

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ВУЗОВСКОГО ЛЕКЦИОННОГО КУРСА «ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА»

А. В. Малинковская,

Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация, 121069

Аннотация. В статье рассматриваются этапы становления и развития в XX веке лекционного курса «История фортепианного искусства» как учебной дисциплины на фортепианных факультетах российских музыкальных вузов. Анализируется процесс постепенного формирования в деятельности ряда ведущих специалистов в области исполнительского музыкознания теоретико-методологической концепции курса, магистральных проблемных линий его содержания, принципов, методов и форм преподавания. Подчёркивается значение связи этого процесса с отечественными музыкально-образовательными традициями XIX века. В качестве яркого примера такой преемственности характеризуется курс лекций Антона Рубинштейна по истории фортепианной литературы, дважды проведённый им в Петербургской консерватории в 1887–1888 годах. Освещается основополагающая роль деятельности профессора Московской консерватории Г. М. Когана, разработавшего в 1930-е годы учебный курс «История и теория пианизма» (впоследствии «История фортепианного искусства»), не имевший ранее аналогов в отечественной и зарубежной практике подготовки пианистов. Отмечается значительный вклад в расширение и углубление проблематики указанной дисциплины, в развитие теории и практики её преподавания, внесённый А. Д. Алексеевым, А. А. Николаевым, Л. А. Баренбоймом, Л. Е. Гаккелем, В. П. Чинаевым, Б. Б. Бородиным, А. В. Малинковской, Н. П. Толстых, С. В. Грохотовым, Т. В. Юровой, Н. Б. Кашкадамовой и другими специалистами. Существенной задачей автора статьи явилось прослеживание процесса последовательного обогащения интерпретационной и стилиевой проблематики, расширение тематики учебного предмета «История фортепианного искусства», его крепнущих связей с музыковедением, а также концепциями общей педагогики, психологии и т. п. Наряду с этим охарактеризованы «трудности роста», наблюдаемые со второй половины минувшего столетия: определённый застой в методике ведения дисциплины, сложности, связанные с её рецепцией современными студентами, сведение необходимой целостности курса

© Малинковская А. В., 2025



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

к одной составляющей – «Истории исполнительского искусства», сокращение отводимого на изучение данного предмета объёма часов в учебных планах некоторых вузов и т.д. В заключение предлагаются некоторые варианты обновления и развития дисциплины «История фортепианного искусства», представляющиеся важными с позиций преодоления названных тенденций, в частности опирающиеся на многолетний опыт преподавания курса профессором А. Д. Алексеевым, его учениками и последователями, в том числе автором статьи в Российской академии музыки имени Гнесиных.

Ключевые слова: высшее профессиональное музыкальное образование, курс «История фортепианного искусства», эволюция представлений о содержании и методике преподавания и развития учебной дисциплины.

Благодарность. Приношу искреннюю благодарность членам редакционной коллегии за ценные советы, замечания, существенные для работы над статьёй.

Для цитирования: *Малинковская А. В.* Из истории отечественной школы преподавания вузовского лекционного курса «История фортепианного искусства» // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 1. С. 148–167. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-148-167.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-148-167

FROM THE HISTORY OF THE DOMESTIC SCHOOL OF TEACHING A UNIVERSITY LECTURE COURSE “HISTORY OF PIANO ART”

Augusta V. Malinkovskaya,

Russian Gnesin's Academy of Music,
Moscow, Russian Federation, 121069

149

Abstract. The article analyzes the stages of formation and development in the 20th century of the lecture course “History of Piano Art” as an academic discipline at the piano faculties of Russian music universities. The process of gradual formation in the activities of a number of leading specialists in the field of performing musicology of the theoretical and methodological concept of the course, the main problematic lines of its content, principles, methods and forms of teaching is studied. The importance of the connection between this process and the domestic musical educational traditions of the 19th century is emphasized. A striking example of such continuity is the course of lectures by Anton Rubinstein on the history of piano literature, which he gave twice at the St. Petersburg Conservatory in 1887–1888. The fundamental role of the activities of Professor G. M. Kogan of the Moscow Conservatory is highlighted. In the 1930s, he created the course “History and Theory of Pianism” (later “History of Piano Art”). This course had no analogues in the domestic and foreign practice of training

pianists. The significant contribution to the expansion and deepening of the problems of this discipline, to the development of the theory and practice of its teaching, made by A. D. Alekseev, A. A. Nikolaev, L. A. Barenboim, L. E. Gakkel, V. P. Chinaev, B. B. Borodin, A. V. Malinkovskaya, N. P. Tolstykh, S. V. Grokhotov, T. V. Yurova, N. B. Kashkadamova and other specialists is noted. An important task of the author of the article was to trace the process of consistent enrichment of the interpretative and stylistic issues, expansion of the discipline “History of Piano Art”, its growing connections with musicology, as well as the concepts of general pedagogy, psychology, etc. Along with this, the “growing pains” observed since the second half of the last century are characterized: some stagnation in the methodology of teaching the discipline; difficulties associated with its reception by modern students; reduction of the course to one component – “History of the Performing Arts”; reduction of the number of hours allocated to the study of this subject in the curricula of some universities, etc. In conclusion, some options for updating and developing the discipline “History of Piano Art” are proposed. These options are based on many years of experience in teaching the course by Professor A. D. Alekseev, his students and followers, including the author of the article, at the Gnesin Russian Academy of Music. They seem important from the standpoint of overcoming the aforementioned trends.

Keywords: Higher professional musical education, course “History of piano art”, evolution of ideas about the content and methods of teaching and development of the academic discipline.

Acknowledgement. I would like to express my sincere gratitude to the members of the Editorial Board for their valuable advice and comments, which were essential for working on the article.

For citation: Malinkovskaya A. V. From the History of the Domestic School of Teaching a University Lecture Course “History of Piano Art”. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2025, vol. 13, no. 1, pp. 148–167 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-148-167.

Введение

Учебный курс, о котором пойдёт речь, преподаётся в консерваториях нашей страны без малого столетие. Основал его в конце 1930-х годов в Московской консерватории Григорий Михайлович Коган – пианист, педагог, музыкальный критик, автор многих книг и статей, исследователь и лектор, чей яркий талант и мастерство снискали ему огромный и повсеместный авторитет. Масштаб его деятельности, многогранность интересов, редкостная эрудиция – всё это нашло отражение в содержании разработанной им дисциплины, получившей тогда название «История и теория пианизма», которая также была прочитана автором в Киевской, Казанской и в других консерваториях Советского Союза. Позднее дисциплина была введена в учебные планы многих музыкальных вузов нашей страны, возникли аналогичные курсы

и по другим специальностям подготовки обучающихся. Годы создания курса были активным периодом строительства советской системы музыкального образования, наследовавшей и претворявшей в новых культурных условиях отечественные и зарубежные традиции.

Первый в мировой образовательной практике музыкальных вузов когановский курс, как и параллельно с ним проводившиеся в Московской консерватории Б. Л. Яворским семинары по изучению композиторских и исполнительских стилей, имел разнообразные исторические истоки и прообразы. Некоторые из них важно обрисовать в начале данной статьи.

Любая новая учебная дисциплина, как правило, разрабатывается на основе сложившейся или находящейся в процессе становления определённой области научного знания. В полной мере это относится к вузовскому курсу, о котором идёт речь. Во второй половине XIX века и на рубеже XIX и XX столетий в России происходило впечатляющее по масштабности и интенсивности развитие музыкальной культуры, охватывающее все её ветви и отразившееся, в частности, на становлении науки о музыкальном исполнительстве. Наблюдается в том числе активное и разностороннее изучение фортепианного искусства, которое по определению не могло не быть сопряжено с углублением в творчество композиторов – от эпохи клавирного искусства до современности. Это были научные труды, отражавшие рост профессионализма в исполнительстве, посвящённые как подходам музыкантов-интерпретаторов к наследию отдельных композиторов, так и рассмотрению целых этапов исторического процесса в области клавирно-фортепианной музыки, а также работы, относящиеся к отдельным вопросам пианистического искусства и исполнительским средствам выразительности. Перейдём к их рассмотрению.

У истоков зарождения учебной дисциплины «История фортепианного искусства»

151

Среди зарубежных публикаций сохраняют интерес до наших дней книги А. Б. Маркса «Руководство к исполнению фортепианных сочинений Бетховена» (Marx A. B. Anleitung zum Vortrag Beethovensher Klavierwerke, 1863 [1]), Я. Клечинского «Как исполнять Шопена» (Kleczynski J. O wykonywaniu dzieł Szopena, 1879, переведена на русский язык в 1897 г. [2]), К. Ф. Вейтцмана «История фортепианной игры», позднее дополненная и переработанная М. Зейфертом и изданная в 1863 году под названием «История фортепианной музыки» [3]; А. Куллака «Эстетика фортепианной игры» (A. Kullak. Die Ästhetik des Klavierspiels, 1861 [4]), выдержавшая множество изданий; «Катехизис фортепианной игры» Г. Римана (G. Riemann. Katechismus des Klavierspiels, 1888. Перевод на русский осуществлён в 1892 г. [5]).

Прогресс в редакторско-составительской и издательской сферах ознаменовал полные академические издания сочинений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта. В связи с возрастающим интересом к наследию «старых мастеров», развитием в исполнительстве аутентичного направления издавались клавишинные сочинения композиторов различных европейских школ XVII–XVIII веков. Самостоятельную серию литературных трудов охарактеризованной направленности составили издания русских авторов: Александра Буховцева, Ростислава Геники, Михаила

Курбатова, – существенным образом связанные с артистической практикой и педагогикой выдающихся отечественных пианистов, таких как Антон и Николай Рубинштейны, музыкальной критикой, в частности с публикациями В. В. Стасова, А. Н. Серова, П. И. Чайковского, Г. А. Лароша, Н. Д. Кашкина. Буховцев, Курбатов и другие представители русской методико-теоретической мысли также пристально и критически избирательно изучали работы западноевропейских теоретиков музыки и фортепианного исполнительства. Многие из них были опубликованы в России в 1880–90-х годах.

Остановимся на трудах Ростислава Геники, которые можно рассматривать как непосредственные источники развития отечественной науки о пианизме и анализируемого в настоящей статье учебного курса. В главных в этом ряду его книгах, таких как «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы (с изображениями старинных инструментов). Ч. I. Эпоха до Бетховена», 1896 [6], «Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки», 1905 [7], «Очерки истории музыки», 1911–1912 гг. [8], знаменательна направленность на исторически последовательное рассмотрение развития фортепианной культуры.

Весьма существенна в первой из названных публикаций и прогрессивная установка автора на освещение этой важнейшей области музыкального искусства в единстве инструментальной специфики, исполнительства и композиторского фортепианного наследия. При этом Геника подчёркивает, что представленное историческое обозрение ведётся с современной и представляющей ему высшей точки развития: «В своём теперешнем совершенстве фортепиано может удовлетворить самого притязательного виртуоза, и вряд ли возможны какие-нибудь улучшения в устройстве этого инструмента; что же касается фортепианной игры, то следует признать, что фортепианная техника и виртуозность достигли такого высокого и всестороннего развития, что едва ли можно ожидать каких-либо новых приобретений в этой области. Стиль фортепианных сочинений за последние 30–40 лет не испытал никаких существенных изменений. Вот те причины, которые делают уместной и интересной историю фортепиано, в связи с историей фортепианной игры и литературы» [6, с. 6, курсив – А. В.].

Ограниченность исторического, в том числе стиливого, мышления автора здесь налицо, историзм как отправной принцип этого научного труда, по сути, выразился в хронологическом порядке описания явлений фортепианной культуры. Однако фактологическая содержательность, литературная яркость повествования и его ключевая идея – связь исторического движения инструментальной культуры, её специфики с развитием «виртуозности и литературы» – оказались прогрессивными и перспективными. Стоит отметить, что Геника писал эту книгу спустя несколько лет после исторических концертов и лекций Антона Григорьевича Рубинштейна, послуживших, как представляется, одним из стимулов к её созданию и причиной сомнений автора в возможности дальнейшего прогресса фортепианного искусства после достижения на рубеже веков выдающимся отечественным музыкантом зенита славы.

Названные и другие издания свидетельствуют о потребности фортепианной исполнительской и педагогической практики в теоретическом и методическом оснащении, в том числе в углублении подхода к стиливым вопросам. Важное значение

в этом отношении имели «исторические концерты», в которых артисты раскрывали слушателям целые пласты фортепианной музыки того или иного композитора или выстраивали программы по хронологическому принципу, в последовательности воссоздавая мир художественных феноменов, дающих представление о духовно-культурных образах эпох, звучащих идеалах времён, преемственности в движении художественных идей и стилей.

В центре этого движения – прежде всего легендарные исторические концерты Антона Рубинштейна в середине 1880-х годов и его же не менее выдающиеся и значимые для будущего «Лекции по истории литературы фортепианной музыки», прочитанные в Петербургской консерватории в 1887–1888 годах [9]. Нелишне отметить, что первая из дважды проведённых серий из 32 таких лекций была адресована студентам консерватории, готовящимся к педагогической деятельности. Рубинштейном был представлен в хронологическом порядке путь развития европейской клавирно-фортепианной музыки в течение четырёх столетий (от английских вёрджиналистов XVI–XVII веков до Листа). В общей сложности, по свидетельству журнала «Музыкальное обозрение», прозвучало 1302 произведения 79 авторов. По сути это были концерты-лекции. Исполнение Антона Григорьевича сопровождалось его комментариями разной степени подробности, относящимися к личностям композиторов и их стилям, историко-культурным обстоятельствам, запечатлевшимся в тех или иных сочинениях. Всё это было не менее увлекательным для слушателей, чем игра Рубинштейна. Лекции выдающегося музыканта получили отражение в прессе, в ряде публикаций современников, письменно их фиксировавших.

Цезарь Кюи, наиболее полно отразивший в своих записях это знаменательное музыкально-культурное событие, отмечал: «Да, дѣйствительно, г. Рубинштейнъ совершилъ беспримѣрное, великое художественное дѣло. Въ одинъ сезонъ онъ представилъ слушателямъ полную картину развитія фортепiанной техники и фортепiанной музыки. Объ исполненiи г. Рубинштейна, мѣняющемъ свой характеръ вмѣстѣ съ характеромъ исполняемого, объ исполненiи технически сильномъ и вдохновенномъ по духу – говорить не стану. Но обращаю особенное вниманiе на его замѣчания, мѣткія, правдивыя, беспристрастныя, смѣлыя, оригинальныя, основанныя на всестороннемъ изученiи дѣла, на глубокомъ пониманiи, на тонкомъ и образованномъ вкусѣ» [10, с. 78, цитата приведена в орфографии автора – А. М.].

Существенно, что Рубинштейн соотносил курс лекций со своими просветительскими устремлениями и, как упоминалось, с будущей педагогической деятельностью студентов. Об этом, в частности, свидетельствует преемственная связь публичных лекций (особенно их повторного – значительно расширенного – проведения) с ранее учреждённой им в консерватории специальной учебной дисциплиной «История литературы фортепианной музыки» для студентов, готовящихся стать преподавателями.

Оплодотворяющие этот художественно-педагогический подвиг музыканта идеи: построение лекций в исторически поступательном движении; раскрытие их содержания в единстве «музыки и слова», то есть исполнение сочинения и его истолкование для слушателей, – стали основополагающими в последующем развитии соответствующего курса и исторического «компонента» в образовании исполнителей в целом.

Таким образом, изыскания отечественных историков фортепианного искусства, музыкантов, стоящих у истоков разработки учебной дисциплины в первых десятилетиях советского периода, преподавателей вузов, продолживших эту деятельность, опирались на наследие, созданное выдающимися музыкантами, композиторами и исполнителями, критиками и теоретиками музыкального искусства, на серьёзный фундамент знаний, на опыт практической деятельности в области музыкально-исполнительской педагогики, просвещения и образования.

Становление учебного курса «История фортепианного искусства» в первой половине XX столетия

Прочерчивая линию преемственности с разработкой курса «История фортепианного искусства» (в принятой аббревиатуре – «ИФИ») в отечественном образовании пианистов, вернёмся к личности, научным и педагогическим идеям и их практическому осуществлению Г. М. Коганом. Для учеников, коллег, читателей книг и многочисленных публикаций, слушателей концертных выступлений Григория Михайловича он был примером *Homo universalis* и *Homo musicus* эпохи Возрождения. Его отличали не только впечатляющая широта интересов и многогранность знаний, но и свойственные лишь выдающимся исследователям дар и мастерство претворять всё это в целостные концептуальные картины, в которых сочетались глубина научного проникновения в предмет с художественной, индивидуально неповторимой увлекательной литературной и лекторской формой преподнесения. Создаваемые им культурно-исторические образы и «полотна» излучали богатые ассоциации: художественные, философские, научные – и, конечно, были связаны с его исполнительско-критическим огромным опытом, отличались блеском суждений, не всегда бесспорных, нередко обострённо полемичных, но неизменно притягивающих, как бы магнетирующих восприятие и потому незабываемых и неустаревающих. Со всем этим согласуются письменные и устные тексты профессора, отличающиеся особой структурной «полифоничностью», разветвлённостью дискурса, но всегда при этом сохраняющие содержательную доминанту, магистральные направления развития идей и положений.

Все отмеченные стороны и качества личности и деятельности Г. М. Когана всецело воплотились в его курсе «Истории и теории пианизма», заслужившем признание не только студентов и преподавателей фортепианных факультетов. Лекции профессора с увлечением слушали обучающиеся других специальностей, консерваторские коллеги-преподаватели. Существенным достижением новой учебной дисциплины стало научное углубление проблематики курса. Это относилось к обновлению его основателем понимания самого принципа историзма, выразившегося в том, что традиционно хронологическое построение учебной программы решалось во многих отношениях в русле диалектического метода Г. Ф. Гегеля и марксистской историко-материалистической доктрины.

Становление и развитие фортепианного искусства, исполнительства рассматривались в лекциях Когана в процессе непрерывной исторической эволюции, в преемственности эпох и периодов, где существенным было прослеживание зарождения новых явлений в предшествующих фазах истории и их дальнейшего преобразования,

в частности в закономерной смене стилей фортепианной музыки и искусства её интерпретации. Это сопрягалось с раскрытием всевозможных связей и отношений разных сфер человеческой реальности, в жизненной конкретности и диалектическом же их отражении в изучаемом искусстве.

В ходе занятий профессор часто обращался к живописи, архитектуре, литературе, театральным впечатлениям и другим источникам аналогий, демонстрируя цепочки исторических ассоциаций и перекличек, иллюстрируя лекции репродукциями, которым давал всегда глубокие, нередко оригинальные истолкования. Слушатели когановских лекций, в том числе открытых, публичных, долго хранили воспоминания о тех из них, где в центре внимания были особенно близкие Григорию Михайловичу музыканты, властители дум, профессора, его кумиры, к числу которых относились прежде всего Ф. Бузони, С. Рахманинов, Ф. Шаляпин.

Другим существенным и принципиальным новшеством курса, разработанного Коганом, стало *аналитическое освещение развития исполнительства как искусства интерпретации*. Одним из постоянно используемых профессором методов при этом было сравнение интерпретаций одних и тех же сочинений *разными* пианистами. Вспомним лекции Антона Рубинштейна, в которых исторический путь фортепианного наследия нескольких эпох получил отражение в интерпретациях *одного* гениального пианиста.

Развитие и совершенствование индустрии звукозаписи в XX веке позволило Г. М. Когану и его последователям привлекать многочисленные образцы исполнительского творчества, в том числе различные трактовки одних и тех же сочинений. Стоит при этом упомянуть, что Григорий Михайлович как диалектически осмысливал большие перспективы развития грамзаписи, провидчески рисуя будущие её завоевания в известной статье «Свет и тени грамзаписи», так и критиковал любителей и профессионалов, воспринимающих запись исполнения как его «подлинник». Он подчёркивал, что важно творчески дополнять восприятие подобных «документов» хранимыми в памяти впечатлениями от живых концертных исполнений этих же артистов, уметь «*вообразить*, как играли Падеревский или Бузони, Есипова или Тереза Карреньо» [11, с. 46]. Анализ и обсуждение в ходе занятий различий в трактовках прославленными музыкантами художественного содержания сочинений разнообразных стилей и жанров углубляли суть предмета изучения, утончали профессиональное слышание исполнений, а всё вместе способствовало развитию *интерпретационной, магистральной линии* в содержании и методе преподавания, обусловило необходимость научного углубления курса.

Постепенно выявлялся целый комплекс вопросов исполнительского истолкования как конкретных сочинений, так и стоящих за этим особенностей композиторских, историко-культурных стилей, характерных черт искусства национальных школ, взаимовлияний и переплетений разнообразных художественных направлений в исполнительстве. Вместе с этими эстетическими, культурологическими аспектами тематики актуальными становились различные грани индивидуального исполнительского творчества: отношение исполнителя к авторскому замыслу; диалектика в трактовках артистов объективного и субъективного начал; художественно-технологические и многие другие. Применяемый Г. М. Коганом на занятиях по истории фортепианного искусства метод сравнительного анализа интерпретаций, широко

используемый всеми современными преподавателями, учащимися, любителями музыки, стал в теории и практике исполнительства неотъемлемым от самого понятия интерпретации, важнейшим подходом к её восприятию и осмыслению. Таким образом, обобщая названные и другие векторы становления и развития содержания курса, особенностей методики его преподавания (например, стремление лектора психологически анализировать наблюдаемые феномены искусства исполнения – в индивидуальной неповторимости и в коллективных проявлениях; вносить в содержание лекций некую драматургическую интригу и т. п.), стоит подчеркнуть возмужавшую его наукоёмкость и, как следствие, всё более активное внутреннее ветвление тематики, затрагивающее в том числе психологические, психофизиологические стороны личности музыканта-исполнителя.

Сподвижником Когана был в этот же период становления исполнительской теории Б. Л. Яворский, ещё ранее (с 1916 г.) начавший разрабатывать концепцию и программу систематических творческих встреч со студентами, аспирантами, преподавателями, музыковедами и исполнителями Московской консерватории, которые впоследствии воплотились в семинарский курс «История исполнительских стилей» (затем преобразованный в «Историю исполнительского искусства»). Семинары, включавшие большие тематические циклы, посвящённые творчеству многих композиторов (в частности, 8 циклов, посвящённых только И. С. Баху), проводились в Москве, Киеве, Саратове с 1938-го до смерти музыканта в эвакуации в 1942 году.

Такие семинары образовали своего рода масштабный проект научно-практического коллективного развития исторического знания в сфере музыкального искусства, объединяющего процессы композиторского наследия и исполнительства (в семинары входила также тематика, связанная с теорией ладового ритма Яворского, с изучением песенного народного творчества). Наряду с лекционным курсом Г. М. Когана (он принимал участие в собраниях Болеслава Леопольдовича) осуществлялось активное, увлекательное и углублённое по содержанию и форме движение историко-теоретической мысли к контекстуально-целостной фазе её развития. Одновременно прочерчивались теоретико-методологические векторы академического образования исполнителей и музыковедов, создавались проблемно-тематические опоры для будущих исследователей, в том числе продолжающих развивать подход к миру баховской музыки с позиций образно-сюжетной трактовки Яворским текстов Священного писания.

Пути развития дисциплины «История фортепианного искусства» во второй половине XX – первой четверти XXI века

Во второй половине прошлого столетия происходит преобразование курса «История и теория пианизма» в «Историю фортепианного искусства» в преподавательской, научной и учебно-методической деятельности учеников и последователей Г. М. Когана – профессоров А. А. Николаева в Московской консерватории, А. Д. Алексеева в ГМПИ имени Гнесиных. Большое влияние на развитие курса оказали Л. А. Баренбойм и Л. Е. Гаккель – в Ленинградской/Санкт-Петербургской, Г. В. Курковский в Киевской, Уральской консерваториях.

В трудах и лекторской практике представителей следующего поколения специалистов в области исполнительского музыкознания, фортепианной его ветви: В. П. Чинаева (МГК имени П. И. Чайковского), А. В. Малинковской, Н. П. Толстых и С. В. Грохотова (РАМ имени Гнесиных), Б. Б. Бородина (Уральская консерватория), Т. В. Юровой (Воронежский государственный институт искусств), Н. Б. Кашкадамовой (Львовская консерватория) и других – развиваются новые исследовательские направления, в том числе связанные с философско-эстетическими и теоретическими проблемами исполнительства, с фортепианной музыкой и её претворением пианистами XX века, с исполнительско-стилевой проблематикой, фортепианным искусством выдающихся исполнителей и пианистических школ и т. п.

Немало специалистов, преподающих в разных городах страны (и в ныне зарубежных государствах) историю фортепианного искусства, являются учениками и последователями профессора А. Д. Алексеева, защитившими под его руководством диссертации в области фортепианно-исполнительской проблематики. Учебник Александра Дмитриевича Алексеева «История фортепианного искусства», издававшийся при его жизни частями с 1962 по 1988 год и охвативший в исторической последовательности пять веков развития клавирно-фортепианного искусства, остаётся базовым, неизменно востребованным и переиздаваемым руководством в этой области музыкального образования [12–14]. Претворявший многие принципы своего учителя Г. М. Когана профессор Алексеев, в частности, придавал в ходе лекционных и семинарских занятий большое значение методу сравнительного анализа интерпретаций, подчёркивая в беседах с аспирантами его роль в развитии специфики исторического мышления, «стилевого слышания» музыки и исполнений, а также конкретной связи этого опыта с практической исполнительской работой студентов [15, с. 114].

В многогранности индивидуальных преподавательских школ формировалась целостная концепция ведения анализируемой учебной дисциплины, в частности обозначились тенденции её сближения с проблематикой общей педагогики, в том числе с теорией развивающего обучения, с вопросами психологии художественной деятельности, получившими воплощение в трудах Г. М. Цыпина. В учебном пособии ряда авторов «Психология музыкальной деятельности. Теория и практика», опубликованном под его редакцией, Геннадий Моисеевич утверждал: «Нельзя... быть хорошим преподавателем, не обладая достаточно высокой психолого-педагогической компетентностью... Если музыкант – неважно, занимается он композиторской или исполнительской деятельностью, разрабатывает вопросы теории или преподаёт – не интересуется психологическими аспектами своей деятельности, он скорее всего занимается не своим делом [16, с. 5].

Наряду с этим крепили связи рассматриваемого в статье курса с теоретическим и исполнительским музыкознанием. Главными содержательными векторами разработки лекций оказались стиливая проблематика, художественно-технологические аспекты искусства интерпретации. Стержневыми тематическими линиями содержания учебного предмета в их логической концептуальной взаимообусловленности явились: исторический путь строительства и совершенствования клавирно-фортепианного инструментария; становление и развитие национальных фортепианных школ с их композиторским наследием и исполнительской культурой; развитие методико-теоретической, педагогической мысли, анализ индивидуальных педагогических

школ выдающихся мастеров фортепианного исполнительства; сущностное единство художественной и инструментально-технологической проблематики и др.

Параллельно становилась всё более очевидной необходимость движения теоретической проблематики в практику образования исполнителей, научного обоснования и консолидации методических вопросов, связанных с их обучением и формированием профессионального мастерства. Это относится к разным исполнительским специальностям. С середины прошлого века наблюдается создание целого ряда учебных пособий с характерным общим тематическим посылом в их названии: «Работа над музыкальным произведением в классе ...», «Методика обучения игре на...». Нередко авторами методических опусов являлись те же преподаватели истории и теории исполнительских специальностей, тем самым осуществлявшие крайне необходимую связь дисциплин с будущей педагогической деятельностью обучающихся.

Наряду со значительными достижениями в сфере постановки цели и задач развития историко-теоретической области образования студентов исполнительских специальностей во второй половине XX столетия со всей очевидностью обозначились и факторы, тормозящие дальнейший прогресс соответствующих учебных дисциплин. Некоторые из таких признаков оказались сопряжёнными с общим застоём в системе развития отечественного музыкального образования. Не вдаваясь в известные идеологические причины этих явлений, следует отметить, что академизация и неизбежная стандартизация принципиальных образовательных установок, методических подходов, учебных программ, конкретных требований к учащимся и студентам в условиях директивности «спускаемых сверху» распоряжений граничила с их формализацией и догматизацией, «злая фея Рутинка» (Л. Баренбойм) проникала и в высокие управленческие инстанции, и во все звенья образовательной системы.

Стоит акцентировать обострение противоречий между предшествующим периодом развития лекционного курса, отмеченного ярким и плодотворным сочетанием педагогических и научных исканий ряда ведущих его музыкантов, и периодом массового «тиражирования» учебной дисциплины в последующих десятилетиях в высших и средних специальных учебных заведениях. Эксклюзивные продукты индивидуальной исследовательской, педагогической мысли и творческой лекторской деятельности не могли не стандартизироваться в условиях массовой практики преподавания, а концепция курса – не «размываться» и мельчать в реализации не занимающихся наукой преподавателей. Это было очевидно деятелям отечественного музыкального образования, занимавшимся вопросами его развития, остро воспринимавшим факты разрыва педагогической реальности с быстро обновлявшимися и значительно усложнявшимися в последних десятилетиях XX столетия культурными и образовательными потребностями и задачами.

Характерным для периода 1970–80-х годов ответом на отмеченные «трудности роста» стала активизация обсуждения проблем и перспектив советского музыкального образования на конференциях, семинарах, «круглых столах», секциях Министрства культуры, заседаниях методических кабинетов во многих городах Российской Федерации, союзных и автономных республик (Тбилиси, Киеве, Уфе, Казани и др.). Памятны посвящённые насущным вопросам музыкального образования выступления авторитетных музыкантов в прессе, в том числе на страницах специализированных печатных изданий, сборников научных трудов.

К одной из ранних публикаций этого периода относится статья Л. А. Баренбойма в журнале «Советская музыка» (1964 № 8) «Обновить курс истории пианизма», позднее подготовившего ещё целую серию научно-методических работ музыкально-образовательной направленности. В указанном издании профессором полемически освещаются вопросы содержания курса и методы его преподавания, в том числе отрыв «транслируемых» некоторыми лекторами и пассивно воспринимаемых студентами знаний от ключевых задач формирования их индивидуально-личностных и профессиональных качеств. «...Хотя головы и наполнены знаниями-сведениями, – сетует Лев Аронович, – но всё это само по себе ещё не определяет развития интеллекта и творческого художественного начала» [17, с. 75].

Многоопытный музыкант критикует формально понимаемый знаниевый подход, тем более наполнение голов «осколочными знаниями», часто не систематизированными необходимыми «теоретическими “стержнями”» как широкого эстетического порядка, так и узко пианистическими, которые бы пронизывали весь курс и служили каркасом, на котором он держится» [Там же, с. 76]. Чрезвычайно важны, по мнению автора цитируемой статьи, для обновления историко-теоретического курса, адресованного пианистам-исполнителям и педагогам, решения таких вопросов, как проекция исторической проблематики на «экран современности»; составление программ дисциплины в расчёте «на учёного со своим творческим лицом», а не на «лектора, хорошо знающего курс и пересказывающего знания другим» [Там же, с. 77]. Указывает Баренбойм и на необходимость мотивировать обучающихся на активную самостоятельную деятельность, а в связи с этим – на важность правильного распределения в тематике курса «узловых вопросов», указывающих студентам направления осмысления содержания, и выполнения индивидуальных заданий.

С перечисленными задачами развития курса перекликаются многие идеи монографии-пособия профессора А. Д. Алексеева [18], читавшего данный курс в ГМПИ / Российской академии музыки имени Гнесиных с начала основания вуза (1944 г.) и до своего ухода из жизни в марте 1996 года. Назвав книгу «Лекционный метод обучения и пути его совершенствования», автор обобщил в ней свой полувековой опыт чтения учебной дисциплины «История фортепианного искусства», ставшей, по словам самого Александра Дмитриевича, делом его жизни, как и в целом свою многогранную и плодотворную научно-исследовательскую деятельность в сфере истории и теории фортепианного искусства, освещаемую в статье А. М. Малинковской [15].

Вышедшая в свет за год до смерти автора книга профессора Алексеева в наши дни воспринимается и как в своём роде его научно-педагогическое завещание, и как непреднамеренный автопортрет. На мысль об этом наводит определение её адресатов: «для педагогов и студентов высших учебных заведений», – а также обрамление её тематики первой главой «Содержание курса и индивидуальность лектора. Индивидуальная манера чтения лекций» и заключением («Семь моих Золотых принципов чтения лекционных курсов»). Авторская же аннотация ясно свидетельствует о главном назначении монографии-пособия: «На материале одной учебной дисциплины [рассматривается] широкий круг актуальных теоретических

и практических проблем, связанных с совершенствованием лекционного метода обучения в современных условиях» [18, с. 2]. Примечательно и авторское нетрадиционное определение лекции как метода, а не как формы учебного процесса, что, думается, явилось терминологическим смысловым акцентом в названии издания.

Книга мыслилась Александром Дмитриевичем как полемический ответ на возникающую время от времени среди преподавателей высших учебных заведений критику лекционной формы как устаревшей, малопродуктивной. Характеризуя во введении место и значение дисциплины «История фортепианного искусства» в современном вузовском образовательном процессе, автор указывает на её далеко не полностью раскрываемый в массе преподавателей учебно-воспитательный потенциал: «Курс этот, представляя собой своего рода энциклопедию основных профессиональных знаний, необходимых пианистам, призван занимать в процессе их обучения особо важное место. Благодаря ему студенты имеют возможность значительно углубить и систематизировать свои знания в области фортепианной музыки, её исполнения и обучения ей. Он учит тоньше анализировать художественные явления, органично вписывать их в контекст культуры. Материал его позволяет также выдвинуть некоторые философские, эстетические и нравственные проблемы, важные для воспитания личности учащихся» [18, с. 5]. Данная по сути своей декларация, обобщающая содержание и образовательную направленность курса, обращена и в прошлое с выражением признательности основателю курса, своим учителям Г. М. Когану, А. Б. Гольденвейзеру и другим музыкантам, и в настоящее с освещением сложившейся в советский период концепции курса, и в будущее, в частности, к своим ученикам и преемникам.

Не утративший в наше время актуальности этот труд во многих отношениях обобщает пути, которыми прошли содержание курса и методология его ведения. О значении, придаваемом профессором Алексеевым концептуальной целостности курса, свидетельствует подробное обсуждение в третьей главе проблематики, сопряжённой с единством трёх выделяемых автором стержневых тематических линий и процессами их взаимодействия на разных исторических этапах: это «...обрисовка исторического фона, на котором происходило развитие искусства игры на клавишно-струнных инструментах», «история самих этих инструментов», «развёртывание творческой деятельности музыкантов во всех областях фортепианного искусства» [18, с. 24]. «Стилевая проблематика курса» в четвёртой главе представлена в книге как сложные тенденции и процессы «полистилевого развития» фортепианного искусства и раскрывается с претворением традиционного для курса метода сравнительного анализа творческих стилей композиторов и исполнителей [Там же, с. 49]. Историческая панорама, от эпохи барокко до современности, предстаёт в этой небольшой по объёму монографии, по словам автора, как «...не конспективное изложение курса, а некий концентрат изучаемой стилиевой проблематики» [Там же, с. 59].

Сегодняшние вдумчивые читатели – преподаватели и студенты – встретятся здесь (как и в «Золотых принципах») с необходимостью проецировать написанное 30 лет назад на насущные реалии музыкального искусства конца первого десятилетия XXI века и осмысливать в их контексте собственные личностные и профессиональные проекты, жизненные ценности и перспективы. Ведь это и было некой

сверхзадачей А. Д. Алексеева, подводившего в книге итоги истории развития курса и фокусировавшего внимание на новых целях, в том числе на «методологии освоения студентами материала курса... и выявлении путей для активизации этого процесса» [Там же, с. 6].

Сжатое рассмотрение развития учебной дисциплины «ИФИ» в последних десятилетиях XX века позволяет кратко обобщить некоторые исторически сложившиеся в предшествующий период и новые проблемы, выдвинутые ведущими его преподавателями, а также специалистами в области исполнительского музыкознания и педагогики. Они получили развитие в таких трудах, как докторская диссертация Г. М. Цыпина «Проблема развивающего обучения в преподавании музыки», защищённая в 1977 году [19]; фундаментальный труд – докторская диссертация В. П. Чинаева «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства)» (1995) [20]; докторская диссертация автора этих строк «Фортепианное интонирование как педагогическая и исполнительская проблема» (1995) [21] и монография «Фортепианно-исполнительское интонирование» (1-е изд. 1990 г.) [22].

Этот (далеко не полный, но всё же, думается, ориентирующий на обобщение) перечень даёт основание прочертить магистральные линии дальнейшей истории курса «ИФИ», продолжающейся уже на протяжении первой четверти XXI века. К таким магистралям можно отнести следующие.

Во-первых, это всё более заметное «срастание» данной учебной дисциплины с проблематикой науки о музыкальном исполнительстве, с её центральной областью – интерпретологией.

Во-вторых, крепнущие связи с областями общей педагогики и психологии, в том числе с теорией развивающего обучения (истoki которой в «Теории культурно-исторической психологии» Л. С. Выготского и теории деятельности А. Н. Леонтьева, в трудах Л. В. Занкова, Д. Б. Эльконина, В. В. Давыдова и др.).

В-третьих, развитие концепции личностно-ориентированного обучения-развития, что сомкнулось с методической разработкой в исполнительской педагогике проблемы индивидуального обучения.

В-четвёртых, укрепление музыковедческого фундамента в развитии этого курса, стилевой, жанровой, музыкально-языковой его проблематики, «теоретизация» мышления, музыкально-аналитических умений исполнителя и будущего педагога (а по сути, углубление целостности профессиональной подготовки исполнителя). Последнее, в частности, выявляет значение лекционного курса в подготовке вершины историко-теоретического образования исполнителя в вузе – создания дипломного исследования (ВКР).

В-пятых, это требования к преподавателям, связанные с концептуальностью и системностью в ведении курса, пронизанностью его «каркаса» стержневыми проблемными линиями.

В-шестых, «деятельностно-централизующее» его значение в комплексе вузовских учебных дисциплин исполнительских факультетов, непосредственная ориентация вместе с предметами-спутниками – методикой, педагогической практикой – на последующее многостороннее развитие музыканта-исполнителя и педагога.

**О перспективах развития учебного курса
«История фортепианного искусства»
в свете современных задач подготовки музыкантов-педагогов**

Постараюсь кратко обозначить задачи, представляющиеся актуальными на обозримое будущее. Главной из них, несомненно, является сохранение курса «История фортепианного искусства» как ценного наследия, созданного деятелями музыкального искусства, образования, сохранение традиций, места и значения этого предмета в вузовском образовательном процессе исполнителей-пианистов. Хотелось бы добавить: сохранение не только как учебной дисциплины, но и (да не будет пафосным такое определение!) *именно как наследия, неотъемлемого от истории отечественной музыкальной, фортепианной культуры, от науки об исполнительстве как области музыкознания, педагогики музыкального образования*. Наконец, такое сохранение, какое открыто для всесторонне продуманного претворения вторжения мощного и стремительного потока современной действительности и музыкально-образовательных переустройств и реформ. Лишь так можно воспитать не только талантливого исполнителя, но и настоящего педагога, который должен быть в своем роде «двуликим Янусом», у него одно лицо смотрит в прошлое, а другое – в современность и в будущее [23, с. 29].

Сказанное предполагает не только осмысление нынешних задач ведения курса каждым его преподавателем, но и их обсуждение в факультетских и кафедральных коллективах конкретных вузов с обязательным привлечением специалистов из колледжей, а также межвузовских взаимодействий по этим вопросам (в семинарах, на «круглых столах», конференциях, курсах повышения квалификации, на факультетах непрерывного постдипломного образования и т. п.). Разумеется, в поле внимания должны быть не только учебно-организационные дела, но в и первую очередь многие из затронутых в статье концептуальных теоретико-методологических, технологических вопросов. Среди них существенными представляются следующие.

162

Курсу целесообразно вернуть исторически закрепившееся название «История фортепианного искусства», связывающее его содержание с конкретной инструментально-исполнительской специальностью. Переименование вузовского (и механически – училищного) курса в «Историю исполнительского искусства» переводит его в иную, неоправданно расширенную образовательную плоскость.

Негативной тенденцией является сокращение объема часов / зачётных единиц курса до одного (!) семестра на образовательной программе специалитета, как это «случилось» на фортепианном факультете Российской академии музыки имени Гнесиных, что, по сути, сводило базовую (входящую в реестр основополагающих в образовательном цикле факультета) дисциплину к некоему обзорно-ознакомительному предмету. Ныне курс восстановлен в объеме двух семестров (но похожая «редукция» постигла курс методики преподавания игры на фортепиано и педагогическую практику, что представляется недопустимым в контексте современного всемерно и с несомненным основанием пропагандируемого разворота образования к деятельностной парадигме, с разработкой разного рода моделей практико-ориентированного обучения).

Может показаться, что среди упомянутых выше учебных дисциплин исторические курсы не столь открыты для практических форм реализации их учебных целей. Но это не так! Поиски выходов за пределы академических форматов занятий,

расширение их временных и пространственных рамок в виде открытых тематических семинаров, студенческих проектов (например, с выступлениями перед школьниками или любительскими аудиториями), составление «звучащих коллекций» по темам курса, коллективных исследовательских работ и т. п. способны мотивировать обучающихся творчески и деятельно воспринимать, осмысливать и осваивать историческую составляющую их профессионального образования. С не меньшим основанием к «Истории фортепианного искусства (исполнительства)» можно отнести утверждение Д. В. Беляка (ныне ведущего данный курс в Российской академии музыки имени Гнесиных) о существеннейшей образовательной функции педагогической практики, которая «признавалась в педагогическом цикле Института имени Гнесиных, возможно, как важнейшая дисциплина, сочетающая необходимые знания, навыки и способности, аккумулирующая их в различных формах во время обучения в вузе и готовящая будущих педагогов к профессиональному самоопределению по его окончании» [24, с. 127].

Дискуссионным ещё с прошлого века остаётся вопрос места «Истории фортепианного искусства» в последовательности и иерархии исторических дисциплин в подготовке студентов, обучающихся по образовательным программам бакалавриата и специалитета. Следуя логике «линейной системы», курс «ИФИ» должен стоять на вершине исторической и теоретической линий музыкально-образовательных вузовских дисциплин, вобрав в себя и сущностно переработав многомерные результаты их прохождения, то есть читаться не ранее, чем на третьем или четвёртом году обучения студентов. С точки зрения другой – «циклической, спиральной» – логики можно представить его деление на две части (желательно в объёме полутора – двух семестров в сумме). Первую из них, по смыслу – «вводную», а также восполняющую пробелы в знаниях, наблюдаемые у немалого процента поступивших студентов, целесообразно провести на первом курсе, а вторую – обобщающую и выводную – в конце цикла, когда обучающиеся уже должны быть оснащены соответствующими знаниями, владеют историко-теоретическим аппаратом анализа изучаемых явлений, обладают определённым практическим исполнительским и педагогическим опытом.

Интересным представляется вопрос о ведении курса одним или несколькими специалистами с распределением содержания дисциплины по тематическому принципу (что, например, практикуется в Московской консерватории). Либо можно представить себе проведение его вводной части одним лектором, а второй (желательно расширенной по продолжительности и тематике) – «бригадой» историков пианизма, возможно, с подключением преподавателей специальности, конечно, с согласованием между коллегами всех сторон и условий обучения.

В завершение отметим, что ограниченный объём статьи не позволил рассмотреть другие, не менее существенные вопросы ведения дисциплины, связанные с типами и индивидуальными стилями преподавания; с конкретными темами и заданиями для самостоятельной проработки их студентами; с контекстуальным художественно-эстетическим и философском пространством курса, разработанным его ведущими представителями, и т. п. Обсуждение указанных аспектов, требующих скрупулёзной проработки, должно стать предметом специального анализа. Важнейшими же, на мой взгляд, и коренными по значению для каждого преподавателя остаются задачи открытия путей и возможностей творческой реализации

студентами-исполнителями *потенциала музыкально-исторического знания, опыта постижения истории и теории* своей области искусства в их последующей профессиональной деятельности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Marx A. B.* Anleitung zum Vortrag Beethovensher Klavierwerke. Berlin: Verlag von Otto Janke, 1863. 156 S.
2. *Клечинский Я.* Как исполнять Шопена?: Три лекции, с нот. прим. и рис. в тексте / пер. с пол. Ал. А. Тарутин. СПб.: типография М. Ф. Пайкина. 1897, 103 с.: нот.
3. *Weitzmann K. F., Seiffert M.* Geschichte der Klaviermusik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899. 461 S.
4. *Kullak A.* Die Ästhetik des Klavierspiels. Berlin: J. Guttentag, 1861. VI, 371 S.
5. *Риман Г.* Катехизис фортепианной игры / пер. с немецк. А. Буховцева. М.: Издание П. Юргенсона, 1892. 107 с.
6. *Геника Р.* История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов. Часть I. Эпоха до Бетховена. М.: Издатель П. Юргенсон, 1896. 216 с.
7. *Геника Р.* Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки. СПб: Издание редакции «Русской музыкальной газеты», 1905. 150 с.
8. *Геника Р. В.* Очерки истории музыки. В 2-х т. Т. 1–2. СПб: Издание редакции «Русской музыкальной газеты», [1911–1912]. Т. 1 [1911]. 324 с.: ил., Т. 2: История русской музыки [1912]. 157 с.: ил.
9. *Рубинштейн А. Г.* Лекции по истории фортепианной литературы / ред. и ком. С. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1974. 110 с.
10. *Кюи Ц. А.* История литературы фортепианной музыки // Курс А. Г. Рубинштейна. 1888–89 / сост. Ц. Кюи. СПб.: типо-лит. Р. Голике, 1889. 79 с.
11. *Коган Г. М.* Свет и тени грамзаписи // Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. С. 30–55.
12. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. Ч. 1. М.: Музгиз, 1962. 144 с.
13. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. Ч. II. М.: Музыка, 1967. 285 с.
14. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. Ч. 3. М.: Музыка, 1982. 286 с.
15. *Малинковская А. В. А. Д. Алексеев – преподаватель, наставник молодых учёных, деятель музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2015. № 4 (12). С. 110–124.*
16. *Цыпин Г. М.* Предисловие // Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студентов муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; под ред. Г. М. Цыпина. М.: Академия, 2003. С. 3–5.
17. *Баренбойм Л. А.* Обновить курс истории пианизма // Советская музыка. 1964. № 8. С. 75–78.
18. *Алексеев А. Д.* Лекционный метод обучения и пути его совершенствования (на материале курса «История фортепианного искусства»), Моногр. – пособие для педагогов и студентов вузов / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Каф. соврем. пробл. муз. педагогики, образования и культуры. М.: [б. и.], 1995. 72 с.

19. Цыпин Г. М. Проблема развивающего обучения в преподавании музыки: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 1978. 28 с.
20. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 48 с.
21. Малинковская А. В. Фортепианное интонирование как музыкально-педагогическая и исполнительская проблема: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 1995. 46 с.
22. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. М.: Музыка, 1990. 191 с.
23. Малинковская А. В., Букринская М. А. «Учёный – тот, кто мыслит вечностью». Интервью с А. В. Малинковской // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 3. С. 5–42. DOI: 10.56620/2587-9731-2022-3-005-042.
24. Belyak D. V. Pedagogical Practice at the Gnesin Academy of Music: Temporal Parallels // Russian Musicology. 2024. No. 4. Pp. 119–128. DOI: <http://dx.doi.org/10.56620/RM.2024.4.119-128>.

Поступила 03.02.2025; принята к публикации 27.02.2025.

Об авторе:

Малинковская Августа Викторовна, профессор кафедры педагогики и методики Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (ул. Поварская, 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069), доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор, malinkowskaya.avgusta@yandex.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

165

1. Marx A. B. *Anleitung zum Vortrag Beethovensher Klavierwerke*. Berlin: Verlag von Otto Janke, 1863. 156 S.
2. Klechinsky Ya. *Kak ispolnyat' Shopena?: Tri leksii, s not. prim. i ris. v tekste* [How to Perform Chopin?: Three Lectures, with Notes, Comments and Drawings in the Text]. Translated from Polish by Al. A. Tarutin. St. Petersburg: M. F. Paikin Printing House, 1897. 103 p.: notes (in Russian).
3. Weitzmann K. F., Seiffert M. *Geschichte der Klaviersmusik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899. 461 S.
4. Kullak A. *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Berlin: J. Guttentag, 1861. VI, 371 S.
5. Riemann G. *Katekhizis fortepiannoi igry* [Catechism of Piano Playing]. Translated from German by A. Bukhovtsev. Moscow: P. Jurgenson Music Publishing House, 1892. 107 p. (in Russian).
6. Genika R. *Istoriya fortepiano v svyazi s istoriei fortepiannoi virtuoznosti i literatury, s izobrazheniyami starinnykh instrumentov. Chast' I. Epokha do Betkhovena* [History of the Piano in Connection with the History of Piano Virtuosity and Literature, with Images of Ancient Instruments. Part I. The Era before Beethoven]. Moscow: P. Jurgenson Music Publishing House, 1896. 216 p. (in Russian).

7. Genika R. *Iz letopisei fortepiano. Muzykal'no-istoricheskie ocherki* [From the Annals of Pianoforte. Musical and Historical Essays]. St. Petersburg: Published by the Editorial Board of the "Russian Musical Newspaper", 1905. 150 p. (in Russian).
8. Genika R. V. *Ocherki istorii muzyki* [Essays on the History of Music]. In 2 Vol. Vols. 1–2. St. Petersburg: Published by the Editors of the "Russian Musical Newspaper", [1911–1912]. Vol. 1 [1911]. 324 p.: illustrations, Vol. 2: History of Russian Music [1912]. 157 p.: illustrations. (in Russian).
9. Rubinstein A. G. *Leksii po istorii fortepiannoi literatury* [Lectures on the History of Piano Literature]. Ed. and com. by S. L. Ginzburg. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1974. 110 p. (in Russian).
10. Cui C. A. *Istoriya literatury fortepiannoi muzyki* [History of the Literature of Piano Music]. *Kurs A. G. Rubinshteina. 1888–89* [Course of A. G. Rubinstein. 1888–89]. Comp. C. Cui. St. Petersburg: Typo-lithography by R. Golike, 1889. 79 p. (in Russian).
11. Kogan G. M. *Svet i teni gramzapisi* [Light and Shadows of Recording]. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 2. Moscow: State Publishing House "Soviet Composer", 1972. Pp. 30–55 (in Russian).
12. Alekseev A. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of Piano art]. Part 1. Moscow: State Musical Publishing House "Muzgiz", 1962. 144 p. (in Russian).
13. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of Piano Art]. Part II. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1967. 285 p. (in Russian).
14. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of Piano Art]. Part 3. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1982. 286 p. (in Russian)
15. Malinkovskaya A. V. A. D. Alekseev – *prepodavatel', nastavnik molodykh uchenykh, deyatel' muzykal'nogo obrazovaniya* [A. D. Alekseev – Teacher, Mentor of Young Scientists, Figure in Musical Education]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Arts and Education. 2015, no. 4 (12), pp. 110–124 (in Russian).
16. Tsypin G. M. *Predislovie* [Preface]. *Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti: Teoriya i praktika* [Psychology of Musical Activity: Theory and Practice]: Textbook for Students of Music Departments of Higher Pedagogical Educational Institutions. D. K. Kirnarskaya, N. I. Kiyashchenko, K. V. Tarasova et al.; Ed. by G. M. Tsypin. Moscow: Publishing House "Academia", 2003. Pp. 3–5 (in Russian).
17. Barenboim L. A. *Obnovit' kurs istorii pianizma* [Update the Course on the History of Pianism]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1964, no. 8, pp. 75–78 (in Russian).
18. Alekseev A. D. *Lektsionnyi metod obucheniya i puti ego sovershenstvovaniya (na materiale kursa "Istoriya fortepiannogo iskusstva")* [Lecture Method of Teaching and Ways of its Improvement (Based on the Course "History of Piano Art")] Monograph-manual for Teachers and Students of Higher Educational Institutions. Gnesin Russian Academy of Music. Department of Modern Problems of Music Pedagogy, Education and Culture. Moscow, 1995. 72 p. (in Russian).
19. Tsypin G. M. *Problema razvivayushchego obucheniya v prepodavanii muzyki* [The Problem of Developmental Learning in Music Teaching]: Author's Abstract of the Thesis of the Doctor of Pedagogical Sciences. Moscow, 1978. 28 p. (in Russian).
20. Chinaev V. P. *Ispolnitel'skie stili v kontekste khudozhestvennoi kul'tury XVIII–XX vekov (na primere fortepiannogo ispolnitel'skogo iskusstva)* [Performance Styles in the Context of Artistic Culture of the 18th–20th Centuries: (On the Example of Piano Performing Art)]: Author's Abstract of the Thesis of the Doctor of Art History. Moscow, 1995. 48 p. (in Russian).

21. Malinkovskaya A. V. *Fortepiannoe intonirovanie kak muzykal'no-pedagogicheskaya i ispolnitel'skaya problema* [Piano Intonation as a Musical-Pedagogical and Performance Problem]: Author's Abstract of the Thesis of the Doctor of Pedagogical Sciences. Moscow, 1995. 46 p. (in Russian).
22. Malinkovskaya A. V. *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie* [Piano Performance Intonation]. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1990. 191 p. (in Russian).
23. Malinkovskaya A. V., Bukrinskaya M. A. "Uchenyi – tot, kto myslit vechnost'yu". Interv'yu s A. V. Malinkovskoi ["A Scientist is One Who Thinks in Terms of Eternity". Interview with A. V. Malinkovskaya]. *Sovremennye problemy muzykoznaniya* [Modern Problems of Musicology]. 2022, no. 3, pp. 5–42 (in Russian). DOI 10.56620/2587-9731-2022-3-005-042.
24. Belyak D. V. Pedagogical Practice at the Gnesin Academy of Music: Temporal Parallels. *Russian Musicology*. 2024, no. 4, pp. 119–128. DOI: <http://dx.doi.org/10.56620/RM.2024.4.119-128>.

Submitted 03.02.2025; revised 27.02.2025.

About the author:

Augusta V. Malinkovskaya, Professor at the Department of Pedagogy and Methodology Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Gnesin Russian Academy of Music" (Povarskaya Street, 30–36, Moscow, Russian Federation, 121069), Doctor of Pedagogical Sciences, PhD of Art History, Professor, malinkovskaya.avgusta@yandex.ru

The author has read and approved the final manuscript.