо следует подчеркнуть, что привлекаемые преподавателем контексты должны быть не только содержательно-информативными (то есть стимулировать развитие студента в направлении «вперёд и ввысь»), но и эмоционально влекущими, вызывающими живой отклик. Игнорирование данного условия, «навязывание» учащемуся того или иного контекста в императивном порядке приведёт к формальному выполнению задания (из учтивости к наставнику), что не позволит участникам образовательного процесса достичь синергетического эффекта как важнейшего результата творческого взаимодействия преподавателя и обучающегося в ходе совместной работы над образом.

Наряду с указанными позициями важно отметить, что привлечение матрицы контекстов должно быть методически оправданным *в соответствии с этапами работы над произведением*.

Так, при ознакомлении с сочинением формированию первоначального представления о смысловой наполняемости

образа будет способствовать погружение студентов в историко-культурологический, эстетический, личностно-психологический контексты.

На этапе работы над деталями, с целью получения дифференцированного слухового и исполнительского представления о важнейших формообразующих «координатах» музыкального целого, целесообразно привлечь в качестве методического инструментария искусствоведческий и музыкальный историко-теоретический контексты. (Благодаря им становится возможным осознать уникальное своеобразие интонационной природы звукового образа, выявить существенные закономерности всех элементов музыкального языка и прояснить логику развёртывания художественного содержания на основе осознания роли каждого фрагмента в его воплощении.)

На этапе оформления произведения представляется обоснованным привлечение художественно-ассоциативных кон-

текстов из смежных областей искусства (литературы, живописи, скульптуры, художественной фотографии, киноискусства), направленных на формирование симулянтного образа изучаемого произведения.

На этапе подготовки к сценическому воплощению обретает значимость применение интерпретационного контекста, знакомящего обучающихся с различными трактовками фортепианных сочинений Листа авторитетными представителями исполнительского мастерства.

В завершении отметим, что рассмотренная в статье проблема чрезвычайно важна **для совершенствования современной системы музыкального образования**. Представленная модель может быть интерпретирована применительно к фортепианному творчеству композиторов разных исторических эпох и стилевых направлений. В этом видятся перспективы её дальнейшего исследования: направленность на детальную проработку обозначенных в статье ключевых положений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Мартинсен К. А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли, пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., прим. и вступит. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 1966. 220 с.
2. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Ч. 1. М.: Музыка, 1967. 752 с.
3. *Семеновских Т. В.* Феномен «клипового мышления» в образовательной вузовской среде // Интернет-журнал Науковедение. 2014. № 5 (24). С. 134. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23039503> (дата обращения: 12.01.2023).
4. *Доманский В. А.* Изучение словесности как синтез вербальной и невербальной коммуникации // Учитель-словесник и современный образовательный процесс. XVIII Голубковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции. М.: МПГУ, 2011. С. 30–38.
5. *Стрелец Л. И.* Феномен неадекватности восприятия художественного текста школьниками // Филологический класс. 2012. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-neadekvatnosti-vostryatiya-hudozhestvennogo-teksta-shkolnikami> (дата обращения: 01.01.2023).
6. Толковый переводоведческий словарь. URL: <https://gufo.me/dict/translatology/%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82> (дата обращения: 14.01.2023).
7. *Выготский Л. С.* Мышление и речь. Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.

8. *Касавин И. Т.* Контекстуализм как методологическая программа // *Epistemology & Philosophy of Science*. 2005. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontekstualizm-kak-metodologicheskaya-programma> (дата обращения: 01.02.2023).
9. *Муслимов Н. А., Умаров Х. А.* Эффективные возможности контекстуальной технологии в подготовке будущих учителей профессионального образования // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2017. № 4–5. С. 49–52.
10. *Вербицкий А. А.* Активное обучение в высшей школе: контекстный подход: Методическое пособие. М.: Высшая школа, 1991. 207 с.
11. *Синицина И. А.* Векторно-контекстуальный подход: тенденции развития и инструменты реализации // *Повышение качества подготовки педагогических кадров: Проблемы. Инновационные технологии. Опыт. Сборник материалов Международной научно-практической конференции / Под общей ред. Ж. Х. Баскаевой. Владикавказ: Северо-Осетинский государственный университет имени К. Л. Хетагурова*, 2019. С. 129–135.
12. *Ширишов Е. В., Чурбанова О. В.* Педагогические условия проектирования электронных учебно-методических комплексов. М.: Палеотип, 2006. 308 с.
13. *Качалова С. М.* Технология контекстного обучения в практике вузовского обучения // *Вестник ЦМО МГУ*. 2009. № 3 (Проблемы современного образования). С. 87–91.
14. *Калашников В. Г.* Образовательная среда контекстного типа // *Высшее образование в России*. 2012. № 4. С. 92–97.
15. *Шевченко О. А.* Педагогические характеристики учебника контекстного типа: на материале иностранного языка в техническом вузе: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.01. М.: МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2006. 230 с.
16. *Лаврентьева Н. Б.* Контекстное обучение как инновационная технология: Учебное пособие. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1995. 150 с.
17. *Малярчук О. В.* Методика отбора содержания историко-научного компонента интегрированного курса «Естествознание» с позиций поликонтекстуального подхода: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Санкт-Петербург, 2013. 254 с.
18. *Критский Б. Д.* Метод контекстного проектирования в исполнительской деятельности (на примере занятий по дирижированию) // *Музыкальное искусство и образование*. 2013. № 4. С. 95–103.
19. *Корноухов М. Д., Шумилова Е. Н.* Текст – контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта // *Музыкальное искусство и образование*. 2018. № 2 (22). С. 13–29.
20. *Малинковская А. В.* Авторские комментарии в смысловом пространстве музыкального текста: к методологии исследовательской деятельности музыканта-педагога // *Музыкальное искусство и образование*. 2019. Т. 7. № 3. С. 9–29. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-9-29.
21. *Красовская Е. П., Гуань Ц.* Поликонтекстуальный подход к трактовке вечных тем в классе фортепиано на примере транскрипции балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» // *Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education*. 2021. Т. 9. № 2. С. 71–89. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-71-89.
22. *Конonenко Б. И.* Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече: АСТ (ОАО Ярослав. полигр. комб.), 2003. 509 с.
23. *Чинаев В. П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: (на примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 1995. 48 с.

24. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Второе изд-е, испр. и доп. / ред.-сост. И. С. Рабинович. Общая редакция Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1972. 712 с.
25. Рева Г. В. Психологические антиподы в музыке: вопросы интерпретологии (на примере Ф. Шопена и Ф. Листа) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2015. № 4 (168). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-antipody-v-muzyke-voprosy-interpretologii-na-primere-f-shopena-i-f-lista> (дата обращения: 15.01.2023).
26. Мильштейн Я. Ф. Лист: в 2 т. Т. 1. 2-е изд., расшир. и дополн. М.: Музыка, 1970. 864 с.
27. Красовская Е. П. Идея взаимодействия искусств в композиторском, исполнительском и педагогическом творчестве Ференца Листа // Музыкальное искусство и образование. 2014. № 1 (5). С. 114–127.
28. Стасов В. В. Избр. соч. в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1952. 888 с.
29. Святослав Рихтер в роли Ференца Листа в к/ф «Композитор Глинка» <https://yandex.ru/video/preview/15239631897667515486> (дата обращения: 15.01.2023).
30. Буасье А. Уроки Листа. СПб.: Композитор, 2003. 76 с.
31. Алексеев А. История фортепианного искусства: учебник в 3 ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. 415 с.
32. Лист Ф. Фортепианные сочинения: Три ноктюрна (Liebesträume). М.: Государственное музыкальное издательство, 1937. 19 с.
33. Мильштейн Я. Ф. Лист: в 2 т. Т. 2. 2-е изд., расшир. и дополн. М.: Музыка, 1970. 600 с.
34. Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
35. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 378 с.

Поступила 20.02.2023; принята к публикации 24.03.2023.

Об авторе:

Красовская Елена Павловна, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1. Москва, Российская Федерация, 119435), кандидат педагогических наук, доцент, krasovskaya_er@mail.ru

115

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Martinsen K. A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoj voli* [Individual Piano Technique Based on Sound-Making Will], translated from German by V. L. Mikhelis; ed., approx. and will enter. art. G. M. Kogan. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1966. 220 p. (in Russian).
2. Mazel L. A., Zuckerman V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedenij. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Musical Works. Elements of Music and Methods of Analysis of Small Forms]. Part 1. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1967. 752 p. (in Russian).

3. Semenovskikh T. V. Fenomen “klipovogo myshleniya” v obrazovatel’noj vuzovskoj srede [The Phenomenon of “Clip Thinking” in the Educational University Environment]. *Online journal of Science “Naukovedenie”*. 2014, no. 5 (24), p. 134. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23039503> (accessed: 12.01.2023) (in Russian).
4. Domansky V. A. Izuchenie slovesnosti kak sintez verbal’noj i neverbal’noj kommunikatsii [The Study of Literature as a Synthesis of Verbal and Nonverbal Communication]. *Uchitel’-slovesnik i sovremennyy obrazovatel’nyj process. XVIII Golubkovskie chteniya* [Teacher-Wordsmith and Modern Educational Process. XVIII Golubkov readings]. Materials of the International Scientific and Practical Conference. Moscow: Moscow Pedagogical State University, 2011, pp. 30–38 (in Russian).
5. Strelets L. I. Fenomen neadekvatnosti vospriyatiya khudozhestvennogo teksta shkolnikami [Phenomenon of Inadequacy of Perception of Literary Text by Schoolchildren]. *Filologicheskij klass* [Philological Class]. 2012, no. 3. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-neadekvatnosti-vospriyatiya-hudozhestvennogo-teksta-shkolnikami> (accessed: 06.01.2023) (in Russian).
6. *Explanatory Translation Dictionary*. Available at: <https://gufo.me/dict/translatology/%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82> (accessed: 14.01.2023) (in Russian).
7. Vygotsky L. S. *Myshlenie i rech* [Thinking and Speech]. 5th ed., rev. Moscow: Publishing House “Labyrinth”, 1999. 352 p. (in Russian).
8. Kasavin I. T. Kontekstualizm kak metodologicheskaya programma [Contextualism as a Methodological Program]. *Epistemology & Philosophy of Science*. 2005. No. 4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontekstualizm-kak-metodologicheskaya-programma> (accessed: 01.02.2023) (in Russian).
9. Muslimov N. A., Umarov Kh. A. Effektivnye vozmozhnosti kontekstual’noj tekhnologii v podgotovke budushhikh uchitelej professional’nogo obrazovaniya [Effective Opportunities of Contextual Technology in the Training of Future Teachers of Vocational Education]. *Aktual’nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [Actual Problems of Humanities and Natural Sciences]. 2017, no. 4–5, pp. 49–52 (in Russian).
10. Verbitsky A. A. *Aktivnoe obuchenie v vysshej shkole: kontekstnyj podkhod* [Active Learning in Higher School: A Contextual Approach]. Methodological Guide. Moscow: State Publishing House “Higher School”, 1991. 207 p. (in Russian).
11. Sinitsina I. A. Vektorno-kontekstual’nyj podkhod: tendentsii razvitiya i instrumenty realizatsii [Vector-Contextual Approach: Development Trends and Implementation Tools]. *Povyshenie kachestva podgotovki pedagogicheskikh kadrov: Problemy. Innovatsionnye tekhnologii. Opyt. Improving the Quality of Teacher Training* [Problems. Innovative Technologies. Experience]. Collection of Materials of the International Scientific and Practical Conference. Under the general editorship by Zh. Kh. Baskaeva. Vladikavkaz: North Ossetian State University named after K. L. Khetagurov, 2019. pp. 129–135 (in Russian).
12. Shirshov E. V., Churbanova O. V. *Pedagogicheskie usloviya proektirovaniya elektronnykh uchebno-metodicheskikh kompleksov* [Pedagogical Conditions for Designing Electronic Educational and Methodical Complexes]. Moscow: Publishing House “Paleotype”, 2006. 308 p. (in Russian).
13. Kachalova S. M. Tekhnologiya kontekstnogo obucheniya v praktike vuzovskogo obucheniya [Technology of Contextual Learning in the Practice of University Education]. *Vestnik CMO MGU*. 2009, no. 3 (Problems of Modern Education), pp. 87–91 (in Russian).

14. Kalashnikov V. G. *Obrazovatel'naya sreda kontekstnogo tipa* [Educational Environment of Contextual Type]. *Vysseee obrazovanie v Rossii* [Higher Education in Russia]. 2012, no. 4, pp. 92–97 (in Russian).
15. Shevchenko O. A. *Pedagogicheskie kharakteristiki uchebnika kontekstnogo tipa: na materiale inostrannogo yazyka v tekhnicheskom vuze* [Pedagogical Characteristics of a Contextual Textbook: On the Material of a Foreign Language in a Technical University]. PhD Thesis (Pedagogy). Moscow: Moscow State Open Pedagogical University named after M. A. Sholokhov, 2006. 230 p. (in Russian).
16. Lavrentieva N. B. *Kontekstnoe obuchenie kak innovatsionnaya tekhnologiya* [Contextual Learning as an Innovative Technology]. Textbook. Barnaul: Altsu Publishing House, 1995. 150 p. (in Russian).
17. Malyarchuk O. V. *Metodika otbora sodержaniya istoriko-nauchnogo komponenta integrirovannogo kursa "Estestvoznaniye" s pozitsiy polikontekstual'nogo podkhoda* [Methodology for Selecting the Content of the Historical and Scientific Component of the Integrated Course "Natural Science" from the Standpoint of the Polycontextual Approach]. PhD Thesis (Pedagogy). St. Petersburg, 2013. 254 p. (in Russian).
18. Kritsky B. D. The Method of Contextual Design in Performing Activities (On the Example of Conducting Classes). *Muzykal'noye iskusstvo i obrazovanie = Musical Arts and Education*. 2013, no. 4, pp. 95–103 (in Russian).
19. Kornoukhov M. D., Shumilova E. N. Text – Context: The Educational Paradigm of the Multicultural Space of a Teacher-Musician. *Muzykal'noye iskusstvo i obrazovanie = Musical Arts and Education*. 2018, no. 2 (22), pp. 13–29 (in Russian).
20. Malinkovskaya A. V. Author's Comments in the Conceptual Space of Musical Text: To the Methodology of Research of Musician Teacher. *Muzykal'noye iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2019, vol. 7, no. 3, pp. 9–29 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-9-29.
21. Krasovskaya E. P., Guan Cong. Polycontextual Approach to Interpretation of Eternal Themes in Piano Class on the Example of the Transcription of the Ballet "Romeo and Juliet" by S. S. Prokofiev. *Muzykal'noye iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 2, pp. 71–89 (in Russian). DOI: 10.31862/23091428-2021-9-2-71-89.
22. Kononenko B. I. *Big Explanatory Dictionary of Cultural Studies*. Moscow: Publishing House "Veche: AST", 2003. 509 p. (in Russian).
23. Chinaev V. P. *Ispolnitel'skie stili v kontekste khudozhestvennoy kul'tury XVIII-XX vekov: (na primere fortepiannogo ispolnitel'skogo iskusstva)* [Performing Styles in the Context of Artistic Culture of the XVIII–XX Centuries: (On the Example of Piano Performing Art)]. Extended abstract of the Doctor's dissertation of Art History. Moscow, 1995. 48 p. (in Russian).
24. Yavorsky B. *Articles. Memories. Correspondence*. Vol. 1. 2nd ed., rev. and add. Ed.-comp. I. S. Rabinovich. General edition by D. Shostakovich. Moscow: State Publishing House "Soviet Composer", 1972. 712 p. (in Russian).
25. Reva G. V. *Psikhologicheskie antipody v muzyke: voprosy interpretologii (na primere F. Shopena i F. Liszta)* [Psychological Antipodes in Music: Questions of Interpretology (On the Example of F. Chopin and F. Liszt)]. *Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Adygea State University]. Series 2: Philology and Art History. 2015, no. 4 (168). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-antipody-v-muzyke-voprosy-interpretologii-na-primere-f-shopena-i-f-lista> (accessed: 15.01.2023) (in Russian).

26. Milshtein Ya. F. *Liszt*: in 2 vols. Vol. 1. 2nd ed., expanded and supp. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1970. 864 p. (in Russian).
27. Krasovskaya E. P. The Idea of the Interaction of Arts in the Compositional, Performing and Pedagogical Creativity of Franz Liszt. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Arts and Education*. 2014, no. 1 (5), pp. 114–127 (in Russian).
28. Stasov V. V. *Selected Op. in 3 vols*. Vol. 3. Moscow: State Publishing House “Iskusstvo”, 1952. 888 p. (in Russian).
29. *Svyatoslav Richter as Franz Liszt in the Film “Composer Glinka”*. Available at: <https://yandex.ru/video/preview/15239631897667515486> (accessed: 15.01.2023) (in Russian).
30. Boissier A. *Uroki Liszta* [Liszt Lessons]. St. Petersburg: Publishing House “Kompozitor”, 2003. 76 p. (in Russian).
31. Alekseev A. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of Piano Art]. Textbook in 3 parts. Parts 1 and 2. 2nd ed., add. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1988. 415 p. (in Russian).
32. Liszt F. *Fortepiannye sochineniya: Tri nokturna (Liebesträume)* [Piano Compositions: Three Nocturnes (Liebesträume)]. Moscow: State Musical Publishing House, 1937. 19 p. (in Russian).
33. Milshtein Ya. F. *Liszt*: in 2 vols. Vol. 2. 2nd ed., expanded and supp. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1970. 600 p. (in Russian).
34. Vartanov S. Ya. *Kontsepsiya v fortepiannoj interpretatsii: pod znakom Franza Lista i Sergeya Rachmaninova* [The Concept in Piano Interpretation: Under the Sign of Franz Liszt and Sergei Rachmaninov]. Moscow: Publishing House “Kompozitor”, 2013. 584 p. (in Russian).
35. Asafiev B. V. *Muzykal’naya forma kak process* [Musical Form as a Process]. Leningrad: State Publishing House “Muzyka”, 1971. 378 p. (in Russian).

Submitted 20.02.2023; revised 24.03.2023.

About the author:

Elena P. Krasovskaya, Professor at the Department of Music Performing Art, Institute of Fine Arts of Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, krasovskaya_ep@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.