

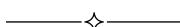
6. Сорокина Е. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова / Е. Сорокина // Из истории русской и советской музыки / [сост. А. Кандинский]. — М : Музыка, 1976. — Вып. 2. — С.146–181.

Чеботаренко О. С. В. Рахманінов. Соната op. 28 № 1: до проблеми виконавського розуміння. Стаття присвячена проблемі виконавського розуміння тексту Сонати № 1 op. 28 С. В. Рахманінова. Розглядається специфіка втілення фаустовської теми композитором. Обговорюються проблеми мотивної символіки у контексті композиторського стилю.

Ключові слова: виконавське розуміння, мотивна символіка, семантика, образна сфера.

Chebotarenko O. S. V. Rachmaninov. Sonata op. 28 № 1: to the problem of the performing understanding. The article is devoted to the problem of the performing understanding of the S. V. Rachmaninov's Sonata № 1 op.28 text. The specific of the Faust theme embodiment by the composer is considered. The problems of motive symbolic in the composer's style context are discussing.

Keywords: performing understanding, motive symbolic, semantic, image sphere.



УДК 78.03

Д. Андросова

КЛАВИРНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ В ПИАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ И В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ

Статья посвящена вопросу обучения фортепиано с опорой на клавирную множественность звуковедения, в разнообразии пересечений немецкой и французской, театрализованно-оркестральной и салонно-монологизированной традиций, что способствует осознанию одухотворенно-символистского слышания этого инструмента. Констатируется, что внесение в репертуар произведений композиторов рококо, бидермайера, символизма обогащает традиционную фортепианную оркестральность оригинальным преломлением клавирного символизма.

Ключевые слова: универсализм клавирности, клавирный символизм, немецкая и французская традиции фортепианной игры.

Актуальность темы определена интенсивностью современного обогащения фортепиано использованием электроинструментов, обладающих расширенным тембральным клавирным набором звуча-

ний. Так реализуется накопленный в XX веке опыт преобразования фортепианных возможностей игры в соответствии с эффектами не только органности и оркестральности, но также клавесинности-чебельности и других инструментов клавишного типа. Произведения А. Скрябина, И. Вышнеградского, О. Мессиана и других авторов, «clavecinно-чебельная» манера игры Г. Гульда, «подготовленное фортепиано» в сочинениях Г. Коуэлла и Дж. Кейджа составили источник фортепианных преобразований, в которых фортепиано — «заменитель оркестра» оказалось одним из слагаемых, но далеко не господствующим типом звуковыражения.

Соответственно в учебной практике утверждается требование стилевой множественности исполнения, в котором ответственные выступления содержат «классические», «романтические» и «современные» сочинения, из которых два первых разряда подчинены аспектам «фортепианной оркестральности», тогда как третий («современные») выдвигает проблемы *claveirной* уподобленности фортепианной игры, *символизирующей claveirную лабильность* современной фортепианной техники.

Цель данной работы — прослеживание истоков указанного фортепианного символизма с выделением пианистической техники, соответствующей указанному claveirному качеству звучания инструмента. Конкретные задачи: 1) обобщение опыта символистского пианизма А. Скрябина, ориентированного на связь с французской салонной claveirностью; 2) выдвижение репертуарной стилевой линии, поддерживающей claveirную множественность выразительности современного пианизма. Соответственно объектом исследования выступает фортепианное исполнительство в процессе освоения его в музыкальных высших учебных заведениях, предметом — claveirный символизм современной фортепианной музыки в соответствующем репертуарном выражении.

Методологической основой исследования выступает интонационный подход школы Б. Асафьева, ориентированный на слышание «интонационного словаря эпохи» [3, с. 195–305], в котором фактурно-тембральные преобразования составляют исторически закономерный характер, как это запечатлено у С. Сребкова [12]. Также существенна позиция А. Лосева, указывавшего на символ как органическую составляющую художественного выражения [7], а также работы, посвященные творчеству А. Скрябина [11], Э. Вареза [1], Г. Гульда [18] и др., в которых вопросы claveirной лабильности за-

даны стилевой позицией исследуемых авторов — композиторов и исполнителей.

Научная новизна работы определена оригинальностью теоретической идеи клавирной множественности современного фортепиано как проявления «духа эпохи» постперестроичного искусства, идущего в русле *неосимволизма* [7, с. 76–128] и в возрождении ценностей символистской классики и предшествующих ей направлений бидермайера, рококо и др.

Человечеству открыты два альтернативных пути познания мира: обобщение чувственного опыта («позитивного» знания), создающее основания рационалистически-логическому подходу, и приобщение к Высшему знанию внелогического порядка, открывающегося ищущему уму и верующему сердцу. Понятийное мышление в рационалистической системе порождает эстетическое качество чувственно явленной красоты, истоком и стимулом которой выступает высокая абстракция Идеального, недоступного чувственному опыту, но постигаемого как Красота. Эта последняя — есть Красота Духовная, которая составляет детище религиозного видения мира, возобновленного из небытия в искусстве на пороге Новейшей истории. И хотя классический период музыкального искусства (а также литературы и изобразительных искусств!) совпадает с апогеем развития европейского рационалистического принципа, все же кульминационной точкой этого благодатного для творчества — и особенно для музыки — периода стал «век романтизма», оказавшийся на грани рационалистической и «постнационалистической» символистской культурных парадигм.

Разочарование в фортепианном искусстве как «заменяющем оркестр» (что было безусловным достоинством и качеством вообще фортепиано в ряду других клавиров!) демонстрирует К. Дебюсси, когда ставит в вину бетховенским Сонатам... их «оркестральность» (?!), он видит в этих сочинениях «переложения с оркестра» (что, впрочем, верно...), им, по мнению Дебюсси, «не достает «третьей руки», то есть настоящей пианистичности» (цит. по: [8, с. 142]).

Торжествующий Рацио в музыке — это оплот академизма — венский классицизм. Антитезой последнему выступает символизм А. Скрябина. Художественно апробированное Венской школой фортепиано очевидно утверждалось в параллель оркестральности, а высшим проявлением фортепианной выразительности стала его способность «заменителя оркестра», то есть разноликой тембровой массы

функционально организованных оркестровых групп. Символизм в фортепианном проявлении скрябиновского искусства обращен был к альтернативам — над-оркестральной «грандиозности» и «дематериализованной утонченности». И если некоторое время назад указание на «мистицизм» Скрябина звучало уничижительно и ставило под сомнение эстетически-художественное достоинство его творчества, то в современной религиозно-философской литературе читаем: «...Мистицизм — основа мировосприятия, и без него ум впадает во тьму отвлеченности и ненужной философии...» [2, с. 180].

Сопоставление текста Скрябина из «Поэмы экстаза», выполняющего функцию эпиграфа к Пятой сонате, с фразеологией сочинений Григория Богослова или Дионисия Ареопагита, позволяет осознать общий исток идей-Откровений их творчества: «...Приди, невечерний свет! Приди, истинная надежда всех стремящихся к спасению! Прииде, лежащих пробуждение! Прииде, мертвых воскресение!...» [2, с. 195]. Также читаем у Скрябина: «Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья! Вы, утонувшие в темных глубинах Духа творящего, вы, боязливые Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу» [13, с. 91].

Направление символизма составило базисное качество модерна начала XX столетия, образовало «герметистскую» линию в период экспансии авангарда в 1910–1920-е и в 1950–1960-е годы, будучи отвергнутым «антимантистской» волной «новой молодежи» 20-х годов, — и с новой энергией восстановилось в профессиональной и популярной сфере в эпоху поставангарда, по Е. Марковой, в «неосимволистском» ключе «неоевропоцентризма» [7, с. 76–128]. С именами символистов К. Дебюсси, А. Скрябина (см. о роли названных композиторов в искусстве символизма в целом в энциклопедии Ж. Кассу: [6, с. 22, 323–325]), фактически соотносимого с ними «неоромантика» Ч. Айвза связаны наиболее радикальные открытия минувшего столетия. К. Дебюсси и Ч. Айвза Р. Рети и ряд других авторов ставят в центре генеральных стилевых преобразований музыки XX века [10], тогда как глубинность воздействия А. Скрябина на мировую музыку и мировой авангард определена его воздействием на О. Мессиана — «отца авангарда 50–60-х годов».

Только в связи с творчеством А. Скрябина осознается высказывание Г. Эймерта: «Корни мирового авангарда в России» [4, с. 97]. И в этом плане символично приглашение на открытие Кельнской студии в 1951 году, куда съехались звезды мировой элиты авангарда, включая Дж. Кейджа, П. Шеффера, М. Кагеля, Л. Берио, А. Пуссера

и др. — М. Скрябиной, дочери творца «Прометея» и «Предварительного действия» Мистерии [17, с. 57].

С символизмом связаны «планетарные» и «космические» музыкальные акции прошедшего века. К «планетарным» относим «Предварительное действие» А. Скрябина и «Вселенскую симфонию» Ч. Айвза. Обе 1915 года, обе постановочно принципиально *неосуществимы*. «Космизм» музыкальных акций заложен в скрябиновской идеи Мистерии — и в продолжениях ее русскими и другими композиторами. В. Холопова, обобщая характеристику названного музыкального «космизма», ссылается непосредственно на А. Белого как идеолога и теоретика символизма, а также на «футуриста» В. Хлебникова, сама идея творчества которого («Будущее...») иначе чем в *символической* подаче не могла реализоваться [15, с. 38–39].

Выход высокоталантливой исследовательницы феномена музыки, в том числе на этапе проявления его в XX ст., таков: «Стремление к космизму, божественности, предельности и запредельности в музыке, поэзии и в других искусствах породило то направление в русской культуре первых десятилетий XX в., которое И. Вышнеградский называл «Сверхискусство». И ведомо оно было музыкой — это созвездие мистерий Скрябина, Вышнеградского и Обухова» [15, с. 39]. Совершенно в духе символистского отождествления искусства и религии выстроена Вышнеградским концепция «нового искусства»: «Новое искусство станет новой Религией, новым откровением, а исполнение — новой Литургией, и новое искусство превратится в Сверхискусство...» (цит. по: [15, с. 40]).

Единственной завершенной автором и поставленной оказалась мистерия И. Вышнеградского «День бытия» (в 1916–1939 написана, в 1978 поставлена). Музыкальный «космизм» оказался продолженным О. Мессианом («Турангалила»), другом И. Вышнеградского. Все названные авторы обращались к фортепиано, но отнюдь не в качестве «заменителя оркестра», ибо и этот последний (оркестр) неадекватен был в массе представительствовать *непостижимое* величие Космоса. «Малые мистерии» И. Вышнеградского, составившие основу композиции «Хореографический акт», написаны, в ее музыкально-звуковой части, для чтецов, ударных и фортепиано. Ясно, что фортепианская «совокупность» в массе бессильна «заместить» большой оркестр, как и чрезвычайно большой оркестр неспособен представить *musica mundana*. Фортепианный ансамбль *символизирует* надличностный, «надсолистский» принцип выражения, в тембральности

представляя специфику своих тембров-регистров в их сосредоточенности на представительстве своей специфики и в абстрагированности от органно-оркестральных ассоциаций («новая литургийность» внецерковного и внехудожественного толка!?).

Заметим, для советской культуры все три названных В. Холоповой создателя «русского космизма в музыке» были закрыты для познания-признания: абсолютно недоступным по политическим мотивам было творчество Вышнеградского и Обухова, по эстетико-идеологическим линиям непризнаваемой была символистская ипостась Скрябина. Символизм в произведениях А. Скрябина, как и других авторов, причисляемых к символизму, обнаруживается в избыточности смысловой нагрузки — касательно образов-абстракций, среди которых особое место принадлежит идеи «экстатического», запечатлевющей некоторые существенные стороны духовной музыки (см.: [14, с. 9–10]), но представленная у данного автора в контексте внецерковном и тем более внеконфессиональном, что создает многозначную недосказанность символа («знак с бесконечным рядом значений» по А. Лосеву [7, с. 130]).

Скрябиновская экстатика имеет свою проекцию на трактовку выразительности фортепиано. Салонная выучка Скрябина расходилась с «праворучными» традициями русской пианистической школы, что естественно сближало Скрябина с «клавиризмом» пианистических традиций Франции и отчасти Шопена. Не забываем, что хроматические гаммы Шопен «играл чаще всего тремя последними пальцами» [16, с. 417], не выносил «избыточно громкого звучания фортепиано, называл его тявканьем пса» [16, с. 413]. Воспреемник шопеновской педагогики и стиля игры К. Микули, воспитавший корифеев шопеновской фортепианной школы А. Михаловского, М. Розенталя, П. Коначального, младших современников А. Скрябина. Сам К. Микули был известен в России, но не принимался окружением А. Рубинштейна и кучкистов: для польского мастера существовали три почитаемых имени — И. С. Баха, В. Моцарта и Ф. Шопена [16, с. 403]; он не желал знать ни Р. Вагнера, ни И. Брамса. Этот экскурс в шопеновский стиль игры существен в связи с «шопенизмами» в игре Скрябина — и в связи с тем, что салонная деликатность звукоизвлечения была расценена в свое время как «недостаток». В результате — воспоминания М. Пресмана, который в целом уничтожительно высказывался о пианизме великого композитора-пианиста: «Не обладал от природы крупными виртуозно-пианистическими данными...» [9, с. 64].

Но была и другая позиция — Н. Зверева, опытного педагога и прекрасного пианиста, который ценил пианистический талант Скрябина выше композиторского, хотя этот последний, как самоочевидный, не обсуждался [11, с. 32–33]. Известен громадный успех Скрябина в Париже в 1905 г., где его пианизм оценен как «блестящий» [11, с. 228], а также последующие триумфальные выступления как за границей, так и в крупнейших городах России. Это был пианизм «полетный», использовавший «вторую клавиатуру», то есть игру на приподнятой кисти, что идет от староклавирной традиции мелизматической игры. Но С. Михайлов справедливо усматривает в этих признаках — национальные традиции. А глубинный аспект этой традиции поднят в трудах Б. Яворского, большого энтузиаста национальных русских корней фортепианного наследия А. Скрябина [11, с. 65].

Итак, символизм фортепиано у Скрябина обнаруживается:

1) в атрадиционалистских «инверсиях праворучной игры» в пользу «рассредоточенной» фактуры (ср. «рассредоточенный тематизм» в характеристике плотности семантической нагрузки авангардной музыки XX века), в основном трехстрочной по нотной записи (илюзорная «трехрученность» исполнительских усилий), что принципиально отлично от quasi-оркестральной плотности фактуры листовской традиции;

2) в обращенности к традициям салонного исполнительства, противостоявшего театрализованности постлистовской эстрады и концентрировавшего принципиальную «недосказанность», некоторую «зашифрованность» выражения, восходившую генетически к духовным стимулам этого рода искусства, взращенного в условиях Галлии первохристианских времен [19];

3) в категорическом неприятии «звукового натурализма» представления образа величия и т. п. посредством динамического «нажима» игры forte, — отсюда принципиальный символизм эффектов скрябиновской «высшей грандиозности».

Итак, символистским принципом использования инструментализма (и вокала) в XX столетии является смысловая «сверхзадача» в трактовке тембральной «вещественности» инструментов (и голосов), коль скоро в выразительном плане их семантика избыточна и в массивности-плотности несоотносима с семантическими выходами их как носителей знаковой нагрузки (ср. в этом плане с определением А. Лосевым символа как «знака с бесконечным рядом значений» [7, с. 130] либо с «символизмом» как основой смысла духовной музыки

по Э. Уилсону-Диксону [14, с. 10]. То, что мы выделяем как *специально символистский принцип*, есть констатация *интенсивности* проявления во *внечерковном искусстве* того, что составляет его органику в духовной сфере («подражание ангелопению») — неслышимому и ненаблюдаемому...).

Символистская нагрузка высока в футуристическом искусстве — несмотря на откровенно светский характер направления, которое, тем не менее, апеллирует к «вере» — как компоненту представлений о «выразительности Будущего». Футуризм Э. Вареза является хрестоматийной данностью, хотя, по словам его супруги и единомышленника в творчестве, «от этого ненавистного ярлыка он всячески откращивался» [1, с. 75]. Однако, по словам той же Л. Варез, «он (Э. Варез. — Д. А.) постоянно мыслил в том же направлении, что и футуристы» [1].

Открытия Вареза в области «монотебрального» оркестра очевидны, хотя в теоретическом плане недостаточно осознаны и классифицированы. Главное, что следует выделить в классике его стилевого открытия («Интегралы» для 11 духовых и ударных, «Ионизация» для ударных и сирены, др.) — это *избыточность обозначающего* в программе по отношению к звуковой вещественности как таковой.

Соответственно символическое насыщение музыки оркестра для ударных и духовых у Вареза на несколько порядков превышает очевидную символичность А. Берга, И. Стравинского, Б. Бартока («Концерт для 13 духовых, фортепиано и скрипки», «Октет для духовых», «Музыка для струнных, ударных и челесты») — если брать по подобию названия к вышеуказанным произведениям Вареза. Символика жанрово-стилевой солидарности с барокко со всеми производными от этого выразительными смыслами синкретизма концерта-ансамбля-симфонии как показателями высокого искусства в его «касаниях» духовных откровений, одновременно аналогии к джазовым звучаниям в разной степени «подражательности» выражения их в названных опусах, числовая символика астрально-религиозных аллюзий (числа 13, 1, 3, 8 и т. д.), — эти и другие значимые смыслы имеют место и в вышеуказанных сочинениях Э. Вареза.

Варез обращался к фортепиано для символизации пограничья ударных и тоно-высотных образований, замечая в возможностях данного инструмента хранить «контуры» музыкальной классической системы, но совершенно не замечая тех выразительных универсалий, которые делали рояль «королем инструментов» в пору господства

оперно-симфонического мышления. Таким образом, Варез дорожит «символикой классики», связанной с тембральностью фортепиано, хотя отказывает ему в символизации кантиленно-лирического качества как основополагающего в музыкальном представлении Красоты. Во всяком случае, это следует из практики его инструментальной техники и из логики высказываний-характеристик музыки.

Так, что касается фортепиано в ХХ веке, то художественные возможности его Варез считал «исчерпанными» и «расторял» его звучность в сонористическом богатстве ударных. В одном из интервью Варез констатировал: «...фортепиано сделалось ударным инструментом... Самый великий из известных мне пианистов, Бузони, говорил: «легато на фортепиано невозможно. Мы восстанавливаем его в нашем воображении, ибо наш слух испорчен дурной привычкой. Звучание фортепиано... не соответствует характеру современной жизни, ритмам нашего времени» [1, с. 68].

Из этого высказывания ясно, что Варез отказывает фортепиано... в символичности, ибо не принимает ту великую «иллюзию легато», которая питала весь классический и романтический пианизм. И все же написанное в 1933 году, непосредственно после премьеры «Ионизации» сочинение «Экваториальное» («Ecuatorial») — на текст молитвы индейцев-майя в испанском переводе: создано для баса или ансамбля басов, также 4 труб, 4 тромbones, фортепиано, органа и волн Мартено (сначала — двух терменвоксов) и ударных предпочтительно низких тонов (гong, там-тамы). Причем фортепиано приближено к ударным, но «не сливается» с ними, а в органе фиксируются качества «монстра, который никогда не дышит», по Стравинскому [1, с. 51].

События поставангарда продемонстрировали невостребованность тех агрессивных проявлений авангарда, на которые в высшей мере полагался Э. Варез. Но футуристическая идея его новаций имела смысловые выходы историко-эвристического порядка. С высоты исторических итогов в начале ХХI века Варез достаточно точно предугадал и важность «французской педали» в культурной экспансии Европы первой половины ХХ века, и катарсические итоги страшной схватки Второй мировой войны в середине ушедшего столетия. Так что футуристические утопии Вареза небеспочвенны, поскольку пытаются они смысловым экстремизмом символического потенциала музыки, «приземляемой» им, по воле «зыва Времени», к плотской «тяжести» ударно-шумовых образований.

В этом плане Варез — непосредственное продолжение позиций итальянских футуристов, утопизм которых в музыкальном представительстве, судя по творчеству Л. Руссоло, имеет к первому симптоматические параллели, но также и противоположности по отношению к сочинительству итальянского футуриста начала прошедшего века. Если Варез отрицал струнные и фортепианную кантилену, созвучную выразительности струнных, то поддерживал органно-«механические» проявления клавирности, понятные в его неприятии «душевности» выражения, при том что Духовные ценности для данного композитора были безусловной прерогативой.

Столь показательная для XX века фигура Э. Вареза, как некоторая концентрация специфики атрадиционализма минувшего столетия, совершенно не часто встречающегося в исторической цепи культурной преемственности, позволяет проследить некоторые показательные признаки мышления, так или иначе эпохально проявляющиеся в творчестве разных авторов и представителей художественного мира прошедшего века. Похоже, что художественный символизм Нового времени, породивший фортепианную кантилену и «оркестральное» фортепиано («заменитель оркестра») листовской школы в XX ст., изжил себя, выдвинув символизм ударности. Нужно отметить то, что последнее — ударность — выдвинулось в фортепианном звучании посредством «оркестральной полифункциональности» тембров-регистров этого инструмента, в том числе это tremolo-мартељато, откровенно воспроизводящие звучание барабанов-литавр. Однако иллюзорность сугубо «ударного» предназначения фортепиано в XX ст. определяется *переменчивостью* указанной функции и у самого Вареза, и в композициях других авторов.

Обобщая сказанное, отмечаем:

1) исключительную значимость для музыки XX века символистского «образа мира», при том что символизм как доминирующее в ряду иных направление локализовано искусством начала столетия, но составило реальную почву для *всех атрадиционистских направлений* художественной сферы прошедшего века, в том числе одного из наиболее последовательно-радикального — футуризм;

2) символизм как направление *инструментального* творчества, наиболее последовательно реализованного в искусстве А. Скрябина, композитора и исполнителя, обнаруживает свою очевидную *проекцию на фортепианную стилистику*, «снимая» стереотип пианистической классики «оркестральности» выражения — в пользу «claveirной

простоты» клавесинно-органной выразительности звучания фортепиано, даваемого не «изобразительно-подражательно», но «индексированно», с помощью «значимых признаков» (преломление «террасной динамики» старых клавиров в соотношении эффектов «высшей утонченности — высшей грандиозности» у Скрябина).

Преобразование фортепиано и возрождение в нем клавирности стариинного инструментария налицо — в фактическом пользовании электроинструментом, обладающим способностью преобразования тембров, подключающих органные и клавесинно-чембалльные эффекты. Тем самым механикой обновленных инструментов закреплен тот *протеизм*, о котором шла речь в связи с клавирной экспанссией внутри фортепианных звучностей с опорой на традиционную механику данного инструмента. Инструменты фирмы Ямаха, содержащие явное касание звонности щипковых-чембалльных звучаний, стали своего рода ступенью в продвижении клавирности в фортепианной игре.

Автономия фортепиано, рояля как абсолютизация quasi-оркестральных выходов многотембровой палитры оказалась вытесняемой совокупной клавирной спецификой и поддерживаемой встречным процессом «монологизации» оркестра (см. явление *симфонического духового оркестра, капеллы бандуристов и аккордеонистов*, др.). Пересячение этих независимо друг от друга развивающихся качеств — преобразование оркестрового принципа в пользу динамико-тембральной монолитности раннебарочного-раннеклассического инструментализма и клавирные внедрения в фортепианный строй звукопроявления — создали *клавирную переменность* звуковой палитры как «клавирный протеизм» фортепианной игры. Этот последний явно произведен от того *символистского герметизма*, который «вторым планом», но *насквозь пронизал* весь XX век, связав непосредственной преемственностью символистскую ауру начала прошлого столетия и неосимволизм [16, с. 76–128] его завершения и начала текущего века.

Символистская стилевая парадигма породила особого рода отношение к фортепиано в камерно-инструментальных жанрах, отмеченных в предварительных выводах как *дематериализация фортепианной звучности*, обнаружившаяся не только в динамических пристрастиях к тихим «произнесениям», но и в *фактурной минимализации* фортепианных вставок в виде *подвижной* («*прелюдийной*») *педали-органума*. Данный смысловой выход фактурной трактовки сочинений выводит на сущность *неоготической* — *ренессансной* стилевой тенденции в

музыке разных авторов, непосредственно связанной также с *религиозным Возрождением*. Свершилось воскрешение — но не «теней забытых предков», а интеллектуальных парадоксов отвергнутого и заклейменного рококо и его же тонкого пальцевого «плетения», за которым проступает целомудренная графика согретой Верой мысли.

Обучение фортепиано с опорой на *клавирную множественность звуковедения*, в разнообразии *пересечений немецкого и французского, театрализованно-оркестрального и салонно-монологизированного принципов*, способствует *осознанию одухотворенно-символистского слышания* этого инструмента. Внесение в репертуар произведений композиторов рококо, бидермайера, символизма, направлений, игнорировавшихся до последних десятилетий в академических классах, обогащает самое богатство *традиционной фортепианной оркестральности* — как уникального в своем роде оригинального пре-ломления *клавирного символизма*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л. Эдгар Варез / Л. Акопян // ХХ век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. — М. : Гос. институт искусствознания, 2000. — Вып. 3. — С. 3–75.
2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Д. Арабаджи. — Одесса : Друк, 2008. — 548 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — 2-е изд. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — С.195–305.
4. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм / Д. Гойови // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. — Одеса, 1998. — С. 96–101.
5. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество / М. Друскин. — М. ; Л. : Сов. композитор, 1974. — 221 с.
6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма / Ж. Кассу. — М. : Республика, 1999. — 412 с.
7. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
8. Мартынов И. Клод Дебюсси / И. Мартынов. — М. : Музыка, 1964. — 280 с.
9. Пресман М. Воспоминания / М. Пресман // Сборник к 25-летию со дня смерти А. Скрябина. — М. ; Л., 1940. — С. 62–64.
10. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. — Л. : Сов. композитор, 1967. — 67 с.
11. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / В. Рубцова. — М. : Музыка, 1989. — 448 с.
12. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.

13. Скрябин А. Сонаты для фортепиано. Редакция Сонаты № 1–4 К. Н. Игумнова, Сонаты № 5–10 Л. Н. Оборина и Я. И. Мильштейна. — М. : Музыка, 1964. — 243 с.
14. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2003. — 416 с.
15. Холопова В. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий / В. Холопова, Канаарис Л., Маркова Е., Таранец С. — Одесса : Астропринт, 2006. — 164 с.
16. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. — Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — 587 s.
17. Lebl V. Elektronicka hudba. — Praha : SHV, 1966. — 104 s.
18. Payzant G. Glenn Gould. Music and Mind. — Toronto ; N/York ; London, 1978. — 158 p. ; 2006. — С. 76–128.
19. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским / Предисловие отца Серафима (Роуза). — М.: Издат. дом Русский Паломник, 2005. — 370 с.

Андросова Д. Клавірний універсалізм у піаністичному мистецтві та в навчанні гри на фортепіано в музичному вузі. Стаття присвячена питанню навчання фортепіанній грі з опорою на клавірну множинність звуковедення, в різноманітті пересічені німецької та французької, театралізовано-оркестральної та салонно-монологізованої традицій, що сприяє усвідомленню одухотворено-символістського слухання цього інструмента. Констатується, що внесення в репертуар творів композиторів рококо, бідермайєра, символізма збагачує традиційну фортепіанну оркестральність оригінальним переломленням клавірного символізму.

Ключові слова: універсалізм клавірності, клавірний символізм, німецька і французька традиції фортепіанної гри.

Androsova D. Claviere universalism in piano art and piano education in musical university. The Article is dedicated to question of the piano education with support on piano multiplicity of soundleading, in variety of the intersection german and french, theatrical-orchestral and salon-monologue traditions that promotes to realization of spiritual-symbolical hearing of this instrument. It is stating that putting into repertoire of the composer's work of rococo, biedermeier, symbolism enriches traditional piano orchestralnity by original aspect of piano symbolism.

Keywords: claviere universalism, piano symbolism, german and french tradition of piano performance.

